

etjen surio

**odnos
među**

umetnostima



problemi uporedne estetike



Etjen Surio

**ODNOS MEĐU
UMETNOSTIMA**

Po svojim brojnim radovima posvećenim naučnom izučavanju estetike savremeni francuski filozof i estetičar Etjen Surio zauzima dominantan položaj u oblasti filozofije umjetnosti. On je pokrenuo sve važne probleme estetike i postavio ih na naučnu bazu. Malo je djela iz te literarne oblasti koja su tako duboko, tako potpuno i tako jedinstveno obuhvatila suštinske probleme savremene estetike kao što je to slučaj sa djelima Surioa.

U odnosu među umjetnostima (*La correspondance des arts*), nesumnjivo njegovom najboljem djelu, Surio je, uobličavajući definitivno svoja naučna shvatanja, dao osnove novoj klasifikaciji umjetnosti.



POGLEDI
BIBLIOTEKA ZA DOMAĆU I STRANU ESEJISTIKU

Knjiga 4

Urednik
KONSTANTIN PETROVIĆ

ETJEN SURIO

ODNOS
MEĐU UMETNOSTIMA

PROBLEMI
UPOREDNE
ESTETIKE

SVJETLOST
SARAJEVO
1958

Naslov originala
LA CORRESPONDANCE DES ARTS
ÉLÉMENTS D'ESTHÉTIQUE COMPARÉE

par

Étienne Souriau
Professeur à la Sorbonne

Preveo s francuskog
MILOŠ JOVANOVIĆ

Zaštiti ovaj
VLADIMIR DOBROVIĆ

PRVI DEO
UVODNA RAZMATRANJA

GLAVA I
POSTAVLJANJE PITANJA

Između jedne statue i jedne slike, između jednog soneta i jedne amfore, između jedne katedrale i jedne simfonije, dokle mogu ići sličnosti, srodstva i zajednički zakoni; a koje bi se razlike mogle nazvati urođene? Takav je naš problem.

GLAVA II
ZNAČAJ I TEŠKOĆE OVOG PITANJA

Ništa očiglednije od činjenice da između umetnosti postoji neka vrsta srodstva. Slikari, vajari, muzičari, pesnici, sveštenici su u istom hramu. Oni služe ako ne istom bogu a ono bar srodnim božanstvima. Sestrinstvo muza, drugarstvo umetnika, bilo da rukuju dletom ili perom, kičicom ili gudačom, to su teme koje se lako razvijaju.

Mi smo braća; od dve umetnosti može se stvoriti cvet. Pesnik je rezač, rezač je pesnik,

pisao je Viktor Igo Froman-Merisu. A koliko se ljupkih stilističkih efekata, koliko dražesnih metafora dobija kada se u jednoj umetnosti primeni reč-

nik neke druge! Ne stideti se reći pred slikom zimskog pejzaža da »je to zaista simfonija u belom duhu!«; pripisivati nogama igračice skale i »pokretne akorde«, značajki hvaliti arabesku nekog soneta, arhitekturu neke sonate, ritam neke građevine, kakve draži! Zar to nije savršenstvo znanja? Pa još na slikarskom platnu onaj bodlerovski svet u kome se slažu mirisi, boje i zvuci...

Ali kada se napusti atmosfera fraze, pitanje postaje teško. Teško, ali i veoma značajno.

Taj veliki značaj odmah zapaža svaki iole filozofski duh. Filozof dostojan toga imena ne može da ne prida ogromnu važnost umetnosti. Može li biti veća važnost i same nauke? Umetnost je među duhovnim moćima čovekovim ona koja je stvorila čitav svet nastanjen stvorenjima, od kojih su jedna duhovna — simfonije, preludijumi, nokturna, soneti, balade, epopeje — a druga vidljiva na suncu ili mesečini, hramovi, katedrale, vodovodi, obeliski, sfinge, statue (koliko li je kamena prenela i oblikovala ta duhovna moć!); parkovi gde su prolaznice Beatriča ili Ofelija, Genoveva ili Devojka s lanenom kosom; tvornice, gde su radnici isto toliko »žetelac večitog leta« sa njegovim srpom, onde u *Zaspalom Bozu*, koliko i *Dan* sa svojim čekićem, ovde u kapeli Mediči. Ljudska ludost, ako baš hoćete, koja je veliki deo ljudske delatnosti odvratila daleko od stvarnosti i privela pećinama fikcije, počevši od onih koji su odlazili u istinske pećine da tamo prave slike pri svetlosti kamenih lampi, pa do onih što se okupljaju u bioskopskim dvoranama da gledaju kako prolaze utvare, ili u koncertnim dvoranama da slušaju muzičke akorde koji se sklope pa se rasture kao savezi ili ugovori. Božanska ludost, možda, bilo da (kao što su mnogi mislili) u njoj ima makar i malo božanskog dejstva, kroz nadahnuće, bilo da je (kao što kažu drugi) jedan bog stvorio ceo ovaj svet kao umetničko delo (ta ga je ludost probudila iz njegovog sna), ili, pak, apstraktnije govoreći, Duh, u konstruisanju Pretstave, pre svake druge dijalektike i

na originalniji način nego ona čije su nam romane ispričali Hegel i Amilen, nužno praktikuje i dijalektiku Umetnosti.

Tako da će taj filozof razumeti od kakve je ogromne vrednosti za njega saznanje o onome što je središno, jedinstveno, stalno i suštastveno, rečju, zajedničko u svim tim delatnostima, koje se praktično dele na muziku, slikarstvo, pesništvo, koreografiju, gravuru, keramiku, itd. itd. — ne računajući demijursku Umetnost i umetnost života. I taj problem odnosa između umetnosti biće za njega ugaoni kamen jednog od najvažnijih pitanja koje može sebi postaviti, i jedino pozitivno sredstvo da se dođe do saznanja o organizovanom i smišljenom unapređenju bića.

Ali pitanje neće biti od manjeg interesa za običnog ljubitelja umetnosti, koji na planu jedne radoznalosti mnogo manje ohole, mnogo konkretnije, upoređuje (u neku ruku anatomski) ritam jedne rečenice i krivolju jedne arabeske, harmoniju koja na nekoj slici ili nekom vezu s akordima koji se udaraju na dirkama klavira, ne računajući sve one izmene koje se moraju uneti u crtež da bi se iz njega izvukla ideja jedne slike, jedne statuete, jednog keramičkog dekora ili stavova za jedan balet.

Što se tiče samih umetnika, problem za njih nije, daleko od toga, bez privlačnosti na jednom praktičnijem planu. Ne treba mi za to bolji dokaz od interesovanja što ga pokazuju kadla se slučajno sretnu (u nekoj Rimskoj školi ili nekom Estetičkom društvu) slikari sa muzičarima, pesnici sa vajarima, itd. Često se onda radoznalo raspituju o svojoj tehnici, ne samo radi razumevanja postupaka koji ih pomalo začuđavaju, premda osećaju da su u bratskoj vezi s njihovima, nego i u nadi da će tako ili naći motive svome nadahnuću ili postići nove efekte još neokušanim transponovanjem (kome je često suđeno da ostane nepoznato), ili čak da skriju kakvu lepu tehničku tajnu primenjujući na svoju umetnost pravila koja su kod njih nepoznata, ali su pokazala svoju vrednost na drugim stranama. Mnogi su pe-

snici našli motive za svoju inspiraciju bilo u slikarskim salonima, bilo u muzejima; mnogi su se slikari izbluže pozabavili mogućnošću primene muzičkih sredstava na harmoniju boja; mnogi su koreografi vredno prelistavali zbirke gravura. A posumnja li neko u moć takvih poređenja da svakoga od njih unapredi u dubljem poznavanju vlastite aktivnosti, neka pročitava nezaboravni razgovor Šopena i Delakroa, u *Dnevniku* ovoga (17 april 1849).

Potrebno je ipak dati ovde pravilnu pretstavu o teškoći ovog pitanja.

Pesništvo, arhitektura, ples, muzika, vajarstvo, slikarstvo, sve su to delatnosti koje bez sumnje duboko, tajanstveno opšte i održavaju prisnu vezu. Ali i kakvih razlika! Jedne se obraćaju očima, druge uhu. Jedne podižu čvrste spomenike, teške postojane, materijalne i opipljive. Druge potstiču curenje jedne gotovo nematerijalne supstancije, note ili menjanje glasa, akte, osećanja, duhovne slike. Jedni obrađuju komad kamena ili platna, konačno namenjenih izvesnom delu. Drugima su trenutno podesni telo i ljudski glas, koji se potom odmah oslobađaju i služe za stvaranje sve novih i novih dela.

Uporedimo, naprimer, muzičara i slikara pri radu.

Muzičar sedi za svojim stolom u sobi u kojoj vlada tišina — najčešće noću kada se spoljašnji glasovi ne čuju. On je očitokrenut ka unutarnjim stvarima. U njemu nalazimo sve znakove intelektualnog rada. S vremena na vreme on prilazi klaviru, proverava neke akorde, potom se vraća stolu za kojim piše. Kada je izvan kuće, često ga nalazimo gde, povučen u sebe samoga, u prolazu beleži po neku misao na listiće koje nosi sobom.

Čudna stvar, nalazimo ga i u dvoranama punim galame — jer iz ove svekolike tišine izbijaju zvuci koje je nosio u svojoj duši — dvoranama gde se ljudi skupljaju u velikom broju, jedni da bi slušali i uživali, a drugi da bi se odavali manuelnim radovima. Od ovih, jedni stružu ovčije crevo tako da ono šumi kao fabrički točak ili zuji kao krilo muve; drugi iz

cevi izvlače jecaje i uzdahe. On sâm s palicom u ruci upravlja grupom tih radnika čiji je zadatak da dadu neku vrstu prolazne telesnosti, neko čulno i nepostojano prisustvo mislima njegovih noćnih bdenja. Na taj način njegovo delo počiva čas u njegovoj duši kao neki san, čas se ostvaruje pravilnim treperenjem i talasanjem atmosfere u nekoj dvorani; potom iščezava i dremuca u grafičkom balsamovanju partitura da bi ponovo oživelu u sobama gde se raspevao neki klavir, u koncertnim dvoranama i odeljenjima radio stanica iz kojih se odašilju talasi, prema jednoj vrsti teofaniske ceremonije kojoj se zadovoljio da napiše trebnik.

Posmatrajmo sad slikara.

U svom ateljeu, u koji pada svetlost kroz velike prozore, on ima pred sobom brižljivo namešten prizor: polunaga žena, cveće, draperija. I dok zvižduće, peva, priča, sluša radio (jer svi šumovi prolaze tako reći u masi pored njegovog dela, ne mešajući se s njim), on upravlja prema modelu čudne, napregnute i lakome poglede. Potom grozničavim ili smišljenim pokretom uzima sa svoje palete, četkama ili savitljivim nožem, katkad medijusom, zejtinjavu i raznobojnu pastu pa je stavlja na površinu pripremljenog i raširenog platna. Najednom zašepća: »zabluda, ogromna zabluda«. I žurno briše kičicu parčetom krpe, privuče blisku boju, menja je, i lice mu se ponovo razvedri: »čudotvorna popravka!« I dok on tako nastavlja, od ove paste nastaje malo po malo polihromno priviđenje, ne istovetno, ali u neku ruku paralelno sa prizorom koji je sebi dao.

Postojano priviđenje, definitivno. Slikar je završio rad. On se povlači žmirkajući, izražava svoje zadovoljstvo nekim kalamburom, čisti paletu, pere ruke, skida bluzu. Ubuduće platno će ostati to što je; ono će nuditi očima prizor koji se ne menja. Uramljeno, ono će ići na izložbe, u muzeje, galerije, salone. Postaće predmet posmatranja, razgovora, trgovine.

To se delo obuhvata jednim pogledom: ono može da izrazi celo svoje biće u intuiciji jednog trenutka.

Muzičarevo delo bilo je sukcesivno i predstavljalo se takoreći samo kao razmotana dužina vremena. Ono je bilo za sluh, a ovo za vid. Jedno je, kao u nekom posebnom svetu, raspoređivalo bez modela elemente jednog bića kome u prirodi nema ništa slično, biće kroz čije lice, pokrete i prisustvo kao da se provide stvarnosti jednog drugog sveta, evociranih za trenutak samo radi duša. Drugo uzima svoje oblike iz svakodnevnih prizora čulnoga sveta, podražava njihov izgled, njihove svetlosti i senke, boje i konture.

A međutim, i pored tolikih razlika, mi osećamo, mi znamo — intuitivnim znanjem koje se gotovo i ne može opravdati u pojedinostima — da su te dve aktivnosti rođene sestre (ne zaslužuju li i jedna i druga ime umetnosti?) i da su njihova dela duboko i tajanstveno srodna.

Ali se vidi i to koliko je napor potreban da se to srodstvo shvati i obelodani. Zadovoljiti se globalnim potvrđivanjem toga srodstva, te veze, znači ostati u pretsoblju problema. Ako hoćemo da prodremo do srži svake umetnosti, da shvatimo glavne odnose, razloge čiji bi principi bili isti u najrazličitijim strukama, ili da otkrijemo zakone proporcije i strukturalne sheme koji važe isto tako u poeziji kao i u arhitekturi, u slikarstvu kao i u plesu, potrebno je ustanoviti čitavu disciplinu, skovati nove koncepte, organizovati zajednički rečnik, možda i pronaći načine istraživanja doista paradoksalne. Jer najposle, kako da se pravi poređenje između katedrale, slike, sonate i baleta, ako čovek hoće da ide u suštinu stvari? Kakav kompas valja primeniti na sonatu da se prenesu njene proporcije na katedralu? Kakvo bi se zajedničko pravilo moglo dati rezaču kamena i sviraču na flauti?

Arhitektura, govoraše Plotin, jeste ono što ostaje od zgrade kada se oduzme kamen. Ništa bolje. Ali na osnovu kojeg iskustva da se oduzme kamen i sve što je od njega, a da se pritom poštuje i stvori pretstava o nečem što ostaje? Jedini je metod: udesiti da zvuk svedoči protiv kamena, pokretno telo protiv zejtinjave paste, ilovača protiv slogova; da se, jedni

uz pomoć drugih, stave u zgradu; da se umetnostima dá ono što je različito, a umetnosti ono što ostaje. Ono što ostaje nije nešto nepromenljivo i grubo, već akt, zakon sklada. Ovde dakle ukazujemo na jednu zaista naučnu disciplinu (ako se svako istraživanje činjenica, vredno, nezainteresovano i metódsko može nazvati naučnim). Nazovimo je: uporedna estetika.

GLAVA III

DEFINICIJA UPOREDNE ESTETIKE

Uporednom estetikom nazivamo ovde onu disciplinu čija je osnova upoređivanje umetničkih dela, kao i postupaka raznih umetnosti (kao što su slikarstvo, crtanje, vajarstvo, arhitektura, pesništvo, ples, muzika itd.).

GLAVA IV

UPOREDNA ESTETIKA I UPOREDNA KNJIŽEVNOST

Definicija koju ste pročitali odgovara već utvrđenoj upotrebi. To je, naprimer, zajednički podnaslov niza veoma poznatih radova koje dugujemo G. L. Remonu,¹⁾ radovi na koje ćemo se retko pozivati u ovom ispitivanju, ali koje svi estetičari poznaju te su dovoljni, po prioritetu, da utvrde smisao izraza o kome je reč.

Ipak čitalac je, pogledavši na naš podnaslov, mogao u početku pomisliti na nešto drugo, po analogiji sa izrazom uporedna književnost. Ovako se naziva, kao što svako zna, jedna disciplina koja se sastoji poglavito u poređenju pisanih književnih dela na različitim jezicima (naprimer na francuskom,

¹⁾ Naprimer sedma i poslednja sveska serije: *George Lansing Raymond, Proportion and Harmony of Line and Color in Painting, Sculpture, and Architecture, an essay in Comparative Aesthetics; New-York 1899* (2. izd. 1909).

engleskom, španskom, nemačkom...) i koja se prema tome izučavaju obzirom na razne nacionalne, etničke ili društvene grupe, civilizacije, pa čak i različite epohe.

Slično tome, pod imenom uporedne estetike moglo bi se zamišljati izvesno poređenje ukusa, stilova, umetničkih funkcija kod raznih naroda, u raznim istoriskim epohama ili u zasebnim društvenim grupacijama. Povukla bi se, naprimer, paralela između umetnosti primitivaca i umetnosti civilizovanih ljudi, između istočne i zapadne, antičke i moderne, francuske i engleske umetnosti, itd. Veoma zanimljiva ispitivanja, koja mogu da nas induktivnim putem uvedu u opštu estetiku, počinjući raznovrsnim istoriskim podacima grupisanim po narodnostima, epohama i stepenima društvenog razvitka. Osnova upoređivanja (pošto je reč o komparativnom metodu) bila bi ne više podela umetnosti na njene grane, već različita podela njenih ostvarenja u njihove konkretne lokalizacije. Tu su dva shvatanja, dve vrste veoma različitih poslova.

Bilo bi besmisleno i neuputno tražiti koja je od tih dveju vrsta bolja, ili koja zasluži da se najverodostojnije nazove uporednom estetikom. I jedna i druga vrsta izučavanja zanimljiva je i dragocena. I jedna i druga ima svoje obeleženo mesto u skupu radova koji sačinjavaju prostranu još nedovoljno proučenu oblast (mi to hotimice kažemo) estetike.

Ali bi moglo biti korisno kad bi se pokazalo da je, od ovih dveju disciplina, ona na koju ovde mislimo u neku ruku prva, u odnosu na drugu, i da je sličnost sa uporednom književnošću samo prividna.

Bez sumnje uporedna književnost upoređuje stilistike, načine mišljenja, sudbinu ideja i prirodnih modela (pejzaža i lica) koji pripadaju vrlo različitim nacionalnim i kulturnim grupacijama. Ali misaono bogatstvo i čvrstina, kao i sama suština upoređivanja, zasnivaju se ovde ne toliko na lokalnoj i društvenoj raznolikosti podataka koji se porede koliko na ovoj krupnoj i glavnoj činjenici: na njihovoj lingvističkoj raznolikosti. Ona je ta koja služi kao osno-

va, i koja karakteriše grupacije. Kad se govori o latinskoj književnosti, misli se na književnost pisanu na latinskom jeziku: ona obuhvata podjednako Rimljanina Katona, Mantovljanina Vergilija, Padovljanina Tita Livija, Gala Auzonija, Francuza Santeja. I, nema sumnje, mogu se deliti u razdele, suprotstavljati i upoređivati latinski stihovi mrtvog i živog jezika; među stihovima ovog poslednjeg stihovi klasičnog doba i oni iz doba opadanja. Ali pod uslovom da je uvek reč o upotrebi jednog te istog jezika. Poredimo li pak Bajrona, Getea i Vinjija, Poa i Bodelera, Vergilija i Iga, ne smemo zaboraviti da je nemoguće, naprimer, uzeti nešto od jednoga i doslovno preneti na drugog, i da se podražavati može samo po cenu ovog prvog i važnog formalnog prenošenja — prevoda.¹⁾ Zbog toga, pošto svaka od ovih literatura živi takoreći na samoj sebi, obrazujući jedan gotovo zatvoreni skup (osim sporog prenošenja skupnih uticaja, ili lokalnih kratkih spojeva prevoda, koji pretpostavlja formalni preobražaj ideje), etničke ili nacionalne razlike su u njima snažno obeležene.

Ima li čega sličnog u ostalim umetnostima? Etničke nacionalne razlike su u njima možda isto tako duboke, stilistički, ili u pogledu sudbine ideja i izraženih verovanja, ili u pogledu modela. Ali one ostaju samo u toj jednoj oblasti; i dela u kojima se izvršavaju govore takoreći isti jezik. Statue *Majka zemlja* od Sindinga, koji je Norvežanin, *Ona i on*, od Lindemana, koji je Nemač, ili *Igračice loptom* od Zatkina, koji je Rus, su sve tri statue. Jedan isti jezik: vajarstvo. A ustvari etničke razlike između ova tri dela

¹⁾ Remi de Gurmon je tu skoro snažno insistirao na važnosti i književnoj originalnosti prevoda. Ako, kaže on pravilno (mada paradoksalno), ja bukvalno prevodim na francuski neki izraz jednog engleskog pesnika, sigurno je da niko pre mene nije još tako grupisao te francuske reči. On je insistirao i na važnosti istoriske uloge prevodilaca. Le Turner (koji se jedva dvaput spominje, i to uzgred, u *Francuskoj književnosti* G. Lansonja) je kao prevodilac ili adaptator Šekspira i Osiana izvršio uticaj od prvorazrednog značaja na francusku književnost u poslednjoj trećini XVIII veka).

mnogo su manje važne od vremenskih razlika koje se imaju pripisati desetinama godina koje ih dele. One izražavaju evoluciju jedne jedinstvene umetnosti. Iako bi se mogle uporediti sa razlikama između *Nadahnutog brežuljka*, *Suzane i Pacifik* i *Devojke u zelenom*. Isto tako *Sigfrid*, *Olaf Trigvezon* i *Boris Godunov* pisani su ne na nemačkom, norveškom i ruskom, nego na istom jeziku, a to je muzika. Na tom jeziku tekstuelne pozajmice su lake, izvodljive, a podražavanje direktno. Hajdn uzima temu iz francuske pesme, Betoven iz ruske narodne muzike, a Šopen podražava Filda isto onako lako kao što Lamarin uzima neki polustih od Tomasa, ili kao što Valeri podražava Malarmea. Otuda dolazi da se u jednom horu Musorgskog nalazi ista tema kao u jednom Betovenovom kvatvoru.

Ne smemo smetnuti s uma da takve pozajmice, naročito kada se vrše na velikom prostornom ili vremenskom otstojanju, mogu ostaviti postrani važne društvene ili verske elemente, uostalom često čisto konvencionalne. Francuski srednjevekovni vajar može pozajmiti temu nekog ukrasa direktno iz arabljanske umetnosti, ruanski keramičar XVIII veka neki motiv iz kineske umetnosti, pariski dekorater iz 1925 kakvu stilizaciju iz crnačke umetnosti. Ima verovatnoće da se pri tom izvesne vrednosti izvito-pere. Naš srednjevekovni vajar uzeo je za prostu arabesku neki orijentalni natpis koji nije znao da pročita, pa je, i ne znajući to, objavio, u jednoj hrišćanskoj crkvi, da je Allah jedini Bog. Naš keramičar ne zna da je u Kini slepi miš znamenje sreće, mandarinska patka znamenje bračne sreće, a pečurka li — še znamenje dugovečnosti. On može, naprimer, verovati da slepim mišem evocira sutonsku melanholiiju ili satanski princip. Naš ljubitelj crnačke umetnosti gazi najozbiljnije tabue i od svetačkog gradi svetovno. Ali ako se sociolog može uzbuditi pred ovim jeresima, umetnik se može pozvati na svoje pravo da svoje blago uzima tamo gde ga nađe i objavi da, lišavajući je njene svekolike konvencionalne pretrpanosti, posmatra pozajmljenu temu

samo pod uglom umetnosti, shvatajući je u njenoj plastičnoj čistoti. Vreme je pokatšto samo dovoljno da na jednom istom mestu izvrši takva lišavanja. Valcer *Don Žuana* je za modernog čoveka izgubio društveni karakter koji ga je, za Mocartove savremenike, činio seljačkim, u suprotnosti sa aristokratskim menuetom sa kojim se bori u kontrapunktu. Ali u čemu je dejstvo tog lišavanja ako ne u svođenju muzike na njeno muzičko biće? Bitno je to da u svim slučajevima tekstuelna pozajmica i umetničko podražavanje budu uvek mogućni.

Ako bismo hteli naći pravu analogiju u imitacijama jedne književnosti od strane druge, trebalo bi tražiti među pozajmicama što ih vrši jedna umetnost od druge.

Kada Igo hoće da imitira (on je to izričito tražio) efekat Vergilijeva spondejskog stiha, on mora da izume na francuskom jedan ritmički spoj veoma različit i sasvim nov, koji prema latinskom originalu nema drugog odnosa sem umetničkog. Tačno onako kao što muzičar traži umetnički ekvivalent pesničke činjenice kojom se inspiriše.

Izvesne umetnosti se lakše uzajamno podražavaju nego neke druge, kao i srodni jezici — nemački se prevod može doslovno preneti sa skandinavskog originala, ali ne i sa francuskog. Tako i muzika može često vrlo izbliza kopirati pesmu, prosto preterujući u deklamaciji (kao što je uradio Nidermajer za *Jezero* od Lamartina). Drugi put ona na suptilniji način traži atmosferu jednake estetske vrednosti, kao Dipark, koji je muzikalno osmislio Bodlera. Ali kada se Lukrecije inspiriše (u stihovima 31—40 prve knjige) jednom statuom; ili David u više svojih slika antičkim bareljefima; ili Delakroa poemama, ili Igo, Gotije i Eredija slikama; ili Šuman (*Kreisleriana*) arabeskama i licima isečenim u siluete, iznalaženje odnosa može se uporediti s prevodom.

Pozabavimo se jednom zanimljivom genealogijom.

Debisi je napisao *Devojku sa lanenom kosom*, inspirišući se jednom istoimenom pesmom Lekonta

de Lila. Ali Lekont de Lil je u ovoj pesmi preveo ili podesio Roberta Bernsa. A sam Berns stvorio je svoju pesmu uzevši za osnovni ton jednu narodnu ariju, jedan škotski reel. Tu imamo sve odnose koji su napred naznačeni. Ali Debisijeva muzika ima samo skupno istu vrednost kao i pesma Lekonta de Lila, veoma širokom i veoma rasplnutom evokacijom. Naprotiv Bernsova pesma pripija se uz melodiju kao laka haljina uz žensko telo kada duva vetar. Oblici se provide. Ritam, brojanje slogova i nota, verbalna i melodiska arabeska su istovetni. Ali nema ničeg sličnog između francuske pesme i škotske pesme kojoj ona podražava. Ritam, brojanje slogova, zvučna harmonija potpuno su različiti. U tome je možda najjači *raskid*.

Zaključak iz svega toga je veoma jasan: istinska ili bar najdublja, najzanimljivija analogija između uporedne estetike i uporedne književnosti nije u onome što se isprva misli¹⁾ na osnovu jedne isuviše brze indukcije. *Razne umetnosti su kao i razni jezici; podražavanje, među njima zahteva predvođenje, osmišljavanje u sasvim drukčijem izražajnom materijalu, iznalaženje umetničkih efekata više paralelnih nego bukvalno sličnih.* Etničke, kulturne i vremenske razlike u plastičnim umetnostima ili muzici su relativno veoma male. Mogu se u najboljem slučaju uporediti sa razlikom koja se zapažala između literatura na francuskom jeziku, između jednog Normandijca kao Flober ili jednoga jušnjaka kao Dode; u najbolju ruku između rodenog Francuza i jednog Švajcarca kao Šerbilije ili Belgijanca kao Verharen i Meterlink.¹⁾

I još nešto.

¹⁾ Pa čak i onda razlike u epohama i školama pretežu nad razlikama u narodnosti. G. Rodenbah je beskrajno više »*fin de siècle*« (XIX veka) nego što je Belgijanac. Ali te razlike, u slikarstvu naprimer (uporedite Vatoa, Bušea, Natoara, Davida), tiču se mnogo više istorije umetnosti nego estetike. A isto tako uporedite Kloda Lorena ili Koipa, Nena ili Petera de Hoha).

Ni samo poređenje (u slikarstvu ili u muzici — pa čak ni u književnosti) stilova po zemljama i epohama, i ispitivanje nacionalnih obeležja nije zaista solidno, i ne može se vršiti u potpunosti ako ne zahteva poređenje umetnosti, ako najpre ne pretpostavi da su neki veliki problemi uporedne estetike rešeni u smislu koji je ovde usvojen. Kako da se u to sumnja? Ako, naprimer, možemo reći da postoji nemačka estetika, nemački ukus, nemački stil, različit od francuskog stila i ukusa, to je zato što se pozivamo na mogućnost poređenja između *Venere* Lukasa Kranaha, starih kuća u Augsburgu ili Hildeshajmu, *Cvingera* u Drezdenu, Klopštokove *Mesijade*, Klingerovih statua i Bramsovog *Rekvijema*, itd. Mi osporavamo diferencijalnu varijaciju koja karakteriše te stvari u odnosu na njihove francuske, italijanske ili engleske ekvivalente. Mi tvrdimo da se sve te varijacije stiču i rastapaju u jednoj zajedničkoj stilističkoj suštini koja bi se mogla suprotstaviti onoj što karakteriše opšti francuski ili italijanski stil, itd. Mi na osnovu regionalnih promatranja gradimo uporednu estetiku, u smislu upoređivanja dela koja pripadaju različitim umetničkim vrstama. Jer kako da se poredi *Cvinger*, *Mesijada* i *Rekvijem*, ako ne znamo kako se mogu porediti spomenik, pesma i muzičko delo?

Isto tako, govoriti u francuskoj umetnosti o izvesnoj normandiskoj karakteristici (u suprotnosti, naprimer, sa anžijskom ili burgonjskom ili langdonskom karakteristikom) znači pretpostavljati da katedrala u Kutansu, pozorište Korneja, romani Flobera, muzika Bojeldijea ili Obera, slikarstvo Žerikoa, pa čak možda i vidici livade Lesea ili svetlost u drveću na obali Orne imaju nečeg zajedničkog. Ukratko, uporedna estetika regionalnih stilova samo je jedna pokrajina uporedne estetike koja se definiše kao upoređivanje najrazličitijih dela, i ona se ne može uspešno izučavati bez njene pomoći i najtananijih istraživanja koje ova može preduzeti. Definicija uporedne estetike kao upoređivanje specifično

različitih dela u najraznovrsnijim umetnostima prva je i glavna.

Uostalom, recimo to još jednom, mi niti hoćemo da namećemo kakav metod, niti da pripisujemo kakvu povlasticu jednoj teoriskoj zamisli. Mi se uostalom čuvamo da ne kažemo kako je uporedna estetika jedini metod i da se samo taj metod može preporučiti u estetici. Koliko je sve metoda i koliko gledišta opravdano u strasnim proučavanjima u kojima mogu saradivati kako psihologija tako i sociologija, kako pozitivna nauka o oblicima tako i metafizičko razmišljanje o umetnosti!

Mi prosto hoćemo da kažemo da je ona metod koji se traži za temeljno ispitavanje problema koji je predmet naše studije. To je jedina privilegija koju ovde za nju tražimo.

No možda će ipak biti korisno da se dobro obavestimo o njenim zahtevima.

GLAVA V NEKOLIKO REČI O METODU

Rekli smo maločas, ovaj problem odnosa između umetnosti odmah je otvoren estetskoj osećajnosti samim osećanjem bratstva koje spaja različite grupe umetnika. Ali, kao što smo rekli, ovaj problem, ako želimo da ga temeljno proučimo, a ne da ostanemo u njegovom pretsoblju, zahteva stvaranje čitavog sistema istraživanja kome je svrha da otkrije skrivene sličnosti, postupke jedne unutarjosti, prisni odnos prema umetnosti koji ih, može se reći, čine nepristupačnim bez upotrebe reaktiva namenjenih da ih obelodane (kao što će se dalje videti, naprimer, jedan slučaj u direktnoj vezi sa ovim pitanjem, u glavi XXX povodom melodije i arabeske). Potrebni su čak, kao što rekosmo, specijalan tehnički rečnik i koncepti.

Ne bojmo se dakle reći: to je čitava jedna nauka. Ili, ako je reč nauka nepodesna kada se pri-

menjuje na umetnost, to je čitava jedna disciplina, čitav jedan svet trudnih istraživanja koja nameću potrebu za tehničkim pojmovima, za dobro izrađenim jezikom, tačnim ogledima, ispitivanjima koja istraživanje strpljivo prilagodavaju metodu a metod istraživanju, prema pukotinama koje umni napor u činjenicama otkriva.

Nekima se to, kao što sam rekao, ne sviđa; iz puke predrasude, iz lenosti, zbog želje da se u umetnosti nađe tema za lepe fraze, bez upotrebe razuma, bez napora. Oni smatraju (mogao bi im se neko zbog toga narugati) da se umetnost ne poštuje ako se o njoj govori strogo, jezgrovito i učeno. Oni kažu da o njoj treba govoriti (radi prilagodavanja jezika predmetu) na umetnički način. (Kao da bi trebalo — rekao je ranije jedan duhoviti i oštromni estetičar — da fizičar govori bučno o zvuku, a toplo o toploti!).

Ti ljudi se, umetnički, varaju. Njihov je ukus loš. Lepe fraze o umetnosti to je blagoljublje, izlišnost. *Sweet on sweet*, to je dozvoljeno na Ofelijinom grobu; potom se ide dalje. Umetnost zaista zaslužuje nešto bolje, dublje; i sa mnogo više čari učestvuju u njoj oni koji nalaze silnog uživanja u tome da unaprede stvar (a ta stvar je sama umetnost sa svim njenim dražima, ali i sa svim njenim krševima i dubinama). Korak po korak, uz pomoć mučnog metoda koji mnogo zahteva, koji uvećava estetiku svekolikim sjajem čistoga duha, svim tačanstvenim svetlucanjem iskusne i ispitivačke misli koja se ne boji da ide napred u suštinu stvari, okrećući i prevrćući činjenicu sve dotle dok ne kaže svoje pravo ime. I tek posle toga dolazi radost koju vole istinski ljubitelji umetnosti, oni koji je smatraju dostojnom vrednoga rada u probdevenoj noći.

Pesnici, veli Bødler (ili bolje reći Lepota, kojoj on daje reč):

Pesnici će pred mojim otmenim držanjem
 Koje sam, čini se, preuzela od najgordijih
 spomenika
 Ispuniti svoje dane ozbiljnim učenjem.

A Malarme:

Jer pomoću nauke,
 Vernih srdaca Himne,
 Nameštam u delu što ga stvori strpljenje
 Atlase, herbarije i trebnike

Kako da se dostigne ta strogost?

Prvo i pre svega, izbegavanjem metafore, kuge uporedne estetke. Ako vi kažete, govoreći o nekoj slici (naprimer *Dete u plavom* od Gensbroa): »to je jedna simfonija u plavom duru«, vi ćete do mile volje nizati prazne reči. Kakav je odnos između kompozicije ove slike i onoga što karakteriše jednu simfoniju; ja kažem: upotreba potpunog orkestra i poštivanje izvesnih morfoloških rasporeda u kompoziciji čiju je prvobitnu shemu ustanovio Emanuel Bah. Kakav je odnos između akorda njegovog boja i harmonskih proporcija koje karakterišu dur prema molu? Ne da takvi odnosi ne bi mogli postojati. Kogod ima zadovoljavajuće pojmove o muzici i slikarstvu, nazreće mogućnost jednog skupa boja koji će moći evocirati durski akord, uzimajući plavu boju kao glavnu. Da se u plavom ogrtaču, crvenoj tuniki, plavoj boji kose na nekoj slici iz Rafaelove škole može naći ekvivalenat jedne tonike, dominante, terce u tome nema ničeg nemogućeg. Ali slika koju naprotiv obeležava isključiva premoć plavih tonova u različitim, tanano i vešto udruženim nijansama, tako da ostaju homogeni, harmonični, sačinjavajući jedan akord uzet u celosti iz uske oblasti spektra; i divno raspevavaju boje izvanredno bliske (dovoljno bliske da budu uopšte označene ovim jedinim, jamačno malo grubo sinkretističnim izrazom: plavo), jedna takva estetička činjenica biće sušta suprotnost onome što je evocirala naša ideja o durskom akordu zasnovanom na ovom naglašavanju plave boje. (Ni izraz molski akord ne bi bio opravdaniji, jer bi evocirao u tom Dreiklang-u čije su boje, plava i crvena, tonika i dominantna, a izbor jedne terce bliži plavoj nego crvenoj, recimo pepeljasto-plavoj pre nego venecijansko-zlatnoj. Onaj dakle

ko tako govori samo dokazuje da slabo poznaje muziku.

Ako je naprotiv reč o nekoj renesansnoj arabeski gde je sočan efekat postignut varljivim utiskom linije, odnosno veštim trenutnim izbegavanjem mirovanja na očekivanoj osi i nekim čudljivim prekidom linije koja potom dostiže krajnju tačku tek posle nekakvog pokušaja (gotovo pogrešne note) na jednoj veoma bliskoj osi; ako se, velim, povodom takve arabeske govori o plastičnoj apodžaturi, onda se govori o nečem što je tačno i oštroumno. Apodžatura u muzici je ona melodiska i harmoniska činjenica kada se glas koji peva, umesto da odmah da očekivani ton prema logici oblika i zahtevu harmonije, neskladno povišava do sledećeg stepena a stepen potreban pauzi dostiže tek pošto nas je pobudio da ga poželimo kao srećno rešenje jednog kratkog, pomalo koketnog i bolnog ustezanja.

O krivuljo, vijugo,
Lažljivca tajno,
Hoću da se dočeka
Reč najnežnija...

govorio je Valeri.

Ovde se zaista upoređuju dve činjenice čija je umetnička suština slična, te je umesno upotrebiti muzički izraz da bi se one označile, pošto muzika (čija je estetička teorija uopšte mnogo više napredovala nego u bilo koje druge umetnosti) raspolaže jednim tehničkim izrazom posvećenim toj činjenici. Nije dakle reč o metafori, nego o tačnom transponovanju i zakonitom i metodskom proširivanju jedne zastarele terminologije. On je tačan, prodiran i jedar. Drugi izraz značio bi benetanje, murdarluk, povod za smeh pravim znalcima.

Druga stvar: ne zadovoljavati se lako prvom opaženom činjenicom bez tačne procene njenog obima, značaja i arhitektonskog mesta.

Koliko je tačnih opažanja u uporednoj estetici iskvarila želja ili iluzija da se odjednom sagleda je-

dinstven zakon, definitivnan ključ lepote i umetnosti! Vi ste zapazili mnogostruko prisustvo jedne izvesne morfološke formule — proporcije jedan i po, zlatni odeljak i broj ϕ , ili pak proporcija koja se zove harmoniska;

$$\left(\frac{a}{b} = 1,5; \frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}; \frac{a-b}{b-c} = a \right)$$

— pa ćete zamisliti da imate u ruci univerzalni ključ! Trebalo bi, naravno, zabeležiti najpre one činjenice na koje se formula može primeniti i one kojima ne odgovara (naprimer nemoć broja ϕ u muzici), a zatim tražiti njeno hijerarhisko mesto među raznim morfološkim zakonima koji predsedavaju delu u kome se na nju nailazi; najzad, tačno iznaći (propratnim varijacijama) estetske efekte koji su s njome solidarni, a poglavito ispitati, protudokazom, ne nalazi li se ona i u velikom broju osrednjih dela, u ružnim prostačkim likovima promašenih bića. Pokaže nam se tako neko lepuškasto lice koje odgovara proporcijama zlatnog odeljka. Ja tražim da se povuče paralela između ružnih lica prema kojima je priroda bila maćeha i lica koja su prosto bez lepote i koja isto tako (kao što se to lako zapaža) udovoljavaju toj proporciji. Inače rasuđujete kao kad biste rekli: ja volim plavuše, dakle plavo je boja lepote, i svaka je plavuša lepa. Ali uporedimo, molim vas, vaše ljubavi sa mojima pa ćemo možda otkriti i lepše tajne.

I najzad treće (da se sve kaže u malo reči), budimo upornj i vredni i zahtevajmo mnogo. Pažljivo kujmo sredstva — rečnik, metode, iskustva — koja su nam potrebna i koja dozvoljavaju plodnu progresiju, gomilanje znanja, njegovu sistematsku organizaciju, sve dublje prodiranje u suštinu stvari. Ne verujmo (da nastavimo sa negativnim pravilima) da se može sa malo intelektualnog troška doći do obimne i duboke spoznaje jedne tako bogate stvarnosti, tako različite, tako duboke, tako toplo konkretne u svome čulnom posedovanju, tako okultno

duhovne u svojim bitnim operacijama kao što je stvarnost ukupnog sveta umetnosti.

Jer najposle, o čemu je reč?

Umetnost, ta stvaralačka snaga praktično je pokrenula, povukla u svoje struje i puteve, organizovala i rasporedila ogromne količine materije. materije načičkane psihičkim značenjima i tako privedene ogromnim duhovnim perspektivama. Izvedimo taj svet u njegovoj pozitivnoj i neposrednoj stvarnosti pred našu misao. Pomislimo da je reč o svim palatama, svim melodijama, svim simfonijama, svim dramama, svim romanima, svim pesmama. Tu su *Bogorodica među stenama* ili *Hodočasnici*, iz *Emansa*, *Smrt Sardanapala* i poslednji rad Pikasa; tu su Partenon, katedrala u Amieniu, hram u Ankori i palata Šajo; amfora iz Kanose i vaza iz Alhambre; Pobeda sa Samotrake, grobnice porodice Mediči, *Covek koji hoda* ili »autonomne« skulpture u Lipšicu; *Ilijada*, *Odiseja*, *Božanstvena komedija*, *Legenda vekova*, *Okovani Prometej* i *Hamlet*, kanačke pamučne tkanine, David pred kovčegom, *Zadovoljstva na začaranom ostrvu* i igre u *Knezu Igoru*; *Melanholija* i *Komad za sto forinata*, *Princeza de Klev*, *Mutivoda* i *Devojka u zelenom* *Dies irae* i *La ci darem la mano*; *Umetnost Fuge*, *Simfonija sa horovima*, *Studija o crnim dirkama*, *Zlato Rajne* ili *Gozba pauka*, Ogrtač zvani Karlo Veliki i tapeti *Chaise — Dieu*, crkveni prozori u Šartru i komode u Bulu i Rizneru, i prepleteni ornamenta *Knjige Kels*, *Knjige Armag* i *Knjige Šah-Name*, izrezani brokati i kadife u muzeju tkanina u Lionu, emalji Leonarda Limozina i kineski emalji; vodoskoci u Versaju, rešetkaste kapilje Zan Lamura u Nansiju, film *Metropolis* i dekori Baksta za *Seherzadu*; mihički stavovi Batila, Adrijena Lekuvrera ili Talme, Sare Bernar u *Fedri* ili Ane Pavlove u *Labudovoj smrti*; upamtimo to dobro, sve te stvari pripadaju raznim vrstama — i u svakoj od njih ima na hiljade pa i više.

Vidi se da je reč o jednoj čvrstoj stvarnosti, koja u svom kosmičkom jedinstvu obrazuje džinov-

ski skup raznih bića. To je, rekosmo, čitav jedan svet. I reč je o tome da se iz toga sveta izvuku: red, hijerarhija, morfologija, bitne norme; — čak bih rekao uporedna fiziologija i anatomija.

No pomislite za trenutak koliko je anatomistima i fiziolozima trebalo vekova strpljivog i oštrog posmatranja, napora, iskustava, rada na stvaranju sistematskog i stručnog jezika, koliko napisanih knjiga, pa da nam danas pruže otprilike tačnu sliku biljnog i životinjskog sveta, njegovih glavnih strukturnih zakona, rašćenja, razvitka.

Možemo li se nadati da treba manje napora, manje vrednoće, manje trudnih istraživanja da se dođe do arhitektonskog i funkcionalnog opisa sveta koji smo maločas evocirali: tog skupa umetnosti što ga ispunjava bezbroj takvih neobičnih bića?

Ali taj je Svet zasnovao jedan jedini demijurg: jednom jedinom snagom potpuno predanom radu u svakom od ovih bića, i koja se zove umetnost. Ona umetnost koju ćemo takođe imati sreću da upoznamo ovim posljednjim metodskim postupkom koji se sastoji u tome da se postavimo pred umetnička dela ne toliko kao ljudi koliko kao umetnici, stvaraoci, ili subjekti posmatrači. Jer umetnost nije samo nekakva privatna i lična misao umetnika, nego i skup prešnih potreba koje mu se nameću, koje mu istovremeno služe kao norma i kao oslonac i koje on u svom radu uzima kao iskustvo, a da se to iskustvo ne zabeležava drukčije do u samom delu.

Ne zaboravimo zbilja ovo, što je bitno: ma kakve bile sličnosti koje bismo mogli otkriti, na primer, između jedne melodije ili jedne dekorativne arabeske, između jednog akorda boja i jednog muzičkog akorda, ipak (osim nekoliko vrlo retkih izuzetaka koji se lako mogu otkriti) ni muzičar, ni crtač ili slikar nisu ih hteli niti su ih tražili. Muzičar je mislio muzikalno, slikar plastično. I u samim principima njihove umetnosti, svojstvene svakome od njih, i u aktivnom i konkretnom iskustvu dokoga dolaze u svom vlastitom radu o imperativima,

željama toga rada, sadržani su na tajanstven način i uzroci te sličnosti.

A to su baš oni principi i ono iskustvo koje možemo izvući upoređivanjem samih dela. Biti toga svestan, to dakle znači opštiti sa umetnikom koji ih saznaje u samom postupku svoje umetnosti. To znači doći, drugim putevima, do svesti o uzrocima svojih postupaka. Radost što se otkrila jedna ista kadenca, amfioničnim gomilanjem kamenja i nota, slogova i profila, jedan oblik koji ima istu vrednost za sonet i za vrh hrama kao i za bareljef i za skerco.

Ali to iskustvo — da odmah kažemo sve što će se docnije stalno pojavljivati i orijentisati nas — bilo je iskustvo jednog hoda ka egzistenciji — ne samo za umetnika; mada se u njoj učvrstio i opravdao kao čovek od umetnosti — već za samo delo. Jer takav je — pokazaćemo to — uzbudljiviji put umetnosti. On polazi od mramora koji je prazan i neobjašnjiv samim tim što je samo mramor, i stvara od njega Pobedu sa Samotrake, taj apsolutni egzistencijalni izraz, taj intenzivni vrhunac na jednom stupnju bića. On polazi od daha što prolazi kroz trsku, kao ucveljen što je beskoristan, i stvara od njega poznu pesmu koja će najzad dati sutonu dušu i završni oblik. A zakone ovog hoda vredi proučiti i upoznati drugim neposrednim sredstvima čak i za onoga koji nema dara i sreće da može o njima imati direktno iskustvo — ili bar najčistije i najintenzivnije. Jer i njemu će ono možda zatrebati za druge, manje uzvišene i možda vitalnije zadatke.

GLAVA VI

NAPOMENA

Ovde, naravno, nije reč o tome da se potpuno pređe (ma i ukratko) ogromna oblast ovih nauka, pa ni da se priđe glavnim pitanjima koja one postavljaju. Opšta anatomija i fiziologija svih bića što naseljavaju svet umetnosti koji smo maločas evocirali

očigledno je program jedne nauke, a ne predmet jedne knjige. A u tim se pitanjima nije dovoljno odmaklo (u sadanjem stanju strasnih proučavanja o kojima je reč i gde još mnoga istraživanja tek treba da se izvrše) te se ne možemo nadati da ćemo ih sa uspehom dati, na nekih tri stotine strana, u kratkom pregledu. Mi ćemo prići samo nekima od tih problema — onima koji su iz jednog ili drugog razloga više ili manje aktuelni i povlašćeni ili mogu biti pretreseni sa uspehom. A naš glavni napor sastojće se u tome da ustanovimo, usput, čvrste principe (makar oni bili i osnovni) koji u ovim naukama mogu poslužiti kao vodič i dozvoliti naporima raznih istraživača da se slože u jednu celinu, da usklade svoje rezultate i doprinesu istom spomeniku koji se može poželeti za budućnost. Možda ćemo sem toga videti da izučavanje raznih posebnih umetnosti može dobiti u dubini i tačnosti usled ovog upoređivanja svake sa svima.

DRUGI DEO
UMETNOST I UMETNOSTI

GLAVA VII
ŠTA JE UMETNOST?

Da bi se uporedile razne umetnosti između sebe, važno je da se o njima ima račun, inventar; i da se zato najpre istraži dokle se prostire umetnost.

Šta je umetnost? Ako o tome treba reći nešto uopšteno, *umetnost je stvaralačka aktivnost*. To je skup postupaka, usmerenih i motivisanih, koji izričito teže da jedno (biće) (treba li dodati: veštačko? o tome će se kasnije raspravljati) vode od ništavila ili prvobitnog haosa do potpune, neobične, konkretne egzistencije koja se potvrđuje u nesumnjivom prisustvu.

Ali shvatimo dobro da se ne radi toliko o postupcima u izvođačkom i praktičnom smislu koliko o duhu koji ih oživljava, to jest o samim uzrocima svih akata kojima se ostvaruje ta anafora — to progresivno uzdizanje jednog bića iz ništavila do pune egzistencije. Umetnost je (ono) što razmišlja o efektima koje valja proizvesti i uzrocima koji te efekte proizvode; o tačnom rasporedu kvaliteta koji treba da u delu postupno izbiju na videlo; o hodu bića, predmetu njegova truda, ka završnoj i vrhunskoj tački, pragu njegove pune egzistencije: dovršenju. Umetnost nije samo ono što delo stvara, već i ono što ga vodi i usmerava.

Stoga se o umetnosti može reći, tačno ali potežim izrazima, da je ona dijalektika anaforičnog una-

predenja; ili, da se poslužimo jezikom manje ezoteričnim, umetnost je stvaralačka mudrost; — ali po sebi se razume da ta reč mudrost, koja znači intuitivnu tekovinu i posedovanje, delatnu i konkretnu upotrebu jednog rukovodnog znanja, koje izdaleka vidi buduće posledice i skupne harmonije, ne isključuje ni moć, ni ljubav. Mudrost! Ta se reč neće svitati samo onima koji u umetnosti vide ludost, razbarušenost, nesvesnost, jer ne znaju koliko se u njenom grozničavom strahu krije razboritosti i razložne kontrole, koliko normi, mere i pravilnosti, a onima koji, obratno, ne razmišljaju o tome koliko umetnosti pretpostavljaju u jednom svetu kada im se čini da u njemu vide mudrost jednoga tvorca.

Zadržimo se na ovom tako bitnom pitanju.

Posmatrajmo, naprimer, slikara pri radu.

Svaki potez kičice koji povuče ima svoj razlog postojanja, izračunat brzo i strasno, i koji, mada bez reči, sine kao munja.¹⁾

Kakvo iznenadno odmeravanje bezbroj odnosa forme, jasnoće, boje, evokacije reljefa ili života; kakvo tanano i brzo precenjivanje skupne promene koju proizvodi jedan jedini potez kičice; kakva trenutna mobilizacija čitave jedne nauke; kakvo predviđanje efekata koje valja proizvesti i opasnosti koje valja mimoići! A kroz sve to, kakva rukovodna nit u čudnovatom položaju, koji se neprestano pojavljuje pri svakom pokušaju, da se novim potezom deo ima dovršiti, usmeriti korak po korak u pravcu dovršenja, ka konačnom i potpunom posedovanju bića! Jedna odveć živa i neprikladna boja, jedan nespretni potez, bez snage i bez sjaja, ili suviše jak, suviše naglašen, pa se odjednom izgubi sve što se na

¹⁾ Reč je naravno o implicitnim i praktičnim sudovima.

Dodir kičicom je jedan sud, utoliko što ga slikar daje jer smatra da je takva boja, stavljena na takvom mestu, na takav i takav način, podesna da sliku srećno dovrši, i to zbog svega onoga što o svojoj umetnosti zna. Ali se razume da on može biti savršeno nesposoban da je objasni rečima: to ništa ne menja na stvari (I zato jedan odličan slikar može biti vrlo rđav profesor slikarstva.).

putu steklo; biće, upola izvučeno iz neodređenosti, povlači se i vraća u poluništavilo, ili mu se pak sudbina menja i postaje druga. »Vidiš li, mali, kaže svom učeniku slikar *Nepoznatog remek dela*, kod Balzaka se računa samo poslednji potez kičice!« Dobro, ali svaki od onih koji su mu prethodili morao je biti pripremanje za put, dobrovoljni polazak u karavanu svih onih voljnih, smišljenih postupaka ka tom poslednjem potezu, predmetu njihove sveopšte saradnje. I pomislimo najzad koliko taj poslednji čin, potpuno negativan i uzdržljiv — odbijanje da se povuče još jednom potez kičice, da se dá završni sud — pretstavlja sam po sebi, celovite ocene, ocenu uspeha, upoređivanje prisustva i sna, ideala i stvarnosti!

Sve to, to idenje, to krajnje rešenje, taj skup motivisanih postupaka, to je dijalektika umetnosti, ključ anaforične promocije dela. A svi motivi koji predsedavaju tim postupcima, obrazujući u svom potpunom sistemu vrstu rukovodnog i pokretačkog znanja ili stvaralačke mudrosti, to je sama umetnost u onome što je u njoj najosnovnije i najbitnije.

GLAVA VIII

UMETNOST I LJUDSKE AKTIVNOSTI

U izvesnom pogledu tako definisana umetnost pripada vrsti finaliteta. Ali time se nije ništa reklo ako se ne precizira da je reč o finalitetu sasvim posebne vrste: o onome čiji je kraj egzistencija, ili, tačnije govoreći, egzistencija jednog bića; — jednog naročitog bića koje sadrži u isti mah vaskoliko bogatstvo, originalnost i jedinstvenu moć ispoljavanja, bića nezamenljivog i prisutnog.

Finalitet, velim, sasvim originalan. Većina ljudskih radnja su usmerene ne prema množenju bića, nego prema množenju događaja. Lovac gađa zeca, ribar peca štuku, vojni starešina ili šahovski igrač kombinuju neki manevar, finansijer kupuje ili pro-

daje vrednosne hartije: cilj nije ni egzistencija zeca, ni štuke, ni šahiste, nego događaji lova, pobeđe ili bogaćenje. Ovo je prva razlika između umetnosti i veštine. Iako se reč umetnost katšto upotrebljava da se označi skup postupaka koji vode izvesnim događajima — kaže se umetnost gađanja, vojna umetnost, »pecačka« umetnost (umetnost ribolovca) — pravi izraz je veština. I taj »ontički« kriterijum finiteta kojim se definiše stvaralačka aktivnost dovoljan je za razlikovanje dveju vrsta aktivnosti. Bez sumnje one saraduju; mešaju se. Ali mi ćemo ih baš na taj način moći analizirati, razdvojiti, upoznati njihovu težinu. Jer ako svaka umetnost ima svoje veštine, gotovo svaka veština može se uzdići do umetnosti. Da je cilj inženjera ne prelaz preko reke (događaj, akcija) nego sam most, ta stvarnost koja ubuduće ostaje, afirmišući se svojim konturama, svojim pokretom ili elanom, svojom perspektivom svodova koji se ogledaju u vodi, u prelivima svetlosti i senke; svojim prisustvom, svojim trajanjem; tada je konstruktor umetnik, arhitekt. Čak je i naš finansijer od maločas pomalo umetnik ako se trudi da, zarađujući, konstruiše vrstu ekonomskog i finansiskog organizma, spomenika čiju arhitekturu ceni.

Mi smo takođe — uzgred budi rečeno — razlikovali umetnost i igru, sa kojom joj ponekad pripisuju prostačke asimilacije, kako uime neke zajedničke nezainteresovanosti (koja u umetnosti ne postoji uvek) tako i jednog istog posedovanja fikcije (i još kakve fikcije u građenju kuće, crkve, u izrađivanju amfore?). Igra se iscrpljuje u događajima iz kojih ne proizilazi nikakvo sredeno i ozbiljno biće kao trajno postojeća stvarnost. Ništa dakle nije toliko suprotno umetnosti. Ako je umetnost igra, onda je to igra Demogorgona — koji je stvarao svetove da bi rasterao dosadu.

Neko će primetiti: ali kada se svira u violinu ili igra neki pozorišni komad, i to je umetnost, mada je reč o radnji koja nije stvaralačka i koja se iscrpljuje u jednoj prolaznoj činjenici, i to je priroda događaja.

Odgovor: to bi prosto bila veština koja teži da izvrši radnju koju po pravilu reguliše scenario, ako ta radnja nije imala za cilj teofanisku predstavu. neposredno ostvarenje (kome štaviše genij izvođača daje poslednji završni potez kičice) jednog istinskog bića — drame, simfonije. Jer kakogod se shvatio njihov način postojanja, *Fantastična simfonija* ili *Dvanaesta noć* su bića — isto tako individualna i stvarna, ako ne i više, kao i tolika bića kojih se dotičemo u čovečanstvu. Ko to ne drži na umu, ne može ništa razumeti u umetnosti.

Jedan moj prijatelj je za klavirom. Ja čekam. Evo prva tri takta *Patetične simfonije*. Mada se vrata nisu otvorila, neko je ušao. Nas je troje: moj prijatelj, ja, i *Patetična*.

Tako, karakterišući tom crtom umetnost, mogli bismo reći na način bez sumnje empiriski i naizgled gotovo skučen, a u stvari dovoljan i produbljiv: *umetnosti su među ljudskim aktivnostima one aktivnosti koje izričito i namerno fabrikuju stvari, ili opštije, neobična bića kojima je cilj egzistencija.* Seoski lončar želi egzistenciju tuceta prostih lonaca; grčki keramičar egzistenciju amfore iz Kanose; Dante Božanstvene komedije, a Wagner Tetralogije. Njihov je rad potpuno objašnjen i prikazan ovim rečima.

Stvari se često drukčije predstavljaju. Neki smatraju neophodnim da u definiciju umetnosti unesu ideju o lepom. Ali to znači mutiti glavnu stvar dodavanjem jedne okolnosti od drugostepene važnosti, koja je uostalom dvosmislena i neodređena.

Reč, umetnost, veli *Tehnički i kritički filozofski rečnik*, označava (u smislu u kome se suprotstavlja veštini) »svaku proizvodnju lepote delima jednog svesnog bića«. Dobro. To znači pozivati se na uobičajena shvatanja. Ona time nisu ništa manje strana. Da se ne zadržavamo na ovoj ideji svesti koja ima za cilj da iz umetničkog dela eliminiše prirodu. (A otkuda ta predrasuda da priroda ni na koji način ne može biti umetnik? Zar se s druge strane ne

¹ Samo kao slučajev umetničkog dela. Priroda je stvarna u delu kao put kojim nastaju "jednostavni i složeni životi". Ali ona ne može biti umetnik. Inače priroda stoji u ovom smislu - forma - koje su samo priroda. - Iskajine su svijest i volja

ukazuje često na to da u radu genija ima nečeg nesvesnog? Treba li staviti nastranu genija u čoveku koji stvara umetničko delo?). I baš definiciju umetnosti finalitetom ka lepome smatramo mi za smelu, mada je ona gotovo univerzalna.

Šta je hteo tvorac 25 Mazurke? Da li je hteo lepo uopšte, onu generičnu i neodređenu osobinu zajedničku hiljadama bića, hiljadama dela? Da li je, tačnije govoreći, hteo lepo ukoliko se ono suprotstavlja uzvišenom, lepuškastom, tragičnom, ljupkom, poetičnom? Besmislica. Nije li izričito i tačno hteo jedinstvenu i neobičnu čaroliju svdžstvenu 25 Mazurki? Nije li hteo one draži, onu gipkost, one čari, onu uzbuđenost ili ako hoćete onu uzrujanost koja od nje čini jedno posebno biće (uprkos porodičnom izgledu) ne samo među svim muzičkim bićima, ne samo u delu Šopenovom, nego i među 51 Mazurkom?

Ali ta naročita moć uzbuđivanja nije toliko razlog postojanja koliko najživlje svedočanstvo o postojanju tog jedinstvenog bića koje stoji tu pred nama, i tim prisustvom tako sposobno da proizvede uzbuđenje ili ljubav, pokazujući da je stvarnije od mnogih drugih neodređenih stvorenja ovog sveta fantoma, stručnije zvanog stvarnost.

Ta egzistencija i jeste najpre neposredni cilj muzičara; egzistencija koja se nazire u magli ili koju sugerise neki fragmentarni motiv, neki tipični akordi, koje se umetnik trudio da potpuno ostvari a da pri tom ništa ne izgubi i ne oslabi njihova originalnost. I tako je sa svim stvorenjima ove vrste. Tvorac je to pogodio po onome što je tom stvorenju jedinstveno, lično — što ga čini onim što je, da je to i ništa drugo. On je smatrao da je ono, radi sebe i po sebi samom dostojno biće, dostojno njegovog ostvarivačkog napora, svekolikog staranja i potrebnog truda da bi mu dao da se razvije u svetu muzičkih ostvarenja. Šta mari što je to stvorenje nežno ili svirepo, čudnovato ili uzvišeno, dosadno ili smešno. Volećemo ga, prema slučaju, baš zbog te nežnosti ili svireposti, uzvišenosti ili čudnovatosti. Zar je drukčije u pogledu svih ostalih ljubavi koje imaju

za predmet sva stvorenja ovoga sveta? Ali da bi bila to što su, lepa ili uzvišena, ljupka ili poetična, treba najpre da budu. I to je glavno u celoj stvari.

Posmatrajmo, zbilja, umetničko stvaranje u svem njegovom obimu i, ako mogu reći, u svoj njegovoj veličnosti.

Umetnosti su, kazali smo, fabrikantkinje stvari. One grade katedrale, statue, simfonije, vaze, slike, epopeje, drame. Zvučnom treperenju vazduha, gestovima tela u pokretu one daju monumentalnu važnost. Neodređene snove i međuvizije jedne nadahnete ili strasne duše one vode konkretnom rezultatu te se naposljetku pretvaraju u spoljne i trajne stvarnosti koje stoje pred ljudima. Ali izmerimo dobro veličinu tih stvarnosti. Zacelo rad jednog Vinčija, jednog Mikel-Andela ili jednog Vagnera veličinom i bogatstvom ne dostiže rad jednog Jehove za njegovih šest dana. Ali on je, u svojoj suštini, iste prirode. *Bogorodica među stenama* ili *Hodočasnici iz Emausa*, katedrala u Remsu ili grobnice porodice Mediči, *Simfonija sa horovima* ili *Čari Velikog petka* nisu samo skup boja na jednom licu ili rojevi tonova od kojih treperi vazduh, ili nagomilano i izvajano kamenje. Svako od tih dela je čitav jedan svet sa svojim prostornim i vremenskim dimenzijama, a takođe i svojim duhovnim dimenzijama, sa svojim stvarnim ili mogućim pritežavaocima, mrtvim ili živim, ljudskim ili nadljudskim; sa čitavim svetom misli koje on budi održavajući u dušama njihovu svetlost. A to je svet koji je skupa došao do bića, do prisustva.

Taj svet, dakle postoji, kakav bio način njegova postojanja. I ne samo to: kao remek-delo on raspolaze naročito intenzivnom i sjajnom egzistencijom. Trebalo je da udovolji (ili da se radi njega udovolji) svim opštim ili posebnim uslovima te egzistencije. A to je dubok i čudotvorni zadatak umetnosti. Otkriti među tim uslovima samo lepotu, to je sitnica prema jednom problemu čija je sadržina tako bogata, tako tačna, tako raznolika i u isti mah tako du-

boko usadena u srcu bića. Lepota je samo skupni znak svih harmonija, svih rasvetavanja, svih pronalazaka, svih čarolija, svih osmeha i svih apoteoza, svih veština i svih ostvarenja potrebnih za taj uspeh. Ako li pak ona označava samo efektivan utisak koji proizlazi za nas, posmatrača, iz potpunosti tog uspeha, ona je onda samo jedan od njegovih opštih znakova, u stadiju refleksivnog kritičkog stava prema dovršenom delu. Šta je lepota? To je utisak koji na nas proizvodi, u pogledu osećanja i u celini, potpuni uspeh umetnosti u njenim zadacima. Definisati umetnost tim završnim utiskom, to znači kretati se u zatvorenom krugu. Recimo da umetnost ima za neposredni i glavni cilj bar moguću a po mogućstvu i punu, trijumfalnu, strasnu egzistenciju neobičnog bića — njeno delo; i kruga nestaje.

Na taj način naša definicija je dovoljna da među ljudskim aktivnostima okarakteriše devet (barem, a verovatno i dvanaest) lepih umetnosti pa čak i da skupi ono što je umetničko u srodnim aktivnostima. Ima li u tome kakve nezgode? Ako hoćemo da kažemo šta je umetnost sama po sebi, nije li upravo potrebno da se ona definiše dovoljno široko da bi se ta srodstva obelodanila, to još jednako saznatljivo prisustvo umetnosti, izvan granica njenog u neku ruku zanatskog i tipičnog prisustva? Može biti umetnosti u nekom filozofskom i naučnom delu — u podizanju jednog misaonog spomenika, jedne velike hipoteze. Ona se mora prepoznati, kao očigledna i nužna, u vaspitnom radu u najlepšem smislu te reči. Kovati jedan karakter, kaliti jednu dušu, voditi jedno ljudsko biće tako da ono potpuno razvije svoju ličnu egzistenciju, ko će moći uspeti u tom zadatku ako ne oseća koliko on zahteva umetnosti — mislim staranja, pogađanja budućnosti, hoda ka ostvarenju, sa onoliko estetske brige koliko umetnikov rad može zahtevati.

Dakle konture umetnosti su u ljudskoj aktivnosti nedovoljno određene, jer ona prožima tu aktivnost i mobilise je sa svih strana. Čak ni lepe umetnosti nemaju jasnih granica. Niže umetnosti neiz-

merno izmiču toj atmosferi koja, izgleda, karakteriše tu tipičnu oblast. Nema nikakve sumnje da postoji neka umetnost u pravljenju stolnog noža, lutke, haljine i šešira, a takođe i u sklapanju jedne mašine. Više umetnosti i same imaju takve povorke i vuku za sobom svoje nečiste i umanjene senke. Arhitekt ne gradi samo crkve i dvorce, nego i rentabilne kuće, mostove za železničku prugu, kanale za nečistoću, baštenske zidove. Nije sve vajarstvo u izložbama, u muzejima, i isklesano u belom mramoru. Ono se evo zabavlja, zastrani pa teše kost, rog, indijski kesten; glave na lulama i štapovima. Posle štafelajskog evo zidnog slikarstva, ali ne zaboravimo umetnost »mazanja i ukrašavanja svog lica«. Posle muzike na velikim simfoniskim koncertima, evo muzike za ples, vojne muzike, trubnih znakova i signala. Posle plesa u sjajnim dvoranama, posle salonskog plesa, dancinga, evo bala po malim krčmama. Gde je granica koju smo tražili? *Desinit in piscem...*

Sve što se može reći, dakle, to je da naših devet ili dvanaest lepih umetnosti sačinjavaju samo tipske aktivnosti. Ove nemaju druge karakteristike osim da su više skoncentrisane, čistije, neposrednije usmerene ka samostalnoj proizvodnji izvesne nezainteresovanosti, izvesne egzistencijalne čistote. Unakolo ima čitav krug manje čistih aktivnosti angažovanih u složenim zahtevima koje stvaraju delo čilje ih korišćenje ne ograničava samo na taj status da ih je stvorila umetnost i da to ističu kao neku privilegiju.

Priznajmo ovoj grupi umetnosti tu važnost i tu osobitost da ona obrazuje kao neko dobro organizovano sazvežđe veoma čistih umetničkih aktivnosti koje su dovoljne same sebi. U tome je njihova vrednost i njihova naročita važnost, kao čvrstog jezgra našeg istraživanja.

GLAVA IX

PROBLEM UMETNOSTI U PRIRODI

Da li se umetnost prostire i preko toga? Ovde stvari postaju nejasne i počinju nekako mirisati na hipotezu. Pitanje će se, naprimer, proširiti ovako: Vaša definicija umetnosti, reći će neki kritičar, veoma je gipka. Treba li nazivati umetnošću svaki proces sposoban da unapredi jednu egzistenciju? Pa šta, hoće li mi biti dovoljno, reći će sarkastično Menip, da napravim dete pa da budem umetnik?

Neuspela šala. Svakako, odgovaramo mi u istom tonu Menipu, ako u tim časovima pomišljate da načinite plavo ili crnomanjasto dete, ako znate kako ćete mu dati plave ili crne oči, naučne ili književne sklonosti, onda se nemojte braniti: vi ste umetnik i to velik umetnik. Obično, je priroda ta koja o tome odlučuje; ona je ta koja će, prema svojim normama, tajanstveno, znalački, obazrivo, stvoriti novo biće. Umetnik je ona.

U tome je jedini pravi značaj primedbe, u tome je jedina teškoća. Može li se zaista reći da je priroda umetnik, u svojim stvaralačkim operacijama, a naročito u onima koje proizvode živo biće:

Pitanje je tugaljivo, o njemu se filozofski a naročito naučno raspravljalo, i mi ćemo se čuvati da ga pretresamo u njegovoj suštini. Ograničićemo se da kažemo ovočiko: naša je definicija toliko čvrsta da dopušta da se bolje rasvetli, uobličiti ili jednačinom izrazi taj teški problem.

I zbilja, od dve stvari jedna; i ovo što dolazi je jedna dilema.

Il priroda u nizu događaja koji dovode do rađanja, rašćenja i potpune potvrde jednog bića nema nikakvog obzira prema samoj egzistenciji toga bića. Ona deluje jedino po mehaničkim, slepim, neodređenim zakonima čiji će kobni ali ravnodušni rezultat biti, već prema prilikama, čas rađanje bića sposobnog za život, čas pobačaj, čas stvaranje jedne vrste, čas njeno iščezavanje; igrom nepredvidljivik

zakona koji donose jedno ili drugo bez davanja prvenstva, bez ikakvog prihvatanja rezultata njihovog delovanja, bilo da je rezultat egzistencija ili ništavilo, nakaza ili uspelo stvorenje.

U ovoj hipotezi, u prirodi nema pravih stvaralačkih procesa, nikakve usmerenosti bilo kog njenog postupka ka egzistenciji tog i tog bića, i prema tome nema umetnosti. Na taj način naša definicija umetnosti, daleko od toga da bude suviše obimna i da neopravdano obuhvati stvaralačke prirodne procese, služi naprotiv tome da dobro pokaže da tako shvaćena umetnost u prirodi ne postoji. Uspešno merilo, ona dozvoljava da se otkloni jedna iluzija i da se tačno pokaže čemu ova smeru. Da, ako je tako, stvaralački izgled prirodnih procesa je čista iluzija. Postoji prosto delimično i varljivo podudaranje između onoga što bi činio on, umetnik, koji cilja na bića, i onoga što čini priroda. Umetnička iluzija dolazi otuda što mi obraćamo pažnju na to pravljenje i kvarenje, na to razviće i na to kržljavanje bića, koje je samo varljivi odsjaj ravnodušne aktivnosti prirode, koja nema nikakvog obzira na taj vid svoje večne igre.

Ili pak priroda nije tako ravnodušna prema egzistenciji. Ne da bi zbog toga valjalo pretpostavljati da je svesna ili bar sposobna da hoće, da želi, čak i nesvesno. Dovoljno je pretpostaviti da se egzistencija i ništavilo, kao i bitne osobine bića — rezultat procesa — pojavljuju u neku ruku kao koeficijent u zakonu fenomena. Dovoljno je pretpostaviti da u nizu događaja koji dovode, naprimer, do prisustva nekog kristala ili krina, ili lava, ili čoveka, vlastite osobine tih bića, i opštije govoreći sama njihova egzistencija, njihovo prisustvo u svetu, a ne njihovo odsustvo i ništavilo, pritežu koliko-toliko (čak i najmanjom težinom kao infinitezimalni ali delatni uzrok, naročito pomoću zakona o velikim brojevima, kao slab pritisak pačcem, ali koji se pozdano može otkriti) na terazijama događaja iz kojih je proizašao svet takav kakav je. U sličnom slučaju imamo pravo, pa čak i dužnost (ako je to istina) da

govorimo istovremeno o zaista stvaralačkom procesu i, prema tome, o umetnosti u prirodi. Jedna umetnost očigledno nejasno, nesvesna, koja deluje samo zato da malo potpomogne egzistenciji protiv ništavila, da preko bezbroj neuspeha, bezbroj poraza i prepreka vodi evoluciju bića i stvari tako da iz toga moraju naposljetku proizaći, kako-tako, sva prisustva koja potvrđuje izučavanje prirode, tako da oblici kristala, krina i lava ne budu jedan apsolutni slučaj, već posledica jednog stvarno prisutnog umetničkog koeficijenta koji deluje u prirodi, slabo ili snažno, već kako bilo. I u tom slučaju naša je definicija isto tako dobra, pošto baš ona dopušta da se otkrije (ako je potrebno) taj umetnički koeficijent, njegovo prisustvo, sredstava njegovog delanja i njegovo tačno mesto.

Ukratko, ili umetnosti u prirodi ima, i naša je definicija mora obuhvatiti; ili je apsolutno nema, i naša definicija mora dopustiti da se ta iluzija otkloni: a to ona i čini. Na svaki način, ona je dobra.

Nećemo se uostalom ustezati da kažemo da je, po nama, potvrdna hipoteza (ona o egzistenciji jednog slabog ali uspešnog koeficijenta u prirodi) dobra. Mi smatramo (a to je jedini, za nauku doista prihvatljivi smisao koji se može dati ideji finaliteta) da ima egzistencijalnih koeficijenata u biološkoj oblasti, to jest da se egzistencija, pozitivno prisustvo izvesnih bića, pa prema tome i izvesne njihove osobine (morfološke i druge) — što ih čini takvim kakvi su — pojavljuju na pouzdan način (pa čak i statistički merljiv) u proticanju događaja kojima prisustvujemo. Ali u tom slučaju ta kosmička prirodna umetnost, stvarno prisutna u evoluciji sveta, neobično se razlikuje, lako uočljivim crtama, od ljudske umetnosti. I uporedna estetika je zainteresovana za to da se u glavnim potezima prikažu te razlike, ma koliko da je osnovna hipoteza neizvesna i sporna.

Ta prirodna umetnost ima prvo tu uočljivu osobinu da deluje vrlo različito, u svetu života i u mrtvoj prirodi. U ovoj, može se reći da njena dela

(sa bogatom riznicom dekorativnih oblika koje nam pružaju) imaju kao zakon poglavito uslove stabilnosti. Sve se tako zbiva kao da je priroda, pokušavajući sve moguće kombinacije, izabrala na osnovu slepog i prinudnog iskustva one koje se organizuju u trajne i uravnotežene arhitektonske sisteme; kao da je tako iskoristila i dokazala (dokazujući i samoj sebi) estetske osobine koje odgovaraju tim arhitektonskim potrebama; kao da naposljetku, koristeći se tako još više arhitektonskim planom (ovde bi se moglo evocirati pojave slične navici), nameće izvesnim svojim elementima potrebno unutarnje svojstvo. Takav je taj zanimljivi, estetički finalitet koji, čini se, pretsedava izvesnim procesima kristalografske geneze a izražava se naučnom potrebom da se u sadanje stanje nauke unese jedan strogo morfološki činilac u proticanje događaja koji ih ostvaruju.¹⁾

Što se tiče umetnosti u organskom i biološkom stvaranju, ona ima veoma značajna obeležja.

Prvo sve se tako zbiva kao da je ona daleko od toga da je doterala (i to je dosta razumljivo) do istog savršenstva, do iste stabilnosti i iste konačne snage kao i neorganska umetnost. Ona je u periodu ispi-

¹⁾ Ovde se mora sa estetskog gledišta načiniti jedna zanimljiva i važna primedba: da (u smislu Hajiovog zakona, koji zabranjuje da se u kristalografsku morfologiju uvede iracionalni brojevi, kao što je $\sqrt{5}$) nijedan od tipova kristalaste mreže (što ih je definisao naročito Bravais) ne dopušta petougane oblike. Drugim rečima, čuveni broj *fi*, drag izvesnim estetičarima, ne može se pojaviti u ovoj prirodnoj estetik mrtvih stvari niti u bilo kojem od onih, inače dekorativno tako zanimljivih oblika čiji obrazac daje u umetnostima. Estetika broja *fi* ima mesta samo u organskom svetu. Pravedno je reći da ga je g. K. Gika (jedan od sadašnjih najpoznatijih pobornika zlatnog broja) to vrlo savesno priznao u svojoj knjizi *Estetika proporcija u prirodi i u umetnosti*. Ali on se opredeljuje za jednu potpuno vitalističku estetiku. Trebalo bi prosto priznati da je broj *fi* samo matematički znak izvesnih formalnih, dosta skučenih struktura čija umetnička vrednost zavisi uostalom i od drugih uslova, i taj joj znak nije ni nužni niti uvek dovoljni razlog. Na ovo ćemo se još vratiti.

tivanja, lutanja, prelazeći brzo i pravilno (to je činjenica »tašigeneze«) samo periode ponovnoga počinjanja i takoreći rekapitulacije ranije izvršenih procesa, preko kojih živo biće, u svojoj ontogenetičkoj evoluciji, prolazi kroz filogenetičku evoluciju. Pa i u tim uprošćenim, skraćenim i zgusnutim rekapitulacijama zadržava mnoge beskorisne dužine, mnoge ckuke koje objašnjava samo neizvesna istorija života. Zašto priroda, imajući da stvorí sisara najpre mu da škrge koje potom uništi? Zato što je njena umetnost zbunjena, nečista, još sva isprepletana istoriskim lutanjima. Možda će kroz hiljade i hiljade godina, u drugim kosmičkim ostvarenjima, biološke geneze steći izvesnost, kratkoću, prolaz najkraćim putež koji karakteriše umetnost prirode u neorganskom svetu (čiji zakoni izgleda pripadaju jednom starijem stadijumu, koji kao da je već isproban u ranijim kosmogonijama kojih bi se ovaj svet sećao prema hipotezi L. Hirna). Tada bi se moglo desiti da geneze života budu među brzim i neposrednim operacijama prirode koja bi tada možda lutala u stvaranju neke nove vrste na jednom višem planu. Priroda stvara brzo i dobro samo ono što je otpočinjala bezbroj puta u procesima koji su sve više i više ubičajeni i sve više i više ukalupljeni.

Uostalom, u ovoj oblasti života, po kojoj ona luta, nema dovršenog dela. Jedna *akma* samo, privremeni najviši vrh, koji omogućuje da se ponekad kroz realno biće nazre idealno biće, koje je najpre učinila nemogućim i ubila onog istoga časa kada mu je dala život kome pre ili posle dođe kraj. Idealno biće koje umetnost često pokušava da nazre kroz providnosti stvarnog sveta i da ga postavi u njegovom sjaju i njegovoj izvesnosti.

Dodajmo da su biološki oblici dosta posebnog karaktera. Oni su u svojoj celini funkcionalni. Oni podređuju strukturu, u onome što je u njoj karakteristično, nekoj vrsti života, aktivnosti. Oni daju ovim raznim materijama: gmizavca, pticu, sisara, kao tipa životinje što trči, životinje što leti, ili pliva; grabljivo biće ili biće što pase, neuznemiravano ili ga-

njano; najzad inženjera, industrijsko biće, ne računajući pustinjaka i društveno biće. Sve se tako zbiva kao da ta dela prirode imaju dvostruki princip da budu i da nešto predstavljaju. Zato bi čovek mogao pokušati da uporedi ta dva sveta neorganske materije i života i dva stupnja dekorativne umetnosti i prikazivačke umetnosti, o kojima će dalje biti reči.

Ali ne bi trebalo u upropašćavanju i suštastvujućim stilizacijama koja se tako otpočinju povećavati donekle složenost, raznolikost i zbrku starih činjenica. Ne zaboravimo da je ta umetnost prirode uvek nečista, spojena sa igrom neizvesnih i ravnodušnih zakona na koje ontički finalitet ima samo vrlo ograničen i vrlo slab uticaj. Reč je samo o jednom opštem principu snalaženja, toliko slabom u svojoj radnji da se ne može otkriti statičkim sredstvima, koja važe samo za velike brojeve; u pojedinačnim slučajevima on postaje tačan i od presudnog značenja tek pošto tako napusti svoj finalistički karakter: kada se stvrđnjava u procese koji su postali uobičajeni i mehanički, prave veštine, lišene umetnosti, tog prirodnog rada.¹⁾ Ne zaboravimo zaista da poređenje sa najčistijom umetnošću (mada ograničeno u svojim sredstvima) umetnika ostaje kao ključ ovakvih proučavanja. Ono dozvoljava da se izolovanjem dijalektike stvaranja u jednom anaforničnom, nesavršenom i nejasnom procesu raspozna u zbrci prirodnog procesa taj estetski faktor zastrt koprenom, zamršen i nesavršen, uvek u spoju

¹⁾ Zato su neuverljive argumentacije koje protivnici biološkog finaliteta tako često iznose, (E. Rabo, H. Matis itd ...) a koje su izvučene iz izuzetka, promašenih bića, slučajeva gde jedan prirodni proces ide protiv svog hipotetičnog cilja: iz nakaza, zabluda prirode i instinkta, mehaničkom igrom onih istih zakona koji su uglavnom naklonjeni životu, beskorisnih organa ili morfoloških vitalno ravnodušnih »makakvih«, rasporeda. Ustvari ove činjenice su statistički u manjini. Mora se konstatovati kao možda čudna ali pozitivna činjenica da se ovi prirodni zakoni u najvećem broju slučajeva vrše u smislu povoljnom za život i saglasnom sa konstruktivnim prauzorima koji vladaju tim prirodnim stvaranjem.

sa igrom ravnodušnih ili rušilačkih zakona u odnosu na opštu orijentaciju koja definiše njegov umetnički sadržaj.

Uostalom ljudska se umetnost naslanja sa svih strana na tu prirodnu umetnost. Ona pročišćava njene radnje, oslobađa i posebno izražava izvesne njene ideale, pozajmljuje joj za druge ciljeve tu riznicu oblika od koje ne može potpuno da se oslobodi. Pa ipak, čineći to, ona se oslobađa nje, prevazilazi je svojom slobodom. Ona te oblike nameće drugoj materiji. Ona daje ukrasu tkanine ukras pozajmljen od zametanja ploda mahovine, od preseka jednog cveta. Ona daje mramoru oblik živog tela — onaj oblik koji je u prirodi suštinski spojen sa hemiskim jedinjenjima uglja, kiseonika, vodonika i azota. U tome je velika, ogromna i glavna razlika između ljudske umetnosti i prirodne umetnosti: ljudska umetnost je gotovo oslobođena ovog strašnog uslova prirodne umetnosti: imanentnosti oblika datoj materiji. Što ne znači da ga posredno ne trpi; mi ćemo to videti kad budemo naišli na problem uloge materije u umetnosti i važnosti njenih morfoloških sugestija. Ali, bar u principu, ljudska umetnost zadržava pravo, i pokušava sreću, da oblik stavi u službu svojih vlastitih ciljeva a da materiju priziva tek naknadno, ukoliko je podesna za ove ciljeve.

GLAVA X

UMETNOST I ONTOLOŠKE SPEKULACIJE

Da li smo dostigli granice svakog mogućeg pristupa u umetnosti? U oblasti konkretnih posmatranja, možda; ali sigurno nismo u svim dimenzijama filozofske uznemirenosti. Da li je potrebno reći da ideja jednog odlomka koji mudrost ili dijalektički duh orijentišu ka egzistenciji izaziva bezbroj metafizičkih odjeka? Božanstvena umetnost, apsolutno stvaranje bića, potpuna organizacija Pretstave od strane Duha, koliko pitanja koja pisac ovoga dela

bez sumnje ne traži da se pretresu u njihovoj suštini. Ali nije beskorisno potsetiti da ona zaista stavljaju u pitanje ideju umetnosti. Nerešivi problemi ili hrabri pokušaji da se osvetli nesaznatljivo, metafizičke spekulacije o ovim predmetima otvaraju se pred nama kao tamni zraci. Nije svejedno čak ni za estetičara ako konstatuje: 1) da je umetnost ovde zaista u pitanju, to jest da osnovna ideja koju moramo sebi o njoj svoriti mora biti sposobna da po potrebi obuhvati ove velike hipoteze, ako u njima ima nešto što odgovara jednoj stvarnosti a što ljudski duh može uspešno pretresti. i 2) da svetlosni zrak ide od ljudske umetnosti ka tim nemirnim i neizvesnim spekulacijama, a ne obratno.

Nadmoćnost teologa se bar ovde ogleda: oni se ne kolebaju da potsete na ideju o bogu umetniku, bogu čije estetičke kategorije mogu prožimati akciju. *Deus artifex*. Analogija koja ide od Mikel-Andela sa dletom u ruci do Jehove u sjaju njegovih šest dana nije poučna samo za estetičara, nego još više za metafizičara. Otvarajući jedno poglavlje uporedne estetike — uporediti ljudsku umetnost sa božanskom umetnošću; sravniti delimično stvaranje jednog mikrokosmosa sa ukupnim mogućnim stvaranjem makrokosmosa — ona analisti lepih umetnosti samo otvara pogled na produbljujuću hipotezu, koja mu pruža nekoliko slika i osećanja o važnosti njegovog pitanja. Metafizičkoj uznemirenosti, očajničkom naporu teodikeje ona sugerise jedan metod, potsećajući je da, ako je nemoguće »dokučiti puteve Gospodnje«, a ono se bar sama slika koja nam je dostupna o postupcima kosmičkog stvaranja nalazi u postupcima umetnika. A to nije samo jedna slika, već i jedno iskustvo.

I to je ono što ne bi smeo zaboraviti (a što isviše često zaboravlja) čist metafizičar. Jer ista analogija ide ne samo Jehovi sa njegovih šest dana, nego i hegelijanskom i amlenovskom duhu sa njihovim trojstvima kategorija. No otkuda dolazi da je Hegel zaboravio uneti u svoj spomenik problem svršetka — okončanja, rezultata igre? Otkuda dolazi da se

Am'len buni pri pomisli na čiste estetičke kategorije koje ugrožavaju njegove intelektualne kategorije? Otuda što su i jedan i drugi zamišljali umetnost (jer su o njoj stvorili sebi isuviše usku pretstavu vezujući je, naprimer, samo za atmosferu lepote) kao delimičnu oblast, kao ograničeni deo, samo kao jedno poglavlje njihove velike epopeje, ne primećujući da ona prožima svu njenu potku, da je ona, uistini, pokretač i duboki dijalektički ključ.

Nećemo pokušavati da raspravljamo o tom poglavlju uporedne estetike. Nećemo govoriti ni o božanskoj umetnosti ni o umetnosti duha. Zadovoljićemo se da pokažemo kako se postavlja ovaj problem. Glavno je potsetiti one koji se usuđuju da zalaze u takve oblasti da tamo neće imati drugog vodiča osim dijalektike umetnosti, a onima koji se interesuju za umetnost, da su njeni metafizički odjeci stvarni i duboki. Iskustvo koje ovde nalazimo ima ontološki značaj — tačnije govoreći ontogonički — koji ne treba ni zaboraviti ni prećutati.

A ovo nam ukazuje na značaj uporedne estetike, potsećajući nas istovremeno na princip njenog metoda.

Umetnost, to herojsko podizanje života na viši stepen, čas vizionarsko a čas konkretno upravljачko, čas teško, kolebljivo, sputano, drevno i sporo, čas munjevito i carsko, čas ljudski vidljivo i blisko, čas zagonetno i daleko, ima bezbrojna prisustva. Njene su oblasti ogromne, a ona ih prelazi istim poletom. Ali u svom središtu, radi našeg lakšeg prilazjenja i neposrednog i stvarnog izučavanja, ona pretstavlja jedno sazvežđe od devet prostih zrakova, devet organizovanih aktivnosti postavljenih u konkretnom radu i iskustvu čoveka. Tu se može upoređivanjem tih aktivnosti izvući ono što je bitno, čija je ontološka sadržina od velikog značaja. Jer najzad istina je to da vajar sa dletom u ruci, slikar sa svojim četkicama, pesnik i muzičar sa svojim naliiperom vrše jahveovski posao. Stvarajući Milosku Veneru ili *Primaveru*, *Nukanje na put* ili *Patetičnu*, oni vrše ono što ni bog ni priroda nisu činili, i to što nam oni

saopštavaju u pogledu puteva koji vode iz tih stvarnosti ka egzistenciji jeste jedino verodostojno iskustvo koje imamo, jedini način neposredno dostupan našem opažanju, jedini način čiste stvaralačke aktivnosti.

Zbog toga, ako našim prethodnim definicijama umetnosti dodamo još ovu: *umetnost je ono što je zajedničko simfoniji i katedrali, statui i amfori, ono što omogućuje da se međusobno porede slikarstvo i poezija, arhitektura i ples:*¹⁾ mi ne ukazujemo samo na jedan lep i plemeniti predmet izučavanja. Mi pokazujemo i to da ovo izučavanje svojim značajem prevazilazi prosto interesovanje za stvari lepote i genijalnosti; da ono u aktivnostima koje su same po sebi plemenite i dostojne za ljudsku prirodu raspoznaje jedan princip koji svojom vrednošću, važnošću i suštinom može prevazići ljudski plan.

¹⁾ Ovo je naša peta definicija umetnosti. U glavi XV nalazi se šesta. Sve se naravno slažu i predstavljaju jednu te istu stvarnost viđenu pod različitim uglovima.

TREĆI DEO
EGZISTENCIJALNA ANALIZA UMETNIČKOG
DELA

GLAVA XI
MNOŠTVO NAČINA EGZISTENCIJE

Bar devet karakterističnih umetnosti, videli smo, obrazuju, u središtu njene ljudske oblasti, jezgro umetničke nebuloze. Tradicionalno se ovako dele: arhitektura, vajarstvo, crtanje, slikarstvo, ples, poezija, muzika; a uz to ona složena grupa koja se često naziva niže umetnosti (kaže se takođe dekorativne umetnosti, zanatske umetnosti, i svaki od ovih izraza ima svoje nedostatke). Njima treba dodati ovu pridošlicu koja se više ne osporava — kinematografsku umetnost.

Otkuda to da ima više umetnosti? Ovo neizbežno pitanje, središno u našem istraživanju, ne može biti rešeno pre nego se izučí opšta morfologija zajednička svakom umetničkom delu. Tek pošto se raspoznaju razni egzistencijalni planovi na kojima se ovo stvara moći će se tačno razlikovati uzroci toga mnoštva.

Jedno umetničko delo, to je jedno jedinstveno biće — isto onako jedinstveno kao što to može da bude jedna ljudska ličnost u njenoj osobenosti. Ali ma kako potpuno, ma kako bitno bilo jedinstvo jednog ljudskog bića, ovo se ipak održava na nekoliko planova i načina egzistencije. Čoveka sretamo u sferi fizičkog iskustva, u sferi psihizma, spiritualnosti, stvarnosti i mogućnosti. Jedna osoba je isto

tako hipotetički centar, prvobitni princip bezbroj raznih akcija, koliko i idealno ostvarenje i jedno takoreći u beskonačnosti postavljeno jedinstvo koje se traži. Napola puta, uostalom, vazda između potpune egzistencije i skice upola izvučene iz ništavila.

Umetničko delo postoji možda intenzivnije, na sjajniji, potpuniji i savršeniji način. Pa ipak je ono sa svojim nesumnjivim prisustvima smešteno na mnoštvu egzistencijalnih planova koji su svi neophodni. Nabrojmo ih. Procenimo tu gustinu, ili tu perspektivnu dubinu njegovog bića.

GLAVA XII FIZIČKA EGZISTENCIJA

Uzmimo jedan primer. Najbana'niji. *Dokonda*. Sa izvesne tačke gledišta to je jedan materijalni predmet. Ram, platno, obojeni pigment, takvo je fizičko telo dela. Njegov način postojanja je način postojanja fizičkih stvari.

Nema umetničkog dela bez takvog tela. Jedna katedrala, jedna statua, to je kamen. Jedna simfonija, to je vazduh koji se pokreće i treperi. Jedno književno delo, to je štampana ili ispisana hartija. I tako dalje. Sva umetnička dela imaju takvo telo.

Međutim može li umetničko delo postojati i pre nego što dobije telo? Zar pesma i simfonija nisu bile unete u našu dušu pre nego što su postojale, crno na belo, na hartiji?

Recimo da je tako, premda je opasno pripisivati suviše egzistencije ovim neodređenim međuvizijama koje su gotovo samo nagoveštajne. To je oblast koliko onoga što će biti, toliko i onoga što nikada biti neće. Tu se mogućna remek-dela još slabo razlikuju od nejasnih čeznutljivih vizija nesposobnih ljudi i promašenih genija. Između onoga što zahteva, da bi postojalo, snažan napor genija i onoga što ne može uspeti, što je obeleženo smrtonosnim žigom nemogućeg, apsurdnog, te mu je neizbežno suđeno da

ostane bezoblično, jer nema početka u tom stadijumu. Dok prvi potez kičice, prvi udarac dleta ili rezaljke još nije bio dat, dok prvi red nije bio napisan, mudro je ne reći: delo postoji, ono je tu.

Interes koji uporedna estetika ipak može imati za taj stadijum što prethodi radanju: umetnički predmet je u njemu još često neodređen što se tiče umetničke vrste kojoj pripada. Bio je jedan trenutak kada u duši Mikel-Ande'a Hristos *Strašnoga suda* ili *ignudi* u Sikstiskoj kapeli nisu verovatno bili u pravom smislu reči ni slike, ni kipovi, već pomalo i jedno i drugo. Toliko je književnih zamisli u tom takoreći utrobnom stadijumu ostalo neodređeno: drama, pesma ili roman, ko zna možda i balet, pantomima? Ali kada se jednom uzme u ruke kičica, dleto ili nailper, plovača ili hartija, treba birati.

Tek sa tom fizičkom građom delo (takvo kakvo postoji) počinje da egzistira stvarnom i istinskom egzistencijom.

Moglo bi se još govoriti o jednoj vrsti postojanja umetničkog dela u isti mah apsolutnog i mogućnog, nezavisno ne samo od svakog materijalnog ostvarenja nego i od svake zamisli. Sa izvesne tačke gledišta buduće drame i spomenici koje treba podići su tu na izvesnom platonskom nebu inteligibilnih bića, ako se posmatra samo skup harmonijskih uzajamnih odnosa, unutarnja logika koja ih uslovljava, čineći od njih mogućnu potku. Oni su štaviše, kao u protivogledu, u društvu koje ih očekuje. Sutrašnja pesma — ona koja će zadovoljiti očekivanja, zadovoljiti jednu potrebu, opravdati jednu slavu — ta pesma koju treba ispevati je tu, kao što je statua od bronzne u šupljini još praznog kalupa. Ko će je od nas napisati?

Ali ne govorimo mi o delu koje treba stvoriti, nego o delu koje je stvoreno, koje je pred nama. A ovo je nesumnjivo tek kroz tu neospornu oblast fizičkog prisustva.

Ukažimo povodom njega na jednu važnu razliku. Izvesne umetnosti daju svojim delima jedinstveno i konačno telo. Tako statua, slika, spomenik.

Druge su u isti mah višestruke i privremene. Takvo je telo muzičkog ili književnog dela. »Nesrećna muzika — govorio je Vinči — ona odmah umire«. Ne, ona ne umire, ona se neprekidno rađa. Ali je svakiput potrebna vrsta ceremonijalne palin-genezije, izvođačke teofanije, vaskrsenja seobom duše, i svakiput sa novim telom: izvođenje muzičkog komada; a za literaturu čitanje pesme ili pozorišna predstava. Znači li to slabost ovih umetnosti? Može biti. Poslednji izraz njihova prisustva se nikada drukčije ne dostiže do samo privremeno, vaskrsenjem koje je uvek pomalo drukčije i gde ličnost, volja, a možda i ćef izvođača igra izvesnu ulogu. Ova dela pisac nikada nije potpuno završio: potrebna je još jedna stvaralačka dopuna, koja pripada sviraču, glumcu i recitatoru. Ali to moguće zanemarivanje tek pozammljenog, slabačkog i uvek zamenljivog tela ujedno je i znak moći i oduhovljenosti. U muzici, u dramaturgiji *delo ima rezervna tela*. U tim umetnostima istoriska anegdota događaja, sa kojima se telo umetničkog dela fizički susreće, gubi svoju važnost. Prva režija Sida, ili tačan sastav orkestra kojim je dirigovao Hajdn kod kneza Esterhazija, pa i način na koji je Betoven u izvesne dane držao svoju palicu dirigujući *Petu simfoniju* ne mogu biti povod za prigovore budućim režijama i tumačenjima. Ako u *Bacanju koplja* ili *Sardanapalu* postoji, upisana i uzbudljiva, istoriska koreografija Rubensove ili Delakroacve kičice u danima stvaranja, naprotiv, igra gospodice Žorž ili Rašele, tumačenje Habneka ili Šarla Lamurea prožimaće ulogu i partituru samo izvesno vreme, a potom će se izvitoperiti. Ali delo će se moći obnavljati, uvek mlado, dok boje blede i propadaju, dok kolosima ostaju belege na licu od »brutalnog stopala Kambiza«. Knjiga štampana, umnožena, vazda prisutna, spasava delo, koje mastiljava mrlja Pol Luj Kuržea stalno ugrožava u rukopisu ma koliko da je on uzbudljiv. Čudne i složene igre dobra i zla, bitnog i konkretnog, živog i večnog. Treba li da volimo pratiti na konkretnom, jedinstvenom i materijalnom telu arhitektovog dela promene koje donosi vreme;

pozlaćenu rđu i porušene stubove, znak iznenadnih susreta i duševnih suočavanja — potpis Lotija na zidu u Balbeku ili poremećaj prilikom zemljotresa? Treba li pretpostaviti to oduhovljujuće izdvajanje što čini da je ova moja zbirka Bodlerovih stihova, ukorićena u maroken, izgužvana ili uprljana na izvesnim stranama, samo moj primerak, koji možda nosi dokaz o srodstvu duševnih doživljaja, ali koji se tiču samo mene? Treba li hvaliti tu sveprisutnost muzike što čini da je ona u isti mah na bezbroj mesta u bezbroj raznih trenutaka, koja je unosi u život ljudski mnogo dublje nego što to može da bude sa slikom u muzeju? Stvar ukusa. Ko više voli jednu umetnost uvek će više voleti i njen naročiti fizički uslov.

Ukažimo samo na tri stvari: najpre na mogućnost da plastično delo primi neku vrstu sveprisutnosti, možda nižeg reda, koju međutim ne treba olako shvatiti, mnoštvom kopija ili reprodukcija u obliku gravura ili fotografija; reprodukcija koje su, ako hoćete, slične onome što je za muzičko delo nesavršeno izvođenje, sviranje amatera. To je međutim način da se delo od kojega nešto ostane u tim sporednim i umanjenim telima, primi sa više pažnje. Ukažimo još na važnost čitave jedne instrumentalne mašinerije — četkice i dleta, flaute i rogov, odelo i režija — koja se odnosi samo na fizičko ostvarivanje i igra izvesnu tehničku ulogu, čija se važnost neobično menja prema različitim umetnostima. Tamo gde je naročito važna, ona se izlaže opasnosti da pretvori umetnost u prost izraz tehničke virtuoznosti. Ukažimo najzad i na to da oni koji se u estetičkoj oceni suviše oslanjaju samo na znakove života, na biografske uspomene zapisane u izvesnim delima a koje se odnose na njegovu originalnu fizičku genezu, drže se jednog stanovišta koje važi samo za izvesne umetnosti, one gde se duhovno stvaranje stapa sa materijalnim izvođenjem, i gde i jedno i drugo zahteva istog posrednika. Ali tamo gde je, kao naprimer u muzičkom delu, to fizičko potsećanje ujedno i stvaralački potez, osim ako se ne zapadne u to su-

jevčerje ili zastranjivanje da se više voli delo u rukopisu nego delo punog zvuka i stvarnih treptaja, ili pak da se kratkim putem, idući direktno od slušaoca do izvođača (a zaboravljajući pisca ili samo delo) prolazno tumačenje i slučajni tumač smatraju važnijim i uzbudljivijim, nego trajna duhovna egzistencija i prvobitno genijalno ostvarenje dela na hartiji.

To podvajanje na pisce i izvođače ne pojavljuje se, uostalom, samo u delima sa privremenim telima. Ne zaboravimo da ni Rafael ni Rubens nisu uvek potpuno vlastitim rukama radili slike, nego su ih samo sa osnovnom zamišlju i glavnim uputstvima davali učenjcima da ih završe.

I poslednja, ali važna primedba.

To fizičko telo ima pre svega za cilj da održi i pruži gledaocu i slušaocu jednu pretstavu senzibilnih kvaliteta, čistih fenomena o kojima će biti reči za koji trenutak.

Može li se reći da je u ovom pogledu telo samo osnova koju ti fenomeni zahtevaju, ali koja ustvari ostaje izvan umetničkog dela — kao naličje dekora, kao skele ili potporna armatura koja ne treba da zadržava pažnju?

Ne verujmo u to. Mada ono posigurno ima tu ulogu, ono ipak interveniše celom svojom prirodom, koja prevazilazi a katkad i protivreči toj ulozi golog oslonca. Zgrada — da ne bude krivo Raskinu — nema za jedinu umetničku namenu da nam zadovolji dušu, da je očara i uzvisi. Njeno fizičko telo nas stvarno zaklanja od hadnoće, sunca, kiše. Ova vaza — da se ne zamerimo Kantu — nije samo sjajan ukras na jednom stočiću. Ona i praktično služi, i to na način koji joj zabranjuje da bude utvara. Ona mora materijalno sadržavati i čuvati vodu koja će kvasiti cveće. Telo čini nužni sastavni deo celoga tela. Delo ima prava da se ističe svojim fizičkim prisustvom.

GLAVA XIII FENOMENALNA EGZISTENCIJA

Dokonda nije samo materijalni skup uljanih pre-maza na jednom platnu. Ti pigmenti obrazuju za naše oči svetle i tamne mrlje, ružičaste, mrke ili zelene. To je čitava igra čulnih pojava, čije je prisustvo u obliku čistih pojava, čistih senzibilnih kvaliteta, od kapitalne važnosti. Kapitalne i kad je reč o *Krajcerovoj sonati* ili *Preludijumu popodneva jednog fauna*, jer se obraća našoj misli posredstvom ušiju i znači prešivanje senzibilnih specifično čulnih pojava; o plesu u *Gizeli* ili *Knezu Igoru*, jer nam predočava kretanje; o *Laurenciju Mediči* ili *Čoveku koji hoda*, jer navlače fenomenalnu livreju reljefa, dubine, oblika u trećoj dimenziji.

Ukratko, za svako umetničko delo postoji jedan egzistencijalni zakon, a to je zakon fenomena, naročito čulnih pojava. Nema ni nevidljivog slikarstva ni neopipljivih statua, ni nečuvene muzike ni neizrečenih pesama.

Nemojmo preterivati. Svakako u poeziji ima nečeg što se ne da iskazati: hoću time da kažem: pesma prevazilazi, i to uveliko, ovaj jedini plan fonetske pesme u slogovima; u muzici pak ima i nečeg što je sasvim drugo nego akustično milovanje akorda; u vajarstvu nešto drugo nego taktilne i kinetičke vrednosti reljefa. Ali ako ima i nečeg drugog, ima nezamenljivo i toga. To je nužni oslonac — oslonac, ponovimo to, na fenomenalnom planu — kao i fizičko telo o kome smo maločas govorili. Štaviše, izgleda da to fizičko telo ima kao naročiti razlog postojanja to da svojom skelom podrži, kao ram dekora, taj skladni skup čulnih podataka. Nema, rekossmo, nevidljivih slika (mada ima nevidljivog u slikarstvu) ni muzike koja se ne bi mogla čuti. Besmislena je i sama pomisao na tako šta. Nema sumnje da jedna slika može ostati skrivena u kakvoj grobnici, crkvena pesma u nepoznatom rukopisu neke biblioteke u koju niko ne ulazi, a jedan kip u nekoj pustinji ili na nekom ostrvu koje su ljudi napustili.

*Toliko blago leži zakopano — veoma daleko od pijuka i sondi... i nema sumnje da se može razmišljati o sudbini i čudnovatoj vrsti egzistencije Nepoznatog remek-dela.*¹⁾ Ali ostaje zasnagda obaveza da to remek-delo bude stvoreno radi moguće, čak i neizvesne, i gotovo očajničke percepcije. Na taj način, taj plan čulne pojave je bitan u svakom umetničkom delu.

Ne recimo, naivno, da je to jedini istinski egzistencijalni plan umetničkog dela. Ali ukažimo na njegovu važnost. Ova je utoliko veća što možemo naslutiti njen značaj u problemu podele umetnosti. Već sada osećamo da između slikarstva gde je građa dela tako uređena da nam daje jedan sistem senzibilnih kvaliteta iz oblasti vizuelnih osećaja boja; između muzike koja nam se obraća posredstvom zvučnih kvaliteta; između vajarstva koje se obraća percepciji reljefa, dubine, trodimenzionalnog prostora; specifičnost tih senzibilnih kvaliteta postavlja glavnu razliku (ako ne jedinu i dovoljnu). I stvarno, intenzivna pažnja na neku grupu tih senzibilnih kvaliteta je uostalom (bilo u umetnosti bilo u prirodi) jedna od karakteristika umetničkog temperamenta. Nije pravi muzičar onaj koji nije nikada — bilo da sluša akorde na klaviru, bilo da analizira šum vodene kapljice što pada noću sa rdavo zatvorene slavine — nije doživeo zadovoljstvo osećajući kako se kvinte profinjuju, pročišćavaju i usklađuju, ili kako nas kvarta i kvinta, igrajući svaka na jednoj nozi, draži neizvesnošću iščekivanja, uzleta ili pada. Ni onaj koji kao dete nikad nije osetio zadovoljstvo u tome da nasumce udara prstom po dirkama na klaviru i vidi kako iskršava — kakvo čudo i iznenađenje —

¹⁾ Ovo nije problem izmišljen radi zadovoljstva. Mi ćemo naići povodom »muzike boja« na zanimljivu činjenicu treperenja koje nije predmet ni jednog našeg čula a koje se u izvesnim oglednim uređajima organizuje u iste sisteme odnosa kao treperenje koje karakteriše muzičke akorde. Može li se u tom slučaju govoriti o »muzici« neprimetnih talasa? U svakom slučaju muzika koja bi uvek bila bez slušalaca nije muzika ni za koga (vidi dalje glavu XXXII).

bilo c u plavoj bilo e u žutoj haljini, bilo g u purpurnoj tuniki, kao lelujavu i neizvesno prisustvo što se u brzom letu gubi u eterskom sazvučju. Nije pravi pesnik onaj koji nikad nije osetio silno uživanje pred raskošnim sjajem, na paléti, kao sumpor žute boje pored boje plave kao tirkiz, ili koji kao dete nije doživeo iznenadno ushićenje gledajući kako se pri otsjajivanju čamca u vodi najednom mešaju odblesci čistog, idealnog i divnog plavetnila sa tamnim zelenilom duboke vode i belinom lokvanjeva cveta. I nije pravi umetnik onaj koji nije naslutio da čovek, samim tim što izaziva boje da se ponovo raspevaju ili zvuke da se prelivaju, može iskazati najdublje tajne duše ili produbiti čitav jedan svet, bolji i dublji, intenzivniji i plemenitiji od banalnog i svakidašnjeg sveta.

Ali precizirajmo jedno važno teorisko i filozofsko pitanje.

Treba li zbog ovog senzibilnog ili čulnog (a ponekad gotovo senzualnog, u ovom perceptivnom uživanju) karaktera reći da je egzistencijalni položaj dela u tom planu subjektivna oblast senzacije kao psihičke ili čak psihofiziološke činjenice?

To ne bi bilo tačno. To bi čak bilo i veoma pogrešno. Umetničko delo se (na tom planu) ne stvara senzacijama, nego senzibilnim kvalitetima. A to je nešto veoma različito.

Insistirajmo malo na ovom delikatnom a bitnom pitanju.

C, d, e, ili tačnije c 3, d 3, e 3, pa čak i c 3 na klaviru, violončelu, ili rogu, dakle neka od čulnih materija od kojih je načinjena ta i ta melodija, sasvim su nešto drugo nego senzacije, to jest stvarni, potpuni, složeni i pojedinačni događaji čije je sedište taj i taj stvarno pokrenuti organizam. To su čiste bitnosti, generični i apsolutni kvaliteti. U dobroj filozofskoj analizi valja ih približiti »većnim predmetima« prema filozofiji Uajthida, i naročito imati na umu ono što nam on kazuje o svojim senzibilnim kvalitetima. A to su zaista *senzibilni kvaliteti*.

Prvo i prvo, očigledna specijalizacija slikarstva u boji, muzike u zvucima, vajarstva u reljefu, i tako dalje, nikako ne odgovara onim čulnim celinama koje bi se dobile ili ukinule upotrebljavanjem ili zatvaranjem čula, tako da bi se sklapanjem očiju uništio svet slikara pa i on sam, a zapušavanjem ušiju uništio svet muzičara, pa i on sam, i tako dalje. Gluvonemi gubi i svet jezika, dakle poezije, kao i muzike. Kada se oduzme vid, gubi se svet slikarstva, ali i svet crtanja, pa i poezije ukoliko može biti čitana; čak i svetovi vajarstva i plesa. Ti senzibilni kvaliteti svojstveni trodimenzionalnom prostoru ili telesnom pokretu upotrebljavaju isto tako vizuelnu percepciju koliko i kinetičku percepciju dubine i kretanja. I taj se svet vida mora tanano analizirati, stavljajući nastranu svaku boju, svaku svetlinu i oblik koje oko vidi uvek nužno spojene, ali koje umetnost razlikuje, čineći od njih predmet jedne naročite estetičke pažnje.

Jer čulni podaci kojima se umetnosti služe ne dovode nikad do stvarnog pročišćavanja, do praktičnog izdvajanja neke igre senzibilnih kvaliteta. Boje na slici imaju oblike, svetlosne razlike, pa čak i veze sa taktilnim vrednostima koje evocira manipulisanje obojenim pigmentom. Igračevo telo u pokretu nije čist kalejdoskop stavova, klizanja, prenosa u prostoru. Ono ima vajarske zapremine. Svetlost ga obavlja ili pogađa, izaziva na njemu efekte svetlosti i senke. Kada se ta slika mišlju svede na preživljanje boja, ples na čitavu povorku pokreta, gravura na čitav snop belih, sivih i crnih tonova, time se hoće reći da su ti podaci *umetnički pretežni*. Čulni konkretni kompleks je estetički tako organizovan da se deo na fenomenalnom planu suštinski karakteriše *prevlašću* jedne specifične igre *senzibilnih kvaliteta*, što bi se u aristotelovom stilu moglo nazvati podesni osećaj (*ἴδιον αἰσθητόν*) i *οἰκείον ἔργον* ove umetnosti.

Najzad ova igra kvaliteta je uvek određen i organizovan sistem. A to je najvažnije.

Senzibilni kvaliteti muzike nisu sva ogromna, neodređena masa podataka čujne percepcije. To su

prvo »čisti zvuci«, to jest veštački proizvodi jednog mehanizma koji teži da u senzibilnom ostvari jedan kvalitativni element onakve jednostavnosti kakvu možda dati jedna analizatorska askeza (pošto je, razume se, reč o analizi fenomena, a ne njegove materijalne osnove ili njegovih uzroka). To je krajnji dijalektički izraz i zadovoljenje jednog prohteva za čistotom. Zvuk *a* na dijapazonu je posledica traženja kvalitativno čiste i kvantitativno tačne note. A potom, oni čisti tonovi na koje se ograničavaju raspoložive mogućnosti muzičara u ograničenom su broju, i odabrani su tako da obrazuju jedan sistem skale. Na taj način, jedna druga nota koja se zove *e* biće posledica traženja ne samo čiste i tačne note (kao što je slučaj sa *a*) nego i note pravilne u odnosu na to *a* sa kojim se mora slagati u specijalnom odnosu koji se zove odnos kvinte. A muzičar će sebi nametnuti obavezu da svoje delo konstruiše samo malim brojem tih kvaliteta koji čine sistem jednih u odnosu na druge.

Ova ograničenja umetnosti ocenjivaće se na grubo brojčani način, držeći na umu da ljudskom glasu koji peva, koji raspolaže beskrajnom veličinom, muzika nameće obavezu da pri svojoj najvećoj gipkosti upotrebjava najviše 150 nota (trideset samo u temperiranom sistemu). U klasičnoj harmoniji, osnovici svake naše muzike, raspolaže se sve u svemu (ako se kao posebne kvalitativne bitnosti računaju iste note kao i četiri vokalne boje) sa 245 prostih kvalitativnih elemenata (82 u temperiranom sistemu); njihovi istovremeni spojevi ili »akordi«, koji se i sami smatraju da svaki ima svoj skupni vlastiti kvalitet, svode se na 35 vrsta. Čak i u velikom potpunom orkestru raspolaže se samo sa 315 tonova u 46 instrumentalnih boja (i ne treba msliti da proizvod ova dva broja daje broj raspoloživih kvaliteta; pošto nijedan instrument, osim orgulja, ne raspolaže svim ovim tonovima). A sve je ovo samo vrlo grub način procenjivanja, pošto je ustvari struktura muzike takva da je u svakom času samo veoma mali broj tih tonova (paradoksalno mali, svi početnici u

harmonskim vežbama imaju o tome svirepo iskustvo) umetnički na raspolaganju.

To većito, stalno promenljivo, ali uvek strogo ograničavanje mogućih ili tačnije raspoloživih mogućnosti; ta obaveza da se umetnost kreće samo po ograničenom broju stepenica jednog organizovanog sistema kvaliteta očigledna je u našoj muzici, čiji je ona osnovni zakon. Ali ona nije ništa manje važna u svim ostalim umetnostima, mada tamo strogi postupci nisu tako konkretno određeni. Bez sumnje, slikarstvo, manje zakrčeno pošto ono u svakom delu raspolaže samo jednim akordom (a ne čitavim kalejdoskopičnim nizom kombinacija kao muzika), iskupljuje to siromaštvo većom raznovrsnošću, većom gipkošću svojih raspoloživih sredstava, jer ima prava na neprekidno nizanje prelaza između pet i šest osnovnih boja (velim pet ili šest najviše, ponekad tri ili čak samo dve) na kojima se gradi harmonija slike. Da se Veronezova skala, naprimer, gradi na srebrnasto-sivoj boji, na žutoj boji starog zlata, na skrletnoj, na plavoj koja pomalo ide u ljubičastu i dve zelene, jedna živa («zeleno Veroneze») a druga ugasita do te mere da prelazi u mrku, to naravno ne znači da on ne dopušta razne prelive ističući ih postupno oko ovih tipskih boja, ključeva svoje harmonije. Ali u osnovi njegove umetnosti nalazimo i organizaciju sistema senzibilnih kvaliteta na ograničenoj i isprekidanoj lestvici malog broja tipskih bitnosti. A isto je tako i sa skalom jednog Rafaela, jednog Rubensa ili jednog Delakroa, a još više, naprimer, sa skalom jednog Van Goga, koji će se gotovo strogo uzdržavati od prelaznih tonova i fluidne gipkosti celine. Tako će i umetnost plesa stilizovati pokret u tolikoj meri da će omogućiti njegovu analizu, svodenje na jedan ograničen broj u neku ruku atomskih elemenata, i to ne samo gramatički, takoreći — *jeté, battu, coulé, dégagé*, itd. . . . prva, druga ili treća pozicija, što se tiče poglavito tehnike — nego zbog toga što se pokret pritom uobličava, dajući izvesnim osama svoga kretanja, izvesnim pravcima svog elana, izvesnim značenjima svoga kružnog kre-

tanja ili neprekidne propulzije, izvesnim mestima zastoja, organske privilegije, estetičke bitnosti. Prostor tako poumetničen nije više homogen i umetničko delo se priprema i zasniva na njegovoj potki uobličenoj u kvalitativnoj raznolikosti i ograničavanju pravilima jedne igre u kojoj su pravci i stavovi uzdržljivi i samim tim intenzivniji. *Svaka umetnost organizuje u nekoj vrsti skale senzibilne kvalitete i fenomenalne bitnosti kojima se služi.*

A naročito neka se ne brka to prelivanje glavnih estetičkih elemenata, ključeva jedne strukture, sa fizičkom ili fiziološkom jednostavnošću njihovih uzroka. Ništa zajedničko, naprimer, između problema prostih boja za hemičara, fizičara ili psihofiziologa, i problema tipskih ili estetički osnovnih boja za slikara u njegovom delu. Neka se moja paleta ograniči na prelivanje čiji su tipovi: žuta boja kao limun, crvena kao kajsija, mrka kao buva, plava kao boražina, zelena kao smaragd, zelena kao bronza, i po potrebi ružičasto-bela i plavkasto-crna; ova nevinost, da se tako izrazim, ili prostota (koja stvara bogatstvo; je li potrebno reći da je veoma naivan onaj ko misli da će steći bogatstvo kolorita ako upotrebi što veći broj boja!) daje svakoj senzibilnoj bitnosti vrednost jednog elementarnog »kvalitativnog atoma«. Ostavimo zatim fizičaru i fiziologu brigu da nas pouče kako je žuta limunova boja fenomenalna posledica toga što na mrežnjaču padnu vibracije čije se trajanje može kvantitativno analizirati u nekoj tačno određenoj proporciji bele, žute i plave svetlosti (premda su te reči varljive: trebalo bi prosto govoriti o talasima takve i takve učestanosti). To je sasvim drugo gledište, i ono se tiče samo teorije psihofiziološke proizvodnje fenomena. A tako isto ostavimo samom slikaru (kao stručnjaku) brigu da nas pouči kako se boja crvena kao kajsija dobiva mešanjem, na paleti, svetlog kadmijuma, karminisanog laka i cinkane bele boje. Drugo je gledište i ono koje se tiče mehanizma fizičkoga tela namenjenog da podrži taj fenomen. Ali napomenimo, i ne zaboravimo jedno važno pitanje koje se mora

dobro zapamtiti: ovde je reč o čistom fenomenu, mislim: osećaju u njegovoj čisto fenomenalnoj egzistenciji.

Istančati, a ujedno pojačati i egzistencijalnu vrednost tog fenomenalnog plana u svoj njegovoj čistoti, to je jedan od najznačajnijih umjetničkih činova. Istinu govoreći, ovaj čisti fenomen može se tako lišiti čitave svoje jalovine i izdvojiti funkcionalnom esencijalizacijom samo u umetnosti, kroz umetnost i pomoću umetnosti.

Psiholozi su nadugačko raspravljali o problemu (ili mitu) čiste senzacije. Psihološki ona ne može zasebno postojati, jer je obuhvaćena u perceptivnim kompleksima. Ali ona može steći vrstu prisustva ili očiglednosti samo putem jedne estetske askeze i na kraju te askeze. Ko se vežba da se načini osjetljivim za slikarstvo samo pri umetničkom blistanju boja, za muziku samo pri zvučnoj sočnosti akorda ili melodijskog tona, uspeće i da oseti prisustvo ovog čisto kvalitativnog elementa senzacije. A umetnost joj tako daje stvarnost samim tim što oslanja na nju svoje deo i zahteva od nas da imamo o njoj jasnu pretstavu.

GLAVA XIV

»STVARNA« ILI PREDMETNA EGZISTENCIJA

Naša *Dokonda* nije samo raspevani roj hromatskih mrlja, senzibilnih kvaliteta uzetih iz jedne skale i koje sačinjavaju akord boja.

Te mrlje evociraju jedno biće ili nekoliko stvari. Raspoznajem jedno žensko poprsje, jedan pejzaž.

Evo novog reda činjenica. Na prvi pogled on izgleda vrlo jednostavan i bez teškoća. Organizacija pojava prema »stvarnim« okvirima, tako da predstavlja duh stvari jeste dobro poznata misaona radnja, koja, dabogme, nije svojstvena umetnosti! Naša percepcija stalno tako radi. Pojam o stvari, organi-

zovanom predmetu, koji se sadrži u jednom sistemu, sastavnom delu svemira; o predmetu koji postoji u svojoj istovetnosti kroz promenljive i različite vidljive pojave i koji su izbliže proučavali mnogi filozofi (među kojima Jum zauzima naročito važno mesto).

Što ovde izgleda neobično, jeste samo to da su predstavljene stvari varljive: pojave boje, svetlosti, formalni rasporedi evociraju jednu odsutnu stvar, ali me primoravaju da stvorim o njoj pretstavu koja je na sredini između čiste uobrazilje i konkretnog prisustva. To je jedna fikcija u koju stupam, iluzija koja se traži i prihvata, blaga i zajednička halucinacija.

Pozabavimo se za trenutak samo onim umetnostima u kojima je ta fikcija očigledno značajna. Na prvi pogled zbilja postoje umetnosti (zване reprezentativne¹⁾) u kojima ona igra prvorazrednu ulogu, i druge umetnosti (muzika, arhitektura, čista dekorativna umetnost, itd.) gde je, izgleda, nema. Naša *Dokonda* pripada tim reprezentativnim umetnostima. Ostanimo za trenutak samo u toj oblasti.

U našem primeru neobično je samo to da slika predstavlja, kažu nam, neku Mona Lizu koja je slikaru poslužila kao model. Ali to ne piše u samom delu. Ja bih mogao da to ne znam, stalno bih imao pred očima jednu mladu ženu, portret neznanke; možda je to jedna fantazija, fikcija, potpuno izmišljena stvar. Ne mari. Što slika od mene naročito traži, jeste to da prihvatim tu fikciju ili to ugovoreno prisustvo: jedna mlada nasmejana žena u prostoru koji ispunjavaju: reka, ravnica, brežuljci, nebo, oblaci. Slučaj portreta je samo jedan poseban slučaj. Ispitajmo opšti slučaj.

Slika mi nudi čitav jedan svet, svet koji može da pretstavi realni svet ili da ga zameni, i da se sa njim takmiči, svejedno. On je za trenutak, ukoliko se tiče samog dela, podatak dat na novom egzisten-

¹⁾ U smislu: koje nešto predstavljaju, prikazuju. — Prim. prev.

cijalnom planu: o stvari ili o stvarima koje su predstavljene ili prisutne zahvaljujući samo umetnosti. Skup tih stvari obrazuje jednu sistematsku celinu, zatvorenu u sebe, dovoljnu sebi kao nešto dato i organizovano u kosmos. On je, govoreći kao logičari, »diskurzivan svet«. ¹⁾

Ovaj svet je očigledno vrlo ograničen i ograničava se na sve ono što realističko objašnjavanje pojava na slici doista zahteva. On je već ipak prilično prostran. Jedna žena. Vidim samo njeno poprsje, ali, razume se, moram pretpostaviti da je cela. Postoji zemljište na kome pozira i čiji položaj otprilike određuju verovatnoće. Taj pejzaž zauzima bar kilometar i po u dubinu, i zahteva na svojim ivicama izvesno proširenje, koje je isto tako potrebno, čitavu topografiju, osećaj vodotoka, orografiju. Mogao bih nacrtati malu kartu. Sve je ovo naravno grubo konkretno, ali upravo dovoljno konkretno da bi se dobro okarakterisao očigledni sadržaj činjenica. A taj svet nije ni bez vremenskog obima. Vreme u njemu prolazi, pošto raspoznajemo tiho spokojstvo i kao neko malo iščekivanje; a tako isto i ritam vremena i godišnjeg doba.

Ima slika gde taj »diskurzivni svet« može da bude još ograničeniji, još tanji; ima i drugih gde će se još više proširiti. Posmatrajmo *Pastire u Arkadiji*

¹⁾ Ovo pozivanje na logičarsko stanovište nije čisto formalno. Radi se zaista o činjenicama iste vrste. Ali pošto čitalac možda nije dobro upoznat sa ovim stanovištem, posetimo se da se ovde pod diskurzivnim svetom razume »skup ideja...« posmatranih u sudu ili u rasuđivanju. Tako naprimer tvrđenje: nijedan pas ne govori, istinito je u diskurzivnom svetu zoologije, ali ne i u svetu basne« (*Tehnički i kritički filozofski rečnik*). Među logičarima se raspravlja (vidi isto) o tome da li »diskurzivan svet« sadrži u postavci kao što je ova: »srdžba olimpijskih bogova je strašna«, skup verovanja Grka u vezi sa tim mitološkim bićima (kao što tvrdi Kejn), ili pak i skup tih bića, kao što to obično logičari misle. I mi ga ovde uzimamo u ovom poslednjem smislu radi analogije. »Diskurzivni svet« *Dokonde* nisu ideje Leonarda da Vinčija o Mona Lizi ili o njenoj slici, nego je to skup bića koje postavlja sama ta slika i koja prihvataju svi oni koji je opažaju u njenoj reprezentativnoj vrednosti.

od Nikole Pusena. Topografski prostor (karta ove izmišljene Arkadije čiji je model bez sumnje italijanski) je ovde još veći. Naročito je trajanje još jasnije uklopljeno, ono se takoreći hvata za položaje, za pokrete lica, za njihov skut, za njihovo doba, za prisustvo jedne grobnice koja govori o prošlosti nadnoseći nad budućnost senku smrti.

Isto bi se tako objašnjavala, i isto tako nužno, i jedna statua; iz toga se vidi kako malo treba stvarno pretstavljenog dekora pa da se podrži i proširi svet umetničkog dela. *Pobeda sa Samotrakse*, taj mramor bez glave i bez ruku, postavlja — u potpunosti — ne samo živo i snažno telo u kom struji žestoka krv pod svežom kožom, i pod tkaninom koja se priljubljuje uz nju; nego i galiju sa tri reda veslača koja je nosi, i vetar koji navaljuje na nju, plovljenje, zamagljeno nebo, gubljenje talasa. Na taj način skup čulnih pojava koji na fenomenalnom planu sačinjava biće dela može se posmatrati — apstrahujući kvalitativne harmonije i senzualne čari ili strukturalne interese koje sadrži na fenomenalnom planu — prosto kao sistem znakova koji služe da se evocira i ponudi taj svet bića i stvari.

Svet do izvesnog stepena sličan realnom svetu — dovoljno sličan da bih u misli mogao ući u delo i mišlju vaspоставiti bića o kojima mi govori; videti ovde jednu ženu, tamo jednu planinu, onde jednu reku. Ali svet koji nipošto ne primorava sebe na poštivanje svih zakona sveta koji se zove stvarni. Ko će sprečiti slikara da nam ponudi plave ruže, ljudska tela što slobodno lebde u vazduhu, cipsenarske buktinje, oreole? On može, ako smatra za potrebno, da nas premesti u vrlo dalek, stran svet, da nam ponudi jednu prirodu veoma različitu od prave prirode. Gde su ne samo sirene Uata ili Gistava Moroa, krlati konji Engra, Barija, G. Dorca; ne samo anđeli Fra Anđelika, Zefiri Botičelija ili vazdušaste figure alegorija; nego prosto pejzaži Kloda Lorena ili građevine *Atenske škole* ili *Obroka u domu Levija*; ne računajući bezbroj manje jasnih međuvizija koje dopuštaju poezija i muzika? Jedina granica u ovom

pogledu je praktična: budući da se ne postavljamo naspram bića koja su u tolikoj meri strana svakom našem iskustvu, mi nismo u stanju da imamo o njima ikakvo saznanje.

Čak i u posebnom slučaju, kada je reč o portretima, o istoriskim prizorima, o pejzažima koji pokazuju predele što se geografski mogu identifikovati, bretonski ili umbriski, overnjatski ili holandski, odvolje je umetniku da se strogo pridržava tačnog opisivivanja ili da uprošćuje, podešava, popravlja ili ponovo izmišlja. Sve što se može reći u ovom posebnom slučaju je samo to da svet dela manifestuje određeni odnos sa takozvanim realnim svetom, odnos koji se može menjati od naivne i studiozne rasprave, prolazeći kroz komentar čiji je način objašnjavanja vrlo slobodan pa do zajedničkog skupnog nadahnuća i bratstva atmosfere i duše. I u ovim poslednjim slučajevima često je teško razaznati da li se delo u svom govoru izričito poziva na realni svet, ili postavlja jedan samostalan svet koji ostaje samo u skladu sa nekim poznatim i voljenim delom zemaljskoga sveta. Na istoričaru je da objasni, da bi vas postavio genezu slike, da se Pusen sećao Italije u *Pastirima*, a Rubens Flamandanki u *Leukipovim kćerima*. Pusen isto tako pretstavlja Arkadiju — Arkadiju potpuno italijansku po obliku i pesničku po sadržini; kao što Rubens na slikama iznosi Grkinje — limfatične i plave Grkinje iz mitološke a ne istoriske Grčke. I ne zaboravimo slučaj gde su anahronizam i lokalno transponovanje namerni i čine sastavni deo estetske suštine dela. Pinturikio zna vrlo dobro, ne sumnjamo u to, da su njegovi Prosioci u čakširama, sa nogavicama suprotne boje, njegova Penelopa u svilenom haljini iz XV italijanskog veka a ne iz grčke starine. Ali on voli da konstruiše jedan svet u kome se mešaju vremena i zemlje, gde se Odiseja tumači zanimljivim i sočnim transponovanjem u duhu Renesanse. Isto tako, kada Tebaldeo slika u Dijani ili Veneri »Mezafiru sasvim голу«, Lorenzo dobro zna kakvo ukrašavanje on traži od ovog transponovanja. I možda, daleko od toga da u

Dijani prepozna Mazafiru, on će ubuduće biti srećan da u Mazafari prepozna Dijanu svu prozirnu.

Umetnik koji stvara svet umetničkog dela je kao Demijurg: nešto nasmejan, pomalo umoran, nalazeći rasonode (ili dopuštajući sebi) da se, stvarajući ovaj svet, seti drugih svetova koje je nekada možda poznavao — koje je možda kao Demogorgon nekada stvorio pa ih pustio da propadnu.

Lajbnicov bog izabrao je svoj svet među bezbroj mogućnih svetova, od kojih mora da su mnogi bili veoma slični ovome što ga je izabrao.

Na taj način svet koji stvara umetnik može se manje-više približiti realnom svetu. Ali ne zaboravimo da je delo, dok se nalazi u toku stvaranja i kontemplacije, po pretpostavci i privremeno, stvarni svet; dok stvarni svet iščezava među mogućnim svetovima i oveštanim fantazijama Demogorgonovim.

Dodajmo — na to ćemo se kasnije još vratiti — da je umetnik čak i kad hoće da izričito evocira stvarni svet u stanju da ga evocira čulnim sredstvima vrlo različitim od njegovih konkretnih pojava. Na slikaru je (a on to neće propustiti ako poznaje svoj zanat) da evocira plavo zelenim ili crno crvenim, ako ne i mirise i zvukove crvenim i plavim. Jednom reči, nema ovde nikakvog zakona *podražavanja*. Svet postavljen u egzistencijalnom planu umetničke pretstave nije niukoliko dužan da odgovara crvenim na crveno i plavim na plavo na ono što delo znači u egzistencijalnom planu njegove neposredne kvalitativne fenomenalnosti. Uostalom, dok se delo na tom fenomenalnom planu specijalizovalo u skalj čistog senzibilnog elementa, svet na planu pretstave ponovo dobija svu svoju složenost, svu svoju senzibilnu raznovrsnost. Slikarstvu se može prohteti da bojama pretstavi na platnu atmosfere, temperature, treptaje, dodire; a vajarstvu da putem mramornih oblika proizvede osećaj mlakosti i nežnosti živog tela, ali (kao u Pobedi sa Samotrake) vetar što huji i sunce koje prži.

Sve ćemo to svojevremeno ponovo izložiti. Zapamtimo zasad samo važnost i specifičnost ovog

sagrađenog sveta možda neizmernog bogatstva, u svakom slučaju sasvim drukčijeg zbog svog egzistencijalnog zakona koji reguliše igru senzibilnih kvaliteta; on kao da je okačen o taj zakon, pomoću kojega se i ostvaruje.

Ostaje slučaj, vrlo tugaljiv, ne »reprezentativnih« i ne »podražavalačkih« umetnosti, kao što su, naprimer, muzika ili čisto dekorativna, arabesknna umetnost.

Treba li reći da u njima tog egzistencijalnog plana nema, i da ne zauzimaju tu mogućnu dimenziju svoga bića?

To bi bila zabluda; razlika između takozvanih reprezentativnih i ostalih umetnosti ne leži u tome. To je, ponovimo, jedno veoma tugaljivo pitanje. Mi ćemo se uskoro vratiti na njega podrobnije. Zadovoljimo se neophodnim napomenama, i izvinjavamo se što moramo da zatražimo od čitaoca malo veću pažnju u vezi sa jednim teškim pitanjem.

Intervencija duhovne radnje, koja tumači u obliku »stvarnih« organizacija, u obliku stvari, čista fenomenalna data, takođe se pojavljuje u ovim umetnostima.

Slušajmo ovu Bahovu fugu. Ona nije — to je dobro utvrđeno — niukoliko pretstavljnje događaja ili stvari iz realnog sveta. Ipak, kada je slušamo, mi je ne ostavljamo u stanju čistog preliivanja kvalitativnih spojeva. Mi je podvrgavamo nizu manje-više basnenih tumačenja koja upotrebljavaju oblike pozajmljene od našeg uobičajenog perceptivnog sistema stvarnih predmeta. Istupanje prvog motiva. »teme«, potom nakon izvesnog vremena i »protuteme«, njihove alternacije (izgleda kao da se igraju žmure), njihove trke jedna za drugom, njihovo neobuzdano gonjenje u stretu, njihov zastoj i konačno izmirenje u zaključku, cela ta mala drama koja ih pretvara u stvari ili u lica zaista pripada vrsti reprezentativne fabulacije čiji su ključevi zbilja u nekoj vrsti interpretatorskog odnosa između muzičke činjenice i strukture sveta u običnoj praktičnoj pret-

stavi. Isto tako, kada kažemo (a izraz zaista odgovara pozitivnoj i nužnoj interpretaciji činjenice) da je isti motiv transponovan s jednog tona na drugi; da je pretstavljen čas u *dur*-u a čas u *moll*-u, mi smatramo ovaj motiv za neku stvar, za »stvarni« predmet podoban da bude premešten u neku vrstu prostora; da bude plastično izrađen i deformisan a da pritom ostane isti kroz sve preobražaje kao vosak ili glina kojom se rukuje, kao predmet koji se preobražava, kao cvet koji se razvija (setite se samo ideje o muzikalnom »razvitku«) ili kao lice koje izmenjeno radošću ili tugom, ili prosto svetlošću ili senkom, ostaje ipak suštinski isto u svojoj osobnosti.

Posmatrajmo još ovaj spomenik, ovu katedralu. Mi je vidimo kao jednu stvar, i ta stvar nije predstavljena varljivo. Ona je prisutna, ona je stvarna, ali na njoj se može i mora razlikovati, kao na umetničkom delu, s jedne strane plan čitavog roja fenomena, a s druge strane organizovanje u stvari, u predmete. Ona je s jedne strane estetsko prelivanje svetlosti i senke, znalački kombinovanih i vođenih: simfonija oblika u dubinskom prostoru, koja, ukoliko je premeštam, daje arpedža stubova u promenljivoj perspektivi, ili bogatih akorada svodova i svodića, oluka i oltara. Sve to čini jednu harmonsku fenomenalnost veoma različitu od realističke percepcije koju s druge strane uzimam iz nje, koja organizuje sve to u jedan čvrst i postojan predmet, stalni subjekt i oslonac svih tih fenomena: crkvu čiji je plan i visinu nacrtao jedan arhitekt i koja ovde štiti pobožnost vernih, ceremoniju kulta, teološko prisustvo jednog boga, monumentalnu gomilu kamenja.

Jednom reči, čak i dela ovih neposrednih umetnosti, bez fikcije, tih prezentativnih a ne reprezentativnih umetnosti, zauzimaju na zaista osobit način dva plana čistog fenomena i predmetne organizacije. Jedina, velika razlika između te dve grupe umetnosti je u tome što u reprezentativnim umetnostima ta predmetna organizacija obuhvata samo jedan ili izvesne delove »sadržine« — kao što se

kaže — dela; i drukčije se odnosi prema delu kao stvari, a drukčije prema bićima koja ono evocira u obliku fikcije. Dok u prezentativnim, dekorativnim i muzičkim umetnostima ova predmetna organizacija obuhvata potpuno i odnosi se direktno na samo delo — katedralu ili obelisk, sonatu ili kvatvor, pavanu ili šakonu. Govoreći i dalje rečnikom logičara ili metafizičara: *biću sonata ili biću katedrala pripadaju suštinski kao svome subjektu svi morfološki ili drugi atributi*, koji doprinose njenoj strukturi. Dok u reprezentativnim umetnostima postoji vrsta ontološkog udvajanja — mnoštvo ovih subjekata sa bitnim svojstvima. Formalne organizacije mogu se odnositi bilo na samo delo (koje se raspoznaje kao portret ili fantastičan crtež, kao statua ili sonet, drama ili pantomima), bilo kao stvarna ili izmišljena bića koja delo postavlja i sugerise. Ovaj gest, ova bledeća moraju se pripisati ne Šekspiru, Gariku i celoj drami, nego ovom biću koje je samo telo. Ova visina i ova dubina odnose se ne na sliku *Obrok u domu Levija*, već na palatu koja je na njemu predstavljena. Ova ljupkost i lepota oblika imaju se pripisati, po pravičnoj raspodeli, s jedne strane slici Koredja, a s druge strane nimfi koju ona predstavlja. Eto to dvojestvo ontoloških subjekata s bitnim svojstvom — s jedne strane delo, a s druge strane predstavljani predmeti — karakterise reprezentativne umetnosti. U prezentativnim umetnostima¹⁾ delo i predmet se stapaju.

Reprezentativno delo izaziva takoreći, pored njega i izvan njega (bar izvan svoga tela i povrh njegovih fenomena, mada inače izlaze iz njega i oslanjaju se na njega) jedan svet bića i stvari koji se ne mogu s njim sjediniti. Kad bi iznenada palica jednog čarobnjaka od tih fikcija načinila stvarnosti i materijalizovala te fantome, ovi se nikad ne bi vratili u mađisku kutiju iz koje su izišli. Mona Liza i umbriski pejzaž, reka i oblaci, ne bi stali ni u okvir

¹⁾ Misli se na umetnosti koje mogu ništa da ne prikazuju, ili koje više sugerisu nego što prikazuju. — Prim. prev.

ni na platno. Dok bi tema i protu-tema fuge, za koje se tako pretpostavlja da su utvrđeni, zaleđeni ovom čarobnom palicom, ostali uključeni u fizičke i umetničke konture fuge. Čarobna kutija i njen čudesni sadržaj modelisani su jedno prema drugom i poseduju se uzajamno i strogo. Ukratko, za katedralu to mađisko i mitsko utvrđivanje je stvarno i već dovršeno, a delo u njegovom realističkom i predmetnom obliku, njegove fenomenalne pojave i njegov fizički osnov se samim tim obavijaju mrežom, pokrivaju se uzajamno, u podudarnosti.

Istina je da i sama katedrala prevazilazi granice svoga tela i svoga predmeta nejasnim krugom mističnih osećanja, duhovnog blistanja, transcendentnih odjeka. Ali ovo je nov plan egzistencije, koji ćemo kroz koji trenutak ispitati.

Upamtimo dakle da, ako velika razlika u organizaciji na ovom planu stvarne ili predmetne egzistencije potpomaže da se lepe umetnosti podele na dve različite grupe (i na to ćemo se uskoro vratiti) — grupa umetnosti gde svet umetničkog dela postavlja bića ontološki različita od samoga dela, i grupu umetnosti gde predmetna interpretacija podataka tumači delo ne pretpostavljajući u njemu nešto drugo sem sebe — u svakom slučaju ovaj plan čvrsto drže sve umetnosti i on je isto tako sastavni deo njihove egzistencijalne gustine, iako se ne pružaju na istom prostranstvu.

GLAVA XV

TRANSCENDENTNA EGZISTENCIJA

Jedna katedrala, rekli smo maločas, nije samo materijalni osnov, fenomenalna struktura, organizacija u arhitektonski izrađen predmet: ona je i vrsta mističnog tela ili transcendentnog kruga koji se uostalom širi u jednoj poglavito religioznoj atmosferi. Ali u atmosferi čistije estetskoj može se u svakom umetničkom delu zapaziti takvo zračenje, takvo pre-

vazilaženje. *Dokonda* nije samo jedna žena pred jednim pejzažem. Hteo to Vinči ili ne, postoji čitav svet ideja i osećanja više-manje neodređenih, uostalom, koji produbljuje uvisinu, ako se tako može reći. tu sliku. Ima nešto iznad prostog prisustva bića koja se nude našoj pretstavi, a to je, ako hoćete, osećanje neodređene misterije, tajne koja nam se zagonetno nudi. Ja, naravno, ne govorim o čuvenom osmejku. Govorim o nečem što će se naći isto tako u *Iskravanju Kleopatre* ili u *Hodočasnicima iz Emausa*, u statuama *Dan* i *Noć*, u VII preludijumu *Dobro temperiranog klavira* ili u *Domu* u Firenci, nejasna transcendentnost čije se nesumnjivo prisustvo naslućuje u svakom umetničkom delu zaista dostojnom toga imena, i koje skicira ili obeležava jedan nov plan u odnosu na one koje smo raspoznali, a posebno u odnosu na onaj svet konkretnih bića (stvarnih ili fiktivnih) o kome smo maločas govorili.

Ponekad će se ta neizreciva sadržina moći protumačiti, svesti, umančiti, raspoznavajući u njoj simbolizme. Tako, dve ruke u čuvenoj Rodenovoj grupi (*Katedrala*) postavljaju jedan konkretan svet, dve implicitne ličnosti, jednog čoveka i jednu ženu, kako sastavljaju prste i grade izvesnu figuru koja nam se pokazuje; a s druge strane se na drugom planu evocira čitava teorija ljubavi kao duševne arhitekture. Isto tako i Malarmeov sonet: »Iskrsnuo na sapima i u skoku — iz jedne trošne staklarije...« govori nam ne o cvetnoj vazi, nego nam daje naslutiti da se pre radi o neostvarljivom snu. Ipak, u oba primera, pre bi se moglo reći da se konkretni diskurzivni svet udvostručava, gradi na dva sprata. od kojih jedan drži drugi, a da se ne može reći da se zemljište apsolutno menja. Već u slučaju one katedrale sa mističnim krugom o kome smo maločas govorili nije sasvim tako. Ali ovde religiozne ideje snose troškove te transcendentnosti. U najmanju ruku može se reći to da postoji jedna harmonija, reklo bi se gotovo, vrsta saučesništva između čisto estetske vrednosti spomenika (tama, prozori, tajanstvenost, neosetno dopiranje zrakova, polet stubova,

oduhovljenost oblika) i ta religiozna transcendentnost. Isto tako, na slici fra Andelika stapaju se i mešaju čistota, sveža bezazlenost čisto umetničkih sredstava i hrišćanski ideal koji, kako vidimo, nadahnjuje slikara *Blagovesti ili Sreće izabranih o strašnom sudu*. Naći ćemo u čistijem obliku ono što tražimo u *Bogorodici među stenama* od Vinčija ili u *Nukanju na ljubav* od Ticijana, gde bi nemoguće bilo reći u čemu se zapravo sastoji ta dubina, to prevazilaženje očiglednih data, to zagrobno, čija je sugestija međutim tako važna za takva dela, jer im daje neiskazan sadržaj, ali čije je prisustvo neobično uporno. Ne trudeći se da iskažemo ono što zapravo mogu iskazati samo: *Bogorodica među stenama* ili *Nukanje na ljubav*, *Dan* ili *Sedmi preludijum*, priznajmo važnost ubrajanja u egzistencijalne podatke umetničkog dela nečega što, kada se postigne, predstavlja najveći napor i najveću nagradu umetnika. Važnost koju uostalom dovoljno dokazuje kako sujevna emocija divljaka pred Slikom tako i krug pun poštovanja pa i misticizma kojim su okružena izvesna dela (i za samog civilizovanog čoveka); ceo napor koji su uložili bezbroj mislilaca i kritičara (a naša je *Đokonda* za to još jednako dobar primer) da bi pokušali odgonetnuti tu gotovo neodređenu poruku.

Ali moglo bi se dogoditi — dajmo svu snagu prigovoru koji ovo pretvara u prah i pepeo — da su akt i uspeh umetnosti samo zato tu da nam nagoveste i uliju nadu u nešto koju oni ne bi mogli ni odrediti ni opravdati. Moglo bi se desiti da pesma, dajući nam sugestije i osećanje da u njoj nalazimo nejasno iskustvo jednog uzvišenog preobražaja nas samih ili same stvarnosti, jedne u neku ruku metafizičke interpretacije njenih reči, dajući »čistije značenje rečima plemena...«, može biti da simfonija, donoseći nam u isti mah patnje i uživanja u iščekivanju tajanstvenog, pretstojećeg ali nikad izričito datog otkrovenja; da su i jedna i druga, kažem, ostvarili jednu veliku obmanu i od tog naslućenog prisustva donekle načinili algebarski znak jednog x

koje se ne da odrediti. A međutim, i u toj tužnoj pretpostavci trebalo bi ubeležiti u egzistencijalni račun dela, kao sastavni deo njegovog bića, ovo transcendentno x . Reći će se da ovaj novi plan ne sadrži ništa drugo osim malo magle. Ipak i tu oblast magle treba zabeležiti kao novu dimenziju dela.

Uostalom ovo možda nije svojstveno samo umetnosti. Nema u svetu stvarnosti (pejzaž ili događaj, lice ili duševni doživljaj) koja se u izvesnim časovima ne bi mogla pred nama produbiti daleko izvan čulnog i konkretnog prisustva, koja se ne bi mogla otvoriti dodirom sa nečim što prevazilazi vidik ili pak iluzijom o takvom prevazilaženju. Mogućno je (reći će razočarani metafizičar) da je poslednja reč ove impresije uvek iluzija. Ali pošto je u umetnosti ova iluzija (ako je to iluzija) hotimična, tražena, dobivena svesno sredstvima zaista i bitno estetskim, organizovanim i usmerenim prema njoj, to je dovoljno pa da egzistencijalna sadržina te iluzije bude ubeležena na račun umetnosti kao sastavni deo sadržine dela.

Bilo da je posredi fatamorgana, ili stvarno prisustvo jedne vrste uzvišene egzistencije odgonetljive u ponavljanim, osvežavajućim i večitim porukama, taj najviši uspon dela na transcendentnom planu, to njegovo prevazilaženje već popisanih planova egzistencije dovršava delo, šireći mu obim do poslednjeg i neospornog regiona bića.

GLAVA XVI REKAPITULACIJA

Mi smo u umetničkom delu razaznali četiri načina egzistencije koje ona istovremeno upotrebljava i koji su u stručnom filozofskom rečniku: fizička egzistencija, fenomenalna egzistencija, predmetna egzistencija (bilo putem neposrednog perceptivnog tumačenja, bilo slikovitom iluzijom) i transcendentna egzistencija. Na manje strogom jeziku kažimo da je

delo u isti mah: — materijalna stvar; — zajednički i skladni raspored čulnih kvaliteta podesnih za povezivanje sa jednim uređenim sistemom koji obrazuje vrstu skale; — jedan povezani kosmički skup bića i stvari više-manje sličnih stvarima obične ljudske prestave, bilo da su ti predmeti u vezi (kao u portretu) sa predmetima stvarnog sveta izvan dela, bilo da su čisto fiktivni (kao u fantastičnom crtežu). nemajući drugog bića sem onog što im ga stvara umetnička iluzija; bilo najzad da se sjedinjuju sa samim delom, pošto su oni jedna realistička organizacija (više-manje neposredna ili fiktivna i basnena) fenomenalnih i materijalnih data u delu; — i najzad, jedna vrsta kruga ili najviše tačke viših manje-više neizrečnih prisustava koja kao da se naslućuju kroz prirodija prisustva.

Kad mi kažemo da je umetničko delo sve to skupa i u isti mah, to treba razumeti tako da se ono prvo prostire po celoj toj dubini u četiri egzistencijalna plana, zahvatajući ih u isti mah više ili manje sjajno i sadržajno; a zatim, da sve to skupa zaista obrazuje jedno jedino biće, jedinstveno biće, razapeto takoreći na raznim visinama, na planovima od kojih svaki pruža o njemu samo delimičnu i nedovoljnu sliku. Među te četiri oblasti realiteta ima bezbroj harmonija, bezbroj odnosa koji odaju unutarnje zvuke u bezbroj međuodnosa jedne organske i graditeljske celine. Neko posmatra jednu sliku pa mu se čini da vidi samo varljivu predstavu, podražavanje prirodi, a ne shvata da veliki deo njegovog uzbuđenja i lepote koje oseća dolazi od vešte igre oblika i boja što obrazuju jedan akord, jednu vrstu harmonije i fenomenalne melodije vešto udešene da bi se srodila sa predstavljanim predmetima, a nama dala neku vrstu muzičke pratnje. Neko posmatra jednu religioznu građevinu, hvali njen raspored, čvrstinu i materijalnu smelost, dobro uređeno osvetljenje, i ne sluteći da u isto vreme oseća i tajanstveno poštovanje za jedno prisustvo koje objašnjava prema svojim teološkim verovanjima, a to je stoga što je u ovoj građevini sve tako udešeno

da estetički primorava čoveka na jedan polet duše, na volju da se prevaziđu sva ta vidljiva i opipljiva data, da se umetnički stvori jedna oblast tajanstvenosti i sugestija koje dovode do utiska o prisustvu, za čitav jedan svet realiteta koji prkosi analizi i koji se nameće kao sadržaj bogatiji od prividne celokupnosti konkretno datog mikrokosmosa.

Moglo bi se sve to rezimirati novom definicijom umetnosti, dinamičnijom, u čvršćoj vezi sa svojim operativnim zadacima, sa sredsivima kojima utiče na gledaoca, pa reći: *Umetnost* u ovom smislu (a ta definicija specijalno karakteriše lepe umetnosti) *sastoji se u tome da nas dovede do utiska o transcendentnosti u odnosu na jedan svet bića i stvari koji ona gradi samom skladnom igrom senzibilnih kvaliteta koju podržava jedno fizičko telo udešeno za proizvođanje takvih efekata.*

Oni koji vole da se sve objasni možda će upitati: ali zašto baš četiri egzistencijalna načina, i zašto baš ta četiri?

Bilo bi lako konstruisati jednu teoriju da bi se *à priori* dokazala ta četvorostruka egzistencijalna modalnost umetničkog dela. Ali treba biti nepoverljiv prema ovakvom opravdanju *à priori*. A treba se naročito čuvati pozivanja na nužnost koja može biti demantovana iz dana u dan napretkom umetnosti.

Ustvari, može se, izvan umetnosti, drugim analitičkim sredstvima, naći i za čitav mikrokosmos obične pretstave, to mnoštvo načina egzistencije. U interesu je umetnosti da nam se dâ naročito jasan slučaj čistog i arhitektonskog prostiranja jednog jedinstvenog bića po raznolikim egzistencijalnim planovima. I možda se nigde izvan umetnosti ne opaža toliko jedinstva, a istovremeno arhitektonski tako čvrst raspored ovih višestrukih egzistencijalnih vidova jednog istog bića. To je jedan od mnogih razloga koji estetsku analizu sa filozofskog gledišta čine tako značajnom.

Ali može se reći (pravdajući tako taj četvorni modalitet na življi i sadržajnji način, korisniji nego

jednom raspravom *à priori*) da su ta četiri glavna plana dovoljna — hoću reći da su se za umetničko iskustvo pokazala dovoljnim — da bi dala kosmosu umetničkog dela uprošćeno strukturalno bogatstvo, stilizovano, organizovano, sposobno da se izjednači u vrednosti sa nejasnijom i zamršenijom složenošću stvarnoga sveta, u kome se na raznovrsniji, nerazgovetniji, i možda mnogostrukiji način nalaze isti arhitektonski elementi, ali ne i na većoj ukupnoj dimenziji.

Ali ako bi se u složenosti stvarnoga sveta našao neki način egzistencije koji bi bio nov i važan za ljudski duh, koji u umetnosti još nije bio iskorišćen ni formalno uključen u njena dela, ko može sprečiti umetnost da se u njemu nastani, da ga osvoji i prisvoji njegova bogatstva? Da li je rad umetnosti iscrpen? Da li su njena osvajanja završena? Zar ona više nema budućnosti? Zar nema slave za nekog sutrašnjeg pesnika koji bi mogao dati umetnosti novo životno treptanje, postići još netaknutu oblast stvarnoga, prisajediti je svojim delima i načiniti je u njima prisutnom, aktivnom i očiglednom? Ne postavljajmo granice budućoj umetnosti.

ČETVRTI DEO
SISTEM LEPIH UMETNOSTI

GLAVA XVII
UMETNOSTI I MATERIJE

Od bitnog je značaja za naš predmet, razume se, da se sa isto toliko pažnje obavestimo o onome što umetnosti međusobno deli kao i o onome što ih spaja uprkos njihovim razlikama. Treba tačno pojmiti prirodu zarezaka koji ih rastavlja, pregrada koje ih odvajaju i kroz koje se uspostavljaju njihovi odnosi.

Otkuda dolazi da ima više umetnosti? Moglo bi se pomisliti, da bi se opravdalo to mnoštvo, da se valja postaviti na plan fizičkog tela i potegnuti pitanje (kao što se to često čini) raznolikosti upotrebljenih materija.

Primamljiva misao. Raznovrsnost materija je važna i vrlo očigledna u umetnosti. Vajar udara čekićem po dletu na mramoru. Slikar kičicom ili nožem širi raznobojne paste na zategnutom platnu. Muzičar proizvodi treperenje u vazduhu piskovima ili drvenim pločicama koje trepere pod žicama. Igrač igrom mišića stavlja svoje udove u različite položaje. Slične volje (može se pojmiti) pokreću u borbu jedan isti duh protiv različitih materija. I ta borba duha protiv materije zaista je važan vid umetnosti.

Ipak, lako je utvrditi da se ta raznolikost materija ne podudara sa podelom umetnosti u tipične vrste. Nemoguće je naznačiti za svaku veliku vrstu

umetnosti jednu materiju koja bi joj bila svojestvena i koja bi je karakterisala. Staviše poučno je posmatrati to u pojedinostima.

Vajarstvo upotrebljava ne samo veoma raznolike vrste kamena, od parmskog mermera do evliskog kamena, nego i mnoge metale: bronzu, bakar, olovo u Versalju, cink kod Pabla Gargaloa ili kod braće Martel, zlato na statuama, ne računajući slonovaču, hrastovinu, mahagonij, makasar — ulje, vosak, glinu. A s druge strane kamen pripada ne samo vajarstvu nego i arhitekti i litografu. Metal rezbaru, draguljaru, gravuristi koji povlači dleto po crvenom bakru, keramičaru koji za svoj dekor iskorišćuje zlato i purpur Kasija ili bakar koji oksidacijom dobija crvenu boju cveta španskog pasulja a protoksidacijom zelenu boju smaragda. Pa ni sam umetnik ne može bez njih, jer za njega trepere bakar, rog, truba ili frula.

Ali i sam taj muzičar, da bi proizveo vazdušno treperenje, upotrebljava jelovinu za violinu ili violinčelo, naravinu za klarinete ili oboe, trsku za dvaljke, kožu za talambase ili doboše. Da li je njegova umetnost umetnost bakra ili drveta; umetnost žice, razapete kože? Ona je sve to u isti mah. I povrh svega toga, ona je prevashodno i muzika vazduha — muzika čija je prava sirovina vazduh što treperi. Ali vazduh ne pripada samo muzičaru.

Zar nema atmosfere u slikarstvu (setimo se samo ovih reči: vazдушna perspektiva); u arhitekturi; ili u vrtlarskoj umetnosti?

Osmotrimo pitanje sa jedne druge strane. Jedan savremeni filozof u dubokim i krasnim knjigama istakao je tradicijonu temu o važnosti materije u umetnosti. Ali govoreći o umetnosti, on poglavito i izričito misli na poeziju. No hoćemo li reći da su vazduh i voda isključivo pesničke materije? Voda u umetnosti! Voda kao estetska materija! Zar nam onaj koji bi stvarao *Estetiku vode* (kao što se, naprimer, stvorila *Estetika svetlosti*) ne bi morao govoriti, naprimer, o umetnosti čije je poglavito sredstvo voda — čak i njeno ime nosi — o akvarelu? I

zar će onaj koji lje ikada nalazio zadovoljstva u tehnici ove umetnosti, u borbi, ne sa rečima koje evociraju materiju, nego sa konkretnom stvarnošću te materije, poricati sve one čari što nam ih donosi čista voda kada je ugledamo u vazi iz koje je uzimamo, kada se meša sa pastom, kada se obilno ili obazrivo razliva po hartiji, kada se ispitivačkim pogledom brzo prati i proverava njeno svetlucanje ako se potez kičice već previše osušio, ili ako se može još »ubaciti« jedna nijansa; najzad njeno idealno prisustvo u dovršenom delu gde potez kičice još potseća na prvobitnu izvetrenu tečnost smelošću dobro usmerenog poteza kičice, čistotom dobro isprane pozadine, sočnim rastapanjem boja koje su u vodi bile sjedinjene? Zar nam se ne govori takođe o *Igrama u vodi u vili Este*, preludijumu *Kapljice vode*, *Baštama pod kišom*, ne računajući bezbrojne potoke koji teku u muzici od Kuperina do Griga preko Betovena; ili još o širokom i sigurnom toku vode u *Zlatu Rajne*, o morskim talasima u *Brodu fantomu* ili o drugom nastavku *Per Genta*?

Znači li da se na sve to u knjigama o kojima govorimo prosto naprosto zaboravilo? Ko bi mogao pomisliti tako šta? Ali to naprotiv znači pokazati nam da se povodom jedne iste umetnosti mogu evocirati sve materije. Uistini, ako ova, poezija, tako lako evocira bilo vazduh, bilo vodu, ili svaki drugi materijalni elemenat, to je možda baš zato što materijalno ne upotrebljava nijedan — osim mastila i hartije. Ustvari, materija se tu javlja (bar vazduh i voda) tek u trećem egzistencijalnom planu umetnosti (vidi gore glavu XIII) — tamo gde ima samo duhovitih konstrukcija.¹⁾

¹⁾ Stoga bismo rado protestovali (vrlo prijateljski, vrlo simpatično) protiv teze navedenog pisca, da se estetika suviše bavi oblikom a nedovoljno sadržinom. Ustvari i on sam, kada posmatra jednu umetnost gde se materija za koju se interesuje pojavljuje tek formalno, sledi tu tezu jednom sasvim duhovitom analizom struktura koje prima od duha ili koje mu on sugerije. Tako da ta estetika materije (ako se zaista može tako nazvati) jedna je od naj-

Ali estetika koja bi jedino ali potpuno uzela za predmet jednu materiju sa njenim potpunim prisustvima, bilo evociranim, bilo neposrednim, morala bi je slediti kroz sve egzistencijalne planove umetnosti. Ko bi, naprimer, hteo da napiše »estetiku kože« (zašto da ne?) morao bi evocirati među slikovitim pretstavama mramornu pokožicu naježenih kupaćica, izučavati pretpostavljanje golog tela u slikarstvu, igru izukrštanih strukova, podeljenih na rombove ili istačkanih, koji se trude da izraze nagotu u blagom obliku; tražiti kojim će rečima poezija probuditi te epidermske utiske i saznati (prema Geieovim rečima) »bilo da je reč o mramoru ili o grudima drage... videti okom koje je moralo dodirnuti ili dodirnuti rukom koja vidi«. Ali mora se isto tako misliti, u oblasti senzibilnih pojava, i na kožu koja deluje kao sredstvo saznanja i kvalitativnog iskustva, naprimer, na ulogu »taktilnih vrednosti« u slikarstvu, muzici ili vajarstvu. Ipak, ako je reč o fizičkom prisustvu, moraće se još imati u vidu i koža kao materijal. I tada ćemo ići u šetnju kroz sva područja umetnosti bez razlike (bilo da je reč o živoj koži ili o mrtvoj i učinjenoj); toliko ka pitanju nagote i šminke, maske ili lica, u plesu i u mimici, koliko u muzici ka talambasima ili dobošima, gajdama i mehovima orgulja, garniturama ključeva flaute ili, još na orguljama, onoj živopisnoj ovčijoj koži, sa vunom, koja služi da se drvene cevi zapuše zvucima basa; ka koricama (kakve li radosti milovati lepu učinjenu kožu tamne boje, vijugavu, išaranu zlatom sa malim okovom, maroken sjajan kao granat a pod prstima istovremeno rapav i mek kao kadifa, koža guštera ili zmije, glatko išarana poligonalno zelenim

formalističkijih koje su ikada bile napisane! (Primedba do koje držimo utoliko više što nas ona ustvari miri). Estetika se bavi materijom (i ona se njome mnogo bavi); mogle bi se navesti čitave zbirke — kod Lorana, naprimer: *Umetnički predmeti od zemlje* od Rene Žana, *Umetnički predmeti od metala, gline, stakla* itd. — koje samim svojim naslovom najpre i jedino postavljaju na to gledište) onda kada duh, u umetnosti, vodi konkretnu borbu protiv stvarno prisutne materije. Njena je tada uloga čisto tehnološka.

i sivim pegama); ka pokućanstvu, ukrašavanju enterijera (sedišta i zastori od kože morske ribe, ravne ili izbrazdane, pozlačene ili obojene kože); ka umetnosti odevanja (meka koža ili krzno); pa čak i gravuri sa čepovima za premazivanje; i šta znam ja? Time je dovoljno rečeno da se nijedna umetnička specifičnost neće više pojaviti. Materija interferiše takoreći nasumce sa čitavim pregledom umetnosti.

GLAVA XVIII

NEKOLIKO TRADICIONALNIH PODELA
U PREGLEDU UMETNOSTI

Postavimo se na druge planove. Ili bolje reći, tražimo kojim planovima nas vodi posmatranje pregleda lepih umetnosti; čim pokušamo da u njemu zavedemo red.

Tradicionalno je da se u isto tako tradicionalnoj grupi lepih umetnosti evociraju dve oblasti: takozvanih plastičnih umetnosti i ostalih umetnosti (koje se često nazivaju fonetičke). A ponekad se objašnjava: prostorne i vremenske umetnosti.

I zaista, na prvi pogled, velika je razlika između umetnosti — kao što su arhitektura, slikarstvo, vajarstvo — gde delo dato odjednom u celini izgleda kao da zauzima u prostoru jedno mesto i tačno određene dimenzije; dok druge — muzika, poezija — ne zauzimaju nikakvo određeno mesto i nemaju nikakvih merljivih dimenzija, sem u trajanju gde su svedene na sukcesivno razvijanje svoga bića i nizanje svojih sastavnih delova jedno za drugim.

Ali čim se čestito razmisli, odmah se razlika, koja početka izgleda grubo očigledna, rasplinjuje i iščezava pred obazrivijom analizom.

Prostor ili vreme: Ali vreme igra ulogu u svim umetnostima, računajući tu i plastične umetnosti. Vreme arhitekture. Ima li trenutnih spomenika? Spomenika čije se različite visine, spoljašnji i unutrašnji izgledi, sledovanje pojava obuhvataju odjed-

nom a ne laganim putovanjem? Građevina čiji se vizuelni izgled ne menja prema časovima i sezonama? Zar veče i jutro, proleće i zima, sunce i oblaci ne unose promene, ne razvijaju u niz prizora jednu katedralu kao i jednu statuu u parku ili i sam park? Svetlost snažno zahvata kružni deo oltara ove seoske crkve kada se sunce rađa, nadnosi se nad njom u podne, malo iskosa prema horu u podne, a uveče, kada sunce seda, obasja purpurnom svetlošću njenu fasadu i ružu koje stoje jedna naspram druge. Leto čini njen kamen beljim a zimske kiše sivim.

Prostor u muzici! Ja ne govorim samo o efektima sferne perspektive udaljenih ili bliskih tonaliteta), o reljefu ili dubini (motivi koji se ističu uz pratnju, igra akordskih temelja, o dimenziji uvisinu (visoki i niski tonovi, glas koji se penje i spušta); ja čak govorim, u fizičkom smislu, o prisustvu tela u delu — vazdušnoj masi koja treperi — u nekoj dvorani čiji prostor zauzima i ispunjava, gde su instrumenti smešteni po nekom tačno određenom prostornom rasporedu, violine desno, violončela i kontrabasi levo; ovde rogovi a tamo flauta, čiji zvuci dopiru do mene manje-više odvojeni i oslabljeni otstojanjem.

Najzad ova poslednja pridošlica, kinematografija; hoćemo li od nje načiniti prostornu ili vremen-sku umetnost, kad ona upotrebljava u sintezi i prostor i vreme?

Vidi se onda koliko je varljiva razlika na kojoj se htelo zasnovati ovo uređivanje. Arhitektura, vajarstvo, muzika i poezija (od kojih su jedne plastične a druge ne) su isto tako umetnosti gde je percepcija umetničkog dela sukcesivna. Slikarstvo, pozorište, i uz to muzika, isto su tako umetnosti gde telesna građa ima izvesno mesto, izvesnu dimenziju, organizaciju u prostoru. Sve što se htelo reći, sve što je davalo smisao gruboj razlici koju smo najpre naveli, jeste to da je fizičko telo dela u izvesnim umetnostima nepomično i, kada je jednom stvoreno, uglavnom nepromenljivo; dok je u drugima u svakom od tih delova smešteno samo privremeno, u času kada se

javi potreba da taj deo bude prisutan. Vidi se koliko je razlikovanje izvesne praktične koristi u teoriji nevažno.

Ponovo ćemo se baciti, da bismo objasnili tu dvostruku grupu, na jednu razliku od mnogo veće vrednosti.

Slikarstvo, vajarstvo, arhitektura se obraćaju najpre i poglavito oku; muzika i poezija uhu. Biće čak pokušaja da se (tako je i u tradiciji: pročitajmo V. Kuzena ili Hegela)¹⁾ taj dualizam opravda tvrdnjom da samo dva čula, vid i sluh, mogu imati estetički karakter.

Ovde se nalazimo pred mnogo suptilnijom mešavinom istine i neistine.

Izlišno je osporavati da se slikarstvo obraća vidu a muzika sluhu. No da li su samo ta čula u pitanju u pregledu umetnosti? Zar nema nijedno mesto, naprimer, za muskularno ili kinetičko čulo koje je toliko važno u plesu, vajarstvu pa čak i arhitekturi (gde ono igra tako važnu ulogu u percepciji prostora udubini) — a zašto ne i u poeziji, gde ga pokreće ispuštanje artikulisanog glasa? S druge strane, pošto se književnost obično stvara da bude više čitana nego slušana, treba li je smatrati za plastičnu umetnost, pošto se dakle i ona obraća vidu? A poznata je važnost tipografskog rasporeda, izbora slova, raspodele reči na strani: setimo se *Igre domina* od Malarme! Ne računajući eventualna raspravljanja o bilo vizuelnom, bilo motornom ili auditivnom karakteru unutrašnje reči.

Ali svi ti problemi su nam postali poznati otkadja znamo da na fenomenalnom planu umetnosti nije reč o senzacijama (u psihofiziološkom smislu reči), nego o čulnim kvalitetima. Ako ples, naprimer, ima za specifičan podatak kretanje, šta mari što će to igračica neposredno osetiti u vidu kinetičkih senzacija, ili što će uticati na gledaoca

¹⁾ Viktor Kuzen, *Kurs istorije filozofije*, I deo knj. II, str. 124 i 189, Hegel, početak III dela *Estetike*.

preko organa vida, budeći perceptivno, samo kroz imaginaciju ili kroz opšte i složene okvire percepcije, tu kvalitativnu suštinu kretanja u prostoru? Ako se slikarstvo zasniva na specifičnom planu kvaliteta boje, a gravura, laviran crtež, fotografija, tonsko slikarstvo, na svetlosnim kvalitetima, šta mari što nam isti organ, mrežnjača, isti nerv, optički nerv, služi da ih opazimo, ako ih možemo izdvojiti, u njihovom čulnom, zamršenom i sinkretističkom prisustvu, tako da možemo u njima raspoznati dve veoma različite igre senzibilnih kvaliteta i estetskih sredstava? Zar mi uostalom ne znamo da su u stvarnosti konkretne percepcije umetničkih dela ovde uvek izmešane i nečiste? Jedna slika Vinčija, Korreda, Pridona, mnogo duguje svetlo-tamnom, iako je delo u koloritu. Jedan zidni keramički portugalski ukras u XVIII veku rađen je u svetlo tamnim tonovima jedne boje, a ipak u njemu kolorit (modulacije tamno-plavog ili svetlog belo-plavkastog ili čak ponekad i čisto beloj pozadini) igra izvesnu ulogu. Hoće li se delo postaviti u granice slikarstva u koloritu ili tonskog slikarstva prema vrednosti svetline, zavisice ne od čistote, nego od umetničke prevlasti jedne ili druge igre senzibilnih kvaliteta. Jednom reči, što tako karakteriše i određuje umetničku osobenost, to nije makakvo prosto korišćenje jednog reda čulnih podataka, nego *hegemonska funkcionalna uloga* jedne skale kvaliteta na kojoj je sagrađeno i zasnovano delo na estetički karakterističnom planu njegovog bića.

Ako se ovo dobro shvati, lako će se uvideti da su u slikarstvu boja; u crtežu svetlo-tamno; u vajarstvu reljef; u plesu pokret; u književnosti bitni fonetički elementi artikulisanog glasa; u muzici čist zvuk; itd...; isto tako kvalitativno specifična data, koja na planu fenomenalne egzistencije dele umetnost na razne grane.

Mi ćemo uskoro videti da taj princip diferencijacije ne nastupa sam: ima i jedan drugi koji interferiše s njim, a oba su potrebna da bi objasnili, u svoj njegovoj složenosti, potpuni i sistematski

pregled lepih umetnosti. Ali i princip čulnih kvaliteta mora se neophodno uzeti u obzir. On je jedno od glavnih gledišta koja uređuju sistem.

Oni koji osporavaju njegovu vrednost (poglavito u ime međuumetničkih odnosa)¹⁾ rđavo postavljaju problem i ne vide o čemu je reč. Nije u pitanju to da li je specifikacija umetnosti apsolutna i nepopravljiva: mi već znamo da stvar ne stoji tako. Postavlja se pitanje: kakve smetnje ti odnosi treba da savladaju, i na kom se planu zasniva jedna podela koja na drugim planovima može da iščezne? Utvrđeno je da se vrlo značajne promene vrše na fenomenalnom planu, i to silom stvari. Čim se izabere jedna vrsta »vlastitih senzibiliteta« da bude prevashodno oruđe umetničkog dela na fenomenalnom planu, posledice toga izbora su značajne i dobijaju ubuduće bitnu vrednost. Taj se izbor uostalom može prevazići, a umetnost vratiti u posed sveg njenog opšteg blaga. Ali postoji jedan nivo, jedan potpuno određen egzistencijalni plan — drugi plan, na visini čistog fenomena — gde je delo muzika ili književnost, vajarstvo ili slikarstvo, po izboru koji se više ne da izmeniti, i koji je od samog početka odredio celu njegovu sudbinu.

GLAVA XIX

MNOŽINA UMETNOSTI I NABRAJANJE UMETNIČKIH KVALITETA

Koliko može biti sistematskih skala senzibilnih kvaliteta bar toliko može biti i umetnosti (velim bar: jer, kao što će se kasnije videti, iz svake od tih skala mogu nastati dve umetnosti).

Mogu li se pobrojati umetnički upotrebljivi kvaliteti i stvoriti od njih lista utvrđena prema potrebnim posmatranjima?

¹⁾ Naprimer A. Parente, *La musica e le arti*, Bari 1936 (koji proglašava apsurdnom klasifikaciju umetnosti po smislu).

A u prvom redu, da li čitav taj sistem kvaliteta određuje jednu ili dve umetnosti i otkuda to da, uzimajući sve skupa, ima tako malo umetnosti?

Ne napuštajući neposredni plan senzibilnih kvaliteta, ima sistema podataka — ukusi, mirisi, dodiri, težine, muskularno ocenjene, itd. itd. — koje ne daju specifične umetnosti, a koje ipak kao da sačinjavaju osnove isto tako opravdane kao što je boja ili merenje zapremine. Pa treba li se vratiti na kuzenovsko isključivanje svih čula vida i sluha?

Odgovor je lak. Po pravu nema nikakve smetnje da svaki registar, svaki skup kvaliteta kao što su ovi koje smo imenovali dâ osnovu jednoj specifičnoj umetnosti, samo ako se ta grupa sasvim razlikuje od ostalih i ako je u stanju da pruži dovoljno raznovrsnu skalu da se može sređivati, organizovati ili stepenasto poređati. Ovo »samo ako« je dovoljno da među predloženim kvalitetima odstrani naprimer, dodire, pošto celokupna njihova skala — glatko i rapavo, više ili manje čvornovito ili blago zrnasto, čak i ako im se dodaju kompleksi gde se pojavljuje temperatura (glatko i hladno, glatko i mlako, rapavo i vrelo, rapavo i metalno, čelik ili drvo premazano voskom, učinjena koža ili živa pokožica, maroken ili malakodermi; — neće biti dovoljna da se pribavi veoma zanimljiva i široko raznovrsna skala. Ali mi ne sumnjamo da jedno slepo i gluvo čovečanstvo ne bi moglo biti dovedeno dotle (samo da je bilo prožeto željom za umetnošću) da osnuje nekakvu muziku dodira, te bismo se mogli zabavljati zamišljajući je u njenim glavnim crtama. Njena bi dela bile površine preko kojih bi se prelazilo prstom, ploče čije bi se ivice čudnovato obrezale i koje bi se mogle okretati među brojnim posmatračima pažljivim prema melodiji taktilnih kvaliteta. Ako težine (koje se mere muskularnom osetljivošću) ne pružaju neku specifičnu umetnost, to je s jedne strane zbog kvalitativnog siromaštva njihove skale (mi obično vežbamo ovo čulo u kvantitativnom pogledu), a s druge strane zato što se vežbanje ovog čula isuviše meša s kretanjem uopšte da se ne bi stopilo s

mirikom ili plesom, koji su bliski sportu (pomislimo, naprimer, šta bi se ovde moglo reći povodom akrobatskog plesa i o umetnosti koje ima u ponekim atletskim egzibicijama). Što se tiče data kao što su ukus ili miris, ona jamačno postavljaju probleme koji su uostalom dobro poznati. Da li je kuhinja jedna od lepih umetnosti? Može li biti muzike mirisa?

Na ove probleme (koje je beskorisno suviše pretresati) odgovori su uostalom vrlo laki.

Nema nikakve sumnje da u kuhinji ima dovoljno umetnosti da bi čovek ovde bio blizu lepih umetnosti. Izvesni ukusi su čak dosta evokatorski (i sa tog gledišta je Gijo nekada poslavio problem rehabilitujući estetsku vrednost senzacije ukusa) te se u njima može videti reprezentativna umetnost, koja stvara jedan »svet dela«. Očigledno, ja bih sokom od borovnice i kupine, ako bi im se po volji dodao opor i smolast sok izgrickane jelove grane, evocirao čitavu veliku šumu u Vogezi, kao što bih kirasoom i fejoatom ponovo doživio čari brazilijanskog *sertao*-a; a sa piletom i rakovima i malo mirisa ulja za automobil, Bur-Bres; ili Brdo Sen-Mišel sa ometom majke Pular. Ali pored toga što se tako neće daleko otići (nekoliko predela, nekoliko spomenika ili nekoliko pejzaža), naročito praktični uslovi degustacije ukusa, uništavanje dela suvišnom upotrebom, jednom reči saradnja cele te degustacije sa zadovoljavanjem fizioloških potreba, veoma prešnih i veoma različitih od potrebe estetske kontemplacije, sve će to biti dovoljno da se ta već ipak skicirana umetnost održi na nižem, skučenom i neuglednom mestu. Kuhinja je prema muzici ono što je sa gledišta muzike, u odnosu na dvoranu Gavu, kafana sa svirkom gde je obavezna »konsumacija«.

Isto tako, ako umetnost mirisa znači tako malo, to je stoga što se sami materijalni uslovi proizvodnje tela dela (naročito praktične teškoće da se isprazni prva atmosfera da bi na njeno mesto došla druga, bez zbrke, bez mešanja) protive njenom razvoju.

Šta da se misli o jednoj muzici koja se ograničava na to da udara vrlo lagano nekoliko akorada uvek slivenih (kao da je pijanist zaboravio nogu na pedali) sa onima koji im prethode ili ih slede? A međutim i to bi pomalo bila muzika.

Ukratko, samo empiriski i praktični razlozi sprečavaju, koče i ograničavaju čitavu povorku umetnosti sasvim mogućih u teoriji. One su te koje ograničavaju naš pregled lepih umetnosti na grupu onih koje su nam oprobane veštine, bilo korisne ili komotne, bilo podesne za obimna i raznovrsna intelektualna izlaganja, stvarno obrazovale.

Uostalom problem umetnički upotrebljivih senzibilnih kvaliteta se nipošto ne ograničava na skalu senzornih data. Zašto ne bi obuhvatio i kvalitativne bitnosti osećajnog života? Ideja o jednoj simfoniji osećanja, o muzici skladnih afektivnih, harmoniskih i melodiskih sredenih utisaka estetički je sasvim legitimna. Jedina umetnička smetnja je u tehničkoj teškoći da se ta osećanja zaista proizvedu gotovo trenutno u tačno određenom vremenu i izračunatoj i tačno podešenoj jačini. Ustvari ona igraju važnu ulogu u svim umetnostima, gde je nauka o tome kako se kod čitaoca i kod posmatrača stvara ili sa tananom preciznošću evocira takav i takav *štimung*, takav i takav afektivni kvalitet, od velike važnosti. Sve što je potrebno reći jeste to da ti osećajni kvaliteti ne mogu služiti kao elementarno fenomenalno sredstvo da bi se stvorila dela samo pomoću njih i služeći se njima kao neposrednim datima. Jedan nepoznati ludi genije mogao bi uživati u tome (zašto da ne?) da sastavlja odgovarajući sistem znakova velikih osećajnih simfonija. Ali ih ne bi mogao predstaviti i izvesti, osim ako bi našao uslužne žrtve koje bi pristale da posluže kao zamorčad i da, radi sviranja takve simfonije, dožive afektivno, a ne u pretstavi, nego vitalno u neposrednom egzistencijalnom zahvatu, čitavu skalu strahota, strepnji, smirenja, nežnosti, radosti, tuge, srdžbe, požuda, zanosa, sažaljenja, želja, tegoba, nesreća, ushićenja, čežnji, gorčina, vedrine, spokojstva, uznemirenosti, preda-

nosti, suhoparnosti, opijenosti, sramežljivosti, gordosti, nostalgije, čame, očaranosti, iznurenosti, bolova, koji bi sačinjavali paletu ove umetnosti. No, recite mi, zar mi ne poznajemo izvesne umetnike, pomalo nemirne ili možda uzvišene, koji su uživali u tome da u životu, na svom ili nekom drugom poslušnom srcu, sviraju ovakve simfonije? Sve što možemo o tome reći jeste to da takva umetnost — koja može da se u dobru ili u zlu izlije preko zemljišta lepih umetnosti — ne pripada grupi koju smo ovde tražili radi izučavanja. I to prosto zato što je praktično nemoguće svesti je na iste sjajne uslove kao ostale umetničke radove, na isto kvalitativno merilo u odnosu na vreme, na istu lakoću zahvatanja života. Takva umetnost staje suviše skupo, vitalno govoreći. Njene su posledice isuviše trajne, isuviše zadiru u dušu. Potrebno je dva i po minuta da bi se otvirao jedan muzički moment, pola sata za veliku simfoniju. Naprotiv ova umetnost zahteva bar više meseci izvođenja a duša posle toga ostaje skrhanu za duže vreme. E, kad bi se mogla prikazati za pola sata pa da se onda ide na večeru...

Zaključimo: čitav skup empiriskih uslova, navika, agogičkih i ritmičkih mogućnosti, potreba i obzira bilo tehničkih bilo društvenih, jednom reči, istorija i uobičajeni praktični uslovi ljudske delatnosti pojavili su se da bi načinili tradicionalni pregled lepih umetnosti i ograničili listu pojava upotrebljenih samo na ove elemente: linija, boja, reljef, svetlo-tamno, muskularni pokret, artikulisan glas, čist zvuk. Sedam područja, sedam nota. Ne tražimo (sve što je ovde izloženo za zabranjuje) da opravdamo taj broj, da organizujemo te senzibilitete u nužnu plejadu iz obzira prema nekakvom sujeverju u vezi s brojem sedam. On je ovde empiriski i do izvesnog vremena privremen.¹⁾

¹⁾ Jedan događaj kao što je rađanje bioskopa dovoljno pokazuje koliko je nerazborito bilo navoditi (kao Hegel ili Kuzen) razloge *à priori* i večnih bez pogovora da se na tim tradicionalnim aktivnostima opravda i zadrži pregled lepih umetnosti. Uostalom, razni znaci dopuštaju verovanje da

GLAVA XX

UMETNOST PRVOG I DRUGOG STEPENA I PRIMARAN I SEKUNDARAN OBLIK

Nabrojali smo sa fenomenalnog gledišta sedam područja. Ali umetnosti ima mnogo više; bar devet, prema tradicionalnom i mnogo užem računanju. Verovatno dvanaestak. Videćemo štaviše da je umesno ići do četrnaest.

Treba li dakle nastojati da se još i ovi sistemi dele na kvalitete? Izgleda, naprimer, da reljef, i ocenjivanje kontura u prostoru sa tri dimenzije odgovaraju vajarstvu i arhitekturi kao i čist senzibilitet. Da li je potrebno (sa Maks Desoarom) razlikovati pun i prazan prostor, od kojih bi se jedan pripojio prvoj a drugi drugoj umetnosti? Uznemirujuća razlika, jer najposle dotični senzibilni kvalitet ostaje isti, bilo da se zadovoljavamo pipanjem spolja, bilo da ruka može ući (ili pogled, ili celo telo) da pipa i iznutra. Uostalom kriterijum je u praksi potpuno nedovoljan. Zar arhitektura nema prava da radi u punom? Zar obelisk nije delo arhitekture? I zar će vajarstvo zabraniti sebi praznu dubinu?

Ustvari treba se postaviti na sasvim novo gledište da bi se objasnilo to dvojstvo.

Iz ovoga što prethodi proizlazi da je podela umetnosti na prostorne i vremenske umetnosti, ili vida i sluha — nedovoljna. Ali predložene su i mnoge druge dihotomije: stvarne i idealne umetnosti

stojimo pred još većim bogaćenjem raznih umetničkih sredstava. Osim toga što pitanje mirisa nije reklo svoju poslednju reč, može se smatrati da će moderni načini registracije, reprodukcije i mehaničke difuzije umetnostima lakše staviti na raspolaganje sredstava čija je pravilna i sistematska upotreba sada teška. Povodom toga može se pomišljati na direktnu upotrebu svetlosnog treperenja ne ograničavajući se (kao što sada čini slikarstvo) na odbijanje bele svetlosti rasute po ugasitim pigmentovanim površinama. Uostalom očigledno je (kao što će se začas videti) da sistematski pregled koji će iz svih ovih razmatranja proizaći (dalje, na kraju glave XX) ostavlja neke rubrike prazne ili bar takve čije sve mogućnosti još nisu dovoljno ispitane.

(Seling); usamljene i društvene umetnosti (Alen). Priznajemo da nama nije sasvim jasno kakva može biti praktična korist od toga kriterijuma: ne može li čovek svirati u klavir samo za sebe, ili čitati jednu pesmu in angello cum libello. Zar se ne mogu davati javni koncerti i recitacije? Da li time kvalitet muzike ili poezije gubi? Može li se tvrditi da je samo jedna od tih dveju vrsta pretstava zakonita ili tipična? Žorž Sorel je podelio umetnosti na tri grupe »prema tome da li stavljaju sebi u zadatak razonođu, vaspitanje ili ispoljavanje moći«¹⁾; ja opet uzalud tražim koja se umetnost na taj način ne bi mogla utrojiti.

Pređimo odmah na jedinu podelu koja se zasniva na jednom važnom principu. To je podela umetnosti koje se zovu »podražavalačke« ili pak »reprezentativne« (čiji bi dobri obrasci bili vajarstvo, crtanje, slikarstvo, u suprotnosti sa umetnostima koje je teže imenovati (kao što su ples, muzika, arhitektura) koje su redom nazivane apstraktne, muzikalne, subjektivne ili prezentativne. Značenje ove podele je veliko, ali teško shvatljivo. Na sreću, mi već poznajemo njen princip (v. napred glavu XIII).

Napominjemo najpre da nema podražavalačkih umetnosti u pravom smislu reči, jer je podražavanje uvek samo jedan od najprostijih pa čak i najdetinjastijih postupaka u umetničkom oblikovanju. Ako slikar uspe da evocira, te učini da u duhu žuto postane crveno, a plavo crno, znači li to da se tako ogrešio o jedan umetnički zakon? A navoditi kao razloge subjektivno i objektivno, to je prosto besmisleno; jer šta je subjektivnije u jednoj kući nego u jednoj slici? Lako je zastupati mišljenje da su reprezentativne umetnosti najsubjektivnije utoliko što evociraju nešto što postaje realno samo za misao i kroz misao gledaoca. A nazivati apstraktnim (kao što međutim to čini jedan tako značajan estetičar kao Lips, a izraz se često ponavlja) umetnosti kao što su arabeska, čista muzika, stilizovan ples ili

¹⁾ *Iluzije progressa*, treće izdanje 1921, str. 319.

arhitektura, to izgleda pravi besmisao. On se može izviniti kod neobrazovanih gledalaca povučeni na stranputicu prizorom koji im ne pruža one vrste slika i stvari koje ih obično zanimaju, tako da ih ta nemogućnost da se neposredno zainteresuju za ono što im se pokazuje, za muziku samu po sebi, za arabesku samu po sebi, odvodi na stranputicu koja se donekle može uporediti sa onom na koju apstrakcije navode ljude kada im ovi nisu vični. Ali u čemu su jedna simfonija, jedan menuet, jedna crkva ili prepleti i lišće manje konkretni od alegorične slike ili komemorativne statue? Istina je baš suprotno.

Pravi princip te razlike nam je sad poznat. U nereprezentativnim umetnostima — izraz potpuno negativan koji valja zameniti pozitivnim obeležjem — fenomenalna data su direktno organizovana u stvari, u bića manje-više snabdevena bogatim sadržajem, konstruktivnim naravoučenijima, transcendentnim odjecima, šta mari: tako organizovana bića potpuno se stapaju sa samim delom. Samo je jedno biće, ili, ako hoćete, samo je jedan svet prisutan.

U takozvanim reprezentativnim umetnostima organizacija u bića ili u stvari, u svet, odnosi se ne direktno na fenomene, nego na bitnosti koje oni samo podražavaju, sugerišu, predlažu u obliku govora pošto ceo taj sadržaj dela ima svoju vlastitu ontološku organizaciju, različitu od direktne organizacije fenomena i, izvan fenomena, od samog tela umetničkog dela.

Iz ove činjenice proizlazi jedna razlika čiju ćemo estetsku važnost odmah videti i koja je štaviše ključ za sve što se tiče odnosa između te dve umetničke grupe.

U nereprezentativnim umetnostima, koje ćemo nazvati umetnostima prvog stepena (odmah ćemo videti šta je ono što opravdava taj termin) formalna organizacija čitavog skupa data koja sačinjavaju svet dela je prosta, i potpuno nerazdvojna od samoga dela; ona je njegov pravi i jedini subjekt atribucije. Nazovimo tu organizaciju: primaran oblik.

U reprezentativnim umetnostima, ili umetnostima drugog stepena, ontološko dvojstvo dela s jedne strane i bića postavljenih njegovim govorom s druge, povlači za sobom formalno dvojstvo. Jedan deo oblika tiče se samog dela, koje sa ovog gledišta poseduje (kao i umetnosti prvog stepena) jedan primaran oblik. Ali ima ovde i jedna druga igra morfoloških organizacija koje se tiču bića stvorenih i postavljenih njegovim govorom. To su ona bića koja su pravi nosioci njegovog bitnog svojstva. Uzmimo jedan vrlo jednostavan crtež koji predstavlja bez senčenja kocku u perspektivi. U svom primarnom obliku on je skup pravih linija i ravni koje grade jedan kvadrat i dva trapeza. Ali on mi sugerishe predstavom o kocki i ja ga pod tim oblikom i vidim. Kockasti oblik u prostoru sa tri dimenzije je bitni sastavni deo ne crteža, koji je ravan, nego sugerisane kocke. Njoj on odgovara i nju uobličava. Nazovimo ga oblikom drugog stepena. U svim reprezentativnim umetnostima to dvojstvo oblika (ili čitavog prelivanja oblika) je zakon. Ta je razlika vrlo jednostavna u svom principu, čak i elementarna; a kriterijum joj je vrlo jasan: ako je upotrebljeni oblik u neposrednom odnosu sa fenomenima umetničkog dela, tako da se on ovome može pridati kao biće konkretno i neposredno prisutno svojim fizičkim telom kao i pojavama koje ovo telo podržava i predstavlja, onda je reč o primarnom obliku. Ako se radi o uobličavanju jednog bića koje se u delu postavlja kao hipoteza ili *l e x i s*, ali ontološki veoma različito od samoga dela, radi se o sekundarnom obliku. To bi se platonskim jezikom izrazilo vrlo tačno kad bi se reklo da ontološki i u odnosu na delo *primarni oblik učestvuje u Istom, a sekundarni u Drugom* (bilo da je to drugo stvarno i objektivno, kao u portretu, ili fiktivno i idealno koje postoji samo kroz delo, ne mari, kao što smo već imali prilike da na to ukažemo).¹⁾

¹⁾ Ponovo vidi o tome glavu XIII.

Ali ako je ta razlika u principu upadljiva, očigledna, ona se u umetničkoj praksi zaogrće gipkošću, katšto dvosmislenošću, tananim prelivima, čija je raznolikost neobična.

U primeru kockinog crteža razlika je bila utoliko uočljivija što je jedan od oblika (primarni oblik) u prostoru sa dve dimenzije, a drugi u trodimenzionalnom prostoru. Oba su uostalom vrlo jednostavna, skoro podjednake jednostavnosti i čovek može uživati u tome (u dobro poznatim igrama, izbliže proučavanim u psihologiji, naročito u *Gestalttheorie*) da naizmenično prelazi iz jednog u drugi, da tumači naizmenično u ravni i reljefu istu figuru. Ako crtež pretstavlja ljudsko lice — glavu mladog čoveka za tri četvrtine, naprimer — slikovita interpretacija se toliko nameće da je već potreban izvestan napor da se ona obesnaži: a crta da se smatra za čistu arabesku i da se estetički oceni kao takva. Naprotiv, ako crtež pretstavlja ravnu površinu (naprimer u nekoj istočnjačkoj sceni, sa zidom u pozadini na kome je naslikan neki arabesknii ukras), strukturalna razlika između dva oblika (pretstavljena arabeska i arabeska koja je pretstavljena) ravna je nuli.¹⁾ Sva razlika dolazi od ove mnogo suptilnije činjenice neobično ontološkog karaktera, a ipak vrlo jasne i vrlo razgovetne: da u jednom slučaju mi upravljamo pažnju na samu arabesku nezavisno od skupne čarolije koju sugerise scena, dok u drugom slučaju shvatamo i opažamo tu arabesku (koja je međutim stvarno prisutna pred našim očima) kao jedan element fikcije konstruisane pred nama i koja se nudi našoj misli kao diskurzivni svet: ona je jedna pretstavljena arabeska, kojoj mi, naprimer, pripisujemo različite dimenzije njenih realnih dimenzija, koje se tiču fikcije ili fabule u koju stupamo: mi naročito vodimo računa o fiktivnoj udaljenosti zida u odnosu na gledaoca koga ova scena pretstavlja itd . . .

¹⁾ Ako se zid gleda spreda, razume se. Inače oblik u perspektivi se kviri. Ima nekoliko dosta zanimljivih efekata o tome u ilustracijama Gistava Dorea za dela Ariosta.

To isto važi i za statuu koja pretstavlja, naprimer, ženu ili boginju, recimo Dijanu. Ako statue, kao što se kaže, u prirodnoj veličini, oblik mramora i oblik predstavljene žene imaju istovetni sastav isto tako trodimenzionalan u prostoru.¹⁾ Oni su ipak vrlo različiti kada ih čovek posmatra, jedan kao oblik mramora, a drugi kao oblik žene. Različito je ne samo njihovo ontološko značenje, zbog te dvostruke i različite inherencije, nego i njihova estetička svojstva u tim dvema ulogama. Zbilja, šta govori statua? S jedne strane: ja sam kamen što ga je isklesao Žan Gužon, delo koje ima tu namenu da bude stavljeno nad vrata kao arhitektonski ukras kako bi se osigurala dekorativna vrednost jednoj reljefnoj grupi, gledanoj odozdo, koja je za polovinu šira nego duža, prema srazmeri jedan i po, uzetoj na horizontalnoj osi; sa lepim prelivanjem krivih linija u obliku dvostrukih spirala, sa prilazom čije je središte lako pomereno ulevo, što se nadoknađuje većim izbočinama na široj strani; itd. itd. . . .

Sve se ovo, kao što vidimo, odnosi jedino na oblik prvog stepena, oblik koji čini bitni sastavni deo mramora podvrgnutog neposrednoj i u neku ruku muzičkoj umetničkoj obradi.

¹⁾ Ne treba verovati uostalom da je kiparska umetnost primorana (kao što mnogi vrlo pogrešno zamišljaju) na tu istovetnost dvaju oblika, primarnog i sekundarnog. Podražavanje može ustuknuti pred evokacijom. Klasično je, naprimer, predstavljati zenicu oka dubokom rupom koja proizvodi senku u kojoj jedan mali ispust, zadržavajući svetlost, izaziva refleks »vizuelne tačke«, kao što se kaže. U tom slučaju realni opis oblika statue u tri dimenzije prestaje se identifikovati sa izgledom predstavljenog predmeta. Ta je pojedinost sasvim beznačajna; ali izvesni savremeni vajari mnogo upotrebljavaju tu osobinu. Zbog toga što nam Zatkin, naprimer (u svojoj grupi *Tri gracije*), pokazuje jednu ženu čija je butina u praznom prostoru i koja pod odgovarajućim osvetljenjem proizvodi uostalom isti preliv svetlosti i senke kao i butina u reljefu, naivan posmatrač nadiže larmu, jer je naviknut na to da smatra da konfiguracija reljefa u statue mora »podražavati«, to jest manje-više tačno reprodukovati izgled reljefa samog modela. Čista predrasuda; nepoznavanje stvarnih uslova umetnosti.

Ali statua, s druge strane, govori i ovo: ja sam žena, bolje reći, boginja, sa lukom u ruci, oslonjena na ukročenu srnu; ja sam lovkinja, Dijana dugih nogu, malih grudi, tankog i kraljevskog lica, koje obasjava mesečina, bleđa utvara u tavnjoj šumi; uostalom prva zaštitnica kraljevske ljubavnice čiju lepotu evociram i stilizujem itd., itd. . . .

I ceo ovaj drugi govor odnosi se i na sasvim drukčija bića, na koja se prenose, da bi im pripale i da bi ih okarakterisale sve one mramorne proporcije i harmonije koje im mogu odgovarati i koje im mogu biti dodeljene.

Vidi se dakle, a to je takođe vrlo važno, da reprezentativne umetnosti, koje mi već iz tog razloga nazivamo umetnostima drugog stepena, imaju u isti mah i primarni i sekundarni oblik, kao što to pokazuje dvostruki govor koji ste upravo pročitali.

Dok simfonija, dvorac i katedrala, arabeska i koreografsko delo predstavljaju samo primaran oblik, dela drugog stepena, slika, statua, reproduktivan crtež (a isto tako, kao što ćemo to proveriti, i pesma ili roman) predstavljaju istovremeno ta dva oblika. primarni i sekundarni, između kojih uspostavljaju zanimljive odnose, čas strukturalne istovetnosti čas evokatorske sličnosti i srodstva, čas mnogo suptilnije odnose harmonije, pristojnosti, estetskog sklada, a nekিপut i borbe i suprotnosti.

Neobavešten gledalac može i da ih ne zapazi, te da svu čar dela naivno pripisuje prizoru koji evocira stupajući u fikciju, dolazeći u dodir s duhom likovnog stvaranja. On gleda, naprimer, *Odalisku* od Engra ili *Jesen* od Pivija de Šavana, i ne znajući da je pod utiskom čari čiji jedan deo proizlazi iz vlastite i u neku ruku melodične pesme linija; ili, ako je reč o Ticijanovoj *Veneri* ili o jednoj *Infantkinji Velaskeza*, iz vešte harmonije akorada boja. Ili pak čita lepe stihove koji ga utapaju u neku neodređenu ekstazu, ne znajući ili čak i ne hoteći ponekad da prizna sebi da ga je vešta arabeska, sazdana od suglasnika i samoglasnika, nenaglašenih i na-

glašenih slogova, omadijala svojom muzikom ne bi li ga privolela da poveruje u smisao reči i da se divi slikama koje mu se nude.

Ovde se diskretni, primarni i uzdržljivi oblik gotovo i ne opaža, jer se suptilno slaže sa sekundarnim oblikom i neće da dolazi s njim u sukob. Ponekad slikar ili pesnik insistiraju više, zbog očiglednosti neke alteracije ili neke podražavalačke harmonije, zbog proizvoljnosti jednog preliivanja boja, koje se jedva može pravdati kakvim prostačkim izgovorom:

Najzad, izvesni stilovi, naprotiv, teže da odlučno, čak i brutalno, stave akcent na primarne faktore. Savremena umetnost, daleko od toga da skriva taj prvi stupanj i da ga diskretno utapa u jednu celinu (kao što se tu skoro činilo), često se trudila da ga naprotiv obelodani sa više ili manje žestine. Poneka slika H. Matisa ili R. de la Frenea, Pikasa ili Žuana Miroa smelo, pa čak i nekom vrstom hvalisanja, ako ne i razmetanja, žrtvuje ljudsko obličje ili perspektivu nameštaja i sitnijih predmeta estetskim razlozima koji se tiču samo arabeske linija, njihove ravnoteže ili suprotnosti, svojevoljnog dodavanja boja, bez obzira na uobičajene morfologije. Leva ruka se nasadi na desnu: dva oka postavse na licu vertikalno jedno iznad drugog; polovina lica je bela a druga žuta. Zbog estetskih i opravdanih razloga, koje će neki slikari (a naročito »muzikalisti«) objasniti opravdanim pozivanjem na slične slobode ili samostalnosti u muzici, ali kojima taj zaobilazni put nije potreban da bi bile prihvaćene.¹⁾

¹⁾ Neću govoriti o posebnom slučaju gde, kao kod izvesnih nadrealista a naročito futurista, gruba povreda uobičajenih zakona spoljne i prirodne morfologije (naslov savijenih novina koji se završava potpuno slovima van svojih kontura; »doslikavanje« jednog pejzaža ili jedne kuće na ljudskoj glavi, i drugi trikovi koji se u tim školama vrlo lako i žalosno izvrgnu u otrcan šablon) pretstavlja se kao da ima naročite namere i značenja: naprimer, kada se istovremeno pretstavlja sadašnjost i budućnost jedne radnje, evociraju u isti mah stvari koje se opažaju i stvari koje se izazivaju asocijacijom misli. Reč je o jednom dru-

Ali ako ovi postupci zaista pripadaju njihovoj epohi i obrazuju jedan stil koji je lako poznati (kome se može prebaciti pre svega to što isuviše bučno, katšto pomalo i pomamno izvaljuju vrata koja bi bilo dovoljno mirno otvoriti, mora se priznati da one opšte, više nego što se to ponekad misli, sa večnim uslovima umetnosti. Ima manje razlika nego što bi se moglo misliti između neke P'kasové ili Glajzesove slike i, naprimer, Botičelijevog *Rođenja Venere*; gde pomalo naivna stilizacija ugaonih tala sa kao »doslikanoj« pozadini; lepezaste strane široke školjke, naizmenično svetle i osenčene, na kojoj je nešto oštrim crtama naslikan ženski lik; skutovi odela tretiranih u vazdušnim grupama dubokim bojama, udovoljavaju u svem svom stilističkom sadržaju, najmodernijim estetskim zahtevima. Velika razlika (nezavisno od intelektualne sadržine dela, svakako bogatije u Botičelija nego u naših savremenih prijatelja) leži u toj jedinstvenoj činjenici da Florentinac, uprkos snažnoj stilizaciji, nije nigde očito ili izrazito žrtvovao anatomsku pravilnost i kosmičku prihvatljivost bića i stvari (u jednom jamačno veoma konvencionalnom svetu) ovoj formalnoj muzici prvog stepena, o kojoj se međutim očigledno brinuo.

Najzad, na granici, budući da je sekundarni oblik malo po malo iščezao u korist primarnog obli-

gom redu ideja, koji mnogo više pripada intelektualnoj sadržini dela i njegovom obliku drugoga stepena negoli njegovoj primarnoj arabeski; mada ona postoji i mora još da postoji sa svojim estetskim zahtevima; — a u ovom pogledu izvesni slikari tih škola nisu uvek bili dosta skrupulozni u svojoj želji, katšto ipak malo naivnoj u njenoj prepredenosti, da začuđavaju publiku koja je i sama pomalo unezverena. Veoma je za žaljenje što oni koji su ih pravili nisu te zanimljive pokušaje ni sami uzimali dovoljno ozbiljno, nisu osetili svu njihovu vrednost, svu mogućnost njihovog produbljivanja, te ih nisu dosta podvrgavali normama večne umetnosti (kojima se oni nikako ne protive). Od njih bi danas više ostalo. Budućnost će bez sumnje preuzeti neka od ovih istraživanja — ali sa više poštovanja prema uslovima koji jedino dopuštaju da se stvori veliko delo.

ka, pošto je prošao kroz oblast krajnjih stilizacija, gde je reprezentativna aluzija, sve slabija i slabija, naposljetku samo neodređen izgovor za jednu arabesku, građevinu ili ples, nalazi se ono »čisto slikarstvo«, ona »čista skulptura«, u kojima je savremena umetnost katšto pokušala da se na zanimljiv način ogleda, ali se ti ogledi u stvarnosti gube u odgovarajućim primarnim umetnostima, čiji stil uostalom podmlađuju, ne bez uspeha, ne iskorišćujući ipak u potpunosti sva njegova sredstva.

I to je treća važna činjenica na koju je valjalo ukazati.

Ako se dobro razumelo sve što prethodi, videće se da svako umetničko delo drugog stepena (a to je ono što opravdava ovaj izraz drugi stepen, koji ne sadrži u sebi nikakvu hijerarhisku nadmoćnost nego odnos uključivanja i sticanja) — da svako delo drugog stepena, velim, sadrži u sebi jedno delo prvog stepena čije bi ga izdvajanje dovelo umetnosti koja mu odgovara samo u tom prvom stepenu. Tako, jedan crtež bez senčenja, jedan bakrorez, predstavljaju nam lica ili predele. Poništimo u pameti taj reprezentativni parametar — to jest stavimo u zagradu diskurzivni svet i sve prelivanje oblika koji se tiču samo njegovih bića, ostaje nam prosta arabeska koja se može uporediti sa gipkim, svetlim i čudnovato uvijenim linijama, koje nemarna ruka, tražeći kakav dekor, slobodno povlači po hartiji samo iz zadovoljstva što ga pruža njihova ljupkost ili njihov polet, njihove elegantne ili čudne krivine, njihova sočna zbrka ili njihova logička, čak i geometrijska jasnoća. Očigledno, ovi potezi pera i rezaljke (ako posmatramo, naprimer, gravuru ili crtež glavom okrenutom nadole) izgubiće veliki deo svog razloga postojanja, te će često izgledati proizvoljni. Oni se neće povinjavati istoj logici komponovanja, istom jedinstvu misli, istoj celovitoj stilistici kao čisto arabeski dekori. Ali neće ipak biti bez ikakvog estetskog interesa. Moći će se ceniti ravnoteža ili dobar raspored svetlih i tamnih zona, čudljivost i spretnost, smelost i dovitljivost, ljupkost i izumilačka

snaga ruke u toj koreografiji crno na belo, u tom presecanju i zauzimanju prostora potezom. Ovde će se čak moći raspoznati izvesna originalnost u pokretima, izvesna obeležja u neku ruku grafološka, koja u ovako sačinjenoj arabeski otkrivaju po potrebi čitav jedan karakter ili čitav jedan esteteski ideal.

Tako, umetnost crtanja odgovara arabeski kao što neka umetnost drugog stepena odgovara nekoj umetnosti prvog stepena koja upotrebljava isto primarno sredstvo. Isto se tako nalazi da umetnost pantomima sadrži u svom potpunom sastavu čistu koreografiju gestova, pokreta, stavova, koreografiju koja se dobija kada se u pameti poništi svaka volja da se jedna radnja objasni mimom, da se evociraju predmeti, da se jezikom gestova izrazi jedan svet koji je po pretpostavci prisutan. Pod tim uglom posmatranja ona se identifikuje sa čistom koreografskom umetnošću, sa umetnošću plesa (u najopštijem smislu reči, to jest ne svodeći je samo na tehniku plesa, nego obuhvatajući i svu direktnu i autonomnu arhitekturu položaja i pokreta). Ples je dakle umetnost prvog stepena koja tom svetu odgovara.

Posmatrajmo sad ova dva predmeta: stub i statu.

Oni mogu biti od iste građe, od istog mramora. Na isti način stavlja u dejstvo oko i ruku radi ocenjivanja zapremine, oblika u prostoru sa tri dimenzije; na isti se način prilagođavaju prelivanju svetlosti i senke. U dovoljnoj su meri istovrsni da bi se moglo postepeno preći od jednog ka drugom: na sredokraći je karijatida ili telamona.

Ali razmotrimo šta ih razdvaja.

Što se statue tiče (imajmo stalno na umu statu žene ili boginje), reč je samo o učestvovanju u jednom obliku čiji bi nam uzrok dao samo spoljni svet. Može se reći malo grubo: kad izvan statue ne bi bilo žena od mesa i kostiju, ovaj bi mramor imao čudan i proizvoljan oblik, koji potrebe ravnoteže,

sklada, raspevanost linija i zapremina ne bi bile dovoljne da u potpunosti objasne.¹⁾

Ali ako apstrahujemo ovaj oblik, ako u pameti oduzmemo od statue njen reprezentativni parametar, to jest njenu volju da izražava biće principijelno različito od nje, statua je onda umetnički samo estetska kombinacija zapremina, trodimenzionalnih oblika, arhitektonskih rasporeda koji su pod ovim uglom posmatranja suštinski slični onima u građevinarskim delima. I zbilja, ima u svakoj statui, tako posmatranoj u njenom primarnom obliku, istih estetskih elemenata — tačnost i savršenstvo oblika, kontura, ravnoteža masa, dobar sklad preliva senke i svetlosti, interes, ljupkost, živopisnost, lepota ili monumentalnost organizacije date punom prostoru — koji bi elementi, sadržani u stubu, dopustili da se i on hvali kao umetničko delo. Arhitektura i skulptura obrazuju tako jedan par sličan onome što ga obrazuju ples i pantomima, arabeska i reproduktivni crtež. I jedna i druga, na istom prelivanju vlastitih senzibiliteta zasnivaju, prva umetnost prvog a druga umetnost drugog stepena; — umetnost drugog stepena koja sadrži *in petto* prvi i identifikuje se sa njim ako se posmatra samo njen primarni oblik.

Ovo srodstvo, po parovima, raznih primarnih umetnosti sa raznim pojedinačnim reprezentativnim umetnostima ili umetnostima drugog stepena, ko-

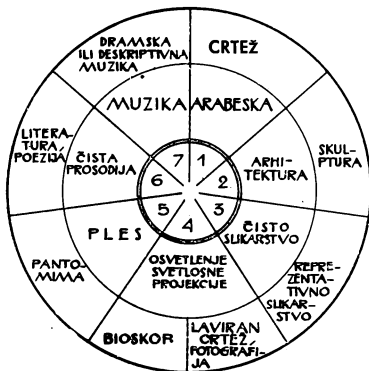
¹⁾ Velim da je to malo grubo, jer, ponovimo, nije potrebno da u svetu stvarno bude bića sličnih onima koje nam predstavljaju statue ili ostala reprezentativna dela. One mogu u izvesnim slučajevima anticipirati stvarnost ili poslužiti kao neostvaren a možda i neostvarljiv model, ako je zaista idealan (a maločas smo govorili o boginji) za bića, kojima će kao jedini prototip biti statua. Ako se može postavljati da su ova bića od mesa i krvi, ili pak od suptilne materije a ne od mramora; pokretna, a ne nepokretna itd... Ona se ni u kom slučaju — a to je bitno — neće ontološki stapati sa bićem statua. Njihov oblik nije oblik statue, nego jednog drugog bića. I ova evokacija Drugoga je u statui funkcionalna.

načno nas dovodi u posed čitavog skupa sistema umetnosti, i ostaje nam samo da ga obelodanimo u njegovoj arhitektonskoj celini.

GLAVA XXI

HEMA SISTEMA LEPIH UMETNOSTI

Svaki »vlastiti senzibilitet« svaka skala kvaliteta umetnički upotrebljiva rada dve umetnosti, jedna pripada prvom a druga drugom stepenu.



- 1, Linije; 2, zapremine; 3, boje; 4, svetline; 5, pokreti; 6, artikulisani zvuci; 7, muzički zvuci

Dovoljno je ako se upišu na jednom krugu sve umetnosti prvog stepena, koje odgovaraju grupama senzibilnih kvaliteta, njih sedam na broju, koje su popisane napred, a u istini otsecima na drugom kon-

centričnom krugu umetnosti drugog stepena koje im odgovaraju, pa da se dobije celovita shema svih odnosa koji organski sačinjavaju sistem lepih umetnosti. (Gornja slika).

GLAVA XXII

OPŠTE NAPOMENE O PRETHODNOJ SHEMI

Ima da se načini mnogo primedaba u vezi sa pregledom koji rezimira i predočava mnoštvo važnih odnosa. On je takoreći središte i srž celog našeg rada.

Najpre jedan pogled na prirodu parova koje spaja: primarna i odgovarajuća sekundarna umetnost koje zauzimaju na dva koncentrična kruga jedan isti isečak.

Par arabeska — crtež ne pretstavlja nikakve teškoće, osim čuđenja što ga može osećati neko ko nije dovoljno obavešten o ovim pitanjima, što arabeska umetnost figurira ovde sa dostojanstvenošću neke vrste samostalne umetnosti.

Ali mi znamo koliko je njen princip originalan i važan. Do te mere originalan da nam je već često poslužio kao tip radi karakterisanja direktnih samostalnih kombinacija kvaliteta u bilo kojoj umetnosti; toliko je komotno da se okvalifikuje kao arabeske umetničke kompozicije (muzička, likovna i druge) čiji je princip takav. I ne samo da je taj princip važan, nego je i sama ta arabeska umetnost u njenom specijalno plastičnom smislu predstavljena veoma opširno u stvarnoj istoriji umetnosti kompozicijama koliko bogatim toliko i raznovrsnim (od kojih je neke, ne zaboravimo, potpisao Rafael). Evocirajmo bez reda tako vešto izrađena pletiva i dekorativne šare spiralnog oblika u polineziskoj ornamentici, baglame, luče i karlike krupne gvozdarije, od Biskorneta do Žan Lamura, prepleti u irskim rukopisima, lišće, rese i *candelieri* na poluporcelanskim predmetima od Urbina, dekori džami-

ja u Kairu, itd., itd. . . . Jedan deo raspravljanja izazvanih Hanslikovom tezom o srodstvu melodije i arabeske počiva (naročito kod Kombarijea) na nepoznavanju ne samo estetičkog principa, nego i istoriskih ostvarenja koja ovu vrstu umetnosti čine tako važnom. Pošto ovo važno pitanje odnosa arabeske i muzike izučavamo posebno. (glava XXIX i XXX), zadovoljavamo se da čitaoca uputimo na njih.

Par arhitektura-skulptura je napred dovoljno proučen. Jedina smetnja može nastati povodom svođenja »čiste arhitekture« na isti princip kao i arhitektura. To može iznenaditi samo onoga koji o arhitekturi stvara sebi isuviše usku pretstavu, vezujući je jedino za predmetne organizacije kuće, hrama ili crkve, vojne zgrade, ili one kojima je cilj javna korist itd., itd. . . .; ne vodeći računa o njenom pravom i primarnom osnovu: o autonomnoj estetici čvrstih tela, oblika u prostoru sa tri dimenzije, jer arhitektura je suštinski i uglavnom to. Ko to zaista shvata, ne može imati nikakve sumnje u pogledu prave prirode zanimljivih istraživanja preduzetih naročito otpram četvrt veka baš pod imenom »čiste arhitekture«, ili još »autonomne arhitekture«, i mi smo već napomenuli da je njen odlični uzorak, naprimer, umetnost jednog Lipšica, među savremenima. Ovde se oblici kombinuju slobodno bez reprezentativne aluzije, kao neka vrsta muzike trodimenzionalnih rasporeda. Oni dakle stvaraju slobodne male građevine (slobodne, to jest nezavisne od svake praktične koristi, naprimer, od specijalnih društvenih službi kojima su obično potčinjeni uobičajeni radovi arhitekta). Njihov je princip ipak neimarski. Dokaz je tome što bi jedna doista moderna građevina mogla bez teškoća, i ne bez uspeha, pripojiti sebi neke od tih veštih kombinacija radi unošenja novine u pitanje vrhova zgrada, tavaničkih ukrasa i podgrednjaka.¹⁾

¹⁾ Ipak napomenimo da pokatšto valja biti nepovjerljiv prema takozvanom odsustvu reprezentativne vrednosti, koje se može sastojati u tome da publika, nenaviknuta na jače stilizacije, nije uvek u stanju da shvati izvesnu aluziju

Par u kome je reprezentativno slikarstvo drugi stepen upotrebljava boju kao vlastiti senzibilitet. Koja je odgovarajuća umetnost prvog stepena? I ovde bi se moglo evocirati »čisto slikarstvo« izvesnih savremenika — jednog Žuana Miroa, naprimer. Ona nema specijalnog imena u tradicionalnom spisku lepih umetnosti možda zato što veština umetničkog kombinovanja mrlja, predela ili obojadesanih oblika, bez reprezentativne namere postoji tek otkora u vidu slike malih dimenzija. Ali ona je uvek postojala, bilo kao prelazni momenat u pripremnim slikarskim studijama (pomislimo na kolorisane sheme koje je unapred ustanovio za svoje slike Evžen Delakroa), bilo u dekorativnim umetnostima. Ima u izvesnim karamikama ili u tako zanimljivoj iako sasvim nezatnoj umetnosti zaštitnog omota za knjige, ili još u tkaninama, u predmetima od emalja, polihromnih kombinacija koje očigledno pripadaju suštini ovog čistog slikarstva, ove umetnosti kolorita prvog stepena. Kojigod bilo napor da se uspostavi prelivanje boja nezavisno od svakog zakona pozajmljenog od spoljnih predmeta, a samo radi zadovoljstva i interesa neke vrste muzike koja se nudi očima, pripada ovoj umetničkoj vrsti. Njena primena na slikarstvo, kada ono upotrebljava uljane boje stavljene četkom na platno, ili na niže umetnosti kad upotrebljava tkaninu, emalj, pomešane gumaste boje stavljene češljem na bačvu, jeste čisto tehnološka.

Zatim imamo par umetnosti koji upotrebljava svetlosne razlike kao specifično sredstvo. Na prvom stepenu to je sama umetnost da se rasporede i konkretno upotrebe te svetline. To »svetlarenje«, to

koja stavlja tobožnju čistu skulpturu, u red obične skulpture ali tretirane krupnim uprošćujućim i muzikalizovanim potezima. Tako je J. Lipšic tvorac jedne grupe koju je naročito reprodukovao, kao primer »autonomne skulpture«, M. i A. Bol (*Savremena umetnost* 1931, str. 127): vrsta čudne životinje, koja je prosto ona vrsta o kojoj govori Jago u prvoj sceni Otela (čin I, scena I, stih 118). Ako bi vajar slučajno poricao nameru, onda bi trebalo reći da je bio žrtva neke nesvesne seksualne opsesije. Ali mi nikako ne verujemo u njegovu nevinost.

estetsko upotrebljavanje osvetljenja zaista sačinjava poznatu dekorativnu umetnost (čija su izvesna dela bila jako zapažena, naprimer, na izvesnim svetskim izložbama za poslednjih četvrt veka). Ono se uostalom pojavljuje, u sintezi, u saradnji sa drugim umetnostima, naprimer s arhitekturom, a takođe i u pozorišnoj sintezi. Na drugom stepenu taj elemenat rađa sve umetnosti kojima je svetlo-tamno primarno sredstvo. Takvi su lavirani crteži, slike u raznim tonovima jedne iste boje, pa u izvesnom pogledu i sama gravura.¹⁾ Dodajmo tome fotografiju tačno u onolikoj meri (a ta mera je dosta velika) u koliko; ona zaista zaslužuje ime umetnosti. Najzad mi smo, na našem pregledu, izdvojili u ovoj rubrici kinematografa da bismo istakli njegov veoma važan položaj, pošto on s jedne strane upotrebljava (ako se gleda samo svaka od njegovih slika) svetlo-tamno i fotografsko osvetljavanje kao primarno sredstvo (šireći se štaviše, otpre nekoliko godina, sve više prema boji); i što se s druge strane on takođe služi kretanjem, kao i umetnosti u sledećem isečku. To je u pravom smislu reči jedna sinteza (kao pozorište o kome će uskoro biti reči), ali je bilo korisno da se izdvoji zbog njegovog takoreći topografskog interesa u shemi, gde obeležava osu koja deli oblast nepomičnosti i kretanja. Poznato je da ta razlika teorijski nije veoma važna. Praktično ona je dosta važna te mora da se jasno vidi na pregledu koji vodi računa, kolikogod je to moguće, o svim osobinama svojih predmeta.

Nema ništa naročito da se istakne u pogledu para nles-pantomima. Mi smo već napomenuli da

¹⁾ Reč gravura u pravom smislu reči označava više veštinu nego umetnost. Ali u svojoj reprezentativnoj upotrebi gravura se čas približava crtežu, čas (specijalno) gravuri zvanoj interpretatorskoj, naročito u drvorezu, prema tehnici jednog Pizana naprimer, ili drugih gravurista iz sredine XIX veka koji su radili na laviranom crtežu) se jasno afirmiše kao umetnost svetlo-tamno. Cezap, isto tako, naročito u čadastom neredu rembrantskog stila. Ali ukoliko opora bakrorezačka rezaljka ostavlja liniju netaknutu, ona ostavlja izvesno mesto arabesknom elementu.

ideju orkestričke ili koreografske umetnosti treba shvatiti vrlo široko; njoj valja pripojiti svekoliko poznavanje gestova, stavova i grupnih pokreta. Sve to pretvara se u mimiku čim se pojavi reprezentativna aluzija. To se u glumačkoj umetnosti često radi u sintezi sa govorom, dakle sa književnošću. Ali pantomima se može, u principu, izdvojiti kao čista umetnost drugog stepena koja odgovara ovom isečku. Bez sumnje, ova umetnost nema više danas onaj značaj što ga je imala kod starih, pa ni konvencionalna sredstva da sve kaže, istinski govor pomoću gestova, koji je kod njih obrazovao *hironomiju*. Ona je ipak dovoljno važna, bilo da je izdvojena, bilo u sintezama, te čvrsto zauzima rubriku o kojoj je reč.

Ostaju dva sektora književnosti i muzike. Oni zahtevaju jednu važnu napomenu: u pogledu književnosti, da ona čvrsto i možda jedino drži drugi stepen, dok je prva rubrika (gde bi se načelno nalazila umetnost u neku ruku muzičkog grupisanja slogova bez ikakve namere da se nešto označi, dakle reprezentativne evokacije) praktično nezauzeta — izuzimajući »čistu prozodiju« koja ne postoji kao autonomna umetnost: ona se sadrži samo u poeziji kao primaran oblik jedne umetnosti koja stvarno pripada drugom stepenu. Taj je položaj dosta naročit. I mi nalazimo obrnut, ili dopunski položaj u muzičkoj umetnosti. Suštinski ta umetnost zauzima naročito prvi stepen sektora. Reprezentativna muzika ne postoji kao različita i odvojena umetnost. Postoje samo delimični i prolazni odlomci muzike na tom stepenu. Nema ničeg sličnog sa onim što je, naprimer, pantomima u odnosu na ples. Muzika je donekle kao što bi bio ples koji bi na momente dozvolio sebi, sasvim uzgred (kao što ona to katkad čini u baletu), neku reprezentativnu aluziju, ali koji bi se odmah vratio čistoj koreografiji, od koje bi uvek činila bitnu potku svoje estetske organizacije.

Položaj, rekosmo, dosta neobičan. Je li to nedostatak našeg pregleda? Da li bi se moglo pokušati da se tome pomogne, naprimer spajanjem tih dveju umetnosti u jedan isti sektor u kome bi muzika za-

uzimala prvi stepen a poezija i uopšte književnost drugi? Taj problem zaslužuje da bude postavljen; ali odgovor mora biti negativan. Muzika i književnost ne mogu se staviti u isti odeljak (kao što smo mi to učinili, naprimer, za skulpturu i arhitekturu) jer vlastiti senzibilitet nije isti, iako ima sličan zvuk. S jedne strane su čisti zvuci, a s druge strane zvuci, ili bolje reći šumovi artikulisano govora. Kao što ćemo dalje pokazati, organizacija ovih kvaliteta u sisteme, u skale, sasvim je različita. Odnosi muzike i poezije ispitaće se posebno u petom delu ovog rada. Molimo dakle čitaoca da anticipacijom usvoji rezultate koje u ovom pitanju označava naš pregled. Oni će, verujemo, u velikoj meri naći svoje opravdanje u petom delu (naročito u glavi XXVI), gde će se istovremeno dati razlozi — u isti mah empirijski i racionalni — ovog posebnog položaja u dva poslednja sektora ili odeljka naše sheme.

Pređimo na drugu vrstu napomena.

Potsetimo najpre da broj sedam kod osnovnih senzibiliteta odgovara jednoj iskustvenoj i istoriskoj situaciji. Budućnost je može obogatiti. Novi odeljci mogu se umetnuti, a da se ne razori opšta arhitektonika, na bilo koje mesto ove sheme (što bi samo po sebi bilo dovoljno da opravda njegov kružni tok).

Što se tiče reda koji smo sledili pri rasporedu kvaliteta što služe kao osnova, on odgovara preokupaciji da se stave jedna uz drugu umetnosti koje su između sebe najsirodnije. Pošto su ova srodstva mnogobrojna i mogu se, obzirom na važnost, razlikovati prema stanovištu sa kojega ih posmatramo, izlazi da pojedinosti ovog reda mogu biti sporne. Može, naprimer, izgledati čudno što je crtež udaljen od dva odeljka slikarstva sa kojim ima toliko sličnosti. Ali on nije ništa manje srodan s arhitekturom, a to je dovoljno da se prihvati usvojeni red, koji ima za cilj da stavi uz muziku onu plastičnu umetnost, arabesknju umetnost, koja joj je najsirodnija (kao što će se opravdati u glavi XXIX). Na taj način, naš pregled koji daje organski celoviti pogled na sve umetnosti treba u pogledu.

klasifikacije približiti onim takozvanim »prirodnim« klasifikacijama koje vode računa o najvećem broju i relativnoj važnosti raznih osobina stvari koje se sređuju. Ovakav pregled zaista daje pojam o »prirodi« toga sveta, odnosno skupa umetničkih dela — pod »prirodom« razumem organski sistem zakona.

Napomenimo najzad da ova shema sadrži samo proste i čiste umetnosti, to jest posvećene jednom jedinstvenom treptanju, ili bar jasno hegemonskom treptanju senzibilnih kvaliteta. To su takoreći osnovni zraci umetničke svetlosti. Ali po sebi se razume da mnoge sinteze mogu posle toga, ostvarujući saradnju nekih od ovih zrakova, vaspostaviti beline ili prelivanja.

Jasno je, zbilja, da složena dela mogu sabrati u toliko kombinacija koliko se želi više ovakvih specifičnih umetnosti. Izlišno je sračunavati ih matematski. Od kakvog je interesa saznanje da ih teoriski ima 91? Napomenućemo samo da su izvesne od ovih kombinacija gotovo neizbežne: takva je kombinacija slike, crteža i svetlo-tamnog. »Čista umetnost« (kao »čisti zvuk«) je ovde ona umetnost u kojoj jedan od ovih elemenata dobija presudnu važnost i služi kao osnovni estetski bas za akord. Druge, naročito tradicionalne i lake, kao što je kombinacija pesništva i muzike u pesmi s tekstom, obavijaju se takoreći i prepliću po istom crtežu (kao orlovi nokti na brestovoj grani) u dve skladne arbeske. Ukažimo samo na dve najšire od ovih sinteza: one koje upotrebljavaju u jednom jedinom spomeniku četiri ili pet umetničkih područja. Jedno je sinteza pozorišna koja u svom najbogatijem sklopu (sinteza lirskog teatra, opere naprimer) obuhvata svu oblast levo od vertikalne ose našeg pregleda: muziku, poeziju, mimiku i ples; pa se prostire i dalje do slikarstva i arhitekture (sa dekorom i scenarijom). Ali ako se oduzme muzika, njega karakteriše premoć književne umetnosti. Otuda dolazi da se on u svom fizičkom sastavu može svesti na knjigu i pustiti maštu da ponovo stvara sintezu i rekonstruiše

dekor, mimiku, ukratko, sve što će, za potpunu materijalnu teofaniju, zahtevati scensko izvođenje.

Druga sinteza kojoj odgovara neodređeni i nesrećni naziv nižih umetnosti sadrži u sebi gotovo sve umetnosti desne polovine. Reč keramika, naprimjer, označava, istina, samo jednu veštinu: upotrebu pečene zemlje kao sirovine ili kaolina uobličениh i stavljenih u peć. Ali njena dela, analizirana kao što treba, grade se sintezom jedne zaista arhitektonske forme, forme suda; kojoj se mogu pripojiti sva sredstva crtanja, slikarstva pa i same skulpture. Uglavnom, ove niže umetnosti su sinteze u kojima pretežu (kao književni oblik u pozorištu) jedna arhitektonska i »skeuološka« forma (kovčežići, sto ili kredenc, derdan ili griva, tapeti ili dekorativni modeli . . .).

I ovde opravdanje reda kojega smo se držali leži u poređivanju umetnosti koje međusobno saraduju, u vidu najčešće praktikovanih sinteza. Ovaj pregled predočava nam dakle (u obliku veoma jednostavnom i čija je arhitektonska jasnoća jemstvo da se imalo u vidu ono što je bitno)¹⁾ konkretan izraz organske celine koju obrazuje ovaj skup umetničkih dela na čije smo ogromno bogatstvo i složenost svojevremeno ukazali. Ali dovoljno je baciti na njega jedan pogled pa da se vidi kako se pojavljuju (što se tiče našeg glavnog problema) svi glavni načini uzajamnog opštenja različitih umetnosti. Da ih nabrojimo.

¹⁾ Da bi se shvatila velika uspešnost ovih principa uređivanja, može se ovaj pregled uporediti sa onim, vrlo studioznim, saznajmo vrlo bogatim, vrlo tačnim — ustvari jednim od najboljih koji su bili predložili — što ga je dao Maks Desoar (*Aesthetik*, II izdanje 1923, str. 262); — pa će se videti kako se mnogo dobilo u jednostavnosti i jasnom rasporedu time što se ostvario, uostalom očigledni, kružni poredak odgovarajućih umetnosti u dva stepena. Međutim Desoarov pregled, neobično komplikovan, sadrži ipak samo iste elemente.

GLAVA XXIII

ZBIR GLAVNIH UMETNIČKIH ODNOSA

Mnoga estetička srodstva između najrazličitijih umetnosti objašnjava shema koju smo maločas videli. Ona se mogu podeliti na šest velikih vrsta.

Ima najpre ono srodstvo po parovima o kome smo upravo govorili, i koje služi kao osnova odnosu između umetnosti prvog i drugog stepena. Ono vlada među svim umetničkim parovima koji su u našoj shemi smešteni u jednom istom odeljku. To je, ako hoćete, vrsta srodstva koje postoji između jedne arabeske iz opere rezaljke Alberta Direra i nekog bakroreza od Rembranta; između uloge Fedre koju igra Sara Bernar i plesa Ane Pavlove u *Kleopatri* od Fokina; između kolorita jedne slike Veroneza i zaštitnog omota knjige koji je izradio neki moler i izvesnih istočnjačkih tkanina. Reč je o odnosu između jedne reprezentativne umetnosti i čiste umetnosti koja joj odgovara.

Druga vrsta srodstva je ona koju imaju između sebe sve umetnosti istog stepena, to jest sve one umetnosti koje se u našoj shemi nalaze u istom krugu.

Naprimera, donji krug spaja umetnosti koje između sebe imaju tu duboku sličnost što podjednako sjedinjuju (mada svaki na bazi »vlastitog senzibiliteta« koji mu je svojstven) kvalitete organizovane kao vrsta autonomne muzike slobodne od svakog potčinjavanja pretstavama stvari, morfologiji bića koja naseljavaju svetove stvarnosti ili fikcije. To su akordi ili oblici koji se pokoravaju jedino zahtevu estetskog konstruisanja samih onih bića koja oni stvaraju. Simfonije ili katedrale, arabeske ili igre, imaju između sebe to prisno srodstvo da ponovo otpočinju, svaka u oblasti koju joj obeleži njen prvobitni izbor, jedan te isti neposredno stvaralački napor, u kosmogonijama čiji su svetovi svaki pojedinačno dovoljni sami sebi, bez ikakve aluzije na stvarnosti koje su im spoljne. To je ta vrsta srodstva čiji nam se rečnik tako često nudio pot-

stičući nas da govorimo o čisto muzičkom karakteru jednog akorda boja, o arabesknom karakteru neke igre, o koreografskom karakteru jednog poteza pera ili rezaljke što povlači u prostoru kružne šare ili linije u cikcak. To je, ako hoćete, i srodstvo između jedne Bahove fuge sa linearnim kombinacijama na dekorativnim oblogama, na okruglom delu neke poluporcelanske vaze od Urbina.

A što se tiče umetnosti drugog stepena, koje grade spoljni prsten naše sheme, sve se one između sebe slažu budući da su organizovane na dvostrukoj potki primarne unutarnje muzike i ontološkog (tako-reći) nadimanja koje ih obogaćuje čitavim svetom bića i stvari, što ih postavlja njihova izmišljena aktivnost. Saglasnost koja se može ponekad precizirati u pravu istovetnost sekundarnog oblika, ako ta razna izmišljanja proizvode ista bića ili bar bića iste vrste, što omogućuje precizne aluzije na prirodu, ili na spoljne kosmičke stvarnosti. Stoga, ukoliko aluzija na bića slična onima u takozvanom stvarnom svetu, — svetu konkretnog života — postaje preciznija, to se i ovo srodstvo sve više preobražava u pravo opštenje putem pretstavljenih stvari. Tu vrstu odgovora mogu sebi dati *Jutro* od Griga u muzici, *Jutro* od Epštajna u skulpturi, *Jutro* u poeziji od Lékonta de Lila, ili *Jutro* (jedno od mnogobrojnih jutara) od Koroa u slikarstvu; ili pak (da dođemo do identifikacije u neobičnoj istorijskoj situaciji) bitka kod Marinjana koju je u književnosti opisao Mišle, u muzici Klement Žanken a u skulpturi Pjer Bontan. Ne govorimo o istovetnosti »sadržine« (varljiva reč koja izaziva najgore zbrke, najgore zablude, kao što će se videti naročito kad bude reči o književnoj umetnosti) nego o istovetnosti kosmičke namere (namere uzete u fenomenološkom smislu). Isto mesto susreta, takoreći, u realnom svetu nameće istovetne sekundarne oblike, uprkos svim razlikama koje sa drže tako različite umetnosti pa čak i veštine, delima koja tako opšte putem pretstave.

Imenujmo i četvrtu vrstu odnosa koja proizlazi iz posredovanja putem jedinstva nekog sintetičkog

dela. Nije reč samo o saradnji koja povlači manje-više potpuno usklađivanje stilova, nego o pravoj vezi, gde svaki prost estetski podatak mora da se povinjava zahtevima drugih, imajući pritom sposobnost da im pruži okvire u kojima moraju, tako reći, obeležiti svoje glavne artikulacije. Pomislimo na uzajamno prilagodavanje teksta i muzike u pesmi. Pozorišna sinteza u svojim najbogatijim oblicima ili sinteza arhitekture slikarstva i skulpture pružaju o tome bezbroj primera. Tako su u vezi baleti od Bošana, i Molijerove scene iz *Džangrizala* (ne računajući, na tri veka otstojanja, muziku Žorža Orika). Tako su koliko-toliko u vezi Pintelijeva arhitektura i slike Sinjorellija, Perudina i Mikel-Andela za Sikstinsku kapelu (ne zaboravljajući muzičke kompozicije Palestrine ili Alegrija koje se u njoj izvode na svečanostima Svih Svetih i o uskršnjem postu kada služi sam papa).

Ostaju najzad dve vrste odnosa kojih nema na ovom pregledu, pošto on vodi računa samo o dva egzistencijalna plana (fenomenalnom i predmetnom) na kojima se vrši razdvajanje lepih umetnosti. Ostali planovi, materije i transcendentnosti, nemaju razloga da se pojavljuju, jer ne sadrže nikakvu specijalizaciju ove vrste. Ali baš zbog toga oni dopuštaju svim umetnostima da opšte između sebe na ovim planovima, to jest iznad i ispod ove oblasti u kojoj se razvijaju.

U oblasti fizičkih tela sve su to tehnološke sličnosti, koje proizlaze iz ravnodušnosti, ili bolje reći iz beskrajne rasparčanosti iste materije kroz sve umetnosti. Tako, jedna egipatska statueta od tamnoplavog stakla; krčag Muranca; vizantiski mozaik načinjen od obojenog ili pozlaćenog stakla, koji prikazuje carice i princeze; gotski crkveni prozor gde se ono upotrebljava za slike svetaca i simbole, boraca sa zverovima kao i za širenje bleštave i tamne svetlosti u lađi građevine, dovode u vezu skulpturu, niže umetnosti, slikarstvo i arhitekturu u istoj materiji, staklu, povlačeći za sobom slične tehnologije.

Sasvim gore na vrhu piramide nailazimo na onu drugu formu odnosa, koja sjedinjuje u zajedničkoj transcendentnosti dela što evociraju jedan te isti zagrobni svet. To je za analistu najtajanstveniji i zamkama najbogatiji deo među ovim vrstama među-umetničkih odnosa. Često je teško razlikovati ga od obične istovetnosti sentimentalne atmosfere, ili stilističkog srodstva, naročito kad je reč o podudaranju koje kruniše jednu sintetičku saradnju. Navešće se izvesna scenska muzička dela, ili uvertire, kao *Koriolan* ili *Egmont*, ili ilustracije kao Direrove za Apokalipsu, Doreove za Koleridža, Stikine za Edgara Poa, pa čak i izvesne bajronovske evokacije Delakroa; dela u kojima se čini da je srodstvo između podudarnih kompozicija, muzičkih, plastičnih i književnih, sa različitim uspehom krunisano naporom da se jednako izrazi jedna ista neizrečna stvarnost, da se različitim magiskim formulama evociraju jedan te isti, upola vaskrsli zagrobni svet. Ne bi možda bilo nemoguće da sva velika umetnička dela u izvesnom pogledu opšte između sebe na toj visini; i da je njihov natprirodni svet jedna te ista stvarnost ili nadegzistencija.

GLAVA XXIV

POSLEDNJI OPŠTI PREGLED NA SISTEM
UMETNOSTI

Mi nemamo nameru da ispitujemo u pojedinoštima sve ove vrste odnosa. Za to bi bila potrebna ogromna rasprava. Mi ćemo samo ispitati neke najozbiljnije probleme, najznačajnije u tehnički najprešnije koje ovi odnosi mogu postaviti uporednoj estetici. Ali pre nego napustimo ovo pitanje sistema umetnosti, potrebno je možda, radi celovitog pogleda, reći nešto o onome što nas je naša tema navela da isitnimo analizom.

Mi smo razlikovali jednu nužnu podelu umetnosti, prema planovima i neizbežnom izboru koji joj

se nude — izboru između različitih senzibilnih kvaliteta na planu fenomena; izboru između oblika kao bitnih sastavnih delova samog umetničkog dela i njihovog verbalnog izraza na predmetnom planu. Ali ne zaboravimo da umetnost kroz te planove, na kojima se ona deli kao kroz neku prizmu, zadržava isti polet, isto dejstvo, istu prirodu, isti duh.

Poslužimo se jednim poređenjem.

Zatvorite oči. Ispod spuštenih i nešto stisnutih kapaka proleću u neredu fosforasti zraci. Malo po malo, u toj blistavoj smeši na tamnoj pozadini koja je katkad »sazdana od lišća ili stručaka mahovine fino srezanih i bezbrojnih« a drugi put »sastavljena iz svakovrsnih kvadrata mrko-svetle i žute boje pomešane s grčkim tamninama« razvije se naposljetku neka vrsta ruže, sjajnog cveta. Uporna i treptava, ona se čas skuplja, čas širi; srž joj je tamno-ljubičasta, potom postaje svetlo-crna kao slezov cvet, pa se pretvara u žutu, potom u zelenu; dok se prsten koji oivičava raspada u plamene rojste narandžaste a zatim purpurne. Na kalejdoskopu rožnjače vidite kako se po gotovo istovetnom motivu nižu, prepliću i ritmički obnavljaju svetle čašice u kojima se preliva bezbroj boja tamnih i treptavih, punih sjaja, ali koje ne predstavljaju ništa drugo do živost dekora. Tako muzika, arabeska, ples, pružaju estetskoj kontemplaciji bezbroj oblika uporedivih sa svetlosnim elementima, mada neizmerno bogatijim, organizovanijim i uzbudljivijim. To je prvi stepen u umetnosti.

U jednom trenutku ste neosetno zadremali. I naječnom (pošto vas je iznenada obuzeo san, ceo svet se začas izmenio u svome sklopu) vi nemate više pred očima vrstu ruže na pokretnoj katedrali, već dubok otvor između oblaka što prolaze, kroz koji razaznate poljane, crkvu, ljudsko lice koje otvara oči pa vas gleda pogledom u isti mah unezverenim i nežnim. Zatim prođe jedan konj u galopu, a za njim jedna ruka pruža cvet. I kada se osvestite, nemate pred sobom više ništa drugo sem dekorativne i pokretne ruže na treperavom kalejdoskopu čije su li-

nije i boje ova ruka i ovaj cvet prihvatili kao svoje. Tako vam je za ovo nekoliko časaka sna preobraženi prizor dao ono što bi vam dala pesma, slika ili pozorišni komad. Bili ste na drugom stepenu umetnosti gde vam je buđenje ipak dopustilo da raspoznate, kao njegov muzički i sasvim formalni zakon, čisti kalejdoskopski podatak trenutno protumačen kao znak ontičkih¹⁾ prisustava.

A za to vreme san vam je, odvojivši vas od stvarnosti, dao nejasni utisak nekog čudnog poziva ka nečem drugom, nečem tajanstvenom, nepoznatom, — neposredno otkrovenje jedne tajne koja međutim nije bila iskazana, a koju ste naslutili, kao da ste bili u njenom kraju.

Ali vi uostalom znate, pošto ste čitali Helmholtza i upoznali se sa radovima Purkinja, da vam je cela ta čarolija bila data (ali ste je zaboravili u kontemplaciji, pa niste više na nju ni mislili) samim tim što ste sklopili oči, pa se taj pokret preneo na rožnjaču, gde se rastvarala i ponovo stvarala purpurna boja, ili čak pomoću vlakna i korena optičkog nerva.

To znači da mi tu imamo kao neki model u malom, slučajan i skoro prirodan (ne ipak u potpunosti, jer umetnički duh se ovde već pojavljuje radi posmatranja, tumačenja pa i objašnjenja, a takođe i zbog toga što je već malo vajao, modelisao ceo fiziološki i psihički aparat koji se ovde upotrebljava), razne egzistencijalne stepene i planove umetnosti. Umetnost će ponovo otpočeti, ali na beskrajno veći, raznovrsniji, postojaniji i definitivniji način donekle istu igru.

A naročito — to je velika razlika između te igre i umetnosti — ona će svoje sirovine i svoje fizičke uzroke namerno raspoređivati radi jedne čarolije ne više slučajne, nego hotimične u svim njenim pojedinostima, koje će nuditi toliko vašem vidu i sluhu koliko i čulu pipanja i muskularnom čulu. Bilo da se zadovoljava da gradi pomoću munja i gromke tut-

¹⁾ Od grčkog *on*, *ontos* — biti — (Prim. prev.)

njave čitave oluje fenomena ili čisto dekorativnih preliva svetlosti i boja, ili zvukova i pokreta, bilo da dopušta sebi, prelazeći na drugi stepen, voljnu halucinaciju, blistavu, organizovanu, realistički protumačenu, ona na svaki način izaziva tako svetove i stvara, kao demijurg, novo kosmogoničko delo.

Ali kao što se vidi — a to je smisao ovog upoređenja — ove kosmogoničke epopeje presecaju ljudsku osećajnost. One poštuju i upotrebljavaju njene kvalitativne elemente i perceptivne sklopove.

Umetnost je, videli smo, po sebi ogromna. Ona strahovito prevazilazi lepe umetnosti. Kosmogonička ili ontogoniistička moć, ona postoji daleko izvan jedinih oblasti osećajnosti i aktivnosti koja organizuje (to jest percipira) čovječje stvari.

Ali taj deo njen, koji takoreći ulazi u prsten te osećajnosti i perceptivnosti, i jeste ono što sačinjava lepe umetnosti. Koeficijent opšte umetnosti primenjen na ljudsku osećajnost i perceptivnu delatnost, to je ono što sačinjava lepe umetnosti. Sistem lepih umetnosti jeste izraz izvesnog uređenja te osećajnosti, koju presecaju linije sile stvaralačke radnje.

Sve se tako zbiva — govoreći mitološki — kao da je neki bog, daleko od toga da bira, da bi stvorio jedan jedini svet između mogućih svetova, rekao ovima: »Evo, otvaram vam sve puteve. Idite svaki ka svojoj afirmaciji, svome razvitku, svom sjajnom i nesumnjivom ostvarenju. Vodiću vas sve i svakog ka egzistenciji, ne žrtvujući ni jednoga: otvaram u biću dovoljno široku dimenziju da vas sve primi«. Zamislimo taj veliki hendikep egzistencije, tu navalu bezbroj raznih svetova, podjednako blistavih, kojima na putu ka biću rukovodi jedna ista mudrost. Pa ćemo imati sliku celokupnog sveta umetnosti.

Ali pretpostavimo sada da je taj bog tim zahuktanim svetovima rekao i ovo: »Pazite! dajem vam čoveka za svedoka. Uz to vam izdajem zapovest da se pokazujete pred njim, da upotrebljavate kao svedočanstvo o svom biću samo one senzibilne bitnosti i psihološka sredstva kojima možete da mu se pokažete, koji vas uvode u njegov život kao i ovaj svet

koji on smatra povlašćenim, i koji rado naziva stvarnim. Računam, među vama, samo sa onima koji budu prolazili kroz njegovu dušu udarajući na isti način po njenim dirkama«. Tada bi pregled svetova koji dobijaju, u ovom suženom hendikepu čiji je svedok: čovek, bio upravo sistem što ga otkriva skup umetničkih dela.

Sistem lepih umetnosti, velimo, jeste izraz uređenja perceptivne ljudske osećajnosti koju presecaju: linije sile stvaralačke radnje. Univerzalno stvaralaštvo Pretstave udara pomalo nasumce po svim dirkama u ogromnoj galami. Umetnosti koje su bezazelnije, suptilnije, anđelskije, možda slabije, nadoknađujući možda tu slabost tačno pogođenom dirkom, dostižu samo ono što treba, te uživaju, naprimer, u sitnim kreacijama koje su, dovoljne da po samim, ušnim dirkama, i samo po onima koje su među njima najčistije, prikažu nežni i potresni mikrokosmos jednoga muzičkog trenutka; ili na dirkama boje i svetlosti, ovaj svet koji nam pokazuju jedan Ticijan ili jedan Veronez; ili na dirkama artikulisanog govora svet jedne *Ilijade*, Ahila i Patrokla, Zeusa i Afrodite, ili *Bure* od Prospera do Ariela i Kalibana. Neki se najzad trude da udaraju skladno po nekolikim dirkama odjednom. Možda će njima biti najteže da budu pobednici, jer u poređenju sa velikim kompleksom, pretstava, oni uvek izgledaju pomalo slabački, pomalo ubogi, a međutim, kada su čistiji, oni ga pobeđuju samom tom čistotom i magijom ove bitnosti. Ono što nam oni predstavljaju u svakom svom delu, to je možda samo prva maketa za jedan svet, ali svaka od ovih maketa je možda u minijaturi ipak — jedan svet.

PETI DEO
MUZIKA I KNJIŽEVNOST

GLAVA XXV
TOBOŽNJI NEPOSREDNI MEĐUSENZORNI
ODNOSI

Razume se da mi nećemo izučavati jedan po jedan sve odnose jedne umetnosti prema drugoj (neki matematičar će nam odmah reći da između dvanaest umetnosti, sravnjujući ih dve po dve, ima šezdeset kombinacija!). Mi ćemo proučiti samo nekoliko primera izabranih među najznačajnijima.

Prvi od problema koji treba da raspravimo je (već pomenuti) problem dveju umetnosti, muzike i književnosti, koje u ukupnoj shemi umetnosti zauzimaju dosta neobičan položaj zbog svoje tobožnje komplementarnosti.

Ali pre nego što pridemo ovom predmetu, treba da ukratko pretresemo jedno pitanje, koje je takve prirode da će se čitalac možda čuditi što mu još nismo pristupili: pitanje odnosa koji bi — nezavisno od umetnosti — mogli postojati psihološki i kosmički između raznih senzornih oblasti. Da li je moguće da među umetnički odnosi budu zasnovani samo na takvom direktnom slaganju jedne senzacije sa drugom? Svi mi poznajemo Bodlerove stihove: *mirisi, boje i zvuci se međusobno slažu*. A potom, tu su i boje Romboovih *Samoglasnika* i izvesne dogme »simboli-zma« krajem XIX veka.

Mi ispitujemo sve ovo sa izvesnim zakašnjenjem, prvo stoga što je samo to ispitivanje nedo-

voljno: ono dovodi do negativnih zaključaka. Mi nemamo ovde tačku oslonca na koji bismo oslonili prave i suštinske međuumetničke odnose. A zatim stoga što je bilo potrebno, radi objašnjenja, da se najpre utvrde izvesne stvari koje sada omogućuju da se tim činjenicama odredi prava vrednost.

Ovo utvrđivanje »odnosa« u vezi sa sećanjem na raniji život prikazano je kao centralno u bodlerovskoj estetici. To nije sasvim tačno. Ono je u izvesnom pogledu pre sastavni deo Bodlerove »mistike« (vidi, naravno, delo Žana Pomijea) nego njegove estetike; to znači da ono mnogo više proihodi iz te estetike nego što je stvara.

Ova mistika, razume se, ima svoje izvore. Između ostalih Bodler je mnogo izučavao Anglosaksonce. On poznaje Šelija i Epipsihidijona:

*And every motion, odour, beam and tone
With that deep music is in unison
Which is soul within the soul — they seem
Like echoes of an antenatal dream.¹⁾*

Ali jedan od starijih branilaca ove ideje o direktnim odnosima među senzacijama je Gete. Poznato je već šta je on napisao u pogledu ukusa boja. Oporog ukusa plave boje i kiselog ukusa žute. Ovo u vezi, uostalom, sa opštom i kosmičkom teorijom odnosa — *antwortende Gegenbilder* — crpenom na starijim i dosta nejasnim izvorima, u onoj teoriji »simpatija« i »signatura«, odnosa između mikrokozmosa i makrokosmosa, koja preko Paracelza i Van Helmonta, vodi poreklo čak od neoplatonizma ili platonizma — od sujevernih napora starih filozofa da opravdaju vradžbinu, čitanje budućnosti po džigerici žrtava ili po letu ptica.

Ako se postavimo u psihološku oblast ideja, ovde se korisno mogu evocirati samo dve kategorije činjenica: »kinestezije«, od kojih je najpoznatija ču-

¹⁾ I svaki pokret, miris, zrak i zvuk
S tom dubokom muzikom je u skladu
Muzikom koja je duša u duši —
Kao da su odjek sna onoga koji će se roditi

veno »slušanje boja« i, prosto, asocijativne stečene veze.

Pažnju široke publike je na kinestezije naročito privukao čuveni sonet Remboa. Ali je istorija njihovog saznanja mnogo starija.¹⁾

Da ove činjenice ne mogu poslužiti kao osnov za suštinsku međuumetničku vezu, to je jasno. U obliku ne prave halucinacije²⁾ nego dosta nejasne evokacije (o »se čini« plavo ili »potseća na« plavu boju) ove pojave su česte, ali neobično promenljive od jednog predmeta do drugog. Ako se stavi nastranu laka statistička premoć »crnog a«, nema nikakve saglasnosti u vezi sa bojama samoglasnika. Književnik koji bi pokušao da ih umetnički iskoristi bio bi ne samo nerazumljiv onima za koje ti fenomeni ne postoje, nego bi naročito došao u protivrečnost i nesklad s onima koji ih snažno osećaju, ali u drugim akordima. Ustvari osobama kod kojih su veoma izraženi, ti »hromatizmi« su smetnja normalnom uživanju u muzici stihova. Da li ću ja koji vidim plavo o kao Rembo morati, kad mi pesnici budu govorili o ružama,³⁾ da ruže uvek zamišljam kao plave?⁴⁾

¹⁾ O toj istoriji može se konsultovati: *Mahling, Das Problem der »Audition colorée«* (Arch. f. ges. Psych. LVII, 1-2, 1926 s. 165—301). Prva napomena naučnog karaktera (G. T. L. Sachs) je iz 1812 g. Prva celovita naučna rasprava o vokalnoj audiciji boja je bez sumnje ona Dr Perua iz Liona (Rasprave Medicinskog društva u Lionu, 1863, str. 37. Videti još Dr Sabalije, Lionski medicinski dnevnik, 1864). Pitanje je zahvatilo široku publiku oko 1884 (v. *Posredovanje istraživača*, 25 juni i 25 septembar 1884. Vidi takode A. de Roša, u *Prirodi* 18 april 1885). Ali prva izričita književna upotreba je bez sumnje ona ciriškog pesnika Gotfroa Kelera (umro 1860). Može se s razlogom smatrati da je Rembo čuo (makar i vrlo ukratko) o tim istraživanjima. Ne treba nikad, u principu, verovati u neznanje i naivnost pesnika.

²⁾ V. Kersi, *Halucinacije*, sv. II str. 95.

³⁾ Aluzija na samoglasnik o u francuskoj reči rose — ruža. Prim. prev.

⁴⁾ Ako je autoru dozvoljeno da citira sam sebe kao »subjekt«, onaj koji piše ove redove može priznati jednu naročitu estetičku opsesiju (koju je imao i Balzak) u vezi

Isto je tako i što se tiče asocijacija (koje su uostalom na izvoru najobičnijih kinestezija). To da ja doživljujem osećanje prisne veze evokativnog srodstva nadražljivog mirisa izvesnog cveća u sutonu, u bašti, i šuma jedne kapljice što pada iz rdavo zatvorene slavine, sve to, ukrašeno prestižem nekakvog pomalo strašljivog iščekivanja ne znam kakve pustolovine, sve to (čije je poreklo bez sumnje pokriveno koprenom dečje amnezije) može s vremena na vreme unositi u moju ličnu umetnost života po koju dosta neobičnu dirku; ali to se ustvari tiče i interesuje samo mene.

Vrlo moćne u pogledu umetničkom (naročito kada su zbilja daleke, detinjske, pune tajanstvenih čari nekog izvora izgubljenog u noći vremena, i odjeka prvobitne udivljenosti), ove veze mogu igrati u umetničkoj invenciji važnu ulogu. Ali ne zaboravimo da pesnik ne može i ne treba da računa na njih za saopštavanje one draži koju oseća i kojom želi da produbi svoju pesmu. Ovo prvo stoga što te veze ne moraju da postoje, podjednake, i kod drugih. A zatim što njegov cilj zacemento nije taj da ih iskorišćuje (računajući na njih kod svoga čitaoca), nego da mu da osetiti ekvivalente, ne pribegavajući im, već naprotiv stvarajući od njih sredstva.

sa ovom temom o plavoj ruži. Ali ja ne sumnjam da je vrsta zadovoljstva i zasićenosti koju osećam kad u duhu stvorim o njoj jasnu sliku dolazi dobrim delom od rastvaranja ove disonance na cvet i njegovo ime koje je zbog slušanja boja, za mene, plavo zbog samoglasnika o. Ali ja znam isto tako da kao čitalac, esteta i kritičar, moram uspeti da otklonim taj utisak slušanja boja, da bi se valjano ostvarili književni efekti kolorita, kao što je ova rečenica Šatobrijana: »Zelene zmijske, plave čaplje, ružičasti plamenci, mladi krokodili ukrcavaju se kao putnici na ove cvetne brodove«, itd... (Atala) Utisak utoliko izrazitiji što je baš pre toga bilo reči o lokvanjima »čije se ruže uzdižu kao mali paviljoni«. Ovo bi bila gotovo jedna nemarnost (u književno najdoteranijim tekstovima što postoje) da se veliki umetnik ovde nije zapravo igrao, dopuštajući sebi ponavljanje, u vezi sa odvajanjem dva značenja jedne iste reči »rose« koja označava bilo oblik, bilo boju.

Igo u *Rajni* priča nam (romansirajući bez sumnje pomalo) genezu kratke pesme u desetercima koja počinje ovako:

Ljubav je kovala. Na zvuk njenog nakovnja
Sve ptice, začuđene, otvarahu oči...

i završava se:

... šta li ona to kuje?
Pogled što ga je uzela od Stele.

Pesma koju se uostalom čuvao da unese u ma- koju od svojih pesničkih zbirki; toliko je njena fak- tura izvan njegovog uobičajenog načina: nju bi mogao potpisati i neki mali majstor iz XVIII veka.

On nam dakle veli kakvu ulogu u ovoj genezi igra asocijacija ideja koja je, što se njega tiče, da- vala čudnu draž u isti mah sutonsku, poljsku i sen- timentalnu, potpunu sanjarsku pri dalekom odjekni- vanju kovačkog čekića u večeri.

No da li je računao da će se kod čitaoca dej- stvom asocijacije izazvati pesničko ushićenje pri samoj evokaciji kovačke ljubavi? Detinjasta misao! On je naprotiv hteo da na dohvat konstruiše za ovog čitaoca harmoniski kompleks koji ga je uzbuđivao. Verovati u suprotno, znači pripisivati jednom veštom umetniku naivnost onih koji misle da stvaraju pe- sničko delo i izazivaju ushićenje samim tim što ime- nuju zoru, ptice, ruže ili ljubav, računajući na sen- timentalni odjek glasova. Pesnikov je zakon napro- tiv u tome da konstruiše, stvara, podržava, pomoću umetnosti, bitnosti (osećajne i druge) čije nove i dragocene akorde želi da iznese. Ako ima potrebe za poezijom mesečine, neka ume biti tvorac Meseca. Ako, da bi uzbudio svoga čitaoca, uzima iz običnog sveta sve što u njemu ima pa to šalje na stvarni Mesec, on će upropastiti ovu emociju. *Umetnost je odgovorna samo za ono što je sama stvorila.* Ona mo- že biti odgovorna za čitav jedan svet, pod uslovom da je bila njegov demijurg.

Tako, kad Bodler i Šeli hoće da nam pruže jedan svet

gde živi stubovi
izgovaraju ponekad nejasne reči.

oni moraju da konstruišu sami

Duge odjeke koji se izdaleka stapaju
U neko mračno i duboko jedinstvo

i da stvore magiju kojom se mirisi, boje i zvuci nekako podudaraju.

Pitati: no da li je stvar istinita? Je li sigurno da takvih podudaranja ima? Zar se pesnik ne oslanja na ovu pozitivnu činjenicu? To je isto kao kad bi neko pitao čitajući *Prokletnice* da li je neka žena po imenu Delfina i neka žena po imenu Ipolita razgovarala to i to; a čitajući *Čenčijeve*: da li je Beatriča stvarno dala ubiti svog oca, i da li je stvarna istoriska činjenica estetski uzrok Šelijevoj delu. Besmislica!

Otklonimo te naivne ideje.

Ako ima direktnih odnosa između senzacija, odnosa izvan ili unutar umetnosti, daleko od toga da mogu biti osnova jednom prostranom i čvrstom sistemu međuumetničkih odnosa, oni su samo jedan slučajan kratak spoj koji umetnost ne može iznositi. Jedini odnosi u ovoj oblasti kojima se ona ozbiljno bavi jesu oni koje sama gradi i ustanovljava u svom svetu. Daleko od toga da služe kao oslonac njenoj magiji, kojoj prethode, ti odnosi, naprotiv, čine sastavni deo te magije i oslanjaju se na nju. A takav je slučaj i sa *istinskim* bodlerovskim odnosima: oni su unutar pesničkog sveta, i ne mogu se izjednačiti sa psihološkim kratkim spojevima o kojima je maločas bilo reči.

Tako, jedini način da se pitanje uzme u svoj njegovoj širini jeste da se ispita da li zvuci slogova u poeziji, tonova u muzici; da li linije i boje na slici; pokreti u igri; zapremine u arhitekturi ili skulpturi. mogu biti elementi (po sebi različiti) jedne iste

uzvišene igre, koji se vežbaju u raznim ali paralelnim uslovima; da li jednom reči ima *funkcionalnih odnosa* zasnovanih na dubokom i prisnom jedinstvu ječne radnje vazda slične sebi (uprkos raznolikosti u koju je uvlače njene razne igre u senzorno raznovrsnim svetovima), bilo da se zove slikarstvo ili poezija, arhitektura ili muzika.

U tom ćemo pravcu morati usmeriti svoja istraživanja. Tako ćemo naći najbogatiji i najpozitivniji plen.

GLAVA XXVI

O MORFOLOGIJI KNJIŽEVNOG DELA

Tako naročiti odnosi muzike i književnosti i opšti estetski interes njihovih veza i njihovih sinteza, kao i prilika da se povodom njih izučavaju tako važne umetničke činjenice kao što su ritam i harmonija, zacelo zaslužuju da njihovo poređenje zauzme istaknuto mesto u jednoj raspravi uporedne estetike. Štaviše mi smo već povodom njih ukazali (gl. XX) na jedno važno pitanje koje se odnosi na opšti sklop pregleda umetnosti, pitanje na koje smo obećali da ćemo se vratiti. U svakom slučaju, pre nego pristupimo ovim pitanjima, biće možda korisno da tačno odredimo neke pojmove u vezi sa strukturom književnog dela na planu komparativnog metoda.

Mi smo književnost uvrstili među umetnosti drugog stepena, među one koje katšto i dosta nesrećno nazivaju »reprezentativnim« umetnostima. Bez sumnje ona ništa ne »reprezentuje« u tom smislu što nikako ne upotrebljava jezičke zvukove da obeleži pojave evociranih stvari, da podražava oblike kao što slika obeležava konture ili boje pretstavljenih predmeta. Ali mi znamo da podražavalačko stvaranje nije nipošto zakon umetnosti koje pripadaju drugom stepenu. Njih karakteriše to što bilo kojim sredstvom (makar i čisto simboličkim) postavljaju

jedan svet stvari čiji je način prisustva, jednostavno evociran, različit od konkretnog prisustva dela. A takav je slučaj s književnošću. Iz otvorene knjige kao iz kakvog sandučeta izlaze lica, predeli, događaji veoma različiti od same knjige. Bez sumnje književnost ide dalje od ma koje druge umetnosti (a to je jedina originalnost koju je dobro poznavati) u načinu evociranja stvari samo veštačkim i ugovorenim znacima. Ali to niukoliko ne kompromituje (naprotiv) njen karakter umetnosti drugog stepena. Uostalom ni plastične umetnosti ne propuštaju da upotrebe simbolička sredstva evokacije (znamenja, alegorije itd...). Jedina je razlika što književnost ne samo da potpuno upotrebljava ovo sredstvo, nego i pozajmljuje skup svojih znakova od jednog sistema koji je već potpuno ustanovljen izvan nje: jezik.¹⁾

Položaj književne umetnosti je dakle istovetan sa položajem ostalih umetnosti drugog stepena. I zbog toga se u njoj nalazi ovo dvojestvo primarnog i sekundarnog oblika, koje je zakon tih umetnosti.

Šta je, književno, ovaj primarni oblik? Formalni raspored jezičkih zvukova: arabeska suglasnika i samoglasnika, njihova »melodija« (jer zaista je reč o jednom melodijskom principu, o linearnom nizanju kvaliteta), njihov ritam, i opširnije, glavni pokret rečenice, perioda, nizanja perioda, itd... Jedan posmrtni govor Bosijea, jedna pesma Šelija očigledno nude estetskoj analizi prave fonetičke arabeske, na koje se može obratiti naročita pažnja i čije izdvajanje, putem ovakve analize, stavlja nastranu taj primarni oblik.

Ali u isto vreme ove stranice Bosijea ili Šelija izazivaju i postavljaju čitav skup realiteta — »diskurzivni svet« kao u slikarstvu i skulpturi — ontološki potpuno različit od igre slogova i estetskih re-

¹⁾ Čak ni to nije bez analogije u plastičnoj umetnosti. Znamo da ona često upotrebljava gotove simbolike (verske naprimer), od kojih su neke isto tako prisno vezane za neki socijalni i lokalni sistem kao i jezik. Mi smo već naveli u ovom pogledu (gl. IV) kinesku dekorativnu simboliku. Malo docnije navešćemo i slične muzičke primere.

čeničnih oblika. »Sekundarni oblik« je u konkretnom sadržaju takvih stranica sve ono što, kao rečnik, konstrukcija rečenica itd. . . — traži da se udovolji zahtevima smisla — potrebi da se zasnuje ovaj svet stvari — a ne obzirima efonije, ritma, vokalne harmonije itd. . . .

Oni koji se bave književnom estetikom možda ne produbljuju dovoljno razlike o kojima ovde govorimo, ili pak ne ističu uvek dovoljno njenu važnost, jer ih na to nije, kao nas, potstakla veza sa ostalim umetnostima gde razlikovanje istih činjenica postaje u isti mah izvanredno jasno i značajno. Naš metod pak zahteva (uprkos nezgodi što govorimo stručnim jezikom koji književnim stručnjacima nije uobičajen) da nastavimo i u literarnoj oblasti s tačnim primenjivanjem istog rečnika koji se primenjuje i na sve ostale umetnosti, da označavamo istim imenima stvari koje se slažu u svim umetnostima. I možda ćemo tako biti u položaju da bacimo malo svetlosti na izvesne činjenice koje bi mogle ostati nejasne onima koji književnu stvar posmatraju samo u njenim neposrednim i prirodnim pojavama.

Evo odmah i jednog primera.

Reč oblik se često upotrebljava kad se govori o književnosti. Ali ona može da održava u njoj dvo-smislenosti, da skriva važne činjenice, kada se čovek zadovoljava samo time da suprotstavlja, kao što se to tako često čini, oblik i suštinu (ili sadržinu). Razlika između primarnog i sekundarnog oblika koju smo ispitivali u ostalim umetnostima, naročito plastičnim, i pronašli potpuno sličnu u književnoj umetnosti, od bitne je važnosti. No ona teži da iščezne zbog te suprotnosti oblika i sadržine, koja je tako opasna kada se uzima u smislu u kome se obično upotrebljava u književnosti.

Reč oblik primenjuje se uopšte na ono što smo nazvali oblikom prvog stepena. Što se tiče suštine ili sadržine, one obično označavaju u isti mah, i nejasno, s jedne strane »diskurzivni svet«, a s druge

strane ovaj tako važan i upravo tako formalan elemenat koji smo nazvali oblikom drugog stepena. Jer u književnosti treba jako voditi računa o onome što bi u tom neodređenom govoru valjalo nakraju paradoksalno nazvati »oblik sadržine«.

Pocmatrajmo jedan roman — recimo *Salambo*. Stvarnosti bilo istoriske, bilo fiktivne, koje sačinjavaju svet u ovom delu, imaju svoju vlastitu arabesku, svoje konture, svoj stil, svoj profil, svoj tok, pa čak i svoje boje i vlastiti rečnik. Evocirajući stilistiku svojstvenu kartaginskom svetu, Flober naprimera, čitavu terminologiju — Salamba, Mato, Zaïmf itd. itd. . . — čiju će fonetiku imati da umetne u vlastitu arabesku svojih rečenica, kao što pišući *Svetog Julija Milosrdnog* opterećuje svoj stil izvesnim lovačkim izrazima ili izrazima u vezi sa odgajivanjem sokolova za lov, koji će uticati na formalnu stilistiku (u prvom stepenu) njegovog dela. Govorili smo o proticanju događaja. Njihov istoriski red, ili pak psihološka evolucija osećanja lica, jesu skice svojstvene realitetu postavljene stvari, a ne autonomnoj arabeski dela. To će biti jedan problem kako da se one uključe u tu arabesku, u oblik koji je bitan sastavni deo romana, u linearni niz glava, paragrafa, rečenica. Ništa običnije u književnoj umetnosti nego, naprimera, ovo vraćanje unazad, ove uzastopne priče istovremenih i uporednih događaja koji su potrebni da bi se uzajamno izravnali vlastiti oblik zbivanja, više-manje pretrpan pojedinostima, presečen nadvoje, raznovrstan, i neizbežno linearan oblik priče.

Ovo »seckanje« (uzimam ovu reč u smislu kinesteta), ova potreba da se bogatstvo događaja izdela u posebne tokove, koji se malo po malo opet sastavljaju da bi se od njih načinila nova neprekidna arabeska (arabeska priče, rečenice, rečenica poređanih jedne uz druge); i kroz taj uski kalup provukli, u njihovoj celokupnosti, ogromni događaji sazđani od bezbroj stvari u isti mah: jedna bitka, jedna složena evolucija korelativnih osećanja u čitavom mnoštvu lica, šta znam ja? — sve to, to jest uzajamno izravnavanje linearne arabeske priče (tog suštastvenog

oblika dela) i čiste arabeske bitno vezane za događaje i čitav razvitak sveta umetničkog dela (to je ta »forma sadržine«), jeste jedna od najkonkretnijih i u isti mah estetički najbitnijih radnja u umetnosti romana.

Roman, to je čitav jedan svet što defiluje u povorci. To je lopta koja se kreće po jednom koncu, to je cvet koji se melodiski razvija. Organizovati taj defile i taj razvitak tako da se taj cvet ili taj svet ne upropasti i ne sasušī, jeste alfa i omega ove umetnosti.

Ništa važnije dakle nego razlikovati u književnosti ove dve vrste oblika. A oni se savršeno podudaraju sa onim što smo u slikarskim i vajarskim delima nazvali oblicima prvog i drugog stepena. Tako, pitanja književne umetnosti koja ovde iznosimo *upravo su ona ista pitanja* koja se, naprimer, nameću u dekorativnoj umetnosti povodom stilizacije (ovo potčinjavanje sekundarnog oblika samostalnim zahtevima primarnog oblika) ili u skulpturi, u primeru uzetom napred povodom jedne Dijanine statue, što se tiče odnosa (pa čak i sukoba) arabeskih oblika dela (prelivi kontura, raznih profila, svetlosti i senke, ravnoteže masa itd. . . .), sa oblicima koje tako vajar pripisuje pretstavljenom ženskom telu. Uneti u arabesku samoga pregleda ili kiparske grupe lica i sitne predmete pretstavljene tako da se istovremeno za njihovo biće i njihovu suštastvenu prirodu nađe najsnažniji i najprodubljeniji izraz; uspostaviti značajnu harmoniju, punu odjeka, između tog dvostrukog preliivanja oblika, to je u vajarstvu i slikarstvu jedan problem apsolutno sličan onome u književnosti: kako da se u opštu arabesku jedne priče unese skup događaja koje čitaocu valja objasniti, omogućiti mu da oseti i temeljno sazna ono što je u njima najživlje, najživopisnije i najdublje.

Ovo nam uostalom kazuje koliko bi bilo usko evocirati samo »podražavalačku harmoniju« kada je reč o neposrednoj i izražajnoj vrednosti verbalne arabeske: treba voditi računa, takođe o bezbroj

odnosa prikladnosti kojima pisac nastoji da nakalem̄ neposredni i primarni oblik na sam taj oblik događaja, naprimer, ritmom, agogikom, kratkoćom ili dužinom perioda pa čak i reči¹⁾. U slučaju takozvanog izražnog stiha (ili katšto podražavalačkog) reč je ustvari o jednom poravnanju primarnog i sekundarnog oblika. U jednom stihu kao što je ovaj:

Elle bâtit un nid, couve et fait éclore...²⁾

treba ustanoviti odnos, sklad između vlastitog oblika: stiha (oblik prvog stepena) i suštastvenog oblika: ispričanog događaja (oblik drugog stepena) — to jest njegovu arabesku naglog nizanja evociranih postupaka. Nikakav odnos sa »izrazom« osećanja, naprimer (kao u izrazu fizionomije) putem *simptoma* ili *efekata* — nered, usklici, slabljenje glasa itd. To su potpuno različiti problemi. Pošto je sklad dva oblika stvaran, primarna arabeska nije ipak ni uzročna posledica, ni psihološki simptom nizanja događaja na drugom stepenu dela (ni emocije pripovedača pred tim događajima). Reč je jedino o paralelizmu, o vezi, o harmoniji, o estetskoj prikladnosti, što je veoma različito. Naročito ne zaboravimo da je umetničko delo na više egzistencijalnih planova, i da su ti razni planovi u skladnom, harmoničnom odnosu. Ovo što je ovde rečeno odnosi se na formalnu harmoniju između fenomenalnog i ontičkog plana.

Najzad valja napomenuti da u tom odnosu između oblika prvog i drugog stepena leži glavna razlika između poezije i proze, razlika svojstvena onom pojmu stilizacije koji je s druge strane već uveden u plastične umetnosti. Poezija je stilizovana reč, to jest uobličena u apsolutnu arabesku (iako vazda u skladu i sintezi sa diskurzivnim svetom). Kad kažemo apsolutna, onda mislimo na takvu koja je u neku ruku postojala već ranije, koja je sama po sebi do-

¹⁾ Videće se niže (naročito povodom teorija gospodina Gramona) kakvu jasnoću unose ti pojmovi u probleme koje neodređena ideja »izraza« brka i muti.

²⁾ Ona gradi гнездо, snese jaje. leže i izleže mlade...

voljna da bi, čak i kada se posmatra nezavisno od svakog smisla reči, ostala estetički organska, umetnički opravdana. Naprotiv, u jednoj potpuno neestet-skoj prozi (kao u građanskom zakoniku ili, recimo, u Ogista Konta, možda najgoreg pisca cele francuske književnosti) sasvim prevladava smisao reči shodno zahtevu diskurzivnog sveta; tako da kada se sekundaran oblik uništi, ništa nam se više ne bi nudilo kao umetnost. Ali ne zaboravite da u književnom delu pisanom na taj način umetnosti može ipak biti i to mnogo umetnosti. Idejni spomenik, arhitektonika sveta, možda potpuno izmišljenog, po volji kombinovanog, koji nam se sa tako malo pažnje nudi u rasporedu reči, može još stvoriti od jedne filozofske rasprave, jedne zbirke eseja, pa čak, ne bojmo se to reći, i od jednog romana, pravo umetničko delo. Dovoljno bi bilo, da se to dokaže, uzeti kao svedočanstvo *Crveno i Crno* ili *Parmski kartuzijanski manastir*.¹⁾

Što se tiče estetske proze, koja je mnogo bliža poeziji, takva je, naprimer, proza Bosijea i Šatobrijana, prava rečenična arabeska gotovo uvek sočna

¹⁾ Ne preterujmo, mi nismo od onih koji Stendalu odriču svaki stil. I njegova čuvena šala u vezi sa građanskim zakonikom ne treba da nas obmanjuje. Ima umetnosti u njegovoj prozi — umetnosti koja je veoma diskretna, koja naročito ide za tim da izbegne svaku izveštačenost, svaki spisateljski efekat, svako potsticanje čitaočeve pažnje na jezički oblik. A uostalom ima kod njega umetnosti (i arabeske) i u načinu na koji on ispreda jednu scenu, dovodi delove u ravnotežu, ističe neki elemenat i neki prizor (čuvena bitka kod Vaterloa je izvanredan primer ovakvih efekata »gledišta« u književnosti, kojima ćemo posvetiti našu XXXVI glavu). Ali najzad, njegova unapred utvrđena odluka da ukloni stil ide očigledno za tim da se spreči upravljanje pažnje na način kojim su stvari kazane, na štetu same stvari, koju valja tako predstaviti da se smatra kao da je neposredno pred nama bez ikakvog posredništva. Što karakteriše proznu umetnost u Stendala, jeste to što ona daje prevlast sekundarnom obliku a prelazi skoro neprimetno preko primarnog oblika (pomalo kao što odelo dendija mora da prođe nezapaženo u brumelijanskom kodeksu). On je dakle u izvesnom pogledu tip proznog pisca, čist prozaist.

(ali naročito u početku ili u zaključcima rečeničnih perioda, ili u naročitim izrazima) nije ipak nikada ili bar ponajčešće — toliko potrebna, toliko čista i autonomna, toliko unapred postojeća da bi lebdela nad tekstom i nametnula mu unapred njegov crtež samim zahtevima ritma ili melodije, posmatranim posebno apstrahujući sve što se odnosi na smisao reči.

Između ta dva oblika — fonetičke arabeske (ritam i čista melodija slogova) i strukture svojstvene svetu bića, koncepata, slika, evociranih osećanja — tražiće se možda (a pitanje je zbilja korisno) kakvu ulogu valja propisati jednom morfološkom elementu koji je i sam veoma važan u književnoj umetnosti i sasvim druge vrste; o kome bi se čak moglo pretpostavljati da nema ekvivalenta u ostalim umetnostima: gramatički i sintaktički oblik. Zar on ne donosi i svoje stege, u isti mah sasvim različite od razloga eufonije ili ritma i melodije s jedne strane, a s druge strane od razmatranja koja se tiču same stvari (kao što se vidi, naprimer, u veštini prevodjenja gde stvar ostaje ista kroz dva teksta, i gde je svaki filološki profil različit)?

Odgovor — dosta čudan — je ovaj: da se gramatički oblik u književnom delu stavlja na isti plan i ima onaj isti značaj koji, u ostalim umetnostima, zakoni upotrebljene građe. Francuska gramatika i sintaksa igraju u Bosijeovoj i Šatobrijanovoj rečenici potpuno istu ulogu koju u jednom arhitektonskom delu igraju zakoni otpornosti materijala, fizičke ravnoteže, optičkog širenja osvetljenja, itd. . . . Dešava se, kao što je poznato, da ta morfologija svojstvena materijalu čas stupa u borbu sa formalnim estetskim zahtevima, čas se naprotiv s njima slaže. Ona može čak sugerisati umetnički oblik, gotovo ga diktovati. Ali je od njega uvek veoma različita. »Logična« građevina (kao što se često kaže) je ona gde je harmonija dva data morfološka principa takva da svaki od njih udovoljava zahtevu drugoga te se potpuno podudaraju u rezultatima. To je slučaj u književnosti kad je reč o lepim i vrlo jednostavnim stihovima

(recimo: *I plodovi će prevazići obećanje cvetova*) ili onim savršenim rečenicama (recimo: »Reklo bi se da duša samoće uzdiše u celom prostranstvu pustinje«), gde se divna harmonija reči tako savršeno podudara sa običnim zakonima upotrebljenog filološkog materijala da se to ne bi moglo kazati drukčije, čak i ako se apstrahuje svaka umetnička namera.¹⁾

Maločas sam govorio o upotrebljenom filološkom »materijalu«. Zbilja, prilično je jasno da ovi podaci, koji se uglavnom odnose na »telo umetničkog dela« (u smislu u kome je ta reč upotrebljena u prethodnoj glavi), čine od svih raspoloživih mogućnosti stvarno upotrebljenog jezika jedan skup materijala kojim književnik mora da se služi, i čija izražajna sredstva upotrebljava kako može. Naprimera, mesto snažnog akcenta u francuskom jeziku primorava nas da, radi svih efekata skandiranja pri kojima želimo da stih počinje naglašenim slogom pribegnemo bilo naglašenom morfemu (*or, donc*; česta pojava kod Lekonta de Lila), bilo vokativu ili imperativu, bilo prelazu iz jednog stiha u drugi, ističući neki jedno-složni semantem (»trik« čest kod Pola Valerija).

¹⁾ Naprotiv, u ovoj rečenici: »Ukoliko se ljudska galama stišava, u pustinji se ona povećava; i posle graje glasova dolazi žalopjka vetra u šumi«. imamo u odnosu na spontanu, neestetsku prozu, očigledno doterivanje, inverziju. Jedan manji umetnik nego što je Satobrijan napisao bi: »I žalopjka vetra u šumi dolazi posle graje glasova«, što uništava celu harmoniju. (Velim harmoniju zbog uobičajenog i uostalom pogrešnog načina govora; strogo govoreći, trebalo bi, naravno, reći: melodija). Dodajmo da bi se sve reklo i sve objasnilo u ovom primeru, u odnosu na opšti sistem ovde upotrebljenih pojmova, da sklop ove rečenice ne proizlazi samo iz zahteva primarnog oblika (melodije slogova), nego stavlja pod pitanje i sekundarni oblik (arabesku evociranog događaja). Jer preimućstvo inverzije je u tome što ona naglo izaziva tutnjavu glasova, a potom žalopjku vetra, u njihovom stvarnom sledovanju kako bi ga valjalo prikazati u čitaočevoj mašti. Slaganje ove dve arabeske mnogo doprinosi sugestivnoj vrednosti rečenice i opravdava, razume se, laku povredu uobičajene sintakse, koja samo pojačava — onim što je u rezultatu filološki malo izuzetno — umetnički efekat).

Retkost jednosložnih reči u francuskom jeziku je činjenica koja stoji u vezi sa sirovinom kojom umetnik mora da se služi; sa jezičkim materijalom kojim raspolaže. Ta će činjenica imati umetnički uticaj koji se sasvim može uporediti sa uticajem što ga, na primer, na egipatsku arhitekturu i skulpturu ima tvrdoća upotrebljenog kamena, retkost drveća itd., itd. . . .

Ne zadržavajmo se više na svemu tome. Napomenimo još samo da su svi uslovi koji se tiču materije sami po sebi nezavisni od umetnosti. (Stoga se »gramatički oblik« ne ubraja među »oblike« u pravom smislu estetičke na koje se valja obzirati u književnosti, koji su samo — ne zaboravimo to — oblik prvog i drugog stepena). Oni dobijaju umetničku vrednost tek kada materija, neophodna za postavljanje tela umetničkog dela, ograničava mogućnost ili nameće strukture koje reaguju na umetničke oblike u pravom smislu reči. Malo dalje ćemo opet naići na te probleme povodom muzike i uloge koju fizički zakoni što se izučavaju u akustici igraju u odnosu na umetničku organizaciju muzičkih činjenica.

Pristupimo sada našem prvom problemu, koji se odnosi na posebni položaj muzike i književnosti (naročito poezije) u sistemu lepih umetnosti, položaj koji ih u neku ruku čini komplementarnim.

GLAVA XXVII

MUZIKA I KNJIŽEVNOST KAO UMETNOSTI KOJE SE DOPUNJUJU

Rekli smo dakle da je muzika umetnost prvog stepena a književnost umetnost drugog; i da umetnost koja dopunjuje svaku od njih (muzika suštinski reprezentativna, književnost bez evokativnog značenja) gotovo i ne postoji.

Može li se onda pokušavati da se uprosti pregled umetnosti određujući ovim dvema isti odeljak,

činjeći od muzike umetnost prvog stepena, kojoj bi književnost bila odgovarajuća umetnost u drugom stepenu? Ideja bi mogla biti privlačna. Ali ako se dobro pogleda, ona je neostvarljiva. Sistem elementarnih kvaliteta koje upotrebljava jedna i druga umetnost — šumovi artikulisanog glasa za jednu, note moduliranog glasa, ljudskog ili instrumentalnog, za drugu — isuviše je različit da bi dopustio jedan takav odnos. Ako već može izgledati smelo da se tako dovede u uzajamnu vezu par skulptura — arhitektura, a ono bi bar istovetnost vlastitog senzibiliteta u ove dve umetnosti — zapremine, trodimenzionalni oblik — opravdao tu smelost. Ali ne ovde. Nema sumnje da fizički i senzorno ima mnogo odnosa između te dve vrste senzibiliteta koji se i jedan i drugi obraćaju uhu a čije su fizičke osnove treperenja koja se razlikuju samo po složenosti perioda. Ali ako se vodi računa (bitna stvar) o organizaciji kvaliteta u skale, razlika je ogromna. Skala šumova, samoglasnika i suglasnika, organizovanih u slogove, i skala čistih zvukova muzičara nemaju nikakve veze, ni u svojim kvalitativnim elementima, ni u svojoj strukturi. A to je osnovni zakon ovih odnosa po parovima, da se u umetnosti drugog stepena mora pronaći prostim poništavanjem reprezentativnog parametra odgovarajuća umetnost prvog stepena koju sadrže njegovi primarni oblici. U najboljem slučaju može se reći da se potpuno varvarska muzika, kod izvesnih primitivaca, ili kod nekih civilizovanih ljudi koji uživaju u tome da se za trenutak stave u njihovu školu, kao što je to učinio Darijus Milo upotrebljavajući doboš ili »drečave« instrumente (ili još više Bela Bartok), zadovoljava ritmičkim uzastopnim nizovima i do izvesne mere melodiskim šumovima a ne čistim zvucima, sa instrumentima kao što su tam-tam, neudešeni silofonski aparati, doboši, kastanjete ili krotaloni, sistre, itd. . . . Između takve umetnosti i čisto prozodičnog rastavljanja na slogove ima izvesnih veza koje su očigledne. Ali ova tako primitivna umetnost, koja je početak muzike, samo je njen zametak. Prava se mu-

zika javlja tek onda kad njene strukture dobiju kao osnovno sredstvo čisti zvuk.

Prema tome, i pored ove prvobitne srodne oblasti, senzibilna sredstva muzike i književnosti su sasvim različita.

Ipak, mi ćemo videti da književnost do izvesne mere može da zameni umetnost drugoga stepena koja nedostaje muzici, i da je ona tako, svojim prisustvom, do izvesne mere odgovorna za ovaj nedostatak muzike. I obrnuto, muzika zamenjuje govornu umetnost prvog stepena a u isto vreme je obeshrabljujuće čineći je izlišnom.

Najpre jedan pogled na muziku.

Da je ona umetnost prvog stepena, o tome nema nikakve sumnje. Mnoga muzička dela (fuga od J. S. Baha, *Arabeska* od Šumana biće za to dobri primeri) su čiste melodiske krivulje ili čiste kombinacije harmoniskih boja, a da se ne moraju tražiti drugi razlozi njihove estetičke egzistencije sem onih koji stoje u suštinskoj vezi sa njihovom zvučnom arhitekturom, sa vijuganjem melodija, talasanjem ritmova, brujanjem i razdraganošću akorada. Oni koji pristaju da se muzici dave samo pod uslovom da ih ona navede da misle na nešto drugo — neodređeni sanjarski zanos ili cvetne vizije, pejzaži, tela što igraju, lica — ne vole muziku, ili je slabo vole i ne poznaju je.

Ali ona čista muzika, bez ikakve aluzije na stvari ovoga sveta, još nije sva muzika. I mada se ova umetnost nikad sistematski ne postavlja na drugi stepen, ona ipak ide dovoljno daleko — više nego što se to ponekad misli — na putu pretstave.

Ne mislimo samo na »podražavalačke harmonije« — ptičije pesme, huka talasa (ili zvižduk lokomotive). Podražavanje, kao što znamo, jedno je od najelementarnijih sredstava umetnosti drugog stepena. Njeno normalno sredstvo je evokacija — pa čak, tačno govoreći, i izmena čiste arabeske zbog evokativnih razloga. A to nam muzika pokazuje

vrlo često. Vrlo se često događa da se povezivanje akorada i crtež melodija ne mogu potpuno objasniti samo zahtevima samostalne muzičke kompozicije. U izvesnom trenutku u *Pasiji po svetom Matiji* jedan brz pokret pratnje pređe iznenada po čitavom tonalitetu od vrha do dna na pomalo čudnovat način, muzički neočekivan, mada inače dobro uklopljen u celinu. Ali najposle, ako ne znamo da se na tom mestu, prema tekstu, zavesa u hramu razdire od vrha do dna, mi nemamo ceo ključ muzičke činjenice. Podražavanje? Ne. Podražavanje utoliko manje što je sam pojam od vrha do dna, koji označava tonove što odgovaraju treperenju veće ili manje učestanosti, konvencionalan. Ali konvencionalnost nam je toliko obična da se ne ustručavamo da ovom potezu pripišemo evokativnu, pa čak do izvesne mere i deskriptivnu vrednost.

Tako nastaju mnoge muzičke varijacije iste vrednosti — zvuci niski i široki, ili visoki i živahni, prelivajući se po istim suprotnostima kao što su suprotnosti senke i svetlosti, tromosti i živosti, žuborenja i iznenadnog treska, zvučnih kolebanja, »izlomljenih«, »prekinutih« kadenca, harmonski tok ove neumitne progresije modelisani po proticanju događaja... Da li je to bez razloga što u Bretonskoj igri iz *Bergamske svite* od Debisija, jednom kad imamo na umu pesmu *Galantne svetkovine*:

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques¹⁾*

možemo tako lako staviti ovde:

*Le calme clair de lune triste et beau
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres²⁾*

i ovde:

Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres³⁾

¹⁾ Vaša je duša izabrani pejzaž
Što ga očaravaju maske i Bergamci...

²⁾ Mirna, tužna i divna mesečina
Koja ptice na drveću goni na sanjarenje

³⁾ Visoki tanki vodoskoci između mramornih radova.

I ako posmatramo sa kakvom pažnjom muzičar izbegava do krajnje mere da nam da presudnu notu koja će precizirati izbor između dva tonaliteta, jednog u duru, drugog u molu, održavana u stalnoj dvosmislenosti, zar sve to nema kao komentar, u pesmi, ove stihove:

*Tut en chantant sur le mode mineur
L' amour vainqueur et la joie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur?')*

Ne recimo samo da dva sveta, muzički i pesnički, kopiraju svoje oblike jedan prema drugom, ili da se muzičar inspiriše pesnikom, recimo da je njegova izričita namera da pruži takve muzičke činjenice koje će same po sebi biti dovoljne da ožive čitav jedan svet sličan onome u pesmi, mada, dabogme, neodređeniji (muzika i pesma su ovde u uzajamnoj vezi ne tako što bi kopirale jedna drugu, nego što odgovaraju istom svetu koji postavljaju i jedna i druga).

I čak neodređeniji, to nije sigurno. Jer najzad, Verlen sugerise ove slike samo zato da njima opiše jednu dušu, tako da bi pogrešio onaj ko bi ovo drveće, ove maske i ove ptice smatrao za konkretna i tačno određena prisustva. A možda muzičar još neposrednije pretstavlja »duševne doživljaje«, ako se tako može reći, nego pesnik koji ih evocira samo zaobilazno.

Ne zaboravimo najzad (a ovo nam već ukazuje na problem, ili zabludu, ideje izraza na koju ćemo se morati često vraćati) da ta duša nije duša muzičara; vaša duša je jedan izabrani pejzažist . . ., ženska duša bez ikakve sumnje. Zaista je reč o jednoj predstavljenoj duši, a ne o duši koja nastoji da se izrazi i ispolji svoje radosti i bolove.

I pridodajmo istu deskriptivnu vrednost svim kompozicijama dramske muzike, svim delima gde

¹⁾ Iako pevaju u molu
Pobedničku ljubav i radost u dobar čas
Ne izgleda da veruju u svoju sreću?

očito muzička činjenica formalno kopira događaje među kojima su i nizanja raznih strasti... Ovdé naročito treba upozoriti — još jednom; a na to ćemo se morati vratiti kad bude govora o poeziji — na opasnosti koje prouzrokuje ideja izraza. Ta je ideja u isti mah tako banalna i tako lažna, aksiom jedne tako rudimentarne estetike, da »muzika izražava osećanja!« Neće biti izlišno da se ovde pokaže usput koliko je ona nedovoljna.

Ukažimo prvo na to koliko je sam pojam izraza nejasan i neodređen, i koliko se u njemu brkaju misli koje su potpuno razgovetne: 1° o ispoljavanju unutarnjih stvari; 2° o skrivanju ovih pomoću simptoma (kao što »izrazito« i pokretno lice većito skriva, fizičkim promenama odgovarajuće psihičke činjenice); 3° o prenošenju, od pisca do slušaoca, izvesnih duševnih stanja za koje se konačno pretpostavlja da su istovetna kod jednog i kod drugog, ili da ih bar slušalac shvata kao doživljava pisca kome on simpatije; najzad 4° o umetničkom izražavanju činjenica diskurzivnog sveta evokatorskim ili deskriptivnim sredstvima. Ako se ta ideja izraza uzme samo u poslednjem smislu, kao da znači samo evokaciju, činjenicu da se osećanja postavljaju kao stvarnosti u diskurzivnom svetu, u redu: to važi za svaku reprezentativnu muziku koja nam govori (između ostalog) o strastima duše. Ali tada izbegavajmo dvosmisleno izražavanje u pogledu ostalih značenja reči; i izbegavajmo reč koja odražava te dvosmislenosti. Recimo samo da muzika reprezentativno izaziva osećanja, da ona, po pretpostavci, gradi od njih jednu umetničku stvarnost, kao što bi učinila prikazujući rađanje sunca ili more što udara o obalu. I dodajmo da svođenje toga što je tako izraženo (ma u kom smislu reči) samo na osećanja jeste besmisleno ograničenje. Kao da muzika ne izražava i ideje, slike, bića i stvari svake vrste! Potsetimo i na to da, ukoliko jedna umetnost, a posebno muzika, i izaziva osećanja, nije nipošto obavezno da ta osećanja budu osećanja samog autora: mogu to biti, kao i u poeziji, osećanja koja pisac sam sebi pridaje

stvarno ili fiktivno, ili osećanja nekog lica u lirskoj drami, ili slušaoca kome pridaje jedan glas, ili jednog mitskog bića, jednog »Ja« koje zapravo nije ni pisac, ni slušalac, ni bilo koje lice u drami. Najzad, i kad bi pisac stvarno doživeo ta osećanja, to je samo jedna anegdotična ili biografska činjenica čiji istoriski interes može biti velik, ali veoma različit od estetskog interesa. Često se mora poricati da su ona bila uzrok i građa dela, nezavisno od svake namere umetničkog stvaranja za koje su ona u najbolju ruku slučajni uzrok, ili ponekad korisna dokumentacija, ili pogodna opšta atmosfera, i to je sve.¹⁾

Teza o muzici svedenoj poglavito na izražavanje osećanja je besmisleno ograničenje, a u isto vreme i antiestetički kratak spoj koji između pisca (ili izvođača) i slušaoca uspostavlja jedan odnos za koji bi umetničko delo postalo suvišno, ili u svakom slučaju čist izgovor. Zacelo, čovek koji se udvara jednoj ženi može se truditi da je uzbudi tako što će joj recitovati lepe stihove, ili se pokazivati kao dobar pevač. Prihvatimo kao činjenicu te majstorije, ali priznajmo da metafizička funkcija umetnosti nije u tome — čak ni između autora i slušaoca. Ne. Jedina prihvatljiva teza je ova: osim dela koja ne izražavaju ništa, jer sama po sebi nisu dovoljna — jer jedino njihovo neposredno biće samo po sebi zaslužuje umetnički interes i egzistenciju — ima muzičkih dela koja hoće da evociraju čitav jedan svet, više-manje sličan svetu kosmičke stvarnosti. A među bićima u tako evociranom svetu mogu se nalaziti mnoga svakovrsna prisustva među kojima osećanja data

¹⁾ Mi znamo, naprimer, da je ljubav (ako se može reći) Wagnera za Matildu Vezendonk u vrlo bliskoj vezi sa kompozicijom *Tristana i Izolde*; ali znamo i to da se Wagner upustio u tu avanturu potpuno svesno, u interesu svoga umetničkog stvaranja, ne bi li se stavio u duševno stanje koje je za ovo pogodno; i da bi besmisleno bilo reći da je pisao *Tristana* zato da izrazi tu ljubav, kada je, naprotiv, potstakao tu ljubav da bi bolje utonuo u osećanja koja je zahtevalo i moralo izazvati samo delo.

mogu zauzeti svoje mesto, ali ništa više od perceptivnih saznajnih pa i voljnih data, i tako dalje.

Nema nikakve sumnje, kada slušam *Stepe Centralne Azije*, da je Borodin hteo evocirati široku ravnicu, logorovanje azijatskih nomada, trupu ruskih vojnika koja prolazi itd. . . . Isto tako nema nikakve sumnje da recitativ koji se povišava, pre i posle prolaska ove kolone u maršu, ima za uzrok ne toliko potrebu da bude pripisan nekom licu koliko da simboliše, evocira, izrazi, ako hoćete (nećemo se prepirati), prostor, vlastitu draž velike ravnice, vetra, godišnjeg doba, lutanja na sreću. . . . Sa njime je isto tako (takođe i sa svim ostalim muzičkim činjenicama, čim nismo u stanju da ih vežemo tačno za hod konja, za hod baktrijanske kamile, za tišinu i samoću prekinutu ili uspostavljenju . . .) kao i sa muzikom stiha, koja treba da se istovremeno slaže sa postavljenim svetom, da uznosi njegove čari, produbi i tačno odredi njegovu dušu, umnožava moć samoprisustva i samopotvrđivanja. U svemu tome ima, dabogme, mnogo sentimentalnih elemenata. Ali bi se neobično suzila magija umetnosti kada bi se reklo da ima samo toga, ili da je to ovde jedino što čoveka može interesovati.

Bilo bi pravilnije kad bi se reklo — a teškoće tek ovde počinju —: sve je to lepo i krasno, ali da nismo pročitali naslov, da nam se nije dala tačna kosmička tema vrlo tačno, rečima (dakle književnošću) a ne muzikom, da li bismo muzikom mogli otkriti sve te lepe stvari?

Ovde, očigledno, ima jedna teškoća. Srećom, rekli su nam: *Jutro*; ili: *Veče u Grenadi*. I mi tada pozdravljamo u prolazu i lako prepoznamo zrake sunca koje se rađa, praporce mazge, i tako dalje. Ali tema nam je prvo bila saopštena, i to drukčije nego muzičkim sredstvima. Inače, možda ne bismo bili veštiji od slavnog literate koji je, kako su nam pričali, slušao jednoga dana *Pastoralu* verujući da sluša *Pasiju*, te poslednji uzdah Hrista na umoru stavio onde gde je muzičar hteo da stavi pesmu prepelice.

To je tačno. Napomenimo ipak da takva situacija u muzici nije ni stalna ni svojstvena toj umetnosti.

Prvo, muzika sama po sebi ima sredstava često dovoljnih da nas uputi, da postavi diskurzivni svet sredstvima čisto zvučnim. U nekim scenama *Pastorale* najpre izvesna podražavanja — ptičije pesme (kukavica i prepelica su zaista nesumnjive), fijukanje vetra, grmljavina — dovoljno su jasni da uglavnom obeleže dekor sa namerom da se evociraju prirodne stvari. I malo po malo pa se tako precizira i žubor potoka, čak i svetlosna brazda munje. Ostale evokacije imaju društveni karakter: kao seoske igre.

Ove vrste društvenih simbolizacija su česte u muzici: mi smo već potsetili na valcer i menuet u *Don Žuanu*. Kad je Šuman u uvertiri *Herman i Dorotheja* proturio delove *Marseljeze* (koju je upotrebio sa drukčijim namerama u *Bečkom karnevalu* ili u *Dva grenadira*) on je iza kulisa objavio približavanje francuske vojske tako razgovetno da se pojavila trobojna zastava. On ne postupa drukčije od slikara koji precizira jedan japanski prizor sa kamionima, s patuljastim drvećem; jedan egipatski prizor s kolosima, ili s piramidama na horizontu.

Sve je to dosta precizno da bi, u slučaju *Pastorale*, pejzaž bio postavljen sa onoliko jasnoće koliko je to moguće ne u kakvoj Igovoj pesmi sa ostrva Gernezi, po kojoj bi se mogao načiniti crtež, nego, naprimer, u Lamartinovoj *Dolini*, gde imamo »gusto drveće« i »žubor potoka«, »svežinu« i »hlad«, ali najposle sve je to još nejasnije nego u *Pastorali*!

Istina je da nam tako tačni podaci u muzici često nedostaju. Ali zašto bi se muzičar upinjao da nam ih dâ kada je njegov naslov bio dovoljan? Reč je o jednom putokazu postavljenom na početku puta (i, molim vas, zar slikar ne postupa isto tako kad stalno određuje: *Pogled na Konkarno* ili *Pokret gospođice Te i Te*? Šta rekoh? Kad prolazite automobilom kroz jedan grad ili preko jedne reke, zar vam nije prijatno kad nađete na jedan putokaz? A međutim reka Ept i crkva u Manjiju dovoljni su sami

sobom i bez putokaza). Istina je da se jedan izvestan stepen geografske preciznosti — Grenada ili Centralna Azija — ne može postići bez reči. Ali kada su vam je jednom došapnuli, vi konstatujete da je opis ovako vaskrslog sveta tačan i neposredan — da je štaviše otkrivalački; i da nam muzika kazuje mnogo štošta o onome što opisuje. Ja isto toliko saznajem (ne iste stvari, očigledno, nego stvari verodostojne i veoma dragocene) o stepama o kojima je reč i kada slušam Borodina ili kada čitam Prjevalskog. I ako nam muzičar tako brzo, i pre svega, šapne odgonetku, on ima svoje razloge, koji su umetnički: zapravo da otkloni od nas estetičku nelogičnost da posmatra svoju muziku kao zagonetku koju treba odgonetnuti. Nemojte se mučiti, kaže nam on, kao oni slušaoci bez programa koji se, da ne bi kazali gluposti, trude da uhvate pojedinost ne bi li se uverili da razumeju *Labudovu smrt*, *Paukovu gozbu*, *Antara* ili *Šeherezadu*. Odgonetka bez vrednosti. Evo programa: umirite se, a sada slušajte muziku.

To se dešava i u drugim umetnostima. Bez sumnje, ako imam iole nekakve kulture, ja ću u Delakroaovoj slici bez premišljanja prepoznati Dantev čamac, a u Rosetijevoj lepršave duše Paola i Frančeska. No hoću li odmah znati da je ovo portret gospođice de Lambesk, ili da se ovaj brod smatra Kleopatrinim, kad me ne bi obavestili? Sad pošto sam obavešten, neću više misliti ni na šta drugo do na sliku. Uostalom pribegava se i književnosti (u širem smislu) u *Pastirima u Arkadiji*: jer najposle čitam jedan natpis. I obratno, hoće li književnik uvek odbijati da pribegne crtežu, ma to bila i topografska skica: Tako postupa i Edgar Po u jednom odlomku *Artura Gordona Pima* ili Stern, kad odbija da rečima izrazi gest kaplara Trima, da bi ga jednostavno dao u arabeski. Pa zar ne znamo da pesnici stalno pribegavaju jednom vizuelnom sredstvu — liniji; belini — da bi tačno odredili ritam stihova i strofa? Očigledno, to nije potrebno i neki aleksandrinci Pol Fora napisani nevezanim slogom

mogu se čitati kao proza, i skandiranje se može vršiti bez teškoća, ako se iole ima sluha; ali ne verujem da se u izvesnim savremenim pesmama može tačno vaspоставiti ritam koji pesnik želi, ako se ukloni uput tipografskog rasporeda (a u tipografskom je i grafički).

Nema dakle nikakvog razloga da se samo muzici suprotstavlja neki purizam do kojega se u drugim umetnostima ne drži. I kad se jednom u početku dopusti kratko pribegavanje reči, putem naslova, ili, po potrebi, putem tekstova pevane fraze, vidi se da ona često vrlo duboko zalazi u drugi stepen. Muzika može biti uveliko reprezentativna.

Međutim — i to je bitna stvar — ovaj odeljak umetnosti (koji uzima za specifično sredstvo čiste zvuke) nipošto se ne sme deliti u dve različite i odvojene umetnosti, *jedna autonomna a druga reprezentativna*. Postoji kontinuitet, te i najreprezentativnija muzika — osim nevažnih i kratkotrajnih fantazija, potmulog zvuka na drvenariji klavira, kada se zaklopi *muzička kutija*, produženo klizanje prsta na violinskoj žici da bi se proizvelo njakanje magarca itd., itd. — ostaje uvek strukturalna kao i čista muzika. Ova čini trup i srce, skelet i kičmu muzike, čak i reprezentativne. Ona je jedina prava muzika. I oni stilovi koji su najviše podražavalački ne prelaze granice veoma doterane stilizacije. Kukuruz ili slavuj, kapljica kiše što pada ili vetar što duva pevaju po notama skale i redovnim harmonskim akordima. Zvučna stvar, čak i kada je pozajmljena od prirode, ponovo se osmišljava i stvara prema strukturalnom zahtevu koji je svojstven muzici, umetnosti prvog stepena. U najbolju ruku nje ne najkonkretnije pretstave mogu se uporediti sa krajnjim stilizacijama životinja ili cveća obojenim konvencionalnim bojama i ispisanim u preciznim arabeskama koje vidimo na kineskim emajliranim i persiskim poluporcelanskim predmetima, ili sa »glavama od lišća« od Vilara de Onkura; možda i samim tim lišćem, s tim resama, s tim čudnovatim šarama što slobodno i delimično pozajmljuju od pri-

rode delove životinja i pojave koje se pomoću optičkih obmana proizvoljno prikazuju kao čudovišta ili cveće, koje se brzo pretvara u lišće. Da plastična umetnost nije nikada otišla dalje u podražavanju stvarnosti, ne bi se pomišljalo na to da se u klasifikaciji umetnosti otvori posebna rubrika, različita od rubrike za dekorativne umetnosti, za reproduktivno slikarstvo i crtanje.

A zašto to? Zato što su zahtevi istinske muzičke strukture takvi da, čim podražavanje hoće da ode suviše daleko i da se oslobodi ove krajnje stilizacije, čovek mora da se odriče same muzike i da se ogreši o njene osnovne zakone. Toliko su prirodne činjenice malo u skladu sa tim zakonima! Imitacija tada prestaje biti nešto što se peva i postaje nešto što se govori, viče, čak i njače (mislim na i-a! u *Službi magarca* kao i na stalno klizanje prstiju na violini). Tada se lome osnovni strukturalni okviri.¹⁾

No, čak i osećajna deskriptivnost u muzici izlazi iz ovih okvira čim se suviše priljubi uz stvarne duševne pokrete, uz prirodni tok psihičkih činjenica, koje ne sadrže ni određena ponavljanja, ni njihanja, ni arhitektonske prelaze sa jednog tonaliteta na drugi, ni pravilne kadence i one gotovo stereotipne zaključke koje zahteva muzička forma.

Dobro se nekiput reklo da bi trebalo razbiti tu stereotipnost, osloboditi muziku, osloboditi je te stilizacije, tih određenih ponavljanja, tog »bulažnjenja« (kao što je tim povodom kazao Bomarše) da bi se dalo maha osećanju, pustolovini, životu, traženju svetlosti i senke, glasovima vetra i mora, prirodnim

¹⁾ Na taj se način može štaviše sasvim izići iz estetičkih okvira. Treba li reći da bi bilo potpuno moguće stvoriti konvencionalni sistem muzičkih simbola (razumevajući pod tim: pozajmljenih od čistih zvukova) koji su potpuno u stanju da kažu tačne stvari i stvore pravi jezik? Pomislimo na »univerzalni jezik« Lionea Sudra u XIX veku. Ali takav bi jezik odmah izgubio svu svoju muzičku i umetničku moć samim tim što se potčinjava sintaktičkim zahtevima, frazeologijama koje se upravljaju prema smislu koji bi se odmah suprotstavio samostalnoj sintaksi i muzičkoj frazi.

akcentima strasti. Ali treba biti obazriv: to ne znači osloboditi muziku (čije najglasnije evokacije jednog Debisija naprimer — pošto smo ga citirali, ili jednog Honegera, nikad ne ignorišu bitnu stilizaciju): naprotiv to znači podjarmiti je i prisiliti da se odreče zakona kako bi se potčinila ovoj reprezentativnoj funkciji koja nije njen glavni poziv. I kada bi se poremetila ravnoteža koja tačno određuje stilizaciju, pada se ili u mala zadovoljstva »dernjave«, ili u prostačku patetičnost kao oni rdavi operijski pevači koji traže uspeh kod muzički neuke publike sredstvima »govora«, »dernjave«, »dubokog uzdaha«.

Uostalom zašto bi se izlagali tim opasnostima i srozavali muzikalnost na evokativne namere, kada muzika tako lako može da posluži drugom stepenu umetnosti sintezom sa literaturom, koja potpuno zauzima taj stepen? Lirska umetnost, sjedinjujući u pesmi artikulisan i moduliran glas, ne samo što na taj način daje sebi, da bi postavila svet umetničkog dela, sva sredstva saradničke poezije, nego se i sama oslobađa deskriptivnih potreba u pravom smislu reči da bi zajedničkom delu doprinela ono što samo ona može da mu dâ: onu raznovrsnost, onu slobodu i gipkost ritma, onu velelepnot, onu fantastičnost, onaj akcent i melodisku nežnost, bogatstvo harmonija za koje se poezija nikada neće s njom boriti samo jezičkim zvucima. Dok s druge strane postojanje ogromnog sistema fonetičkih simbolizacija, sa jezikom, i neobično zgodna prilika da mu se pribegne, pomoću sinteze koju je tako lako načiniti kad se radi o tome da se odbaci dekor, pretstave ili okarakterišu bića i objasne ideje, uvek će ubijati muzici volju da se na ovom zemljištu pokušava takmičiti sa književnošću; i da se potpuno, oružjem i prtljagom, prebaci na drugi stepen umetnosti.¹⁾

¹⁾ Pre sto godina književnici nisu nimalo voleli muzičku umetnost. Valja imati na umu da se Viktor de Laprad potrudio da napiše jednu knjigu *Protiv muzike* (to je naslov). U njoj naročito ukazuje na taštinu ove umetnosti sledećim argumentom: »Teško je zamisliti, veli on, jednog

A sada jedan pogled prema književnosti i simetričnom položaju koji se na toj strani opaža.

Literatura je, rekosmo, umetnost drugog stepena koja u opštoj funkciji pretstave upotrebljava poglavito fonetski materijal uvećan semantičkim skupom reči prema potpuno izrađenim sistematizacijama koje predstavljaju razni jezici.

I kao u svim umetnostima drugog stepena, u delima ove umetnosti može se razlikovati primaran oblik (fonetička arabeska jezičkih zvukova) i sekundaran oblik (skup svih rasporeda u kojima se upotrebljava taj semantički materijal).

Može li postojati verbalna umetnost prvog stepena? Može li primarni oblik literarne činjenice biti izolovan i kao posebna umetnost stvarati samostalna dela? Mogu li postojati, postoje li dela koja upotrebljavaju jezičke zvuke bez ikakve oznake bića i stvari evociranih prema uobičajenim sporazumima u pogledu značenja reči?

Mi smo već rekli da, uglavnom, taj prvi stepen književnosti ne postoji kao samostalna umetnost. Time se međutim ne misli reći da mu se ne mogu naći nekakvi tragovi. Ne uzimajući u obzir neke

činovnika, jednog profesora fakulteta kako seda za klavir i svira!« Takve stroge reči protiv muzičke umetnosti našle bi se i kod ostalih pesnika. Banvila naprimer. Ali najsmešniji argument je dao Emil Ožije (u *Pozlaćenom pojasu*). On tu prikazuje jednog muzičara po imenu Lambara (čineći aluziju na Balzakovog Gamburu); i pripisuje mu ideje koje mu je dao Sudr: »Kada su jezici bili u detinjskom dobu, koje je bilo sredstvo misli? Arhitektura. Kada se stvorio jezik, misao ga se dokopala ostavljajući arhitekturu postrani da propada. Danas tako stoji stvar da jezik propada, ali je muzika spremna«. Na to se muzičar u pesmi izvrgava ruglu i sjajno pobija govoreći mu: »Sedite za klavir i svirajte nam to. — Šta to? — Pa to što ste kazali«. — Uprkos ovim lakim šalama, stoji da je muzika ipak potpuno sposobna da izrazi misli. Ali normalno to nisu one iste misli koje može da izrazi književnost, to je sve. To su sve one misli koje same sobom obrazuju jedan arhitektonski svet, ne morajući da idu zaobilaznim putem tačnog upućivanja na stvari i bića koja naseljavaju svet konkretnog kosmičkog iskustva, ili na apstraktna koja su iz njega izvučena.

ograničene i sporne pokušaje koji bi se više mogli dovesti u vezu (prema njihovim historiskim podacima) sa pokojnim futurizmom¹⁾, ti se tragovi ogledaju u svim proizvoljnim podelama na glasove i slogove refrena, kontina²⁾, madiske pesme³⁾, svih *traderidera*, *mitronton mirontaine*, *carabi titi*, *carabo toto*, *lireli*, *lullaby*, *haï maï i haï luli*; ne zaboravljajući *am stram gram*, *pic i pic i colegram*; ili *hat sanat huat*, *ista pista sista*, *domiabo damnaustra* starog Katona, ni *Abracadabra*, ni *Abraças*. I morala bi se još imati na umu glosalalija primitivnog hrišćanstva, protiv koje se sveti Pavle, koji ju je mrzeo, samo veoma obazrivo usudio da reaguje.⁴⁾

¹⁾ Moglo bi se pomisliti na neku »ptičju pesmu« belgijskog pesnika francuskog jezika Zan Zak Kajara: *Tinkswoti ti ti ti orki dudiuru duid, carraik dior du zwerr...* itd., itd... (to je dosta dugačko). To se izdaje za »internacionalnu« poeziju (i zaista). Da li je ona sposobna da ide dalje? Jedan primer je možda dovoljan. Ipak napomenimo da to još nije »čista poezija« (u ovom smislu) pošto se umoljavamo da imamo na umu ptice. Uostalom, ovo nije nešto sasvim novo. »*Tio, tio, tio, tinex... trioto, trioto, totobrix... Epopoi, poi, popoi, torotorotorototix, kikkabau, kikkabau torotorotorotolililiks*«. To su Aristofanove reči (Ptice, čin I, scena III).

²⁾ Pesme koje pevaju deca, pogađajući sama reč koja čini sliku sa rečju iz prethodnog stiha. (Prim. prev.).

³⁾ Odnosno pesme koje proizvode čulnu iluziju (Prim. prev.).

⁴⁾ Ovim slobodnim podelama na slogove mogla bi se dodati upotreba slogova koji čine reči običnog govora, ali upotrebljavane, naprimer, kao refren bez ikakve veze sa značenjem (što više liči na papagajstvo nego na suvišno ponavljanje): *Belle pomme d'or sortira dehors; mon chat, mon rat, mon loup, mon lapin blanc; marchaut tout doux, matras de roulette(?)* (Lepa zlatna jabuka će izaći napolje, moja mačka, moj pacov, moj kurjak, moj beli zec; idući polako, retorta rulete(?) itd..., itd..., ne uzimajući u obzir neke groteskne refrene koji bezrazložno uzimaju reči kao pečurka, burmutica (pa još kad bi se ostalo pri burmutici! — uzdisaše u alaksandrincu Fran-Noel). Vidi takode pojavljivanje reči svirala u sledećoj čistoj pesmi, citiranoj u *Jadnicima*, koja navodno datira iz XVII veka (ne poznajem izvore): *Mirlababo surlababi, mirliton ribon ribette; mirlababi surlababo, mirliton ribon ribo*. Igo je u tome video nešto nalik na svetlucanje fosfora po grobljima, gde se ra-

Otkuda dolazi da to, uzimajući sve skupa, ne može da zaista stvori jednu umetnost, nego ostaje u oblasti malih šala, prolaznih maštarija ili dadaizama? Svakako izvesnim delom zbog smetnje koju prouzrokuje zloupotreba reči, brbljivost, parodija stvarnog govora, čeretanje deteta, brbljanje ludaka, ili možda atavističko prisećanje »strasne pesme« bez razgovetnih reči, koju izvesni pisci smatraju poreklom jezika. Ali naročito, čim čovek pođe tim putem s mišlju da stvarno dođe do kakvog estetskog rezultata, očigledno je da se arabesknji oblik odmah usavršava jer se obraća pažnja na visine zvuka uvedene snažnim akcentom (ovaj u izvesnim jezicima dovodi do izvesnih razlika koje mogu ići čak do kvarte); i da se idući tim putem ostvaruje toliki napredak zamenjivanjem izgovorenog glasa moduliranim glasom, da smo dovedeni do muzike u pravom smislu reči. Ova odmah nudi takvo obilje sredstava, tako očiglednu, neospornu i ogromnu estetičku nadmoćnost u pogledu rezultata, da nespretna, varvarska, detinjasta i napadna batologija ima samo da se ukloni ili da ostane u uskoj oblasti koju može zauzeti kao smešno sitno iverje u književnoj stolarskoj radionici.

To nikako ne smeta (možda naprotiv) da ta ista varvarska ili gotovo primitivna muzika, nesposobna da se održi kao samostalna umetnost, ne stekne moć, veličinu, prestiž i vrednost čarolije ili izvanrednog ushićenja kad joj se vrata njena prava i tako postane mađioničarska duša u normalnoj i potpunog književnoj stvari, to jest u ogromnoj zgradi tako širokih razmera da obuhvata čitav svet bića i stvari, duhovnih (osetnih i pojmovnih, imaginativnih i sen-

spadaju organske materije. Zašto da ne? U ovom pogledu to odgovara izvesnom muzičkom motivu iz *Prokletstva*. Napomenimo da u engleskoj dečjoj književnosti ima jedna obratna šala, koja se sastoji u tome da se rečima koje imaju svoj smisao prividno pridaje karakter batologije (*Chat vit rôl chaud, rôl chaud tenta chat* (Mačka vide toplo pečenje. Šoplo pečenje namami mačku itd., itd.).

timentalnih) prisustava, svet u čijem središtu pesnička arabeska postavlja jedan glas koji peva.

Šta je u tome čudnovato? Mi svi znamo — a to je najotrcanija i najpoznatija zamka, ali koju je i najteže izbeći — kakva vrsta opčinjenosti može proizaći iz takvih susreta — iz korzičanske pesme koja se razleže u mrtvilu popodneva, dok Kalvi spava na sunču između svojih beskorisno egzotičnih pregrada od aloja i beskorisno vernih zidina, ili ozbiljnog šuma što ga talas koji se ritmički stropoštava u senci na tropskoj plaži, dok se čovek čudi što zaista postoje takve tople noći, osvetljene verande pod palmama i žene obučene u beli muslin koje ne izgovaraju *r* a znaju igrati kokoje i sopimpu. To je Arapinova frula na pragu pustinje u sutonu: ona uvek zanosi. To je torokanje ženki papagaja koje lete kao plavi i zeleni mali rafali pod krševima Soberba u Terzopolisu, žalopojke morskih ptica koje u grupama nadleću Bosfor, kao da žele opravdati Lotija i romanse, ili krik svetih jastrebova što kruže iznad hotela u Kairu pri rađanju sunca. To je, prosto, vajkadašnji susret slavuja i mesečine. To je šum vodoskoka u noći, kada:

Visoka trava
U bezbroj boja
Kad Feba sva radosna
Stavlja svoje boje,
Pada kao kiša
Krupnih suza¹⁾

i mi ne možemo da:

Ne slušamo večnu žalopojku
Koja žubori u basenima²⁾

¹⁾ *La gerbe épanouie
En mille fleurs
Où Phœbé réjouie
Met ses couleurs
Tombe comme une pluie
De larges pleurs,¹⁾*

²⁾ *d'écouter la plainte éternelle
Qui murmure dans les bassins*

Veoma nam je teško da ne kažemo sebi:

Meseće, zvučna vodo, blagoslovena noći,
 Drveta koja podrhtavate unaoko¹⁾,
 Vaša čista melanholija
 Je ogledalo moje ljubavi.¹⁾

Zacelo to je mamac, prevara, ali zašto bismo se čudili i sablažnjavali zbog jednostavnosti i banalnosti zamke kada je njen estetički princip tako dostojan poštovanja? To je, prosto, uzajamno razmnožavanje, širenje u obliku složenog odjeka, ljubavi, i njenog dekora, muzike i teatralne fikcije, obreda i pobožnosti, i uopšte svake kombinacije koja stavlja s jedne strane jedan svet, a s druge jednu čaroliju — obredni čin, opčinjavanje, ali i nekakvo stezanje srca, ili prosto miris, akord boja; tako da jedno, izgleda, zbilja postaje duša drugoga. Tada se čarolija — pesma, obredni gest, lupanje srca ili miris — uvećava čitavom arhitekturom prisustava, dok prisustva bez nje, nema i lišena prava da kažu svoju tajnu, primaju od ove male arabeske ili od ovo nekoliko nota krajnje savršenstvo koje izgleda suštastveno i nužno, tako da liči na blistanje samog njihovog bića, te se čini kao da dolazi iz njihove dubine, kao da to ne peva slavuj, nego drveće, noć, mesec.²⁾

¹⁾ Lune, eau sonore, nuit bénie,
 Arbres qui frissonnez autour,
 Votre pure mélancolie
 Est le miroir de mon amour.

²⁾ Moglo bi biti zabavno, ali pomalo i dugačko da se da obimna bibliografija odnosa meseca i slavuja u književnosti i estetici, da bi se pokazala neizbežnost banalne teme. Poznato je da se Kant nije ustručavao da napiše jednu stranu o tom pitanju (u *Kritici suda*). U vezi sa samim slavujem zadovoljićemo se da potsetimo na apostrofiranje pesnika od strane Evžena Delakroa, koji ih poziva da nas uvere kako još nikad nismo čuli da se govori o slavuju. Što se tiče Meseca, evo mišljenja Malarmea: dobivši postavljenje u Parizu, on piše Fransoa Kopeu da nema više nikakve brige osim jedne, »ali me on ždere: brigu koju mi svuda prouzrokuje Mesec, čiju pravu vrednost nikako ne mogu

Ali mesečina \times slavujeva pesma = noćni mistični sjaj. A isto je tako *mutatis mutandis* i u poeziji.

To je, ako hoćete laž, ali laž stvaralačka i graditeljska, mada je reč o umetnosti. Jer kad štogod hoće, onda ona to i radi. Jedna od najmoćnijih i najčudnovatijih stvaralačkih operacija umetnosti je baš u tome što je takva sinteza pesme, arabeske, gesta i oblika sa jednim svetom stvari dovoljna da stvori, sa jednom dimenzijom više, jedan nov život u tako sazdanoj celini.

A ko se dobro razume u tim stvarima bolje će razumeti i to kakvu besmislicu sadrži ideja već pomenuta maločas povodom muzike, a koju nalazimo i u poeziji, da valja tražiti jedan *izražajni* odnos između postavljenog sveta i arabeskog oblika koji, u sintezi s njim proizvodi takve posledice. To zapravo znači smatrati posledicu za uzrok; to znači uništiti ili slepo ignorisati ovde samu radnju umetnosti, koja se sastoji baš u tome da pomoću tako sazdane celine stvara tvoračke i dinamične odnose i da tako ostvaruje vrstu oplođavanja iz kojega izbija nova stvarnost. Objašnjavati biološko rađanje govoreći da je muško seme izraz ženskoga bilo bi isto tako besmisleno kao kad bi se reklo da je dotična melodija i arabeska izraz sveta stvari, sa kojim se umetnost spaja udahnujući mu nov život, ili bolje reći, rađa s njim nov svet produbljen, preobražen, podmlađen, osvetljen.

Šta radi pesnik (pa on ne radi ovde ništa drugo do ono što rade svi umetnici iste vrste, svi oni koji praktikuju takozvane reprezentativne umetnosti)? On postavlja, recimo, vodu, basen, mesec, ljubavni-

da shvatim«. Stoga poverava Kopeu i svoju nadu u jedno učeno doba koje će najzad moći »hemiski rastvoriti« Mesec koji prezire. A ipak je pisao:

Mesec se ražalostio. Serafimi su plakali...

itd. Ali je možda smatrao da, pošto su ovi stihovi već bili napisani, stvarni Mesec nije više bio ni od kakve koristi.

cu i ljubavnika — sve to nekako tromo, bez duše, bez dubine, bez sjaja. A potom im 'daje dušu, dubinu, sjaj, vrstu božanske lakoće i vazdušnog leta vršeći neku čaroliju, magiju:¹) dodajući tome neku muziku. Njome — dejstvom tako izvedene čarolije — voda žubori, mesečina vlada, ljubav se produbljuje melanholijom, a neki blagoslov se širi iznad svega toga. Neka dođe onda jedan Beoćanin i neka nam kaže: vidite, to smenjivanje stihova od šest i četiri sloga slika treperenje vode koja raste i opada; njihova kratkoća suprotstavljena stihovima od osam slogova odgovara deskriptivno tankoći vodoskoka. Aliteracija suglasnika *n* i učestanost suglasnika *m*, i s druge strane cela ta nešto potmula muzika, ritmički osvetljena obiljem samoglasnika *i*, jeste izraz melanholične a ipak sjajne tuge stvari i pesnikove duše; kao što suglasnici *r i n* u reči *frisson* podražavaju samoj stvarnosti lelujanja drveća koja se oseća na površini kože. Taj oblik prosto zaodeva tu materiju. Besmislica! Ovo smenjivanje metara i ova melodija koju proizvode glasovi *n*, *m*, *i* ne izražavaju ovu melanholiju, nego je stvaraju, kao što nas pesnička čarolija reči *frisson* primorava da na površini kože osetimo utisak koji ona zatim prenosi na kretanje i šuštanje lišća, stvarajući onu magiju kojom se to prazno botaničko i meteorološko kretanje preobražava i postaje od glasova noćne harmonije. I bilo bi čak detinjasto nastojavati da ma koje u odgovara reči »*lune*«²) a ma koje s reči *frisson*³), kada cela melodija, ceo njen crtež deluje na vaskolik u prirodu novoga sveta zasnovanog takvim preobražajem.

¹) Reći sve to povodom jedne Bodlerove pesme utoliko je osnovanije što se sam Bodler u više mahova služio rečima: »evokatorska čarolija« za činjenice ove vrste. V. *Intimni dnevnik*, izdanje Žak Krepe, str. 28: O jeziku i pismu kao magiskoj radnji i evokatorskoj čaroliji. V. takode *Veštački rajevi*, str. 52.

²) Mesec

³) Lelujanje — Prim. prev.

Bez sumnje, treba priznati da se u pojedinostima jedno jače prislanja uz drugo; da se evokacije nastavljaju paralelno; da ponekad i neka metrička činjenica — naprimer zamenjivanje jednog trojnog osmerca sa dva akcenta trojnim osmercom — dobija lokalnu deskriptivnu vrednost; da neka agogička promena (sporost, ili brzina recitovanja) evocira slične sporosti ili brzine u ritmu događaja i izraženih osećanja. Ali je besmisleno smatrati da se pod uticajem takvih događaja ili takvih osećanja proizvodi metrička činjenica, ritam činjenice koja proizvodi ritam metra. Besmisleno zato što događaj i osećanje, zahvaljujući baš metričkoj činjenici, dobijaju taj ritam i počinju postojati na način na koji ih pesnička magija na to primorava. Može se dopustiti tek toliko da je Bodler, menjajući, tu i tamo, ritam, stvorio jednu magiju u saglasnosti sa prirodnom normom spontanog, objektivnog razvitka osećanja. Tu leži »izražajna« vrednost stiha. To zapravo znači da takve metričke činjenice imaju evokatorsku vrednost (to jest, ne zaboravimo, stvaralačku) koja dopušta da se njena vrednost uporedi sa samim predmetom koji čovek nudi ili zamišlja. One pripadaju (da još jednom upotrebimo ovaj rečnik) obliku drugog stepena. Ali to se mora tačno objasniti: u primarnom obliku (u čistoj arabeski) metrike postoji jedna diferencijalna činjenica (naprimer iznenadno zamenjivanje jednog dvostiha, koji se očekivao, trostihom), činjenica sama po sebi potpuno formalna, kao što se vidi — čiji se evokatorski sadržaj može pripisati, pridati samoj tako evociranoj i izazvanoj stvari (kucanje srca, iznenadno uzbuđenje). Ali zabluda i apsurdnost sastoji se u tome što se tako reći pretpostavlja da je taj pesnički svet, sa njegovim prizorima, uzbuđenjima, poletima i treperenjem pre toga bio u potpunosti dat, gotov ostavljajući pesničkoj radnji samo brigu kako da mu se prilagodi i saobrazi, pa čak i da izvuče i izrazom zaoštiri njegovu suštinu, zaboravljajući pritom da taj svet postoji samo uz pomoć pesničke radnje. Ukratko, to znači verovati, kao dete ili čitateljka.

feljtona, da se »to dogodilo«, a ne videti da se »to događa« zahvaljujući pesniku, ili bolje reći pesničkom stvaranju; a sve modulacije ove metarske promene, ove eufonije, ovo čarobno deljenje na slogove su sastavni deo toga stvaranja i jedno od najmoćnijih radnih i stvaralačkih sredstava.

Zabluda prećutnog verovanja da se »to dogodilo« pojavljuje se uostalom u dva oblika. Jedan, očigledno veoma upadljiv, tiče se stvari u diskurzivnom svetu. Reći će nam se: ovud galopira jedan konj; i *tada* pesnik izražava to galopiranje ubrzanim ritmom: *konj je uvek galopirao sav zadihan...* Vidite kako je nestanak cezure izrazit! — Očigledno, trebalo bi reći: pesnik stvara jednu čisto formalnu jurnjavu pomoću aleksandrinca takvog i takvog ritma, naročito bez zadržavanja kod cezure, koja je gotovo zabašurena. A kako nam u isto vreme semantički nameće pojam o konju u galopu, on tako pomoću umetnosti uobličava i ostvaruje ritam tog galopiranja — namećući životinji u punom trku sam ritam i polet aleksandrinca, prenete na trk životinje.

Zabluda je neugodnija i upadljivija kad se odnosi na sama osećanja koja se mogu pripisati pesniku. Reći će se, naprimer: on je uzbuđen, i to se uzbuđenje izražava ponavljanjem reči: »*Pustite, pustite moje srce neka se zanosi jednom laži!*« Štaviše daće se naslutiti da je ovo ponavljanje neposredna posledica tog uzbuđenja, koje deluje kao psihološki uzrok. Ali i sama pesnikova psihologija je ovde neobično uprošćena ako se zaboravi na njegovu umetničku nameru da se izrazi. Ustvari on hoće (makar ne hteo ništa drugo sem da se izrazi, pod pretpostavkom da je to njegova namera) da u *svet svoje pesme stavi Ja toga sveta u uzbuđenom stanju*. Šta je to Ja? To je nešto složeno (to smo već videli povodom muzike, ali ovde konkretna, verbalna upotreba prvog lica zaoštrava problem). Pisac hoće da svome čitaocu dá istovremeno suštastvenog, apsolutnog pesnika i poetizovanu sliku sebe samog. Pa čak i samog čitaoca, ukoliko je unet u pesmu, na jednom mestu koje mu je pripremljeno, da bi

učestvovao u osećanjima koja se sugerišu... Razume se, pesnik i sam može biti stvarno uzbuđen. A to je jedan zanimljiv psihološki problem, ispitivati kako se mešaju i reaguju jedan na drugog čovek pesnik; do koje mere lična i iskrena emocija (stvarna i rememorisana) — pomaže ili odmaže umetničkom naporu. Ali *umetničko pitanje* sastoji se u ovome: kojim će se sredstvima pod utiskom te emocije ili bez nje, svejedno, oživeti to Ja u pesmi i primorati ga da postoji, u stanju emocije — iste emocije kao što je piščeva ili neka druga stilizovanija, prikladnija ili čak jača i dublja; bilo da je reč o nekoj opštečovečanskoj emociji, ili možda o čudnijoj i neobičnijoj, u svakom slučaju verovatno dostojnijoj da postoji i podesnjoj da potpuno opravda svoje biće. U svakom slučaju ne sumnjajmo u to da je čarolija koja deluje više izražajna nego stvaralačka. *Ono što postoji u pesmi postoji pomoću poezije* i nikako drukčije.

Još nekoliko završnih reči o dopunskom karakteru poezije i muzike, koji smo izlagali u celoj ovoj glavi.

Ne bi trebalo, naravno, uobražavati da se povlačenjem tako oštre razlike — kao što je ova koju smo mi povukli, u književnosti, između značenja reči i njene muzike, pesnikov svet, lišen te muzike, svodi na istu logičnost, na istu grubo pozitivnu strukturu, na istu semantičku jednostavnost kao ona koja čini praktičnu i racionalnu potku objektivnog sveta koji neumetnička proza (naprimer u naučnim delima) inventariše i opisuje. Prvo i prvo. muzička magija poezije, proširujući ovaj svet i čineći ga gipkim, pridaje mu ili mu stvarno priznaje dubine, treperenja, svetlosti i senke, koji se ne bi pojavljivali bez tih umetničkih sredstava. A zatim to tumačenje ili to preobražavanje sveta pojavljuje se i u izražajnoj sadržini pesme. Pesnički svet ili u širem smislu književni svet možda zaista nema istu strukturu, istu arhitektoniku, isto merilo vrednosti kao taj prozaični svet. To ćemo videti pravovremeno kad budemo izučavali (poslednji deo) ono što se nespretno

naziva sadržina umetničkog dela, a posebno (glava XXXV) pesnički svet. Izvesno je naročito da se pesnik često i s razlogom trudi da odveć precizno i objektivno značenje reči ili ublaži ili prekine interferencijama kao što su one simbola i metafore, ili prosto zaobilaznim putevima koji duhovito sprečavaju naivnog čitaoca da stvori u pameti jedan svet koji je suviše prost, suviše jasan i suviše prirodan.

Jednom reči, ima u poeziji, čak i sa gledišta značenja, nekakvo prisustvo koje se više-manje vešto drži u tajnosti. Uostalom u svakoj lepoti ima tajne i mi ćemo možda malo po malo videti i njene razloge. Ipak, ma koliko da je u poeziji smisao reči isprekidan i zamršen, on postoji u njoj kao bitno umetničko sredstvo. Dokaz je tome što i samoj toj zamršenosti (činjenice koje smo ispitali to utvrđuju) postoje određene granice koje pesnik ne može i ne sme prekoračiti, pod pretnjom da padne u nižu i nezavidnu umetnost. Ta granica je ona od koje ublaženi smisao reči prestaje da deluje umetnički. A to je u obrnutom smislu tačno ona granica koju muzičar ne sme prekoračiti: ona gde samostalna arhitektura zvukova prestaje da dejstvuje u delu kao njegova potka i da ga podržava.

Sledeća glava pokazaće nam da je ta muzika stiha, nesposobna da se sama održi, uključena tako u pesničku celinu, kvalitetom i strukturom mnogo bliža muzičkoj činjenici nego što se to često misli. Drugim rečima, niti se poezija može načiniti samo muzičkom, niti muzika samo poezijom. Što im ne smeta da zajedno mogu ići veoma daleko, muzika ka poeziji a poezija ka muzici.

GLAVA XXVIII O MUZICI STIHA

Ostaje nam da kažemo nekoliko reči o samoj toj muzici stiha, to jest o arabeski za koju se vezuje ta melodičarska osobina čiju smo stvaralačku moć,

odnosno pesničku zasnivalačku vrednost već upoznali. Koji su, ako hoćete, obredi, gestovi, mađioničarske formule ili objašnjenje¹⁾ ove magije? O muzici stiha a naročito francuskog stiha ima mnogo zanimljivih i odličnih studija.²⁾ Da bismo biti kratki i da ne bismo beskorisno ponavljali ono što je dobro rečeno drugde, uzećemo kao vodič jedno solidno i gotovo klasično delo: *Francuski stih* od Morisa Gramona (četvrto revidirano i popravljeno izdanje, 1937). Ono se odnosi samo na klasični francuski stih. Ali je taj stih, onim što je u njegovoj umetnosti pomalo jednoliko, pomalo usko u njegovim oblicima, ali i temeljno ispitano u njegovim sredstvima, od strane odličnih umetnika, bez sumnje jedno od najvažnijih naučnih pitanja da bi se iznelo na videlo ono što tražimo. Zadovoljavajući se tim da pratimo to delo, mi ćemo samo tražiti mesta o kojima estetičar komparatist ima da kaže svoju reč, o kojima njegova disciplina može dati neke posebne činjenice, neka tumačenja a možda i neke ispravke i izmene. Citirano delo je za to utoliko podesnije što je ono rešeno da se potpuno uzdrži svakog zagledanja ne samo estetike nego i uporedne književnosti.

Za onoga ko hoće da izučava književnost, a naročito poeziju, odbijanje da je poredi sa drugim umetnostima, a naročito sa muzikom, je bez sumnje jedno metodsko pravo. Ali pod uslovom da se ne tvrdi kako je poređenje metođski nemogućno. Međutim, ne samo da je poređenje mogućno (uz pravilan

¹⁾ U originalu: *clavicule* = ključić. Ovde se aludira na jednu knjigu o magiji koja se pogrešno pripisivala Solomonu. — (Prim. prev.).

²⁾ Može se posebno navesti A. L. Tranoa, *Muzika stiha*, a zaslužili bi da se pomenu i nekoliko drugih, naročito G. Gika, na koga bismo se često mogli pozivati na stranicama koje slede; P. Servien takode. Delo već jako staro od Kombarijeja o *Odnosima muzike i poezije* može se potpuno zanemariti ukoliko se odnosi na umetnost stiha, ali se još uvek može korisno konsultovati što se tiče stare bibliografije o ovom pitanju, i sadrži o problemu pretvaranja stihova u muziku nekoliko zanimljivih napomena koje se ne bi našle u kojem drugom delu.

metod), nego se njime često osvetljava i ono što se odnosi na samu poeziju. Ali dozvolite jednu analogiju:

Zamislimo jednog prirodnjaka koji izučava samo jednu vrstu, recimo samo vrstu konja; i koji, nametnuvši sebi obavezu da vodi računa samo o onome što vidi, neće da zna za ostale vrste, niti hoće da se služi drugim rečnikom sem onoga koji se upotrebljava samo za tu životinju. Izučavanje legitimno, zanimljivo baš svojim potpuno monografskim karakterom. Ali, razume se, uporedna anatomija i fiziologija imaće zatim da kažu svoju reč, koja će moći ići i do revizije monografskih podataka. Komparatist, nazivajući golenicu u konja granama stopala, a zakačke sekutićima, neće se zadovoljiti samo izmenom reči. Ovaj rečnik (koji mora opravdati) rezimira i obeležava, posle ispitivanja, određene odnose između organa konja i ostalih sisara.

A izučavanje tih odnosa može i samo da izmeni tumačenje monografskih činjenica. Nazivajući golenice granama stopala ukazujemo na to da su tanki i istaknuti delovi stopala ostaci zakržljalog drugog i četvrtog prsta; vidi se da je ta jednoprsta kopita prilagođena za trku. Slično je i sa zubima; pokazujući da se radi o nepotpunom dobijanju zuba, regresivnog karaktera, pratimo pogledom posledice biljožderske ishrane. Takve revizije su toliko opravdane koliko i plodonosne.

Tako je i ovde. Pošto se delo koje uzimamo kao predmet razmatranja potpuno ograničava na poeziju (i to na francusku poeziju) važno je i legitimno reći koje činjenice u drugim umetnostima odgovaraju činjenicama što ih pisac navodi; tražiti zajedničke crte pomoću kojih se one mogu uspešno porediti. Dozvoljeno je najzad, čak je i potrebno, da se te nauke, obogate često dragocenim saznanjima, stečnim u drugim oblastima gde je teorija činjenica o kojima je reč više napredovala, jer su činjenice razgovetnije, sredstva ispitivanja uspešnija a dokumentacija potpunija. Čini nam se, naročito u pitanju ritma (jedno od onih koje je opšta estetika najviše

izučavala te ih najbolje poznaje), da je nemoguće ne voditi računa o rezultatima mnogih radova (bilo čisto estetičkih, bilo psiholoških, naročito u *Gestalttheorie*, bilo čak fizioloških i najzad muzikoloških) koji su ih tako dobro razmrsili. Zar nije paradoksalno pridržavati se jedne teoriske instrumentacije koja — treba imati hrabrosti pa to reći — stručnom estetičaru izgleda rudimentarna? Ako je to stoga što je muzika stiha (francuskog stiha) rudimentarna, muzički govoreći, već i to je jedna poredbena činjenica koja se može smatrati utvrđenom samo ako je zaista dokazano da ne zavisi od upotrebljenih istraživačkih sredstava, ako se zaista pokazalo da bi tananije, komplikovanije i umetničkije činjenice, kada bi postojale, bile otkrivene pomoću upotrebljenog algoritma.

U tom duhu valja čitati sledeće strane. U njima ponavljamo, nipošto ne treba videti osudu ovoga dela (čiji interes, značaj i solidnost naprotiv ponovo ističemo)¹⁾ nego prosto primećbe, marginalije komparatista.²⁾

¹⁾ Reč je, naročito što se solidnosti tiče, o činjenicama. Razume se, pored činjenica, jedno takvo delo sadrži i mišljenja, estetičke teorije, od kojih su neke sporne. Naročito ideja izraza zauzima u njoj isuviše mnogo mesta i pada delimično pod udar kritike date u prethodnoj glavi. Ona tu postaje i paradoksalna (naročito što se tiče proučavanja ritma). Ako bi umetnička vrednost jednog stiha zavisila jedino od izražajnih »efekata«, diferencijalnih promena čiste melodije, iz toga bi proizašlo da pesma koja bi se zadovoljila da bude savršena muzikalnost ne bi imala nikakvog umetničkog interesa; jer ovaj počinje tek od onog časa kada se izvesnim muzičkim varijacijama stiha može dati deskriptivna vrednost ili lokalno emocionalno značenje. Srećom, u poslednjem delu, najoriginalnijem i najsolidnijem, gospodin Gramon je ostavio postrani razmatranja o izrazu i tražio opšte harmonske uslove francuskog stiha. Može se žaliti što nije isto tako postupio i u pogledu ritma, te ispitao njegove opšte euritmčke uslove, nezavisno od svake izražajne namere. Čista euritmija mu se uglavnom čini jednolika i banalna, ali to je zbog toga što on, kao što će se dalje videti, ritam francuskog stiha analizira na način koji ga, izgleda nam, zbilja vodi na nešto vrlo monotono i umetnički vrlo banalno (da ne kažemo vrlo varvarsko).

Primitimo najpre da bi sama opšta klasifikacija i nomenklatura činjenica mogla biti znatno precizirana i resvetljena kada bi se uporedila sa muzikom gdje su teoretičari te iste činjenice odavno popisali tačnije, razgovetnije i bolje.

Koja su glavna muzička sredstva?

Razlikujemo:

1. Ritam, 2. agogiku (razna »tempa«, *presto* ili *andante ritardendo* ili *accelerando* itd., 3. nijanse (ili varijacije u intenzitetu koje se odnose na skup »frazza«), 4. melodiju, 5. harmoniju, 6. instrumentaciju i orkestraciju (ili, opštije govoreći, umetničko korišćenje raznovrsnih glasovnih boja).

Međutim *sva ta sredstva se isto tako upotrebljavaju i u poeziji*, mada na nešto neugladeniji i rudimentarniji način.

Ispitajmo ih; počinjući od onih čija je uloga manje jasna, i najmanje univerzalna. To su ona sredstva koja naš pisac već i zbog toga najmanje zapaža i najmanje razlikuje.

a) Najpre instrumentacija, pa orkestracija, opštije govoreći boja zvuka.

Ovo sredstvo može izgledati bez analogije u poeziji, ali takvo bi mišljenje bilo pogrešno: ono se jasno pojavljuje u dramskoj poeziji i uopšte u vidu dijaloga. Šta bi, naprimer, bila *Oaristis* od Šenijea bez suprotnosti dva glasa muškog i ženskog? To se monodički može postići dikcijom recitatora koji

Tako bi onda pesniku kao umetnička sredstva ostale samo izražajne diferencijalne varijacije, koje prekidaju tu monotoniju, to zujanje. To je vrlo nepravilno, po našem mišljenju.

²⁾ Dodajem sa žaljenjem, u korekturi, da je gospodin Moris Gramon, koji je još bio živ kad je ova glava bila pisana, nedavno preminuo. Manje sam se ustezao da osporavam načela njegova metoda dok je taj pisac, koji je bio snažan polemičar, mogao da ga brani. Stoji međutim da su, po mom mišljenju, ta načela kobna i neplodna sa gledišta uporedne estetike. Potreba da se to kaže znači samo odavanje priznanja važnosti jednoga dela čiji je sam autor uzrok te potrebe.

vešto iskorišćuju razne glasovne registre. A pisac: koga komentarišemo je ovo pitanje samo na tom zemljištu i posmatrao. Činjenica je tada sazdana (kao nijanse) od diferencijalnih varijacija koje se pojavljuju samo pri izvođenju. Razlika je ovde između poezije i muzike u tome što muzika po potrebi raspolaže (naročito što se tiče nijansa) preciznim pisanim i inperativnim podacima (*forte*, *piano*, *rinforzando*, itd...) koje poezija nema. Ali u muzičkoj partituri može izgledati da se sve te činjenice podrazumevaju i tada je položaj dveju umetnosti veoma sličan.¹⁾

b) Agogika jeste ono što gospodin Gramon naziva i obeležava bilo imenicama »promena brzine« (strana 103), što nije potpuno ispravno, ali ne mari; bilo »ubrzanje ili usporavanje recitacije« (što je malo dugačko), bilo imenicom »kretanje«, što je pravilno, ako se ta reč uzme u onom smislu koji ona ima u muzici. Sve pojave ne odnose se samo na sitne varijacije u pojedinostima dikcije, ni na pesme u »slobodnim stihovima« (u smislu u kome se primeњуje na Lafontena ili na Molijera). One su važne u opštoj kompoziciji, naročito lirskoj poeziji. Da uzmemo jedan upečatljiv primer: u Igovoj pesmi *Povratak Cara* (koja je gotovo napisana kao neka sonata) kada posle prvoga stava jedne brze recitacije, koja se ovako završava

*Chassant l'étranger, vil troupeau,
Pâle, la main de sang trempée,
Avec le tronçon d'une épée
Avec le haillon d'un drapeau,²⁾*

¹⁾ U pitanju glasova pomislimo, naprimer, na *Dueto u Romansama bez reči* od Mendelsoana, koji se izblize može toliko upoređivati sa *Oaristisom* od Senijea. Muški i ženski glas se ovde može razlikovati samo u sklopu samog muzičkog teksta (na najjasniji način uostalom).

²⁾ Goneći stranca, bedno stado,
Bled, sa rukom ogrezlom u krvi,
S krnjatkom od mača
S ritom od zastave

sleduje ne samo sa drukčijim metrom nego i sporijim i svečanijim ritmom:

*Sire, vous reviendrez dans votre capitale,
Sans tocsin, sans combat, sans lutte et sans fureur,
Trainé par huit chevaux, sous l'arche triomphale,
En habit d'empereur...*¹⁾

jasno je da mi tu imamo pravi *andante* koji dolazi iza *presto agitato* i koji agogički karakteriše čitav raspored ukupne kompozicije.

Gospodin Gramon dobro evocira (str. 184) pitanja kompozicije ove vrste. Ali, ostavljajući postrani muzičku analogiju, i pošto je suzio ova agogička pitanja na sitnije promene u recitaciji, on tada evocira bitnosti kao što su »epski ton« ili »živahna himna«, itd... A to su drugi pojmovi, koji se odnose na etos takvih književnih vrsta. Ima besumnje prikladnih i uobičajenih odnosa koji prvenstveno vezuju neki tempo za izvesnu vrstu (lagani ritam u pogrebnom maršu, itd...). Ali ovi odnosi nisu potrebni, te pesnik, kao i muzičar, može naprotiv izvlačiti snažne efekte iz kontrasta (a ne slaganja) sa etičkim tonom. Jedan pogrebni marš u brzom tempu može imati dramatično, kobno i strašno obeležje (Berlioz je mnogo upotrebljavao ove vrste kontrasta). Bilo bi dakle umesno razlikovati dve vrste činjenica.

c) Pređimo na pitanje ritma, koje zahteva mnogo važnije primedbe.

U prvom redu šta je ritam?

To je oblik što ga daje jednoj progresiji ravnomerno ponavljanje elemenata jedne cikličke organizacije kojoj predsedava što jednostavnija shema i koja beskrajno i neprekidno proizvodi svoje efekte.²⁾

¹⁾ Gospodaru, vi ćete se vratiti u svoju prestonicu
Bez zvonjave, bez boja, bez borbe i srdžbe.
A vući će vas osam konja ispod Trijumfalne kapije
U carskom odelu...

²⁾ Umoljava se čitalac (naročito student estetike) da ima u vidu da je ova formula izbliže proučavana — koliko u onome što ne kaže, toliko i u onome što kaže. Naprimer,

Jedna od najjednostavnijih ritmičkih shema jeste alternacija (dvojni ritam: ababab...) ili trojni raspored (abbabbabb...) dva intenzivna kvaliteta: naglašeni i nenaglašeni deo takta. Ali ne mora svaki ritam biti intenzivan. Po trajanju ritam može imati dvojak oblik (dug i kratak), pa čak i vremenske rasporede koji su mnogo izrađeniji nego dvojni i trojni jer, polaze od tačnih kvantitativnih mera (cela nota, četvrtina sa tačkom, četvrtina, osmina, itd.). Karakterističan ritam *habanere*, sinkopiranog valcera, sicilijane, itd., je dosta organski, u samom crtežu ispresecanom različitim trajanjem elemenata, da bi se tim crtežom nametnuli nezavisno od svakoga snažnog naglasaka; što ponekad čak dopušta efekte kontrasta (asimetričnosti) između ritma trajanja i ritma intenziteta što ga daje pratnja. Najzad, nezaboravimo da u našoj klasičnoj muzici *ritam ima harmonske dužnosti*, uglavnom dovoljne da se u jednoj školskoj vežbi u četiri glasa gde ne bi bilo taktica ove mogu staviti samim pregledanjem harmonskih činjenica (primene glavnog basa, zadržice i anticipacije, itd.). Prosta alternacija tonika-dominanta; ili još »glavni« i »prolazni tonovi« dovoljni su da se jedna ritmička shema stavi na harmonske nosioce. Uostalom u svim tim slučajevima može se upotrebiti isti jezik ako se razazna ravnomerno ponavljanje jedne *teze* (vrste statičkog oslonca) i jedne *arze* (čiji elementi teže ka sledećoj *tezi*, do koje dopire njihovo kretanje. Videćemo ubrzo kakvu važnost ima sve to u poeziji.

Mi kažemo da shema *pretsedava* cikličkoj organizaciji progresije. To znači da se konkretni podaci

primetiće se da ona isto tako dobro odgovara ritmu u prostoru koliko i ritmu u vremenu. Ako je reč o poeziji ili muzici, može se reći: to je oblik koji se pridaje vremenu ponavljanjem, itd... U vremenskom ritmu jednakost ili izohronizam intervala (to jest trajanja bilo kog vremena uzetog nasumce do vremena koje odgovara sledećem taktu) uvek je samo približna. Ali u *principu* ona je stroga, njene varijacije, čim su jasno primetne, dobijaju agogički karakter.

mogu rasporediti pod tom dominacijom u različite, katšto veoma složene figure. Ista dvojna shema pret-sedava, naprimer, svim figurama sledećeg niza, očigledno u dva takta:



Jednostavno ponavljanje jednog jedinstvenog rasporeda (čiji je rezultat: preobražavanje organizatorske sheme u jednu konkretnu, nepromenljivu figuru) pripada uglavnom umetnosti primitivnog i rudimentarnog karaktera (kasnije će se videti važnost ove napomene).

Vlastito trajanje ritmičke sheme čini »meru«. Ona se u muzici već otprе nekoliko vekova obeležava pomoću »taktice«. Ne treba gubiti iz vida da ona niukoliko nije *prekid*: ona je samo konvencionalni znak za mesto odakle se u neprekidnom i cikličkom kretanju počinju brojati elementi kruga, dok se opet ne dođe do prvog elementa koji će se ponavljati, pokazujući ponovo istu shemu.

Da bi u francuskom stihu bilo ritma, potrebno je da se u njemu nađu takve formalne sheme za ponavljanje. Treba *otkriti* (ako je ritam jedna činjenica) shemu koja ga stvara i naći obeležavanje koje može poslužiti da se on istakne. A metod koji je pisac u ovom pogledu sledio u delu koje komentarišemo uznemirujući je za komparatiste.

Tu se upotrebljava reč »presek« (sama po sebi već vrlo opasna, ali koja se u prozodiji zaista upotrebljava u tom smislu) da bi se obeležio takt. Kaže se doduše (što je sasvim ispravno) da »presek nije ni odmor ni prekid, nego prosto prelaz od jednog takta do sledećeg« (str. 10), ali se misli da je mesto ovog prelaska objektivno obeleženo u stihu. I pisac ga prvo traži u jednom gramatičkom preseku (mada priznaje da podudarnosti »uvek« nema). Što ga navodi da napiše (str. 10): »Iza prva tri naglaska (u ovom stihu koji služi kao primer: *Sous toi, Hierusa-*

lem neutrière, révoltée¹⁾ sledi jedan presek, pa je stih tako podeljen na četiri elementa ili *takta*«.

Ovde komparatist ne samo da se uznemiruje, nego se i buni.

Cezura je među prozodičkim činjenicama jedini presek, i to gramatički presek²⁾ koji se tiče poglavito rastavljanja reči, a u francuskom jeziku u prvom redu rastavljanja grupa reči. To je objektivni presek koji se može i formalno prepoznati u jednom tekstu. Gospodin Gramon, koji od cezure pravi »pauzu«, ide uostalom dotle da se ona ponajčešće izvi-toperi (jer je pauza koja bi je obeležavala retka pojava), ili je na kraju izjednačava (kao što je i pravilno, uprkos definiciji koju daje) sa gramatičkim i neritmičkim presekom.

Sama ta činjenica da se ista reč upotrebljava za metrički i gramatički presek znači da se od metričkog preseka čini ako ne prekid ili odmor a ono bar neko rastavljanje, zarez, diskontinuitet. Pošto nije znao za ovu krupnu činjenicu da je mesto taktice u opštoj teoriji ritma odlučujuće; da se može raspravljati o tome hoće li svet pristati da se taktica stavi posle *arze* ili posle *teze*, i da o tom izboru treba da odluče algoritmičke prednosti ili nezgode svakog sistema, gospodin Gramon, da bi postigao podudarnost takta sa presekom, išao je dotle (pošto u francuskom iza akcenta dolazi uvek gramatički presek) da ga je zvanično stavio posle naglašenog sloga, posle *teze*; protivno muzičkom običaju. To izgleda sitnica: videćemo da su posledice strašne.

Čudna stvar, naš pisac kao da se nije ni upitao je li to opravdano, i kakvi se tu principi podrazumevaju. Štaviše, on tu *konvenciju* tako izlaže da ona sačinjava ili utvrđuje jednu *pozitivnu i objektivnu činjenicu* (kao što se možemo uveriti pri čitanju napred navedene rečenice, i mnogih drugih odlomaka

¹⁾ Pod tobom, krvnički i buntovni Jerusalime.

²⁾ *Caesura* u latinskom znači presek u svim značenjima. *Caesura sylvae*: seča šume.

u njegovoj knjizi). Ta greška, ili bolje reći ta početna principijelna zabluda povlači za sobom veoma značajne posledice. Velim zbilja zabluda; jer prvo, zabluda je to kada se iznosi kao činjenica ono što je samo konvencionalno označavanje. A zatim, pošto se muzička upotreba zasniva na razlozima, on iznosi činjenice koje su svojstvene samom pojmu ritma. Tako gospodin Gramon produbljuje jaz između muzičkog ritma i onoga što izdaje za pesnički ritam, jaz koji proizilazi samo iz različitog obeležavanja. Ali što je još ozbiljnije, on isto tako pretstavlja kao pozitivne izvestan broj paradoksalnih činjenica koje proizlaze samo iz konvencije koju je nažalost usvojio.

Velim da se muzička upotreba zasniva na razlozima. Jedan od glavnih razloga¹⁾ je što ritmički izohronizam, koji dopušta mnogo širine (uz naknadu) između trajanja elemenata unutar jednog takta, ali malo širine kad je u pitanju trajanje celog takta, uzima svoj glavni oslonac na početku a ne na kraju naglašenog dela takta.

Isto je tako i u poeziji. Možemo se u to uveriti bilo u eksperimentalnom fonetičkom obeležavanju bilo na taj način što će se lice koje deklamuje prosto zamoliti da se potruđi udarati po taktu, ili da mu se za vreme deklamovanja omogući slušanje zvuka metronoma²⁾, postupci koji bi imali za cilj i dejstvo da lice koje recituje pazi na izohronizam. Tada će se uvek zapaziti (a tome smo se mogli i nadati) da on uvek nastoji da izohronični znak padne na početku naglašenih slogova (ili dugih, jer u francuskom je to jedno te isto). Nema sumnje da u jednom stihu kao što je ovaj:

*Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et
Neptune³⁾*

(R a s i n)

¹⁾ Ima i jedan drugi koji ćemo uskoro naznačiti.

²⁾ Regulisan na 105 santi sekunde, prosečno trajanje prave ritmičke mere u takvoj izohronizovanoj deklamaciji.

³⁾ *Ali sve spava, i vojska, i vetrovi, i Neptun.*

gde je ritmička figura pravilna i bez pomeranja što povlače naknadu, mesto izohroničnog znaka ne povlači za sobom krupne posledice, jer obzirom na cikličku pravilnost, vremenska jedinica za merenje takta ostaje ista, bilo da se primeni na slog *mais* i *et-* bilo na *tout* i *ar* — ili na *dort* i — *mée* i tako dalje. Ali u jednom stihu, naprimer, koji počinje dugim slogom, kao ovaj koji je tako tipičan:

*Vagues, dormez; dormez souffrances maternelles*¹⁾

(M i l v o a)

važno je napomenuti da će subjekt izohroničan znak: stalno stavljati²⁾ na početak slogova *va*, *mez*, *mez-*, *ran*, *nel*. Dakle; taj lokalni zahtev za izohronizmom postaviće se pišući:

(*Vagues dor/mez, dor/mez, souff/frances mater/nelles*).

Grupe slogova koje se nalaze između taktica su očito istog trajanja. U muzici:



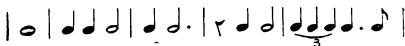
Međutim, po principima ili bolje konvencijama što ih je usvojio gospodin Gramon (i izvestan broj drugih teoretičara, ali je autoritet gospodina Gramona povećao njihov broj) taktice stavljene posle naglašenog sloga padaju ovako:

Va/gues dormez/dormez/ souffran/ces maternelles.

¹⁾ *Talasi, spavajte, materinski bolovi.*

²⁾ Mi smo beležili u laboratorijumu ovaj stih koji su izgovarali dvadesetak raznih lica, i to više puta, bilo pomoću izohroničnih metronomskih sugestija, ili čak vizuelnih znakova (prema jednom rasporedu Kofke), i nikad nismo našli izuzetaka. Ipak, kada se ogled vrši pomoću vizuelnih znakova, izvesna spornost u izražavanju čini da su u grafici činjenice malo dvosmislenije.

U muzici:



što je besmisleno i neprimenljivo.¹⁾

Moglo bi se reći: to je svejedno, pošto je princip raspoređivanja taktica od presudnog značaja. Ako obratimo pažnju na to da u poslednjem rasporedu proizilazi (kao što doista kaže gospodin Gramon, a mi ćemo se morati vratiti na te tobožnje »jednosložne taktove«) da bi slog *Va(ques)* sam sobom činio takt i težio (zbog izohronizma) da se dovoljno produži da bi se izjednačio u trajanju (bar u principu) sa taktovima kao što su (*Vaques dormez/* ili (*souffrances maternelles/*. Ali budući da to nije tačno, i da se ustvari nikada ne dešava, gospodin Gramon je prinuđen da napiše: »nije nemoguće da jedan takt traje dvaput toliko koliko jedan drugi. Ali uho... slabo mari za te nejednakosti... nađe li pravilnost u raznovrsnosti, ono je zadovoljno« (strana 14). Kad bi tako bilo, pesničko uho bi imalo neobično široko polje! Ali *nije tako*. Ti taktovi koji traju dvaput duže od ostalih proizlaze samo iz načina na koji ih gospodin Gramon pravi, stavljajući takticu proizvoljno i automatski posle svakog naglašenog sloga. Otuda ta čudna potreba da se dopusti slog *Va* u našem stihu od *Milvoa*, kao da on sam obrazuje takt i teži da se izjednači sa šest slogova iz poslednjeg takta. Ne samo da je to konkretno neprimenljivo nego to nipošto ne odgovara ni faktičkoj želji za izohronizmom, koja *ustvari*, kao što smo maločas videli (i ponovimo; to je eksperimentalno utvrđeno), ide samo za tim da tri sloga *Vaques dor(mez)* izjednači sa četiri sloga (*souff/rances mater/nelles*, što zahteva samo vrlo malo agogično izravnjanje. A naknada tra-

¹⁾ Neko će primetiti da je u eksperimentalnim rasporedima koje smo maločas pomenuli od subjekta nemoguće postići podudaranje izohroničnog znaka sa tako raspoređenim takticama, to jest sa *svršetkom* naglašenih slogova (ili početkom prvog nenaglašenog sloga u grupi).

janja (naročito trajanja dva kratka sloga u jednom taktu, tri u drugom, uzetih iz celine koja obuhvata dugi slog) vrši se zaista unutar istog takta. A to je *jedini objektivni zaista ritmički kriterijum takta*, koji je: *skup unutar kojega se mogu vršiti naknade u pogledu trajanja*. Taktica onda pada objektivno na ono mesto gde to zahtev za izohronizmom nalaže. mesto koje je, ponovimo, početak trajanja naglašenog sloga.

Pisac je tako (pošto nije poznao ili hteo da uzme u obzir jednu važnu, dobro utvrđenu činjenicu iz opšte teorije ritma) primoran da navodi jednu imaginarnu činjenicu — tobožnju blagonaklonost pesničkog uha prema najvećim izohroničnim neravninama — prosto zato da *opravda razmak između onoga što je i onoga što bi trebalo da bude po njegovoj teoriji*. Ali, ponovimo, taj razmak, koji se zatim pravda paradoksalnom trpeljivošću, samo je teorija, ili tačnije početni neracionalni sporazum utvrđen bez raspravljanja.

A sada da vidimo čisto estetske posledice ovog tako nezgodnog sporazuma.

Njihov rezultat: stih kao što je ovaj koji smo maločas citirali:

Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune

dat u školi gospodina Gramona tako kao da se objektivno deli u četiri takta na sledeći način:

Mais tout dort/, et l'armée, //et les vents/, et Neptune/

(dupla taktica pokazuje u isti mah cezuru i tobožnji metrički presek).

Da li je taj rezultat opravdan? Hiljadu puta (ili bolje reći triputa) ne! Jer (osim toga što su izohronični znaci iščezli: 1) to skandiranje povlači za sobom asimilaciju ili statistički pretežnu podudarnost (osim kad je u pitanju krajnji neelidovani mukli samoglasnik jedini izuzetak koji gospodin Gramon dopušta; vidi str. 12) taktice sa presekom; što je este-

tički u najmanju ruku mučno, a u svakom slučaju veoma neracionalno, jer je ritmička shema samo ciklički princip jednog neprekidnog procesa. Mesto taktice pre teze ima između ostalih razloga (osim razloga izohronizma): obeležavanje tog kontinuiteta (privlačenjem arze ka sledećoj tezi, preko taktice) koji suprotno obeležavanje zamenjuje diskontinuitetom; 2) iz tog skandiranja proizlazi još i to da cezura pada između dva takta; što se odmah vidi da nema mnogo smisla, obzirom na opštu definiciju cezure koja povlači sobom verbalni presek unutar takta (u latinskom jeziku cezura obeležava čak i slog koji prethodi preseku; i tada se definiše: poslednji slog jedne reči, koji ostaje na kraju stope da bi njime počela sledeća stopa); što posle tako ostvarenog podudaranja metričkog preseka i cezure samo pogoršava mučni hijatus između taktova koji su postali isprekidani.¹⁾ Najzad, 3) iz toga proizlazi jedno metričko objašnjenje stihova po kome se elementi što daju ritmičku shemu ponavljaju u obliku četiri istovetne figure (dve nenaglašene i jedna naglašena); a to je, kao što smo videli, jedna od najprimitivnijih metričkih formi.²⁾

Ali sve su te nezgode — tačnije sve te estetičke slabosti zajedničke jedino u usvojenom načinu skandiranja; a nestanu sve čim pristanemo da se odmah spočetka povinujemo muzičkoj navici (koja se, ponavljamo, zasniva na vrlo ozbiljnim razlozima, ve-

¹⁾ To je bilo isto tako besmisleno kao kad bi nekom muzičaru palo na pamet da *iznad* taktice stavi znak zastoja.

²⁾ Reći će se: to su četiri anapesta (∪∪—). Ali mi malo dalje dokazujemo da to ili nisu pravi anapesti (i prema tome stih u pitanju nije tetrametar), ili su pak lepi francuski stihovi nešto varvarsko; i neka nam bude dozvoljeno da tu činjenicu prihvatimo samo ako nema nikakvog izlaza. Napomenimo povodom raznih mogućnosti skandiranja o kojima bi se moglo raspravljati da se smatralo da grčki pentametar sadrži dva anapesta, pre nego što je Hefestion predložio skandiranje po katalektičnim spondejima (koji ga pretvara u heksametar, premda mu je ostalo ime pentametra).

zanim za prirodu ritma uopšte; razlozima koji ostaju potpuno na snazi u poeziji) i stavimo takticu preteze. To je u svakom slučaju opravdano, sve i da se ne traži izričita analogija sa muzikom. Tada se ima (počinjući taktom koji sadrži samo arzu, kao što je tako često slučaj u melodijama):

*Mais tout / dort, et l'ar/mée// et les/ vents et
Nep/tune,*

stih u kome ima cezura u opštem smislu reči, i gde su samo dva takta jednaka (drugi i četvrti), tri ostala menjaju zajedničku shemu, prvi pauzom iznad teze, treći prisustvom cezure, a poslednji četvrtinom pauze iznad drugog elementa teze.¹⁾

Ovo skandiranje (već opravdano samim stavljanjem taktica kod izohroničnih znakova je istovremeno i estetički podesno: ono otkriva u dotičnom stihu zanimljiv, raznolik i organski umetnički sklop. A sem toga ono ima i tu prednost (koja nije beznačajna) da taj ritam načini uporedivim sa muzičkim ritmom, kao i sa ritmom grčkog, latinskog, engleskog i nemačkog stiha.

I zaista, iz tog skandiranja proizlazi da je dotični aleksandrinac pentametar onako isto i po istim principima kao što je sledeći stih heksametar:

Donec e/ris fe/lix mul/tos nume/rabis a/micos.²⁾

¹⁾ Nekiput, kada smo izlagali razloge koji određuju to skandiranje, primetili su nam da je tobož nezgodno što delimo reči takticom. Nema u tome ništa; to baš i sačinjava normalno skandiranje latinskog stiha kao i normalno pisanje jedne pesme sa tekstom. Ali kad bi to bila nezgoda (ili nesklad u odnosu na francuski jezik), na tu bismo nezgodu naišli isto tako i u drugom sistemu, gde se ona javlja čim ima muklo neelidovano e (kao što smo napred naveli). Primer (skandiranje po Gramonu):

Vous mourû tes aux bords//où vous, fû/tes laissée.³⁾
(Umrla ste na obali gde su vas ostavili)

³⁾ Dok budeš srećan imaćeš mnogo prijatelja — (Prim. prev.).

Ili je zbilja potrebno reći: mi ne uzimamo reči u njihovom opštem značenju (i zašto onda nazivati tetrametrom, pentametrom ili heksametrom jedan klasični francuski stih ako to niukoliko ne odgovara onome što se drugde tako naziva?); ili se stvarno vrši asimilacija između tog tobožnjeg tetrametra, ili heksametara i tetrametra ili heksametra, u ostalim versifikacijama. I onda tu asimilaciju treba zasnovati na onim istim sporazumima iz kojih, drugde, proizlaze ti tetrametri ili heksametri.

Neko će možda primetiti: francuski stih i latinski stih ne mogu se upoređivati, pošto jedan ima za ritmički princip naglaske, a drugi duge i kratke slogove. Ali prvo, fonetički je dokazano da su u francuskom jeziku naglašeni slogovi dugi: oni srazmerno traju mnogo duže nego nenaglašeni — a to je dovoljno da se akcenti mogu eksperimentalno istaći samim obeležavanjem trajanja (vidi ne samo Morisa Gramona, nego i Žorža Lota: *Francuski alexandrinac prema eksperimentalnoj fonetici*, 1913). A potom, i kad ne bi tako bilo, ovom bi se primedbom poreklo pravo upotrebe iste reči »ritam«, za jedno i za drugo, pod izgovorom da ritam ovde ima razne nosioce, što, videli smo, nipošto ne smeta da se, naprimer u muzici, stalno govori o ritmu. Zapravo napred pomenutim obeležavanjem ritam postaje jednosmislen — ili tačnije: estetički fakt ritma sličan je u francuskom, latinskom, engleskom i nemačkom stihu. I onda se opaža da francuski stih nije manje muzikalan od ovih. Zašto onda francuskom stihu nanositi nepravdu usvajajući samo njega radi (istupajući samo zbog njega protiv opšte i racionalne upotrebe) jedan sistem skandiranja koji zapravo sprečava da se utvrdi njegova muzikalnost pa se na kraju iseca, kao što bi se isekla kobasica u koturiće (neka nam se oprost, ali imamo razloga da se uzbuđujemo), u četiri jednaka anapesta, drugi od ova dva stiha

Fedre, plemeniti primerak plemenite rasinske muzike:

*Et Phèdre, au labyrinthe avec vous descendue
Se serait, avec vous || retrouvée ' ou perdue?')*

(A Fedra, sišavši s vama u lavirint,
S vama bi se našla ili izgubila)

Jer najposle, jedan tako sastavljen stih — četiri anapesta bez cezure i jedan verbalan presek između svake stope — zaslužio bi sav onaj prezir koji bi čovek s pravom osećao prema latinskom, anglosaksonskom i nemačkom stihu u tako sačinjenom tetrametru. Treba li zaista ovaj prozodični sklop (i, ponovimo, jedino zbog obeležavanja koje je samo po sebi paradoksalno) nameniti ritmu nekih od najlepših stihova na francuskom jeziku? Onda neka nam se bar kaže (što je istina, pa će nam biti lakše) da se ritam u najopštijem smislu reči tako ne obeležava; da se nije smatralo potrebnim usvajanje jednog obeležavanja podesnog da u slučaju potrebe obelodani muzikalnost, u smislu stvarnog umetničkog afiniteta sa muzičkim sredstvima, ili u smislu u kome se zbog te osobine hvali neki stih Getea ili Šelija; i da se najzad prividni estetski nedostatak francuskog stiha, tako prikazanog, ima zahvaliti jedino konvencionalnom obeležavanju, utvrđenom smelo izvan svake namere i svake mogućnosti da se istraže i iznesu na videlo stvarne analogije, ako ih ima, između tih stihova i onoga što se estetski ceni na drugim stranama.

Dodajmo da princip po kome se automatski stavlja taktica posle akcenta dovodi još do ovog po-

¹⁾ Ima dobrih stvari, pomešanih sa drugima koje su više sporne ali uvek zanimljive, na četiri strane koje posvećuje estetskoj analizi ovog jedinog stiha u nedavnoj tezi J. G. Kraft (*Oblik i misao u poeziji*, 1944, str. 84). Ali kako je mogao, bože moj! (on koji je pesnik) pristati da u njemu zbilja vidi četiri anapesta, što ga dovodi dotle da u pogledu ritma ne nalazi za potrebno da estetički obeleži ništa drugo do činjenice »upornog ponavljanja«? Neka ga skandira ovako: pirihijus, taktil, trohej sa cezurom i dva amfibrahisa pa će videti.

slednjeg čudnog, estetički paradoksalnog rezultata da se načini onoliko taktova koliko ima akcenata (kao da, naprimer, skandirajući latinske stihove stavljamo znak odvajanja pre svakog drugog sloga, čineći tako dve stope sa jednim spondejem; ili kao da u svakoj melodiji kakav neuki prepisivač automatski stavlja takticu posle svake polovine note . . .) i da se tako u grupi aleksandrinaca dobija čudna mešavina triametara, tetrametara, pentametara i heksametara, kao da između njih nema nikakvog prozodičkog jedinstva.

Moris Gramon, analizirajući stihove na početku *Ifigenije* (*Blaženi oni, koji zadovoljni svojom skromnom sudbom*, itd.) piše: »Raznovrsnost ovih stihova u ritmičkom pogledu dolazi jedino otuda što se njihov metar sastoji čas iz tri sloga, čas iz dva, čas iz četiri, i što jedan od njih daje štaviše dva uporedna ritamska reda: od jednog i od pet slogova« (str. 87). Jasno je da bismo mi isto tako protestovali protiv svakog estetičara koji bi takođe smatrao da je objasnio ritmički interes Šubertove pesme *Lipa* ako napiše: »Ova je pesma interesantna raznovrsnošću ritma: zbilja, prvi takt pesme sadrži jednu notu, drugi četiri, treći tri, četvrti pet a šesti dve«. Ovo nabranje bi bilo tačno, ali zar je potrebno kazivati da bi ono nasmejalo muzičara? Ono izgleda legitimnije u poeziji jer su ritmičke činjenice u njoj stvarno neuglađenije nego u muzici. Ali to nije razlog da se one još uprošćuju, a naročito da se prostim nabranjem akcenata (ili korelativnim nabranjem nenaglašenih slogova koji im se pripajaju kao *arze*) uklone figure koje proizlaze iz raznovrsnih spojeva raznih arabeski nacrtanih ovakvim rasporedom.¹⁾

¹⁾ Da se ovim povodom izjasnimo — rizikujući podužu napomenu o jednom postupku koji je za obeležavanje ritma upotrebio P. Servien (ovo je pitanje u komparativnoj estetici isuviše važno da bismo ga ovde mogli mimoići).

Sistem se sastoji u tome da se ritam jednog stiha kao što je onaj koji smo upravo naveli: *Blaženi oni koji su zadovoljni*, itd., obeleži na sledeći način: 2 1 3 3 3.

U izvesnom pogledu, on kao da pada pod udar kritike koju ste maločas čitali. Ali to ne bi bilo sasvim tačno. Ovaj

Uzmimo, naprimer, jedan stih kao što je ovaj tako poznati stih Lamartinov:

*La vie apparaissait, rose, à chaque fenêtre...*¹⁾

Ritmički ovo je jedan »efektan« stih, kao što su uvek ovako rastavljeni aleksandrinci (sa naglaskom odmah iza cezure). Oni su mnogobrojni naročito kod

sistem, veoma jezgrovit (a to je znatno preimućstvo), savršeno je opravdan, ako se dobro shvati da on ne pretstavlja direktno ritam, nego jedan sklop kome je ritam funkcija i iz kojega se izvlači matematski znak samo za obeležavanje broja slogova, jednog dugog sloga posle jednog prethodnog dugog sloga (ili prethodnog odmora) — a pritom *ne treba nipošto misliti* da su tako izmereni intervali otsećci odvojeni presekom, a još manje metričke stope. Ali to posredno dozvoljava da se ove vaspostave. Tako, heksametar *Donneris felix*, itd. obeležiće se prema ovim principima: 1 3 1 1. 1 1 3 3 1. To očigledno dozvoljava da se vaspostavi raspored kratkih i dugih slogova, koji će i sam dozvoliti skandiranje i dovesti najzad do vaspostavljanja pravih metričkih stopa; ali ne pruža o njima nikakvu direktnu sliku. Vidi se dakle da ovaj postupak, opravdan i podesan, ima samo tu nezgodu što postaje vrlo opasan ako se izgubi iz vida njegova prava priroda, i što se zgodno može primeniti samo na one ritmove gde su dugi slogovi ili akcenti otprilike stalno odvojeni kratkim ili nenaglašenim slogovima koji su dosta mnogobrojni, što je slučaj naročito u prozi, u francuskom jeziku.

Najzad, ako je reč o muzici, ovaj bi postupak (koji se u svakom slučaju može primeniti samo na ritmičke oblike koji su najneugladeniji i najprostiji) brzo postao strašan. Ja očigledno mogu obeležiti ritam prvih taktova: *Il pleut bergère*: 2 2 2 1 1 3 2; ne praveći nikakvu razliku između četvrtina i osmina. Ali za pesmu *Au clair de la Lune* to se već ne može napisati... G. P. Servien, čije radove mnogo cenimo, treba da u ovoj napomeni vidi najpre odavanje priznanja genijalnom načinu na koji skraćuje ritmička obeležavanja u francuskom jeziku (sistem koji je, kao što ćemo pokazati, opravdan, iako opasan, i koji može dovesti do pogrešnih rezultata samo u slučaju rđavog tumačenja algoritma), a zatim prijateljski razgovor o teškoćama i složenim metodskim zahtevima ovih studija koje mi obojica volimo.

¹⁾ Život se pojavljivao, kao ruža, na svakom prozoru...

Lekonta de Lila. Samo pesma *Hjalmarovo srce* ima do tri takva stiha:

*Dans Upsal, où les Jarls boivent la bonne bière...
Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissure...¹⁾*
i: *Tu la verras debout, blanche aux longs cheveux
noirs²⁾*

(ovaj poslednji stih je istovetan s lamartinskom shemom).

Oni su još mnogobrojniji kod Malarmea:

*Calme bloc ici — bas chu d'un désastre obscur...
Voit des galères d'or belles comme des cygnes...
Sortirait le frisson blanc de ma nudité...
Le visible et serein souffle artificiel...³⁾*

Najzad P. Valeri im u svojoj versifikaciji daje zaista organsku ulogu. Tri u jednom jedinom sonetu *Uspavanke* (u *Čarolijama*):

*Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune
amie...
Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons⁴⁾*
*O biche avec langueur longue auprès d'une
grappe...⁵⁾*

Pred nama je dakle zaista jedan tip, ritmički značajan i važan.

¹⁾ U Upsali, gde Žarli piju dobro pivo...

Mlad, hrabar, nasmejan, slobodan i bez ljage...

²⁾ Videćeš je uspravnu i belu sa dugom crnom kosom.

³⁾ Tiha gomila mračnih nedaća pala na zemlju...

Vidi pozlaćene galijske lepe kao labudovi...

Izvukla bi beli drhtaj iz moje nagote...

Vidljivi i vedri veštački dah...

⁴⁾ Kakve tajne u svom srcu spaljuje moja mlada prijateljica...

Uspavanko, zlatna gomila senki i samozaborava...

⁵⁾ O srno s dugom čamom pokraj jednog grozda...

Ali šta je ono što estetski karakteriše njegovo dejstvo? Pre svega, nije to ni pošto prisustvo četiri ili pet ritmičkih akcenata (četiri su: *Sortirait le frisson; Dormeuse; o bûche*; pet u *Jeune, brave; Voit des galères*; šest u *Calme bloc*). Nije to ni prisustvo jedne takozvane »jednosložne stope«. Pribegavanje jednosložnoj reči je samo nužno verbalno sredstvo, obzirom na filološki raspoloživi materijal u francuskom jeziku, da bi se dobio taj ritmički raspored. Nije to čak ni isticanje dotične jednosložne reči, *rose*, ili *libre, blanche* ili *belles* ili *longues*, itd. Ovo isticanje je posledica (koja mora, razume se, ostati semantički i estetički opravdana, to je očigledno) usvojenog ritmičkog rasporeda. U ovome je svakako glavna stvar tako neobična arabeska drugog polustihua, koja posle ulaznog akcenta, u prvom polustihu, na slogu cezure nastavlja drugi u isto tako snažnom akcentu, pa čak i nešto snažnijem, da bi ga zatim ublažio i opet podigao tek na kraju iznad rimovane reči. Ali iz toga proizlazi, a to je u efektu bitno, direktno ređanje, neposredno dodavanje, s jedne i druge strane cezure, dva duga sloga — rečju prisustvo jednog spondeja u stopi gde pada cezura. Spondeja namesto običnog troheja. I to su zaista pravi »francuski spondijakusi« — oni čiji se umetnički efekat može uporediti sa efektom latinskog spondijakusa (koji karakteriše izuzetno prisustvo jednog spondeja u pretposlednjoj stopi heksametra).¹⁾

Jednom reči suština pesničkog metra jeste arabeska crteža koju određuje ritmički tok. Ako smo toliko insistirali na pitanjima golog obeležavanja, to nije stoga što bi nas ona interesovala samo po sebi, nego zato što je obeležavanje koje se usvoji, ma kakvo ono bilo, dobro samo onda ako obelodani crtež ove arabeske, koja je jedino važna.

¹⁾ Sent-Bev je lepo govorio o umetničkom efektu i naročitim čarima spondijakusa kod Vergilija. Igo, koji ih je takođe cenio, rekao je da je namerno hteo da proizvede sličan efekat na francuskom jeziku. Šteta što nije rekao kojim stihovima pripisuje to svojstvo.

I očigledno da je u izvesnom pogledu (što bi bilo dovoljno da opravda naše uporno protivljenje skandiranju gospodina Gramona) ova arabeska utoliko uočljivija, utoliko samostalnija što, daleko od toga da bude grubo obeležena gramatičkim podelama, ona sa njima interferiše, gipko podiže i spušta jezičku materiju, ne deleći se u diskontinuitete u svom materijalnom sadržaju. Da bi se to dokazalo, dovoljno je ukazati na ogromnu umetničku razliku između sledeća dva stiha. Uzimamo prvi opet iz iste pesme Lekonta de Lila, koja obiluje zanimljivim ritmičkim nastojanjima (*Hjalmarovo srce*).

La lune froide verse au loin sa pâle flamme¹⁾

Niko neće poricati interes jedne arabeske koja ostvaruje apsolutnu pravilnu jampsku alternaciju kratkog i dugog sloga od početka do kraja stiha. raspored koji je u francuskom teško postići u zadovoljavajućim estetskim uslovima.²⁾

No uporedimo ga sa ovim Igovim stihom (u *Strašnoj godini*) koji Gramon navodi kao heksametar i o kome najmanje što se može reći jeste da nije umetnički predmet:

Ni beau ni laid, ni haut ni bas, ni chaud ni froid³⁾

¹⁾ Hladni mesec prosipa u daljini svoju hladnu svetlost.

²⁾ U istom sonetu Pola Valerija nalazi se:

Ta forme au ventre pur qu' un bras fluide drape
(Oblik tvoga golog trbuha što ga jedna ruka neusiljeno pokriva)

koji ima sasvim isto skandiranje kao i stih Lekonta de Lila, ali sa jednim verbalnim zastojem posle početnog jamba (ublaženim ipak muklim elidovanim samoglasnikom).

Malarmeov stih:

Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
(Smešljivče, podižem u letnje nebo prazan grozd)

Isto tako jampski, razlikuje se od prethodnih nijansom ublažavanja dugog stiha cezure, koje je dosta izraženo da bi se obeležio, vrlo diskretno, trojni crtež.

³⁾ Ni lep ni ružan, ni visok ni nizak, ni topao ni hladan.

Ja mislim da se neće osporavati da u estetskom pogledu postoji ogromna razlika.

Stih Lekonta de Lila nam uostalom može pomoći: da steknemo najpreciznija obaveštenja o skandiranju francuskog stiha. Setimo se, zaista: 1° da on počinje jambom, 2° da, pošto nije spondijakus, ima kod cezure trohej; 3° da najzad francuski stih, ako je euritmijan, nikad ne dozvoljava naglasak odmah ispred poslednjeg naglaska; da se sledstveno grupa $\cup - \cup$ (jedan amfibrah) nameće kao njegov stalni nastavak.¹⁾ Tada su dve stope koje ostaju neidentifikovane i dopunjuju pentametar silom prilika u ovom stihu jedan amfibrah ($\cup - \cup$) i jedan amfimakros ($- \cup -$); jer je prisustvo ovakve stope u četvrtoj ritamskoj jedinici izuzetan slučaj koji sačinjava ritmičku originalnost posmatranog stiha (gde su ove ostale stope normalne).²⁾

Ovo nije rečeno radi zadovoljstva da se zбрише ceo tehnički arsenal metriке, nego zato što je mogućnost da se izraze u malo reči, u ovom rečniku, *sva strukturna pravila i svi euritmijčki zakoni pravilnog francuskog aleksandrinca, onakvog kakav se*

¹⁾ Mi uzimamo u obzir poslednji ženski slog; jer: 1° on se zaista računa kao stvarno trajanje (otprilike dvadeset četiri santisekunde prosečno); 2° jer je taj slog, dok je u francuskom jeziku vladalo pravilo alternacije ženskih i muških slogova, uziman u obzir u sklopu stiha. Čitam kod J. Hitijea, *Moderna tehnika francuskog stiha*, 1923, da je nemoguće smatrati ženskom rimom samo onu gde se nemože mora izgovarati (kao što to predlažu Ž. Romen i G. Senvije, *Priručnik versifikacije*) — pošto tada »aleksandrinac ne bi više imao dvanaest slogova«. — Ali činjenica je da ih u posmatranom slučaju ima trinaest. I uostalom, ako se ne bi računali mukli neelidovani e koje izgovor zabašuruje, često ne bi bilo više od jedanaest ili deset slogova. Ne zaboravimo, estetičari, da stvarno ima muklih e i »psihičkih« e (baš kao što u muzici ima nedorečenih kvarta, nižih sazvučja, itd.; umetnost je puna sličnih pojava).

²⁾ Rečju, treba obavezno skandirati:

$\cup - | \cup - \cup | - | \cup | - \cup - : \cup - \cup$

La lune froide verse au loin sa pâle flamme

primenjivao od Malerba do Malarmea, jedna krupna činjenica.

Iz svega izloženog zbilja proizlazi da se ovaj stih može tačno opisati ako se kaže da je to:

Jedan pentametar sa pentametriskom cezuru čija je prva stopa bilo pirihijsus, bilo jamb, bilo trohej (vrlo retko spondej, i tada isključuje daktil u drugoj stopi).¹⁾ Druga je daktil, emfibrah ili tribrah. Treća, koja obuhvata cezuru, trohej (retko spondej, ali tada uvek sa veoma snažnim estetskim efektom). Četvrta sadrži iste stope kao i druga (pokatšto i anapest, ili izuzetno amfimakros); najzad peta je uvek amfibrah; naizmenično (po dva stiha) potpuna (ženska rima) i katalektična (muška rima).²⁾

Svi ovi izrazi, razume se, imaju potpuno onaj isti smisao koji bi im se dao, naprimer, u grčkoj metriki. Za one koji više ne bi bili dobro upoznati sa ovim rečnikom, i da bismo ukazali na to da je muzička analogija manje pouzdana, možemo izraziti iste činjenice na taj način što ćemo u ovom stihu reći da je:

Jedna rečenica sa pet taktova u četiri četvrtine, od kojih prvi (kome stalno nedostaje prva četvrtina, stvar vrlo normalna u muzici, gde je početak nadarzom tako čest (sadrži bilo dve četvrtine sa tačkom, bilo jednu polovinu (izuzetno dve polovine); drugi takt jednu polovinu zatim dve četvrtine, ili jednu četvrtinu, jednu polovinu i jednu četvrtinu, ili najzad jedna triola četvrtina (takt od tri vremenski jednake

¹⁾ Mi za svaku metričku jedinicu razvrstavamo stope po učestanosti: pirihijsus je najčešći u prvom taktu, jamb malo manje, trohej je već mnogo ređi; pošto je »trohejski stih« (kojega smo već dali jedan primer od Milvoa; a uskoro ćemo naći mnogo primera kod Bodlera, ali se njime često služio i Rasin) uvek jedan »efektan stih«. Rečju, spondej je vrlo redak. Isto važi i za primedbe koje se odnose na sledeće stope.

²⁾ Velim katalektični amfibrah, a ne jamb, jer načelno ima počivka (odmor) na kraju stiha. Može ona i da ne postoji kada se uzastopni stihovi »povežu« sa dikcijom, ali postoji gotovo uvek »psihička pauza«, i svakako prekid. Ali u slučaju muškoga stiha pauza je izrazito duža (naročito kada sledeći stih počinje trohejem) a prekid jače označen.

pravila francuskog stiha. Njih nije poznavao ni priznavao ni jedan od pesnika kojima ih pripisujete.

To bi značilo rđavo razumeti ono o čemu je ovde reč. Francuski se aleksandrinac najpre pokoravao jednostavnijim umetničkim pravilima, čija je jedina važna oznaka bila ta da se održi stalan broj od dvanaest slogova.¹⁾ Malo po malo u tom su se okviru razvile tananije umetničke činjenice, više arhitektonske, a takođe i važnije koje poštuju početni okvir, dajući mu istovremeno estetsku strukturu na način čije smo prećutne zakone napred nastojali da damo. I ako smo smatrali da se možemo služiti terminologijom koju je pripremila grčko-latinska metrika, to je stoga što su činjenice koje karakterišu jednu i drugu metriku postale takve da su se mogle sve više upoređivati.

Znači da su to oni zakoni koji se pojavljuju kada se uklapaju jedno u drugo taj stari strukturni okvir

¹⁾ Zaista je lako proveriti da prethodna pravila nužno zadržavaju ovaj broj od dvanaest slogova (ili trinaest kad je reč o ženskim stihovima). Ali to je samo jedan (ne toliko umetnički) činilac njihove organizacije. Z. G. Kraft u zanimljivom nedavno ovde već navedenom radu piše (str. 20): «Otuda proizlazi u francuskoj poeziji izvestan broj stopa u pravom smislu koje im daje latinska i grčka metrika — anapesti, diktili, spondeji. Ovi se metri sami po sebi ne uzimaju u obzir za strukturu stiha. Pravilan aleksandrinac može imati četiri stope ili metra od tri sloga, dve od šest i tri od četiri: on ostaje francuska pesnička jedinica samim tim što ima dvanaest slogova. U Rimu i u Atini nisu se brinuli o ukupnom broju slogova, nego su imali u vidu samo šest stopa, naprimer kod heksametra». To nije sasvim tačno. Prvo, pravilan aleksandrinac ne može imati tri stope od četiri sloga; i on ne bi nipošto ostao francuska pesnička jedinica kada bi u pogledu ritma imao tako široko polje (ali gospodin Kraft je ovde u idejama Gramona). I drugo, nije tačno da je grčko-latinska metrika bila uvek ravnodušna prema izboru slogova. Čist jampski stih (*Phaselus illi quem videtis hospites*) ili asklepijadski stih (*Nympharumque leves cum satyris chori*) imaju nužno dvanaest glasova — na jednoj ritmičkoj arabeski uostalom dosta različitoj od arabeske francuskog aleksandrinca. Valja imati na umu da je asklepijadski stih istoriski bio tumačen na dva načina, jedan način skandiranja pravio je od njega tetrametar, a drugi, koji je nadvladao, pentametar.

(koji je jedino bio formulisan u precizna pravila) i euritmčki zakoni koji su se malo po malo nametnuli sve osjetljivijoj estetičkoj svesti, a u isto vreme i jednoj umetnosti koja je već evoluirala.

Ja kažem, naprimer, da početni spondej isključuje daktil u drugoj stopi, da on ponajčešće povlači za sobom tribrahis u toj drugoj stopi¹⁾, kao u ovom stihu Lekonta de Lila (i dalje iz pesme *Hjalmarovo srce*):

*Va, sombre messenger, dis-lui bien que je l'aime*²⁾

Ovaj od Remboa (u *Samoglasnicima*):

U, cycles, vibrations divins des mers virides;³⁾
ili još ovaj od Albera Samena:

O Nuit magique, ô douce, ô solitaire.⁴⁾

To znači da bi ritmička arabeska teško podnela prvobitni tas sa tri duga uzastopna sloga (osim, razume se, slučajeva kada se mora žrtvovati euritmija stiha kakvom očitom estetskom interesu). To čak znači da uglavnom strukturalni zakoni ove arabeske (i svake arabeske iste vrste, čak i u plastičnoj oblasti) zahtevaju posle spondejskog efekta, to jest posle početnog pravoliniskog kretanja, izvesno padanje, a zatim, radi izravnjanja crteža, u jednom jedinom zaletu uspon na nužne visine cezure, da bi se zatim nastavilo ritmičko talasanje preko kraćih talasa, koji su zbijeniji u drugoj polovini krivulje. To bar pokazuje izučavanje većine značajnih primera ove ritmičke igre.⁵⁾

¹⁾ Drugim rečima (vodeći računa o činjenici da treća stopa, trohej ili spondej, počinje uvek dugim slogom) ovo znači da, ako prvi polustih počinje ovako: — —; on se nastavlja najčešće ovako: ∪ ∪ ∪ —.

²⁾ *Odlazi, sumorni vesniče, reci joj da je volim.*

³⁾ *U, krugovi, božansko treperenje zelenih mora;*

⁴⁾ *O mađiska noći, o blaga, o pusta.*

⁵⁾ Bodler, vrlo vešt ritmičar, kao da je uopšte izbegavao početni spondej. Kad ga upotrebi, on sledi formalni zakon koji smo upravo izložili. Primer:

— — | ∪ ∪ ∪ | — || ∪ | — ∪ ∪ | ∪ —

Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés
(*Velike oči moga deteta, obožavane tajne*)

Ipak ne znam kako treba izgovoriti sledeći, koji isto tako počinje spondejem, ali unakaraden u drugoj stopi kakofonijom:

Fruits purs de tout outrage et vierges de morsures
(Voće bez ikakvog kvara i nezagriženo)

Verovatno je da treba staviti akcent na reč *tout* (iako na to ne potstiču ni smisao ni ritam) jer je to jedini način da se malo zabašuri nesrećno *toutou*. Dobrom recitatoru će uvek smetati takav stih.

Uopšte, potreba da se ovi crteži izravnavaju kod Bodlera je dosta izražena, te samo počinjanje dugim slogom (sa trohejem) povlači za sobom, sa jasnom statičkom nadmoćnošću, tribrahis u drugoj stopi; što ipak nije lako ostvariti posle jamba, jer se na kraju prvoga polustiha često zahteva reč od četiri sloga:

— 0 | 0 0 0 | — || 0 | 0 0 — | 0 — 0

*Valse mélancolique et langoureux vertige...
Reine victorieuse et féconde en rachats...
Entre en société de l'idéal rongeur...*

(Melanholični valcer i čežnjivi zanos...
Kraljica pobedonosna i plodna u iskupljenju...
Stupa u društvo razornog ideala...)

Ovi trohejski stihovi gde tribrahis prati početni trohej jedna je od najkarakterističnijih ritmičkih shema.

Jedan poslednji primer, gde su skupljene sve ovakve činjenice, lepo će pokazati, verujemo, nedovoljnost, čak i sa ekspresionističkog gledišta, načina analize ritmova koji je upotrebljen u delu gospodina Gramona.

Uzmimo prvi od ova dva stiha Misea (u Roli):

*Et le pâle désert roule sur son enfant...
Les flots silencieux de son linceul mouvant.¹⁾*

¹⁾ I bleđa pustinja valja na njeno dete
Tihe talase svoga pokretnog pokrova.

To je jedan od onih spondijakusa čiju smo važnost već videli. Naši nas principi nužno navode da ga skandiramo:

o o | — o o | — || — | o o o | o —

Et le pâle désert roule sur son enfant...

Iza srednjeg spondeja, čije nam je dejstvo već poznato, dolazi tribrahis. Je li potrebno reći da samim tim drugi polustih uzima oblik širokog talasa, velikog talasanja na koje smo maločas ukazali povodom Bodlerovog stiha gde se ista činjenica javlja u prvom polustihu, i čiji opšti crtež ima ovaj oblik:

o

Ako ovde ima nečeg izražajnog, to se mora opaziti u podudaranju ovog kretanja širokog talasa i pokrivanja mrtve kobile talasom peska. Međutim, u načinu skandiranja koji je usvojio gospodin Gramon, šta ostaje od toga? Samo postojanje tobožnje jednosložne stope. I pisac je prinuđen da samo za tu jednosložnu stopu veže čitavu izražajnu vrednost stiha. Stoga on piše (str. 16): »Ritamske jedinice koje imaju manje od tri sloga izražavaju sporost, slikaju radnju koja traje, koja se završava lagano:

Alors, elle se couche et ses grands yeux s'éteignent
Et le pâle désert (rou) le sur son enfant
Les flots silencieux de son linceul mouvant.¹⁾

Lagani ritam što ga sačinjava slog *rou* slika sporo i potmulo kretanje peska koji malo po malo pokriva kobilu; sama sporost izražena je trajanjem sloga...«.

Kad bi tako bilo, prisustvo ovih tobožnjih jednosložnih ritamskih mera bi svakiput proizvelo takav efekat; i utoliko intenzivniji što bi takve ritamske:

¹⁾ Tada, ona legne i njene krupne oči se ugase
 A bleđa pustinja valja na njeno dete
 Tihe talase svoga pokretnog pokriva.

mere bile mnogobrojne. Šta bi se onda mislilo o prvom od onih Lafontenovih stihova:

*Elle bâtît un nid, pond, couve et fait éclore
A la hâte. Le tout alla du mieux qu'il pût¹⁾*

Mi tu imamo nanizano nekoliko od onih »jednosložnih stopa« prema shvatanjima gospodina Gramona. Treba li misliti da se na taj način sporest ševe koja nosi jaja i leži na njima izražava u »radnji koja traje, koja se završava lagano«? Ili da se Lafonten grubo ogrešio o smisao? Ustvari nema nikakve umetničke veze između dva stiha Misea i Lafontena, između kojih bi samo teorija »jednosložne ritamske mere« htela da uspostavi prisan odnos. I jedan i drugi su spondijakusi; ali ovaj:

o o | o — o . — ? — | — o o | o — o

Elle bâtît un nid, pond, couve et fait éclore

pirihijus, amfibrah, spondej, daktil, amfibrah, karakteriše prisustvo daktila posle spondeja. Odbijanje euritmčki normalnog tribrahisa je doista jedna od onih činjenica gde čovek ima pravo da traži živopisan i deskriptivan efekat. A taj niz spondeja i daktila i jeste ono po čemu se Lafontenov stih razlikuje od Miseovog (gde iza spondeja dolazi jedan tribrahis). Namesto neodređenog dugog sloga kojim se završava Miseov stih, Lafonten, produžujući ritmički tas terazija na tri uzastopna duga sloga — što, kao što rekosmo maločas, estetska osećajnost trpi samo ako se euritmija žrtvuje nekom drugom, očitom estetskom interesu — održava u pravoj liniji tri radnje koje se nižu neposredno, bez prekidanja. I to je onda tok, tok, tok triju sličnih taktova kojim se izražava — pošto izraza ima — žurba basnopiščeve ševe. Tako, čak i u dva ekspresionistička slučaja,

¹⁾ Ona gradi gnezdo, snese jaja, leži na njima i izleže mlade.

Na brzinu. Sve je išlo ne može biti bolje.

koji su vrlo povoljni za tezu koja se brani, prava umetnička činjenica je prošla kroz rupice jednog načina analize koji, ne samo da ritam ne proučava, nego ga ubija, ili zabašuruje ono što je bitno: to jest *crtež arabeske* kao rezultante.¹⁾

Rezimirajmo dakle za one koji zbog nedovoljnog interesovanja za muziku ili zbog nedovoljnog poznavanja metričkoga rečnika ne bi mogli pratiti u pojedinostima tačno estetsko značenje principa skandiranja koje smo upravo izložili.

Oni se prosto sastoje u tome da se pokaže da, ako se u klasičnom francuskom aleksandrincu taktica redovno meće posle drugog, petog, sedmog i desetog sloga²⁾; ako se zatim u svakoj od ovih ritamskih jedinica posmatra raspored kratkih i dugih slogova, primetiće se da se u svakom od njih pojavljuje uvek samo vrlo mali broj rasporeda (tri ili četiri jedva za svaki ritam), upotrebljavajući ukupno samo osam poznatih metričkih stopa. A ti rasporedi, svim svojim kombinacijama (matematičar će izračunati da ih ima tačno 240), daju, kao što se vidi, više od dve stotine različitih arabeski, sve dobro okarakterisane, sve

¹⁾ Jedna upadljiva činjenica još više pojačava tu nedovoljnost algoritma koji je usvojio gospodin Gramon. Na četiri strane koje dolaze posle ove koju smo izvukli pisac navodi (povodom ovog izražavanja sporosti ili trajanja, ili čak ogromnosti) dvanaest stihova koji sadrže taj slog za koji se smatra da »sam za sebe čini ritamsku meru«. A kao da nije primetio, ili u svakom slučaju nije istakao da svi bez razlike imaju jednosložnu reč u prvom slogu jednog polustiha (prvog ili drugog)! Svi počinju trohejem ili su spondijakusi; u svima bez izuzetka iza karakteristične stope (troheja ili spondeja) dolazi tribrahis. Dakle, bitna ritmička činjenica je očigledno *mesto dotične jednosložne reči u polustihu*, kao i *crtež ovoga uzetog u celini*. Ali prema načinima piščeve analize baš ovo mesto, koje je toliko važno, nije i ne može biti posebice označeno! On vezuje ritmičku činjenicu samo za jednosložnu reč a ne za strukturu celog polustiha.

²⁾ Zašto baš na tim mestima? Ne proizvoljno, nego zbog toga što se to podudara sa prosečnim izohroničnim zahtevima.

euritmične.¹⁾ No ponovimo (i to je ono što svekoliko naše dokazivanje teži da pokaže): *crteži ovih arabskih, sa gledišta ritmičkog, sačinjavaju bitnu estetsku činjenicu.*

I poslednja napomena, pa da sve bude rečeno.

Jedini važan i poznat ritmički raspored koji ne ulazi u napred navedena morfološka pravila jeste *apsolutni ternar* (nespojiv sa pravilima klasičnog stiha); stih koji karakteriše u isti mah odsustvo cezure (to jest snažno izraženog zastoja) posle šestoga sloga i akcenta na tom šestom slogu, kao u ovom romantičnom stilu Edmona Rostana:

Empanaché d'indépendance et de franchise²⁾

ili u ovom drugom, gde ima manje nojevih pera ili trubnih znakova, ali više umetnosti, i koji je od Andre Žida:

Fixe un regard où s'évapore tout espoir³⁾

Jedina »sloboda« u odnosu na klasična pravila sastoji se u tome što se u središnu stopu stavio pirihijs; što sa amfibraham pre nje i daktilom posle nje sačinjava suštinu ove sheme koja se može vrlo legitimno dodati prethodnim kombinacijama. Recimo, uostalom, da veliki ritmički interes Židovog stiha dolazi i od početnog troheja koji otpočinje stih dugim slogom, što pretstavlja veoma umetnički splet banalne sheme. Ali što se tiče normalnih ternara u pravilnoj versifikaciji (ternara koje ne treba nazivati trimetrima), koji su obuhvaćeni u napred datim kombinacijama (mogu se skandirati jednoliko: piri-

¹⁾ Opšte pravilo najveće euritmije lako je formulirati. ^{1°} Pre svega, treba izbegavati lažne spondeje, to jest (setiti se muzičke sheme na str. 182), eliminisati rasporede koji stavljaju po jednu celu notu s jedne i sa druge strane tak-tice; ^{2°} učiniti kolikogod je moguće da iza spondeja, kao naknada, dođe tribrahis; ^{3°} ako je polustih pretrpan dugim slogovima, bolje da se potisnu ka početku nego ka svršetku toga polustiha. Ali i kombinacije koje su najmanje euritmike ostaju prihvatljive.

²⁾ *Zadenuvši perjanicu nezavisnosti i slobode.*

³⁾ *Upre pogled iz koga iščezava svaka nada.*

hijus, amfibrah, trohej, daktil, amfibrah), oni su složeniji nego onaj Rostanov, naprimer. Mi se zbilja apsolutno ne slažemo da je slavni ternar *Pesme Betfažea*:

*Mon bien aimé, mon bien aimé, mon bien aimé*¹⁾ sastavljen od tri istovetna komada, stavljena jedan uz drugi (tri »četvrta peona« — eto to je ritam »tri poziva«!). Sva estetska osećanja, svi zahtevi ukusa kao i strožije studije zahtevaju različit, a samim tim i uzbudljiviji izgovor tri grupe reči sa postepenim, vrlo diskretnim podizanjem glasa i naglašavanjem reči *bien* u srednjoj grupi. Jer osobina ovih stihova je u tome što *postavljaju jedan na drugi* dva ritmička talasa, jedan koji stvara trojnu shemu pomoću akcenata druge i četvrte stope; i drugi koji podizanjem glasa u središnjoj grupi zadržava ponovljeni pokret dvostrukog talasa. To su dva talasa koja prelivaju jedan drugi — kao u tolikim sličnim umetničkim radnjama, gde estetska osećajnost skladnom analizom razaznaje dva različita perioda kroz jedno složeno talasanje. Ponovimo još jednom: *suština pesničkog metra jeste arabeska crteža koju obeležava ritmički talas.*

Hoće li nam se dozvoliti da dodamo da je veliki, ogromni interes svega toga, ako se gleda u budućnost, u tome što je stih u pobrojanim slogovima, u tim metričkim shemama, samo posebni slučaj jedne prozodije čiji princip nudi još mnogo šire kombinacije čim se odrekemo skraćivanja pobrojanih slogova, ne žrtvujući zato euritmiki zahtev? A mi ne sumnjamo da će se budućnost ukazati sa te strane, čim francuska poezija, koja je, što je razumljivo, nešto umorna od pomalo ipak jednolike pravilnosti starog sistema, bude međutim tražila od prave organske i strukturalne prozodije estetska sredstva jedne u isti mah gipke i razvijeniije umetnosti čije se izvesne crte već naziru. Francuska će poezija u budućnosti biti metrička ili je neće biti. A nje će biti ako bude znala predosetiti, naslutiti, iskoristiti prave za-

¹⁾ Moj dragi, moj dragi, moj dragi.

kone ritma u francuskom jeziku, one zakone koji čine umetničkim najlepše stihove našeg tradicionalnog književnog blaga, ali koji se mogu i drukčije iskoristiti, koji se na taj način mogu ne samo načiniti gipkijim, nego i proširiti, obogatiti i neobično ukrasiti pod uslovom da se poštuju njihovi pravi estetički principi.

Ostaje nam da kažemo koju reč, i to veoma kratko, da ne bismo zamarali čitaoca, o dvema poslednjim estetičkim kategorijama: o melodiji i harmoniji.

Što se tiče melodije, možemo samo pohvaliti rad Morisa Gramona, koji, u svom poslednjem delu, donosi veliki broj dobro zapaženih i veoma metodski klasiranih činjenica koje se odnose na uzastopne vokalne i konsonantne nizove u stihovima, njihovo grupisanje i njihove odnose u dijadama, trijadama, heksadama, rečju eufonijama koje iz njih proizlaze. I valja primetiti da se one mogu primeniti na čitav prozodički sistem koji organizuje jedan stih u dobro ustrojenu period čak i u drukčijim oblicima nego što je pravilni aleksandrinac.

Evo ipak nekoliko dopunskih napomena koje se tiču uporedne estetike.

Zapazićemo najpre da se tako sakupljene činjenice odnose ne, manje-više neodređeno, na »harmoniju«, nego baš na melodiju stiha.¹⁾

¹⁾ »Trebalo, piše gospodin Gramon (str. 381) da se samoglasnici nižu u izvesnom redu; u tome je cela tajna harmonije francuskog stiha«. Nizanje nota u izvesnom redu, to je sama definicija melodiske činjenice. Ima u ovom pogledu jedna odlična rečenica Senankura: »Melodija, ako se taj izraz uzme u celokupnom obimu za koji je sposoban, može isto tako proizlaziti iz niza boja, ili niza mirisa. Melodija može proizaći iz svakog niza izvesnih dobro poredanih senzacija, iz svake odgovarajuće serije onih efekata čija je osobina da bude u nama ono što mi isključivo nazivamo osećanje« (Oberman, pismo LXI). (Primetimo, povodom poslednje reči, da osećanje nema današnji smisao koji dugujemo eklektičarima, i označava prosto svaku intuitivnu duševnu promenu. Ali to je jedno drugo pitanje).

One se sasvim lepo mogu uporediti sa činjenicama koje u muzici čine melodiju. One upotrebljavaju *kvalitete* jezičkih zvukova; trideset glasova — četrnaest samoglasnika i šesnaest suglasnika u francuskom jeziku.¹⁾ Njihov način linearnog nizanja, gde su naročito važni globalni zvuci sačinjava ovaj melodiski element stiha. Oni u celini obrazuju skalu kojom raspolaže ova pesnička umetnost u melodiskom pogledu. Reč harmonija koju naš pisac ovde upotrebljava odnosi se samo na neodređeni smisao (veoma raširen da bismo se pobunili protiv njega) koji mu daje značenje: »srećna kombinacija raznih elemenata« (*Tehnički i kritički filozofski rečnik* značenje A), a ne u tačnijem smislu« estetskog karaktera senzacije koju proizvodi istovremeno slušanje više zvukova« (isto, značenje T).

Uistini, ova poslednja definicija (po kojoj može biti *harmonskih činjenica* u pravom smislu reči u poeziji, koja je uvek monodička) isuviše je uska. U muzici ima harmonskih činjenica čak i bez višeglasne istovremenosti, već i u samom melodiskom nizanju zvukova... Stoga jedna melodija može sama sobom imati harmonsko značenje (ono kojim se pratilac može inspirisati ako usvoji čisto kontrapunktski stil). Najznačajniji intervali melodiskog kretanja, skup glavnih tonova, eliminisanje prolaznih tonova, često su dovoljni da sugerišu i nametnu tu harmoniju, koja se sadrži u melodiji. Uostalom, sklop

¹⁾ Mi pak računamo da ih ima trideset četiri, sa četiri polusamoglasnika. Nismo dovoljno kompetentni u fonetici da bismo se čudili što ih gospodin Gramon nije računao posebno. Ali možemo utvrditi njihovu estetsku vrednost. Njihov je veliki interes u tome što se u metru ponašaju kao suglasnici, a ipak unose u njega vokalni kolorit. Tako slovo *u* u rečima *bruine, bruit, nuit, pluie* (koje se pojavljuje u Gramonovim analizama, koji se sreće sa ovakvim činjenicama samo povodom dijereze i sinereze) od naročitog je estetskog interesa. Mi smo dali dovoljno statističkih podataka o načinu slikanja Šatobrijana, naprimer, te smo saznali da krajnja učestanost polusamoglasnika (1,87, na sto zvukova u prvim stranama *Atale*), što u francuskom jeziku ogromno mnogo doprinosi tečnoj živopisnosti stila.

skale (činjenica samo naoko melodiska) stavlja pod pitanje veoma široko, veoma duboko; i same harmonijske činjenice. Trebalo bi dakle manje govoriti o »istovremenom slušanju«, a više o odnosima »nezavisnim od uzastopnog nizanja«. U ovom smislu bi se moglo postaviti pitanje: da li poezija u svom korišćenju fonetskog materijala stavlja pod pitanje čisto harmonijske činjenice?

Gospodin Gramon nije išao dotle da postavi problem, i to je veoma prirodno: on se ne može ni postaviti ako mu se ne priđe zaobilaznim putem muzike. A to je i štetno.

Pitanje bi se sastojalo u ovome: ispitati da li vokalne celine, naprimer u grupama samoglasnika koji karakterišu izvestan melodiski član stiha — trijada ili tetrada — i koji mogu biti suprotni samoglasnicima iz druge grupe, teže ponovnom grupisanju; da li ovi samoglasnici imaju između sebe neke veze, i čine li vrstu akorda, koje bi se mogli suprotstaviti drugi akordi (koji se, naravno, uvek javljaju u »razloženom« obliku arpedža); sve nas to navodi da u melodiskoj skali razlikujemo odnose slične, naprimer, onima tončke ili dominante, ili terca, ili vođice, itd.

Mogla bi se tu vršiti zanimljiva, ali teška istraživanja. Ne polazeći na taj put, ukažimo samo da treba biti obazriv i ne misliti da se ova skala (koju valja tražiti ispitivanjem dela velikih stilista kao i pesnika) može dobiti *à priori*, oslanjajući se na grupe srodnosti i suprotnosti uzete iz fonetike.¹⁾ Možda je

¹⁾ Gospodin Gramon je izgleda mislio, ukoliko je išao malo po ovom zemljištu, da fonetička analiza nužno daje odnosne okvire. Mi ne kažemo da je to pogrešno, nego da to treba opravdati. Ima mesta u kojima je slaganje između fonetičkih i estetičkih odnosa izvesno. Gospodin Gramon ima pravo kada fonološki kaže da je »takozvano muklo e zvonak samoglasnik« (str. 235), ali ako je estetski donekle zvonak kada je naglašen, napisan eu i praćen suglasnikom, kao u *valeur*, on potpuno gubi tu osobinu u prozodičkoj ulozi nemog, neelidovanog e. Možda azbučnije činjenice takode igraju ovde veliku ulogu. Ne zaboravimo da se poezija normalno javlja kao pisana za oči, i da pesnici, psihološki go-

to istina. Ali možda samo delimično, ako ne i nimalo. Problem je potpuno isti kao onaj u vezi s pitanjem: da li se muzička skala može zasnovati jedino na razlozima akustične fizike. Danas je poznato (Helmholtz je to već delimično uvideo, Štumf opširnije pokazao, a najnoviji radovi su to još više utvrdili) da u izvesnom pogledu postoji velik razmak između fizičkih osnova harmonije i umetničkih podataka. Razmak bi ovde iz mnogih razloga mogao biti još veći. Ukratko, jedino konkretnim izučavanjem fonetičkih harmonija u književnosti; raznih akorada i njihovih odnosa; brižljivim proučavanjem slogovske palete jednog Bosijea ili jednog Rasina, jednog Šatorbrijana ili jednog Iga, jednog Flobera ili jednog Bodelera, možemo se nadati da ćemo naći srodstva, suprotnosti, harmonijske odnose senzibilnih *kvaliteta* u verbalnoj umetnosti — i zatim proveriti da li se ti odnosi mogu ili ne mogu objasniti, bar u glavnim potezima, fonetičkim odnosima.

Izučavanje je prilično teško, ali značajno. Napomenuli smo da jedini uspešni metod da se otkriju te skladnosti jeste statistički metod.

Svi oni koji su upućeni u kriptografsku nauku: znaju koliko istraživanje učestanosti pretstavlja u njoj prodirno sredstvo analize. Ali se kriptografske učestanosti odnose samo na slova azbuke. Dobri pregledi *fonetičkih učestanosti* u raznim jezicima (sličnih onima koji u svojim radovima upotrebljavaju kriptografiju) treba tek da se načine.¹⁾

Ako se istraživanja ove vrste primene na književnike, na francuske pesnike, dolazi se do rezultata.

vorčići, imaju vrlo često unutarjni vizuelni pa čak i tipografski govor (ovo razlikovanje igra važnu ulogu u činjenicama koje se pogrešno nazivaju »slušanje boja« a koje su vrlo često činjenice »čitanja boja«).

¹⁾ Nekoliko ozbiljnih dokumenata je u ovom pogledu obrađeno za stenografsku veštinu. To je jedini fond s kojim se može računati. A on se ne slaže uvek sa željama fonetičara i estetičara.

zanimljivih po tome što pokazuju razne harmonije na kojima se zasnivaju stilistički efekti.¹⁾

Statistički metod je u ovim istraživanjima utoliko neophodniji što se bez njega uvek izlažemo opasnosti da subjektivno pristanemo uz ekspresivnu vrednost koja se samovoljno pripisuje izvesnim zvucima; ili da obratimo na njih naročitu pažnju izborom koji nije u skladu sa stvarnom nadmoćnošću. Ali statistički metod je vrlo uspešan u ovakvom otkrivanju. Evo, na kraju, samo jedan primer.

Poznato je da je Igo u godinama izgnanstva otkrio umetnički interes nazalnih dvoglasnika, izvesnih samoglasnika s akcentom i izvesnih okluzivnih suglasnika ali ne i t (koji je takođe okluzivan). Rečju on je sebi stvorio jednu paletu gde dvoglasnici *on*, *an*, dugi *i*, pa suglasnici *b*, *m* (i *r* isto tako, koji je gotovo uvek najčešći suglasnik, preteže uvek u igovskoj skali) dobijaju naročit estetički značaj. Ali uzmimo *Pesmu o pomorskim pustolovima*. Mi znamo preko P. Berea da je bila već odavno ispevana kada ju je Igo uneo u *Legendu*, dodavši samo jednu strofu. Koju? Pretpostavimo da to ne znamo i proučavajmo učestanosti. One su zbilja sve u skladu sa njegovom paletom (sa skalom, ako više volite) od pre izgnanstva; paletom svetlom i tamnom:

On fit ducs et grands de Castille
Mes neuf compagnons de bonheur
Qui s'en allèrent à Séville

¹⁾ Harmonsko ispitivanje prvih strana *Atale* — koje je P. Servien tako dobro proučio s ritmičkog gledišta — daje pomoću statističkog metoda vrlo zanimljive rezultate o fonetičkoj paleti Šatobrijana. Utvrdila se, naprimer, učestanost od 7,5% za zvuk *r*, koji ima učestanost 11 u jednom donekle sličnom tekstu Iga (ogromna statistička razlika): vrlo visoka učestanost glasova otvorenog *e* i *a* kao i glasa *i* (6,9 za otvoreno *e*, koje među samoglasnicima dolazi na prvo mesto; — samo 4,8 u odgovarajućem tekstu Iga, posle *a*, *i* eu i *au*). Veoma mali broj neposredno uzastopnih suglasnika. Šatobrijanova paleta je istovremeno izvanredno sjajna, prozračna i jasna. Može se uporediti u slikarstvu sa paletom onih slikara (Monea, naprimer) koji su se usudili da stavljaju neposredno jednu do druge boje istovremeno živahne i svetle.

*Épouser des dames d'honneur.
Le roi me dit: veux-tu ma fille?
Et je lui dis: merci, Seigneur...¹⁾*

Jedna jedina strofa nam statički daje učestnosti gerneziske palete; to je ova:

*J'ai là-bas, où les flots sans nombre
Mugissent dans les nuits d'hiver
Ma belle farouche à l'oeil sombre
Au sourire charmant et fier
(Qui chaque soir chantant dans l'ombre
Vient m'attendre au bout de la mer...²⁾*

A to je zaista ona strofa koja datira iz izgnanstva. Ona u ostalom do izvesne mere pravi rupe u celoj pesmi (ne bez efekta uostalom) svojim veoma različitim pesničkim i stilističkim koloritom — pomalo kao neka Rembrantova slika među Rubensovim slikama.

Je li potrebno ponavljati da ove reči, divlje, sumorne, ljupke i gorde nisu zato takve što je Fiježolova Faenceta zaista imala crne oči, ni što je more zimi u Kalabriskom Zalivu stvarno surovo (niti zato što bi Igo pomišljao na Lamanš i na mornarske žene u Gerneziju); niti su zato takvi svi ti suglasnici *r* i dvoglasnici *or* i *an*; no da li je ova muzika uzrok što Faenceta ima tu vrstu lepote u morskom sutonu?

Kamo sreće da ova ispitivanja ne zamore previše čitaoca, ova ispitivanja koja smo hteli da držimo što je moguće bliže konkretnoj i pozitivnoj

¹⁾ Mojih devet srećnih drugova
Koji su pošli u Sevilju
Da se žene uglednim damama
Biše proizvedeni za kastiljske vojvode i velikaše
Kralj mi reče: hoćeš li moju kćer?
A ja mu rekoh: hvala, Gospodaru...

²⁾ Tamo gde bezbrojni talasi
Riču u zimskoj noći
Imam divlju lepoticu sumornog pogleda
Ljupkog i gordog osmeha
Koja svake večeri, pevajući u tami,
Dolazi da me čeka na morskoj obali...

umetničkoj činjenici. Jedna od njihovih tako stvorenih čari je baš u tome što omogućuju da se kroz izgled svojstven činjenicama sagleda ona dublja, intimnija umetnička stvarnost koja proizlazi samo iz poređenja i koja omogućuje da se u poeziji zapazi muzika. Velim muzika, ne metaforički, nego po stvarnoj vezi, po upotrebi potpuno istih sredstava, shodno pravilima koji su funkcionalno slični. Muzika uistini mnogo neuglađenija, mnogo prostija od muzičareve, a ipak bar isto toliko dostojna divljenja, po načinu na koji se do nje dolazi, sredstvima i materijalom zaista vrlo elementarnim, vrlo buntovnim, vrlo neelastičnim, i koje valja upotrebljavati takve kakve ih daje jezik za stvaranje veoma madiskih ritmova, melodija i harmonija.

Sa pesnikom je pomalo kao i sa nekadanjim keramičarima — ne tako davno: pre razvitka hemije i komercijalnog mešanja sirovina — koji su bili prinuđeni da rade laporom, glinom i peskom sa svoga zemljišta, jedino onim bojama koje im je ovo nudilo: bakarno zelenom, plavom kao kobalt, crvenom kao usijano gvožđe, i koji su empiriskim spojevima što su im tako bili stavljeni na raspolaganje, te oblicima koje su dozvoljavale nezgrapne pincete ili čak izbušeni rog povlačen po komadu, davali svome delu čudesnu lepotu, uklapajući cveće i životinje u velike jednostavne stilizacije, ukrštavajući ih sjajnim ili tamnim emaljima u obliku naivnog i veštačkog višebojnog vatrometa, čineći od toga i sami jednu muziku.

I neka bi oni koji izučavaju naše pesnike uvideli da paleta ovog zemljišta — jedna od najbogatijih a istovremeno i jedna od najraznovrsnijih i najslobodnijih koja postoji — i koju nam pruža jezik što odjekuje između Rajne i Pirineja čini mogućnom, ako se dobro upotrebi, umetnost čija sredstva ne ustupaju ni jednoj od onih kojom se može pohvaliti bilo koja druga verbalna muzika.

ŠESTI DEO

MUZIKA I PLASTIČNE UMETNOSTI

GLAVA XXIX

ARABESKA I MELODIJA (UVOD)

Mi smo govorili o arabeski povodom ritmičke krivulje stiha, one krivulje koje je jedno od najmoćnijih sredstava njene magije. To je sam mađioničarev gest, akt za koji je vezano, samom shemom kretanja, neko svojstvo, uspešno dejstvo, opsenarska radnja, opčinjavanje, urok, trovanje, vradžbina, čini ili čarolije. Moraćemo kasnije ispitati ono što iskrsava iz te čarolije: lica i pejzaže, čudesne biljke i mistične gradove. Ali produžimo još naše istraživanje na istom planu. I upitajmo se: Nije li ta reč arabeska jedno poređenje, jedna metafora? Zar ona, primenjena bilo na ritam stiha, bilo na oblik melodije, označava samo to da im je umetnički princip zajednički i da su u shemi jedne klasifikacije po položaju bliske? Zar se ne može dublje prodreti u te odnose? To je u istima mah najvažniji, najznačajniji, najbitniji a takođe najvažniji, najteži problem sa kojim treba da se uhvatimo u koštac. Njegovo će se težište najbolje i najneposrednije odrediti (bik se hvata za rogove) poređenjem muzike i plastičnih umetnosti.

Mi ćemo ga prvo postaviti ovako: ima li tačno određenog morfološkog srodstva između izvesnih arabeski i melodija? Da li se slični strukturni zakoni mogu nametnuti i u pojedinostima tako različitim umetnostima, od kojih se jedna obraća vidu, u isto-

vremenosti, crtama koje se mogu povući crno na belo, perom na hartiji; a druga uhu, u uzastopnosti povremenim strujanjem vazduha, treperenjem žice na violončelu ili u ljudskom grlu?

Pitanje je doista zanimljivo samo ako se temeljno pretrese, sa svim aparatom naučnih, filozofskih i umetničkih saznanja koja su potrebna da bi se došlo do čvrstog ubeđenja i zaključaka koji imaju strogost objektivnih činjenica. Kad bi se radilo samo o tome da se podrži jedna metafora ili opravda jedna sentimentalna analogija, onda bi ono što je već rečeno bilo dovoljno.

Molimo dakle čitaoca da strpljivo prati jednu naučno-filozofsku demonstraciju u atmosferi ozbiljne estetike. Ako više voli prijatnu estetiku, on će se moći zadovoljiti time što će se baciti pogled na figure iz sledeće tri glave (XXIX, XXX, XXXI). A može dodati onome što bude zapamtio iz razmatranja o ovom pitanju da je ceo razvitak koji one ilustruju napisan tako da ima jednaku vrednost sa gledišta fizičara, psihologa, dekoratera i muzičara. O tome se baš i radi da se istovremeno govori za Helmholca, za Bergsona, za Peruđina i za J. S. Baha, i da to bude ubedljivo za svakoga od njih po najstrožijim zakonima njihove discipline. Neka nam se dakle oprost, ponekad, izvesna stručnost i izvesno zahtevanje pažnje.

GLAVA XXX

PROBLEM SPECIJALIZACIJE MELODIJA

Teza o estetičkom srodstvu arabeske i muzike bila je branjena u jednom delu više citiranom nego čitanom, i već starom: čuvenom Hanslikovom ogledu: *Vom musikalischen Schönen, 1854.*¹⁾

¹⁾ Ova je teza bila branjena i drugde. U *Estetici S. Verona*, str. 369, citirane su zanimljive stranice Š. Bokijeve. *Filozofija muzike*, str. 193, koje su sačuvala svoj interes: »Opšti utisak muzike na uho jeste utisak kalejdoskopa na oko«, itd.

Neko će se možda čuditi što je jedna tako tačna i opravdana misao izazvala tako velik otpor. Priredbe koje su joj činjene počivaju ponajčešće bilo na nepoznavanju prave prirode pa čak i istoriske važnosti arabeske umetnosti (kojoj treba dodati najmodernije »čisto slikarstvo«: mi ćemo se još jednom vratiti na ovo pitanje), bilo na zbrci koja se često čini (i za koju je sam Hanslik do izvesne mere odgovoran) između tako tačne misli o tom srodstvu i najosporljivijih teza jedne »formalističke« pa čak i »intelektualističke« estetike.

Posledica ove zbirke je da oni koji žele pobijati Hanslikovu tezu (kao naprimer nekada Ž. Kombarnije)¹⁾ često dobar deo svoga truda upotrebljavaju na to (čudnim pomeranjem težišta pitanja) da ističu protiv nje prava osećanja u umetnosti — kao da bi arabeska ili čista slika mogle govoriti samo inteligenciji, i kao da one ne bi sadržavale osećajni interes i moć uzbuđivanja.²⁾

¹⁾ *Muzika, njeni zakoni, njen razvitak*, 1913 (str. 37-42).

²⁾ Za žaljenje je što se i kod jednog tako obaveštenog estetičara kao što je Lionel Landri (*Muzička osećajnost*, I izd. 1931 str. 167, 171, 174 i naročito 183) nalaze tragovi ove predrasude. Međutim, već je tako davno bilo kako je Geje napisao (*Arabljanska umetnost*, str. 96-98) odlične stvari o osećajnoj vrednosti pre spleta i mnogougaonih kombinacija muslimanskog dekora. On primećuje da su osećanja što ih bude bočni parni uglovi »ozbiljna osećanja prožeta nekom blagom vedrinom«, a neparni: »neodređenom, nejasnom melanholijom, neizvesnošću«. On pokazuje kako preplet oživljava sve to: »Slika dobijena spajanjem kvadrata i osmougona budi ideju o večnoj nepromenljivosti, a ona koja ima za osnovu sedmougona ideju o tamnoj i obespokojavajućoj tajanstvenosti«, itd. Možda je Balzak donekle odgovoran za obratnu tezu. »Sa instinktom koji daje očinstvo starac je uvek birao svoje darove među radovima čiji su ukrasi pripadali ovoj fantastičkoj vrsti koja se zove arabeska i koja se, ne govoreći ni čulima ni duši, obraća samo duhu kreacijama čiste fantazije« *Prokleta dete*, izd. Buteron str. 140). Ali jedan Balzakov savremenik, Edgar Po, davši jednoj zbirci svojih pripovedaka naslov *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, nije nipošto hteo reći da čudnovata vrsta koju je tražio ne može izazvati ni strah, ni smeh, ni pesničku čežnju, ni bezbroj drugih suptilnijih emocija. Ima u

Pitanje nikako nije u tome. Nije riječ o stvaranju teorija o suštini muzičke lepote, ili o manjeviše osećajnoj vrednosti arabeske. Potrebno je saznati (a to je jedno od onih pitanja gde pozitivna nauka o činjenicama jedina ima glas) da li ima pozitivnih morfoloških sličnosti između muzičkih dela dekorativne umetnosti, da li, naprimer, prostorno transponovanje jedne melodije u linije daje krivulju koja ima dekorativnu vrednost i oblik koji zadovoljava sa gledišta bitnih zahteva estetike arabeske. Ako ih ima, ogled je od presudne važnosti, i onda naše teorije i naša estetička mišljenja treba da se prilagode toj činjenici i da je objasnimo ako možemo: nijedno mišljenje ne može ništa protiv činjenica.

Ali ogled je tugaljiv. To je jedan od najtežih i najvažnijih ogleda u uporednoj estetici.

Mogu li se izneti fizičke pojave koje mehaničkim sredstvima stvaraju dekorativne figure nastale muzičkim treperenjem? Pritom se pomišlja bilo na daleke oglede Hladnija (figure dobijene treperenjem ploče posute peskom), bilo na ponavljanje onih ogleda Savarta (koji je nastojao da razvrsta te figure), bilo na »ejdofon« gospodina Uaca Higa (*Voice figures*, 1891), bilo najzad na činjenice mnogo bliže nama, koje se odnose na arabeske stvorene optičkim sredstvima i upotrebljavane i u tehnici zvučnog filma.¹⁾

Čelinijevim *Memoarima* (knj. I, gl. VI) jedna zanimljiva strana u pohvalu »onih lepih i čudljivih ukrasa koje neznalice nazivaju smešnima«. Uopšte o estetskoj sadržini ove umetnosti treba konsultovati one koji je vole, a ne one čijoj duši je potpuno nerazumljiva. Zanimljivo je možda konstatovati da Ad. Frank, u predgovoru svome *Rečniku filozofskih nauka*, kritikujući Krugov *Encyclopädisch-philosophisches Lexikon*, i prebacujući mu da nije »odgovorio važnosti predmeta«, uzima za to kao svedočanstvo prisustvo članka o *Arabeskama*, kao »neprilichnu digresiju« u delu te vrste!

¹⁾ Može se konsultovati zanimljivi članak u *Prirodi*, 15 novembar 1932. Vidi takođe pretstavljane »zvučnog traga« u listu *Fantasia*.

Izvesne od ovih figura imaju očigledna estetska obeležja. Ali su ta obeležja često slučajna: ona zavise od izvesnih uslova ogleda (simetrija u figurama Hladnog, naprimer) koji su nezavisni od osnovne muzičke činjenice. Ova morfološki zadovoljavajuća obeležja ne unosi muzička činjenica, nego upotrebljeni fizički raspored, ali ova obeležja ipak ne odgovaraju nečem što čini sastavni deo muzike. Pred nama je samo jedna »estetika treperenja«. Ista primedba važi i za krivulje registrovanja na filmu. Jedan deo njihovih estetskih obeležja uveden je pomoću aparata za registrovanje (naprimer, uvijanja na kružne otsečke galvanometričkim aparatom). Glavni nedostatak ovih krivulja jeste: 1° što one rastavljaju na posebne talase ono što se za osećajnost javlja kao besprekidni kvalitet, 2° što ti talasi daju sinkretističku smešu u kojoj slušanje razaznaje (harmonskom analizom) više različitih glasova: a radi se baš o tome da se dobiju krivulje svakoga od ovih polifoničnih glasova. Mi ne raspolazemo aparatima sposobnim da mehanički načine ovu harmonsku analizu. Aparati harmonske analize čiji je tip Kelvinov plinomer nisu ovde ni od kakve pomoći. Krivulje o kojima je ovde reč moraju se dakle konstruisati polazeći od samog muzičkog dokumenta (gde je ta analiza već načinjena). Ali po kojim principima? Čitava vrednost ogleda leži u racionalnom izboru koordinata.¹⁾

¹⁾ Ponavljamo da se takva raspravljanja ne mogu olako shvatiti (žalimo, naprimer, što se u jednom tako važnom delu kao što je: Burges i Denereaz, *Muzika unutarnjeg života*, 1921, nalaze »dinamogenične krivulje« muzike dobivene »uprošćujućim postupkom intuicije«). — Uopšte čitalac treba da se čuva takve vrste estetske ocene koja se zasniva na određenim impresionističkim ekvivalentnostima u jednom problemu gdje je od interesa samo ogled izveden po strogim metodama. — Napominjemo najzad zbog publike druge vrste (specijalno zbog fizičara) da umetnička činjenica, pristojno proučena, ima svoju vlastitu pozitivnost i da ne treba misliti da je muzičar pogrešio ako se između muzičke umetničke prakse i gledišta fizičara pojavi kakva razlika (ili on sudi po svom osećanju, na neodređen način,

Ž. Kombarije, koga smo maločas citirali, daje nam u isti mah i uputstvo na kojoj strani valja tražiti i čega se naročito treba čuvati kada piše (cit. delo, str. 40): »Ja sam uzeo jedan muzički komad, Adadžo *Patetičke sonate*, i na finoj providnoj hartiji nacrtao sam arabesku koja se dobija sledeći melodiske linije (*s i c*). Rezultat je ne može biti neprijatniji, neskladniji i besmisleniji. Oglad mi se čini zanimljiv, jer uzalud je Hanslik govorio o svojim *zvučnim linijama*: mi ne možemo da ih shvatimo kao linije situirane u prostoru. Međutim te su linije beskorisno škrabanje«.

Kombarije se ne izjašnjava ni o jednoj konvenciji koordinata koje je obeležio (a sve je u tome!) da bi dobio te melodiske linije. Izgleda štaviše da i korišćenje fine providne hartije, da bi se »sledile« te linije, pokazuje da je on kopirao te krivulje prema notama napisane partiture, spajajući ih onako kao što bi se načinila krivulja pri obeležavanju temperature!

Ne znači, samo ako se dobro promisli, da je ogled bio potpuno besmislen. I zbilja, naš notni muzički sistem je do *izvesne mere* pokušaj da se muzičke činjenice izraze odnosima u prostoru. Ali je veoma važno da se sazna u čemu je to izražavanje nesavršeno i nedovoljno.

1. Tradicionalno muzičko obeležavanje je heterogeno. Apsolutna visina, zvuka označava se čas

o činjenicama koje samo fizičar strogo poima), nego da je i sama ta razlika pozitivna činjenica, koja ima svoje razloge. Neki od tih razloga su psihofiziološki, drugi su čisto estetski; a ne treba zaboraviti da je estetička činjenica (ili, ako više volite, relativna pozitivnom izučavanju umetnosti) savršeno objektivna i realna. Mnogi naučnici ne znaju koliko estetika može biti stroga nauka koja izučava, prema prikladnim metodima, specifične činjenice veoma različite od fizičkih koje se odnose na strukturu materijala: one se tiču umetničke upotrebe tog materijala prema pravilima koje upravo treba obelodaniti i gde je eventualna razlika u odnosu na fizičarevu sugestiju simptomatična. Ova poslednja napomena je uostalom naročito važna za glavu XXXII, gde će ta razlika naročito biti u pitanju.

mestom nota na linijama, čas nekim sasvim drugim sistemom: upotrebom konvencionalnih znakova kao što su: povišilica, razrešica, snizilica, dvostruka povišilica, dvostruka snizilica. Valja upamtiti da se obeležavanje »prostih« tonaliteta (*C-dur*, *a-moll*) ili »komplikovanih« (*ais-moll*, *ces-dur*) odnose samo na te činjenice koje se tiču pisma. Akustički ono ne odgovara ničem. Dodajmo da je ovde trajanje zvukova obeleženo u isti mah sistemom konvencionalnih znakova (polovine note, četvrtine, osmine, itd.) i do izvesne mere prostornim razmerama.

2. Različite činjenice predstavljaju se na isti način. Između čiste kvinte (*c — g*) i umanjene kvinte ili tritona (*h — f*) nema nikakve grafičke razlike. Jedan deo elementarnih muzičkih studija odgovara potrebi da se u pameti uspostavi razlika između činjenica koje notni sistem predstavlja na isti način. Isto tako, intervali stepena ili dijatoničnog polustepena, terce u duru ili u molu obeležavaju se na sličan način. (Grafički interval između note napisane na jednoj od pet notnih linija i note napisane odmah iznad te linije odgovara stepenu između *c* i *d*: polustepenu između *e* i *f*).

3. Istovetne činjenice predstavljaju se različito. Ja ne govorim samo o razlici u poziciji (na linijama ili između linija) istih nota s jedne oktave do druge, tako da nastaje grafička necikličnost za činjenice koje su suštinski ciklične. Mislim na mnoštvo ključeva: ključ *f*, *g* i *c* na tri pozicije, osim onih za instrumente koji se transponuju. Tako da šest instrumenata — naprimer orgulje sa ključem *f*, viola u ključu *c*³ violončelo u ključu *c*⁴, engleski rog, koji se piše: jedna kvinta iznad prave note, harmonski rog koji se piše: jedna oktava iznad stvarne note, i klarinet *be* koji se piše u ključu *g* a čita se u ključu *c*¹) — dajući unisono isto *c*, ovo će imati na orkestarsku partituru šest različitih pretstava!

4. Zvuk koji ne pripada našem zapadnom muzičkom sistemu nije zastupljen u ovom pismu. Ono ne samo da je neupotrebljivo za pisanje izvesne

egzotične muzike (što ga čini neupotrebljivim za sociologa), nego i za obeležavanje jednog zvuka fizički prisutnog u našoj orkestarskoj praksi, ali tuđeg Carlinovoj skali.¹⁾ Ono je dakle neupotrebljivo i za fizičara.

Zbog svih ovih razloga sadašnje muzičko pismo ne samo što nikako ne daje transponovane muzičke činjenice, nego se i mora smatrati za vrlo primitivno i sasvim neracionalno.

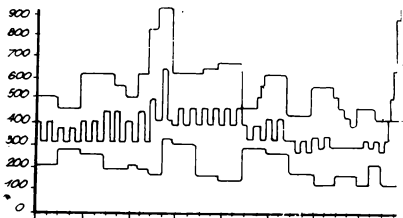
Nije, naravno, reč o tome da se ono praktično zameni nekim drugim sistemom (tradicionalno pismo je isuviše uključeno u našu kulturu, isuviše zastupljeno velikim brojem izdanja). Ali opšta estetika zahteva da se, radi teoretskih istraživanja kao i praktičnih studija koje se odnose na primitivne i egzotične muzike, i najzad na akustične činjenice, ima jedan racionalni notni sistem koji bi mogao poslužiti u svim slučajevima gde je obični sistem nedovoljan. Malo docnije predložićemo jedno rešenje ovog problema.

Vratimo se na naš grafički problem.

Jedno drugo, veoma prirodno i u svakom slučaju poučno rešenje jeste sledeće: uzeti za apcisu vreme, za ordinate fizičke učestanosti treperenja i spojiti (produžujući krivulju u pravou liniji za sve vreme dok traje zvuk) note koje pripadaju istom melodiskom glasu.

¹⁾ Naprimer, u svojim raspravama o genezi skale fizičari često zaboravljaju da nam kažu da zvuci kao sazvučnici broj 7, a naročito 11 izlaze u isti mah iz naših tonaliteta i našeg pisma i vraćaju se u njih tek pomoću konvencije, koja naprimer čini da se *fis* obeležava kao jedanaesti zvuk roga u *c*, možda svi znaju da je na sredini između razrešenog *f* i *fis*. Praktično fizičar ima svoje vlastito pismo: on se služi imenima nota napisanih punim slovima (ta imena valja protumačiti u pitagorejskom sistemu) ukrašenih povisilicama i snizilicama, sa naznakom reda oktave i (prema postupku što ga je uveo Helmholtz) sa jednom ili sa dve linije povučene ispod ili iznad da bi se obeležili pitagorejski zvuci sniženi ili povišeni za jednu ili dve devetine tona. Kao pismo postupak je rudimentaran i varvarski. On dopušta da se obeleže izolovani zvuci, ali nije pravo muzičko pismo.

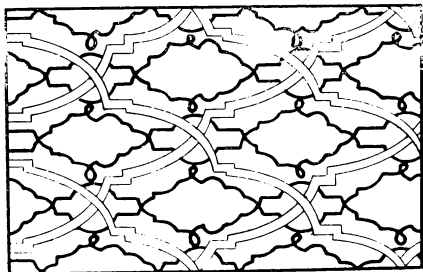
Primenimo te principe na Adadžo *Patetične* (jer je on poslužio Kombarijeu radi oglada). Za prvih šest taktova dobijamo sledeće krivulje:



Već sada ogled je presudan. Tako pronađene krivulje nisu ni »nepovezane« ni »apsurdne«. One su, naprotiv, vrlo dobro uravnotežene. Pravilno njihanje propratnog crteža, kojim tenor zauzima tako-reći stalno, sa jednim jedinim glasom dva harmoniska plana (harmonija izgleda u tri glasa a stvarno je u četiri) je zanimljivo i srazmerno obeleženo prema odnosnom kretanju dva ostala glasa. Kretanje ova dva glasa takođe se dovodi u red na sasvim zadovoljavajući način. Linija basa koja čas prati liniju drugog alta, a čas se najvišim tonom izravnava s njom u mnogo stilizovanijem taktu, u takvom je odnosu da se zaista može uporediti sa onim gde su, naprimer, oštriji basovi jedne zgrade utoliko bolje izrađeni što opterećuju bez naprezanja. Ali ovde naročito melodiska linija privlači pažnju svojim estetskim interesom. Njena sličnost sa onim linijama koje kombinuje arabeska umetnost nije sporna. Da bi se olakšao ovaj sud, pribegnimo pozitivnim dekorativnim delima koja su ikonografski utvrđena i situirana. Mi dajemo na strani 208 (uklanjajući svetlinu na pozadini, palmove grančice, grbove, na kojoj

se izdvaja arabeska u pravom smislu reči) jedan špansko-arablanski dekor.

Može se, jamačno, ne voleti ova vrsta umetnosti, kao što se može pružati otpor stilu Skarlatija ili Pore. Ali je nesumnjivo da ima duhova koji uživaju u njenim dražima (...»dekor u isti mah izvanrednog bogatstva i uzbudljive svetlosti« kaže H. Maje, *Dekoratívna kompozicija*, str. 141, od koga uzimamo ovaj dokument...¹⁾) i da će ti isti duhovi naći zadovoljstva iste vrste u oivičavanju dijagrama koji je napred dat.



Ne bi ipak trebalo precenjivati važnost ove analogije. Plastični kvaliteti ovog dijagrama nisu isti kao u muzičkom fragmentu koji su ga odredili. Bilo bi nemoguće tvrditi da niko ne može, kada ga ugleda, doživeti u potpunosti iste utiske koji se dožive kada se sluša adadžo *Patetične*.

¹⁾ Mi smo ga hotimično uzeli iz najklasičnije knjige o dekorativnoj umetnosti da nas niko ne bi mogao optuživati da smo tražili podesan dokument ili se koristili izuzetnom podudarnošću. Mi upoređujemo, kao što se vidi, slavni muzički tekst na kome je Kombarije pokušao ogled sa tip-skim primerom arabeske datim u najklasičnijoj knjizi. i sлагanje je takvo da bode oči.

Prvo, te su grafike nemoćne da nam pokažu sasvim naročita značenja izvesnih horizontalnih osa tih krivih linija, osa koje odgovaraju glavnim tonovima (kao što kažu muzičari) izabranog tonaliteta. Čime one plastično označavaju da početak leži ovde na savršenom akordu tonike, četvrti takt na akordu dominante kao i različita svojstva ovih akorada? A isto tako, kakvi su u svemu tome odnosi konsonance i disonance? Mi vidimo u drugoj polovini petog takta da su krive linije neobično zbijene jedna uz drugu; i to upoređenje, kao i pozicija koju on zauzima, dopušta da se razazna disonantni interval u drugom taktu. Ali plastično taj odnos nema ničega što bi se moglo uporediti sa utiskom koji proizlazi iz istovremenog slušanja *des* i *es*; i uopšte treba priznati da takvi dijagrami stvarno prenose u vizuelnu oblast samo kontrapunktski element muzike.

Mogli bismo biti dovedeni u iskušenje da ističemo *ekspresivnu* sličnost ovih vrsta crteža. Zar kretanje melodije nema iste osećajne i izražajne kvalitete, iste vrednosti stava kao i odgovarajući pokreti arabeske? Pratimo očima betovenovsku melodiju. Ona se isprva koleba oko svoje srednje ose, pa se jasno diže i spušta za dva stepena, onda se opet brzo diže kao da je triput razmahнула krila, odmah zatim pada, čas postepeno, čas širokim pokretima, penjući se i spuštajući, ona dolazi malo po malo, sve pravilnijim, mirnijim, ozbiljnijim i u neku ruku veličanstvenim hodom da se odmori na visini karakterističnih osa figure; dok druge dve krive linije učestvuju isto tako u tom smirivanju neposredno pretstavljenom u postepeno ublažavanom njihovju srednje krivulje. Zar nema duhova brzih za vizuelno transponovanje, kojima bi se učinilo da vide žensku priliku sa dugim crnim velom kako klizi po ivici jedne terase, kako se najpre penje pa spušta uz široko stepenište ka tamnoj vodi čije se tiho talasanje izražava njihovjem pratnje, i u kojoj se njena slika simetrično razvija u uprošćenim taktovima basa?

Ali to je, dabome, literatura. To je ono što iz muzičke čarolije poimaju oni koji je ne razumeju.

Melodiski crteži deluju na nas baš tim svojim vlastitim kvalitetima (a ne bilo kojim evociranjem drugog stepena). Za svakog muzičara ima u izvesnim nizovima zvukova (kao za dekoratera u izvesnim uvijenim linijama) nečeg tužnog ili nežnog, živahnog ili strasnog, a da se to ipak ne može objasniti prećutnom pretpostavkom, spoljnom evokacijom i asocijacijom misli. I *sama je melodija* nežna ili tužna, potresna, stroga, divna, — kao neko lice. Šta bi bilo od ljubavi (ona bi prestala da bude drama) kada više ne bi bilo tačno da ima lica nežnih i potresnih, strogih i divnih — nezavisno od duše koja je iza njih? I nema nikakve sumnje da su ta lica nežna ili bolna samo zbog jedne obrve savijene na izvestan način, jednih usta koja su više visoka nego široka, nosa kao onaj koji bi izmenio izgled sveta.¹⁾ To je čitava tajna drame izvesnih ljubavi, to nešto po sebi u vidljivom obliku. I čitava tajna ili bar jedna od tajni muzike (i opštije umetnosti) je upravo ta suština melodije (a takođe i linije, akorda boja itd.). Nema nikakve sumnje da je neka melodija nehajna ili ironična, zamišljena ili vesela, nevina ili perverzna, svirepa ili podrugljiva (i da se ona ne može voleti ljubavlju) zbog jedne apodžature terce (što ima nečeg upitnog), jedne disonance naniže za ceo stepen (što daje arhaičan utisak), jednog melodiskog takta koji prelazi oktavu bez svojih polustepena (što ima čudan i egzotičan ukus) itd. A sve to daje nam ključ tačnog značenja ovog linearnog muzičkog transponovanja. Ono nam ne objašnjava čaroliju u potpunosti, ali nam iznosi na videlo formalne činjenice iz kojih ta čarolija proizilazi.

Ima jedna vrlo lepa rečenica Šatobrijana. Reč je o jednoj ženi, o jednoj muzičarki. »Ona je imala — kaže on — izgled melodije koja se i sama načinila vidljivom ispunjavajući svoje vlastite zakone.«²⁾

¹⁾ Aluzija na čuvenu misao Bleza Paskala: »Da je Kleopatin nos bio kraći, ceo izgled sveta bio bi izmenjen«. — Prim. prev.

²⁾ Odlomci koje je objavio V. Žiro, *Šatobrijan* str. 20.

To je sušti ideal izvesnih koreografskih transponovanja.

Isto je tako i u arabeski koja se dobija na taj način; u izvesnom pogledu (pod izvesnom rezervom koju ćemo učiniti) to je upravo sama melodija koja se načinila vidljivom i koja izvršava svoje vlastite zakone.

Dakle, krivulje kojima se muzika na ovaj način grafički obeležava imaju sa krivuljama što ih sačinjava arabeska umetnost kao zajedničku osobinu bar istu strukturnu inteligibilnost. One na emocionalnu osećajnost ne utiču na pouzdano istovetan način, ali sa negativnog gledišta ne prouzrokuju ni ono mučno osećanje besmislenosti, neprihvatljivosti, perceptivne nepovezanosti koje ne bi propustilo da se pojavi kada bi načinjeni crteži sa plastičnog gledišta bili bezoblični. Ako se ne može reći da joj plastična struktura muzičke arabeske daje estetsku vrednost u skladu sa njenim zvučnim obličjem, a ono se bar može povrditi da *ima jednu strukturu* i da to ne može biti posledica slučaja. Izumilačke kombinacije melodista teže da nacrtaju oblike u onome što se može nazvati zvučan prostor, jer, i kada su grafički transponovane, ove zvučne kombinacije ostaju arhitektonske.

Ali ovde se nameće jedna važna primedba.

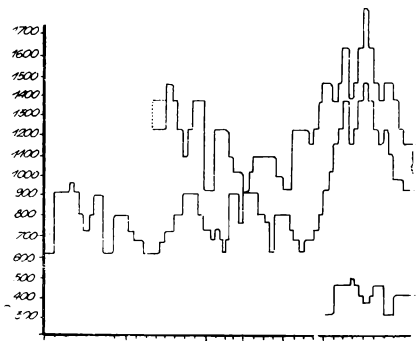
Da bi ovi oblici, postavši vidljivi, »izvršili svoje vlastite zakone«, potrebno je, kao što znamo, da se pravilnim uređenjem koordinata dobije arabeska koja je najpodesnija da se obelodani bitno svojstvo tako ispitivanog umetničkog dela.

Ali, jedna će nas stvar iznenaditi.

Izbor brojeva treptaja u sekundi, kao vertikalna ordinata, skriva od očiju jedno suštinsko svojstvo melodije: da ostaje formalno identična kakva god bila visina i glas u kojima je data.

Da bismo se o tome uverili, ispitajmo jedno delo u stilu kontrapunkta (koji se, kao što je poznato, najviše približava tipičnoj arabeskoj umetnosti). Uzmimo VIII fugu *Dobro temperiranog klavira*. To

je jedan od najotmenijih i najveštijih spletova melodiskih linija koji postoje. Početak je, po pravilima, neobično jednostavan: tri glasa stupaju u dejstvo jedan posle drugog, na istom motivu.¹⁾ Grafički transponovan po prethodnom metodu on daje sledeću arabesku:



No jasno je da se istovetnost melodiskih krivulja različitih glasova (a to je umetnički osnov ovog oblika umetnosti) nimalo ne poštuje. Plastično nastupanje teme u glasu tenora (levo od slike) je estetski otprilike uravnoteženo, premda nešto istegnuto u visinu. To istežanje postaje sasvim preterano pri odgovoru alta. I kada se u osmom taktu viši tonovi

¹⁾ Ako se stavi nastranu ova promena koja karakteriše »tonalnu fugu« (u suprotnosti sa »stvarnom fugom«) recipročna »promena« tonike i dominante, kada se »tema« ponavlja za kvintu naviše ili kvartu naniže (to sačinjava »odgovor«). Na našoj grafici mi smo tačkasto označili šta bi dalo tekstuelno ponavljanje teme, da bi čitalac koji nije izblize upoznat sa tehnikom fuge, mogao bolje razumeti istovetnost krivulja.

istim pokretom razmiču da prokrče put za upadanje basu nastavljajući temu, ova, naprotiv, izgleda tako smrvljena da se u njoj jedva razabire tematski oblik.

Svaki naučnik naviknut na manipulisanje grafičkim metodama odmah će videti o čemu je reč: treba, da bi se vaspostavila morfološka istovetnost, upotrebiti logaritamske koordinate; dakle uzeti za logaritamske koordinate logaritme učestanosti, to jest melodiske intervale.¹⁾

Ali treba biti precizan. Koje principe valja usvojiti da bi se racionalno ustanovile aritmetičke vrednosti ovih logaritamskih ordinata?

Ovde će se korisno pojaviti rešenje problema koji se maločas postavio u vezi sa racionalnim muzičkim pismom i to rešenje treba da se pretrese. Ono nam zaista daje i jedno opšte veoma korisno sredstvo za rad, a uz to zgodno i tačno rešenje problema pred kojim se nalazimo.

Ali ovo zahteva posebnu glavu.

GLAVA XXXI

O RACIONALNOM MUZIČKOM PISMU

Kojim uslovima mora udovoljiti jedno racionalno muzičko pismo?

1. Ono mora pomoću aritmetičkih odnosa pokazati stvarne intervale zvukova u melodiji.

2. Ono mora kružnim obeležavanjem izraziti cikličke fenomene na kojima počiva muzička organizacija u oktave (nominalna identifikacija zvukova u odnosu $2/1$ učestanosti, na bazi prebacivanja kvinta u donju oktavu, i, prema tome, strukture naših tonaliteta).

¹⁾ Neki psiholog će možda ovde pomisliti na Fehnerov zakon pa će fizičke učestanosti smatrati za nadražaje kojima kao senzacije odgovaraju muzički utisci. Ali to bi tumačenje bilo u isti mah uprošćeno i banalno. *Nije riječ o senzacijama, nego o opažanju oblika.* Činjenica je da se nizovi zvukova u vidu geometrijskih odnosa učestanosti izražavaju u uhu kao pokreti čije su jedinice aritmetičke. Na tome se zasniva melodiski pojam intervala.

3. Ono mora dati apsolutnu visinu zvukova.

4. Ono mora biti u stanju da obeleži bilo koju čisti zvuk, čak i onaj koji je tuđ našem modernom zapadnom muzičkom sistemu.

Može se pokazati¹⁾ da je sledeće rešenje problema matematički jedino moguće.

Može se prvo dokazati da, nazivajući opštim brojem x broj koji treba naći za obeležavanje jedne note, a n broj treptaja u sekundi koji joj odgovara, sledeća formula:

$$x = 12 \log_2 n \times \frac{16}{435}$$

(formula čiji je princip zamenjivanje logaritama: osnove deset logaritama osnove dva) daje za sve muzičke zvuke aritmetičke vrednosti shodno svim uslovima problema, ako je rezultat izražen u duodecimalnom računanju.

I zbilja, svaka nota temperirane lestvice je u takvim uslovima izražena dvocifrenim brojem u kome prvi stalno označava red oktave, idući od početka koji označava formula (ona je uzeta nešto ispod donjeg praga muzičke audicije), a drugi označava, u svakoj oktavi, uvek istu notu, dok a ima za cifru jedinica 0 ($c : 3$, $cis : 4$, $d : 5$, itd.). Kao što je poznato, u duodecimalnom računanju potrebno je dve cifre više nego u decimalnom: recimo δ znači deset a ω znači jedanaest.

Moglo bi se zbilja dokazati da se postavljeni uslovi ne mogu ispuniti ako se upotrebljava matematičko obeležavanje zasnovano na decimalnom sistemu.²⁾

¹⁾ Vidi naš članak *Muzički algoritam*, Filozofski pregled, 1927, 9—10, str. 204, gde ima detaljnijih ispitivanja čije glavne rezultate ovde reprodukujemo, ali sa nekim manjim izmenama; kojima je svrha bilo da iskoriste napredak ostvaren od toga vremena u ovom pitanju, bilo da doprinesu detaljnom praktičnom usavršavanju predloženih postupaka. Tu će se naći i neke figure koje ovde reprodukujemo.

²⁾ Zbog toga su i grešili glavni teoretičari koji su prilazili ovom problemu. Elis i Hornbostel su doista pokušali da decimalizuju meru muzičkih intervala uzimajući za jedi-

Formula koju smo ovde dali je *matematičko opravdanje obeležavanja s obzirom na podatke fizike*. Ali onaj ko hoće da praktično primenjuje ovo obeležavanje nema nikakve potrebe da pozna njegovu fizičko-matematičku formulu. Dovoljno mu je, sve u svemu, da zna koja su brojana imena sedam nota lestvice. Tako se *c, d, e, f, g, a, h* nazivaju: *tri, pet, sedam, osam, deset, dvanaest, dva, tri*, a pišu se: 3, 5, 7, 8, δ , 0, 2, 3, (kad je reč o nuli, ne treba zaboraviti da u duodecimalnom računanju 10 znači i dvanaest. Dakle, jedan broj kao 60 značiće *a* šeste oktave.²⁾ To je *a* na dijapazonu.³⁾ Dovoljno je najzad ako znamo da se temperirana povišilica ili snizilica izražavaju za jednu jedinicu višim ili nižim brojem od onog u prirodnoj noti. Budući da je *f* 8, *fis* će biti 9.

nicu stoti deo temperiranog polustepena; ali ima 1200 takvih jedinica u lestvici; a periodičnost u oktavi ne postoji. Što se tiče jedinice fizičara, *savart*, to jest intervala čiji je običan logaritam 0,001, koji potpuno zadovoljava potrebu za decimalnošću, ona nikako da se prilagodi *muzičkoj organizaciji* zvukova. Čak i njena oktava sadrži jedan iracionalni broj, tj. 301, 03... Vrednost temperiranog polustepena je nešto iznad 25.

²⁾ Ona odgovara *trećoj* oktavi uobičajenog obeležavanja koje uzima za početni ton (prema konvenciji koju je predložio Sover) *c* od 32,3 treptaja; konvencija utoliko manje srećna što nameće obeležavanje pomoću negativnih oznaka običnih muzičkih zvukova (donje *a* na klaviru je *a* — 1). Valja obratiti pažnju da je broj 60 u duodecimalnom brojanju u istom srednjem položaju kao 50 u decimalnom brojanju, u odnosu na 100.

³⁾ Reč je o tonu *a* sa kongresa od 1859 (od 870 treptaja). 1945 godine jedna »medunarodna«(?) komisija, vodeći računa o neugodnoj opštoj težnji ka stalnom povišavanju akorda (težnja koja je podesna za izvesne orkestarske efekte, naročito za soliste, ali koja je veoma štetna za umetnost pevanja) odobrila je jedno *a* od 880, koje se sada pušta preko radija. Mi smo međutim u svemu ovome zadržali tradicionalnu vrednost (u Francuskoj uostalom još uvek legalnu) tona *a*, jer je sva literatura o ovom predmetu kod fizičara i muzikologa pisana prema ovoj konvenciji, te nam se činilo beskorisnim da im se to pitanje ovde komplikuje pojavom jednog *a* koje se nedavno povišilo, iz prizrenja prema američkom *high pitch*. Ako fizičari i muzikolozi na

Za pretvaranje ovih cifara u praktično pismo dovoljne su sledeće konvencije.

Svaka će cifra predstavljati jedinicu trajanja koju treba označiti na početku (najčešće šesnaestina; ali se dešava da je dovoljna četvrtina ili čak polovina note). Crta će obeležavati produženje ove note za vreme jedinice trajanja; a znak = pauzu istog trajanja. Horizontalna crta iznad više uzastopnih brojeva pokazuje da oni zajedno vrede koliko jedinica trajanja.

Dodajmo međutim još i to da se, radi krajnjeg uprošćavanja pisma, sa praktične tačke gledišta, radi izbegavanja večitog ponavljanja brojeva oktave, pre cifre jedinica može napisati kao oznaka cifra oktave; i nju ne treba ponavljati dok ostaje nepromenjena.

Pošto se sve to utvrdilo (što je zaceo lakše naučiti nego uobičajeno muzičko pismo) *imamo dovoljno znanja da čitamo i pišemo* i najsloženija muzička dela. Ali primeri su rečitiji od svih objašnjenja. Evo (tekst izabran kao ritmički komplikovaniji) početka jedne *Invencije u dva glasa* od J. S. Baha. Ona je napisana po tradicionalnom obeležavanju:



kraju usvoje ovo poslednje, biće dovoljno da se u napred datoj opštoj matematičkoj formuli delitelj 435 zameni brojem 440. Dovoljno je uostalom ako se potsetimo da duodecimalni broj 60 odgovara tonu *a* na dijapazonu i da u napred datoj formuli poslednji broj mora biti utvrđen prema visini usvojenog dijapazona. Ali je naučno i umetnički za žaljenje što se popušta maniji povišavanja. Gde će biti ton *a* godine 2000 (kroz 53 godine)? I ko će onda moći pevati Mocarta?

ī njen će broj biti sledeći (vremenska jedinica je šestnaestina):

⁶ 7 — 6 — 5	— 4 — 2 — 0	— ³ ω — 9 — ω ⁰
⁴ 7 — 9 — ω —	² 0 — 2 — 4	6 — 7642
² ω ⁰ 202 ² ω ⁰ ω ⁰ 76	7 — 9 — ω —	⁰ 0 —
7 — '7 — = —	= '7 — 6 — 5	— 4 itd.

I kao dokaz da svaka činjenica naše muzike mora imati svoj strogi i veoma jednostavni izraz u ovom sistemu, evo jedan drugi primer sasvim suprotnog stila. Reč je o jednom od onih pijanističkih pokreta kojim se pređe preko celog klavira te on široko zatreperi. Početak *Preludijuma* iz *Bergamske svite* od Debisija glasi:



...a brojačo izražava (sa osminom kao jedinicom):

=	=	⁶ 8	— — — —	—	⁰ 20	⁸	²	⁰ ω	3	itd.
		5	— — — —							
		2	— — — —							
		² 8	— — — —							
		5	— — — —							
		2	— — — —							
		⁶ 8	— — — —							
² 8	² 8	³	3							

Ovo se uostalom može još malo uprostiti, naročito što se tiče vokalne muzike, i mogli bismo se zadovoljiti time da ispred oktave prve note stavimo

oznaku koja tako igra ulogu ključa).¹⁾ Ova se oznaka više ne ponavlja. Kod nota više oktave tačka se stavlja ozgo, a kod nota niže oktave ozdo. Evo i posljednjeg primera ovakvog postupka. Uzmimo namerno jednu ariju od Glika koja je svima poznata.²⁾

Na prvi pogled ovo može ličiti na prividno matematičko obeležavanje (to jest pisano brojevima) koje se već često predlagalo, počev od obeležavanja Žan-Žak Rusoa.³⁾ Ali *razlika je duboka*.

Prvo, ovde su brojevi nota apsolutni: dvanaest, 0, je *uvek a*; dok je u sistemu Galena Parija i Ševea, kao i kod Rusoa, broj 1 označavao toniku, 2 drugi stupanj, 3 tercu, bilo kojeg zvuka, što je imalo mnogo nezgoda za »apsolutno uho«, i postajalo vrlo komplikovano čim bi nastala kakva promena u prolaznom tonu.

Ali naročito je velika i osnovna razlika u tome što su u ovim pseudo-matematičkim načinima obele-

¹⁾ To je oznaka za *praktično pismo* i upotrebljava se zato što je podesna, ali ne treba zaboravljati da je to ustvari broj dvanaestina jednog osnovnog broja. — "3, na primer, je ustvari 63, brojčana vrednost jedne note postavljene, kao što se odmah vidi, za tri jedinice, to jest tri temperirana polustepena ili malu tercu iznad tona a 60 na di-japazonu. To je dakle C_a.

²⁾ U ovom primeru, da bi se solfediralo, potrebno je naravno čitati: *sedam osam deset, deset deset tri tri dva dva, tri deset dvanaest, dvanaest deset osam, osam, sedam*. Nula (a) se čita dvanaest a δ (g): deset. Čitalac koji bude hteo da načini ogled neće imati potrebe da ponovi ovu frazu više od tri-četiri puta pa da oseti kako se u njemu javlja intuitivno osećanje brojčanih vrednosti tako tačno obeleženih intervala.

$$\begin{array}{cccccccc} \overset{2}{7} & 8 & | & \delta & - & - & \delta & \delta & - & - & \overset{3}{3} & | & \overset{3}{3} & \overset{2}{2} & \overset{2}{2} & = & - & - \\ 3 & \delta & | & 0 & - & - & 0 & \delta & - & 8 & - & 87 & = & & & & & \end{array}$$

J'ai perdu mon Eu — rydi-ce, Rien n'éga-le mon malheur;
— 57 6 3 3 — 2 itd.

Svirepa sudbina... itd.

³⁾ Ne sme se zaboraviti sistem Galenoa, Parija i Ševea, koji je dosta praktičan i koji se izvesno vreme upotrebljavao i u nastavi po gradskim školama u Parizu. Mi smo u pogledu pisma pozajmili od njega neke praktične konvencije koje smo napred nabrojali.

žavanja brojevi čisto *redni*; 1 je ovde prva nota lestvice, 2 druga, itd. Nule nema. Ni aritmetički izrazi nemaju uopšte pravo kvantitativno značenje, pogotovo što se tiče veličine intervala. Tako, između 1 i 2 u Galenovom sistemu ima jedan stepen; a između 3 i 4 jedan polustepen.

Naprotiv treba shvatiti da u ovde izloženom racionalnom obeležavanju ove cifre obeležavaju proste brojeve kojima se *mere i izražavaju veličine*. Od jedne do bilo koje druge note aritmetička razlika (ne zaboravljajući da se radi o duodecimalnom računanju, naravno¹⁾) daje meru intervala. Evo pregleđa vrednosti muzičkih intervala do oktave:

- 1 : mala sekunda
- 2 : velika sekunda
- 3 : mala terca
- 4 : velika terca
- 5 : čista kvarta
- 6 : prekomerna kvarta ili umanjena kvinta
- 7 : čista kvinta
- 8 : prekomerna kvinta ili umanjena seksta
- 9 : velika seksta
 - : prekomerna seksta ili umanjena septima
 - : velika septima
- 10 : oktava

¹⁾ To znači da, naprimer, između 58 i 63 razlika nije 5 nego 7, to jest 7 temperiranih polustepena ili jedna čista kvinta. U duodecimalnom brojanju $63 - 58 = 7$. Ali to je lako videti i bez poznavanja ovog računanja: između dva broja iste oktave nema nikakve teškoće: 8 (deset) manje 3 jednako 7, kao i u običnom računanju. Ako pak interval pređe oktavu, onda samo treba uzeti ostatak dvanaest od najniže vrednosti i dodati mu vrednost druge note. Kao što je napred rečeno, od 58 do 63: od osam do *dvanaest*, četiri; više 3 jednako 7. Drugim rečima, dete koje se uči muzici po ovom sistemu treba samo da nauči muzičke činjenice (kao što to na svaki način treba da učini; ali mu sistem koji se ovde predlaže to beskrajno olakšava; i ono će istovremeno naučiti, i ne znajući duodecimalno računanje.

Tako, tri bilo koje note, čija razlika obrazuje aritmetički niz 0, 4, 7 sačinjavaju uvek savršen durški akord. On se dobija automatski kada se svakom izrazu niza doda vrednost tonike. Naprimer, za *h*, to jest dva, serija 0, 4, 7 daće 2, 6, 9, to jest: *h*, *dis* i *fis*. Vidi se koliko je to jednostavno.¹⁾

Jedini muzički prigovor koji se može načiniti ovom notnom obeležavanju kao pismu jeste taj što ne razlikuje temperiranu povisilicu i snizilicu (kao što je to zaista akustična istina: razlika je sasvim pojmovna). Lako ćemo prikriti ovu nezgodu, ako nam je do toga stalo, sporazumom da će gornja zvezdica, naprimer, obeležavati povisilicu i razliku između nje i snizilice iste visine (označene donjom zvezdicom): na taj način 6 će označavati u isti mah temperirane *es* i *dis*; 6⁺ *dis* a 6⁺ *es*. Naučno govoreći, ova brojčana obeležavanja imaju se smatrati kao skraćeni konvencionalni izrazi razlomka koji izražava pravu povisilicu i pravu snizilicu u netemperiranoj lestvici.

Jer setimo se (a to je poslednja osobina koja povlači konačnu razliku između ovog sistema i onih koji su samo naizgled matematički), *svaki muzički zvuk, ma kakav on bio, ima ovde svoj izraz*. Povlastica temperirane moderne zapadne lestvice je samo u tome što su u njoj svi elementi predstavljeni celim brojevima. Tako, utvrđeni znak 6⁺ (*dis*) biće prosto skraćena razlomka $6 - 1^b$, koji je njegova tačna vrednost; dok će *es* izražen kao 6⁺ biti skraćena za: 5, 8 ω . Isto se tako u ovom sistemu²⁾ može obeležiti tačna visina svakog zvuka neke egzotične lestvice.

¹⁾ Svako transponovanje u ovom sistemu vrši se tako što se svim brojevima u komadu koji treba transponovati dodaje jednoobrazni broj koji odgovara intervalu transponovanja (to jest brojčanoj razlici stare i nove tehnike).

²⁾ Tada će se, naravno, morati izneti opšta matematička formula koju smo napred dali i koja omogućuje takvo računanje. Može se takođe, po cenu verovatnoće koja se može zanemariti, upotrebiti jedan pregled odnosa koji je lako utvrditi jednom završavajući prema vrednosti savarta koji u ovom sistemu iznosi 0, 0589.

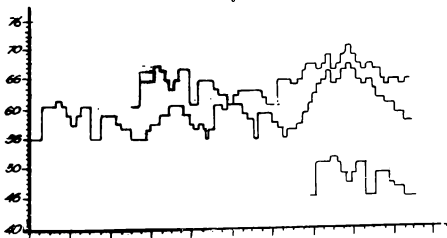
GLAVA XXXII

PONOVO O MELODISKOJ ARABESKI

Smatrali smo potrebnim da u prethodnoj glavi damo potpun prikaz jednog sistema koji sačinjava kako praktično muzičko pismo tako i algoritam podasan za racionalno izražavanje svih činjenica važnih za muzičku analizu. Posjedovanje takvog sistema nam zaista izgleda dragoceno za estetičara. Ali sem toga, vraćajući se na problem muzičke arabeske, tim se sistemom možemo služiti jer on daje (pod racionalnim garantijama u neku ruku isuviše obilnim) neosporno valjano rešenje problema koordinata krivulja, pošto je glavno svojstvo sistema u tome da upotrebljeni matematički simboli tačno reprodukuju strukturalne osobine (fizičke i estetičke u isti mah) odgovarajućih muzičkih celina.

Ako dakle uzmemo za ordinate (osu x) muzičkih krivulja brojčane vrednosti dobijene za note prema ovom sistemu (taktovi su u apcisama), imamo potpuno jemstvo da ćemo u istoj krivulji bar reprodukovati sve melodiske osobine jednog muzičkog dela.¹⁾

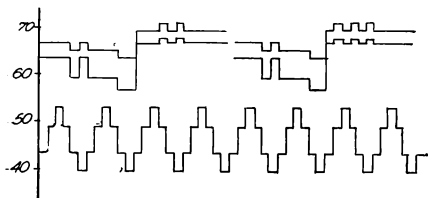
Pokušajmo odmah ogled sa Bahovom fugom koju smo već uzeli kao predmet izučavanja. Sa ovim novim koordinatama ona daje:



¹⁾ Harmonijske osobine će takode biti tu, ali se one ne obeležavaju u samim krivuljama: one počivaju u raznolikim

I običan pogled je dovoljan da pokaže da formalna istovetnost tri arabeska crteža koja odgovaraju početku teme u tri glasa, potpuno uspostavljena (stavljajući na stranu »mutaciju«) na početku odgovora, koja uostalom sama po sebi obrazuje jednu muzičku činjenicu.¹⁾

Mi smo dakle ovde zaista pred jednom arabskom u prostoru koja ima potpuno ista strukturalna svojstva kao teme Bahove fuge. I nije potrebno zadržavati se na njenoj estetičkoj inteligibilnosti, kao prosto plastičnoj arabeski. Da bismo malo promenili stil (i da ne bi izgledalo da u umetnosti fuge tražimo takvu vrstu koja je naročito podesna za ovakve odnose) evo jedne Šopenove arabeske — taktovi 61 i 64 iz *Nokturna*, op. 9, br. 1:



razmerama prostora koji ih deli i može ih intuitivno osetiti samo jedna specijalno uvežbana estetska osećajnost. Da bismo ih načinili neposredno vidljivim, morali bismo upotrebiti jedan dopunski sistem simbolizacije, naprimer: prelivanje boja. Ali je taj problem (ako se hoće da simbolizacija bude objektivna i stroga) veoma tugaljiv (vidi sledeću glavu).

¹⁾ Lako bi se našao razlog ovoj činjenici ako bi se, naprimer, horizontalno nad slikom zelenom bojom povukle ose tonike (46, 56, 66 i 76) a crvenom ose dominante (41, 51, 61). Tada bi se videlo da u dvema arabeskama čiji su crteži delovanjem zakona zvučne fuge malo izmenjene, tačke u kojima se presecaju odgovarajuće krivulje crvene i zelene boje stoje u strogo obrnutom odnosu, i da se crtež izmenio kako bi se u potpunosti zadržao ovaj odnos.

I ovde je estetička inteligibilnost — mislim sa gledišta dekorativne tehnike — potpuna. Ko ne oseća da odgovarajućim koloritom ili prosto tonskim slikanjem (recimo u tri tona mrke boje, mrko-sive i svetle) jedan takav motiv dekorater bi mogao doslovno uklopiti, naprimer, na ivici ćilima.

Ne forsirajmo tezu. Arabeske koje izvlačimo iz muzičkih dela neće imati ni svu draž prvobitnih melodija ni potpuno ista dekorativna sredstva kao crteži komponovani naročito radi upotrebe u prostoru. Kako bi i moglo biti drukčije? Prvo, primećuje se opadanje izvesnog broja estetičkih elemenata (vlastita draž zvukova, očiglednost harmonija, nijanse u intenzitetu) sa kojima se one u muzici kombinuju. A zatim, pošto su sredstva kojima dekorater u prostoru raspolaže mnogo veća od onih kojima muzičar raspolaže u vremenu, muzičke arabeske će kao dekorativni podaci uvek izgledati pomalo jednolike, jer neće biti jasno zašto one ne iskorišćuju sve mogućnosti. One, naprimer, ne mogu načiniti nad sobom nikakav zatvoren krug, pošto vreme ne ide unazad. Stoga jedan motiv kao što je motiv Prstena u Wagnerovom delu, tako očito plastičan, »prstenast« je samo ako se mišlju trenutno oslobodimo toka vremena i zamislimo da se prsten zatvara nad nama: u stvarnosti ta se sinusoidnost dobija razvijanjem kruga.¹⁾ Zašto? Zato što u muzici tačka Ja (ova tačka Ja na koju smo potsetili čitaoca i na čiju ćemo važnost još ukazati u poeziji, književnosti i slikarstvu; a Šmerzou je dovoljno ukazao na njenu važnost u arhitekturi) klizi neprekidno sa jednog kraja dela na drugi i vremenski se podudara uvek samo uzastopnim nizom nota i akorada.

¹⁾ Može neko uživati u tome da istražuje eksplikativne analogije. Tako, malo ljudi zna da Mesec, okrećući se oko Zemlje, nikad ne opisuje krug, ali da je njegovo kretanje, u spoju sa pomeranjem Zemlje, ustvari jedna sinusoidnost. — Što se tiče vizuelne analize wagnerovske teme o prstenu, vidi naprimer, *K. Doniseli Udito e sensi generali* str. 312 do 313.

strahoviti pritisak bezdana i koje idu tamo-amo po mračnom prostoru, gde ništa od svega onoga što stvara začkoljice u životu bića na površini ne daje živopisnu potku i snažnu anegdoticnu prepirku o spoljnim događajima, o raznolikom tkanju dekora i položaja. Njihova egzistencija, njihova aktivnost, upućena uvek na samu sebe, mora biti sazdana od poleta, nejasnog traženja, lenje nemarnosti ili naglih skokova u beskraj, uzdizanja i spuštanja, lebdenja i ubrzanog padanja, kojima je arabeska sasvim imanentna stvorena samom tom aktivnošću, a ne uticajem spoljnog sveta koji je obrlati i menja spolja. Njihova raznolikost je kao u unutrašnjem životu (u ljudskoj duši), koji ne bi apsolutno ništa dugovao onome što se uvlači spolja, klesanju i svetlucanju stvarnoga sveta, a koji bi ipak morao sebi priznati, da bi bio život a ne večnost, da ima profil, sukcesivan crtež, moduliran i promenljiv govor. Isto je tako i u muzici, bar što se tiče onoga što je u njoj najmelodičnije. Ona uzima na sebe ono što je u njenom biću suštastveno pa se svojim uzletanjem i padom, klizanjem po izvesnim osama, titranjem oko pozicija na kojima misli da se odmori, pretvara kao da najpre želi izbeći, a potom dostići malo po malo, ili jednim jedinim skokom, visine koje je privlače...

Naravno, sve se to može (ponavljam, sve što je suštinski melodija) razlikovati prvo kontrapunktom — kao što bi ponekad u životu jednog od onih bića u morskim dubinama bio retki susret sa jednom drugom lutalicom u bezdanu; kao što bi bile igre i pokreti udvoje ili utroje, kada se gone, udaljuju ili se vraćaju pa u neodređenom i mračnom prostoru prepliću svoje tragove. A potom, polihromnom fosforescencijom harmonije, prelivima harmonskog kolorita i akorada koji čak mogu učiniti da nad svom tom koreografijom preovlada jedina i ozbiljna arhitektura istovremenih zvukova i njihovih kalejdoskopskih sledovanja.

Ali ovo — što evocira sličnost akorada, boja i zvukova — zaslužuje da bude ispitano posebno. Zapamtimo u svakom slučaju, iz ovoga što prethodi,

da je srodstvo arabeske i melodije izvesno i da ona više, ili bolje reći dublje nego razlike vizuelnog prostora i zvučne dimenzionalnosti intervala, dokazuje postojanje neke vrste zajedničke umetničke sredine koju stvaralački duh osniva gradeći u njoj jednu čulnu arhitektoniku.

Treba li dakle, reći će oni koji loše shvataju stvari, svoditi tako primamljivu i tako neodređenu draž muzike na ove suhoparne i stroge reckave radove, na ove dijagrame matematički merljivih veličina, na ove ozbiljne građevine, uboge u svojoj čvrstini?

Ova suhoparnost, ova strogost bile su nužni uslovi jednog hladnog dokazivanja. Ali što se tiče suštine stvari, ne treba zaboraviti ono što smo već toliko puta rekli i što opet ponavljamo. Kazati: linija, crtež, vijuga, profil jedne krivulje su duša lepote, draži, sentimentalne privlačnosti, to prosto znači ukazati na jednu od najvećih i najlepših tajni umetnosti pa čak i estetičke kontemplacije stvari prirode i života: da najprirodnija, najnežnija i najoporija čarolija može naći svoj vrhovni razlog i svoju najveću silu u neshvatljivosti Kleopatrinog nosa ili nejednakosti Ofelijinih obrva, ili u sutonu, kada na ivici šumarka tromi slepi miševi nespretnim letom presecaju čudnovati venac cveća i grančica.¹⁾ Ali se vara onaj ko hoće da čar ovih obrva, ili ovog venca objasni Ofelijinom dušom ili duhovnim ponorom sutona, jer Ofelijinu dušu čine primamljivom baš boja njenih očiju i luk njene obrve, kao što se sutonski ponor produbljuje i određuje poslednjim i bonim dodirom venca pri tom letu, a ne obratno.

Ovde je potrebno otvoriti zgradu za naše duše. Neko će možda reći: ali onda je vaša estetika neo-

¹⁾ Neka se pomisli, ako se ove stvari bolje razumeju, na ovu Bodlerovu rečenicu koja stoji izolovana u *Rakettama* (Dnevnik, izd. Ž. Krepe, str. 31): »Čas je tražio od nje dozvolu da joj poljubi nogu i koristio priliku da poljubi tu lepu nogu u takvom položaju kako bi se jasno obeležila njena kontura pri svetlosti sunca na zalasku«. Ili neka se pomisli na bedro devojke na slici Izvor ili na rame Odaliske.

bično pesimistička. Ona prokazuje iluzije. Ona odriče svaku pravu dubinu Ofelijinoj duši, svaku stvarnu veličinu pesničkome svetu, objavljujući varljivi efekat jedne draži, jedne magije, čiji nam ključ (koji je ustvari tužan) otkrivajte u samoj modulaciji jedne fraze, ili samom izgledu jednog lica, ili samoj muzici nekih ubogih ali skladnih misli... Vi nam pokazujete naličje dekora, lišavajući nas tako naših najdražih iluzija.

Pogrešno tumačenje. Ne znači nipošto da se poriče dubina jedne duše kada se kaže: duša je jedna harmonija i jedino ostvarenje te harmonije daje toj duši potpuno nematerijalnu, potpuno duhovnu veličinu. Ništa se ne poriče ni veličina pesničkog sveta ako se kaže: jedna ritmička arabeska može biti dovoljna da se on stvori; ni veličina najpotresnije melodije ako se u njoj vidi moć jedne zvučne linije. Naprotiv, to znači ukazati na njihovu potpuno nematerijalnu i duhovnu supstanciju. I mi ćemo videti da ona time može biti samo bogatija, i u isti mah čistija, baš zato što počiva na toj mađiskoj i do izvesne mere iluzornoj moći. Sadržina iluzije može biti isto toliko važna koliko i plemenita i uzvišena — naročito ako nema *drugog načina* da se podigne mađiska palata do same te magije. Samo se jedan grubo materijalizam može žaliti što palata sagrađena pomoću oblaka, u sjaju praskozorja, na horizontu, nema drugu supstanciju do sam taj oblak. Onaj ko dođe pa mi kaže: dakle, kad bih ušao u ovu palatu, ne bih video ni tvrdi mramor, ni teške svodove, ni lica od mesa i kostiju, dokazuje samo to da očigledno precenjuje tvrdoću, težinu, meso i kosti, zaboravljajući da ima i drugih, isto tako poetičnih načina egzistencije.

Što se tiče tuge nastale zbog toga što smo saznali trik opsenara i pesnika, što smo proučili vrstu oblaka koji može da drži magisku palatu i što smo saznali mađijsku formulu koja je izvukla Helenu iz pakla, priznaćete da je to ne tuga koja je potrebna svakoj *pravoj* esteticici: onoj koja prodire u radionicu volšebnika da zabeleži njegove gestove i njegove reči, da ulovi pokrete njegovog čarobnog štapića i

sazna koji su uspešni, kao i one koji nemaju nikakve važnosti. Niukoliko se nećemo ograđivati o osećanje poštovanja prema umetnosti ako upravimo svoju pažnju na to znanje, koje je stvarno i dragoceno. Ostalo će se takođe videti, ali u svoje vreme. Uostalom uskoro ćemo se vratiti na sve ovo.¹⁾

GLAVA XXXIII NEKOLIKO REČI O MUZICI BOJA

Mi smo u prethodnom izlaganju više puta upoređivali ulogu harmonskih data u muzici sa ulogom kolorita u dekorativnoj umetnosti. Poređenje se nameće već i sa funkcionalnog gledišta. Jasno je da se transponovanje jednog muzičkog melodiski nepromenjenog motiva u različitim tonalitetima može porediti sa ovim razlikama tako čestim u dekorativnoj umetnosti jednog arabeskog ili čak reprezentativnog motiva datog u različitom koloritu. Zamislite, naprimer, jednu stilizovanu ružu, stručak, lišće, cvet, ako se pojavljuju uzastopce u svetlo-zelenom, tamno-

¹⁾ Još jednu reč, da se ne biste varali u pogledu tačnog značenja matematičkog puta koji je karakterisao to što ste sada pročitali. Ovo se tiče i pitanja proporcija sa kojima smo se ovde više puta sretali (naprimer povodom broja π). Setimo se da *matematički znakovi oblika* (jer o tome je reč u »pitagorejskoj estetici«) imaju interesa pa i značenja samo u vezi sa oblikom kome pomažu da označi, shvati i pozna. Izvan oblika koji dobiju oni nemaju više vrednosti. Prisustvo istog matematičkog znaka u raznim oblicima je pogotovo samo beznačajna podudarnost ako se ta sličnost odnosi samo na zajednički morfološki element. Najzad, u pogledu materije u muzičkoj umetnosti, treba imati na umu da su vlastiti uslovi obaveštajne umetnosti veoma različiti od strukturalnih sugestija koje može pružiti prirodna organizacija ove materije čak i kada se umetnost brižljivo povinjava ovim podesnim sugestijama. Stoga su matematičke ispravke, čak i vrlo male, koje umetnost donosi bročanim proporcijama prirodnih pojava što ih proučava fizičar neobično važne da bi se objasnilo šta znači pojava umetnosti. Sve će se ovo proveriti u jednoj drugoj oblasti gde ćemo ukazati na izvesne činjenice u muzici koje su u ovom pogledu veoma važne.

zelenom i ružičastom akordu na pozadini plavoj kao tirkiz, a zatim sa ovim proizvoljnim bojama: plava ruža, lišće mrko kao španski duvan, crn stručak i žuta osnova; potom zlatna ruža, crveno lišće, žut stručak i bledo-zelena osnova; tako se dobiva varijacija dosta slična varijaciji muzičke teme date uza-stopce u *Es-dur-u*, *C-moll-u*, *G-dur-u*, *D-dur-u*. Mi navodimo ove razne zvuke bez pretenzije da se može tačno opravdati, naprimer, tačan odnos plave boje i note *c*, mrke boje španskog davana i note *es*, žute boje i note *g*. U svakom slučaju takvi odnosi nisu besmisleni, i njih nam je ustvari sugerisalo neko osećanje paralelizma između činjenica.

Može li se u ovom pitanju doći do potpune tačnosti, do jedne teorije harmonije boja koja bi važila u potpunosti za harmoniju muzičkih zvukova i obratno?

Problem se često postavljao — počevši od čuvenog »klavira boja« P. Kastela (a koji nije prvi pokušaj ove vrste) pa do mnogo novijih pokušaja.¹⁾

Pošto su boje sa muzičkim zvucima u takvom odnosu da odgovaraju fizičkim treptavim učestanoštima koje su nam poznate, neki su često bili u iskušenju da primene na boje bilo neposredno, bilo posredstvom koeficijenta koji treba odrediti, matematičke odnose muzičkih akorada, u ubedenju da se tako dobijaju, *à priori*, harmonski zakoni za boje.

¹⁾ Za ovu pojedinost konsultovati stručna dela i njihove bibliografije. Može se preporučiti A. B. Kléin, *Colour-Music* 1926. — S druge strane izlišno je insistirati na aktuelnosti problema. Ako savremenu umetnost uglavnom karakteriše (otprilike od 1920 do 1930, radi približnog utvrđivanja činjenica) izvestan »konstruktivizam« koji naročito obraća pažnju na muziku oblika, naprotiv očigledna crta potpuno savremene umetnosti je ta da ona obraća mnogo veću i mnogo dublju pažnju na muziku boja, važnost slivanja tonova u osnovnoj organizaciji jedne slike. Oni koji pomalo unezvereni prate razvitak umetnosti, ne razumevajući je dobro, ograničavaju se na zapažanje intenziteta, živahnosti, sjaja kolorita, ne shvatajući da je on u vezi s arhitektonskim (dosta novim) istraživanjima što se tiče upotrebljene lestvice i harmonskih odnosa koje ona upotrebljava.

Ovu vrstu istraživanja u najproizvoljnijem i najnespretnijem obliku otpočeo je sam Njutn. Poznato je da je on podelio spektar u sedam hromatičnih bitnosti (ljubičasto, indigo, plavo, zeleno, žuto, narandžasto, crveno, poređavši ih tako da na francuskom jeziku čine mnemonički aleksandrinac), i da je ova podela postala tradicionalna u tolikoj meri da mnogi misle da odgovara pozitivnoj i objektivnoj činjenici. Ustvari Njutn je postupio ovako: on je *prostorno* podelio spektar *staklenih prizmi* na sedam traka čija je *širina* proporcionalna intervalima *frigijske* lestvice. Svi faktori radnje koju smo obeležili kurzivom proizvoljni su, a neki su gotovo besmisleni, što se tiče analogične vrednosti radnje.¹⁾

Kasnije, bilo je racionalnijih i temeljitijih pokušaja. Upotrebljavaju se dva metoda. Jedan se sastoji u direktnom traženju istovetnih matematičkih odnosa u dve fizičke oblasti koje se porede. Ali zbog malog obima vidljivog spektra (koji je u svojem najvećem intervalu niži od odnosa oktave i odgovara otprilike jednoj durskoj seksti prema Jungu) moraju se onda u note ove harmonije uneti niski ili viši harmonski tonovi sazdanj od treperenja koje nije pristupačno čulu vida, što je veoma nezgodno. Uostalom ovako dobijeni rezultati ne slažu se sa sugestijama estetske osećajnosti.

Stoga se uglavnom pretpostavlja drugi metod čiji je inicijator bio Drobiš, oko 1852: uvesti jedan proizvoljan koeficijent proporcionalnosti radi postizavanja prihvatljivih rezultata, naročito radi približnog poklapanja obima vidljivog spektra sa jednom oktavom, služeći se njime tako (zatvarajući ga kružno nad sobom) kao da sadrži cikličnost sličnu

¹⁾ Njih je odlično kritikovao već u XVIII veku genijalni alzaški filozof J. H. Lambert (preteča a katšto i inicijator Kanta): vidi njegovo delo *Beschreibung einer Farbenspyramide* 1772. Lambertu dugujemo ovu tako važnu i otada tako često ponavljaju primedbu (naročito od Ebinghauza) da je za prostorno pretstavljanje celokupnih odnosa u svetu boja potrebna simbolička upotreba jednog čvrstog tela sa tri dimenzije.

muzičkoj cikličnosti.¹⁾ Ovim se metodom može doći (kao što je učinio Unger, De Lekliz, itd.) do zanimljivih rezultata, od kojih se neki mogu na zanimljiv način povezati sa umetničkim činjenicama. Ali ne zaboravimo da to onda nisu realne fizičke činjenice koje sadrže te muzičke proporcije, nego konvencionalne vrednosti koje su im bile pripisane uvođenjem koeficijenta izračunatog radi postizavanja podudarnosti.²⁾

Sve to ima interesa samo utoliko ukoliko se postigne povezivanje sa umetničkim činjenicama. Pada zaista u oči da se ovakvim postupcima može *uveć* označiti, među bojama spektra (u neizmernom broju pošto je kvalitativna varijacija neprekidna), sedam, dvanaest ili trideset pet bitnosti³⁾ čije bi učestanosti zbog ovoga koeficijenta imale odnose koji odgovaraju odnosima sedam, dvanaest ili trideset pet nota lestvice, i tako pomoću ovih boja stvarati do mile volje akorde slične savršenim durskim i molskim akordima, akordima osmozvuka i devetozvuka, i tako dalje. Sve to, *à priori* i u punoj slobodi. Od kakvog bi to interesa moglo biti kada se u slikarstvu ili u dekorativnoj umetnosti ne bi posmatrala nijedna spontana činjenica (nezavisno od poznavanja ovih teorija) koja pokazuje ove iste akorde umetnički na-

¹⁾ Drobišev postupak sastojao se u pojačavanju realnih odnosa koje daje optika do siline čiji je izložitelj §. On se njime služio naročito radi toga da racionalno ispravi Njutnovu »lestvicu« i da je utvrdi po ugledu na višu lestvicu. To nema nikakvog estetskog interesa.

²⁾ Pošto se ovi pokušaji katkad pozivaju na helmholcovski duh, s pretenzijom da o teoriji boja raspravljaju u onoj istoj perspektivi u kojoj je Helmholtz raspravljao o muzičkoj teoriji, biće možda korisno napomenuti da je i sam Helmholtz zauzeo jasan stav protiv svakog pokušaja ove vrste. (Vidi *Fiziološku optiku*, prevod Žaval, naročito str. 356).

³⁾ Potrebno je trideset pet da bi se mogli upotrebljavati svi tonaliteti prema odnosima takozvane prirodne lestvice. Pa ipak je, u ovom slučaju, tobožnja muzika boja daleko ispod prave muzike — jer je reč samo o muzici koja se praktikuje u opsegu jedne jedine oktave, a »harmonske« muzike ove vrste nema.

slučene, željene, ostvarene zbog čisto estetskih razloga i objektivno prisutne u umetničkom delu.

Moglo bi se takođe uživati u kombinovanju toplotnih zračenja ili zrakova x po učestanostima sa istim proporcijama kao i savršeni akord. Radeći tako neće se zasnovati toplotna, ili radiografska muzika, kao što se tim postupkom nije stvorila ni muzika boja.¹⁾

Ponovimo: celo je pitanje u tome da li u umetnosti postoje akordi koji se tako grade *à priori*, da li su oni bili nađeni spontano i upotrebljavani prvenstveno od strane velikih istraživača harmonije boja: Veroneza, Rubensa, Delakroa, persiskih i kineskih dekoratera koji prave šarolike kombinacije na ćilimu, vezu, emalju, porcelanu, sjajnim, sočnim bojama.

Ali glavna dominantna činjenica je ovde ta što, stavljajući nastranu neke ograničene podudarnosti koje ne treba da nas varaju, stvarna umetnička organizacija polihromnih *senzibilnih kvaliteta* u slikarstvu ili u dekorativnim umetnostima nije i ne može biti u skladu s organizacijama koje se baziraju na fizičkim učestanostima svetlosnih zračenja. Stvarne lestvice polihromnih umetnosti upotrebljavaju kvalitete čije osnovne bitnosti nisu te i čiji se estetski odnosi ne mogu podudarati sa tim fizičkim odnosima.

I to iz više razloga, od kojih bi svaki za sebe bio dovoljan.

¹⁾ Postoje mehanički načini da se u tome uspe. Ako na jedan kristal od silvina (Braov ogled) upravimo snop tvrdih i paralelnih zrakova x , tada se u jednoj istoj ravni upadanja povijaju sva višestruko učestana zračenja date učestanosti. Pojava dakle ima istu morfologiju kao i sledovanje harmonskih zvukova. Ona potpuno izmiče našim čulima. I niko nije u stanju reći da li bi jedno biće obdareno organoleptičkom osećajnošću pri x zracima osetilo ili ne, primajući te zrake, izvesno milovanje ili dinamičko zadovoljstvo slično utisku koji nam daju muzičke konsonance: ni da li bi taj podatak mogao ući u umetničke kombinacije iste vrste kao što su muzičke. Mi smo već naišli na problem: mitskog umetničkog dela bez svedoka. Ne zaboravimo da nema umetnosti nezavisne od lica fenomena koje on okreće: čoveku pomoću vlastitog senzibiliteta, uzroka fizičkog osnova.

1. Boje koje se u umetnosti stvarno upotrebljavaju nisu čista spektralna zračenja. One su uvek neobično složene, ali ni uzajamni odnosi njihovih elemenata nisu jednostavni. Da bi se iznašla tačna zvučna analogija, trebalo bi reći da su te boje kao *šumovi*, a ne *tonovi*, kao čisti zvuci. Njihov se slučaj mnogo više može porediti sa slučajem trideset četiri fonetskih bitnosti koje čine lestvicu francuskog pesnika, nego sa slučajem trideset i pet bitnosti koje čine lestvicu modernog evropskog harmonista. Posebno, ako se pristupi analizi pomoću metoda okruglih ploča, treba otprilike uvek staviti jedno belo i jedno crno polje u elemente optičke mešavine, da bi se pronašle najtipičnije boje koje se u umetnostima upotrebljavaju.¹⁾

) Napomenimo ovim povodom, naročito zbog studenata estetike, da treba jako paziti da se ne pobrkaju sledećih šest načina analize i sinteze, koji daju sasvim različite rezultate: 1. fizička analiza ili sinteza čistih spektralnih zračenja odeljenih prizmom i ponovo složenih rasporedima prelamanja, odbijanja, itd., i koje padaju direktno na oko. 2. Optičko mešanje putem brzog uzastopnog nizanjanja (okruglih ploča). Ovde se analiza date boje vrši pipavim traženjem proporcije komponenata koja, obrtanjem, daje istu senzaciju kao i uzorak koji se analizira. Ta dva načina se u umetnosti nikad ne pojavljuju. Prvi se može pojaviti u prirodi (duga, kaplje vode koje se prelivaju kao duga) i pružiti umetnosti temu koju je teško reprodukovati (teško baš zato što umetnost treba da drukčijim postupcima nade ekvivalent estetskih efekata koje ovaj nudi). 3. Ublažavanja, promene i ponovne optičko-fizičke smeše koje se dobijaju projekcijom jedne ili više svetlosti u boji na jedan predmet koji je i sam obojen. Ovo se dogada u pozorišnoj koreografiji (to je bio izum Loja Fulera), a u slikarstvu ne u tehnici slikara, nego u pripremanju modela (odblesci, itd...). 4. Prolaz svetlosti (bele ili ne) kroz jedno ili više obojenih platna (filtra). Ovo se ponekad javlja u slikarstvu (lakovana koža u boji, lazur, akvarel boje naslagane jedna preko druge) i često u dekorativnim umetnostima (umetničkim predmetima od stakla, naročito crkveni prozori, kamenje, ostakljeni sudovi, keramičke pokrivke, itd...). 5. Optička mešavina dodavanjem obojenih mrlja čija je ugaona veličina, na datom otstojanju, suviše mala za vizuelnu oštrinu subjekta (prosečno ugao jednog minuta). Ovo se javlja u slikarstvu (naročito u poentilizmu), a takode i u polihromnoj fototipskoj reprodukciji, 6. Materijalna meša-

2. Čulo vida niukoliko ne analizira ove zračne komplekse. Dok se u muzici jedan period treperenja, više-manje složen ali koji se harmonski može raščlaniti u tri ili četiri perioda jednostavnih uzajamnih odnosa, odmah tumači kao slušanje više istovremenih glasova koje jasno razlikujemo kroz skupni utisak *su: generis*, u opažanju mešavina zaista homogenih boja nema ništa slično. Belo sačinjava savršeno prost *kvalitet*, ružičasto takođe, i ono se nipošto ne objašnjava kao spoj crvenog i belog, itd. Ali umetnička osećajnost podjednako upotrebljava sve te bitnosti, ružičasto, zeleno, žuto i sivo, kao i druge, i one mogu isto tako pružiti — dodavanjem a ne mešanjem — elemente onoga što sačinjava jedan akord, jednu harmoniju.

Na taj način s jedne strane:

3. U ovim je akordima reč o prostornom ređanju mrlja na obojenim pločama koje imaju oblik, površinu i sasvim različite mesne odnose (dok u muzici ne postoji ništa slično, osim u taktu gde su instrumentalne lokalizacije pretstavljene dirkama na klaviru, itd...).

4. Estetska osećajnost iznosi kao proste kvalitete (jedinice u lestvici čistih senzibiliteta) fizički veoma složena data. Kada se utvrđuju akordi boja na osnovu matematičkog odnosa treptaja, uzima se u obzir samo ono što bi slikarski sačinjavalo »zasićene« boje. Dok »sveže« boje (to jest u jakoj mešavini sa belom) kao što su ružičasta, krem boja i boja neba, ili »ublažene« (to jest za koje, pri analizi pomoću ploča, treba staviti široki crni sektor) kao što su maslinasto-zelena (žuto i crno), granat (crveno, karmin i crno), siva (belo i crno, i čisto jedan mali plavi,

vina ili smeša obojenih pigmenata (slikarevo mešanje na paleti). Valja naročito imati na umu da ovaj poslednji postupak daje veoma različite rezultate u optičkom mešanju pomoću ploča, obojenih istim pigmentima (vidi poglavito radove Rozenstila). Ne treba dakle nikad govoriti o mešanju i slaganju boja ako se nije tačno utvrdilo o kome je postupku reč.

zeleni ili crveni sektor) pojavljuju se u akordima slikara isto tako kao i zasićene boje, i gotovo više nego ove.¹⁾ Imajmo na umu važnost sive boje u paleti jednog Veroneza!

5. Dodajmo da slikarstvo stalno modulira tonove, praktikujući neprestano postupna ublaženja, neosetne prelaze, varijacije oko osnovnih tonova svojih dela; dok je muzika stvarno i strogo lestvična.²⁾

Znači li to da ipak nema nikakvog odnosa između muzičkih akorada i akorada boja? Da li naše ispitivanje odnosa između umetnosti dolazi u ovom pitanju do negativnog rezultata? Daleko od toga. Potrebno je reći samo toliko da se taj odgovor, koji

¹⁾ Hoćete li primera iz današnje umetnosti u kojoj je ispitivanje »muzičkih« akorada boja tako upadljivo? Naprimer, na poslednjoj izložbi slika u Tiljerijama, jedna slika R. M. Limuza je gotovo prigušena, izradena na veoma živom akordu triju boja, ružičaste, žute i crvene, u kome je suprotnost ružičaste i crvene bitan arhitektonski faktor. Nema nikakve mogućnosti da se ovde ružičasta boja protumači kao slabljenje ili degradacija crvene. Ružičasto i crveno ovde »deluju« onako kao, naprimer, u septakordu na dominantni jedno *f* i jedno *g* (tonovi bliski ali disonantni). To se može primetiti i za akord narandžaste i žute boje limuna i okera u narandžastoj *Mrtvoj prirodi* P. de Labulea itd... itd...

Dodajmo da iz tehničkih razloga u paleti primitivaca lestvice obuhvataju gotovo isključivo te veoma ublažene i veoma složene boje. Polihromija mezolitske keramike služi se samo prirodno obojenim pastama ispunjavajući zaseke. Zelena, ljubičasta i plava boja nisu se uopšte upotrebljavale. Romansko slikarstvo upotrebljava naročito mrke boje, boje okera, sivkasto-zelenu i *posch* (vidi *Schedula* od Teofila), boju koja se dobija materijalnim mešanjem zatvorene zelene sa crvenom bojom okera i malo žive crvene boje cinobera. Plave i bele boje ima malo. Mnogobrojne trake na španskim minijaturama proto-mudežarskog stila upotrebljavaju samo purpurnu, zelenu, žutu i sivu boju. Izvesne keramike koje daju utisak dosta bogate polihromije (stari Ruan naprimer) upotrebljavaju ustvari samo dosta prljavu žutu boju, neku plavu i zelenu koje su veoma pomešane sa sivom i mrko-crvenom na zelenkasto-belom pozadini (boja pačijeg jajeta).

²⁾ Naprotiv, dekorativna umetnost se takođe rado slaže sa lestvicom (»duboke boje«).

valja tražiti u pravcu funkcionalnog paralelizma, dobija na sasvim drugim osnovama nego što su fizički odnosi materijalnih osnova; i stavlja u pitanje činjenice koje sa tim osnovama nisu ni pošto u odnosu posledice prema njenom delatnom uzroku.

Da bi se to videlo, analizirajmo jednu umetničku kompoziciju očito zasnovanu na ispitivanju jednog akorda boja. I možda će nam to pružiti, retrospektivno, dragocena obaveštenja o pravim estetskim osnovama same muzičke harmonije. Posmatrajmo Veronezovu *Gozbu u domu Levija*.

Cela se kompozicija oslanja očigledno na četiri glavne boje, koje su (kao što se u muzici kaže) »stvarni tonovi« njene harmonije: 1° srebrenasto-siva, koja uskoro prelazi u žućkasto-belu u najosvetljenijim delovima arhitekture, i u plavičastu u senkama koje se gotovo stapaju sa laneno-sivom bojom neba; 2° živa crvena boja, koja je neosporno najsajnija i najupadljivija na slici, ne samo da skoro zauzima sredinu prostranom sveštениčkom odećom u prvom planu, nego se i prelijeva po ostalim predmetima, počev od malo ružičasto-crvene tunike sv. Jovana pa do skrletnog neba koje se gubi pod svodom na levoj strani; 3° žuta boja starog zlata, koja zauzima ceo gornji deo kompozicije, pa se namerno opet pojavljuje na mnogim mestima na odelu gostiju, grudnjaku sluge u prvom planu na stepeništu i bakarnoj vazi na pregradi itd.; i najzad 4° jedna veoma tamna boja za koju se smatra da je kolikogod je moguće bliska crnoj (te se zbilja i upotrebljava za predstavljanje crnog, i to jedino na odelu), prelazeći u tamno-zelenu, a na drugoj strani u tamno-plavu. Sve ostale boje — tamno-ružičasta boja Hristove haljine, sasvim ugasita plava boja njegovog plašta kao i plašta svetog Petra, žuti tonovi koji vuku čas na vrlo ugasito-narandžastu boju, čas na boju sličnu ljubičici koji dovršavaju kompoziciju — upotrebljeni su kao »prolazni tonovi«, tako da svaki ostane toliko

diskretan i nevažan kolikogod je to moguće, ne ulazeći u glavni akord.¹⁾

Znači, srebrnasto-siva, skrletno-crvena, žuta boja starog zlata i crnkasto-zelena boja jesu četiri glavna tona ovog akorda.

Da li im se mogu pripisati umetničke funkcije koje u muzici potsećaju na one koje izražavaju imena tonike, dominante, terce, itd.? Analizom zračjenja svakako ne; samo se crvena boja dovoljno približava zasićenoj boji da bi za to koliko-toliko bila podesna; ostale se nikako ne mogu svesti na prostu periodičnost. Ali nije ovde reč o svemu tome: mi govorimo samo o *arhitektonskim odnosima* koji se, u komponovanju dela, uspostavljaju između ovih elemenata načinom na koji oni estetski »deluju«.

No nema sumnje da se ta srebrnasto-siva boja može smatrati za toniku (početna i presudna osnova cele harmonije a skrletna boja za dominantu, tj. potez koji ostvaruje u odnosu na tu toniku kvalitativni interval i najveći i najpotpuniji kontrast. Tome je dovoljan dokaz to što između svetle srebrnasto-sive boje koja zauzima toliko mesta u kompoziciji i skrletno-crvene boje koja sačinjava njen najživlji ton žuta boja starog zlata igra očigledno posredničku ulogu. Ne samo da ona, kao srednji izraz, pravi prelaz od jedne boje do druge, nego ih, postavljajući se između njih, otprilike na po puta, i miri, ublažava, i u isto vreme čini jedrim. Da bismo se u to uverili, dovoljno je ako za trenutak pokrijemo žutu boju pozlaćenih ukrasnih figura koje ukrašavaju gornji deo kompozicije. I odmah odnos između svetlo-sive

¹⁾ Neko će se možda upitati: ne treba li načiniti izuzetak za maslinasto-zelenu boju posuvraćenih skutova na ogrtaču nastojnika u prvom redu (portret samog Veroneza)? Ali ako se primeti da se ona nigde više ne nalazi; da je ta boja sama po sebi vrlo slaba i da ona privlači pažnju samo zato što se nalazi pored tamno-zelene, gotovo crne boje ostalog dela odeće (koja svojim veoma živim tonom snažno odudara od svetlo-sive boje kolonade) izvešće se zaključak da ona ima za naročitu dužnost da taman ton toga odela pretvara u zelen; i može se smatrati kao prava »apodžatura« ovog tona.

i skrletno-crvene boje postaje šupalj i tvrd. A čim se žuta boja opet pojavi, sve se ublaži i u isti mah poveća, dobija neku vrstu velelepnosti. To dozvoljava da se u toj kompoziciji istakne bez teškoće pretežna uloga crvene boje, mada su izvesne predrasude u vezi sa njenom dinamogenijom mogle sugerisati da u njoj ima nešto od onog disonantnog sjaja koji služi da se otkrije slaganje u akordima septime. Ali to bi bila zabluda. Uloga žute boje u obrazovanju *Dreiklang*-a srebrnastog, žutog i skrletnog, u ovom pitanju je odlučujuća. I ako neki ton u akordu igra ovu ulogu da u septimu unese živost i disonancu (*be pored c, e, i g*), onda to najpre može biti tamno-zelena boja čija je funkcija, očigledno, da oživi sive boje i da ih tu i tamo načini svetlim, oduzimajući im svaku otužnost; rečju da pruži jedan ton snage koji ipak ne menja značenje osnovnog akorda, premda ga u isti mah na neki način otvara u jednom dinamičnom prelomu.¹⁾

Rečju, mogu se naći u ovom pregledu sa potpunom očiglednošću svi *umetnički odnosi* koji se s druge strane, u muzici, nalaze u akordu septime.

Neko će možda reći: ali otkud dolazi da te boje, a ne druge, mogu igrati takvu ulogu? Koji su ih odnosi, fizički ili drugi, za to predodredili?

Odgovor će glasiti: takvo pitanje je sasvim rđavo postavljeno. Ovde postoji dijalektička povezanost koja, bez unapred određenih boja, stvara takve odnose. Prvo, izbor tonike je apsolutno presudan. Veronez je uzima u srebrnasto-sivoj boji, jer voli ne samo tu boju, nego i harmonijske efekte koji se na njoj mogu zasnovati, efekte koje je on, ako ne otkrio, a ono iskorišćavao na način koji mu je svojstven.

¹⁾ Ova uloga data jednoj boji koja je sama po sebi vrlo tamna, vrlo ublažena, iznenadiće samo one koji ispituju vrednost koja bi se mogla naći kod boje ako je ona izolovana (jedno razrešeno *f*, u muzici, nije ništa dinamičnije ni sjajnije od nekog drugog tona, ali ono dobija krajnju silinu pored jednoga *g* u akordu septime u *C*); ili one koji ne znaju koliko jedan mali potez kičice u lepoj crnoj boji može, naprimer, imati moćan sjaj u jednom pomalo otužnom akordu boja.

Šta mari uostalom koji je biografski razlog tome izboru? On bi mogao biti tradicionalan ili nametnut slučajnim okolnostima. U svakom slučaju, estetički taj je izbor slobodan. Ali posle toga, valja tražiti koja bi druga boja mogla činiti s njom suprotnost koja bi bila u isti mah jasna, živa i vrlo oštra. Možda bi više njih moglo odgovoriti na to pitanje. I zbilja mogla bi se pokušati neka druga harmonija uzimajući, naprimer, za dominantu plavkasto-crnu ili veoma živu zelenu boju. Izgleda međutim, da ova ima povlasticu da dovodi do najvećeg sjaja suprotnost na kojoj se gradi sve ostalo.

Ali pretpostavimo da je slikar uzeo crvenu boju koja je manje živa — ljubičastu karmin, naprimer — šta bi odatle proizašlo? Jednostavno to da bi »kvalitativna širina« njegova kolorita bila manja, a odgovarajući odnosi septime — otstojanje između tonike i terce naprimer — bili bi prisniji; da bi disonantna »živost« mogla biti slabija: naprimer indigo plava pored karmin boje, umesto zatvorene zelene koja je u živoj suprotnosti sa skrletnom. Akord bi bio različit u svojim elementima i u svom sklopu, a ipak bi se i dalje svodio na iste vrste odnosa. A potom, i kada su ta dva mesta tonike i dominante jednom obezbeđena, potrebno je još pronaći tercu. Međutim izbor je vrlo uzak, ali ne i sasvim prinudan. Veronez je uzeo ton starog zlata koji, između ovog sivog i onog crvenog, deli nadvoje, na nejednak način, kvalitativni prostor. Ta se boja malo približava crvenoj, dominantni, što ne bi učinila, naprimer, zelenkasto-žuta i pomalo limunova boja. Zbog toga ovde imamo arhitektonski ekvivalent jednog durskog akorda. Limunova žuta boja bila bi mogućna i kada bismo imali molski akord.

Što ovde stupa u dejstvo, to su dakle *estetičke funkcije* koje se mogu dati senzibilnim datima umetnički najpodesnijim, obzirom na svekolike okolnosti problema koji treba rešiti. I svaka odluka je jedna etapa egzistencijalne progresije umetničkog dela. Ona u isti mah rešava jedan problem, zasniva jednu kvalitetnu arhitekturu i postavlja sledeći pro-

blem, još ozbiljniji za nastavljanje ove arhitekture, sve do časa kada poslednja odluka bude takoreći apsolutno i potpuno nužna. Uostalom nije zabranjeno misliti da manje-više jasno predviđanje budućih posledica već pretsedava prvim odlukama.

Što se tiče slikarstva, dobro se vidi da su ti izbori neobično gipki, pošto se zasnivaju na strogo kvalitativnim razlozima, i da slikar često ima veliku slobodu da različito odredi ta funkcionalna mesta, suzi ili proširi intervale. Uostalom on može po potrebi i da popravi sumnjive harmonije sredstvima kao što su manji ili veći obim, ili mesto, ili reprezentativna važnost raznih boja. Ista boja pridata nekoj beznačajnoj pojedinosti, nekom odblesku, nekoj nijansi na pozadini, ili nekom istaknutom predmetu u anegdoti slike, dobiva različite vrednosti. Sve su to izvori koji muzici nedostaju. Ali se često dešava da je rešenje na kome se umetnik zaustavi apsolutno potrebno — to je ona *potreba za savršenstvom* koja, uprkos prividnoj proizvoljnosti, čudljivosti i bezrazložnosti, zelenu traku na tuniki Rafaelova *Vitezovog sna* čini nezamenljivom, zapovednom, nepreobratljivom.

Nema sumnje, uostalom, da je moguće invocirati bar delimično da bi se objasnila izvesna srodstva i izvesni kontrasti, fizičke strukture zračenja kojima odgovaraju boje. Naprimer, ako boja starog zlata *Obroka u domu Levija* obeležava nameru da se radije približi crvenoj boji, njena sposobnost da igra tu ulogu objašnjava se time što fizički zaista sadrži izvesnu proporciju crvenih zrakova. Ali nije nikako u pitanju samo ta proporcija. Pre svega, ova okolnost prosto objašnjava zašto se Veroneze, imajući da izabere (zbog estetskih razloga) jednu žutu boju koja deli u duru odnos između sive i crvene, odlučio za onu prvu, i našao da je ona podesna za tu ulogu. Ali je, kao što vidimo, uvek u pitanju samo jedan odnos *prikladnosti* između probranog materijala i umetničke funkcije kojoj valja udovoljiti. Fizički sastav materijala objašnjava da li je on prikladan za datu ulogu, ali on niti objašnjava niti stvara samu ulogu: on joj nije *uzrok*.

Neka mi bude dopušteno da pretstavim stvar u ovom obliku: kada pukovnik Anaharzis Kuku organizuje svoj puk, on uzima najvišeg među svojim crncima za starešinu trubača i dobošara, a najdebljeg za kuvara. To ne znači da visina proizvodi, stvara ili određuje čin starešine trubača, niti da je debljina funkcija kuvarska. To je prosto jedno pitanje prikladnosti.

Ali ovo ima važnih posledica u vezi s toliko raspravljanim problemom o odnosima između muzičkog fakta i fizike. Jer ovo što smo upravo rekli o muzici boja osvetljava retrospektivno i samu muziku.

Oni koji su, naročito posle Helmholca, zapazili više-manje uski »konkordizam« između umetničkih funkcija čistih zvukova i izvesnih *matematičkih odnosa treptajnih učestanosti* koji ih proizvode, imaju često tendenciju da iz toga izvode zaključak kako je fizika objasnila, opravdala i stvorila muziku — stvorila, naprimer, strukturu n lestvice — da su odnosi učestanosti *uzroci* muzičkih odnosa. A kada bi u pojedinostima ovaj konkordizam podbacio, oni bi se zadovoljili da kažu da su estetska osećajnost ili izvesni umetnički zahtevi naveli muzičare da malo izmene pravila fizike i da se malo od njih udalje. I ponekad čak idu tako daleko da okrivljuju muzičara, polazeći od ideje da je pozitívni ogled fizičara vrednosniji, strožiji, istinitiji od približnog suda osećajnosti, koji muzičara jedino rukovodi. Ali sve je to pogrešno.

Prvo, i kada bi fizika objašnjavala strukturu *sistema kvaliteta* koje muzika upotrebljava, ona bi ipak bila nemoćna da objasni umetničku upotrebu tih *kvaliteta*, to jest samu muziku (jer su lestvice i stotine akorada koje harmonisti upotrebljavaju samo muzički materijal).

A zatim, taj konkordizam je mnogo manje strog nego što se to katkad misli. Dobro je potsetiti na to (jer ove činjenice u njihovom sadašnjem stanju nisu uvek poznate ni samim stručnjacima). Izvestan broj osnovnih muzičkih činjenica su različite sa fizičke i

muzičke tačke gledišta (naprimer u tonalitetu C-dur-a dve note *a* i *h* su različite od onih koje fizička teorija zahteva).¹⁾ A naročito, mnoge činjenice koje tobož važe za fizičara opravdavaju se samo mišljenim radnjama koje su potpuno tuđe njegovoj nauci, pa čak i u sukobu s njom. To važi za sva razmišljanja koja dovode do prebacivanja u oktavu nota proizvedenih sledovanjem sazvučja.²⁾

¹⁾ Teorija bi zahtevala da se posle *c*, *g*, *e*, *f* i *d* stavi razrešeno *h* vrednosti $\frac{3}{2}$, koje je tuđe tonalitetu pa čak i našem muzičkom sistemu (ono je sedam savarta ispod *be* koje menja *c* u F-dur). Dve note *a* i razrešeno *h* (razrešeno *h* koje ima vrednost $\frac{15}{8}$) zamenjuju *be* $\frac{3}{2}$, iz melodiskih razloga, naročito radi formalnog podražavanja u ovom drugom tetrakordu melodiske arabeske prvog tetrakorda.

²⁾ Da bi se to razumelo, dovoljno je pročitati jedno delo, radeno uostalom veoma brižljivo i veoma dobro pisano, kao što je ono Žana Bekrela (*Muzička umetnost u njenim odnosima prema fizici*, 1926) gde se brani teza konkordizma. Videćemo da se ona pravda samo nizom »malenkosti« koje treba učiniti što neprimetnijim. Naprimer, za ovo prebacivanje u oktavu pisac veli: »Ova tobožnja ekvivalentnost između glasona u oktavi dovodi dotle da se jedan glas sprovede za jednu ili više oktava naviše ili naniže. Posmatrajmo jedno sazvučje od dva tona; takvom se operacijom zvuci mogu zameniti sa dva druga koji se sadrže u datim granicama čiji bi interval bila oktava«. Dobro, ali fizičar ako ostaje pri svome gledištu, nema prava da tako govori, jer: 1 »Tobožnja ekvivalentnost« o kojoj je reč nije fizikalna činjenica; 2 izraz »sprovesti jedan glas za oktavu naniže« nema nikakvog smisla za fizičare. Ona se može opravdati samo sa gledišta muzičke metafizike (koju bi bilo zanimljivo studirati) čija je jedna od bitnih postavki: da se zvuk, nota, ima smatrati kao biće (valja razmisliti o ovom zanimljivom problemu: koji je način postojanja note *c*?), sposobno da ostane istovetno sa samim sobom u raznim pozicijama i na raznim visinama, tako da se sledovanje dva različita zvuka može protumačiti kao kretanje tog bića u zvučnom prostoru. Isto važi i za ideju o povišenom ili sniženom tonu pomoću povišilice i snizilice. To fizički nije »niži zvuk« (to nema nikakvog fizičkog smisla): to je jedan drugi zvuk (čiji je odnos prema prvom $\frac{3}{2}$ umetnički protumačen tako da sačinjava isto biće koje je pretrpelo promenu uporedivu sa pomeranjem u prostoru proračunim jednom kvalitativnom promenom.

Dodajmo najzad da kad neko traži da se zvucima dobivenim ovakvim prenosima za oktavu pripišu afiniteti po-

Ali su ovakva razmišljanja osnova organizaciji lestvice.

Najzad, čak i tamo gde podudaranje postoji (na primer za *Dreiklang* *c, e, g*, fizička činjenica nije niukoliko objašnjenje, opravdanje ni genetički uzrok muzičke činjenice.

Uzmimo, naprimer, odnos tonika-dominanta, ključ muzike. Estetički on odgovara *dijalektici suprotnosti*. Kad je data bilo koja tonika, naći jednu drugu notu, arhitektonski bitnu, kojoj bi bila namenjena funkcija suprotnosti. Treba je uzeti u veoma jasnom odnosu koji je u oštroj suprotnosti (reč je o suprotnosti, upamt' mo to dobro, a ne o smetnji, neprikladnosti) sa prvom, bez mrlja, bez približnih izračunavanja, bez neugodnosti i neizvesnosti, koja odjekuje s njom u jednom odnosu čiji su izrazi veoma različiti a ipak zadržavaju punoću, bogatstvo, sklad.¹⁾ U takvim uslovima se očigledno ukazuje na to da treba izabrati *g*, kvintu, da bi se izvršila ta funkcija u odnosu na toniku *c*. Ali se vidi da je to prosto zato što postoji prikladnost između te uloge i tog fizičkog odnosa. I čitav tehnološki razvitak instrumentacije daje tom rešenju takva praktična preimućstva da se više gotovo i ne pokušava naći neko novo. Ono se nameće kao najbolje, koje najviše zadovo-

laznih zvukova sa nekom drugom tonalnom notom, on pada u pravu materijalnu istinu: ni delimični zvuci, ni diferencijalni zvuci nemaju više iste odnose. Neki strog fizičar morao bi proglasiti metafizičkim sve ove mislene postupke).

¹⁾ I neka se ne kaže: konsonanca je bitna. Konkordisti koji nam predstavljaju slaganje *c e g*, (date u »uzanom slogu«) kao najkonsonantnije brižljivo kriju da je to ne tačno, da je najkonsonantniji onaj akord koji se pojavljuje iznad lestvice u proširenom slogu (*c, g, e*), da u samoj oktavi akord koji je stvarno najkonsonantniji jeste akord kvarte i sekste (*g, c, e*); ili ako hoćete da podete od *c: c, f, a*. On bi dakle imao poslužiti kao osnova harmonije kada bi najvažnija bila konsonanca. On se svodi na akord kvinte (čiji je on »drugi obrtaj«) samo na osnovu harmonijske konstrukcije koja proizlazi iz prerogative date akordu kvinte (postoji dakle jasno obeležen začarani krug) i putem te radnje obrtanja tako potpuno tuđe gledištu fizike).

ljava, ono rešenje čije su posledice uostalom najpo-
desnije za svako muzičko izvođenje. Ali ono time-
nije manje presudno. Njen princip (pomislimo opet
na Anaharzisa Kuku) je: staviti *the right note in
the right place*. Ipak ostaje jedna osnovna razlika iz-
među umetničke uloge (funkcije) i konkretnog po-
datka kome se ta uloga poverava. Čak i ako bi jedan
jedini konkretni podatak mogao da joj udovolji, pri-
majuci to mesto sa onom potrebom za savršenstvom
i jedinom mogućnošću o kojoj smo maločas govorili
povodom boja, mi bismo još bili sasvim izvan nu-
žnosti delatnog kauzaliteta. Ali ne postoji prava nu-
žnost, već samo krajnja prikladnost. Dokaz je tome
što su muzikalno (naročito u grčkoj muzici i u čita-
vom gregorijanskom sistemu) te funkcije tonike i
dominante često bile date drukčije. A melodiski,
nema nikakve sumnje da kvarta vrlo često igra
tu ulogu.¹⁾

Iste primedbe važe i za funkciju terce. Njeno
dijalektičko objašnjenje je sledeće:

Umetnički demijurg je počeo stvarati svoj mu-
zički svet dajući mu kao prvi arhitektonski odnos
strukturu suprotnosti, koju je jako učvrstio na ova
dva stuba: c i g, tonika i dominanta. To je osnovna
kvalitativna dimenzija koja služi takoreći kao kičma
toga sveta. Svetlost je odeljena od tmine atletskim.

¹⁾ U gregorijanskom sistemu, ne zaboravimo da je u
plagalnim načinima dominantna u seksti (ili u terci tonike
ako se tako tumači »meza«). Što se tiče uloge kvarte kao
dominante, bilo je pokušaja da se ona opravda pojmom
»obrtanjem intervala« koji proizlazi iz pojma o prenošenju
zvukova na oktavu. Kvarta je »obrtanje« intervala kvinte;
i tada se postulira pravo da se prenesu na nju njena glavna
svojstva (to je uostalom jedino opravdanje prisustva f u
našoj lestvici c, gde je ona međutim sve i sva). Ali to obr-
tanje (koje ima smisla samo ako se pređe sa treptajne uče-
stanosti na logaritmu) sačinjava za fizičara apsurdno poisto-
većavanje dva odnosa čija su fizička svojstva različita i
koja (i dalje za fizičara) imaju samo taj odnos što su u
pogledu oktave »komplementarni«, u obliku:

$$\log \frac{3}{2} + \log \frac{4}{3} = \log 2$$

gestom mikelandelskog boga. A ta je suprotnost dimenzionalna: ona obeležava dve kvalitativne krajnosti.¹⁾

Ali taj interval je prazan i šupalj. Bezdan koji zjapi, stvoren iznenada. Ostaje da se on nastani. arhitektonski ispuni. Radi toga treba da u tom kvalitativnom otstojanju iskrsne jedna nova stvarnost — ostrvo između dve obale — koja obrazuje elementat jedne nove arhitekture, sa tri izraza, čija je nova funkcija: *posredovanje*. Novi element koji ona potstiče, zahteva, poziva, mora služiti kao most, kao ključ tom svodu, kao mesto gde će se stati radi opkoračaja; a u isti mah kao crta istovremeno srodna i jednoj i drugoj. Kvalitativno otstojanje, ali ne i suprotnost.

Ton *e*, celokupnošću svojih fizičkih kvaliteta, nudi se očigledno da u potpunosti udovolji toj funkciji. Ali ne zaboravimo da on nije jedini koji joj može udovoljiti. A dokaz je taj što *es* može takode dobro poslužiti. I tada imamo molski akord koji deli interval na niski temelj i na njemu visoki stub; kao što ga je durski akord delio na visoki temelj i na njemu kraći stub.²⁾

¹⁾ Unutar tonaliteta, razume se. Ne zaboravimo da ako interval kvinte nije maksimalni interval, onda se izvan tog intervala suprotnost smanjuje. Ton *a* je harmonski bliže tonu *c* nego tonu *g* (i to je čak i jedino opravdanje njegovog prisustva u ovoj lestvici).

²⁾ Možda će biti interesantno potsetiti čitaoca da čuveni broj *fi* nije ni od kakve neposredne koristi u ovim problemima modulacionog muzičkog deljenja, i da on ne može predložiti nikakvo pravo rešenje ovog problema, budući da: 1) iracionalni brojevi nemaju mesta u harmoniji; 2) da, dok je *fi* dato formulom: $\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$, naprotiv podela oktave na tercu i kvintu vrši se po ovoj poslednjoj sa tri pitagorejske posredne note (vidi naprimer Brensvig, *Uloga pitagorizma u razvitku ideja*, 1937), to je »harmonska proporcija« Grka $\frac{a-b}{b-c} = \frac{a}{c}$. To je jedan od najkrupnijih argumenata (sa onim koji je bio izvučen iz kristalografskih oblika u prirodi) koji se može dati protiv težnje izvesnih estetičara (Cajsing, M.

Ali: ne zaboravimo pre svega na ovu ogromnu činjenicu: da savršen molski akord (akord koji je muzički isto tako važan kao i durski akord) nema *nikakvog fizičkog opravdanja*. On je za fizičku teoriju prosto jedna jeres,¹⁾ proizvoljna konstrukcija

To je prosto dokaz nedovoljnosti i neadekvatnosti ove teorije. Dokaz o tome da su pravi muzički razlozi samog durskog akorda savršeno različiti od te fizičke strukture kojom se oni podudaraju, ali čije odsustvo, u jednom drugom slučaju, ne sprečava umetnost da ide svojim putevima, da nameće svoje zahteve kojima se materija povinjava manje spontano. Drugim rečima, srećno podudaranje izvesnih fizičkih data sa dijalektičkim pozivom umetnosti nikako ne dopušta da se ona posmatraju uzrocima toga poziva, i to podudaranje nije uvek dovoljan

Gika, Dr Frank-Hele, itd.) da se estetički do krajnjih granica podigne vrednost toga broja koji je samo jedna od proporcija (među drugima) koju može načiniti korisnom zasnivanje umetničkih funkcija izvesnim posebnim oblicima. Praktično, prividna važnost broja ϕ dolazi otuda što se pojavljuje istovremeno u pravilnom petouglu, u dodekaedru i u Fibonačijevom nizu. Ali broj *dva na pi* (0. 636... — više pisaca su to već primetili — imao bi daleko mnogobrojnija estetička prisustva (naprimer odnos dužine prema širini za polovinu osnove sinusoida). I mnoge druge proporcije (osim ovih) mogle su biti od koristi u umetnostima; naprimer Niiloova proporcija u kojoj se jedna količina sadrži u drugoj jedan i po puta. Ima u estetici broja ϕ izvesnog sujeverja zbog metodskog nedostatka; mislim, u praosnovnoj važnosti koja se pripisuje toj proporciji među ostalima.

¹⁾ Zato uostalom harmonisti posle Helmholca teže da dadu prvenstvo duru kao jedinoj pravoj »harmoniji« u smislu koji se daje gledištu fizičara. I zbilja, instrumentalno-durski tonovi nude više sredstava nego molski. Pa ipak se oni umetnički isto tako dobro odupiru tom fizičkom i instrumentalnom hendikepu. — Neki pisci (naročito muzički, naprimer La Vinjak) napominju da je molski akord dat u tonalitetu c na VI stupnju. Ali, 1^o kao akord fizički proizveden nizom sazvučnika, on bi zahtevao cis . Poštovanje prema tonalnom c je dakle jedna muzička činjenica u suprotnosti sa fizičkom činjenicom; i 2^o, sam taj VI stupanj nalazi se u tonalitetu samo zbog fizičkih razloga. Nedavna »atonalna muzika« donosi takođe činjenica u ovom smislu-

razlog njihovom izboru kojim odgovaraju na taj poziv.

Mi bismo mogli pratiti ovu analizu, pokazati u disonanci akorda septime novu estetičku funkciju — funkciju jedne vrste *dinamičkog bekstva*, u suprotnosti sa drugim putem, putem *udvajanja* tonike, koja naprotiv zatvara nad sobom zvučnu arhitekturu (poput onih »rasporeda« boje koji su u arhitekturi boja igrali sličnu cikličku ulogu). Ali je možda izlišno nastavljati. Zaključci se prosto nameću.

Zabluda prvog, fizičko-matematskog, pokušaja koji smo maločas pomenuli u muzičkoj teoriji boja — mislim pokušaja da se dobiju zakon harmonije prenoseći u oblast svetlosti boja proporcije koje uspevaju u zvučnoj materiji — zabluda je, velim, bila u tome što su se pobrkali *istinski uzroci umetnosti sa materijalnim osnovama*, koje *prikladnost tog materijala* da bude stavljen na estetička mesta određena umetnošću, objašnjavaju samo utoliko ukoliko se *poklapaju* sa zahtevom umetnosti. Prirодно je da materijalna osnova muzičke stvari prestaje važiti u slikarevoj stvari kao osnova estetičke harmonije: dva psihofizička sveta zvuka i boje imaju, kao što smo videli, različite arhitekture.¹⁾

Ali to nikako ne smeta da *umetnički* razlozi na kojima se zasniva muzička harmonija budu potpuno na snazi, kao što smo upravo videli, za akorde boja. Odnos se raskida na visini fizičke osnove. Ali on je, kao što smo videli, vrlo realan, vrlo pozitivan, vrlo čvrst ako se čovek postavi, kao što je i potrebno, na visinu tih umetničkih funkcija kojima odgovara arhitektonska organizacija *kvaliteta*. Mi smo se zadovoljili da ih opravdamo na jednom jedinom i naročito jasnom primeru. Opširnija proučavanja ovog

¹⁾ Ovde naročito nalazi svoje mesto Lambertova priredba o trodimenzionalnoj strukturi sveta boje, u suprotnosti sa dvodimenzionalnom strukturom sveta muzičke audicije. Kažemo: dva psihofizička sveta, jer, razume se, veoma različito funkcionisanje vizuelnog i auditivnog senzornog sistema objašnjava dobrim delom tu razliku.

pitanja (proučavanja za koja nemamo dovoljno mesta da bismo ih izložili) dopustila bi da se još mnogo tačnije odrede ovi muzički odnosi boja koje smo skicirali. Oni bi imali za osnovni metod utvrđivanje pregleda, koji posle valjanog obeležavanja¹⁾ daju stvarne akorde koji su u umetnosti slikarstva i dekora najtipičniji. Samo se na bazi tih pregleda može zasnovati pozitivna spoznaja prave umetničke arhitektonike lestvice boja. U tom pogledu mogao bi se dati, kako sada stvar stoji, dosta velik broj sigurnih i pozitivnih činjenica; ali bi izlaganje bilo dugo i dosta stručno. Zadovoljimo se što smo napomenuli da je, sa metodskog gledišta, bitno to da se ovde ne pobrkaju tako različiti planovi fizičke, psihofiziološke i estetske analize, sve tri podjednako pozitivne, i utoliko pozitivnije što se odnose na potpuno raznorodne činjenice.

Ali naša najvažnija dobit u ovom proučavanju jeste ta što smo uspostavili kontakt sa najdubljim, najosnovnijim postupcima umetničke dijalektike. Kroz razlike i odnose muzičke harmonije i harmonije boja mi smo mogli dubinski sagledati one čisto umetničke funkcije koje su istinski strukturalni razlozi dvostruke arhitektonike, slične u ove dve oblasti; a takođe uspostaviti dodir sa najdubljim kategorijama stvaralačke misli koja istovremeno podiže te arhitekture i na njih se oslanja.

Preostaje nam da te kategorije pratimo, da ih iznalazimo u novoj oblasti kosmičke organizacije svetova koje postavljaju umetnička dela. Ali najpre nekoliko reči o najopštijem značenju činjenica koje smo upravo prešli neće biti na odmet.

¹⁾ Ovaj problem praktičnog umetničkog obeležavanja boja vrlo je važan u ovim naukama. To je bio i Ostvaldov metod koji ostaje kao najbolji. Lekok de Boabodran (čije je učenje imalo značajan istorijski uticaj) postavio je u mne-
moničkom cilju jedan praktičan, veoma uprošćen metod označavanja i obeležavanja čiji interes za analizu slikarske misli ostaje velik.

GLAVA XXXIV
OPŠTE ZNAČENJE PRIMARNIH OBLIKA

Formalizam, ta je reč, videli smo, izgovorena maločas povodom teze koja se u muzici ponajčešće vezuje za ime Hanslika. I možda će se taj izraz, koji se katkad uzima u rđavom smislu, dotaći misli nekog čitaoca, umornog i začuđenog zbog izvesne stručnosti nauka koje se odnose bilo na ritmove, melodije i harmonije slogova u poeziji, bilo na igru boja i njihovih harmonskih akorada u slikarstvu i dekorativnoj umetnosti. On će možda reći: pa zar je umetnost samo to? Zar nas tako ne ostavljaju u predvorju njene zgrade, a još dalje od srca, od svetinje nad svetinjama, od mesta gde odjekuju njene najdragocenije i najznačajnije poruke?

Dabome da u umetnosti ima i nečeg drugog — mi nismo propustili da na to već ukažemo. Moramo to i ponoviti. Ali bi ipak bilo veoma pogrešno smatrati da ova ispitivanja koja smo upravo dali u nekoliko krupnih poteza (i kojima smo želeli da doprinesemo poznavanju neophodnih uspešnih i strogih metoda) imaju »predvornički« karakter o kome je bilo reći. One su naprotiv sama srž nauke i razumevanja onoga što je u umetnosti najdublje i najosnovnije.

Formalizam, mi tu etiketu odbijamo utoliko pre (i zbog mnogih razloga uostalom) što se baš oblik u svemu ovome pojavljuje kao manifestacija (objektivna i pozitivna, i to je ono što njeno izučavanje čini još dragocenijim) nečeg dubljeg i stvaralačnijeg.

Veoma greše nekolicina pojedinci koji u tim odnosima zvukova, boja, intenziteta, ritmičkih crteža i gestova u prostoru vide vrstu odeće koja svojim naborima pokriva lepo telo, pripajajući se uz njega kao laka draperija, jednu stvarnost još dostojniju ljubavi, koju bi to odelo istovremeno pokrivalo i pokazivalo, i koju bi vredelo pogledati podižući pokrivač.

U prvom redu sam taj veo je stvar dragocena i dostojna ljubavi. Jer, ne zaboravimo najzad da su

prelivanja boja u slikarstvu ili u dekorativnoj umetnosti: čarobne boje glasova, harmonični kolorit, melodično krunjenje nota u muzici; sočni potezi u crnom na belo u gravuri ili crtežu, i tako dalje, u umetnosti ono što je najsvežije konkretno, osetljivo, katkad gotovo senzualno; i da će svaki pravi umetnik biti zaljubljen — katšto čak i više nego u svu donju stvarnost — u tu odeću fenomena, dražesnih, divnih, čarobnih, nežnih i sjajnih, umilnih i veličanstvenih, slatkih i bonih, koji se uvek nude — kao i sam sjaj b'ća — za neposredni dodir s našom dušom kroz direktno prisustvo u čulima. I to je ono što razlikuje umetnost, takvu kakva se pojavljuje u svojim najočiglednijim estetskim ostvarenjima, od mnogih drugih aktivnosti za koje to prisustvo neće nikad ići do neposrednih čari osetne očiglednosti.

Ali se ne bi dobro razumelo šta je umetnost u njenom najbitnijem radu ako bismo se dali zavarati tom rdavom metaforom o odeći i telu. Ljubavniče koji si zaljubljen u telo uz koje se prpija veo, podigni veo; i od tela, čak i golog, nećeš posle toga imati ništa drugo osim odeće (ako dobro o tome promisliš) koja je i dalje prividna. I kao što gorko kaže Lukrecije:

*Nil datur in corpus nisi simulacra fruendum
Tenuia, quae mentem spes raptat, saepe misella
Ut bibere in somnis sitiens quam quaerit...¹⁾*

Umetnost ima bar tu zaslugu što od te varke čini jednu dragocenost po sebi, tako da će se haljini koju vetar nabire i priljubljuje uz telo Nike moći s pravom pripisivati kol'ko vrednosti toliko i lepim grudima čiji oblik prikazuje i sugerise ova opsena.

¹⁾ Odgovarajuće mesto u Lukrecijevom delu »O prirodi stvari«, dato nešto opširnije radi boljeg razumevanja, u prevodu glasi:

»Lepota lika jednog čoveka pruža ustvari telu drugog čoveka samo uživanje u jednom trošnom kipu, a često sa vihorom prohuji i ta slabačka nada. Tako i žedan čovek, dok želi u snu da pije, a ne dobija vode da bi ugasio vatru u sebi, uzalud se naginje ka prividu vode«. — Prim. prev.

I još nešto. Grudi Nike postoje samo utoliko ukoliko ih izaziva, izmišlja i stvara nabiranje vela, to jest talasanje mramora pred našim očima. A vi koji biste hteli da uklonite veo i ne znate da biste, učinivši to, uništili ono što on pokriva.

I kogađ bi nam došao i rekao (na beočanskom jeziku): »Kad Pepeljugin kuma udara po bundevi da načini od nje kočije; kad Faust u svojoj mračnoj ćeliji izgovara svoje mađijske reči da bi se pojavila Helena, ono što me zanima to nije arabeska koju u vazduhu opisuje čarobni štapić, to nisu slogovi koji izlaze iz usta nehromanta, već vožnja kočijama koje jure punom brzinom, sam lik večne žene i razgovor sa Helenom«, mi ćemo odgovoriti: »Dopustite nama čarobnjacima i volšebnicima da požudno istražujemo na osnovu kojih tajanstvenih odnosa će trbuh i žuti sjaj bundeve postati sredstva ove vožnje u kojoj pacovi služe kao brzi rukuničari; kojim znalačkim harmonijama slogovi složeni po izvesnom redu privlače pakao i klešu lice i telo labudove kćeri, i, štaviše, stavljaju u njena usta reči koje odjekuju večno. Na vama Beočanima je da se popnete (bez crvenih peta) u naše kočije; mi ćemo vas povesti kud hoćemo i uživati gledajući vas kako se uzbuđujete vičući: brže, brže! dok sedite na zemlji u rasadniku, ili pak, halucinirani, plaćate troškove jednostranog poludijaloga, govoreći senci na zidu ćelije i služeći nam kao zamorčad za čudesne oglede.

Ovde valja izvesti zaključak baš zbog ove ideje akta. Ne zaboravimo, zbilja, da su kategorije kao one koje smo maločas izneli na vđelo — suprotnost, posredovanje, udvajanje, dinamičko bekstvo — prvo *radnje*, i to radnje stvaralačke. One postavljaju i podžu estetske građevine čiji su one bitni i u neku ruku karikatidski *akt*: jer ih drže.

Jedno umetničko delo drži skupa sve delove koji su istovremeno povezani između sebe i dimenzionalno razdvojeni jedni od drugih tom graditeljskom velelepnošću, tim bestelesnim a predmetnim pokretima, suprotnim lukovima, posrednom zasvođenošću, tim kolonadama koje se ponavljaju i udvajaju, gde

se pod svodovima razleže bezbroj odjeka, ti obelisci puni poleta i dinamizma, peristili i stepeništa, predvorja i ograde, bazeni i kripte, šareni crkveni prozori i ruže čiji su elementi proporcije, akordi, kontrasti, skretanja, kolebanja i naglo određivanje profila, približavanje i kvalitativno udaljavanje, sklad i nesklad boja, zvučnog tembra ili svetlosti i senki... I sve što naseljava ove opsenarske palate rađa se iz samog tog opsenarstva. Ovde nejasno podizanje jednog šatorskog krila skicira — špijun ili strpljiva ljubavnica — jednu sakrivenu osobu. Tamo jedna mračna dubina, po kojoj iznenada klize kovitlajući se nekoliko odblesaka — morski lav ili vodeni duh — smeštaju jednog stanovnika u cisternu jedne skripte. Na drugoj strani upitno i stravično zavijanje na ivici lavirinta priziva zalutale. Tako se nameštaju najtajanstveniji gosti u ovoj građevini; a pored njih, čija su sredstva međutim tako jednostavna, ni tajna bića koje ima na licu dva oka, nos i usta, ni tajna jedne gomile sa bezbroj upadljivih glava nisu manje-više neobične. Dakako, valja se zainteresovati za ove tajanstvene stanovnike i ove isuviše vidljive tajne. Ali ne treba zaboravljati da sve to modeliše, nagoveštava, oživljava i podržava magija izvijanja jedne pesme svirane na flauti ili širenja jednog prostora prošaranog raznim bojama. Ako flauta začuti ili ako boja izgubi sjaj, venac se na svodu ruši a otvor na kripti zatvara. Ako se talasanje odbleska zamrači ili dozivanje prestane, tajanstveni stanovnici cisterne ili lavirinta iščeznu. A kad nema više ni tonike ni dominante, ni suglasnika ni samoglasnika, ni plavog, ni zelenog, ni ružičastog, onda nema više ni zgrade, ni nastanjene ni puste.

Od nje može ostati samo jedna uspomena — beztelesna duša i kao idealna stvarnost postavljena izvan konkretnih prisustava. I pošto su tada sva ova bića svedena na jednu misao, mi ih možemo staviti na stranu i ispitati ih posebno, kao što ćemo učiniti u sledećim glavama. Ali ne zaboravimo da ih je izazvala, postavila i privela životu čarolija čiji su neki tonovi u svirali od trske, ili neki polihromni potezi

kičice na slikarskom platnu ili emajliranoj ploči bili jedina i uspešna mađijska sredstva. Kada zvona imaju pravilan zvuk, kaže kineski filozof, državni činovnici se između sebe slažu (*Šu — Ling*, V, 10). Opštije govoreći, kada je Amfionova lira dobro udešena, grad koji ustaje na njene zvuke ima uspravne zidove i zdrave i mudre stanovnike. Ali ako žica popusti makar i za jednu devetinu tonskog intervala, bedemi počinju da se gibaju u toplom vazduhu, broj grbavih i hromih se u gradu povećava, a Helenino lice u sumraku palate izgleda manje lepo.

SEDMI DEO

UMETNIČKA KOSMOLOGIJA

GLAVA XXXV

UMETNOST I ISTINA

Poznato je da su filozofi tokom vekova ideju istine shvatali na veoma različite načine. Čas je to formalna sličnost, kao u ogledalu, ideje sa njenim predmetom; čas unutarnja povezanost misli u stalnom skladu sa samom sobom; čas je to ona očiglednost koja ne dopušta sumnju i ostvaruje konačno slaganje duhova; šta znam ja? Ali u svakom slučaju, ideja koju filozof sebi stvara o istini jeste možda srž i kao zbijeni sadržaj čitave njegove filozofije.

Zašto nas to zanima?

Zato što se neka značenja ideje o istini čudnovato manifestuju kada se razmišlja o unapređenju i zasnivanju umetničkog sveta, u njegovoj celokupnosti, a svako je umetničko delo jedan takav svet.

U njegovoj celokupnosti... možda je izgledalo da se prethodne glave interesuju poglavito za ono što se katkad malo olako naziva oblik dela, u suprotnosti sa njegovom suštinom, njegovom sadržinom. I mi bismo želeli u ovim poslednjim glavama da raspravljamo o tom činiocu, veoma realnom i veoma važnom — o svetlu umetničkog dela koji se označava (jednom tako opasnom terminologijom) ovim rečima: suština i sadržina.

Mi smo već rekli zašto je ovakvo izražavanje opasno. Nije to samo (kao što to često kažu — na-

ročito parnasovci i neoparnasovci) zato što je u umetnosti suština sam oblik; ili što su oblik i suština često toliko pomešani, sjedinjeni, da se ne mogu razlikovati, nego zbog toga što u svakom umetničkom delu, a naročito u reprezentativnim umetnostima, ima oblika i suština takoreći na više spratova.

Osmotrimo to ponovo sa gledišta opšte kosmičnosti umetničkog dela, koje će biti naše gledište u svemu što sledi.

Svako umetničko delo postavlja jedan svet. Nazovimo ovaj svet umetničkog dela, zbog komoditeta, svet A (umetnički). To je skup — oblik i suština, sud i sadržina, ritam, ideje, lica, dekor, osećanja, događaji — svega što delo donosi i postavlja, svega što ga sačinjava, i sve što ono sačinjava. Umetnik, demijurg, stvara, gradi, osvetljava taj svet u kosmogoniji. I u tom svetu živi, nastanjuje se i smešta gledalac, slušalac ili čitalac za vreme svoje kontemplacije ili lektire. U ovoj umetničkoj magiji taj svet je privremeno i po pretpostavci — čak bi bolje bilo reći: po tezi — čitava stvarnost.

Ovaj svet A postavlja u isti mah pojave i bića.

Kada je reč o nereprezentativnim umetnostima (muzika, arabeska, čista koreografija itd.) nema nikakve teškoće, ili bolje reći nikakve kompleksnosti. Delo je sam taj svet. Delovi toga sveta (njegovi načini kako bi rekao spinozist) su u isti mah i bića koja naseljavaju taj svet i sastavni delovi umetničkog sveta. Pojave pripadaju skupa tim bićima i delu.

Jedna sonata je čitav jedan svet. Njeni razni motivi su neka od onih bića koja naseljavaju taj svet. Njihove osobine — naprimer melodijska linija jednoga od ovih motiva — pripadaju im kao što krivina Kleopatinog nosa pripada Kleopatri. Njihova harmonija i njihova lepota imaju se staviti u aktivu umetničkog dela i sveta tog dela, i ne treba se uznemiravati povlačenjem bilo kakve razlike između dela i tog sveta. Ako je motiv lep, sonata će time biti još lepša; ako je motiv patetičan, i sama će sonata biti patetična. Nema nikakve teškoće.

Ali nije tako kad je reč o jednom romanu, o jednoj slici, o jednom reprezentativnom delu. Ovde je izgled dela i prikazanih bića različit. Svako zna da lepota prikazanih bića i lepota dela nisu jedno te isto. Ovde Kleopatrini nos pripada samo Kleopatri (onoj koja nam se nudi u svetu umetničkog dela). Ovde se lepota i privlačnost ove kraljice mogu ubeležiti u korist računa egipatskog kraljevstva (zamišljenog Egipta, drame ili slike, razume se) ali ne nužno i na isti način u korist drame ili slike, koje neće nužno biti utoliko lepše ukoliko je Kleopatra lepša. I obratno, rugoba lakrdijaša, seljaka, »klovna« koji donosi Kleopatri guju ne smeta lepoti scene.

Ne budimo dakle toliko naivni da poverujemo da će slika i drama biti utoliko lepše ukoliko je Kleopatra lepša, i da uopšte lepota slike zavisi od lepote naslikanih lica i pejzaža.

Ali s druge strane ne smemo biti ni tako naivni pa da padnemo u suprotnu zabludu. Nemojmo odricati umetničkom demijurgu svaku zaslugu što se tiče harmonije, ljupkosti, živopisnosti ili dubina sveta koji nam nudi. Jer i za taj svet odgovoran je on. On ga je stvorio. U celini — sud i sadržina, oblik i suština — on je zaista delo umetnosti. Umetnost je upravljala njegovim rašćenjem i rascvetavanjem, rukovođila njegovom gradnjom. Umetnost je uzrok njegovog bića. I kao što vernik pred lepotom sunca na zalasku ili ljupkošću jednog cveta zahvaljuje tvorcu na ovom dobročinstvu, tako i mi, čitajući *Buru* ili *Večernju harmoniju*, možemo da odamo priznanje Šekspiru ili Bodleru (i umetnosti koja ih je rukovođila u njihovoj kosmogoniji) koliko zbog ljupkosti Ariela, mudrosti Prospera, lepote sutona, u kome, lelujujući se na svome stručku, svaki cvet iščezava kao dim kandila, toliko zbog ritma stiha i dramskog razvitka scena koje treba napisati. I zaista, ceo svet umetničkog dela, svet — bio on pretrpan, naseljen, različit, raznolik, pun dugih pustolovina kao što je svet koji okuplja Prospera, Sebastijana, Alonza, Ferdinanda, Gonzalva, Miranđu, Ariela, Kalibana, Trinkula, i gazdu broda, i

njegovog pomoćnika, i mornare, i duhove, i brod, i pusto ostrvo; ili neodređeni svet rasplinutih kontura, kao što je onaj koji samo dovodi u vezu jednu melanholičnu i nežnu dušu s večerom i uspomenom — čitav taj svet je, velim, potpuno otkala prema umetnosti jedna misao koju je umetnost rukovodila. Umetnost je njegov demijurg i ona je odgovorna za njegovu potku kao i za njegov lanac.

Ispitajmo pod tim uglom kolikogod možemo ovaj deo umetničke aktivnosti. I neka se zna da se ovo ispitivanje odnosi naročito na reprezentativne umetnosti jedino stoga što su ova pitanja u njima najrazgovetnija.

Valja razlikovati više slučajeva. Osmotrimo prvo najnejasniji i u izvesnom pogledu najnezgodniji.

Možda demijurg nije mnogo izmišljao. Šekspir je sam odgovoran za Prosperovo ostrvo kao i za samog Prospera. Ali kada nam pokazuje Antonija i Kleopatru, ili Cezara i Pompeja, ili Koriolana, on već nije potpuni gospodar. Njemu se nameću istoriske činjenice.

U najtipičnijem slučaju ove vrste — naprimer u umetnosti portreta — daleko od toga da slobodno konstruiše, umetnik se pouzdano uhvatio u koštac sa jednom objektivnom stvarnošću na koju se njegovu delo izričito poziva. Svet A postoji samo u nužnom i suštastvenom odnosu sa »realnim« svetom, kao što se to kaže, svetom objektivnih data (istorijskih, geografskih, konkretnih) koji ćemo nazvati svet O.

Evo Verokiovog Koleona u Veneciji, uspravljenog u oklopu na svom snažnom konju nadulih putišta. Lice sa borama koje odaju upornost, neprijateljskim očima, stisnutim nozdrvama uz dah prezira i energije, istinito je. Istinito najpre, suštinski, u onom značenju među značenjima ove reči, koje određuje, kao u ogledalu, sličnost stvari koja podražava sa predmetom kome podražava. Postojalo je jedno takvo biće u svetu O. Nalazimo ga i u svetu.

A. Stilizovano; u redu stvar; uprošćeno može biti, i uvećano; postalo možda tip kondotijera, više nego živa jedinka. Ali u svakom slučaju vezano za ovu jedinku potpunim slaganjem slike sa čovekom. Postoji u ovom pogledu tačna veza (u matematičkom smislu reči) između sveta A i sveta O.

Evo, isto tako, i brega Fuji viđenog iz Umezave, od Hokusaja. Sedam štakara (pet na zemlji i dva koji lete), oblaci mogu biti izmišljeni. Ne moram verovati da je stvarno bilo sedam ptica na tačno određenim mestima kada je Starac koji je ludo voleo da crta tuda prošao. On ih je mogao vešto umetnuti u interesu kompozicije. Ali moram verovati da su uglavnom profil, više izdužen ulevo, planine, raspored šuma, ogranaka, snežna granica na planini, istiniti u tom smislu što u pokrajini Sagami (mislim ona koja čini sastavni deo sveta O) ima jedno mesto odakle čovek stvarno ima pred sobom sličan vulkan sa takvim prizorom, i da je umetnik svoje delo podredio toj vrsti istine, bazirajući se stalno na podudaranju sveta A sa svetom O.

Ali na drugoj strani — i sada dolazimo do jednog slučaja koji je veoma različit — umetnički svet će se osloboditi ove veze, ovog podudaranja odjeka.

Evo Pusenovih *Pastira u Arkadiji* (mi smo ga već uzeli za primer kada smo se doticali ovih pitanja. Arkadija, razume se, potpuno izmišljena. Rekao bih rado teoriska Arkadija (ona gde prisustvo grobnice postaje filozofski simbol i pouka. Nema nikakvog objektivnog, istoriskog i geografskog slaganja.

Međutim, taj fantastični svet ostaje verovatan. Oblici ovih planina, drveće u ovom podneblju, ovo više-manje antičko odelo prihvatljivi su, mogućni. Dabogme slikareva Arkadija (Arkadija A) oslobođena je geografskih, meteoroloških i socijalnih zakona koji su u Arkadiji O nužni i strogi. Da je pesnik hteo, ove bi se planine mogle držati na jednom klinu, ovi bi Arkadani kao i Penelopa i Pinturikijevi prosioni lutali po Grčkoj u florentinskom odelu Renesanse. Naš je demijurg slobodno i drago-

voljno poštovao tu istinu, koja je ovde samo jedna verovatnoća. Verovatnoća: formalna analogija, ali potpuno prikladna, a ne obavezna sa morfogenetičkim zakonima sveta O. Prikladnost uostalom fakultativna, koja ostaje podređena dubljim obzirima koji imaju prednost nad onima u svetu A: obzirima umetničkim.

Uostalom zar o ovim obzirima već nije vođeno računa u prethodnom slučaju, u slučaju portreta, gde se umetnost međutim tačno podudara sa stvarnošću? Kao što smo videli, ždralovi koje japanski slikar stavlja u svoj pejzaž su možda fantastični, oni su samo zato tu što to iziskuju potrebe kompozicije. Pomislimo opet na našeg kondotijera na konju. A njegov konj? Da li je on portret? Može biti, ali to nije sigurno. Maločas kada smo o tome govorili zabeležili smo ovaj zanimljivi h'pijatriski detalj: bolesna putišta, »nadule noge«, kao što se kaže u jahačkom rečniku. Treba li smatrati da je omiljeni konj kondotijerov tako izgledao? Ili samo konj koji je slučajno poslužio vajararu kao model? U svakom slučaju i ta pojedinost je »istinita« samo u smislu prikladne istine, ili čak i estetičke ekspresije. Ova podadula putišta odaju životinju moćnu ali iznurenu, premorenu zbog tereta viteza u oklopu. Fiziološki zakon koji proizvodi taj bol u putištu delovao je ovde samo sa dozvolom umetnika — jamačno verodostojnijeg (ali uvek u smislu umetničke verodostojnosti) od svih romantičkih slikara i vajara koji su prikazivali vitezove u potpunom oklopu posađene na izvrsne arapske konje tankih nogu koje su na čudesan način ostale zdrave, obrćući se lako pod teretom od dve stotine pedeset funti.

Najzad, ako mu se sviđa, umetnik može mirne duše osloboditi svoj svet A od nekih najopasnijih zakona sveta O, čak i od univerzalne gravitacije! Ako čovek koji pada, na slici — ranjen borac, Ikarus, slepac vođen od slepca — mora da se, iz obzira prema prikladnosti, povinjava zakonima o padanju tela, drugde umetnost će ih se potpuno osloboditi i dati nam bezbroj primera ljudskih tela koja lebde, lepr-

šaju se, podižu u vidu vaznesenja i apoteoza, katkad na temelju neke legendarne i mistične priče, katkad radi zadovoljstva od ljupkog lepršanja i alegoričnog vešanja u vazduhu. On će čak tim povodom ustanoviti neku vrstu naročite i izmišljene verovatnoće, čudnu konvencionalnu logiku stavova pri ovakvom vešanju u vazduhu; verovatnoću koja je zbog navike i tradicije postala tako obična da je na kraju bacila u zaborav estetske pa čak i moralne obzire. Religiozna umetnost XVII i XVIII veka prikazuje nam dosta često sede svetitelje kako lete u vazduhu i kako ih odnose anđeli; a pritom vazdušni skokovi ovih poštovanja dostojnih staraca lako nagone na smeh.

Može se reći: ovde je posredi jedno potpuno izmišljeno ali delotvorno iskustvo. San, i sanjarenje nam daju ovakve uzlete i lelujanja, kao činjenice koje imaju svoje zakone, psihološke i subjektivne.

Dobro. Ali obratimo pažnju na jednu ozbiljnu zabludu u koju su katkad pali oni koji (njih ima mnogo od Frojda naovamo; ali teza je mnogo starija) su zapazili šta bi umetnost mogla dugovati ovakvim podacima sna i sanjarenja.

Zabluda se sastoji u tome da se namesto objektivnih zakona sveta O stave, da bi im se umetnost potpuno podredila, zakoni (isto tako prirodni) iz kojih proističu strukture unutaršnjeg, psihičkog, subjektivnog sveta — nazovimo ga svetom S — koji proizlazi iz spontane igre uobrazilje. Na taj način umetnost nam je pokazana, oslobođena vernog podražavanja sveta O, samo zato da ponovo padne u verno podražavanje, u kopiranje sveta S.

Dabogme, pretprazničke i sanovničke fabulacije, opažajne ili imaginativne, mogle su pozajmiti svoje okvire i umetnosti, naročito književnoj umetnosti, i to ne samo otpre jednog veka, kao što se to pogrešno reklo, nego u svim vremenima. Književnost XIV veka puna je snova i vizija (ima ih pet-šest samo u realiste Šosera). Ali je lako videti da su ove sugestije i ovi oblici sveta S, kao i oni u svetu O — prihvaćeni samo uslovno, primljeni na popravku, i potčinjeni pre svega kontroli i preradi prema

suštinskim zakonima sveta A — omišljeni i doterani prema zahtevima umetnosti i vlastitim zakonima njegove dijalektike. Je li potrebno naročito isticati da su najveći umetnici apsurdne elipse, nesaglasne simultane zme, proizvoljna pojavljivanja i iščezavanja i svu precenjivanu ubogost sna ili droge ponajčešće ukrcćavali i potčinjavali razumnom izboru, basnenim manje-više redovno d'skurzivnim organizacijama, pripremama kojima se privode i nežno otklanjaju nesaglasnosti, često i veštım protivrečnostima koje teže da skriju poreklo i sanovnički statut i brižljivo stavljaju svet A na po puta između sna i jave, tako da nas ostavljaju u neizvesnosti i nemogućnosti da se u ovom pogledu grubo odlučimo; pošto je ideal u tome da se pročišćavanjem i produbljivanjem samo spase, održi, pa čak i utanča jedan izvestan ukus, jedan odjek čudnovatosti, udivljenosti i prisnog druženja s neverovatnim i neobičnim, koji su međutim načinjeni prihvatljivim i upotrebljivim jednim dodirom poznate i već cprobane prirode (u poverljivoj tajni reminiscencije). Neka se razmisli među književnicima koji očito i namerno uklapaju san u pravom smislu reči u novelu ili roman, kakvu sve Kafka, naprimer, estetsku basnenu potku te razne i značajne umetničke uslovljenosti dodaje podatku iz sanovnika upotrebljenom bilo kao celovita shema, bilo za pojedinačne epizode. Svugde ima pomalo umetničke radnje, čak i tamo gde su stilističke pozajmice od podataka sveta S očigledne. Koji je to zakon, koja je to nužda koji bi mogli u tome sprečiti romansijera, pesnika i slikara? Uime kojeg biste mu principa to zabranili? Neki su mogli iz neke vrste čudnog rigorizma i purizma protestovati protiv svake ideje takvog rada — zahtevati naprimer (kao što su to činili neki pozivajući se naročito na nadrealizam) ograde poput one u automatskom pismu, kao zaštitu protiv svakog umetničkog uređenja sveta S — kao što fotografija jamči protiv svakog slikarskog uređenja sveta O.

No treba li zaista smatrati da književna kopija oblika sveta S, voljno ili prinudno potčinjavanje nje-

govim spontanima zakonima u umetnosti više vredi od potčinjavanja zakonima fizičke prirode? Ali tada bi trebalo oboriti samu umetnost u korist jednog dokumentarnog marifetluka. Priznanje ili sjajna potvrda da je umetnost nešto više. Ne padajmo u grešku da Džojsovog *Odiseja* smatramo za naučnu dokumentaciju o unutarnjem monologu! Dovoljno je znati koliko umetnosti sadrži to delo (iz kakvog je napora proizišlo, i iz kakvih polihromnih i neprestano popravljenih rukopisa!) pa da budemo imuni protiv takvih naivnosti.

Istina je da je posmatranje sveta unutrašnjih stvari takvih kakve su, živih psihičkih stvarnosti (a ne onakvih kakve jedna lažna i prazna teorijska psihologija pretpostavlja), obraćanje pažnje na realan tok sna, basnene imaginacije, unutarnjeg govora, dozvolilo nekim školama, naročito književnim, i naročito za vreme prve četvrtine dvadesetog veka, zanimljivo ispitivanje jedne još neistražene oblasti stvarnosti, i pružilo umetnosti nekoliko novih izvora — bože moj, nešto olako, kao što je trenutni fotografski snimak delovao na crtež i slikarstvo u XIX veku. Otda taj subjektivistički realizam čije će najbolje i najopširnije strane (izvesne baš od Džojsa i Kafke) kroz pedeset godina biti isto tako značajne kao što to mogu biti u slikarstvu konji Eme Moroa.

Uistini, književnost, poezija, plastične umetnosti nisu ništa više prinuđene na kopiranje, na tačno podražavanje subjektivnog realnog sveta nego na kopiranje realnog objektivnog sveta. I ako se ne radi o tome da se izvrši neko mehaničko transponovanje, nego da se da jedna tačna impresija, da se u duši čitaoca izazove evokacija živa i zanosna, uzbudljiva, prodorna i iznenadna, a naročito evokacija što blista od istine (bilo živopisne, bilo intimne), umetnost će biti više nego potrebna — sa njenim razmišljanjem i računanjem.

Velim, što blista od istine. Ovo je poslednji, najdublji i najbitniji smisao ove reči kada se radi o umetnosti.

Ovde zbilja nema nikakvog potčinjavanja nijednom svetu (O ili S, svejedno): isprva jedino računava svet A, svet što ga zasniva umetničko delo. On je prvi. Bez sumnje on često pribija uza se svetove koji su mu spoljni, one koji se nazivaju i za koje se obično veruje da su »stvarni«. Ali za trenutak jedino je on stvaran. I možda je on to još i više ako se pod stvarnošću razume osobina svojstvena stvarima i bićima, a ne činjenica da su baš tu.. spolja. Stvaran u tolikoj meri da potiskuje u neodređenost poluegzistencije ona bića koja su tu van; i stavlja se na njihovo mesto, ili bolje reći, objašnjava ih otpočinjući ih ponovo, ali bolje: uzbuđljiviji su i značajniji. No valja dobro shvatiti: drugo je fabrikovanje uzbuđljivog i značajnog ili stvaranje uzbuđljivih i značajnih bića — a drugo fabrikovanje jednog duboko uzbuđljivog i značajnog sveta!

Takva je ova poslednja vrsta, ova krajnja vrsta istine o kojoj je reč: istine suštastvene, istine o biću. I zbog toga je umetnost prinuđena da čak i ono što tekstuelno i direktnom aluzijom pozajmi potpuno prepravi — i bolje nego što su to bogovi uradili; jer taj svet ima bar ovu prednost nad onim što su ga stvorili bogovi: priznaje malo više tajnu svoje egzistencije; bolje kazuje šta je on, i zato postoji intenzivnije; jer to i jeste ta istina o biću, ta *veritas in essendo*.

Tako, demijurg, umetnik koji stvara svet, ne sme da ga ostavi rasplinuta i mora da jače učvrsti (svesno ili nesvesno, svejedno) svoju građevinu.. mrežu odnosa, i, što je bitno, da da *umetničku strukturu* toj građevini i toj mreži odnosa. Unutarnja arhitektura jednog sveta, njegova konstrukcija na bitnim graditeljskim odnosima, i umetnički razlozi unutarnjih bitnih odnosa, eto šta nam ostaje još da ispitamo, eto šta još treba sebi da objasnimo ako hoćemo da malo potpunije ispitamo zadatak umetnosti.

Ako proučavam istoriju starog veka i hoću da saznam zašto je Antonije sreo Kleopatru, potrebno mi je da znam genealogiju Ptolemeja, društveni i

ekonomski položaj Egipta i razvitak rimske republike, kao i sve uzroke koji su, skupivši se, slučajno doveli do tog susreta. Ali ako čitam *Antony and Cleopatra* (ili ako gledam sliku Makarta), treba da vodim računa (kao o nečem što sadrži njegov najvažniji uzrok) o dramatskom interesu u pozorišnom odnosu ovih lica: Antonija, i Cezara, i Enobarbusa, i Agripe, a ne samo Kleopatre, nego i Irasa i Harmiona, i vrača i lakrdijaša; i zašto je važno za intenzitet i potresnu žestokost ovoga sveta da *Wen sche first met Mark Antony she pursued on his heart, upon the river of Cydnus,*¹⁾ i da je:

The barge she sat in, like a burnish'd throne

Burn'd on the water; itd., itd...²⁾

Jer najzad u tom svetu dramski razlog je zaista dominantan. Iako se istoriski podatak poklapa s njim, to je stoga što se on poklapa s razlogom da je Šekspir prihvatio taj podatak; inače bi odbacio taj svet, nemajući nikakva razloga da se trudi da ga ponovo stvara, kako bi pokazao bogovima da se mogao stvoriti još malo belji; još malo uzbudljiviji, još malo značajniji, još malo dramatičniji, još malo sjajniji.

GLAVA XXXVI

OBLIK I KOSMIČKI IZGLED

Na koji se način u umetnosti može pojaviti vrsta unutarne muzike bića sa skladnim i tajanstvenim harmonijama, brižljivo ustanovljenim suprotnostima, zanimljivim prelazima, brojnim odjecima, latentnim dubinama, mnogostrukim planovima —

¹⁾ Kada je prvi put srela Marka Antonija, ona se privila uz njegove grudi na reci Kidnis...

Barka u kojoj je sedela blistala

Kao sjajni presto na vodi; itd., itd... — Prim. prev.

rečju jedna čista estetska arhitektonika koja sačinjava duhovnu armaturu pretstavljenog sveta, datog kao da je sam sebi dovoljan, eto o čemu sada treba da kažemo nekoliko reči.

Uzmimo jedan primer koji nije suviše opširan; jedan od onih ograničenih, premda rasplnutih i krakovečnih svetova koje gradi kao prolaznu impresiju jedan pesnički trenutak. Primer koji svi poznaju. To je ovaj slavni sonet (uzmimo ga u celini, jer najposle čitalac možda nema Malarmea pod rukom).

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille point de cinéraire amphore*

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).*

*Mais proche la croiséc au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*Elle, défunte nue en le miroir, encore
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.¹⁾*

¹⁾ Posvećujući šumno ahat na svojim čistim noktima
Strepnja, te ponoći, kao bakljonoša,
Čuva mnoge večernje snove što ili je Feniks spalio
Ne sakupivši u amforu njihov pepeo.

Na kredencima u praznom salonu nijedne vaze;
Uništena drangulija zvučne taštine
(Jer vlasnik je otišao da crpe suze na Stiksu
Tim jedinim predmetom kojim se Ništavilo diči).

Ali kraj pustog prozora sa severne strane
Jedan zlatasti zrak agonizira možda prema dekору
Jednoroga što goropadno kidišu na vodeni duh.

Ona, pokojnica, gola u ogledalu,
Dok u njemu, uokvirenom zaboravu, otsjajivaju
U taj čas sedam blistavih zvezda.

Svet, rekošmo, dosta rasplinut i prilično ograničenog bogatstva; više prazan nego pun. Neka tajanstvena veličina, neodređena dubina, pre nego prostorne i vremenske dimenzije ili mnoštvo bića. Jedna mračna soba. Tajna napuštenog stana, gdje još stanuju samo uspomene, i samo pesnik (ako zaista možemo zamisliti da on tu živi: možda je on tu samo apsolutni svedok samoće). Svet nad sobom zatvoren ipak. Dvostruko: granicama vidljivog, sadašnjeg, datog koje se može popisati; a takođe i strogim okvirima verbalne prozodične povezanosti. Ovim se nećemo baviti mada njegova muzika, tako stroga, tako ozbiljna, tako harmonična, zacelo nešto znači u atmosferi pretstavljanja.¹⁾

Ali kakva je arhitektura toga sveta? Jer najzad, mračni, nenastanjeni, napušteni stan, to je samo grub

¹⁾ Kao i uvek kod Malarmea (čiji je istorijski položaj, kao što je poznato, obeležen time što je »dekadentnu« sadržinu obuhvatio u parnasovskom obliku) jedan naročit ukus — njegova naročita fabrička marka, njegov lični tiganj — sastoji se u kontrastu između neodređenosti kosmičkog datu (oblika drugog stepena) i dragocene strogosti prozodične forme (oblika prvog stepena). Versifikacija u isti mah gipka i znalačka, izvanrednog ritma. Utisak tačne i stroge povezanosti, apsolutne nužnosti verbalnog sklopa zbog povećanja sonetskih smetnji dovedenih gotovo do krajnjih granica u zanimljivom rasporedu rima i tercina udvajaju (prenoseći mušku rima u žensku i obratno) rime strofa sa četiri stiha. U svemu tome postoji jedan jedini zadatak: upotreba retke, i čiste grčke reči *ptyx*, koja je zaista tuda normalnom francuskom rečniku a koju očigledno zahteva potreba da se nađe četvrta rima na *yx*. Sve ostale »retke« reči (*lampadophore*; *nixe*, germanski vodeni duh) su odavno pofrancuzene, i ne samo da se nalaze u rečniku Litrea i Bešrela, (kojim se služio Malarme), nego su se i mnogo puta upotrebljavale u poeziji. *Ptyx* je, po mom saznanju, jedan *hapax*, kao što kažu filolozi (reč od koje se zna samo jedan primer: bar u stihu). Ali ni smisao grčke reči nije jasan. Ona doslovno znači vijuga, a može se upotrebiti i da se označi šupljina jedne vaze; ali ona znači i beležnice za pisanje; i najzad (kod Pindara) vijuganja ili okuke pesnikove misli. Međutim, očigledno je da se Malarme titra sa ova tri značenja filozofskom majstorijom koja važi samo u grčkom jeziku. »Francuski čitalac« (u smislu Boaloe) ne mora da razume.

podatak, lokalna konkretna i praktična tema. Ako tražimo bitnu strukturu, odmah ćemo lako razlikovati bar dve ukrštene ose značajnog rasporeda odnosa koje daju dimenziju i kao neku egzistencijalnu širinu pesmi. Jedna je sjajna i vizuelna. Rastezanje se na njoj vrši na paru tamno — svetlo: s jedne strane okolna, gotovo univerzalna senka prazne sobe. a s druge strane sedam svetlih tačaka Velikog Medveda opaženih ne direktno kroz prozor, nego kao odblesak u ogledalu. Toliko što se tiče vizije. Ali mnogo dublje, suštinska vrsta struktura postavljena je na paru odsustvo — prisustvo, na suprotnosti trenutne osame i avetinjskog prebivališta zbog odsutnih lica koja krišom pohode prazne sobe. Ali te ose na kojima se razdvajaju i rastežu udaljeni polovi, naseljene su u praznom prostoru čistog intervala, čitavim skupom posrednika: vizuelnih, neodređenih: oblik nameštaja (kredenaca) u mraku; tamno zlatasti okvir, stvarnosti i odblesci —; egzistencijalnosti: sanjarija proizašla iz strepnje, imaginacija i naročito uspomena, glavni posrednik, kao i njegov simbol: tobožnje priviđenje odsutne žene, u viđu tajanstveno sačuvane slike nejasno iskrsele u ogledalu, koja je možda tu nekada, gola, »spirala greh svoje lepote« — opsenarstvo koje je često pohodilo pesnika, i čiji se komentar uostalom nalazi kod njega, u prozi.¹⁾

Ali zar se ne sećamo da smo nekada videli iste velike neimarske funkcije, iste arhitektonske teme. iste osnovne graditeljske odnose — suprotnost, posredovanje, udvajanje, itd. — kada smo ispitivali radanje jednog mikrokosmosa kao što je muzički tonalitet? Zar ih nismo ponovo našli i u ostalim oblastima — povodom, naprimer, muzike boja? Šta znači to ako ne da mi prosto u toj »kosmičkoj muzici«, toj muzici bića« kojom se okupljaju i raspoređuju estetički zasnovani svetovi, ponovo nalazimo na delu

¹⁾ U *Zimskom drhtaju*: »I tvoje venecijansko ogledalo. duboko kao hladan izvor, na morskom žalu guja, lišenih zlataste boje, koje se u njemu ogleda! Ah, siguran sam da je mnogo žena u toj vodi spralo greh svoje lepote; i možda bih spazio jednu голу avet kada bih duže gledao«.

iste velike činove istoga duha, iste osnovne postupke i više duhovne pokrete na kojima se oslanja kao na svoju armaturu čitav kosmos? To su oblici; nematerijalni elementi, duboki oslonci jednog bića — ne oblici koji stežu i zatvaraju, nego oni koji grade, unapređuju, otvaraju vrata stvarnosti. Oblici prvobitni (prosto najelementarniji, i najmoćniji, najstvaralačkiji), zaista osnovne »arhitektonske kategorije« koje predsedavaju stvaralačkoj harmoniji i sačinjavaju čistu Umetnost.¹⁾ Svet tako nežan, tako nepostojan, ali tako celovit, tako potpun — tako prisutan, tako definitivno stvoren i sačuvan kao umetnički predmet — što nam ga nudi pesnik, zaista je jedan svet baš zato što je u njemu čitava kosmička muzika, koja čini njegovu veličinu i intenzitet njegovog postojanja, a u isto vreme i njegovu pravilnost i njegovu harmoniju. On je udareni akord, koji je dovoljan samom sebi i koji se drži ucelo svojim savršenstvom.

Ne bismo hteli zamarati čitaoce i izlagati se opasnosti da padnemo u vrstu dogmatizma sinteze, iznoseći veliki broj pesničkih svetova, jedni prostraniji, drugi treptaviji i nestalniji, koji veoma brižljivo raščlanjuju svoju arhitekturu... Mi ćemo izblize ispitati (sa gledišta uporedne estetike) samo jednu od tih kosmičkih kategorija, primera radi. Uostalom mi smo ih podrobno ispitali, i duže nego što bi se to ovde moglo učiniti, u jednom drugom delu.²⁾ Ali izvesno razmatranje pomoći će čitaocu da oseti njihovu važnost u vezi sa izvesnim dobro poznatim izrazima estetičkog suda.

¹⁾ Da potsetimo na neke pojmove i da ih preciziramo: razne arabeske, ritmičke sheme, morfološke organizacije o kojima je reč u celom ovom delu i u prethodnom jesu oblici. A glavne arhitektonske kategorije o kojima smo upravo govorili nisu ništa drugo do najprostiji i najprimitivniji oblici; najprvobitniji. »Kategorije« u tom smislu što su osnovne i nesvodljive. To su, ako hoćete, prve odredbe koje može dati morfogenetička organizacija. Poznije forme su zamršene, izvedene, specifične.

²⁾ Vidi našu *Filozofsku instauraciju*, gl. IV: Arhitektonske studije.

Ove arhitektonske kategorije, čisti akti umetnosti u onome što je u njoj stvaralačko i osnivačko, sve su više-manje prisutne u svakoj umetničkoj konstrukciji. Ali one tu nemaju istu *proporcionalnu važnost*. Ne *deluju* istom jačnom.

No lako je videti da najpoznatiji estetski epiteti (lep, uzvišen, ljubak, tragičan, itd.) zavise poglavito od te proporcije, od tog više-manje intenzivnog delovanja raznih arhitektonskih kategorija.

Ove reči označavaju istovremeno »valere« i stilističke karakteristike. One odgovaraju jednoj globalnoj, pomalo nejasnoj oceni (sinkretističkoj je tačan izraz), jednom više osećajnom nego intelektualnom ukupnom sudu, koji misaono ocenjuje, bez podrobnog ispitivanja, celoviti utisak što proizlazi iz dubokih umetničkih rasporeda. *Facies totius universi*, rekli bismo vrlo rado jezikom Spinoze. Sve te reči hvale jedan umetnički uspeh, ali ni jedan od njih ne bi mogla jasno označiti cilj koji valja postići: pošto su svi ti odeljci estetičke ruže pravaca podjednako opravdani i mogu podjednako rukovoditi plovidbom. Ako treba naći razloge njihovih razlika. lako će se naći glavni razlozi u različitom delovanju, u promenljivoj proporciji velikih arhitektonskih funkcija na koje smo upravo ukazali.

Ko ne vidi, naprimer, da tragična vrednost karakteriše jedan svet gde je kategorija suprotnosti, dovedena do vrhunca moći, vrhovna kategorija? Vrhovna prvo zato što je ona duša toga sveta, glavna osa na kojoj se gradi njegova osnovna umetnička dimenzija: tako naprimer, tonika i dominanta božanskog i ljudskog sveta (mada je čovek u njemu prisutan samo po punomoćstvu) što ga suprotnost oživljava do izvesne osnove i neizrečne antinomije interesa (jer je u interesu čoveka da Titan ispašta) čine osnovnu osu eshilskog sveta u *Okovanom Prometeju*; — tako isto, činjenica da u istom čoveku faktično koegzistiraju zločin koji dolazi spolja i unutarnja nevinost koju održava neznanje jeste u neku ruku estetska kičma sveta *Kralja Edipa*. Ali uz to i naročito, tragična

vrednost dolazi otuda što ta suprotnost ostaje potpuna, ona se ne može ublažiti, izbrisati, prikriti; i što zaista nije moguće nikakvo posredovanje; što nikakav drugi strukturalni odnos nije u stanju da ublaži i uravnoteži ovaj.

Izlišno je pokazivati nadugačko i naš'roko kako, naprotiv, sva vrednost milosti dolazi od nadmoćnosti posredovanja, koje svojim univerzalnim vezama i većitim prelazima uspeva da baci u zaborav glavnu suprotnost koju međutim pretpostavlja. U čemu je naravno manje vična srećna, pobedonosna ljubav (ta sila) nego nada i idilično »obećanje sreće« u svim ljudskim svetovima koje karakteriše ova atmosfera, to jest gde je kraljica ova arhitektonska kategorija posredovanja.

Ispitajmo još više ovu nijansu. Rekosmo maločas: idilična. U čemu se međutim ta vrednost razlikuje od vrednosti milosti? U tome što su u milosti tako snažne, tako održavane suprotnosti ipak ukroćene i u neku ruku razrešene većom silom, nadmoćnim umetničkim dejstvom posredovanja. To je ono što, u suštini, sačinjava tu snagu, tu »moć milosti« koja je s pravom istaknuta¹⁾ u jednoj lepoj knjizi koja sve objašnjava osim možda ovo prvenstvo strukturalnog, u kojoj je valer milost samo celovit fenomen, sinkretistički i afektivni vid, koji ustvari prozlazi iz ove intenzivne i proporcionalne igre prvih istinskih umetničkih kategorija.²⁾

¹⁾ R. Baje, *Estetika milosti* t. II str. 253.

²⁾ Ako bismo hteli utvrditi tačan, opšti rečnik, mogli bismo nazvati »estetičkim kategorijama« vidove sinkretističke refleksivne ocene koji više pokreću gledaoca nego stvaraoca, a »umetničkim kategorijama« velika osnovna dela, prve dinamične činjenice stvaralačke demijurgije. Ali ovaj rečnik bi imao svojih opasnosti. U svakom slučaju važno je da se dobro razlikuje ona prva, aktivna i stvaralačka oblast, umetnosti u njenim bitnim postupcima, od ove druge, refleksivne i ocenjivačke oblasti, skupnih rezultata dobivenih umetničkim radom. Mi bismo više voleli stvaralačke i refleksivne kategorije (insistirajući na sinkretističkom i globalnom karakteru ovih poslednjih). Konstruktivan oblik i afektivan izgled besumnje su dovoljni.

Što se tiče idiličnog u pravom smislu reči, možda ono dolazi manje od estetičkog podređivanja suprotnosti drugim, aktivnijim, u datom svetu moćnijim kategorijama, nego od početne slabosti suprotnosti i slabe dimenzije koja se daje delu na osovini gde su dva pola veoma bliska, rastavljena malim intervalom, slabijim rastezanjem (karakter uglavnom negativan ili isključan). Maglovita i svetla jutra na obali reke gde je tama svetla a svetlost tamna. Moralne drame gde je nevinost pomalo mutna a greh ne tako težak, kao u »plavim romanima«. ¹⁾

Izlišno je podrobno izlagati i tako očiglednu ulogu prevlasti arhitekturnalnog »preloma«, »dina-mičnog bekstva« u uzvišeno; i, naprotiv, u tom pomalo stručnom smislu lepoga, koje je naročito ravnoteža i simetrija, dominaciju »udvajanja« (c, e, g, c koji završava akord otpočet notama: c e g be). ²⁾ Ali

¹⁾ Treba li da navedemo jedan primer takvih romana? Ne evocirajući detinjarije žanra »biblioteke moje kćeri« i velike tiraže romana *à la Del*, ja bih rado evocirao idilički žanr *Prijatelj Fric* ili onu *Doziju* koja je toliko raznežavala naše majke i staramajke. Dok suprotnost greha i neznanja u drami *Edip* ide do oskvrnjenja i ocebistva, greh junakinje H. Grevil (Greh sasvim savremen) je u detinjastom izigravanju otmice, u polučasovnom putovanju u kolima lice u lice sa mladim čovekom! Neka se komparativno ocene intenzivne veličine...

²⁾ Precizirajmo, da bismo izbegli svaki nesporazum povodom ove muzičke analogije, da su savršen muzički akord i akord septime izneti ovde samo kao *najjednostavniji umetnički primeri*, i zaista *najsporedniji* u jednom arhitektonskom sklopu čiji bi spomenici isto onoliko veliki, naprimer, kao Partenon s jedne i katedrala u Remsu s druge strane, a zatim ceo svet kao onaj što nam ga daje Dekart, ili Paskal, bili sve obuhvatniji primeri. Napomenimo najzad da ako je reč o umetničkim svetovima kao što su oni koji nam daje, naprimer, *Ifigeniju na Tavridi* u suprotnosti s *Faustom*, prvi deo (gde je suprotnost između traženja lepoga i traženja uzvišenog veoma jasna, a uzroci ovih skupnih efekata veoma upadljivi), mi možemo samo putem apstrakcije razlikovati vlastiti sklop pretstavljenog sveta i fenomenalnog skupa (više-manje samog po sebi muzikalnog u svojim senzibilnim pojavama) koji nam ga konkretno manifestuje. Oblik prvog i drugog stepena u umetnosti su oba korelativna i saraduju u kosmičkoj atmosferi celine.

u jednom generičnijem i punijem smislu estetičke kategorije lepoga može se reći da nju karakteriše ne umetnička prevlast bilo koje arhitektonske sile, nego naprotiv njihova jednakost i ravnoteža, harmonična sistematizacija.

Uostalom, objašnjenje raznih refleksivnih estetičkih kategorija očiglednom arhitektonskom prevlašću jedne od strukturalnih kategorija čiste umetnosti je gotovo malo grubo, jer se odnosi baš na one upadljive i opštepoznate vrednosti koje estetička tradicija sravnjuje samo sa najuočljivijim odeljcima, najjednostavnijom ružom pravaca; odeljci koji se uglavnom nabrajaju ovako, u cikličkom redu: lepo, uzvišeno, tragično, komično, ljupko, lepuškasto sa kojeg se prelazi na lepo. Dobro, ali valja imati na umu da su to baš najupečatljivije bitnosti, najsve-tlije u jednom krugu koji se ustvari može deliti besko-načno. Između svakog od ovih odeljaka mnoge posredne nijanse, često veoma tanane, mnogo zanimljivije i privlačnije, mogu zauzeti mesto koje karakterišu mnogo znalačkije i suptilnije proporcije u egzistencijalnoj arhitektonici čiji su one skupni izraz. Pokidajmo krunične listiće na ovoj drugoj ruži koja leži pomalo koso pod uglom od nekoliko stepeni u odnosu na onu prvu: grandiozno, patetično, herojsko, karikaturalno, živopisno, poetično... svako od njih se pomalo razlikuje od onih što prethode: sravnite lepo i grandiozno, uzvišeno i patetično, tragično i herojsko, komično i karikaturalno, lepuškasto i živopisno, ljupko i poetično pa ćete naći ove nove odeljke možda manje jasne, manje jednostavne, manje klasične, ali zanimljivije, sočnije možda — koje čine malo veće ustupke »bizarnom« koje je bilo drago Bodleru, ili dinamičnom, ili sa više naglašavanja i poleta. I bezbroj drugih nijansi, u beskraj, moći će zauzeti mesto u drugim intervalima, nijanse koje će zahtevati sve zanimljivija odmeravanja, sve tananije proporcije u unutarnjoj arhitekturi.

Zadržimo se samo na jednoj od ovih nijansa. Rekli smo: poetično. Reč zaslužuje pažnju.

Ona označava ovde jednu nijansu u globalnoj estetičkoj oceni, u *etosu* jedne duhovne i kosmičke arhitektonike. Ali ona kao da označava i prikladnost u odnosu na izvesnu umetnost.

Mi smo maločas analizirali svet jedne pesme; i našli smo da je njen umetnički interes u njenoj tajanstvenoj arhitekturi, u mreži duhovnih odnosa iznad koje su se postavili, da bi onde izvršili tobožnje muzičke funkcije, razni dati realiteti. Ali neko će možda reći: mene interesuje da li je ovim načinom (ili nekim drugim) svet o kojem je reč postao »poetičan«, i zašto.

Varljivo i loše postavljeno pitanje, ako se, kao što se često dešava onima koji se interesuju za ovaj problem, upotrebljavaju istovremeno dva značenja reči, zaražavajući ih jedno drugim i brkajući ih.

Uzima li se poetično u smislu tobožnje afektivne nijanse i ukupnog *etosa* sveta o kome je reč? Onda je ono nezavisno od specifične umetnosti pesnika: u romanu, na slici, na skulpturi, može se naći ona poetična atmosfera — baš kao što se može naći i romaneskno izvan romana, monumentalno izvan monumenta, itd. Nijanse koje se mogu u našoj ruži vrednosti smestiti: poetično blizu idiličnog, ali imaginativno otvorenije, sanjalačkije, možda čežnjivije, i manje sočno; romaneskno blizu živopisnog, ali vizuelno manje precizno, manje anegdotično, možda uzbudljivije, podobnije da opšti s patetičnim, ali ipak sa manje žestine; monumentalno blizu grandioznog, ali sa uravnoteženijom i plastičnijom, možda i harmoničnijom arhitekturom. I tada nije nipošto obavezno da poetično nužno bude atmosfera poezije. »Nema tog polja koje je uskraćeno geniju« govorio je Viktor Igo. Grandiozno, patetično, bizarno, herojsko i graciozno biće mu podjednako pristupačni. Naivni su oni koji apsolutno hoće da zatvore poeziju u poetično, da joj samo dopuste da živi u jednom svetu poetičnom u tom smislu, i koji osuđuju ne samo Bodlerovu *Mrcinu* ili Romboovu *Buvolovkinju*, već izgovorom da »predmet« nije »poetičan«, nego i epopeje, satire, lirske pokrete u vezi s političkim i društvenim pred-

metima. Danteov *Pakao* kao i Verharenove *Gradove pipke*, Igove *Kazne* kao i Benulijeve latinske stihove o temama iz geometrije ili računa verovatnoće; sve to na zahtev jednog sveta bašta, šuma, jezera, lepouškastih ženskih lica, nežne i melanholične mesečine ili jutarnje magle, ruža i slavuja, grčke mitologije ili bretonskih legendi; a pogotovu ne sme biti aviona, ni automobila, ni fabričkih peći, ni rečitosti, ni apstrakcija, ni trivijalnosti.

Nemojmo preterivati. Varaju se, očigledno, oni koji misle da mogu svrstati stvari, jednu po jednu, bilo oko poetičnog, bilo daleko od njega. Što sačinjava jedan pesnički svet, to nije toliko svaka od tih stvari koliko skup odnosa koji se u njemu može naći; i svaki će svet (u tom smislu) biti poetičan čiji skup bude obuhvatao sve nužne odnose da bi se kosmički sklopio jedan svet sa možda lakom nadmoćnošću »blagih« kategorija (posredovanje, dvostruki odjeci...), nad »tvrdim« kategorijama (kao suprotnost); a svakako i izraženo dejstvo onog »bekstva«, one dinamične orijentacije koja jednim pokretom pomera središte sveta ka jednom drugom svetu, ka jednom dalekom i pomalo nestalnom kraju, i dobija svaki sistem koji se jasno zatvara nad nama da bi oživeo akord jednoga poziva, jednog neodređenog poleta (pod uslovom da ta kategorija takođe deluje u obliku blagosti, naslućivanja, čežnje, radije nego u obliku smelog zaletanja, dioniziskog ushićenja, što bi nas pre upućivalo ka lirizmu).

Ali ako je tako, zašto, još jednom, pripisivati tu harmoniju samo poeziji; zašto zahtevati od poezije samo tu harmoniju?

Istina je u ovome: svaki svet zaslužuje da postoji u poeziji samo ako, prosto-naprosto, zaslužuje da postoji na bilo koji način. I to je u suštini jedino i pravo umetničko pitanje.

Neka se jedan mogućni svet pojavi pred umetnikom kao svet koji uporno polaže pravo na egzistenciju, koji uporno traži njegovu pomoć da bi došao do te egzistencije (a šta je pravo nadahnuće ako ne to osećanje da jedan svet treba da bude, koji

zaslužuje, koji zahteva da se čovek potpuno predá njemu da bi ga priveo životu?). Bitno je da taj svet, zbilja ima u sebi onu vlastitu originalnost, onu moć da se nametne dušama, onaj interes, onu moguću snagu da živi intenzivno, sjajno, treptavo, sa dimenzionalnom ili kvalitativnom ogromnošću, ono očekivano mesto u skupu bića (koji bi bez njega bio nepotpun i mestimice prazan), naklonosti, sposobnosti, koji u svojoj celini sačinjavaju pravo na život — pravo koje se meri srazmerno savršenstvu.

Ali se može desiti da taj mogućni svet, koji traži jednog demijurga, bude patetičan ili graciozan, romaneskan ili dramatičan, elegičan ili liričan, svejedno. To je stvar od njega izabranog demijurga da načini od sebe liričara ili elegičara, romansijera ili dramaturga, ili slikara, romanesknog ili dramatičnog slikara, već prema tome šta to stvaranje bude zahtevalo.

Naravno, ja ne kažem da se on ne može upravljati prema svom talentu, svojim snagama, svom ukusu, ili probitačnosti. Ideja naiđe. Na umetniku je da ispita i pokaže njenu umetničku namenu, to jest, uslove njenog najpotpunijeg savršenstva, njenog najintenzivnijeg sjaja. Da li je po sredi ideja za roman? Ideja za dramu? Ideja za pesmu? Odgovor na to pitanje je jedan vrsni slučaj, odgovor po meri, toliko *individualan* (mislim na *individualnost dela* koje treba stvoriti) koliko i za pedagoga upućivanje deteta. Ima tu jedna vrsta profesionalne orijentacije dela, koju treba izvući iz pažljivog ispitivanja njegovih vlastitih sposobnosti — individualnih, još jednom.

I neka se ne kaže: to je vrlo jednostavno. Ako se delo, ako se svet koji valja zasnivati pokaže romaneskan, onda neka to bude roman; poetičan, pesma; dramatičan, drama; živopisan, slika; monumentalna, arhitektura. Ti su problemi beskrajno složeni. Može, u izvesnim slučajevima, postojati naročita sklonost da se na slici tretira neki dramski podatak (kao što je tako često radio Delakroa); u skulpturi monumentalna podatak; u pesmi živopisan svet; rečju, da

se osujeti etos predmeta konkretnim postupkom realizacije, kontrasti koji katkad oživljavaju samu suštinu date stvarnosti, više nego što bi to učinilo u neku ruku mahinalno, neposredno, banalno pripisivanje pesničkog predmeta poeziji, dramatičnog drami itd. Ustvari, *Okovani Prometej*, tako suštinski tragičan (bar za modernog čitaoca), više je pesma nego tragedija — i on time samo dobija; možda zbog toga što se ono što je u njegovom položaju statično (šta tome dodaje rasplet?) još više voli. Hoćemo li prebacivati *Zoslenu* što je suštastveno romaneskan? Pa u tome je njegova čar i originalnost. Hoćemo li prebacivati freskama Sikstinske kapele što su im ideje u tolikoj meri vajarske? Znači, *umetničku sklonost jednog sveta* ne određuje njegova efektivna fizionomija: veštije se računice mogu ovde umešati, ili slobode nema. Jer o takvim sudbinama odlučuje tinjanje u jednoj duši. *Latet in utero genius*.

Što se tiče ovih odnosa, bilo slaganja, bilo kontrasta između efektivne vrednosti i umetničke vrste, treba priznati da ovde pitanja načina i vremena često imaju da kažu svoju reč. Neki umetnički period prima više slikarstvo sa živopisnim skoro humorističkim, a neki drugi slikarstvo sa romanesknim temama; kao što opet neki drugi zahteva u poeziji pre svega lirizam, a nije mnogo osetljiv za epski ukus. Zašto bismo se tome čudili? Ovo se tiče ne univerzalnih i nužnih uslova umetnosti (koji dopuštaju sve te kombinacije), nego uslova *uklapanja* dela u datu istorisku sredinu. Slučajni uzroci, rekao bi neki pristalica Malbranša.

Isto je tako u pitanju ličnog stava umetnika prema delu koje valja stvoriti, delu koje traži svoje pravo na život. Može se jamačno govoriti o metafizičkoj i takoreći moralnoj obavezi umetnika, obavezi koja se sva sastoji u njegovoj ulozi demijurga. Pošto ovaj svet, očigledno ima pravo na život, umetnik samim tim ima čak i dužnost da ga privede biću. Ali znači li to da nema prava redati pitanja, razmatrati da li je stvar hitna, ili čak probitačna? Umetnost je duga a život kratak. Koji umetnik, koji

stvaralac ne poznaje one duge unutarnje drame (koje opravdavaju plemenitost umetnosti i njenu moralnu vrednost): izbor između mogućnosti, između raznih dela koja se nude i tiskaju na vratima bića, onim vratima koja stvaralac po svojoj volji drži za njih otvorena ili zatvorena? I strepnja, čežnja pred lepinu i velikim delom koje bi zaslužilo sav naš napor, koje bi nas uvećalo i pomirilo s nama samima, kao stvaraočem — a za koje nam nedostaje vremena (vremena ili možda snage), dok nas proždiru manji zadaci koje ipak nećemo da napustimo dok se ono što je na po puta bića sasvim ne razvije? I tako se čovek može osećati krivim prema jednom biću koje bi zaslužilo egzistenciju, koje bismo sami mi mogli voditi i dovesti k njoj, ali kome naše odsustvo odriče najveće od svih prava — pravo na život. Pravo intenzivnije i možda sigurnije kada je reč o *Ilijadi* ili *Prometeju*, o *Buri* ili o *Svetoj i svetovnoj ljubavi*, ili o *Večernjoj harmoniji*, nego kada je reč o buri koja je juče besnela nad Severnim Atlantikom, o zracima sunca na zahodu, sutra, o nadubrenim njivama u Ženvilijeu, ili o nekoj osobi koju poznajete... i možda o svetu koji ih obuhvata. Ko će se usuditi s pouzdanjem reći da *Prometej* i *Večernja harmonija* ne opravdavaju, u izvesnom pogledu, postojanje čoveka kao što se i čovek ne opravdava svojim fizičkim prisustvom u ovom fizičkom svetu?

Zaključimo: kategorije ukupne estetičke ocene kao što su lepo, uzvišeno, ljupko, dramatično, itd... takođe su, u izvesnom pogledu, kosmičke. Kosmički epiteti, one karakterišu pomalo nejasno, naročito što se tiče osećanja, potpuni izgled jednog sveta. I sve one u umetnosti vrede; svaka umetnost može polagati pravo na svaku od njih, ako uspe. Ali što one izražavaju, to je uglavnom vrsta harmonije čija je duboka priroda isto onako strukturalna, isto onako tanano srazmerna i složena kao i muzički akord: i njeni pravi tonovi — egzistencijalni duboki i delatni činioći — jesu konstruktivne kategorije čiji je unutarnji rad u tom svetu pravi akt, neposredni i stvaralački akt umetnosti. I u svojoj radnji ove katego-

rije imaju kao zakon da umetnost koja ih upotrebljava teži pre svega zasnivanju jednog sveta koji se u životu sve više uzdiže, napreduje i snaži, koji blista od života, sa više neprikosновенosti, gordosti i nadmoćnosti nego ijedan od svetova kojima su ta uspešna radnja, ta moć, to ostvarenje kroz umetnost bili uskraćeni. Osobiti, izvanredni način egzistencije čak i za jedan slabački, majušni, trenutni ili rasplnuti i neodređeni svet, eto šta *uvek* umetnost naročito traži i dostiže u ovom podvigu, ovom trijumfu, ovom visoko egzistencijalnom faktu: remek-delu.

I stoga umetnost zaslužuje da se naziva stvaralačkom. Šta znači stvoriti ako ne dati život?

Ali obratimo pažnju na obrnuti stav: da su uslovi kojima se umetnost povinjava uslovi *sine qua non* za svako pravo posedovanje egzistencije. Nemojte misliti da biste i sami mogli postojati bez umetnosti — ne stvarajući od sebe (harmonijom, arhitekturom bogate dubinom i neizmernim odjecima ka transcendentnosti) na neki način jedno remek-delo.

GLAVA XXXVII

PRIMER KOSMOLOŠKE STRUKTURE:

G l e d i š t e

Svako reprezentativno umetničko delo, kao što smo rekli, postavlja jedan svet. Svet koji je uistini zbijen. Njegov najveći deo je mogućan. Malo je o njemu doslovno rečeno obzirom na ono što ostaje prećutno — i možda baš to prećutno, to što se podrazumeva daje celini najbolji ukus, i neku neodređenu dubinu. Ali baš zato što taj skup obrazuje jednu ograničenu i arhitektonsku celinu, u razmacima kada se ništa ne pojavljuje valja nešto pretpostavljati. Dva uporedna početka jednog svoda zahtevaju završni komad koji zatvara i završava; započeti podupirač zahteva stub i zemljište na kome će se učvrstiti. Stvarnost toga što se nužno podrazumeva objašnjava se samo tačnošću, arhitektonskom čistotom crteža. Stoga

što je predloženi svet jezgrovitiji u svojim običnim prisustvima, to njegova stvarna veličina i njegovo bogatstvo jače zavise ođ duhovne arhitekture. Ako nam jedan Balzak, jedan Žil Romen nude čitav svet lica, mi nećemo suviše izbliza ispitivati tačnost datuma, genealogija, susreta. Konkretna prisustva deluju sama, ili deluju naročito. Ali ako nam se samo dâ nekoliko tačaka oslonca (tako, Stendal nam ne kaže izričito da je Fabris sin poručnika Robera), na nama je da izračunamo datume i mogućnosti; a tačnost računa je potrebna da ne bismo mogli u njih sumnjati. Tako je i što se tiče dekora. Pokaže li nam se u pravoj režiji *Sida* zajedno trg, uličica, ulaz u palatu, Šime-nina soba, vrt infantkinje, nećemo se cenkati oko apsolutne verovatnoće rasporeda. Ali ako se u *Princezi de Klev* jedva precizira, ovde onde, paviljon u Kulomijeu, cvetna bašta i aleja vrba duž malog potoka, tada je mnogo važnija i potrebnija precizna i verovatna topografija, koja se podrazumeva i koja povezuje sve to u jednu mogućnu stvarnost.

Utoliko pre kada se radi ne o prirodnoj, još fizičkoj organizaciji, nego o moralnoj i duhovnoj arhitekturi u kojoj je ovde reč — onoj koja čini dušu jedne zaista umetničke kosmologije u njenoj suštini.

Među arhitektonskim odnosima, podupiračima ove kosmologije, jedan od najzanimljivijih — jedini koji želimo izbliže ispitati jeste onaj koji smo nazvali »gledište«.

Svaki je svet (fenomenologisti su nam to temeljno izložili, ali estetičari su to već znali) morfološki u uzajamnoj vezi sa jednim svedokom naspram kojega se postavlja, i kojega u sebi sadrži.

Upporedna estetika dopušta ovde veoma značajne napomene.

Ako je reč o jednoj statui, mi već znamo kakav se račun mora načiniti da bi se ona smislila prema normalnom mestu jednog svedoka. Načinjena da bude gledana odozdo naviše, iz velike nizine i sa svih strana, kao *Sveti Đorđe* od Fremijeja, ili malo iskosa penjući se, i samo spređa, kao *Dan Mikel-Andela*

(tako da donja strana lica i gornji deo ruke, sakri-
veni pod tim uglom posmatranja, mogu i ne biti
tačno određeni), ili najzad, znalački udešena, kao
Pobeda sa Samotrake, da se pruži pod bilo kojim
uglom nov interes, stalna raznolikost, reč je uvek o
jednom fizičkom gledištu; i gledalac, glavni svedok,
koji delo sadrži u sebi, obeležen je, pre svega, kao
jedno oko postavljeno na izvesnom mestu u pro-
storu.¹⁾

Isto tako u arhitekturi; s tom razlikom što su
razna mesta svedoka povezana — kao i u vrtlarskoj
umetnosti — estetičkom logikom i ukusom kakvog
putopisa. I različita gledišta, nužno sukcesivna, orga-
nizuju prizore na nekakav melodiski način. Otuda
uzbuđenje, čuđenje, odmor, privlačnost, upornost ili
sanjarski zastoj propisani tom uzastopnom svedoku,
i ritmički poređani. Ovde svedok nije više samo oko
koje vidi, nego i čovek koji hoda i srce koje se uzbu-
đuje. Njegov psihološki sadržaj je bogatiji i potpu-
niji.

A mi smo već videli, što se tiče muzike, plesa
i takozvanih vremenskih umetnosti, da je tada bitni
strukturalni zakon klizanje tačke. Ja, nemogućnost
savremenosti svedoka i celog dela.

Ali slikarstvo na čudan način stavlja svedoka
na po puta između stvarne fizičke vizije i duhovne
vizije.

Neko će reći: gledište *Heliodora izgnanog iz hra-
ma* (od Rafaela) je fizičko mesto na koje gledalac
treba da se postavi da bi perspektiva spomenika
izgledala pravilna. Naivnost. Pomislilo bi se da je
slikar, stvarno prisutan na sceni, bio slučajno na
izvesnom mestu odakle je video stvari na taj način;
a mi gledaoci treba samo da pronademo to mesto i

¹⁾ Poznata je naivnost staroga kipara u ovom pogledu.
Krilati bikovi Korzabada imaju dve šape, kad se gledaju
spreda, a četiri s profila; ali pet za onoga ko ih gleda kroz
posredni ugao, jer kipar još nespretn i nevešt, nije znao
predvideti više od dva sasvim različita gledišta na desnom
uglu, te je odustao da izračuna i reši problem ostalih gle-
dišta.

da tamo stanemo. Baš naprotiv, slikar koji je stvorio tu fiktivnu scenu tražio je pod kojim bi uglom posmatranja scena dobila najlepší, najznačajniji i u isti mah najskladniji izgled što se tiče oblika. On je tražio apsolutno gledište, svojstveno tom mikrokozmosu, da bi ga doveo do savršenstva. Štaviše, ovo gledište, je slici isto toliko unutarnje koliko i spoljno. Mi koji gledamo nalazimo se u hramu, pod svodom (tome može poslužiti kao dokaz osvetljenje, koje ne pretpostavlja prednju pregradu sa ulazne strane koja je stvarno otvorena, ali se zamišlja da je nema). Pitanje: otkuda treba gledati prizor? je umetničko pitanje koje se rešava umetničkim razlozima; među ovima su razlozi koji se odnose isto tako na psihologiju kosmičkog svedoka koliko i na interes koji se pridaje stvarima. Gledalac ponire u doživljaj — primoravaju ga da učestvuje u prizoru kao svedok, da stupi u sliku, ili bolje reći u svet koji ta slika predstavlja. On ima na njoj svoje određeno mesto. i za konkretnog gledaoca radi se o tome da to mesto pronade: umetnik ga primorava da se fizički i moralno poistoveti sa tim apsolutnim svedokom, suštinski vezanim za dati svet.

Stvar je još zanimljivija kada se radi o gledištu u literaturi. Ovde je vizija potpuno unutarnja, a prisustvo u prizoru sasvim duhovno. Ona tim postaje još važnija. Bio je, naprimer, zapažen sasvim naročiti ukus, što ga je u XVII veku u pikarski roman uvela tradicija koja potiče od *Gusmana Alfarata*, da se u pričama ove vrste govori u prvom licu. I zbilja, svaki književnik zna od kakve je bitne važnosti odluka da se piše roman čija arhitektonika potpuno počiva na takvom izboru gledišta doslovnog Ja. Ali je još suptilnija, premda isto tako važna, ona tajanstvena odluka da se nešto ispriča ili opiše, predstavljajući stvari onakvim kakve izgledaju prisutnoj osobi a da nijedna osoba ne govori u prvom licu; to sadrži i zabranu da se čitaocu otkrije ono što ta osoba ne može znati. Ne samo oštrina prisustva, nego i celi raspored intelektualnih svetlosti i senki, poznatog i nepoznatog, tačnosti i tajanstvenosti, u

svetu umetničkog dela, proizlazi iz te početne odluke. Dovoljno je umetnički analizirati u ovom pogledu svaki dobro napisani roman pa da se razume šta sve umetnost zna i čime sve mora da računa u ovom pogledu, počev od »izmišljenih uspomena« pa do onih neočekivanih, čak pomalo i zapanjujućih promena gledišta koje čine nov i čudan utisak u izvesnim savremenim delima, od *Devojke u zelenom do Odiseja*¹⁾. U ovim vrstama računa (svesnim ili polusvesnim, svejedno) uvek se radi o tome da se razazna na koji će način i sa kojeg gledišta stvar koju treba izraziti dobiti što više reljefa i što originalniju oštrinu, na koji će način što više i što bolje biti ona sama, a ljudima što jasnija.

Ali mi se nećemo dalje zadržavati na svemu tome, pošto smo to učinili drugde, kao što smo napred već pomenuli.²⁾

Maločas smo citirali jedan sonet od Maiarnea. Napomenuli smo kakvo mesto zauzima u njemu izvesna maštarija praćena izvesnom seksualnom pobudom: lelujava vizija golog tela u ogledalu — motiv koji je pesnik više puta iskorišćavao. Treba li pridavati toj pojedinosti (veoma važnoj u sklopu celine, čija je ona jedan od glavnih tonova) naročitu važnost, obzirom na naročita osećanja koja može odati kod pisca; i videti u tome psihološki znak koji

¹⁾ Za *Devojku u zelenom* gledište u izvesnom trenutku je oblak što prolazi i uzastopce baca svoju senku na nekoliko prizora. Ali to se ne kaže izričito, i sastoji se samo u povezivanju ovih prizora kao što iz toga istovremeno proizlazi igra uzastopnog pojavljivanja i iščezavanja koje donekle liči na kinematografsko uzastopno nizanje. Naravno, čitalac može i da ne primeti umetničke uzroke koji proizvode te posledice: on se zadovoljava da oseti efekte sa mešavinom zadovoljstva i iznenadenja. Ali na estetičaru je da upozna te uzroke i da ih shvati. Dakle ono što estetičar zna, umetnik čini, a to takode predstavlja izvesno znanje, čak i ako je ono manje teoretsko nego praktično. Ako tako postupa, to je stoga što, kao demijurg, on u svojoj mudrosti sudi da je to što čini dobro, da je, znači, njegovo delo dobro.

²⁾ Vidi *Filozofsku instauraciju*, str. 246. Mi smo tu insistirali na jednom pitanju kome ovde nema mesta: na moralnoj pa čak i metafizičkoj važnosti kvaliteta svedoka u svojoj priči sa mističnim značenjem.

otkriva postanak pesme? Izvesni čitaoci će možda na to odmah pomisliti. Oni će sebi reći: to je važno, to je bitno. Više psiholozi bez sumnje nego metafizičari, oni će možda pomišljati da vide u tome »oplođajnu ćeliju« (kao što je rekao V. Indi) cele pesme. Da se ta maštarija — ukoliko je uobičajena — mogla pojaviti kao psihološki uzrok (psihoanalitički ako hoćete) u tom postajanju, u redu stvar. Ali kao umetnički uzrok? Jer u tome je celo pitanje. Verovanje u to značilo bi neobičnu zabludu! Svakako jedan frojdcovac bi mogao uživati u tome da pokaže kako ovde iskrsava Edipov kompleks, da načini očinskim iščezlog »Vlasnika« i materinskom »Nju, голу pokojnicu u ogledalu«. Hipoteza utoliko proizvodnija što je i psihološki u izvesnom pogledu malo zastarela. Ali ne mari. Nije pitanje u tome.

Ako je — a ništa ne dopušta da se to tvrdi — jedna takva ideacija mogla da se biografski i psihološki pojavi na izvorima Malarmeovog mentaliteta, ona je, ma šta se mislilo, izričito uklonjena iz pesničkog sveta takvog kakav se ovde pojavljuje. Nju čitalac, u svakom slučaju, nipošto ne zahvata, pošto je tema isključivo ova: »pesnik u jednom tamnom praznom stanu evocira pred nejasnom svetlošću ogledala sliku one koja se u njemu ogledala« — isto toliko uostalom koliko i uspomenu na iščezlog vlasnika. Niko nema prava da tačno određuje da li je iole reč o nekom iz porodice, ili treba pomišljati na neku stvarnu impresiju (zašto da ne?) u kakvom slobodnom stanu koji je piscu jednom pozajmio jedan prijateljski par; ili u nameštenom stanu gde su stanovali nepoznati stanari. Ali zašto se čak ne bi pretpostavljalo (a to je možda najverovatnija misao) da je »Vlasnik« sam pesnik, i da ga je noćni strah nagnao da zamisli kako bi taj stan izgledao kada bi smrt naišla.¹⁾ Sve su te hipoteze podjednako

¹⁾ *Ptyx* u smislu beležnica ili »notes«, i pomalo ironična ideja pesnika sahranjena s tim stručnim stvarima, očigledno je najjednostavnije i najpotpunije objašnjenje dveju strofa od četiri stiha (vodeći računa o igri reči u vezi sa drugim značenjem: šupljina vaze).

moguće i u suštini jalove, jer pesnik zapravo nije htio da nameće ni jednu i ostavlja ih *ad libitum* da se nude istovremeno.

Odbijanje da se tačno odredi svojstveno je ovde samoj umetnosti; umetnosti koja je lišila svedoka svakog jasnog pojma o uzroku njegova prisustva, kao i njegovih konkretnih veza sa ljudskim bićima čiju sliku evocira, da bi ga ostavila samog u jednom položaju hotimično ogolićenom i stilizovanom koje se donekle može uporediti sa onim koji bi prouzrokovala amnezija pri iznenadnom buđenju, ili nesvestici.

Na taj način, glavni svedok koji je u suštinskoj vezi sa samim pojmom o svetu koji nam se daje nije ovde ni psihološka i konkretna ličnost pisca. niti ličnost nekog čitaoca, nego je to svedok što ga u sebi sadrži i postavlja samim sobom svet ove pesme. Jer su ovaj svedok i ovaj svet solidarni, a tako je u svakoj pravoj pesmi — kao i u svakom umetničkom delu. I mi čitaoci ne možemo učiniti ništa bolje nego da se proistovetimo što više možemo sa tim svedokom i da živimo pod zakonom koji nam se u tom času sugerše i nameće.

GLAVA XXXVIII TRANSCENDENTNOSTI

Tako je gotovo završeno putovanje na koje smo hteli povesti čitaoca. Možda smo mogli, bar u krupnim potezima, pratiti umetnost kroz glavne radnje njenog velikog zadatka koji se uvek sastoji u tome da se svakim delom zasnuje jedan svet. Jedan svet koji može trajati samo kratak trenutak ili postati velika kosmologija, koji stvara veliko obilje bića, pustolovina, osećanja, prostora, vremena i prisustava. Svet koji može, kao simfonija ili proizvoljan dekor, da bude dovoljan sebi samom, stvarajući jednu novu prirodu, jedno biće tipa nepoznatog konkretnoj i prirodnoj kosmologiji; ili koji može, kao slika i pesma, potsećati na prirodu i bića običnog sveta, a u isti mah se takmičiti s njim preobražavajući više-

manje ono što na njega potseća, ili ga možda jednostavno (ili minimalno) osvetliti kojim zračkom, ozarujući ga nekom unutarnjom svetlošću i obavezom koja ga čini verovatnijim i nužnijim, koja više opravdava njegovo prisustvo, jer izgleda legitimnije, dostojnije da postoji nego da bude zaboravljeno od bogova, kada su stvarali.

Možda smo uspeli da pokažemo i to kako umetnost, demijurg ove instauracije, radi i pored raznolikosti njegovih stvorenja, uvek po velikim stvaralačkim zakonima čiji je jedini i duhovni ključ uvek isti: napor da se sagledani i skicirani podatak privede svom vlastitom sjaju, svekolikom ostvarenju za koje je sposoban, najpotpunijem prisustvu, punom opsegu i praktičnim i konkretnim uslovima u kojima umetnost radi.

Bilo da se ta umetnost deli prema svojim tako raznovrsnim čulnim oblastima, bilo da podiže kamenje, naređuje pokrete, kombinuje boje i zvučne arhitekture, ona je uvek, u svim tim oblastima, odgovor koji daje samoj sebi; jer pomoću tako raznolikih data ona ispunjava sličan zadatak, oživljavana uvek istim poletom na tom stalnom putu egzistencijalne anafore.

Znači li to da se ta raznolikost pojava u suštini poništava dubokim jedinstvom umetnosti — one čiste umetnosti čiji su se ključevi (bar neki najočigledniji i najjednostavniji) mogli otkriti našim uporednim analizama? Ne. Sve novi i novi napori zahtevaju pri svakom umetničkom naporu nešto improvizirano, jedinstveno, neuporedivo, sazdan od neke neobične atmosfere radi izvršenja zadatka koji se potpuno obnavlja pri svakom poduhvatu.

Podela Umetnosti na različite umetnosti koja je bila predmet i oslonac ovih izučavanja (a mi smo daleko od toga da mislimo kako smo iscrpli materiju) samo je najjednostavnija i najočiglednija podela jedne aktivnosti koja, uistini, daleko od toga da se može dovoljno izdeliti na vrste, ide do pojedinačnog, koje je osobenost dela. A ta osobenost je, ne zaboravimo to, i sama jedan od ključeva zadat-

ka umetnosti, za koju svako delo koje treba stvoriti ima vlastito i zaista individualno pravo na život. To je biće koje valja unaprediti, ostvariti ono što je u njemu jedinstveno, nezamenljivo.

Ipak, ova podela umetnosti na dvanaest posebnih umetnosti, koje karakteriše specifičnost senzibilnih pojava i dvostruki formalni stepen, zadire duboko u ceo život umetnosti. Svaka igra senzibilnih kvaliteta donosi sobom sredstva i ograničenja, snage i slabosti koji su joj svojstveni. A navika, od ovog skupa vlastitih uslova, čini za umetnike koji se odaju svakoj od ovih vrsta umetnosti drugu prirodu, kako u pogledu načina mišljenja tako i praktičnih tehničkih radnja. Stoga prilagođavanje toj posebnoj prirodi zadire veoma duboko u svaku konkretnu granu umetnosti.

Muzičar koji misli zvucima, vajar i arhitekt koji misle zapreminama, pesnik koji misli rečima navikavaju se tako na bezbroj postupaka za koje psihološki, skoro da nema više zajedničke mere, ako se u analizi ne ide dotle u raščlanjivanju da se dođe skoro do metafizičke — ontološke u svakom slučaju — potke stvaralačke radnje.

Čak i u oblasti koju smo upravo ispitali na kraju — kosmičkoj oblasti reprezentativnih dela — oblasti gde se specijalnost umetnosti principijelno više ne obeležava, u praksi ipak ostaje i dalje, zbog prilagođavanja celokupnog dela prirodi njegove posebne umetnosti, još dobro uočljiva specifičnost. Svet pesnika i svet slikara, ma koliko oni bili istovetni kad otpočinju obradu zajedničkih podataka, moraće se razići pri ostvarivanju. Ako se, naprimer, neki rezbar (mislim da će se među svim plastičnim umetnostima to ovde najbolje pokazati) lati da ilustruje Malarmeov sonet koji smo uzeli za primer, morao bi izvesne stvari izmisliti, druge zaboraviti, dakle ponovo umetnički osmisliti taj svet, prema svojim vlastitim normama.

Pomišljam na bakrorez, jer u pesnikovom svetu boja jedva postoji (malo zlata za okvir ogledala, a za ostalo čadno crna ili sepija boja; možda plavičasta

s prugastim ahatom, i zacelo ništa drugo do be-line, bez ikakvih boja u slikanju providne nagote); sa čadastom zbrkom nerazgovetnih delova nameštaja u polusenci, sve to evocira naročito svetlo-tamno u onoj vrsti bakroreza za koji se može, da bi se izbegao svaki anahronizam, pretpostaviti da je izrađen u Merionovom stilu. Ali ma koliko saglasni bili senzibilni kvaliteti dva sveta koji dakle treba da budu što sličniji, bakrorezac će ipak morati da nađe nova rešenja, naprimer za oblik i stil nameštaja (Luj XV ili Luj-Filip, kredenac da privuče jedan zrak na svoju glatku površinu, i da pretstavi u profilu okruglinu trbuha ili liniju uspravljenog modela?); a takođe i za ljupkost (mladenačku ili već pomalo tromu, nežnu ili razvijenu) nerazgovetne ženske nagote u ogledalu. Možda će se morati odreći sjajnog zvezdanog septeta koji se hvata u koštac s priviđenjem. ali ga je tehnički skoro nemoguće izvesti... Te, i protiv svoje volje, ma koliko taj ilustrator nastojao da nam tačno dâ isti svet kao i pesnik, što je više umetnik, to će sve više biti primoran da ponovo osmisli taj svet prema vlastitim sredstvima svoje umetnosti; i konačno da se pridržava opšte ekvivalentnosti koja dopušta veliku raznovrsnost detalja. Možda bi uloga muzičara bila ovde lakša, jer bi se upravo izbegla borba za preciziranje pojedinosti, u oblastima koje su plastično odveć slične. Pomislimo na *Raniji život* od Bodlera, koji je muzički sjajno ilustrovaio Dipark. Dva sveta se divno pođudaraju u svojoj celokupnoj umetničkoj atmosferi. Ali ne znam ni za jednu zadovoljavajuću plastičnu ilustraciju. Ona bi čak, mislim, bila nemogućna, premda bi možda Gogenov stil mogao do izvesne mere odgovarati; ali ne i njegove navike što se tiče izbora dekora i sporednih stvari.

Ako se doda da će se svaki iole veštiji umetnik, virtuoz u svojim postupcima, dati zavesti, u izboru predmeta, predviđanjem ili viđenjem naročitih senzibilnih efekata, tehničkim zanimljivostima i uspešnim izvođenjem kojima može obilovati izabrani mikrokosmos, videće se da ni u ovoj oblasti naslika-

nog sveta, nikada saglasnost, funkcionalni paralelizam umetnosti ne ide do savršenog podudaranja, do prave istovetnosti. Da bi se došlo do vrste opšte-nja i poistovećavanja, treba ići do poslednjeg plana, onog transcendentnog plana koji prevazilazi i kruniše svako umetničko delo dostojno toga imena.

Oblast očigledno tajanstvena kao i *Hodočasnici iz Emausa* od Rembranta, ili *Nukanje na ljubav* od Ticijana, ili VIII fuga *Dobro temperiranog klavira* od J. S. Baha (uzimajući samo primere koje svi poznaju i kod kojih je sklonost da se dato prevaziđe evociranim — neosporna) nude duhu nesumnjivu impresiju prisustva jedne stvarnosti koja je međutim izvan svega onoga što mi možemo saznati pozitivnim, konkretnim posmatranjem, i to ne skućenim posmatranjem, već onim koje se čvrsto drži izričito i doslovno rečenog.

Kada bismo se pridržavali psihološkog opisa proizvedenog utiska — a taj utisak je svakako najsigurniji znak potpunog uspeha umetnosti u njenom najvišem poduhvatu — utisak bi imao beskrajno važnije značenje nego sve ono što obuhvata objektivni popis pozitivnih data, zastupanih ideja, evociranih osećanja. Utisak o nečem što će se odmah reći, što visi na ivici priviđenja, manifesta, i što bi nam malo prodorniji napor otkrio — a što se možda ipak neće nikad potpuno iskazati, niti se može iskazati, drukčije do tim očekivanjem koje se nada da će kroz koji trenutak biti ispunjeno. Stoga govoriti, naprimer, o simbolizmu da bi se objasnio taj efekat, znači nepoznavati ga, uniziti ga. To znači svesti tajanstveni sadržaj ovog prisustva na onaj nivo misli osećanja tačno određenih stvarnosti od kojih on upravo beži; i evocirati malo složeniji mehanizam, jedan način izražavanja manje neposredan, ali ipak način, kao uzrok tog efekta; dok se prvo i poglavito radi o prirodi toga sadržaja — kakvi god bili načini (uostalom neobično različiti i raznovrsni) kojima se on izaziva. Pitanje načina dolazi na drugo mesto. Neki slikar računa samo sa temom, neki drugi samo sa slaganjem boja, jedan drugi sa ljupkošću oblika; a naj-

veći sa opštim slaganjem teme, boja, oblika, zajedničkim stremljenjem ka konačnom efektu koji valja proizvesti. Glavno je rezultat, to jest, još jednom, ona evokacija jednog prisustva čija je sama suština takva da pretstavlja neki drugi svet u odnosu na sve te podatke, daleko od toga da bude jedan od njih, na što ga svodi shvatanje simbolista. Ali da bi se ovaj drugi svet opisao, zar nećemo morati da — po načinima mistike i »negativne teologije« — kažemo šta on nije.

I jamačno, ima nečeg srodnog sa putevima mistične misli u ovom tajanstvenom prisustvu.

Ali, ako je sva sadržina ovog dela pratila u stopu, sa izvesnom vernošću, dijalektičke postupke umetnosti, mi možda imamo ovde izvesnu sigurnost da ćemo osetiti prirodu tog drugog sveta privedenog radi posedovanja.

Ne može se doista izbeći misao da je *istinska sadržina* umetničkog dela (daleko izvan tobožnje sadržine koju misli da shvata nesavršena i bezvredna suprotnost oblika i suštine) metafizička sadržina.

Oni koji ne vole metafiziku ne mogu protiv toga ništa: neka kažu, ako hoće: pa to je nesaznatljivo; ili pak: pa mi se za to ne interesujemo. Ali time neće ukinuti činjenicu. Ono što je metafizičko nije manje stvarno (možda naprotiv) od onoga što nije takvo.

Činjenica je dakle, napomenimo to, da je svako umetničko iskustvo ako ne iskustvo apsolutnog stvaranja, a ono bar unapređenja bića — izvesnog pojedinačnog bića — ka intenzivnoj, nesumnjivoj, duhovima sjajnoj egzistenciji.¹⁾ A to iskustvo sadrži obavezu umetnosti da uzme na sebe sve što sačinjava to biće; i pokušaj da se načini stvaran, uspešan napor kako bi se ono dovelo od minimuma do maksimuma egzistencije (po rečima Đordana Bruna). Anafora od osnove do vrha.

¹⁾ Naravno, ovaj egzistencijalni sjaj, ovo nesumnjivo prisustvo niukoliko ne isključuje tajnu. Naprotiv, načiniti tajnu, kao takvu, prisutnom, nesumnjivom i očiglednom često je jedan od najvećih uspeha umetnosti.

Razume se da svaki slikar, svaki umetnik drukčije vrši pokušaje oko te osnove i tog vrha. I stoga svako ima svoju metafiziku. Za Fidiju dole vlada odsustvo mere i varvarski nered, gore je apsolutna pravilnost proporcija, te veličanstven i božanski sjaj koji iz nje proizlazi. Za fra Anđelika mrak odozdo je priroda bez milosti, a svetli vrh iskupljenje i spas. Za Mikel-Anđela mračni i prvobitni osnov je rasplnuta mešavina svih suprotnih principa u haosu, to jest u materiji i u snu; a najviši rezultat je podupirač svih tih principa u stezanju koje ih obuzdava i najzad, pobedonosno i surovo, zaustavlja u njihovom najjačem grču, u sukobu što ga izaziva i završava svest. Za Betovena dole vlada nemoral, mržnja i razočarenje, a na vrhu vrlina, ljubav i radost. Za Delakroa ponor je nedinamično odsustvo, odsustvo treperenja, a vrh je krajnjim sažimanjem oštro galvaniziranje svih poleta do njihovog uzbudljivog brujanja gotovo paklene jačine. A za Van Goga, dole je »strahovanje« i očajanje (u »crvenom i crnom«), a gore ono što je nazivao »apsolutno spokojstvo« (zeleno i belo); tako da je problem života problem posrednika — slezova boja, plava boja, a naročito »davlansko pitanje žute boje«; tako da je za jednog genija koji se grčevito stezao obema rukama na ivici ludila¹⁾ poslednje metafizičko pitanje bilo antinomijska žute boje koja »ushćava« i do narandžaste, koja međutim prelazi u crvenu.

Šta znači to ako ne da svako od tih iskustava pretstavlja jedan ličan napor, pokušaj učinjen na jednom ili drugom od različitih puteva kojima se može pokušati ta galvanizacija, to uzbudljivo vođenje jednog bića ka njegovom vrhuncu; ali da se u svima nalazi isti metafizički pokušaj, čiji uslov ostaje isti: pojačavanje egzistencije jednog bića u njegovoj celokupnosti, dato i opaženoj u tom pokušaju?

¹⁾ Izrazi između navodnica uzeti su iz poslednjeg pisma koje je napisao. Vidi njegovu *Prepisku* koju je objavio A. Volar, 1911. str. 141.

Ali, što je pokušaj uspješniji — što je okončanje više ostvarenje — to će i prisustvo onoga što bi se moglo nazvati ostatak — kad ova reč ne bi izgledala pogrđna — biti intenzivnije —: pozadina koja ustvari nije vrsna od samog početka; koja je naprotiv kao nešto što bi imalo biti poslednji rezultat, otkrivanje poslednje tajne koja bi, najzad otkrivena, izričito i potpuno objasnila uzrok postojanja u njegovom apsolutnom i potpunom prisustvu.

I eto zbilja šta otkriva, nerazgovetno, sama ta impresija očekivanja jedne neizrečne tajne, potpuno spremne da najzad promrmlja i pruži potpuno objašnjenje egzistencije, u samom njenom uzroku.

Može li se dozivanje transcendentnog sveta vršiti i drukčije nego pomoću umetnosti? Ne znam; u svakom slučaju on se samo pomoću umetnosti može nesumnjivo shvatiti, ili bar primamiti, pokazati — i ispitivati. On je, ne sumnjajmo u to, među tajnama umetnosti jedna od onih koje najviše skreću na nju pažnju, ne samo filozofa, nego i svakog čoveka koji se prosto zanima duhovnim stvarima i traži za svoj život neki dublji smisao.

A to nas dovodi do ovih zaključaka, koji, mada još pripadaju uporednoj estetici, ipak izlaze iz oblasti ovih umetnosti koje smo poredili, iznoseći na videlo jednu direktniju, dublju, neposredniju, čovečniju umetnost — dragoceniju može biti, ali težu — a koja nije ništa drugo do umetnost života. Ona bi zahtevala — *si quis deus hoc nobis largiatur*¹⁾ novo istraživanje. Ali mu je osnova ista. Nije li ta umetnost života ujedno i umetnost i rad kojim se nedovršeno biće — a to smo mi sami — dovodi do onog vrha na kome se egzistencija opravdava i sama svojim ostvarenjem? Ali umetnost — umetnikova — će se pritom vazda pitati za mišljenje. Ona čak i umetnosti života daje jedno ili razna svedčanstva.

Najpre ovo: da se tako dragocen i tako plemenit zadatak kao što je ostvarenje egzistencije ne može izvršiti (a mi smo pokušali to dokazati) bez mnogo

¹⁾ Ako nam to bog dopusti — (Prim. prev.).

napora pa i mnogo znanja — ta direktna nauka o biću koju stiče umetnik koliko u improviziranim i lakim uspesima koje mu daruju bogovi, toliko i u nepornim i dugim iskušenjima laganog rada, promišljenog i kritički nadziravanog.

A zatim ovo drugo: da ga u tom zadatku rukovodi duboka mreža usmeravajućih nužnosti — ne samo oblici, nego i povezanost oblika, plodno nizanje njihovih dela, jer postoji jedna *stvaralačka dijalektika*, usmereni niz moćnih postupaka, gde iskušenje povlačenja ili napredovanja, već prema tome da li je svaka odluka bila pogrešna ili pravilna, unapređuje biće; tako da su najveći uspesi umetnosti završetak neke vrste u redu izvedene demijurške povorke u kojoj svaki trenutak mora biti jeđna tekovina i napredovanje bića ka vrhuncu njegovog prisustva; iskustvo koje čini suštinu umetničkog stvaranja, u bilo kojoj oblasti, i koje po istoj duhovnoj potki rukovodi isto tako i umetnošću, i pored raznolikosti njenih senzibilnih oblika (na koje se deli).

I najzad ovo poslednje svedočanstvo, koje kruniše ostala: da najveća umetnička remek-dela, te visine bića (bar u onom obliku koji ih vezuje za čulne pojave) nose sobom jednu poruku u suštastvenoj vezi sa samom egzistencijom, mada je u izvesnom pogledu prevazilaze, onim svetiteljskim vencem ili onim nađegzistencijalnim *bude* koje iz njega proishodi i koje uspevaju da načine ako ne očiglednim, a ono bar osetnim.

Egzistencija — čak i najskromnija — bila bi puna, bila bi apsolutna samo kad bi donosila sobom svoje opravdanje. Možda je malo milosti, lepote, patetike i harmonije dovoljno da opravda ove najskromnije. Najviše je možda najteže opravdati, ne zato što bi to pravdanje bilo manje sjajno (istina je baš suprotno), već zato što sama njihova visina, njihova uzvišenost čini plodnijim, značajnijim i blagotvorenijim onaj krajnji uspon, još neizrečniji — osim sredstvima genija — ono najuzvišenije stanje, onu potpunu izričitost, ono zahvatanje celokupne

stvarnosti, koja bi preobrazila sagledanu tajnu u strasnu i sjajnu potvrdu.

A to je tajna koju umetnost, u svojim najdubljim delima, daje naslutiti: tajna jednog takvog načina života da više ne bismo imali da se pitamo: zašto? i radi čega?

Umetnost nas uči da verujemo, bar u onim njenim delima koja stalno zaslužuju misaonu pažnju najplemenitijih duša, da je stvarnost izvesna tajna, koja je baš na njenom najvišem vrhu, u svetlosti i vazduhu njenih visina; takva tajna da, kad bismo bili u stanju da se i sami vinemo do te atmosfere i te svetlosti, mi bismo više nego oprostili svim silama koje nas primoravaju da postojimo.

I sve ovo ispitivanje uči nas bar jednoj stvari, čije poznavanje može biti praktično korisno i dragoceno: da, ako se može tako govoriti, *nema umetnosti bez umetnosti*; hoću tim da kažem: da nema estetskog stvaralaštva bez nadahnutog, izumilačkog i revnosnog povinjavanja izvesnim večnim, univerzalnim i neprolaznim normama arhitektonike i harmonije, plemenitosti, veličine i izražajne sadržine; rečju da nema pristupa u uzvišenu egzistenciju, u svoj njejoj verodostojnosti, bez tačnog odgovora na pitanja koja ona postavlja na svakom stupnju koji vodi do nje; bez potpunog ispunjavanja njenih uslova: bez određenog progresivnog hoda ka onim visinama čiji su ključevi ujedno i ključevi same umetnosti, sa svim onim što ta reč pretpostavlja ne samo u pogledu nadahnuća i žara, nego i poštovanja zakona kojima su i sami bogovi morali podrediti taj uspešni hod ka mestima gde stanuju. Na svakom stupnju pak stanuje jedna svinga koja veli: odgovori tačno ili ćeš biti progutan.

A pravilan odgovor daju samo remek-dela — o svemu što je umelo da odnese tu pobeđu, o svemu što doista stanuje na tim visokim mestima, u koja niko nikad neće imati pristupa bez proročanske želje da do njih dospe.

BILJEŠKA O PISCU

Među savremenim francuskim filozofima Etjen Surio zauzima vidno i istaknuto mjesto originalnog mislioca i dubokog znalca naučnih tekovina. Svojim brojnim radovima, posvećenim pretežno proučavanju estetike kao nauke, Surio je doprinio razvoju naučne misli u specifičnim oblastima koje neprekidno privlače njegov radoznali duh i živu i plodonosnu energiju.

Rođen u Lilu 1892 godine, Surio je imao karijeru naučnika i pedagoga. Doktor književnosti, on je, kao vanredni profesor filozofije, predavao prvo u Eksu, potom u Lionu. Od 1945 godine je profesor filozofije na Sorboni. U časopisu *Estetička revija (Revue d'esthétique)* on je ne samo glavni urednik nego i jedan od saradnika koji vidno utiču na njegov ton i karakter.

Već u svom prvom djelu *Živa misao i formalno savršenstvo (Pensée vivante et perfection formelle)*, objavljenom 1925 godine, Surio nagovještava osnovne principe svojih estetskih shvatanja. Ostvarujući sistematski plan koji je sam sebi postavio, pisac *Sentimentalne abstrakcije (L'abstraction sentimentale)* proučava prvo oblike mišljenja ukazujući na to kako oni, u oblasti umjetnosti, nameću svoju odlučno naglašenu osobenost. U tom sistemu bitna je težnja otkrivanja istovremenosti poetskog karaktera umjetnosti i dejstva misli pomoću njihovih izrazitih svojstava.

Odnosni principi suriovske estetike sadržani su u članku *Umjetnost i istina (L'art et la vérité)*. Estetika je nauka oblika »u opštim vidovima«, a ako filozofija doprinosi upoznavanju umjetnosti, umjetnost je najsavršeniji oblik filozofskih nauka. Razvijajući teze iz *Budućnosti estetike (L'avenir de l'esthétique)* Surio u djelu *Filozofsko zasnivanje (L'instauration philosophique)* dokazuje istovjetnost umjetnosti i filozofije. »Njihova srodnost je u tome što i jedna i

druga teže za djelima koja opravdavaju svoje postojanje». Na osnovu proučavanja elemenata umjetnosti i filozofije i njihovih odnosa, Surio je u djelu *Odnos među umjetnostima* (*La correspondance des arts*) definitivno uobličio svoj sistem. To je najubjedljivije, svakako najprištopačnije, a izvjesno i najbolje njegovo djelo.

Dobar poznavalac filozofskih misli i naučne aktivnosti Etjena Surioa, Denis Huisman ovako ocjenjuje njegov značaj: »Ma kakva bila estetika budućnosti, bilo da zapadne u subjektivistički idealizam, bilo da se opredijeli za eksperimentalni metod ili sociološka stremljenja marksističke škole, — izvjesno je da se savremena estetika ne može više proučavati bez mišljenja Etjena Surioa. Dominantan je njegov položaj u oblasti savremene filozofije umjetnosti. On je pokrenuo sve važne probleme estetike i postavio ih na naučnu bazu. Dao je osnove novoj klasifikaciji umjetnosti, kao i budućoj sociologiji umjetnosti. Prema tome, njegova *Budućnost estetike* je ustvari *Estetika budućnosti*«.

M. G.

S A D R Ź A J

PRVI DEO — Uvodna razmatranja	Strana
Glava I — Postavljanje pitanja . . .	5
Glava II — Značaj i teškoće ovog pitanja	5
Glava III — Definicija uporedne estetike	11
Glava IV — Uporedna estetika i uporedna književnost	11
Glava V — Nekoliko reči o metodi .	18
Glava VI — Napomena	25
DRUGI DEO — Umetnost i umetnosti	
Glava VII — Šta je umetnost?	27
Glava VIII — Umetnost i ljudske aktivnosti	29
Glava IX — Problem umetnosti u prirodi	36
Glava X — Umetnost i ontološke spekulacije	42
TREĆI DEO — Egzistencijalna analiza umetničkog dela	
Glava XI — Mnoštvo načina egzistencije	47
Glava XII — Fizička egzistencija . . .	48
Glava XIII — Fenomenalna egzistencija .	53
Glava XIV — »Stvarna« ili predmetna egzistencija	60
Glava XV — Transcendentna egzistencija	69
Glava XVI — Rekapitulacija	72
ČETVRTI DEO — Sistem lepih umetnosti	
Glava XVII — Umetnosti i materije . . .	77
Glava XVIII — Nekoliko tradicionalnih podela u pregledu umetnosti	31
Glava XIX — Množina umetnosti i nabrajanje umetničkih kvaliteta .	85

