

ogled

marcel
bačić

original
(potpourri)

U čuvenoj studiji o Bachu i srednjem vijeku muzikolog Heinrich Bessler istakao je kao značajku koja Bacha povezuje s Dufayem i Perotinom *parodiranje*, postupak koji se načelno svodi na preobrazbu svjetovnog djela u duhovno pukim podlaganjem novog teksta. Rani je protestantizam tako »moralizirao« profane napjeve, ne tajeći konačan cilj: njihovo istrebljenje. »Đavao ne mora biti vlasnik svih lijepih melodija«, govorio je Luther — i prednjačio u otimačini. I tako je jedna pjesma o zagonetki koju je mladić zadavao djevojkama da bi uživao u njihovu porazu *Ich komm aus fremden Landen her* (Dolazim iz stranih zemalja) postala čuveni božićni koral *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Dolazim sa nebeskih visina).

U ranom kršćanstvu i »nerenesansnom« srednjem vijeku vizuelno se »moraliziranje« antike — a samo je ona moraliziranja bila dostojna — podvrgavalo čudnom shematizmu. Kristijanizacija je izravno pogađala antičke likovne originale: Antonije Pio preobrazio se u svetog Petra, a Fedra u Djevicu Mariju, Dioniz je postao Šimun, a »stidljiva Venera«, *Venus pudica*, pramajka Eva. Brojni srednjovjekovni prikazi kršćanskog cara Konstantina oslanjahu se na čuvenu konjaničku statuu — poganina Marka Aurelija, koja je »pokršćavanjem na ime Konstantina izgubila smutljiv značaj i čak dobila počasno mjesto ispred latranske palače koju je Konstantin navodno darovao papama«. — Istodobno su antičke predodžbe, pripovijesti i osobe vizuelno uprizorivane posve neovisno o antičkim vizuelnim uporištima: Sokrat i Seneka ili Piram i Tizba prikazivani su kao srednjovjekovni učenjaci ili ljubavnici, a svećenik Laokoon dobio je tonzuru. Pannofsky je to nazivao »načelom disjunkcije«. Ako prepisivač i nije razumio izvornik (premda se smatrao »sakupljačem istine«, griješio je predrasudama kao svi empirici), ilustrator je razumio prepisivača. I tako je uz Servijeve komentare za Vergilija umjesto sa stanovnicima otoka Lemnosa, Homerovim Sinćanima, Vulkan osvanuo u društvu nimfa — jer je prepisivač umjesto *nutritus ab Sintiiis* napisao *ab ninfis*. No bog je tom prilikom još dobro prošao, jer se drugi prepisivač približio zvuku izvornika te napisao *ab simiis* — i Vulkan bi okružen majmunima.

* Pučki i aristokratski falsifikat sjedinili su se u znamen falsificiranog prioriteta. »To nas ne sprečava da biskupa u Lateranu priznajemo za poglavara kršćanske crkve i da u njemu vidimo biće gotovo božanske naravi... iako su crkve u Jeruzalemu, Efezu i Antiohiji starije od rimske. Jer premda je Petar, uz čije ime nerado pomišljamo na stanovito kukurjekanje, osnovao rimsku biskupiju, on je to neosporno učinio i za antiohijsku zajednicu. Ali to su samo usputne napomene na rubu istine da je naš Gospodin i Spasitelj, kako to stoji u Mateja (doduše samo u njega), odabrao Petra za svog lenodavca, a ovaj je to prenio na rimski vikarijat dajući mu prvenstvo nad svim episkopatima svijeta« (Thomas Mann, Izabranik).

Božićna pjesma *Vom Himmel hoch, da komm ich her* u Klugeovoj je pjesmarici iz 1535. objavljena još pod izvornom svjetovnom melodijom *Aus fremdem Landen komm ich her*. U općepoznatu melodijskom obliku pojavljuje se 1539. kod Valentina Schumanna; negdašnjem je napjevu još jednom podložen nov tekst: *Vom Himmel kam der Engel Schar* (S neba dođe četa anđela), no i taj se tekst ubrzo preselio pod spomenutu novu, popularniju melodiju. Koral *Vom Himmel hoch* poslužio je Bachu kao povod za kanonske varijacije na temelju kojih je 1747. kao četrnaesti član primljen u Mizlerovo »Društvo glazbenih znanosti«. S dva nova teksta osvanula je melodija i u drugoj kantati takozvanog Božićnog oratorija, a jednu od tih harmoniziranih verzija stavio je Stravinski na čelo svoje besprijekorne artistske obrade čuvenih varijacija koju je negdje o Božiću 1955. posvetio svome mladom prijatelju Robertu Craftu. — Reformatorsko parodiranje, obrazlagano količinskim nerazmjerom pjesničke i skladateljske produkcije, po sebi ne bijaše novost. Primjerice, tekst tjelovske sekvence *Lauda Sion Salvatorem* prilagodio je Toma Akvinski starijoj sekvenci *Lauda Crucis attollamus* pripisanoj Adamu Viktorincu. »Kontrafakturu« možemo čuti i na upadljivu mjestu Rimskog graduala: *Kyrie VIII* gregorijanske mise melodijski je istovjetan s poznatom klauzulom *Ite, missa est*. A po uputi o. Nikole Krajačevića (1582—1653) *Zdrava budi Marija* ima se pjevati »na notu« *Posejal sem bažulek*.

Ipak je horizont nesporednosti izazvanih glazbenom kontrafakturom relativno uzak; u najgorem slučaju interpretator može govoriti o pobožnim znamenjima nekog lascivnoga melodijskog tijeka. No nesporednosti na relaciji riječ-slika mogu doseći i mitotvornu razinu. Robert Graves i Raphael Patai primjerice prtpostavljaju da mit o *stvaranju Eve* iz *Adamova rebra* ima *ikonotropsko* porijeklo »od drevnog reljefa ili slike na kojem je prikazana gola boginja Anat gdje lebdi u zraku i promatra svog ljubavnika Mota kako ubija blizanca Alijana; Mot (kojega je tvorac mita pobrkao s Jahveom) zabija krivi bodež Alijanu pod peto rebro...«. U biti je to vizualizacija takozvane »pučke etimologije«, pokušaj da se pomutnji nerazumijevanja doskoči asocijacijom na nešto poznato, kao što su Nijemci *avanturu* objasnili kao ono što se uvečer — *am Abend* — pripovijeda; u 18. stoljeću i pisalo *Abendteuer*. — S druge strane ogledala zbiva se podvala jednog mletačkog krivotvoritelja iz šesnaestog stoljeća. Dva je minimalno modificirana Michelangelova lika, *Davida* i *Krista* iz S. Maria sopra Minerva, povezao s dva lika sa neke grčke stele — i tvorbu ponudio tržištu kao originalni

grčki reljef iz petog ili četvrtog stoljeća prije Krista. Krivotvoritelj psihološki proračun bio je vrlo inteligentan: da bi argumentirao klasičnost svog reljefa, posegnuo je za djelima koja su odgojila kupčev smisao za klasičnost: 50% *originalne* starogrčke, a 50% *banalne* visokorenesansne klasičnosti — vidi se, računao je s Molesovim informacijsko-estetičkim omjerima. I »Vermeeri« Hana Anthoniusa van Meegerena zacijelo su bili spretan omjer poznatog i nepoznatog, očekivanog i neočekivanog, premda je danas, četrdesetak godina poslije, uočljiviji izopačen »geštaltistički« pogled na Vermeera kao cjelinu. Značajke što su se tako teško otrgle od de Hoocha ponovo pokazahu svoju spektakularnu neotpornost. Ali, kako kaže Euripid, »vrijeme raskrinkava zloga«: falsifikati stare brže od originala. Ili je možda starenje uopće kazna za krivotvorenje?

Umjetnosti je teško prići mjerilima morala. Na Badnjak 1781. priređeno je u Beču pred carem Josipom II i velikom kneginjom Marijom Feodorovnom takmičenje između Mozarta i Muzija Clementija. Clementi je nakon preludiranja svirao *jednu sonatu*. Mozartov je sud bio porazan: »puki *mechanicus*, šarlatan kao i svi Vlasi«, pisao je ocu i sestri, no prvi stavak sonate zadržao je u pamćenju deset godina. Bio je to uzor uvertiri za *Čarobnu flutu*. Clementiju, koji je Mozartovom svirkom bio iskreno oduševljen (»Do tada nikog nisam čuo svirati s toliko duha i miline«), nije preostalo drugo nego da u kasnijim izdanjima sonate s diplomatskog gorčinom oglasi prioritet: »Ovu sam sonatu 1781. u Mozartovoj nazočnosti svirao pred carem.« Mogao je pomišljati i na Allegro Mozartove Praške simfonije iz 1786. za kojega se polifonu strukturu Mozart pomno pripremao. Uočavanje kontrapunktičkih svojstava teme i odvaja ovaj slučaj od relativno čestog pojavljivanja sličnog motiva u glazbi 18. stoljeća. Jer Clementi je, upirući pogled u savršenstvo, možda zaboravljao vlastite dojmove. Osminske otkucae čujemo, naime, i u Hasseovoj »simfoniji« za operu »*Il Re Pastore*« (1755). u kvartetu Piccinijeva »*Barone di Torreforte*« (1763), u Majovoj »*Ipermestri*« (1768) — i u violinskoj pratnji jednog zbora u Mozartovu »*Idomeneu*«, dovršenom godinu dana prije spomenuta takmičenja. Mozart je dakle i sam sebi mogao biti uzorom — no to se događalo najrjeđe.

Umorni od uprizorivanja neviđenog, udivljenje rado poklanjamo vještini oponašanja, a blaga nesuglasja s prirodom za nas su začim, obijest i hir inteligentnog udaljivanja. Nekoć nije bilo tako. Melioracija realizma rasla je paralelno s drenažom

prirode i duha; danas žalimo što priroda više ne izgleda kao na Constableovim platnima, kao što je nekoć slikar očajavao što mu je slika tako malo na prirodu nalik. Kraj crteža jednog lava, koji je za nas više heraldičko »lavstvo« nego slika žive životinje, Villard de Honnecourt je (s ponosom) napisao: »Znajte da je nacrtan po prirodi. Do nogu mu je dikobraz, rijetkih bodlji, očigledno nastao u guščoj oporbi s prirodom nego na štitovima češće viđan lav. Nije olinjao, naturalističke mu bodlje tek propupahu. Ali realisti kasnijih pokoljenja samo su graduelno različiti od naivnog Villarda. Promijenio se samo etos; Villardova nedvosmislena linija sinhronizirala je razinu i poraz, poslije su pogreške proglašene »kajanjima« (»pentimenti« glasi terminus technicus) kroz koje se, na radost valorizacije, prozire trud i zamagljuje rezultat: »Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen«.

Teoretičari likovnih umjetnosti primijetili su da se paralelno sa »životom oblika« može govoriti »o ustrajnosti motiva i ikonografskih tipova« (Bialostocki). Stanovit broj »režiranih« prizora provlači se kroz povijest mijenjajući značenja. Preobrazba ovisi o prinosu umjetnikove individualnosti nekoj epohi i zanemariva je u folkloru i ortodoksiji. Na prostornom i vremenskom putu onoga što nazivamo »evropskom kulturom« igra, međutim, iznimnu ulogu. Spomenusmo već »moraliziranja« i kristijaniziranja. Po cijenu prigovora da vlastitom historiziranošću zaražavamo srednji vijek, pomno bismo čuvanje *antičke forme* u svetim osamama mogli filogenetsko-ontogenetski interpretirati: što je pripadalo djetinjstvu čovječanstva i rakovim hodom prilazilo osi povijesti, sada se namjenjuje dječic-učenicima. Iz čisto formalnih razloga i nije sramota čitati Horacija... — Ali ustrajnost tipičnih prizora upravo je u poznoj historiziranoj Evropi doživjela *ahistorijsko* obrazloženje. Riječ je o psihologijskom shvaćanju *arhetipa* i *arhetipskih slika*, pojednostavnjeno: o ontogenetskoj, vertikalnoj tezi o podrijetlu simbola. Jung se na tragu samog pojma priklonio metodologiji koja ga je osporavala; provjerivši izraz u Filona Aleksandrijskog, Ireneja, u »Hermetičkom korpusu«, u Dionizija Pseudo-Areopagita i Augustina, konstatirao je da je *arhetip* objašnjavajući prijevod platoničkog *eidosa* — dao mu je hipotetski, protozorni opseg »koji tako reći pripada nevidljivom, ultralubičastom dijelu psihičkog spektra« i koji je paralelan s »pattern of behaviour« u biologiji. Arhetip se, prodirući u sferu nesvjesnog, kristalizira u *arhetipsku sliku*, u izraze bitnih činjenica ljudske egzistencije. Čovjek koji se bori s nemani, i kojega obično nazivamo

Mitrom, Herkulom, Perzejem ili sv. Jurjem, nije dakle (samo) »naslijeđena slika«. — Za historičara je to nepouzdan objasnjenje. Jezik mitologije za nj je odgovor na objektivne uvjete, a ne intrapsihičke individualne želje. I što je najvažnije: on nije nužan ni općenit. Sigurno je, međutim, da *jezik tih metoda* nije dostatan za objašnjenje *afiniteta analogiji* koji je kroz povijest prilično konstantan.

»Moj Mephistopheles pjeva jednu Shakespeareovu pjesmu« (u Valentin-sceni prvog dijela Fausta), »a zašto i ne bi? Zar je trebalo da se trudim izmišljajući vlastitu, kad je Shakespeareova bila dobra i kazivala ono što treba?« — opravdavao je Goethe pred Eckermannom svoj prislon na Ofeliju pjesmu iz četvrtog čina Hamleta. »A ako ekspozicija moga 'Fausta' podsjeća na Joba, prije bi me za to valjalo hvaliti nego kудiti.« — A jadnog Clementija hvale zato što ga je okrao Mozart, koji pred sudištem povijesti ostaje nevin — i Wunderkind, jer je već s dvanaest godina anticipirao temu Beethovenove »Eroice«. Po Bernskoj konvenciji o autorskim pravima morali bi dijeliti tantijeme, kao što je Stravinski tantijeme od »Petruške« dijelio sa stanovitim gospodinom Spencerom, kojega je, slušajući nekog verglaša na Azurnoj obali, nesvjesno okrao. No Stravinski je krao i svjesno. Kad je u povodu neke opere Wystan Auden izjavio da bi je »trebalo proučiti«, Stravinski je uzvratilo: »Ne, ja bih je samo okrao.«

Prije nego što se s indignacijom oborimo na shvaćanje po kojem se pojam *renesanse* iscrpljuje *oponašateljskim* prijanjanjem uz antiku, podsjetimo ipak na neke karakteristične manifestacije talijanskog »preporoda«. O *imitaciji* se doduše onomad živo raspravljalo, no antikni dojam renesansnog djela jednodušno je vrijedio kao kompliment. Primjerice, nemoralna sjena glede danas izgubljenog *Usnulog Kupida* mladog Michelangela, koji je u Rimu bio izložen kao antički original, pala je samo na trgovca koji je za umjetninu premalo platio. Condivi i Vasari hvale i Michelangelovu vještinu »patiniranja« zahvaljujući kojoj djela izgledahu kao da su davno nastala. To je vrijedilo i za crteže: »Izgledao ih je dimu i prljao raznim drugim sredstvima tako te se u usporedbi s originalom nije mogla primijetiti razlika«, piše Vasari. Navodno je sam odlomio desnu ruku svoga *Bakha*, i potom kip dao zakopati na zemljištu gdje se uskoro imala graditi kuća. Kad su je radnici kopajući temelje »pronašli«, naišla je na opće a posebno Rafaelovo divljenje. Slava je dakako autorizirana uz pomoć odlomljenog detalja koji je na »antiku« pristajao kao

cipelica na Pepeljugu. »Michelangelove pseudo-antikne skulpture točna su paralela stanovitim književnim radovima koji, premda nisu bili izloženi iskušenju tržišta, ciljahu na istu varku. Za Bemba je najveći kompliment bio ako se neki njegov latinski epigram smatrao 'klasičnim'. Albertijeva komedija *Philodoxus* primljena je kao pravo latinsko djelo, a čini se da je i niz lažnih Lukianovih tekstova potekao iz njegova pera« (Wind). Praveći mjesta za nove mistifikacije, Lorenzo Valla raskrinkavao je stare: »Konstantinovu darovnicu« i djela Dionizija Areopagita. Čistunci su rijetkost. Sveti Bernard iz Clairvauxa u polemici protiv asimilacije poganskih slika i oblika pribjegao je jednom »minimalno asimiliranom« citatu — poganskog pjesnika Perzija. — Thode je pretežno osporavnom tezom početke renesanse u Italiji povezao s pojavom Franje Asiškog. Ali zanimljivo je da je čin začetnika prosjačkih redova i Machiavelli smatrao paradigmom *preporoda*: »Potrebu za preporodom vidimo i na primjeru naše vjere, koja bi posve ugasla da se sveti Franjo i Dominik nisu vratili na njezine početke.« I kao što oni oponašahu Krista, tako »preporođeni« vjernici oponašaju svece. — Pomirujuće je objašnjenje pronašao Burckhardt primijetivši da duboko divljenje i osjećaj nadmoćnosti drugog neminovno vodi u imitaciju. »Pronađite sebi uzore«, savjetovao je Valéry Stravinskom; možda je mislio da mu nedostaje poniznosti.

Kopije i replike »podsvijest« su »poetike citata« koja je u našem stoljeću funkcionirala i kao cjepivo protiv sinkretizama i historicizama. Riječ je samo o promjeni »estetičkog takta«. Nezagrapna oslanjanja na prošlost nadomiještaju se homeopatskom dozom »filološki« besprijeekorna navoda. Adaptirana »diskurzivna formula« Erwina Panofskog vrijedi i ovdje: što je citat doslovniji, distanca je spram izvornika veća. Burze s grčkim pročeljima splasnule su na kolažirani izrezak iz novina: »da navod ne bude netočan«. Na rekonstrukcije se sunovratio znanstveno sterilizirani prezir. S »Egineta« su skinute Thorwaldsenove proteze (preostalo je ponešto »neatribuiranih« udova, kao Chaplinu šačica dijelova netom popravljena sata), u Bacha i Händela ukinuti su svi »neautorizirani« trileri, porazbijani gotički prozori ispunjeni su »neutralnim« mliječnim staklom, Beethoven se počeo svirati na sasušenom »Broadwoodu« iz nekog muzeja. — Za današnje je shvaćanje sve to odveć skrupulozno. »Transavangardističko« citiranje opet je obilnije i nekritičnije. Povijest umjetnosti opet se jedanput u punoj heterogenosti šeće pred našim očima i mi opet jedanput osjećamo da nam je sve dopušteno — ali da je sve već i učinjeno. I opet

se jednom čini da će oslanjanje na zablude i obmane dovesti najdalje.*

Čini se da je učenje obrnuto proporcionalno s napretkom. Prema Evanđelju po Mateju, 10, 24, ono je regres: »Nije učenik nad učiteljem.« Prozire se platonizam: umjetnost uči od prirode te je zbog bezizlazna učeničkog položaja nikada ne dostiže. — Boccaccio kaže da za Giotto nije bilo produkta prirode »koji on ne bi umio preslikati tako vjerno, da rezultat prirodi nije bio samo nalik, nego se činilo da je sama priroda«. Filippo Villani pridružio je Giottovu obnoviteljskom ugledu i učitelja mu Cimabuea, koji je svojom umješnošću i nadarenošću (arte et ingenio) slikarstvo počeo otimati *neukosti* i približavati prirodi. Učiteljica Priroda bolje bi pristajala uz romantične pejzažiste nego uz protorenesansne klasiciste (kojima se u post-petrarkističkom shvaćanju pribrojio i Giotto), ali *preporod objašnjenja* bio je u Boccacciovo vrijeme već star oko sto godina. Sveti Toma navodi Aristotela: »Filozof naučava u Drugoj knjizi *Fizike* da umijeće oponaša prirodu. Razlog je tome taj što je odnos između radnji i njihovih učinaka razmjerno sličan međusobnom odnosu njihovih izvorišta. A izvorište svega što stvara ljudskog umijeće jest ljudski um koji potječe od Božjeg uma kao neka njegova nepotpuna sličnost. Božji um je opet izvorište prirodnog svijeta. Odatle proizlazi nužnost da radnje ljudskog umijeća oponašaju radnje prirode, a tvorevine umijeća tvorevine prirode. Kada naime neki poučitelj (instructor) u stanovitom umijeću stvara neko djelo, učenik koji želi naučiti to umijeće mora pažljivo pratiti njegov rad kako bi i sâm mogao stvarati po njegovu uzoru. Prema tome, ljudski um, kojemu Božji um pripućuje svjetlo razumijevanja, mora stvarati svoja djela promatrajući tvorevine prirode da bi i on postupao slično.« — Tek je Ghiberti počeo hvaliti Giotto i kao obnovitelja slikarskog nauka, zaboravljene *doctrine*, a Landino je, slijedeći Villanijev primjer, prenio tu čast na Giottova legendarnog učitelja: Cimabue je, kaže, ponovo otkrio onaj istinski razmjer (vera proportione) koji Grci nazivahu simetrijom. Simetrija je, prema kasnom i zbog hira očuvanja slavnog posredniku Vitruviju, »suglasje što se nadaže iz samih članaka djela«. *Antički istinski razmjer* renesansa zapravo i nije poznavala bolje od srednjega vijeka. Glavni autoritet, Vitruvije, i

postaje vlasništvom Zapada zahvaljujući odabiru tamnih post-antičkih vremena. Spominjali su ga i ekscerpitali Plinije, Frontin, Paladij, Sidonije Apolinar Gal, Izidor Seviljski, Alkuin i Einhard, da bi na kraju ušao i u skolastičku enciklopediju *Speculum maius* dominikanca Vincenta od Beauvaisa. Najstariji danas poznati rukopis (Harleianus 2767) potječe iz devetog stoljeća i dovodi se u vezu s Alkuinom ili Einhardom. — Za srednjovjekovnu recepciju antičkog nauka o proporcijama karakteristična je razdvojenost normativnog i spekulativnog interesa. Čini se da je tehničko-normativna razina — a valja naglasiti da ona do renesanse nije prekorila *dvodimenzionalnost* — u gotici četnaestog i petnaestog stoljeća zapala u krizu. Tako su subjektivno promatranje i subjektivni osjećaji formirali vakuum nad kojim se plodotvorno mogla razbujati antiteza preporoda. — Ne znam može li se još i sad zastupati teza da srednjovjekovna, kozmološko-harmonistička dimenzija nauka o proporcijama nije imala *utjecaja* (to je kozmološki pojam!) na umjetnost. Možda je nedostatak izvanjske sličnosti, vjerojatno uvjetovan planimetrijskom redukcijom proporcijaskih predodžbi, inhibirao moderne znanstvene asocijacije, prognavši jedan zanimljiv problem u mistifikacije à la Charpentier koji je savršene proporcije katedrale u Chartresu doveo u vezu s templarskom arheologijom Salamonova hrama i formulom svijeta iz židovskoga Zavjetnog kovčega. Danas svakako predodžbu o sukladnosti čovjeka i kozmosa možemo u jednom dahu pratiti od sv. Hildegarde Bingenske (1089—1178) do Carla Gustava Carusa (1789—1869); Ficino ili Bovillus zauzimaju časno ali ne i iznimno mjesto.

Nakon što se renesansa ponovo približila srednjem vijeku a njezina kasna faza proglašena manirizmom, sedamnaesto se stoljeće jasno ukazalo kao nov početak. Povijest likovnih umjetnosti priklonila se periodizaciji filozofije (i tehnike) i glazbe, iako likovne umjetnosti sistematičnije zakružuju staro, a filozofija i glazba određeniye izdvajaju novo. Podatno rastvaranje evropskoga likovnog seicenta na realizam, klasicizam i barok ne može konkurirati filozofijskoj i glazbenoj ponudi: *Descartesu* i *operi*. S Descartesom »kao da izlazimo na čist zrak, no zato šutke iščezava zorna punina, djelotvorna slikovitost«, kaže Jaspers. (Podsjeća na srednjem vijeku naklonjenog Thorndikea: »Srednji je vijek volio raznolikost, renesansa jednolikost.«) Descartesova je »misao pregnantna, svaka je rečenica na svome mjestu; suviše se ne dotiče; uzgredice nedostaju; tijek je određen i ciljevit; čitatelj čuti da je u zaptu«, piše Jaspers na drugom mjestu. Sve to, kaže Toma Akvinski, nedosta-

* Heideggerov habilitacijski spis o Dunsu Scotu zasniva se na tekstu koji je napisao — Thomas iz Erfurta; kao motto srećom stoji »da s obzirom na unutarnje biće filozofije ne postoje ni predšasnici ni sljedbenici — Hegel«.

je Dioniziju Areopagitu: »Blaženi se Dionizije u svojim knjigama služi nejasnim načinom pisanja... teškoća je i u stanovitu gomilanju riječi.« Ilustriraju li srodnost ukusa i Aristotelova djela, na koja se, prema jednoj Hellemansovoj gravuri, Descartes oslanja desnom nogom? Descartesov je antički srodnik, međutim, Augustin, koji, uzgred rečeno, uvodi riječ *renascibilitas* kao ekvivalent za *regeneratio baptismalis*, te je uz Ivana 3,3 i 3,5 (»Zaista, zaista, kažem ti: tko se ne rodi nanovo, odozgo, ne može vidjeti kraljevstva Božjega!«) glavno uporište za religiozno objašnjenje preporoda. Zanimljivo je da se Descartes također u neku ruku smatra preporoditeljem (nereformirane) kršćanske misli. Gilson je ukazao na njegove skolastičke korijene, a sam je Descartes nad svojom temeljnom metodičko-skeptičkom zasadom (»mislim, dakle jesam«) odmah na užas sekularnih egegeta postulirao klasični Anselmov ontološki argument za egzistenciju Božju. Preporoditeljski se ritam ubrzava. U narednoj generaciji Leibniz čitko zamjera suvremenicima »što ne odaju nužno priznanje sv. Tomi i ostalim velikim ljudima toga vremena, jer u mislima skolastičkih filozofa i teologa ima mnogo više temeljitosti nego što se općenito misli«. — Četrdesetak godina prije Leibnizove »Raspave o metafizici«, a nakon što je napisao prvu njemačku operu i novim stilom zarazio transalpinsku Evropu, Heinrich Schütz je mladim kompozitorima savjetovao da, prije nego što zakorače stazama »modernog stila«, »zagrizu tvrd orah« starinskoga kontrapunktičkoga rada. Premda na razini Schütza ili Monteverdija *antikizirajući* argumenti gotovo potpuno iščezavaju, ne bismo smjeli zaboraviti koliko su oni značili firentinskim diletantima Barijeva kruga. Očevicac Giovanni Battista Doni zna zašto je Cavallierijev »Satyr« demodiran: »Gospodinu Emiliju nedostaju spoznaje što se temelje na *antičkim piscima*«, pa umjesto modernih recitativa piše staromodne ariette. »Aida« se više nije tako samouvjereno pozivala na egiptologiju, no žilavi dvospolac, koji se rodio na pragu sedamdamnaestog stoljeća i kojemu snobovski roditelji nadjenuše ime Djelo, »Opera«, izazvat će uglavnom same nespornosti.

Ali rezignacija da »nesporazum rađa nespornosti« siva je logika onkraj ključajućih paradoksa. Učitelje, a napose učiteljice, učenicima opskrbljuje uskraćena im tamna snaga koja ne hini da je ponad svoga ploda. »Prednost je živa rađanja da rođeno može biti izvrsnije od onoga što ga rađa«, piše poganin Goethe ne mareći za Evanđelje. Ali budući da je, za razliku od Wagnera, stvaralački čin umio zamišljati i bez seksualne analogije, svoju je sinovsku zavisnost (o Spinozi primjerice) objašnjavao

riječima: »Nitko ne razumije drugoga, nitko pri istim riječima ne misli isto.« Doista, u Goethea je teško razlučivati odabranu srodnost (»Wahlverwandschaft«) od pravog sinovstva i učenitva, u mnoge je autore i djela više unosio nego što je iz njih crpio. Uostalom, u razvojnom su smislu učitelji obrnuto proporcionalni sa svojim rezultatom: »Originalni učitelji vazda još osjećaju nerazrješivost zadatka kojemu se nastoje naivno i okretno približiti. Nasljednici već postaju didaktični, a nadalje dogmatsko raste do intolerantnosti.«

Sliku periodičkih historijskih nespornosti upotpunjuje sistematski *pomak* filozofskih, znanstvenih i estetskih (ili umjetničkih) *kompetencija*. »Prema jednom shvaćanju, *filozofija je zbirni pojam za sve ono što još ne može biti znanstveno obrađeno*. To je primjerice nazor lorda Bertranda Russela i mnogih pozitivističkih filozofa. Oni upozoravaju da su za Aristotela filozofija i znanost bile jedno te isto, a da su se poslije pojedine znanosti iz filozofije izdvojile: najprije medicina, zatim fizika, kasnije psihologija, napokon čak i logika, koja se danas, kako znamo, poučava pretežno na matematičkim fakultetima« (Bochenski). Sinkretičke kompetencije filozofije umanjuju se, dakle, s porastom povjerenja u znanosti. Gotovo automatski, znanstvene *zablude*, a one se ipak ne mogu paušalizirati kao izvorno filozofske nakane, postaju kompetencijom filozofije. Heisenbergovo opravdanje Ptolemejeva sustava, naime da se nepostojanost neba odvijala nad čovjekovom motriteljskom postojanošću, filozofski je odgovor trajniji od znanstvene zabluda koja mu je povod. I napokon, »svaka znanost, pošto je postala filozofijom, postaje pjesništvo«, piše Novalis. Pa premda je Nietzsche rekao da je istina samo ukrućenje starih metafora, umjetnički metaforički repertoar utočište je znanstvenih zabluda prošlosti. A budući da se, prema Valéryju, umjetnosti mogu nadati tek rezultatima nepoznate vjerojatnosti, možemo taj negativan odnos prema »aksiomatskom« viđenju zbilje smatrati suvremenom i trajnom osobinom. *Umjetnost je, dakle, zbirni pojam za sve što se (više) ne može znanstveno obrađivati*. Time umjetnička kompetencija ipak nije prerasla znanstvenu; ako se umjetnost »istinom« i ne bavi znanstveno, znanost se sasvim legitimno bavi umjetnošću...

Ako danas više i ne miješamo Grünewalda s Dürerom i ne uviđamo zašto je Cranache bilo oportuno progurati u javnost s monogramom AD, otkrivanje novih djela velikih autora još je privlačna i rezonantna rabota. Zacijelo je to dug *biografskoj metodi* koja nas je više obvezivala na interes za mala djela velikih nego za velika djela malih — i

uglavnom nam razgibala kičmu: sagibanje do potpisa ispod slike gotovo se stopilo s gestom poštovanja. Percepcija nam dakako cvisi o očekivanjima, i psihološki nimalo nije čudno što novostima pod Rembrandtovom firmom poklanjamo mnogo više pozornosti nego nezna(t)nostima pod etiketom nezna(t)nika. No sigurno bismo često prištedjeli mukotrpno znanstveno dokazivanje kad bismo djelostavno pogledali. Kriza dijagnostike izazvala je procvat raznih proteza koje zadiranjem u ultra ili infra-sferu samo razvodnjuju pogled. Goethe je zazirao i od teleskopa i od mikroskopa. — Originalnost, koja nam pred pogledom uzmiče, u svijest nam se vraća verbalnom argumentacijom. Plaća li, primjerice, »napadna dekorativnost bogatog ornamenta na draperijama« polikromirane terakote iz Strossmayerove galerije, pripisane »veoma smiono samom Donatellu«, doista »danak u kusu predrenesansnog razdoblja«? — kako to piše u katalogu. Paul Schubring svakako za doista lijep Donatellov reljef iz negdašnjeg Kaiser-Friedrich Museuma u Berlinu kaže da znatno nadmašuje prethodna slična rješenja Alberta di Arnolda, majstora kapele Pellegrini, Quercie i Ghibertija. »Plitki reljef, jedinstvo okvira i ispunjenja, profil, dakle odvratanje od gledaoca i time postignut umilani mir, odsutnost svega liturgijskog, čak i aureole — to je nekoliko njegovih novosti.« (Naš primjerak ima doduše liturgijsku aureolu, ali zato sasvim neliturgijsku frizuru.) Schubring spominje i nekoliko obojenih stucco-replika, jedna se nalazi u Amsterdamu, druga u Pragu...

U istoj je zbirci osvanuo i jedan poznati Dürer, »Sv. Ana Trojna«, nešto veća i, kako nas uvjerava signatura, *godinu dana starija* od poznatog i često reproduciranog primjerka iz Metropolitan Museuma u New Yorku. Nevolja je samo što je studija za

Anu, a to je portret Dürerove žene Agnes, datirana godinu dana *poslije* našeg primjerka, no (srećom) znamo i za studiju za Isuseka obilježenu godinom *poslije* primjerka iz Metropolitan. Doista, nekoć su sumnje opletale i njujorški egzemplar, a kad je pretežno mišljenje da je riječ o autografu, datacije su se nezavisno od broja na slici počele zibati od 1516. do 1520. Bez obzira na to što »visoka kvaliteta izvedbe« zagrebačkog primjerka »odaje ruku samog majstora, a stručnjaci dobro znaju šta znači za jednu galerijsku ustanovu posjed takvog originala«, neki bi skeptik mogao pomišljati i na mistifikaciju... Ta i naš katalog govori o »nekoliko poznatih replika«... Uostalom, sudeći po crtežu iz Kunsthalle u Bremenu (Winkler 178) i »mein agnes« iz Albertine, i Marija bi mogla biti portret Dürerove Agnes — dok je bila mala. Obje studije pokazuju desni poluprofil, naša Marija lijevi. Kao da je majstor sliku radio po zrcalnoj inverziji grafičkog lista...

Imamo mi, napokon, i jednog El Greca. Naoko je to detalj »Magdalene pokajnice« iz kolekcije F. Valdes Izaguirre u Bilbaou, ali u Bilbao malo tko putuje. Oспораване replike nalaze se u Madridu, Parizu, Barceloni... Po položaju ruke naša slika podsjeća i na El Grecovu Magdalenu iz kolekcije Barenbau u Montevideu, kao i na neke njegove sv. Agneze, Katarine Aleksandrijske i sv. Franje. A povrhu svega, režija prizora tijesno prianja uz Tizianovu »Magdalenu pokajnicu« iz Ermitaža — i neke njezine sumnjive dvojnice diljem svijeta.

Kažu da se od trideset originalnih Vermeera tritotine nalaze u Americi.

Srećom su, prema Nietzscheu, »pitanja o izvorištima potpuno irelevantna, jer na početku su svugdje sirovost i bezobličnost, pustoš i ružnoća«.