

УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ

ФАКУЛТЕТ МУЗИЧКЕ УМЕТНОСТИ

Одсек за музикологију

Ивана Р. Петковић

МУЗИЧКИ УНИВЕРЗУМ

КЛОДА ДЕБИСИЈА

У ТРАГАЊУ ЗА НЕПОСРЕДНОШЋУ

САГЛАСЈА ИЗМЕЂУ УХА И ОКА

Докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE

FACULTY OF MUSIC

Department of Musicology

Ivana R. Petković

**THE MUSICAL UNIVERSE OF
CLAUDE DEBUSSY
IN SEARCH OF IMMEDIACY OF
CORRESPONDENCE BETWEEN
THE EAR AND THE EYE**

PhD Thesis

Belgrade, 2018.

Ментор:

др **Тијана Поповић Млађеновић**, редовни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

Чланови комисије:

др **Мирјана Веселиновић-Хофман**, редовни професор у пензији, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др **Марија Масникоса**, ванредни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

др **Бранка Радовић**, редовни професор, Катедра за музичку теорију и педагогију, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

др **Драгана Стојановић-Новичић**, редовни професор, Катедра за музикологију, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду

Датум одбране:

Изјава захвалности

Исказивање захвалности је најчешће нешто што заокружује читав процес рада, али је истовремено и ‘позив’ да се осврнемо на његове почетке и његов ток. Верујем да је исказивање захвалности увезано са сумирањем утисака, осећаја и осећања која су обележила сам процес рада, али и прилика да донесемо одређене закључке о нама самим.

Када се осврнем на мој процес рада, рекла бих да се он одвијао, без обзира на неминовне стваралачке недоумице и кризе, унутрашње тензије и притиске, у инспиративној и подстицајној атмосфери. То је тако било захваљујући мојој професорки и менторки, Тијани Поповић Млађеновић. Због тога јој се неизмерно захваљујем.

Несебичном подршком током целокупног процеса рада на докторској дисертацији и усмеравањем ка циљу, моја професорка ми је показала како се професионално приступа менторском послу. Захвална сам јој зато што ми је дала слободу, што ме је подстицала да размишљам, истражујем и учим. Из тих разлога она је за мене један неисцрпни извор професионалне и животне инспирације.

Захвална сам и чланицама комисије – професорки Мирјани Веселиновић-Хофман, професорки Бранки Радовић, професорки Марији Масникоси и професорки Драгани Стојановић-Новичић јер су прихватиле да прочитају и критички размотре мој текст. Томе се посебно радујем.

Велико хвала и мојим пријатељима који су уз питања „како напредујем” и „докле сам стигла” пратили мој рад и радовали се завршетку писања. Посебно хвала сестри Биљани и колегиници Неди на техничкој подршци.

Свакако овај рад не бих реализовала, сигурно не у овом року, да нисам имала несебичну помоћ моје породице: мајке и мог брата који су делима и речима били моја подршка ‘из првих редова’. Њима такође дугујем велику захвалност.

На крају, једна кључна особа (чије име нећу помињати јер зна да на њу баш мислим) је учинила да истрајем. Она је мој велики ослонац и један од извора моје животне енергије. Дугујем јој највеће хвала!

Музички универзум Клода Дебисија

У трагању за непосредношћу *сагласја* између уха и ока

Резиме

Главни предмет докторске дисертације „Музички универзум Клода Дебисија – У трагању за непосредношћу *сагласја* између уха и ока” јесте питање односа између *света музике* Клода Дебисија и културно-историјског контекста у којем се он појављује. Основни фокус докторске дисертације оријентисан је ка проблематизацији међусобних односа/„сагласја” између композиторовог стваралаштва и симболистичке поезије, импресионистичког сликарства и филозофских настојања карактеристичних за крај 19. и почетак 20. века, односно, ка проблематизацији односа између уха и ока, те појмова „естетско искуство” и „плуриперцепција”. Како би се на питања произашла из наведених проблемских кругова могла дати научно релевантна и аргументована образложења, мој циљ је да у дисертацији теоријски размотрим и сучелим филозофска настојања периода *fin-de-siècle*-а, као што су настојања Анрија Бергсона, Едмунда Хусерла, Вилхелма Дилтаја, Бенедета Крочеа, Вилијама Џејмса, као и различита културно-уметничка и научна достигнућа настала у овом периоду – од *геишталт* психологије, до сликарског, песничког, музичког и драмско-театарског симболизма, односно, од кубистичке уметности до квантне физике и теорије релативитета.

Основни циљ докторске дисертације јесте изналажење свих оних (ин)директних веза, „сагласја”, тачака пресека и укрштања између културно-уметничких тежњи које су обележиле крај 19. и почетак 20. века и Дебисијевих естетичко-поетичких ставова отелотворених у његовој музици. Такође, циљ истраживања је утврђивање контекстуалне и значењске равни целокупног опуса Клода Дебисија, како кроз спознају композиторове ‘заводљиве’ поетике, која рачуна на активног и интелигентног конзумента, тако и кроз разматрање композиторовог социолошког дискурса сагледаног у оквиру његове укупне критичке позиције у социо-политичком и културно-уметничком амбијенту Француске *fin-de-siècle*-а.

Кључне речи: Клод Дебиси, *музички универзум*, *сагласја*, ухо и око, однос међу уметностима.

Научна област: хуманистичке науке

Ужа научна област: музикологија

The Musical Universe of Claude Debussy

In Search of Immediacy of *Correspondence* between the Ear and the Eye

Summary

The main subject of the doctoral dissertation *The Musical Universe of Claude Debussy - In Search of Immediacy of 'Correspondence' between the Ear and the Eye* is the question of the relationship between Claude Debussy's world of music and the cultural and historical context in which he appears. The basic focus of the doctoral dissertation is oriented towards the problematization of the mutual relations/*correspondences* between a composer's opus and symbolist poetry, impressionist painting and philosophical endeavors being characteristic for the late 19th and early 20th century, that is, towards the problematization of the relationship between the ear and the eye, and the notions of *aesthetic experience* and *pluriperception*. In order to give scientifically relevant and argued explanations to the questions arising from the above-mentioned problem circles, my goal is to theoretically argue and confront the philosophical endeavors of the *fin-de-siècle* period, such as the efforts of Henri Bergson, Edmund Husserl, Wilhelm Dilthey, Benedetto Croce, Williams James, as well as various cultural, artistic and scientific achievements of this period – from *gestalt* psychology to painting, poetry, music and drama-theater symbolism, that is, from cubic art to quantum physics and relativity theory.

The main goal of the doctoral dissertation is to find all those (in) direct connections, *correspondences*, points of intersection and crossing between the cultural and artistic aspirations that marked the end of the 19th and the beginning of the 20th century and Debussy's aesthetic and poetic attitudes embodied in his music. Also, the aim of the research is to determine the contextual and meaningful level of the entire work of Claude Debussy, both through the recognition of the composer's 'seductive' poetics, which counts on an active and intelligent consumer, and through the consideration of the composer's sociological discourse, viewed within his overall critical position in the social and political, yet the cultural and artistic ambiance of the French *fin-de-siècle*.

Key words: Claude Debussy, *musical universe*, *correspondences*, ear and eye, relationship between arts.

Scientific field: humanities

Specialized scientific field: musicology

САДРЖАЈ

I УВОДНА РЕЧ	8
II ДУХ <i>FIN DE SIÈCLE</i> -А – AGENT PROVOCATEUR?	16
У ПОЉУ ФИЛОЗОФИЈЕ...	16
У ПОЉУ ИЗВОРНЕ ПЛУРАЛНОСТИ ЧУЛА...	37
У ПОЉУ КЊИЖЕВНОСТИ И УМЕТНОСТИ...	62
III У ТРАГАЊУ ЗА НЕПОСРЕДНОШЋУ <i>САГЛАСЈА</i>	69
...ИЗМЕЂУ СИМБОЛИСТИЧКЕ ПОЕЗИЈЕ И СТВАРАЛАШТВА КЛОДА ДЕБИСИЈА	80
<i>И још нешто</i>	114
...ИЗМЕЂУ СИМБОЛИСТИЧКОГ ПОЗОРИШТА И СТВАРАЛАШТВА КЛОДА ДЕБИСИЈА	123
...ИЗМЕЂУ ИМПРЕСИОНИСТИЧКОГ СЛИКАРСТВА И СТВАРАЛАШТВА КЛОДА ДЕБИСИЈА	155
...ИЗМЕЂУ УХА И ОКА – <i>ПРЕЛИДИ (PRÉLUDES)</i> КЛОДА ДЕБИСИЈА	179
IV ДЕБИСИЈЕВА <i>САГЛАСЈА</i> – У ТРАГАЊУ ЗА <i>ЧИСТОМ МУЗИКОМ</i>	205
<i>L'ADORABLE ARABESQUE TOTALE</i>	209
<i>Законитости и граматика орнаментa</i>	210
АРАБЕСКНО ЧИТАЊЕ ПОЕМЕ <i>БАЦАЊЕ КОЦКЕ</i> СТЕФАНА МАЛАРМЕА	217
<i>...après Mallarmé</i>	219
АРАБЕСКА – <i>LA MUSIQUE PURE</i>	222
V МОГУЋИ ПРАВЦИ 'ШИРЕЊА' <i>МУЗИЧКОГ УНИВЕРЗУМА</i> КЛОДА ДЕБИСИЈА.....	245
ПРИЛОГ	254
ЛИТЕРАТУРА	281
БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА	300

I

УВОДНА РЕЧ

Главни предмет докторске дисертације „Музички универзум Клода Дебисија – У трагању за непосредношћу *сагласја* између уха и ока” јесте питање односа између Дебисијевог (Claude Debussy) *света музике – дебисијанског универзума*¹ и културно-историјског контекста у којем се он појављује. Основни фокус докторске дисертације оријентисан је ка проблематизацији међусобних односа/„сагласја” између композиторовог стваралаштва и симболистичке поезије, импресионистичког сликарства и филозофских настојања карактеристичних за крај 19. и почетак 20. века, односно, ка проблематизацији односа између уха и ока, те појмова „естетско искуство” и „плуриперцепција” који, иако ће произаћи из филозофско-естетичке мисли Микела Дифрена (Mikel Louis Dufrenne) читавих пола века након Дебисијевог смрти, заправо, представљају логичан продужетак духовних настојања *fin-de-siècle-a*.

Одабир теме докторске дисертације резултат је мог, у основи, вишегодишњег интересовања за стваралаштво Клода Дебисија, и за специфично окружење и историјски тренутак у којем је овај композитор живео и стварао; другим речима, она је резултат мог откривања музичког универзума Клода Дебисија, с једне стране, и, метафорички речено, истраживачког ‘крстарења’ кроз културно-уметнички пејзаж француског *fin-de-siècle-a*, с друге стране. Истраживање тог *дебисијевског апеирона*² као места рођења, како се испоставило, мноштва других микро-светова, одвело ме је

¹ Tijana Popović Mladenović, *Procesi panstilističkog muzičkog mišljenja* (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – IP Signature, 2009), 336.

² У старој Грчкој, милетски филозоф Анаксимандар је увео појам „апеирон” (гр. ἄπειρον) како би објаснио почетак свега (први принцип) који је, према његовој теорији, увек покретан – из њега све извире и у њега се све враћа. Он рађа супротности, „топло” и „хладно”, „влажно” и „суво”, као и њихову вечну борбу. Резултат овог бесконачног процеса је мноштво постојећих ствари и бесконачан број универзума. Упореди са: Ефстратије Теодосију, Петрос Мантаракис, Милан С. Димитријевић, Василије Н. Маниманис и Емануел Данезис, „Појам бесконачности и идеја о мноштву светова од античких до модерних космологија”, у: Милан С. Димитријевић (ур.), *Развој астрономије код Срба V*, Зборник радова конференције, 2009, бр. 8, 423–436.

у правцу проблематизације једног тематског круга који иако (готово сасвим логично) произлази из музичког универзума Клода Дебисија, заправо, захвата једно шире, „немузичко”, или, пак, не директно и само музичко поље. Оно се тиче односа међу уметностима – сличностима и разликама које се уочавају између различитих уметности, њиховим међусобним приближавањима и прожимањима, груписањима, класификовањима и вредновањима – које је, у контексту мог истраживања, директно везано за чињеницу да је Клод Дебиси свој уметнички *credo*, односно, свој ‘манифест’ ‘ишчитавао’ у другим уметностима: импресионистичком сликарству и првенствено у симболистичкој поезији, тачније, у њеном музичком схватању и третирању стиха и прозе.³

Тема „однос међу уметностима”, мојим истраживањима сасвим природно ‘наметнута’, предмет је многих теоријских разматрања, филозофских и научних расправа које прате човекову уметничку активност од антике до данас. У контексту теоријских разматрања о уметности могуће је, начелно, говорити о два основна приступа. У првом се на плану теорије изграђују поставке о постојању посебних врста уметности и откривају разлике међу њима, док се у оквиру другог приступа на плану општеестетичких теорија откривају њихова заједничка својства. У оба случаја, ови теоријски приступи су израз и одређених филозофских претпоставки које најчешће теже да успоставе систем у оквиру кога се разматра и проблем односа међу уметностима, обрађује аксиолошка хијерархија уметности или даје нацрт за њихову класификацију. Но, важно је напоменути да се ова два различита приступа не искључују узајамно, већ да се они, напротив, непрестано укрштају и међусобно допуњавају.

У проучавању односа међу уметностима полазна становишта варирају. Исти случај је и са методама које се том приликом примењују, будући да оне зависе од конкретног предмета истраживања. Приступ оваквом поређењу уметности може бити заснован на истраживању уметничког дела и његове структуре, психологији

³ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба. Од „Змаја из Алке” до „Заљубљеног фауна”* (Београд: Музичка омладина Србије, 2008), 15.

примаоца и ствараоца, културној и друштвеној условљености појава, итд., те се, следствено томе, може говорити о најразличитијим приступима: позитивистичком, психолошком, емпиријском, феноменолошком и другим. Њихов број се нарочито повећао у новијим теоријским разматрањима, која су почела да укључују и примењују инструменте и методе различитих научних дисциплина, попут лингвистике, антропологије, социологије, психоанализе и других.

Током 20. века питање односа међу уметностима постаје предмет истраживања *компаративне естетике* као посебне дисциплине која претендује на научност и сопствени метод.⁴ Тачније, већ је крајем 19. и почетком 20. века Џорџ Рејмонд (George Lansing Raymond) дефинисао предмет компаративне естетике, а он се тиче упоређивања дела и поступака различитих уметности.⁵ Он је, такође, веома детаљно разрадио методологију компаративно-естетичког истраживања полазећи од поређења ефеката различитих уметности. За истраживање сличности и разлика међу уметностима, кроз сложен и разноврстан процес њихових међуодноса, разрадио је следеће методе: *поређење*, *паралелно* истраживање, *међусобно* деловање, *хијерархијско* вредновање (које подразумева првенственост, подређеност или равнотежу ефекта), затим *груписање* и *разврставање*.⁶ На његове радове и методска упутства, којима свакако припада право првенства у овој области, позивали су се бројни естетичари, између осталих и Етјен Сурио (Étienne Souriau) и Микел Дифрен.

⁴ Реч је о естетичкој дисциплини која упоређује различите уметничке врсте, односно дела и поступке различитих уметности. Њен задатак је да аргументовано потврди онтолошке и морфолошке аналогije различитих уметности, а то је могуће уколико се користи исти метод анализе. Другим речима, компаративна естетика претендује на одређивање сличности и разлика међу појединим уметничким врстама, а са циљем да што је могуће обухватније и вишеслојније објасни њихове међусобне односе.

⁵ Реч је о делу сачињеном од девет томова, насталих и објављених у периоду од 1894. до 1906. године (1. *Art in Theory*; 2. *The Representative Significance of Form*; 3. *Poetry as a Representative Art*; 4. *Painting, Sculpture, and Architecture as Representative Arts*; 5. *The Genesis of Art Form*; 6. *Rhythm and Harmony in Poetry and Music*; 7. *Music as Representative Art*; 8. *Proportion and Harmony of Line and Color in Painting, Sculpture, and Architecture*; 9. *The Essentials of Aesthetic in Music, Poetry, Painting, Sculpture, and Architecture*). Детаљније видети: George Lansing Raymond, *Comparative Aesthetics* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1894–1906).

⁶ Наведено према: Barbara Shissler, "George Lansing Raymond's Comparative Aesthetics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 3, 1961, 327–337.

Будући да њихова дела *Однос међу уметностима*⁷, *Феноменологија естетског искуства*⁸ и *Око и ухо*⁹ представљају незаобилазну литературу у вези са проблематизацијом односа међу уметностима у пољу компаративне естетике¹⁰, управо ће она бити кључна за промишљање теме овог рада. Да будем прецизнија, упориште процеса трагања за непосредношћу „сагласја” између уха и ока, то јест, „сагласја” између Дебисијевог начина музичког мишљења и одлика симболистичке књижевности и позоришта, импресионистичког сликарства и скулптуре, те филозофских настојања *fin-de-siècle*-а, биће у опусу Етјена Суриоа, тачније, његовој студији из области компаративне естетике *Однос међу уметностима*, с једне стране, и феноменолошкој естетици Микела Дифрена и његовим студијама *Феноменологија естетског искуства* и *Око и ухо*, с друге стране.

Из Суриоове проблематизације „кореспонденције уметности” – у контексту које он, између осталих, наводи и пример да метрика налази своју примену и у музици и у поезији, али посебно указујући на ‘погодност’ музичких модела за примену у другим уметничким контекстима – „оне речи које могу бити уписане у лексику других уметности, су пре свега оне речи које су уписане у речник музике

⁷ Etjen Surio, *Odnos među umetnostima* [Etienne Souriau, *La Correspondance des Arts. Éléments d'esthétique comparée*] prev. Miloš Jovanović (Sarajevo: IP Svjetlost), 1958.

⁸ Mikel Dufrenne, *The Phenomenology of Aesthetic Experience* [Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*] transl. by Edward S. Casey (Evanston: Northwestern University Press, 1973).

⁹ Поменута студија Микела Дифрена први пут је објављена 1987. године. Видети: Mikel Dufrenne, *L'Œil et l'oreille* (Montréal: L'Hexagone, 1987). Верзија коју ћу користити у докторској дисертацији објављена је у преводу на српски језик 1989. године. Видети: Mikel Difren, *Oko i uho*, prev. Nada Seferović (Banja Luka: Glas, 1989).

¹⁰ Такође, у литератури чије се време настанка везује за другу половину 20. века помиње се и *морфологија уметности* као посебно учење о устројству света уметности, о законима његове унутрашње оргназиованости као система уметничких група, врста, родова и жанрова. Полазећи од разлика које постоје између појединих грана уметности, морфологија уметности истражује њихове односе који се одражавају на плану суштинских промена самог уметничког бића, а пре свега на његовој типолошкој разуђености. У том контексту, издваја се име Томаса Манроа (Thomas Munro), писца за сада најобимније студије посвећене односу међу уметностима, који свој рад назива „компаративном морфологијом”. Детаљније видети у: Thomas Munro, *The Arts and Their Interrelations* (New York: The Liberal Arts Press, 1951). На сличној линији се налази и Драгутин Гостушки који пише о „елементима компаративне морфологије”, који се успостављају у равни тачка–тон, права линија–‘протегнути’ тон, мелодијска линија–контура цртежа итд. Детаљније видети у: Dragutin Gostuški, *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima* (Beograd: Prosveta, 1968).

(хармонија, ритам, мелодија)”¹¹ – ‘ишчитавам’ карактеристике песничког симболизма (врло једноставно, „сажете у намери заједничкој неколиким породицама песника да од музике преузму своје добро”¹², да поезији врате њену музичку димензију – мелодиозност стиха и музичност мисли), а које су у знатној мери допринеле формирању Дебисијеве поетике и естетике.

Из визуре дифреновског значења појма „естетско искуство” (изворно искуство које претходи разлучивању на субјект и објект, то јест, чија се изворна тоталност препознаје у Природи као *естетски* доступној тоталности), уочавам Дебисијеву потребу да се пронађу, бодлеровски (Charles Pierre Baudelaire) речено, *тајанствене везе* („сагласја”, *correspondances*) између природе и (уметничке) имагинације; заправо, из визуре значења поменутог (средишњег) појма Дифренове филозофије, препознајем композиторову тежњу ка „уметности заснованој на имагинативним метаморфозама природе или на музичком представљању свега оног што може бити опажено чулом слуха у ритму света који нас окружује”¹³, што резултира стварањем једне сасвим специфичне поетике која (по)стоји у отвореном дијалогу са свим оним (креативним) обрасцима којима су били заокупљени и Дебисијеви савременици из других културних сфера.

С тим у вези, појам „плуриперцепција” (*Mahrwahrnehmung*), који је увео Волфганг Рошер (Wolfgang Roscher), а даље проблематизовао Дифрен у својој студији *Око и ухо* пишући о „јединству плурала”, најадекватније описује сложеност и вишедимензионалност опажања стварности, односно, „обухвата интеркултурално опажање простора, доживљај времена у интегративном опажању традиција, социо-комуникативно опажање друштва и друштвене реалности, мултимедијално опажање

¹¹ Такође, реч „тон” може да реферира на својство и квалитет одређене боје, односно, „боја” на квалитет звука. Цитирано према: Mikel Difren, *Око и ухо*, нав. дело, 166.

¹² Речи Пола Валерија (Paul Valéry), цитиране према: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1862–1918) и његово доба...*, нав. дело, 15.

¹³ Caroline Potter, “Debussy and nature”, in: Simon Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 137–138.

уметности и друго”¹⁴. У том смислу, сматрам да је дух *fin-de-siècle* био прожет потребом за интегралним, комплексним, али и критичким опажањем света.

Како би се на питања произашла из наведених проблемских кругова могла дати научно релевантна и аргументована образложења, мој циљ је да у дисертацији теоријски размотрим и сучелим филозофска настојања периода *fin-de-siècle*-а, као што су настојања Анрија Бергсона (Henri-Louis Bergson), Едмунда Хусерла (Edmund Gustav Albrecht Husserl), Вилхелма Дилтаја (Wilhelm Dilthey), Бенедета Крочеа (Benedetto Croce), Вилијама Џејмса (William James), као и различита културно-уметничка и научна достигнућа настала у овом периоду – од *gestalt* психологије (то јест, теорије Гешталта као структуралне теорије перцепције коју су 1912. године увели Макс Вертхајмер /Max Wertheimer/, Волфганг Келер /Wolfgang Köhler/ и Курт Кофка /Kurt Koffka/) до сликарског, песничког, музичког и драмско-театарског симболизма (на неки начин, декадентног и апокалиптичког покрета *fin-de-siècle*-а који карактерише негирање реалности рационалног и инструменталног грађанског друштва у име индивидуализма, субјективности, егзотичности, спиритуализма и конфронтација фикционалног реалног), односно, од кубистичке уметности (која нову организацију ликовног, скулпторског и музичког простора/времена ставља у функцију новог и комплекснијег виђења света) до квантне физике и теорије релативитета. Тако ће и интердисциплинарни приступ у трагању за упоришним тачкама естетике и поетике Клода Дебисија, за анализом његовог музичког језика и начинима музичког мишљења, бити реализован као својеврсни циркуларни или *feedback* процес који је заснован на непрестаном дијалогизирању, прожимању, умрежавању, пресецању и укрштању упоришних тачака Дебисијевог уметничког концепта са *духом времена* у којем он настаје, и након којег наставља да живи.

Основни циљ докторске дисертације јесте изналажење свих оних (ин)директних веза, „сагласја”, тачака пресека и укрштања између културно-уметничких тежњи које су обележиле крај 19. и почетак 20. века и Дебисијевих

¹⁴ Milan Damnjanović, „Estetičareve очи i uši”, u: Mikel Difren, *Oko i uho*, нав. дело, 22.

естетичко-поетичких ставова отелотворених у његовој музици. Такође, циљ истраживања је утврђивање контекстуалне и значењске равни целокупног опуса Клода Дебисија, како кроз спознају композиторове ‘заводљиве’ поетике, која рачуна на активног и интелигентног конзумента, тако и кроз разматрање композиторовог социолошког дискурса сагледаног у оквиру његове укупне критичке позиције у социо-политичком и културно-уметничком амбијенту Француске *fin-de-siècle*-а. Осим тога, ужи циљеви дисертације обухватиће и:

- формулацију стилског периода *fin-de-siècle*-а, као и експликацију појмова, то јест односа који се доводе у везу са целокупном духовном и интелектуалном климом овог периода, а самим тим и са Дебисијевом музиком; реч је о односу субјект/објект, супстанца/функција, ствари/мисли, идентитет/уређење, *сопство/други*, интимни свет/јавно, имагинарно/стварно, простор/време, живот/смрт итд.;

- успостављање везе између наведених појмова (опозиција), Дебисија и његовог стваралаштва са средишњим појмом феноменолошке естетике Микела Дифрена – са појмом „естетско искуство” чија специфичност лежи у сједињењу објекта и свести која га је узела на *нишан*;

- трагање за својеврсним паралелама између Дебисијевог „ослушкивања” *духа времена* и Дифреновим ставом да је веза између субјекта и простора (схваћеног у најширем смислу речи) једино могућа захваљујући имагинацији: субјект *види* простор, *хода* у њему, *ради* у њему, док простор у својој отвореној идеологији има способност да покаже да је субјект у њему. Тај имагинативни простор позива чула да се међусобно асоцирају кроз тоналност, хармоније, пикторалност, текстуризације, односно, рељефности, светлост, ритмове, мирисе итд.

- ‘преламање’ и проблематизовање основних постулата уметности *fin-de-siècle*-а у писаном дискурсу Клода Дебисија;

- „сагласја” између композиторових композиционо-техничких поступака, коришћених музичко-изражајних средстава, то јест, свеукупног начина његовог

музичког мишљења и поезије Пола Верлена (Paul Verlaine), Артура Рембоа (Arthur Rimbaud), Стефана Малармеа (Stéphane Mallarmé), затим, симболистичког позоришта и Метерлинкових (Maurice Maeterlinck) драма, импресионистичких слика Клода Монеа (Claude Monet), скулптура Огиста Родена (Auguste Rodin) и Камиј Клодел (Camille Claudel), те поступака колажа и монтаже карактеристичних за француски рани неми филм и феномена стварности у уметности фотографије;

- интерпретативно наслојавање у оквиру којег би интерпретација феномена музичког времена, времена у музици, *ритмизованог* времена и *изгубљеног* времена у Дебисијевој музици у себи садржала и дифреновску идеју о могућности „поновног освајања изворног (сопства)”¹⁵ посредством „сагласја” између уха/времена и ока/простора.

Проблематизовање *света музике* Клода Дебисија и свих „сагласја” која је могуће пронаћи између њега и *koinos-a kosmos-a*, захтева један сасвим специфичан оркестрирани методолошки приступ који ће и сам трагати (вођен логиком предмета научне пажње, односно, избором саме теме) за усаглашавањима и подешавањима између музикологије и других научних дисциплина. С тим у вези, мишљења сам да ће управо предложени интердисциплинарни приступ омогућити шири спектар увида у сложену, а у појединим сегментима, још увек недовољно истражену проблематику уметности *fin-de-siècle*-а и музике Клода Дебисија, те да ће закључци изложени у оквиру докторске дисертације допринети формирању једног новог, могућег погледа на комплексност значења *музичког универзума* Клода Дебисија и проблематику уметности *fin-de-siècle*-а. У ширим размерама, надам се да ће отворити и могућност нових контекстуализација односне проблематике, то јест, да ће бити подстицајан научни допринос за будућа истраживања на овом пољу.

¹⁵ Исто, 13.

II

ДУХ *FIN DE SIÈCLE*-а – AGENT PROVOCATEUR?

Термин *fin de siècle* (дословно преведен са француског на српски језик значи „крај века”) је израз који се користи у култури и историји идеја за опис специфичне духовне и интелектуалне климе карактеристичне за крај 19. и почетак 20. века. У основи свих сфера људског деловања *fin de siècle*-а лежи другачији/измењени поглед на свет који је настао као резултат духовних кретања од објективистичког погледа на свет, то јест, од признања објективних, општеважећих истина, вредности и норми које постоје независно од субјекта који сазнаје, ка „свету чистог искуства”¹⁶. Тај „нови свет” не само да је редефинисао инхерентно веровање у *дато*, у когнитивно недирнуту и „неоскрнављену” објективност као место и извор укупне реалности и свеукупног правог знања, већ је истицао важност индивидуалног субјективног искуства.¹⁷

У пољу филозофије...

Замисао објекта и објективности као нечега што постоји једино онда када је у сусрету са субјектом, представља главну садржину филозофских настојања периода *fin-de-siècle*-а. У том смислу, један од првих и најјачих импулса за филозофско

¹⁶ Упоредити са: Tijana Popović Mladenović, *Procesi...*, нав. дело, 272.

¹⁷ У том смислу, традиционални позитивизам (схваћен као филозофска доктрина која уважава чињенице и негира значење спекулативних и метафизичких расправа, залажући се за примену метода природних наука у проучавању друштва, културе и уметности) први се суочио са отпором оних духовних покрета који су истицали несводљивост духовних феномена и специфичност човекове стваралачке моћи. Као последица поменутих отпора јављају се значајнија идејна померања: традиционални позитивизам је уступио место психолошким истраживањима, док се супстанцијално трагање за трајним својствима ствари отворило према егзистенцијалистичким и идеалистичким хоризонтима. Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси (1962-1918) и његово доба*, нав. дело, 11.

промишљање поменутог *vis-à-vis* ‘сусрета’ субјекта и објекта, дао је француски филозоф Анри Бергсон у својим студијама о интуицији као облику сазнања која не долази до истине искуством или појмовним разматрањем. Његов *Есеј о непосредним датостима свести* (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889)¹⁸, доводи нас у непосредни контакт са унутрашњим смислом предмета и његовом јединственом природом, проблематизујући феномене *чистог времена* и интуиције. Наиме, Бергсон пише о свести као феномену који се састоји од хетерогених, међусобно прожимајућих момената који конституишу једно трајање. Време је због тога суследност трајне свести, те је у својој бити трајање невидљиво зато што, заправо, представља процес у непрестаном обогаћивању. Указујући на концепт трајања као на врсту текуће, живљене историје због чега се не може са сигурношћу тврдити када се нешто завршава или када нешто почиње, Бергсон, заправо, критикује позитивистички став да су феномени време и простор дељиви на делове који се међусобно разликују по томе шта је пре, а шта после. Према његовом мишљењу, у стварности ништа не почиње и не завршава се, већ је присутно једно у другоме. Другим речима, време није пунктуалистичко, већ је континуирано и испреплетано, то јест, састављено од димензија прошлост, садашњост и будућност.¹⁹ Оно је у филозофском тумачењу Анрија Бергсона једно, опште трајање – трајање живљења/„живљено време” (фр. *temps vécu*)²⁰ које карактерише целокупну стварност; а она пак (стварност), не поставља битак као највиши принцип, већ животни замах, *elan vital* – последњи принцип свеколике стварности.²¹

18 Поменути есеј Анрија Бергсона се надовезује на теорију о произвољности закона и случајности Емила Бутруа (Emile Boutroux) која отвара другачију перспективу сагледавања односа узрока и последица. Своју реакцију на злоупотребу принципа „апсолутног детерминизма”, Бутру је артикулисао у својој студији под називом О произвољности природних закона (*De la contingence des lois de la nature*, 1898), истичући да закони нису ни нужни ни детерминишући.

¹⁹ Детаљније видети у: Henri Bergson, “Introduction a métaphysique”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1903, 5; Henri Bergson, *Ogled o neposrednim činjenicama svesti* [Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*] prev. Feliks Pašić (Beograd: NIP Mladost, 1978).

²⁰ Уз то, он још додаје да је ум спацијално оријентисан, али да је све оно што је креативно, условљено временом. Зато је потребно да се направи отклон од спацијализације коју нам намеће ум, и срж живљења потражи у временској димензији. Према: Doreen Massey, *For space* (London: Sage Publication, 2008), 24.

²¹ Метода на коју се позива приликом истраживања стваралачке еволуције, као стварности са специфичним трајањем, није позитивистичка и не долази од *ratia*, већ је она интуиција сама која повезује инстинкт и интелект. Детаљније видети у: Anri Bergson, *Stvaralačka evolucija* [Henri Bergson,

На линији поменуте, у извесном смислу, доминантне филозофске мисли *fin de siècle*-а, која се тиче, подсећам, препознавања целокупне објективности као нечега што је неповратно прожето субјективношћу, нашао се и Едмунд Хусерл, тачније његов феноменолошки метод и *свет живота* (нем. *Lebenswelt*). Специфичност Хусерлове феноменологије лежи у откривању начина сазнања света, а не у самом сазнању. У том смислу, Хусерл се залаже за процес сазнања који је заснован на редукцији, односно, процесу који ‘растеређује’ свест, и из њене структуре искључује све оно што није релевантно за објекат.²² Другим речима, процесом редукције се објект свести ослобађа природних (практичних) ставова, историјских и друштвених карактеризација и теоријских предзнања чиме се долази до „самих ствари”, а свест, растеређена свих претпоставки, постаје мишљење (интендирање) света (интенционална свест). Та једноставна управљеност на оно што је дато, на предметно постојеће, на свет, требало би схватити као корелат свесних стања, тако да и свет постаје „феномен света”. Из овога произлази да је феноменологија, хусерловски речено, наука о изградњи и структури света из феноменолошког угла, то јест, из аката свести који дају смисао ономе што интендирају, при чему није одлучујућа ни субјективност свести, ни објективност тог постојећег, већ свест као чиста свест (њена бит – *eidos*). Дакле, истовремено управљена интенција према субјекту и објекту омогућује специфично феноменолошки пут сазнања.²³

У контексту овога, могуће је даље разумети проблем просторно-временске релације којим се Хусерл такође бавио, а који се нашао на линији критике и репроблематизације Бергсонових концепата. Наиме, у својим предавањима о унутрашњој временској свести из 1905. године, те у додацима и допунама анализе свести о времену на којима је радио у периоду од 1905. до 1910. године, Хусерл иде у правцу феноменолошке анализе временске свести и тиме своје име ‘уписује’

L'évolution créatrice] prev. Filip Medić (Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića – Dobra vest, 1991).

²² Детаљније видети у: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion Art, 2011), 246.

²³ Упоредити са: Milan Damnjanović (ur.), *Fenomenologija* (Beograd: Nolit, 1975), 9–57.

непосредно поред Бергсоновог.²⁴ Он тврди да објективно време, као и објективно-просторни односи не постоје. Међутим, оно што постоји јесу ‘квазипросторни’ односи и доживљаји који образују специфичне темпоралне садржаје. Према Хусерловом мишљењу, објективни простор и објективно време представљају трансценденције, „феноменолошку датост чијом се емпиријском аперцепцијом заснива однос према објективном”,²⁵ те у том смислу, простор и време јесу изједначени феномени.

Талас филозофских идеја *fin de siècle*-а покренут Бергсоновим *повратком непосредном* и Хусерловом *интенционалном свеићу* и самим стварима даће један од најјачих импулса развоју европске филозофске мисли 20. века. Силина тог таласа створиће чудесне разнолике облике мишљења „феноменолошке оријентације” која у француској филозофији носе имена Жана Вала (Jean Wahl), Жан-Пол Сартра (Jean-Paul Sartre), Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), Микела Дифрена, али и белгијског филозофа француског порекла Алфонса де Вејленса (Alphonse Marie Adolphe De Waelhens) и Пола Рикера (*Paul Ricœur*).²⁶ Тако, на пример, за Мерло-

²⁴ Едмунд Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести* [Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*] прев.Часлав Д. Копривица (Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2004).

²⁵ Едмунд Хусерл, нав. дело, 11; Детаљније видети: исто, 9–17.

²⁶ У немачкој филозофији издвајају се имена Еугена Финка (Eugen Fink) и Лудвига Ландгребеа (Ludwig Landgrebe) – који су били у формалној сагласности са импулсима које су дали Бергсон и Хусерл. Наиме, Финк и Ландгребе, свако на свој начин, настојали су да филозофску интенцију Бергсона, а последично и Хусерла схвате у изворном смислу, те да је на том путу *изнутра превазићу*. Као резултат њихових настојања рођена је *трансцендентална феноменолошка* мисао којој су се прикључили и филозофи Фрајбуршког круга, Вилхелм Силаши (Wilhelm Szilasi), Оскар Бекер (Oscar Becker), Феликс Кауфман (Felix Kaufmann); даље, ту се као имена која су пружала филозофски отпор Хусерловим учењима истичу Конрад-Марцијус (Hedwig Conrad-Martius), Роман Ингарден (Roman Witold Ingarden) – представници такозване *ејдетске онтолошке феноменологије* који су критикујући Хусерлов трансцендентализам у њему, заправо, препознали пад уназад на превазиђене идеалистичке позиције новокантовства и изневеравање сопственог почетка у суштинском истраживању реалног бића – као и други представници Гетингеншког круга феноменолога и чланови Минхенске групе, а пре свих Александер Пфендер (Alexander Pfänder); најзад, појединци који су допринели феноменолошкој мисли својим конкретним истраживањима, а не методолошким рефлексјама јесу Макс Шелер (Max Ferdinand Scheler), Николај Хартман (Nicolai Hartmann), Мориц Гајгер (Moritz Geiger) и други. Они су феноменологију акта допунили феноменологијом предмета и на тај начин, како су веровали, поново успоставили равнотежу, нарушену претходном доминацијом „једностраног истраживања субјективности”. Најзад, феноменолошко мишљење се развило и у правцу филозофије егзистенције као *херменеутичка феноменологија* и феноменолошка онтологија, коју представљају

Понтија „субјект постоји овде и сада; субјект је просторно-темпорално биће зато што душа и тело нису одвојени ентитети, баш као ни простор и време. Наше тело не постоји ни у простору, ни у времену, већ оно ‘насељава’ и простор и време”²⁷. При томе, за њега простор и време нису реални феномени, већ концепти који се конституишу у нашој свести. Наиме, „простор није средина (стварна или логична) у којој се распоређују ствари, него средство којим постаје могућ положај ствари”²⁸. Последишно, и време настаје из нашег односа са стварима: „време није стваран процес, већ само димензија свега што јесте. Време, стога, није линија него, [схваћено у духу Хусерлове филозофске мисли], мрежа интенционалности”²⁹.

У контексту говора о просторно-временским односима важно је напоменути још један проблемски круг који се ишчитава, можда не најдиректније, из филозофије Анрија Бергсона и Едмунда Хусерла а који даље, преко Етјена Суроа, с једне, и Мерло-Понтија, с друге стране, води директно ка Дифрену. Реч је, наиме, о проблему међусобне комуникације чула који произлази управо из промишљања просторно-темпоралних односа.

Етјен Сурио сматра да свако уметничко дело представља универзум за себе, целину која је изграђена од мреже *време-простор*, те да би све уметности требало разумети у оквиру поменутог континуума.³⁰ Међутим, он истовремено указује на важност разликовања унутрашњег времена и простора дела од реалног времена и простора, аргументујући то примером да се време читања дела разликује од сукцесије догађаја у самом делу као ‘замишљеном универзуму’, односно, да се време дела разликује од његовог извођења.³¹ Сурио долази до оваквих закључака полазећи од критике Кантове (Immanuel Kant) поделе уметности на *говорне*, *ликовне* и *уметности*

„рани Хајдегер” (Martin Heidegger) и Ханс Липс (Hans Lipps). Упоредити са: Milan Damnjanović (ur.), *Fenomenologija*, нав. дело, 54–57.

²⁷ Детаљније видети у: Anna Maria Harley, *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, докторска дисертација, рукопис, McGill University, 1996, 42.

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije* [Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*] прев. др Anđelko Habazin (Sarajevo: Veselin Masleša, 1978), 257.

²⁹ Упоредити са: исто, 425–430.

³⁰ Etienne Souriau, “Time in the Plastic Arts”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Special Issue On Aesthetics in France, Vol. 7, No. 4, 1949, 294.

³¹ Исто, 297.

игре осета (као спољашњих чулних утисака). Када је реч о *говорним уметностима*, односно, групи којој припадају беседништво и песништво, ради се, пише Кант о „умећима која нам се на први поглед чине супротним: *беседништво* је вештина да се нека делатност разума одвија као слободна игра уобразиље, док је *песништво* вештина да се слободна игра уобразиље изводи као нека делатност разума”³². У другу групу убрајају се *ликовне уметности* и њима је, сматра Кант својствено изражавање идеја у чулном опажају; оне се даље могу делити на *уметности чулне истине* и *уметности чулног привида*. Првој групи припада *пластика*, а другој *сликарство*. Међутим, и *пластика* и *сликарство* претварају просторне облике у израз за идеје: *пластика* чини те облике сазнатљивим за два чула (чуло вида и чуло додира), док *сликарство* то чини само за једно чуло (чуло вида). У пластику спадају *вајарство* и *архитектура*, а разлика, која међу њима постоји, огледа се у, како Кант примећује, *употреби предмета* у случају архитектуре и *изражавању чистих естетских идеја* у случају вајарства. *Сликарство*, као уметност која уметнички приказује чулни привид повезан са идејама, може се даље делити на вештину лепог приказивања природе која пружа само привид телесног простирања (*сликарство* у ужем смислу, *право сликарство*) и вештину лепог распоређивања творевина природе која пружа какво је то телесно простирање у истини (*баштованство*). У трећој групи уметности налазе се *лепе игре осета*, а њима припадају *музика* (уметничка игра осета слуха) и *сликарство у бојама* (уметничка игра осета вида).³³

Иако би оваква подела захтевала један шири критички осврт, оно на шта је усмерена Суриоова мисао тиче се, генерално, Кантове поделе на просторне и временске уметности. Тачније, Сурио указује на неадекватност поделе на оне уметности које се везују за простор и оне које су условљене временом, зато што је таква подела, сматра он, довела до тога да у естетичком дискурсу поезија и музика буду повезане искључиво са ‘унутрашњим светом’, те лишене просторне димензије, а да пластичке уметности буду повезане са ‘спољашњим светом’ и, тако, лишене временске димензије. Дакле, Кантова подела (коју су подржали бројни естетичари, од

³² Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja* (Beograd: BIGZ, 1975), 204.

³³ Детаљније видети у: исто, 204–208.

Хегела /Georg Wilhelm Friedrich Hegel/ до Десоара /Max Dessoir/) бива редефинисана у естетичком дискурсу Суриоа; он уводи категорију „време контемплације” које је, према његовом мишљењу, својствено свим уметностима, а испуњено је „сукцесивним физичким чињеницама”³⁴. Такође, Сурио пише и о „времену које је инхерентно структури дела”, то јест, о „унутрашњем времену” уметничког дела. С тим у вези, он и истиче важност разликовања унутрашњег времена и простора дела од оног реалног – дакле, „времена контемплације” и „унутрашњег времена” – али истовремено скреће пажњу и на то да оба делују у интерактивном и прожимајућем односу!³⁵ Ипак, иако су ова два типа времена својствена и пластичким уметностима и музици, међу њима постоје извесне разлике. Сурио, наиме, указује на то да је у музичком (театарском или кореографском) делу редослед сукцесивних делова (као момената) константан, измерен и одређен, баш као и сам перцептивни ток, док у сликарству, скулптури, архитектури овај редослед није унапред дефинисан, већ је условљен посматрачем и његовим временом.³⁶ Разлог за то лежи у чињеници да време у музици има одређени почетак и крај (трајање дела) и шири распон трајања (од неколико минута до неколико сати), док у сликарству није прецизирано време конкретног присуства дела.³⁷ Осим тога, чињеница је да се у музици време структурира и ‘мери помоћу’ ритма, што је донекле случај и у пластичким уметностима, с тим, што у том случају говоримо о „спацијалном ритму” и то само уколико постоји континуирана сукцесија образаца у виду цикличног понављања основне схеме (што не мора да буде чест случај, нарочито не у области скулптуре). Такође, могуће је, с друге стране, уз опрез говорити и о „темпоралном ритму” – неке теме на слици, на пример, могу бити организоване ритмички у времену, што ипак није константно присутан принцип визуелних уметности.³⁸ Разматрајући и питање темпа, Сурио уочава разлике међу овим областима; у музици је темпо квалитативна категорија која се дефинише конкретним одредницама, што у сликарству није случај,

³⁴ Etienne Souriau, “Time in the Plastic Arts”, нав. дело, 295.

³⁵ Исто, 300.

³⁶ Исто, 295.

³⁷ Исто, 300, 301.

³⁸ Исто, 303.

будући да не постоје објективна средства којима би се могао утврдити темпо у визуелној сфери, иако, и темпо може да буде параметар за разматрање визуелних уметности.³⁹ Због свега наведеног Етјен Сурио, додуше са изразитом суптилношћу, и узима у разматрање „кореспонденцију уметности” показујући, на пример, да „један инструмент анализе – као што је метрика – налази своју примену и у музици и у поезији”, али указујући на ‘прикладност’ и предност, пре свега, музичких материјала, средстава и вокабулара за примену у другим уметничким контекстима. Њих би требало, сматра Сурио, искористити онаквим каквим их језик (*langage*) пружа – дакле, на начин метафора – и пренети их у друге уметности и њихове лексике.⁴⁰ Ово препознавање веза међу уметностима отворило је простор да поједине уметнике доживимо као вишестране ‘истраживаче’ – дакле, не само као сликаре, скулпторе, музичаре, песнике, већ као свестране уметнике који, искорачујући из примарних области деловања, почињу да креирају „обојене алгоритме”, „звуконе мета-роботе”, „плесове хроматских варијација”,⁴¹ *музичке арабеске, импресионистичка звучна платна, литерарне композиције, инструменталну поезију, мелодије звучних боја (klangfarbenmelodie), воковизуел и друго.*

Пресудну улогу за развој идеје о уједињењу уметности имао је Вагнеров (Richard Wagner) концепт *Gesamtkunstwerk*-а.⁴² Наиме, овај модел се показао да је „довољно флексибилан да може да се примени на принципијелно све комбинације и трансформације у оквиру могућих замисли реализовања сваковрсних спојева и прожимања разних уметничких области”⁴³, односно, прожимања и коегзистирања различитих медија. Тако ће у поменутом концепту, то јест, Вагнеровој музици, Шарл Бодлер препознати артикулацију сопствене теорије *сагласја* међу уметностима и у есеј под називом „Рихард Вагнер и *Танхојзер* у Паризу” из 1861. године⁴⁴ уписати

³⁹ Исто, 305.

⁴⁰ Наведено према: Mikel Dufren, *Oko...*, нав.. дело, 165, 166.

⁴¹ Etienne Souriau, “L’esthétique et l’artiste contemporain”, *Leonardo*, Vol. 1 (1), 1968, 66.

⁴² Но, примери уметничког садејства могу се пронаћи у свим уметничким епохама.

⁴³ Mirjana Veselinović-Hofman, “Drama with Music *Die glückliche Hand* by Arnold Schönberg as a Multimedia Project”, *New Sound*, 36/II, 2010, 42.

⁴⁴ Поменути Бодлеров есеј „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris” први пут је објављен 1. априла 1861. године у *Revue européenne*, да би га, у незнатно проширеној верзији, издавач Едуард Денти (Eduard

своју песму *Сагласја* (*Correspondences*) као могући превод Вагнерове музике. Такође, и Стефан Маларме ће, откривајући Вагнерову музичку драму теоријски прецизирати властиту концепцију позоришта, а Клод Дебиси ће у односу на Вагнера и симболистичку поезију и драму, стварати своје естетске принципе сценског вокално-инструменталног дела – лирске драме *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, *drame lyrique*) која представља отклон и корак даље од Вагнерове музичке драме.⁴⁵

Дакле, прожимање међу уметностима није само последица музичких и, шире, уметничких дешавања, већ стања које је проузроковано глобалним филозофским и теоријским проблематизовањем времена и простора, те њиховог међусобног односа. У том смислу, расправе на ову тему коју су (ре)актуелизовали Анри Бергсон и Едмунд Хусерл имаће своју интерпретативно проширење у филозофској мисли Мерло-Понтија, на коју ће се потом надовезати и Микел Дифрен.

Морис Мерло-Понти је започео свој филозофски пут под јаким утицајем Хусерла. Тај утицај је очигледан већ у „Предговору” његовог најпознатијег раног дела – *Феноменологија перцепције* које је објављено 1945. године. Наиме, он ту бележи следеће: „вратити ствари њима самима значи вратити се свету који претходи знању”⁴⁶; а тај свет је у његовој филозофији представљен појмом „међусвет” који „није свет међу световима, него сам људски свет”, схваћен као дијалектички простор који уједињује прошлост и будућност, те неопходност природе и жељу разума за организацијом друштва; тај Мерло-Понтијев „међусвет” се, како то примећује Клод Лефор (Claude Lefort), састоји од „историје, симболизма и истина које ће се створити”⁴⁷. „Међусвет” је у исто време домен сусрета и јединства тела и света, односно, завичајно место/прапочетак јединства субјекта и објекта, а његово

Dentu) објавио у виду брошуре 4. маја исте године (упор. Lois Boe Hyslop, *Baudelaire, Man of His Time* /New Haven – London: Yale University Press, 1980/, 68). Нав. према: Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и *Пелеасу* и *Мелисанди* Клода Дебисија – где, зашто, како и куда?”, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 46, 2012, 81, 82–83.

⁴⁵ О свему овоме биће детаљније речи у поглављима која следе.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (London: Routledge, 1995), ix.

⁴⁷ Claude Lefort, “L’idée d’être brut et d’esprit sauvage”, *Les Temps Modernes. Numéro Spécial. Maurice Merleau-Ponty*, No. 184–185, 1961, 285.

откривање и буђење је, сматра Мерло-Понти, најважнији задатак филозофије. Како би, као филозоф феноменолошке оријентације, остварио тај циљ, он се, с једне стране, ослања на идеје *Геишталт* (*Gestalt*) психологије⁴⁸ и на лепе уметности, с друге стране. Тачније, сматра да су дела Пола Сезана /Paul Cézanne/, Огиста Родена /August Rodin/, Паула Клеа /Paul Klee/ и Анрија Матиса /Henri Matisse/ сликарски превод његове феноменологије перцепције будући да отварају капије видљивог света, нашег доживљаја истог и наше косупстанцијалности са њим. Управо ова тачка Мерло-Понтијеве филозофије представља тачку отклона од Хусерлових концепата заснованих на примарности свести и јединственој перцепцији. Мерло-Понтијева филозофија се одвија у правцу нове филозофије људског тела у оквиру које отеловљено око игра пресудну улогу. Отеловљено око је оно које, како верује Мерло-Понти, поставља људско биће унутар света који називамо „нашим светом”. Последице, то исто отеловљено око допушта узајамни однос субјекта („постављеног у свет”) и објекта према којима је то око усмерено. С тим у вези, Мерло-Понти цитира Паула Клеа који каже да је „у шуми осетио много пута да то није [он] који гледа шуму [...] у неким данима сам осећао да дрвеће гледа у мене, да ми говори [...]

⁴⁸ Истражујући појмове перцепције и понашања, али критикујући бихејвиоризам као вид механицистичког приступа, постепено почиње да прихвата идеје *Геишталт* психологије. Године 1942. објављује дело под називом *Структура понашања* (*La Structure du comportement*, 1942) у којем антиципира ставове који ће у проширењу и знатно изоштрењу виду артикулисати у *Феноменологији перцепције*, три године касније. Тачније, од времена рада на *Структури понашања* и *Феноменологији перцепције*, Мерло-Понти је желео да укаже на то да перцепција није узрочни производ атомских сензација. Према Мерло-Понтију, перцепција има активну димензију, тако што је она примордијална отвореност ка свету (ка *Lebenswelt*-у). Ова примордијална отвореност лежи у бити његове тезе о примарности перцепције. Међутим, почетна тачка Мерло-Понтијевих истраживања јесте феноменологија Едмунда Хусерла и његов став да је „целокупна свест, заправо, свест о нечему”, што имплицира разлику између „чинова мисли” (*noesis*) и „интенционалних објеката мисли” (*noema*). Тако однос између *noesis* и *noema* постаје први корак у конституцији анализе свести. Откривајући и читајући Хусерлова дела, па чак и студирајући његове необјављене рукописе (због којих је путовао у Левен), Мерло-Понти је приметио да Хусерлов рад осветљава феномене који нису у складу са *noesis-noema* односом, као што су, на пример, феномени телесности (истовремено тело-субјект и тело-објект) и субјективног времена (свест о времену није ни свестан чин, ни објекат мисли). Детаљније видети у: Aleš Erjavec, „Moris Merlo-Ponti”, у: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ур. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (Beograd: Atoča, 2009), 384–394.

Разлика између *noesis* и *noema*, дакле, не делује као да конституише несводив терен. Радије се испоставља као виши ниво анализе. Тако Мерло-Понти не постулира да је „сва свест свест о нечему”. Уместо тога, он развија тезу према којој је сва свест, свест која перципира – она је *перцептуална свест*. При томе, он остварује значајан преокрет у развоју феноменологије, указујући на то да концептуализација треба да буде поново испитана у светлу примарности перцепције, имајући на уму филозофске последице ове тезе.

Мислим да сликар мора бити прожет универзумом и да [при том] не жели да га сам [универзум] прожме.”⁴⁹ Узајамност о којој говори Кле је у Мерло-Понтијевом тумачењу опримерена привилегованим телесним доживљајем уметника као људског бића *par excellence* – уметник је као дете у својој перцепцији и експресији света; он потцртава непосредност, односно, пре-рефлексивност доживљаја и на тај начин чини јединство са самим светом. Из тог разлога уметност, а посебно сликарство, сматра Мерло-Понти има привилегован домен нашег приступа свету. Другим речима, сликарство има привилегију да покаже свет у његовој потпуној невиности, а сликар да, *бивајући-у-свету*, открије то праисконско јединство са њим, без изношења мишљења и заузимања позиција које се очекују од филозофа, или, пак, давања научног тумачења; јер, „само је сликар предодређен да све посматра без обавезе да процени оно што види [...] Заиста не можемо замислити како би *ум* могао да слика, [зато што једино] сликарство слави загонетку видљивости”⁵⁰.

Дакле, за Мерло-Понтија уметност не представља посебан домен људске егзистенције и праксе. Она је саставни део људског бивања-у-свету, те његовог доживљавања које проистиче из људског тела и визуелне перцепције, а сâмо тело представља преплет виђења и кретања. То значи да тело које се креће има значење тек у видљивом свету, чиме и сâмо видљиво постаје кретање, а сликарство, у том контексти, представља прави пример истицања оног битног о оку и виђењу као нечему што је више од механичке функције органа ока. У том смислу, сликарско око, које није неко посебно уметнички надахнуто ‘треће око’, ипак показује да је оно више од пуког пријемника за светлост, линије и боје тиме што, ‘разливајући’ видљиво и кретање на сликарско платно, ‘приказује’ живљени свет и уписује знак једнакости између нас и тог света. У овом контексту, Мерло-Понти објашњава да „‘истинска’ слика није она која веристички, према законима перспективе, приказује оно што видимо из статичког монокуларног погледа, него нешто што следи ‘логику погледа’ – логику телесних кретњи, логику бинокуларног погледа и чини ове

⁴⁹ Maurice Merleau-Ponty, “Eye and Mind”, in: *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*, ed. by Galen A. Johnson (Evanston: Northwestern University Press, 1993), 127.

⁵⁰ Упоредити са: исто, 123–127.

‘аспекте’ видљивим сликањем видљиве реалности на начин на који она не постоји, осим [што постоји] за наше очи које се крећу и чине видљивим кретање и ‘реалност’”⁵¹. На основу овакве поставке ствари, изложених у есеју *Око и дух* (*L’Œil et l’esprit*, 1961), долазимо до закључка да је Мерло-Понтијева филозофија, заправо, „онтологија вида”; она „није одраз преегзистирајуће истине”, већ је, попут уметности, „акт довођења истине у биће”. Другим речима, и сама филозофија је „биће које говори у нама”, она је стварање, а уметност са њом дели ту улогу: она изражава суштину у стваралачком чину, чинећи уметничку творевину најважнијим делом нашег искуства у којем ми, који нисмо сликари, можемо да учествујемо преко искуства слике⁵² која нас враћа првобитној потпуности – јединству са светом и непосредности коју смо доживљавали као деца.⁵³

У контексту Мерло-Понтијеве филозофије и његове *Феноменологије перцепције* издвајам још један сегмент који сматрам кључним за успостављање везе са феноменолошком естетиком Микела Дифрена. Реч је о проблематизацији просторно-темпоралних односа унутар његовог филозофског дискурса. Наиме, простор, према мишљењу Мерло-Понтија није ни стварна ни логична средина у којој се распоређују ствари, већ средство којим постаје могућ положај ствари у људском искуству.⁵⁴ На сличан начин и време настаје из нашег односа са стварима: оно није

⁵¹ Упоредити са: исто, 145.

⁵² Мерло-Понти тумачи Сезанову уметност као примерни начин изражавања истине о свету, а његову импресионистичку теорију сликарства као аналогну са сопственим концептом радикалне рефлексije, покушајем повратка и рефлексije на пререфлексивне свесности. Детаљније видети у: Moris Merlo-Ponti, *Sezanova sumnja* [Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*] prev. Milica Stojković (Beograd: Službeni glasnik, 2016), 193–207.

⁵³ У овом контексту, сликарство има привилеговано место међу уметностима, а сликар је јединствено биће будући да кроз његов рад Биће долази на свет. У том контексту, још једном ћу се осврнути на сам крај „Предговора” *Феноменологије перцепције* у којем је Мерло-Понти написао да „филозофија није одраз преегзистирајуће истине, него је, као и уметност, акт довођења истине у биће” (Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology...*, нав. дело, ix).

⁵⁴ Простор је универзална могућност повезаности ствари. Однос субјекта према овом простору може бити двојак: нерелектујућ и релектујућ. Нерелектујућ однос говори „ја живим у стварима и простор нејасно сматрам час средином ствари, час њиховим заједничким атрибутот”, а релектујућ однос „проничем у простор ка његовом извору, у садашњем часу размишљам о односима који, заправо, живе једино у субјекту који их носи у себи и описује”; то јесте однос субјекта који описује простор. Видети: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, нав. дело, 257.

стваран процес, већ само димензија свега што јесте. Стога, „време није линија него мрежа интенционалности”⁵⁵.

У директној спреси са проблематизацијом перцепције просторно-временских односа, налази се и проблемски круг међусобне комуникације чула. Наиме, Мерло-Понти тумачи перцепцију као међучулни процес који се збива у нашем телу као синергијском систему. Према његовом мишљењу, „перцепција уједињује наша сензорна искуства у један јединствени свет”⁵⁶, што значи да се искуство одвојених чулних осећаја догађа само онда када се посебно фокусирамо на једно чуло, односно, у тренутку када одвојимо фиксирану регију од остатка перцептивног поља – на пример, када ‘фиксирамо’ поглед.⁵⁷ Међутим, чак ни тада визуелност и спацијалност не могу постати одељене категорије, јер, ако хоћемо, наводи Мерло-Понти, да се „затворим[о] у једно од [наших] осјетила – и читави, на пример, пројицирамо у своје очи и одамо модрини неба – ускоро нећемо више бити свјесни да гледамо [...] Небо ће престати бити ‘визуална перцепција’ и постаће [наш] часовити свијет”⁵⁸. Зато је, сматра он, тешко ограничити искуство на само један сензорни регистар зато што се оно, сасвим спонтано, ‘разлива’ према осталим чулима.⁵⁹

Узимајући све ово у обзир долази се до закључка да је перцепција вишечулни процес, те и да кључ за разумевање односа/кореспонденција/„сагласја” међу уметностима лежи управо у међучулном процесу, речено мерло-пontiјевски, односно, у *јединству плурала* које је у бити „естетског искуства”, речено филозофско-естетичким речником Микела Дифрена.

⁵⁵ Детаљније видети у: исто, 421–430.

⁵⁶ Исто, 239, 244, 247.

⁵⁷ Упореди са: исто, 239–240.

⁵⁸ Исто, 239.

⁵⁹ Тако, на пример, „аудитивни ритам доприноси удруживању кинематографских слика, а звукови имају способност да модификују слике и боје (интензивни тон чини слике интензивнијим, тихи тон чини их таминим и сл.)”. Видети: исто, 241.

Дакле, тема (естетике) плуралности чула и тема тела (која се везује и обухвата све чулно, од перцепције до телесности у целини, и то не само телесности као људског тела, већ и тела света/месом бића/*chair de l'être*), у које се смешта француски естетичар феноменолошке оријентације – Микел Дифрен, задобиће своју експликацију у отвореном асоцирању између различитих уметничких пракси. Дакле, испитујући свет чула и чулности, истражујући међузависности и садејства ока и уха, начела осетâ (осећања, фр. *sentir*) и опажајâ (опажања, фр. *percevoir*) на путу ка изворно естетском, ка свету чулности, ка „заједничком пореклу човека и света у Природи”, Дифрен, заправо, наставља ону нит коју је минуциозно плела феноменологија почев од Едмунда Хусерла, но чија је кључна чворишта исплела управо француска феноменологија, а пре свих, филозофије Мориса Мерло-Понтија и Жан-Пола Сартра.

Микел Дифрен је свој естетичко-филозофски пут започео у кругу Етјена Суриоа кога је сматрао „оснивачем модерне француске естетике”.⁶⁰ Као филозоф феноменолошке оријентације, Дифрен своју мисао плете око појма „естетско искуство” који произлази из концепта естетике као феноменологије (искуства *осетног*), али и из схватања естетике као аутономне науке са сопственим специфичним методама, дакле, у духу Баумгартенове (Alexander Gottlieb Baumgarten) *aestheticae*, као *scientia cognitivis sensitivae* (науке о чулном сазнању).⁶¹ Такође, Дифрен схвата естетику и као критичку теорију која је повезана са способношћу естетичара да непосредно суди о естетским и уметничким вредностима, као естетa, као „човек од укуса” (*l'homme de goût*) и, у извесном смислу, као критичар.

⁶⁰ Ово је истовремено био и наслов некоролга за Суриоа у француском дневном листу *Le Monde*, 1979. године.

⁶¹ Отуда Институт за естетику у Паризу у свом називу носи и ознаку „за науке о уметности” (*Institut d'esthétique et des sciences de l'art*).

Томе одговара и сам језик естетике који, сматра Дифрен, није само филозофски у традиционалном смислу речи, већ је, заправо, језик који се држи **близине феномена и не зазира од метафора.**⁶²

⁶² Милан Дамњановић сматра да је Микел Дифрен својом феноменолошком филозофском оријентацијом повезао све тежње и захтеве француске модерне естетике са једним савременим начином мишљења који је могао задовољити и емпиријске циљеве (емпиријска феноменологија), као и критичко залагање у темељном, и за Дифрена одлучујућем, филозофском напору (филозофска феноменологија). Видети у: Milan Damjanović, „Estetičareve oči i uši”, у: Mikel Dufren, *Oko...*, нав. дело, 6–7.

Животни и професионално-радни век Микела Дифрена били су у својеврсном дијалогу са значајним догађајима који су обележили 20. век. Рођен је 9. фебруара 1910. године; као изузетан ђак примљен је у *École Normale Supérieure* 1929. године, а диплому из филозофије стекао је 1932. Почетак Другог светског рата је одложио почетак његове универзитетске каријере (убрзо пошто је мобилисан 1939, бива заробљен, и у мају 1940. године одведен у Немачку). Међутим, године проведене у заробљеништву нису биле изгубљене, будући да их је искористио како за стицање нових сазнања, тако и за склапање нових пријатељстава. У заробљеништву Дифрен упознаје Пола Рикера са којим ће, након заједничког дугогодишњег рада објавити књигу под називом *Карл Јасперс и egzистенцијалистичка филозофија* (Mikel Dufrenne et Paul Ricoeur, *Karl Jaspers et la philosophie de l'existence* /Paris: Le Seuil, 1947/). Након повратка из заробљеништва, Дифрен наставља да пише, али почиње и да држи предавања: најпре у гимназији, потом, од 1953. године, на универзитету у Поатјеу (L'université de Poitiers), и на крају, од 1963. године, у Нантеру (L'université Paris Nanterre /Paris X/) где ће учествовати у оснивању катедре за филозофију, али и где ће завршити своју универзитетску каријеру 1974. Пишући своју докторску дисертацију посвећену феноменологији естетског искуства („Phénoménologie de l'expérience esthétique”, објављену 1953 /Paris: PUF/), Дифрен се истовремено интересовао и за психолошке теме што га је подстакло да као својеврсни ‘додатак’ тези прикључи и своје истраживање о основама личности (Mikel Dufrenne, *La personnalité de base* /Paris: PUF, 1953/). Поред тога, Дифрен је активно учествовао и у културном животу Француске, делујући у најужем кругу сарадника Етјена Суриоа у оквиру *Француског друштва за естетику* (*La société française d'esthétique*), уређујући *Ревују за естетику* (*Revue d'esthétique*), најпре са Суриоом (од 1960), а потом са Оливијеом д'Алоном (Olivier Revault d'Allonnes) све до 1995. године. Такође, Дифрен је учествовао у оснивању и уређивању специјализоване библиотеке/едиције посвећене текстовима из области естетике, код издавача „Klincksieck”. Био је председник Француског друштва естетичара у периоду од 1971. до 1994. године. Дифрен је стекао заслуге и у међународним круговима, опет захваљујући иницијативи Етјена Суриоа који је 1937. године прихватио да *Други интернационални конгрес за естетику* буде организован у Паризу. Након тога, тачније, након завршетка Другог светског рата, Сурио је заједно са Дифреном продужио рад у правцу интернационалне сарадње тако што је 1956. године основао *Интернационални одбор за студије естетике* (*Comité international pour des études d'Esthétique*), чији ће огранак постати, управо *Интернационални конгреси* (*Congrès de la SFE*). Од тог момента се и Дифрен појављује на међународној сцени, да би на једанаестом по реду интернационалном конгресу за естетику, организованом у Нотингему 1988. године, постао први почасни председник те институције. Његова дела, осим чланака посвећених филозофима, уметницима или актуелним темама, већином сабраних у збиркама као што су *Путокази* (Mikel Dufrenne, *Jalons* /Nijhoff: La Haye, 1966/) или *Естетика и филозофија* (Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie* /Paris: Klincksieck, 1967 /Tome I/, 1976 /Tome II/, 1981 /Tome III/), могу се поделити, према мишљењу Маривон Сезон (Maryvonne Saison), на филозофска, филозофско-политичка [Mikel Dufren, *Za čoveka* /Beograd: Nolit, 1973/ (Mikel Dufrenne, *Pour l'homme* /Paris: Le Seuil, 1968/); Mikel Dufren, *Umjetnost i politika* /Sarajevo: „Svjetlost”, 1982/ (Mikel Dufrenne, *Art et politique* /Paris: U.G.E., 1974/); Mikel Dufrenne, *Subversion, Perversion* /Paris: PUF, 1977/] и филозофско-естетичка дела [Mikel Dufrenne, *Phéomenologie de l'expérience esthétique* /Paris: PUF, 1953/; Mikel Dufren, „Poetsko”, *Treći program Radio Beograda*, 1970, 287–317 (Mikel Dufrenne, *La poétique* /Paris: PUF, 1963/); Mikel Dufren, *Oko i uho* /Banja

Водећи филозофски мотив Дифреновог мишљења у готово свим његовим делима, било филозофске, било филозофско-естетичке оријентације јесте управо оно што у исти мах припада подручју. односно, јесте предмет естетичког истраживања. Дифрен се бави феноменом естетског, то јест, естетским пољем или естетским феноменалним подручјем. Другим речима, основна тема на основу које гради своју естетику тиче се чулних, осетних (сензитивних) и опажајних (перцептивних) појава, света чулности или чулног света, и то не само из когнитивне визуре – у смислу чулног сазнања, већ и у изворном естетском погледу. У феноменолошком истраживању „естетског искуства” Дифрен се, заправо, интересује за оно изворно естетско које припада подручју пререклексивног, прекогнитивног, претеоријског, односно, интуитивног осетног чулног искуства. „Естетско искуство представља једно метафизичко искуство: оно актуелизује враћање [или боље речено *узношење*] бића (*remontée*) ка изворном, ка другом бићу субјекта, основи што се дружи с могућностима из које (основе) може изронити један *свет други* (*un monde autre*).”⁶³ Естетско искуство представља изворно искуство које претходи разлучивању на субјект и објект – оно је исконско искуство света. Међутим, било би потпуно погрешно, сматра Дифрен, закључити да је реч о некаквом аморфном искуству, без икакве структуре и смисла; реч је, наиме о искуству које се налази на границама смисла које се на извешан начин, према његовом мишљењу, открива у искуству целокупне уметности 20. века као неисцрпном и превратничком потенцијалу чулног

Luka: Glas, 1989/ (Mikel Dufrenne, *L'oeil et l'oreille* /Montréal: L'hexagone, 1987/, preštampano u ed. Jean-Michel Place, *Le Cap Ferrat*, Paris, knjiga-objekat u sradnji sa vajarom po imenu Boden /Baudin/, van prodaje, 1994)]. Период током кога се Дифренови текстови налазе у средишту јавне пажње протеже се од педесетих до седамдесетих година 20. века. Прекид не настаје толико у време догађаја који су обележили 1968. годину (када је Дифрен отворено стао на страну студената и друштвених покрета), колико у периоду успона структурализма на који је гледао са резервом (још из времена када је објавио дело *Језик и филозофија*, штампаног само на енглеском језику! Видети: Mikel Dufrenne, *Language and Philosophy* /Bloomington: Indiana University Press, 1962./) Тај отпор исказан према структурализму који је силовито надирео у Француску допринели су томе да Дифренова мисао буде скрајнута из видљивих токова филозофије. Према мишљењу Сезонове, „иако Дифренова каснија дела нису пролазила незапажено, њихов успех био је пре свега одраз поштовања према аутору. Дифрен је као филозоф био погођен тим неспоразумом и, мада је био у току догађаја и веома присутан за велику групу пријатеља, писао је веома мало у последњих десет година свог живота”. Детаљније видети у: Marivon Sezon, „Mikel Difren – jedna neobična priča”, у: *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (Beograd: Atoča, 2009), 395–397.

⁶³ Milan Damnjanović, „Estetičareve oči i uši”, у: Mikel Difren, *Oko...*, нав. дело, 13.

смисла. У свом последњем делу, *Око и ухо*, Дифрен истражује изворно естетско у једном сасвим специфичном подручју – у пољу изворне плуралности чула, те у синестезијским појавама ока и уха. Тако се он заправо нашао на линији традиционалних феноменолошких истраживања света чулног доживљавања, осећања и опажања Макса Шелера (Max Ferdinand Scheler), „духовне естезиологије” и проблема „јединства чула” Хелмута Плеснера (Helmuth Plessner) и „феноменологије перцепције” Мориса Мерло-Понтија, те „смисла чула” Ервина Штрауса (Erwin Straus) и „естетике” коју је Пол Валери разликовао као дисциплину од „појетике”, а у сагласности са естетичким дискурсом Етјена Суриоа.

Почетке Дифренових „истраживања изворног” можемо пратити од његовог дела *Појам a priori (La notion d'a priori)*, објављеног 1959. године,⁶⁴ у којем аутор оставља отворен задатак да у перспективи „попише модусе *a priori*-а”. То ће и реализовати две деценије касније у књизи под називом *Инвентар a priori-а (L'inventaire des a priori)*, 1981) која се систематски враћа на прву, „говорећи истим језиком”. За Дифрена, *a priori* представља оно што постоји пре искуства, а то што постоји пре јесте „природа”, односно, „идеја природе” која, сматра Дифрен, омогућује да мислимо „пре-историју бића, када се још увек не разлучује биће и сазнање”; другим речима, он види „укорењење *a priori*-а у природи”.⁶⁵ Међутим, будући да се у контексту „укорењење *a priori*-а у природи” не може концептуализовати стање првобитне неразлучивости субјекта од објекта, Дифрен на природу гледа као на једну „граничну идеју”. Заправо, природа игра метафизичку улогу недокучиве тоталности на самој граници нашег историјског опстанка, а у том контексту и „естетско искуство” представља једно метафизичко искуство *par excellence*, исконско искуство света које сједињује објекат и свест која га је „узела на нишан”, сведочећи о солидарности искуства и оног што оно представља, о ставу и његовом објекту. Тако човек као чулно, телесно и духовно биће, односно, *homo aestheticus* како га назива Дифрен, филозофски „дозива Природу” као *естетски*

⁶⁴ Mikel Dufrenne, *La notion d'a priori* (Paris: PUF, 1959).

⁶⁵ Mikel Dufrenne, *L'inventaire des a priori. Recherche de l'originare* (Paris: Chr. Bourgois ed., 1981), 13.

доступну тоталност – првобитну по времену и по бићу.⁶⁶ Међутим, овде се поставља питање да ли је оно изворно за човека нешто има психолошку димензију или пак има онтолошко значење, и „шта је ту метафора оног другог”. По Дифреновом мишљењу, „оно непосредно се може поново освојити, а изворно поново наћи, [односно], ако је недоступно може му се приближити”; у том смислу, „уметности [...] и живе да би обавиле то кретање, то јест, да би поново пронашле изворност”,⁶⁷ те тако ‘хипостазиране’ поново вратиле и самог филозофа на пут феноменологије.

У овом тренутку чини се неопходним издвојити још један концепт који, сматрам, представља стожер дифреновске естетике. Реч је, наиме, о концепту „естетског објекта” који, из једног другачијег угла, проблематизује суштину „естетског искуства”. Наиме, *Феноменологија естетског искуства* почиње „феноменологијом естетског објекта” који је дефинисан као „објекат који се естетски опажа, односно, који се опажа као естетски”⁶⁸. У том смислу, „естетска перцепција ствара темељ за естетски објекат – она га на неки начин довршава [верно га опажа], али га не ствара”⁶⁹. Упућујући поново на перцепцију – „естетско искуство је перцептивно искуство”, а „естетска перцепција, перцепција *par excellence*, чиста перцепција која нема никакав други циљ осим свог сопственог објекта” – Дифрен дефинише естетски објект као објект који „не тражи ништа од мене и не одређује ми ништа, осим да перципирам и отворим се према чулности”.⁷⁰ Тако последично, форма „естетског објекта” јесте његова иманентна чулност – „сама супстанца дела је чулност дата у присуству”, а „оно што саопштава естетски објект, он то саопштава својим присуством, у самом окриљу опаженог”.⁷¹ У овом контексту, могуће је разумети и уметничко дело, то јест, биће уметничког дела као нешто што се, према

⁶⁶ Упоредити са: Milan Damnjanović, „Estetičareve oči i uši”, нав. дело, 14–15.

⁶⁷ Упоредити са: исто, 19.

⁶⁸ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris: PUF, 1953), 9.

⁶⁹ Исто, 9.

⁷⁰ Исто, 25, 127.

⁷¹ Упоредити са: исто, 41–44.

мишљењу француског естетичара, „помаља само уз присуство чулности која му омогућава да буде схваћено као естетски објект”.⁷²

Као једну од кључних карактеристика „естетског објекта” Дифрен издваја експресивност, која има вредност по себи, а захваљујући којој се „естетски објекат”, готово на начин „квази-субјекта”, приближава (реалном) субјекту који перципира. Тако, поменути објекат открива постојање читавог једног универзума унутар себе самог – „он је бременит једним својим унутрашњим светом” – који, бивајући у свету, врши његов преображај и естетизује га. Другим речима, „естетски објекат”, сматра Дифрен, спроводи врховни империјализам: он иреализује реалност, естетизујући је.⁷³ Својеврстан пандан ове особине „естетског објекта” на страни субјекта јесте „осећање” – специфичан вид разумевања исказаног света од стране субјекта. То карактеристично разумевање резултат је дејства, или можда прецизније речено, утиска који „естетски објекат” оставља на оног који га опажа; а утисак произлази, како Дифрен истиче, из некаквих особина „естетског објекта” које дискурс не може да преведе, али које се преносе буђењем осећања код субјекта. Управо на овом месту Дифрен артикулише један филозофски прелаз од директног разумевања осећања ка захтеву за знањем и истином. Тај прелаз се, међутим, не одиграва у онтолошкој детерминисаности „естетског објекта”: само нас „обичан објекат позива да изађемо из перцепције”, док нас „естетски објект у њу непобедиво враћа” – „биће тог објекта је осуђено на перцепцију”.⁷⁴ Као резултат тога, у субјекту одјекује чулност „естетског објекта”, а он (субјект) не може постати ништа друго осим места њене појавности и ехо њене снаге. Готово отуђен, субјект представља, по Дифрновом мишљењу, само инструмент перцептивног догађаја којим ‘командује’ објекат. У том смислу, и естетска перцепција, уколико и јесте специфичан вид разумевања „естетског објекта” – дакле, уколико перцепција јесте осећање, она је, заправо, алијенација субјекта, јер,

⁷² Упоредити са: исто, 79.

⁷³ Упоредити са: исто, 200–207.

⁷⁴ Упоредити са: исто, 285–287.

„естетски објекат се конституише у нама самима у тренутку када га угледамо; ми га не гледамо постављајући га изван себе, него му се посвећујемо у себи”.⁷⁵

„Естетско искуство” је сложен процес који захтева време; оно је, метафорички речно, путовање које почиње естетском перцепцијом која ствара темељ за „естетски објекат”. „Естетско искуство” се за оног ко перципира и ко има за циљ стицање знања о објекту и његовој чулности даје у облику осећања. У том смислу, „естетско искуство” је позив самог „естетског објекта” на размишљање. Будући да је прилично кохерентан и аутономан феномен, те да не полаже право на објективно знање, а ни осећање, онда се ни размишљање о њему („естетском објекту”) не може исцрпети објективним знањем и осећањем. Тако, однос који настаје између „естетског објекта” и естетског искуства знатно је ‘приснији’. Тај однос рађа различите модалитете „естетског искуства” који су одређени контемплацијом над „естетским објектом”. Но, Дифренов циљ није да спроведе анализу концепта контемплације, већ да учини видљивим начин на који естетски однос показује првобитни однос који повезује чула са светом чији је субјект човек. За спровођење тог циља, он сматра да једино феноменолошки метод може приближити тај ноетичко-ноематски однос⁷⁶ и открити специфичну интенционалност која постоји у поменутој контемплацији. Дакле, у свом феноменолошко-естетичком приступу Дифрен прави отклон од кантовског контекста интерпретације – у ком је објекат (без икаквог могућег објашњења) прилика за појединца да буде чулно биће у околностима задовољства или незадовољства због осећања која доживљава перципирајући тај објекат – и креће се у правцу анализе естетског искуства. То искуство се, сматра Дифрен, догађа због чињенице да постоји један привилеговани објекат и субјект способан да му ‘одговори’. Такво, сасвим специфично искуство открива исто толико својства објекта колико и карактеристике субјекта, те његове перцепције. У том смислу, Дифрен наводи да је за сваки аспект објекта могуће пронаћи по једно

⁷⁵ Исто, 296.

⁷⁶ Ноеза представља чин интенционалности свести или доживљаја у којем се по феноменолошкој филозофији освешћују чулни садржаји, значења или битности; она представља чин одвијања мисли. Ноема означава оно што је мишљено, дакле, грађу, садржај и смисао мисли.

перцептивно својство. Тако, пандан чулном објекту јесте присуство, представљеном објекту – представљање, а израженом свету – осећање.

Естетска перцепција прелази пут од присуства до представљања и кулминира у осећању сведочећи о постојању различитих перцептивних модалитета унутар ње саме. Тај пут, односно, прелажење из једне перцептивне тачке у другу, Дифрен некад описује термином „осцилација”, а некад термином „дијалектика”. У контексту прве перцептивне тачке – присуства, остајемо, сматра он, на егзистенцијалном плану перцепције где се реализује присуство света.⁷⁷ Корак даље јесте перцептивни модалитет представљања; међутим, пут којим се до њега стиже, укључује разумевање оног што је доживљено, с једне стране, али и највиши облик спознаје – интелекцију, с друге стране. Када је реч о трећем модалитету перцепције – осећању, Дифрен, заправо, проблематизује, два различита приступа осећању: „један који би на извештај начин економисао представљањем и размишљањем и други, који би након што пређе ту етапу, преобразио чулно присуство у схваћено присуство”.⁷⁸

Феноменолошки приступ за који се определио Дифрен, иако афирмише солидарност ноеме и ноезе, ипак, не решава све проблеме односа субјекта и објекта. Наиме, избором поменутог приступа и метода, он с једне стране долази у сукоб са циркуларношћу која карактерише однос између субјекта и објекта, док са друге стране, полазећи од „естетског искуства”, ризикује да сваки објекат подреди перцепцији која све може да естетизује. Међутим, како би избегао релативизам који управо иде ка томе да сваки објекат постане естетски само зато што је естетизован естетским искуством, Дифрен иде у правцу претпоставке да је свако искуство боље подредити објекту, него обрнуто, при томе, дефинишући сâм објекат уметничким делом.⁷⁹ У том контексту, и субјект који ‘интересује’ Дифрена није трансцендентални субјект, већ конкретан субјект, уметник или посматрач, „способан да одржава живахну везу са светом”. У том контексту, код Дебисија препознајемо ту

⁷⁷ Упоредити са: Mikel Dufrenne, *Phénoménologie...*, нав. дело, 419–422.

⁷⁸ Исто, 514.

⁷⁹ Упоредити са: исто, 8.

„жељу”, или можда боље речено потребу, да пронађ тајанствене везе („сагласја”, *correspondances*) између природе и (уметничке) имагинације. Тако, на пример, из композиторског целокупног писаног трага о музици сазнајемо о његовим размишљањима и ставовима о музици, природи и интуицији. Из тога произлази и претпоставка да је између Дебисијевих естетичко-поетичких ставова и Дифреновог виђења уметности могуће ставити знак једнакости, будући да и један и други пледирају на уметност која је заснована на имагинативним метаморфозама природе. Код Дебисија се то даља развија у правцу трагања за Природом самом, односно, у правцу музичког ‘представљања’ свега оног што може бити опажено чулом слуха у ритму света који овог композитора окружује.⁸⁰ Из тога ће настати једна сасвим специфичне поетика која (по)стоји у отвореном дијалогу са свим оним (креативним) обрасцима којима су били заокупљени и композиторови савременици из других културних сфера.

У пољу изворне плуралности чула...

Но, вратимо се још једном Дифрену и концепту изворног/„естетског искуства” који према његовом мишљењу даље разоткрива јединство плуралности чула у слоју *преосетног*. Управо овај слој упућује Дифрена на **изворну плуралност чула** и на ревидирању, готово окошталих, ставова о успостављеној доминацији ока, што представља главни мотив његовог дела *Око и ухо*. Другим речима, циљ ове студије јесте да се „конфронтацијом” ока и уха одбаци постојећи „империјализам ока”, односно, да се „рехабилитује ухо” и „правично поступи према њему”, будући да је оно у том односу „између” било потиснуто и подређено. За разлику од ока које се одувек „понашало ауторитативно и империјалистички”, „ухо је оперисало са много

⁸⁰ Caroline Potter, „Debussy and nature“, у: нав. дело, 137–138.

више дискреције”.⁸¹ То је разлог зашто се у самом наслову Дифренове студије нашло оно „и”; онп је требало да сугерише, односно, упути на равноправан положај два чула. Аутор ту равноправност елаборира тако што указује на оно што им је заједничко, и то у пољу аутономије сваког од њих појединачно. Осим тога, циљ ове студије је покушај суочавања са проблемом чулног (осетног) мноштва и њиховог јединства из перспективе феноменолошке филозофије која, сматра Дифрен, „још има храбрости за онтологију”. Наиме, он испитује идеју пре–, односно, идеју надчулног/ пречулног/трансензорног као корена или извора видљивог и чујног. Међутим, пре феноменолошко филозофске запитаности о двома димензијама чулности и месту њиховог јединства, Дифрен најпре поставља питање природног порекла, односно, филогенезе чулности, натурализујући сам субјект сазнања; потом феноменолошки установљава заједничке именитеље две димензије чулности, могуће везе између њих, те однос који настаје са преосталим подручјима чулности, да би, најзад, поставио питање постојања оног „изворног” као јединства чулног и то „с ове стране осетног мноштва”. На том путу, сматра Дифрен, синестезије су појава са којом се најпре сусрећемо и то као синестезије у опажају, али се њима придружује и синестетска пракса уметности. Дакле, полазећи од разматрања афинитета између визуелног и аудитивног, Дифрен иде у правцу разматрања „изворног” или „првобитно чулног” – које се јавља пре диференцирања на чула, односно, пре самих чула – као стања које се не може опажати, али може „рефлексијом пред-осетити”.

Размишљајући о природи чула, Дифрен најпре пише да „оно што је заједничко оку и уху јесте то да су оба (на површини организма) чулни органи: они припадају истом домену чулности. Али оне [чулности] чине двојство услед тога што поменути чулни органи у том домену врше различите функције [...]”⁸². Дифрен своја размишљања о природи чула, најпре, води у област оног знања које настоји да буде

⁸¹ „Виђење је виђено, ја видим да око оног другог види и, ако оно мене види, ја видим да ме оно види и истовремено могу да укрстим свој поглед са његовим. Овог удвајања, када је ухо у питању нема: чујност није ни чула ни виђена, ухо се чини непомично, оно не показује да чује, оно не открива субјект који је способан да слуша нити да слушајући постане свестан себе [...] и тако се излаже опасности да остане непримећено.” Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 29–30.

⁸² Исто, 37.

објективно, односно, аутор студије *Око и ухо* улази у област анатомије и физиологије – две научне дисциплине које, осим тога што нас информишу о томе да су око и ухо „органи чула вида и чула слуга”, испитују и услове и механизме на основу којих они функционишу. Будући да поменуте дисциплине не нуде знања о проживљеном искуству, Дифрен се окреће психологији феноменолошког или егзистенцијалног профила чија је централна тема јединство плурала, чији модел проналази код Ервина Штрауса. Дифрен нас позива да то јединство мислимо почевши од односа сопства према свету. Другим речима, то јединство је могуће мислити као зачетно, а сам процес диференцијације испратити током историје осећајности. Такође, Дифрен ће, како и сам наглашава, следити и поуке психолога Мориса Прадинеса (Maurice Pradines) који се позива на „саму активност живота као место порекла чула”⁸³. У том контексту, Дифрен истиче да су и око и ухо чула која прибављају најпрецизније информације о свету, али да су оба чула заправо „чула са дистанцом”;⁸⁴ он констатује да, иако су „очи те које виде, а уши те које чују”, свакако је могуће рећи и то да видимо својим ушима и чујемо својим очима. Другим речим, без обзира на то што се ‘укрштања’ могу одвијати у истом домену чулности, чула могу задржати сопствене специфичности.⁸⁵ Исто тако, могућа је и замена ‘ингеренција’ чула која произлази из њихове меуђособне интеракције.⁸⁶

Међутим, пре него што се упусти у проблематику релација између чула, Дифрен отвара поље искуства онога што чула елаборирају, односно, он отвара простор за тематизацију осетног. „Осетно је оно у односу на шта нема узмицања, оно је нешто о чему не можемо заузети становиште. Управо у њему се искушава присутност, али једна присутност која је још увек без дистанце, присутност код које

⁸³ Прадинес према: исто, 38.

⁸⁴ Исто, 41.

⁸⁵ Упоредити: исто, 168.

⁸⁶ Поменуту замену ‘ингеренција’ чула Дифрен је предочио на примеру уметности које је испрва поставио као опозитне уметничке праксе – музике и сликарства. Док музика представља уметност која нема представљачки потенцијал и која се одвија у времену, сликарство је репрезентацијска уметност која се манифестује у простору. Види у: Mikel Dufrenne, *The Phenomenology...*, нав. дело, 241. Касније ће Дифрен ревидирати ову тезу, када ће уочити да ове две уметности не морају да буду сагледане као опозитне. О томе сведоче експликације дате у оквир неколико потпоглавља његове студије *Око и ухо*: „Сликарско-бивство музике” (видети у: Mikel Dufren, *Oko i...*, нав. дело, 218–226) и „Музичко бивство сликарства” (видети у: исто, 227–232).

је контакт доведен до стапања, а Мерло-Понти каже, до *Einfühlung*-а.”⁸⁷ Осетно се искушава у доживљају, али се пре свега осетним ‘излази’ у свет. Захваљујући осетном, сматра Дифрен, ми сазнајемо о свету у коме постојимо на начин *пути*. Захваљујући оку и уху, ми бивамо додирнути светом: „ми смо са светом у контакту, или боље речно у коштацу: онај који додирује је и додирнут, а филогенеза с пуним правом чуло додир сматра исходистем чулности”⁸⁸; у том смислу, кожа је орган који је преузео функцију најстаријег чула и поделио је на неколико сазнајних канала. Међутим, кожа има изузетно сложене функције везане за њено место у организму: она чини његову границу, те осим сазнајних обавља и друге задатке – одбрамбене, заштитне, екскреторне, терморегулационе, дисајне, итд. Другим речима, сама површина тела је главни снабдевач информација, она је задржала у сазнајном смислу посебан, базичан положај, те човек информацијама добијеним преко ње (коже) највише верује. Све нејасноће и противречности информација са, такозваних, „млађих чула” провравају се кожом, јер је човек увек сигуран у свој доживљај када може да додирне ствар која га интересује, да је испита у директном контакту са кожом.⁸⁹ Тако постоје јасно да кожа није јединствено чуло, већ да је реч о више чула смештених у истом хистолошком медијуму. Другим речима, и свет који доживљавамо је свет који додирујемо и којим смо додирнути; он „није испред нас, он је око нас; то чак и само око зна, око које је сферично, и чије се виђење простира до извесних граница”⁹⁰. То око не осећамо као неко огледало, већ пре као неку мембрану иза које се налази шупљина. Када мембрана ока бива додирнута, тог тренутка шупљина ока упија информације; међутим, да би, кроз шупљину ока свет продри у нас, потребно је, сматра Дифрен, да и ми имамо продирнући поглед, зато што тада и ми продирем у свет.⁹¹ То значи да се, „боја не налази у мом оку које би је у том случају пројектовало на објекат, нити се налази у објекту који би је онда упутио оку; она је нешто попут догађаја који се обома дешава у исто време”⁹².

⁸⁷ Наведено према: исто, 99.

⁸⁸ Исто, 97.

⁸⁹ Видети у: Predrag Ognjenović, *Psihologija opažanja* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2011), 73–81.

⁹⁰ Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 97.

⁹¹ Исто.

⁹² Исто, 99.

У том контексту треба разумети и осетно; оно је тај велики недиференцирани тоталитет у коме се исцртава пред-осећај у виду неодвојиве блискости осећајућег и осећаног. Та блискост даље покреће и провоцира мисао да искуси недиференцирано, она покреће узајамност између осећајућег у коме постоји нешто као пре-поседовање осећаног, и осећаног које би хтелo сопствено оваплоћење у осећајућем.⁹³ Овде није реч о дуализму, већ о неразлучивости у оквиру које се успоставља реверзибилитет. Проток блискости између осећајућег и осећаног имплицира једну конатуралност. Парафразирајући Дифрена, могуће је рећи да су и осећајући и осећани од исте лозе, исте *пути*; а сама *пут* је „дефинисана овом реверзибилношћу која се не одиграва само у регистру видљивог, већ у свим чулним регистрима, али и између тих регистра – у целокупном осетном [...] То је тоталитет који није ни сума материјалних тела ни психичких чињеница, већ елемент заједнички и осећајућем и осећаном, елемент изворног *percipi* који припада Бивству”⁹⁴. *Пут* се догађа у тоталитету осетног које се плурализује у разноликости чулних регистара, а сама чула се разликују на основу јединства које се не може мислити; то јединство припада регији коју Дифрен назива *пре-естетском*.⁹⁵ Дакле, осетно није ефекат плуралитета чула, већ оно конституише чула. Оно је, на извештај начин, ‘расуто по телу’, али је оно у њему и сакупљено – оно је део синергијског тела и њему ‘дугује’ пре-објективно јединство једног осетног: дугује му *пут*.

Важно је, сматра Дифрен, истаћи и то да између осетног и чула постоји исконски афинитет, а сам тај однос је аналоган оном који постоји између језика с једне стране и говорећег-човека или говора света с друге стране. Тај језик несумњиво

⁹³ То значи да се са покретањем мисли и сама *пут* обзнањује као место на којем је дошло до раздвајања субјекта и објекта. У осетном смо натопљени њиме; у осетном се и догађа то пуцање које, сматра Дифрен, једино рефлексивна може мислити и проживети. Другим речима, само изворно је ‘пуцајуће’, а *пут* је место на којем долази до раздвајања. То значи, последице, да је осетно тоталитет који се плурализује у разноликости чула.

⁹⁴ Исто 102. „То значи да се јединство осећајућег и осећаног не може до краја ни мислити, ни искусити. У том контексту и Мерло-Понти коментарише да је „реверзибилност увек неминовна али никада заиста реализована.” Видети: Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Éditions Gallimard, 1964), 194. Искуства гледања и додиривања, као и искуства које стичемо онда када смо виђени или додирнути никада не успевају да доведу до коинциденције која би била довршени *Einführung*, само искуство изворног.

⁹⁵ Mikel Dufren, *Oko i...*, нав. дело, 102.

претходи човеку, тај језик претходи индивидуи, али је потребно да човек, као једини од свих живућих, буде способан да говори, али и да његов говор буде тај који ће анимирати језик и овладати њиме. Човек користи тај језик, он се поиграва њиме, он установљава језичке игре. Његово постајање-субјектом дешава се у језику, али не потиче само из језика! Ни обресе које у његовим очима добија свет нису у потпуности детерминисани језиком који он говори. „Тај језик несумњиво подстиче и оријентише опажање, али чини се да је он сам подстакнут опажањем, чини се као да се и ствари и догађаји у свету именују њему [подвукла И.П.] зато да би их он [човек] именовао.”⁹⁶ Стога, језик – у оној мери у којој претходи индивидуи - нема тај приоритет захваљујући својој сопственој моћи (свом културном бићу), већ самој природи која позива језик да би могла да се промишља у човековом говору! Ипак, „није могуће приписати природи једну апсолутну моћ”, као ни говорећем-субјекту ускратити иницијативу за његов говор. Пре би се могло рећи да се „између језика, човека и света открива нека врста симбиозе услед које је немогуће само једном од њих приписати првенство по времену или надмоћ и, на пример, мислити човека или свет као ефекте језика. Иста оваква солидарност – при чему је немогуће открити међу њима неку неједнакост – сједињује чула која конституишу субјекат отварајући га према свету и осетном, према свету за који можемо рећи да је свет који постоји на начин *пути* и да [као такав] призива чула. [У том смислу], мислити чула води неминовно ка мислити осетно, а мислити осетно ка мислити чула.”⁹⁷

Међутим, пре него што се вратим проблему осетног као месту у којем плуралност чула задобија своје јединство, указаћу на начине на које нас вид и слух, по Дифреновом мишљењу, чине присутнима у/на свету.

Вид је, захваљујући оку, сматра Дифрен, најугледније чуло. За разлику, на пример, од уха, око манифестује своју активност. Оно може бити покретно и хитро, и у највећем броју случајева спремно да чак и главу укључи у сопствену активност и покрет. Такође, оно може до те мере бити усредсређено на свој објекат да се за њега

⁹⁶ Исто, 58.

⁹⁷ Исто, 59.

онда може рећи да је оштро, продорно. Дешава се, истиче Дифрен, да знатижеља ока покушава да се сузбије: „онда када постоје ствари које не би требало видети, око почињу да ограничавају многим забранама; на пример, свето се не сме оскрнавити погледом, па се пред њим очи обарају или се поглед скреће”⁹⁸. Међутим, када је реч о унапређивању знања или, пак, стицању моћи, очи се, истиче Дифрен, широм отварају. У контексту разматрања специфичности чула вида и аутономије и доминације ока, Дифрен подржава реализацију једног заиста занимљивог пројекта под називом „историја виђења”, Тај пројекат, чији је идејни творац швајцарски историчар уметности Хајнрих Велфлин (Heinrich Wölfflin), би у контексту једне историје цивилизације потцртао аутономност ока, откривајући да је током векова постојала жеља за једним свеприсутним, проницљивим оком за чије се потребе изградио, сматра Дифрен, и сам *Паноптикон*⁹⁹.

У контексту западно-европске естетике, од ренесансе па надаље, могуће је говорити о „моралу визуелне оштрине”, који заправо критикује све оно што је мутно, нејасно, искривљено, а велича оштрину и прецизност који су неопходни како би се постигла објективност приказивања. Иако се чини да ту објективност једино гарантује фотографски апарат чији обејктив окамењује и зауставља реално у фотографији (која у том тренутку постаје јасна и разговетна), могуће је, ипак, у истом контексту анализирати сликарске праксе импресионизма, али и сликарску школу хиперреализма у оквиру којих сликари, метафорички речено, превазилазе

⁹⁸ Исто, 61.

⁹⁹ Паноптикон је врста затворске институције коју је дизајнирао енглески филозоф и социјални теоретичар Цереми Бентам (Jeremy Bentham) крајем 18. века. Суштина ове идеје је да се омогући да само један чувар надгледа (-*optikon*) све (*pan*-) затворенике ове институције, али тако да затвореници не знају да ли су под присмотром или не. Иако је физички немогуће да један чувар надгледа све затвореничке ћелије у исто време, чињеница да затвореници не знају да ли су посматрани или не, води до тога да се они све време понашају примерено и на тај начин се ефикасно контролише њихово понашање. Име се повезује и са Паноптесом, ликом из грчке митологије, који је био цин са стотину очију и због тога веома ефикасан чувар.

Мишел Фуко (Michel Foucault) је у свом делу *Надзирати и кажњавати* (*Surveiller et punir*, 1975) искористио модел Паноптикона као метафору за савремено друштво и његову тежњу да посматра, дисциплинује и уједначи. Паноптикон ствара свест о константном надзору живота чланова друштвене заједнице, где више нису неопходни ланци и катанци како би се показала моћ и доминација система над појединцем. Фуко тврди да нису само затвори, већ и све остале институције које функционишу по принципу хијерархије, еволуирале тако да подсећају на Бентамов Паноптикон.

фотографију, и то у оном тренутку када је наводно достижу и *подражавају*.¹⁰⁰ Такође, у контексту западно-европске естетике могуће је говорити и о теорији *Sichtbarkeit* – „етици правилног виђења” – односно, о уметности као чистој видљивости коју су крајем 19. и почетком 20. века заступали Фидлер (Conrad Fiedler) и Хилдебранд (Adolf von Hildebrand). Ова теорија се у суштини приближава оној врсти естетике за коју се залагао Александар Баумгартен, а која, као задатак уметности, поставља „савладавања осетног света”. Реч је пре свега о видљивом: виђење је делање чији је задатак да покори видљивост, да са једног конфузног и неодређеног видљивог пређе на једно јасно, богато и сређено видљиво. Тако, „фигуративне уметности” могу из визуелног да апстрахују чисту видљивост уз чију помоћ осетно може приступити сазнању; парадоксално, то није случај и са тактилним, будући да се из тактилног не би могла извући чиста тактилност, нити би се „брига о њој могла приписати уметности”¹⁰¹. Међутим, Дифрен долази у искушење да Фидлеру замери управо став да видљивост може бити чиста. Полазећи од претпоставке да око никада није суверено, те да се увек ‘меша’ у оно што види (уместо да се дистанцира од тога), Дифрен указује на то да око, заправо, увек нагони цело тело да учествује у његовом искуству, при том, остављајући не до краја завршеним читање свега оног што је видљиво обухватило. Из тога и произлази његово суштинско питање: ако се оку жели признати извесна моћ апстраховања, зашто онда то не признати и уху? У сваком случају, ова теорија, као и поједине уметничке праксе, уосталом, потврђују ауторитет вида и престиж ока¹⁰² – престиж који је, сматра Дифрен, легитиман, зато што око заиста јесте моћно. Гледати значи испољавати извесну моћ, а држањем ствари на дистанци и избегавањем било каквог

¹⁰⁰ Детаљније видети у: Florence de Mèredieu, “L’image photographique, prothèse de la représentation”, *Revue d’esthétique*, (6), 1984, 153.

¹⁰¹ Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 62.

¹⁰² Вид дозвољава размену знакова који нису увек ни написани ни изговорени. Дакле, вид барем суделује у заснивању интерсубјективности која је опет, речено хусерловски, услов за објективност. И комуникација може бити вид истомишљеништва ако се погледи усмере ка истом објекту и ако они деле исту очитост, јер се тада изграђује једна интерсубјективност која је на одређени начин идеална, али која исто тако може бити и обојена афективношћу онда када се заједничко виђење доживљава као заједничко осећање. Међутим, интерсубјективност не мора бити увек тако срећна, јер се погледи, уместо да буду усмерени у истом правцу, исто тако могу укрстити и суочити. Сартр је потанко описао ситуацију у којој се више не ради о томе да се треба уверити у објективност неког објекта, већ о томе да оног другог треба свести на статус објекта.

контакт, осигуравамо себи надмоћ. Оно што се, такође, дешава у процесу гледања јесте то да око распламсава снажна воља док оно покушава да комуницира.

Оно што анимира око, може бити жеља за знањем, истиче Дифрен. Јер, ако оно по речима Андреа Бретон (André Breton) постоји у дивљем стању, онда се оно открива и у знанственом, те га наука тада 'наоружава' потребним виђењима како би осигурала његову доминацију светом. „Тада видети не значи толико опазити колико читати. И исто тако као што читање написаних знакова имплицира обучавање и овладавање законима писма, исто тако и тумачење онога што се нуди виду имплицира истовремено и знање, и суд.”¹⁰³

Знанствено око се упућује право ка значењу, оно није више орган неког бића на свету и нема више за циљ проживљени свет, већ је оно поимљени универзум: оно је неограничено поље свеобухватног, корелат оног што је Карл Јасперс називао *свешћу уопште*. Оно што знанствено око има за циљ није више нека ствар света, већ је то један епистемолошки објекат који је омеђен, одређен, понекад и префабрикован у контексту неког истраживања за које знамо да треба да донесе неки прецизан одговор на једно исто тако прецизно питање. Тиме је оно постало означитељ, а оно што је важно, истиче Дифрен, јесте проникнути у његово значење. Да ли је онда то око само оно које се апстрахује од свих услова да би досегло објективност једног чистог погледа? Односно, поставља се питање није ли оно само око уопште?

Дивље око без сумње успева да ухвати значења без посредства неког знања, захваљујући урођеној 'фамилијарности' са светом, коју Ервин Штраус сматра покретачем осећања. Уместо да кажемо да овде постоји нека врста самовоље знака, ми можемо рећи да значење није природно везано за знак, то јест, да оно није непосредно читљиво из њега. Дакле, уз помоћ интелектуалне активности ока, свет може 'освојити'/спознати/сазнавати универзум. Тако се на овом месту јавља реципроцитет између вида и знања: потребно је видети да би се знало, али је такође

¹⁰³ Исто, 65.

потребно и знати да би се видело.¹⁰⁴ Међутим, виђење није, по Дифреновим речима, само саучесник знања, „оно свој престиж дугује оном чији је модел”. „Оно је модел не само телу, него и уму.”¹⁰⁵ Другим речима, знање се преноси и идејама које се још од времена Платона поимају као ‘бића’ која је потребно (добро) видети, у светлу очигледности. Платон их назива *eidé*, док их Хусерл назива идеалним или идејним објектом. Она је, сматра Макс Лоро (Max Loreau), „од тренутка када почиње о њој као феномену да се говори, заправо, неко иреално видљиво које не зависи од очију тела, већ од очију ума”¹⁰⁶. У духу феноменолошке мисли, она представља принцип принципа, односно, речено Деридиним (Jacques Derrida) речником, „*присуство* или *присутност* осетног у једној пуној и изворној интуицији [подвукла И.П.]”.¹⁰⁷

Идеје се, сматра Дифрен, могу прихватити једино под условом да су „јасне и разговетне”, а јасноћа на нивоу осетног, јесте дело елемента којим се омогућава виђење, оног елемента који дозвољава видљивом да изрони, док на нивоу разумљивог јасноћа представља дело саме свести, оно што она пружа као темељ своје сопствене транспарентности када је са довољно пажње усмерена на идеални објекат. Тада јој се он показује, и тада се уклања свака нејасноћа; тада је тај објекат могуће идентификовати, и доделити му место, како у неком систему објеката, тако и у неком дискурсу који се држи правила разума, јер разумљиво увек успева да се изрази. „Виђење идеја или суштина (*Wesenschau*) претпоставља неки идеални простор који се отвара уз помоћ сватлости, а у којем се, попут ствари у свету ствари, идеални објекти разликују захваљујући чему дискурс може да их артикулише. На тај начин се оно што је примљено од знања – јасноћа и ред – јавља поново и код виђења. Дакле, идеје које су, као „*ствари виђене очима ума*, мање или више ‘јасне’ заправо јесу

¹⁰⁴ Виђење не провоцира само знање, оно га може просветлити, може му уделити ону јасноћу која је својствена видљивом. Обично се некоме ко не разуме каже: треба ли да ти се нацрта? Цртеж је, заправо, драгоцен инструмент спознаје, а на томе је, на пример, инсистирао Леонардо да Винчи (Leonardo di ser Piero da Vinci). Омогућити да буде виђено – показати, то значи готово доказати, односно, омогућити појаву неког образложења.

¹⁰⁵ Mikel Dufren, *Oko i...*, нав. дело, 67.

¹⁰⁶ Max Loreau, *La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps* (Paris: Gallimard, 1980), 175.

¹⁰⁷ Jacques Derrida, *La Voix et le Phénomène* (Paris: PUF, 1967), 3.

метафоре.”¹⁰⁸ Другим речима, идеје/метафоре су безвремене – старе су колико и језик!

Метафоре заправо отварају проблем дубине повести будући да спајају подручја која могу бити вертикално устројена (на темељу традиције која их хијарархизује) и хоризонтално разлучена (у њима метафора функционише у својој концептуалности). У процесу метафоризације се одређена својства премештају, а то премештање је увек промена према месту, она је увек *phora*, речено аристотеловским речником. Другим речима, то премештање се састоји у томе да се уместо једне речи употреби друга, односно, да се, речено рикеровски премести један усамљени предикат који функционише у супротности са неким другим. Међутим, метафора, сматра Рикер, „развија своју способност реорганизације виђења ствари онда када се премешта читаво једно ‘царство’ [подвукла И.П.]: на пример, онда када се звуци премештају у домен визуелног [подвукла И.П.]; говорити о звучности једне слике не значи више пресељење једног усамљеног предиката, већ обезбеђивање упада читавог једног царства на другу територију; тај фамозни ‘транспорт’ постаје концептуална миграција, нека врста прекоморске експедиције која је ‘наоружана’ и ‘претрпана’ стварима”¹⁰⁹. Пример који наводи Пол Рикер – премештање звучног у домен визуелног и обрнуто – биће од изузетног значаја и за овај рад, будући да ћу се, готово на сваком кораку, у контексту укупних уметничких струјања *fin-de-siècle*-а сусретати управо са тим феноменом – феноменом премештања читвог једног ‘царства’ на другу територију. А тај процес се збива у самом језику – он је тај тај који покушава да артикулише оно што је дато у чулима и њиховом међусобном односу, он је тај који се служи метафорама; такође, он је тај који покушава да артикулише и синестезије као метафоре.¹¹⁰

Метафора, међутим, задобија и инструментални карактер онда када се њоме повезују нивои који се налазе у хијарархијском односу, тачније, када се вертикално разлученим нивоима жели дати имплицитан статус. Тако се, на пример, телесно и

¹⁰⁸ Mikel Dufren, *Oko i...*, нав. дело, 68.

¹⁰⁹ Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Seuil, 1975), 297.

¹¹⁰ Упоредити: Mikel Dufren, *Oko i...*, нав. дело, 69–70.

духовно налазе на различитим нивоима и стога се међу њима изграђује однос подређеног и надређеног. Веома сличну разлику успостављају и феномени реално и иреално, ствар и идеја, док прелаз са једног на друго – метафора која именује очи ума и виђење идеја – добија карактер ‘скока’.

Метафоре, приликом процеса пре-вођења из једног ‘царства’ у друго, покрећу ‘праскања’ осетног у својој структури, а питање које се с тим у вези намеће гласи: у којој мери су оне арбитрарне? Да ли су метафоре само језичке игре које употребљавају номинализме из разлога што не желе рећи ништа више од оног што говоре, или су оне легитимни изрази који своју појаву дугују реалном? Кроз метафоре које су старе колико и сам језик вид добија тако богату парадигму,¹¹¹ и сходно увиду у плуралитет чула, отвара се један систем еквиваленција кроз који је могуће покренути и парадигму слуха.

Човеково ухо није покретно, али оно, примајући звучно – може да прати, и као око, може да донесе веома прецизне и корисне информације о свету. Најпре, оно нас обавештава о удаљености и месту објекта, али не пружајући дистинктивну импресију о његовом облику. Ухо се налази у близини извора – оно постаје осетљиво на боју гласа, која, индивидуализирајући звуке, дозвољава да се они ‘разумеју’, односно, да се идентификује извор који их емитује.¹¹²

Између језика и уха постоји, метафорички речено, поверење. Будући да теорија о својствима приписује схватању (фр. *entendement*) потпуно познавање нечега, онда је могуће рећи да *чути нешто*, заправо значи *разумети* то нешто. Слух, дакле, изазива једну метафоризацију која је аналогна оној коју изазива вид, сматра Дифрен. Другим речима, будући да схватање захтева језик, а идеја захтева и реч и

¹¹¹ Чула се налазе у основи ума, што значи да се ум покреће помоћу чула. То значи, на пример, да су очи ума оне очи које су потребне уму да би он могао да се оствари, то су очи тела. Међутим, ако претпоставимо да су очи ума истовремено и очи тела, долазимо до закључка да очи тела нису само органи који региструју, а тело само једна ствар међу другим стварима, већ је оно орган мисли. Другим речима, сваки пут када призивамо ум и када му приписујемо неку радњу, та радња се увек тиче тела. А оно што (савремена) филозофија приписује језику – он је тај у којем мисао борави и који мисао настањује – треба исто тако рећи и о телу, говорећем-телу, о телу које је и видеће-телу, али исто тако и ‘телу које чује’. Упоредити са: исто, 71.

¹¹² Онда је звучно оно својство којим се предмет одаје, или, пак, најављује.

дискурс у коме ће реч добити смисао (а тај дискурс мора бити изговорен и чут да био схваћен), онда, да би се разумеле ‘поруке’ из света, потребне су нам и *уши тела* које леже у основи способности да се чује. Глас је у том смислу привилегована инстанца с обзиром на то да уз помоћ њега дискурс бива изговорен: глас је оно чујно; а онај који се гласом изражава јесте индивидуа. Дакле, уместо само да прима звуке који јој доносе неку информацију о свету, индивидуа их емитује да би обавестила друге о свом постојању. Слух, који се брине за то емитовање, јесте једино чуло „које прати једна блиска функција коју је оно само успоставило и која му пружа саму материју опажања, а коју оно обично прима од ствари: вид ни у ком случају није себи створио орган чија би сврха била прибављање боја, нити је чуло мириса себи створило орган који би му прибавили мирисе”¹¹³. Дакле, институција гласа омогућава субјекту да буде чут, али и да самог себе чује и то захваљујући својеврсној ауто-комуникацији. Захваљујући слуху, сматра Дифрен, „тело је присутно само по себи: чујемо га како шушка, чујемо како у нама одјекује дашак живота, његов неуморни рад, једно дубинско звучно платно [подвукла И.П.] које нас још увек убеђује у нас саме, јер је живот у нама нека анонимна снага којој смо поверени и која дејствује без нашег знања. Међутим, са тог платна се одвија звук говора, једног говора који сам дах модулира и који заједно са мном чини ово тело; са њим ово јаство које постоји за друге као што постоји и за свет, а оно није неко други за мене: оно је један субјекат који се изражава не дистанцирајући се при томе од сопства као у тренутку када се гледа.”¹¹⁴ То значи да је *чути-се-говорити* заправо свест /о/ себи; то је присутност сопства проживљена у живућем, а тај живући је нужно присуство неког тела које је способно да чује свој глас. Другим речима, *чути-се-говорити* не представља интериорност једне унутрашњости затворене над самом собом, већ, напротив, непоколебљиво отварање према унутра, оно представља око и свет у говору.

Само пуштање гласа призива свест о сопству: пуштамо глас да бисмо комуницирали, пуштамо га и упућујемо оном другом од којег очекујемо да слуша и да одговори; но истовремено, и ми смо сами себи неко други – слушалац који чује

¹¹³ Maurice Pradines, *Traité de psychologie générale*, I Tome (Paris: PUF, 1987), 534.

¹¹⁴ Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 78–79.

сопство! Овај вид само-деловања, како га именује Дифрен, заправо представља „спонтано проживљену присутност сопства. Да бисмо били присутни за себе саме није неопходно да говоримо, довољно је да чујемо [...] неартикулисане дубинске шумове те путене масе која је непрекидно на делу, то брујање живота које нас чини живућим”¹¹⁵. Само-деловање представља деловање посредством гласа, или, речено још прецизније, посредством даха будући да он представља једну метаморфозу животног жамора: чујем се, дакле жив сам. Међутим, оно што чујемо је, сматра Дифрен, темпорално: то протиче, а ухо хватајући тај проток, уводи свест у време света. Дакле, *чути-се-говорити* је један вид *чути-се-живети*, а ухо је то које омогућава само-деловање, оно је истовремено и присутност сопства и покретач тог искуства изворног времена. У том контексту, и сама свест /о/ сопству јесте свест /о/ времену.¹¹⁶

Но, вратимо се питању односа између видљивог и чујног, питању јединства плурала и синестезијске праксе уметности, те питању да ли постоји једно јединствено средиште из којег је могуће обухватити уметности.

...

Говорећи о музици Дифрен пре свега истиче да „видљиво” може да буде у служби „чујног” и то на нивоу записа. У том смислу, он истиче да је управо развој музичког писма почев од Средњег века условио све већи утицај ока на ухо, што је резултирало сасвим специфичном *визуелизацијом звучног уз помоћ писма*, односно, чињењем видљивим (на нивоу писма) онога што је чујно¹¹⁷. Еволуција и ослобађање писма у „сагласју” је са еволуцијом и ослобађањем музике и проширењем музичког поља откривањем читавог једног новог арсенала звукова, чији се даљи ток развоја одвијао,

¹¹⁵ Исто, 90.

¹¹⁶ Упоредити са: исто, 91.

¹¹⁷ Исто, 173.

сматра Дифрен, у два потпуно различита, готово екстремна правца: с једне стране, музика је наставила да се креће стазом визуелизације до сопственог ‘поништења’, док је други правац водио до еманципације музике стављањем фокуса на звук по себи, за шта су, према Дифреновом мишљењу заслужни Џон Кејџ (John Cage) и његови амерички савременици.¹¹⁸ Први ток указује и на везу између музике и сликарства. Изузимајући партитуру која може да буде пиктурални објект, Дифрен „сликарско-бивство музике” проналази на другој страни, страни која музику поставља као праксу репрезентовања реалног (што је, дакле, традиционални циљ сликарства). У том случају, музику може бити тумачена као реалистичка, а не апстрактна ументост, на шта посебно упућује *конкретна музика*. Зато Дифрен помиње став Франсоа Бернар-Маша (François Bernadr-Mache) који каже да музика из реалности присваја звуковне моделе (зујање инсекта, шум ветра, шапутање океана, цвркулт птица, галоп коња, звук града и слично).¹¹⁹

Успостављање ових аналогича имплицира и разматрање питања „просторности музичког”, будући да нас ухо, исто као и око, информиче о смеру, кретању и природи извора звука.¹²⁰ У том смислу, реч је о акустичком, објективном простору у којем се музика настањује и окружује са свих страна. Поред тога, могуће је издвојити и звуковни простор као простор музичког дела.¹²¹ Иако се ови простори разликују, на перцептивном нивоу они су изједначени – „звучни простор није ништа више видљив него што је објективни простор: ми видимо ствари у простору, али ми не видимо [сам] простор”¹²². Све то заправо наводи на закључак, сматра Дифрен, да постоји „суштинска солидарност простора и времена”, те да је могуће увести категорије простор-време у дискурс о музици, али и о сликарству.¹²³ Наиме, сликарство такође почива на овом континууму будући да простор не може да елиминиче временски елемент, јер је опажању потребно време да би могло да

¹¹⁸ Упоридити са: исто, 181–182, 221.

¹¹⁹ Упоредити са: исто, 219–220.

¹²⁰ Исто, 223.

¹²¹ Детаљније у: исто, 224.

¹²² Исто, 225.

¹²³ Упоредити са: исто, 224.

истражи простор, те да је темпорализација простора симетрична спацијализацији времена. То је навело Дифрена да у контексту односа између музике и сликарства говори и о „музичком бивству сликарства”.¹²⁴

Полазећи од претпоставке да између сликарства и музике нема потпуног диспаратета, Дифрен дозвољава себи да се запита о могућности једне музикализације сликарства и, уопштеније, пластичких уметности. Наиме, он сматра да је то могуће уколико се позовемо на најопштије дискурсе, односно, уколико о „музици слике” (речено језиком Шарла Бодлера) проговоримо у контексту феномена **храмоније!**

Познато је да се термин „хармонија” првобитно није односио само на музику, већ да је био општег карактера упућујући на склад, складност, сагласност, правилан однос између делова неке целине. Код Хераклита, хармонија је имала смисао удешавања, равнотеже замаха, или еквивалентност тензија захваљујући којима лук остаје напет, а храм усправан.¹²⁵ Међутим, музика ће ускоро постати привилеговани пример тог усклађивања. Са развојем полифоног начина музичког мишљења, хармонија ће узети у обзир и симултаност. Кодификовањем вертикалног акордског звучања, теорија хармоније добија поново грчки смисао речи – идеју једне равнотеже снага или тензија. Другим речим, ради се о идеји која уводи један динамички принцип и која позива да се поново узме у обзир след, будући да консонанца имплицира дисонанцу која и сама захтева једно (раз)решење. Уколико се термин хармонија доведе у везу са сликарством, то се чини зато што је оно, као и музика, сматра Дифрен, полифоно. Исто тако, потребно је рећи да акценат можемо најпре ставити на симултаност, само уколико се јединство различитости не мора одразити у трајању, већ се може манифестовати као равнотежа или кохезија у тренутку.¹²⁶ Боје на платну, али исто тако и волумен и масе, могу између себе одржавати склад, на исти начин на који то чини храм који стоји усправно. Тај склад одмах бива уочен, он се схвата *in uno intuitu*, као што уосталом може бити схваћен и не-склад. У контексту

¹²⁴ Исто, 227–231.

¹²⁵ Детаљније видети у: Clémence Ramnoux, *Études présocratiques II suivi de Études mythologiques, ou De la légende à la sagesse* (Paris: Klincksieck, 1983), 76.

¹²⁶ Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 228.

полифоног сликарства Паул Кле истиче да је оно супериорно у односу на полифону музику, у оној мери у којој је временски елемент замењен просторним. У том смислу се и појам симултаности овде јавља у једном још богатијем виду.¹²⁷ Међутим, Дифрен претпоставља да је „свако аутентично платно изграђено на извесном складу боја који понекад до те мере опседа сликарство да дозвољава идентификацију тих платана”¹²⁸. Тако је и Етјен Сурио указао на специфичност једног француског колорита који је препознатљив, и у потпуности различит од фламанског или фирентинског. Тај колорит се кроз историју модификовао – на пример, у „веку пастела” а након владавине витража, статистичку превласт изгубиле су хармоније чије је плаво било наглашено а црвено доминантно. Француско сликарство, сматра Сурио, „наставило је да поклања пажњу и да инсистира на ослобађању боје од локалног тона, који је у најбољем случају само једна нота тог склада целине, једног акорда који не садржи до две или три добре ноте које су особене за хармонију платна. Сви други тонови су само прелазног карактера, својеврне *appoggitura*-е које не треба никада да прекидају, нити да се опиру или доводе у сумњу склад целине и оно што је конститутивно.”¹²⁹ Ова анализа поново уводи време у уметност простора, зато што ниједно трајање не може да буде елиминисано, нити временски елемент може да буде замењен просторним, како је то сматрао Кле. Разлог томе лежи у чињеници, као што је већ речено, да је опажању потребно време како би истражило простор, а затим открило и следило путеве које видљиво припрема за око. Из тога произлази извесна темпорализација простора која је аналогна спацијализацији времена.

Овим тумачењем Дифрен долази до идеје о заједничким својствима различитих уметности. Он ову тезу испитује говорећи о уметничким праксама чији је заједнички именитељ плурализам који је водио до проширења граница уметничких поља, односно до ‘пробијања’ граница уметности/граница између различитих уметности.¹³⁰ Међутим, плурализам има своје порекло у **синестезијама**, сасвим

¹²⁷ Детаљније у: Paul Klee, *La pensée créatrice, écrits sur l'art* (Paris: Dessain et Tolra, 1980) 521.

¹²⁸ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie...*, нав. дело, 364.

¹²⁹ Etienne Sourio према: Mikel Dufren, *Oko i...*, нав. дело, 229.

¹³⁰ Упоредити са: исто, 165.

специфичним појавама које отварају простор за чулне хомогенизације. Другим речима, синестезија је способност једног чула да осети надражај другог чула. Овај појам има дугу историју и изворно се приписује питагорејцима. По њиховом мишљењу, музика сфера ствара космичко спајање, што значи да божанску геометријску хармонију чине сви природни микрокосмички и макрокосмички феномени. Математичке вибрације одражавају се у манифестацијама светлости, звука, мириса и осталих чулних стимуланса, а спајање ових привидно појединачних чулних стимулуса ствара ефекте синестезије.

Синестезија у психологији обележава са-осет или секундарни осет који настаје дражењем једног чула, при чему се не изазива само одговарајући осет, већ и осет неке друге чулне области. Овај феномен је од изузетног значаја како за естетику, тако и за психологију уметности и, посебно за књижевно стварање.

У књижевности синестезија представља врсту метафоричног замењивања појмова, у којој долази до спајања две или више чулних области тако што се осети једног чула квалификују речима које означавају особине осета неког другог чула. Примере синестезије налазимо и у свакодневном говору (светли и тамни тонови, топле и хладне боје). Метафоричка живописност таквог изражавања лежи и у основи уметничке употребе синестезије; њена основна стилска вредност састоји се у сликовитом изражавању неког квалитета или нијансе чулне перцепције. Тако, најраније примере синестезије као метафоре налазимо већ код Хомера („медни глас” сирена) у Библији („И обазрех се да *видим глас* који говораше са мном”), у ренесансној поезији (Џон Дон /John Don/ који пише о „*гласном мирису*”). У романтичарској поезији синестезија добија изразитији стилски значај као израз романтичарског напора да се замене стандардни класицистички епитети сликовитијим представама. Тако, на пример, Клеменс Брентано (Clemens Wenzeslaus Brentano) пише о *миловању и сјају звукова*, Перси Шели (Percy Bysshe Shelley) о свежини зумбула као о *музици*, а Хајнрих Хајне (Christian Johann Heinrich Heine) о речима „слатким као месечина и нежним као мирис руже”. Код француских симболиста синестезија постаје елеменат њихове поетике; тако у Бодлеровим

Сагласјима синестезија лежи у основи доживљаја природе и израза тог доживљаја: ту су мириси „ко поља зелени”, „слатки ко обое”, а склад/хармонија почива на синестезији – „сливају се боје, мириси и звуци”. На оваквом материјалу француске симболистичке поезије Мије (Jules Millet) разматра синестезију под карактеристичним насловом *Обојено слушање* (*Audition colorée*), а примери синестезије се проналазе и код Рембоа, Д’Анунција (Gabriele D’Annunzio), Ситвелове (Edith Louisa Sitwell) који говоре о „мирисној”, „плавој”, „леденој” тишини, итд. Иако је у појединим теоријама оспоравана као знак патолошког и декадентног (Ниче /Friedrich Wilhelm Nietzsche/), синестезија је широко распрострањен облик метафоричког изражавања који преплетом осета из различитих чулних области често постиже велику сликовитост и изнијансираност израза, а понекад – код романтичара и, нарочито, симболиста – представља и карактеристично обележје једног доживљаја света и његове књижевне стилизације.¹³¹

Према Дифреновом мишљењу, језик (*langage*) је тај који артикулише синестезије као метафоре. Оне (метафоре) су језику консупстанцијалне и као такве се сасвим природно уписују у свакодневни говор. Постоје, сматра Дифрен, две врсте метафора: оне које нас једном синтагмом преносе од видљивог до чујног (на пример, када кажемо *дречећа боја* или *сјајан звук*) и оне које се односе на функционисање чула. Међу бројним примерима, могу се издвојити оне које наводе Русо (Jean-Jacques Rousseau) и Камиј Клодел када кажу да „око слуша” или, пак, „ухо види”, али и читав низ полисемних речи, попут тона, хармоније, ритма, за које је могуће рећи да су метафоризирајуће с обзиром на то да се оне, готово без разлике, користе у (барем) два регистра, што њихова „дефиниција” допушта.

Дифрен сматра да би синестезија, заправо, могла бити сасвим једноставно асоцијација, синтеза сензација које је подстакао један те исти објекат, а који је понуђен различитим чулима: тај објекат се *и* види *и* чује *и* опипава *и* њуши. Он се идентификује на основу тог вишеструког приступа, односно, на основу различитих

¹³¹ Детаљније видети у: Julia Simner and Edward B. Hubbard (eds.), *The Oxford Handbook of Synesthesia* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 647–670.

сензација. То значи, сматра Дифрен, да уколико би идентификација опаженог објекта мобилисала више чула, онда би се свако опажање могло сматрати синестезијским. Управо овај став је близак Мерло-Понтијевом који сматра да је „синестезијско опажање правило”. Међутим, он целокупно опажање заснива на оку које је у опажању интегришући фактор. Захваљујући виду, и звучно, и тактилно постају синестезије. По мишљењу Мерло-Понтија, објекат на који је опажање усмерено већ је добио свој идентитет (захваљујући оку) и пре него што се подвргао испитивању других чула. Међутим, он не негира комуникацију између чула, већ не узима у обзир могуће асоцијативне везе између њих чак и онда када опажајни објекат захтева и провоцира тај интерсензоријални однос. Истичући комуникацију између чула у први план, и то ону која ће у крајњем исходу имати интеграцију свих података везаних за објекат у оку, Мерло-Понти сматра да се кроз такав процес она (чула) отварају према самој структури ствари; чак, он истиче да „свако чуло носи са собом једну структуру бивства која никада у потпуности није преносива у регистар другог чула”¹³². Другим речима, по мишљењу Мерло-Понтија, ‘идејни творац’ и ‘главни корисник’ те комуникације је чуло вида; вид интегрише податке добијене од других чула и претвара их у видљиво: „Ми видимо крутост и крхкост стакла, а када се оно ломи производећи један кристални звук, тај звук нам онда преноси видљиво стакло”¹³³. Из овога се закључује да је вид довољан свему, те је престиж који он ужива у феноменолошкој перцепцији Мерло-Понтија, потпуно оправдан.

Дифрен критикује овакав став истичући да интерпретација уопште и не може кренути од неког (претпостављеног) интегришућег визуелног *quale*-а. Међутим, иако се та Мерло-Понтијева интерпретација синестезије креће и ‘отвара’ према *самој структури ствари*, Дифрен сматра да нас синестезије заправо позивају да евоцирамо примарно јединство *осетног* које не потиче нити од објекта, нити је произведено захваљујући једном доминантном чулу. „То јединство не имплицира комуникацију између чула са циљем одавања признања *самој ствари*, већ оно имплицира то да чула

¹³² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie...*, нав. дело, 260.

¹³³ Исто, 266.

као таква још увек не постоје.”¹³⁴ Другим речима, *осетно* се још увек не односи на специфичност чула, већ се односи на јединство плурала, јединство ствари, недиференцираност субјекта и објекта – јединство ствари је *пре-естетско*. Међутим, како мислити ту ‘неутралност’ *осетног*. Дифрен сматра да сама мисао не може да борави у близини *пре-естетског/изворног* будући да она ‘захтева’ диференцијацију на свим нивоима. У том смислу, не можемо мислити једно осећано пре диференцијације чула, као што не можемо мислити да је *осетно* (место јединства плурала) ‘способно’ за преображај. Оно што можемо, сматра Дифрен је да призовемо синестезије посредством језичких метафора које изговара један „говорећи субјект” свестан чулне диференцијације.¹³⁵ Чак, синестезије не мора да изговара ни субјект, истиче Дифрен. Њих говори сам језик, а потом их „ставља у уста говорећем човеку; из тога прилази претпоставка да језик не лаже и да метафоре заиста имају једну основу за своје постојање”¹³⁶.

Дакле, синестезије су својствене језику, али како језик није довољан сам себи, онда човек преузима ‘бригу’ о њему. Он је одговоран за оно што се у језику говори, али он, исто тако, у сваком случају томе додаје још по нешто: сваком своје синестезије. Није ли онда субјект који се на тај начин афирмише један замишљајући субјект? Уколико је синестезија једна метафора, није ли онда та метафора увек једно умеће замишљања/имагинирања, једна арбитрарна фигура? Дакле, не захтева ли она ‘интервенцију’ једног субјекта? Потребан је један Кандински (Василий Васильевич Кандинский) који ће жутом приписати звучност, а звучности жуту боју; ко му може оспорити право на то, пита се Дифрен. Међутим, иако му се не признаје право имажинације на извођење таквих веза између видљивог и чујног, Дифрен сматра да се свака синестезија може, заправо, приписати имажинацији. У том смисли, када Мерло-Понти пише „видимо чврстину и крхкост чаше”, могуће је реч *видим* заменити са речју *замишљам/имагинирам*; дакле, видимо чашу, али замишљамо њену крхкост или њену звучност. Другим речима, верујемо да видимо, кажемо да видимо, али се,

¹³⁴ Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 152.

¹³⁵ Упоредити: исто, 156.

¹³⁶ Исто.

заправо, ништа од тога не дешава – ни тактилно, ни чујно нису претворени у видљиво (оно што Мерло-Понти сугерише и зашта се залаже), већ су се захваљујући имагинацији сместили у поље виртуелног, односно, прешли су у стање виртуелности.

Ова замена једне речи другом – видимо-замишљамо – није без последица. Наиме, иако се не мора се више појмити једно примарно јединство *осетног* и улазити у поље *пре-естетског*, потребно је (а Дифрен сматра и довољно) ослонити се на *имагинацију* да би се разумела комуникација између чула. Дифрен се на овом месту позива на Хјумово (David Hume) тумачење имагинације, њеног статуса и функције. „Имагинација је оно место на којем се путем асоцијација конституише реално, а комуникација између чула се идентификује овим асоцијацијама.”¹³⁷ У том смислу, имагинација има двоструку функцију, односно, њој се приписује двострука моћ: да асоцира и да евоцира. „Тако имагинација придаје смираном његову тежину; оном што једно чуло презентује, имагинација додаје оно што она ре-презентује; виђењу вуненог ткања она додаје ре-презентацију мекане тоpline, [или, пак,] виђењу цинобер црвеног, имагинација додаје ре-презентацију његове тежине.”¹³⁸ Ова моћ асоцирања заснива и афирмацију каузалности која повезује разноликост догађаја, али и афирмацију различитих аспеката једног објекта, то јест, његовог идентитета. У контексту Хјумовог тумачења феномена имагинације, Дифрен ‘чита’ и Кантове „трансценденталне функције имагинације” као „способност синтезе *a priori*”. Дакле, Кантову мисао да се „принцип могућности асоцирања различитих елемената назива афинитетом различитост”, Дифрен чита остајући ‘веран’ Хјумовом виђењу (или бар претпоставља да је *a priori* истовремено и оно што конституише објекат и субјекат, да оно гарантује њихов склад, али да при том субјекат не мора да се постави као јединство које је изворно синтетишуће, нити мора да наметне свој закон природи); тако, наводи Дифрен, „ни цинобер боја није каприциозна, она је верна својој природи, те се као таква пружа мени, а моје опажање је прихвата”¹³⁹.

¹³⁷ Исто, 157.

¹³⁸ Исто.

¹³⁹ Упоредити са: исто.

Тако и имагинација успоставља тесне везе са тим опажањем утолико, уколико је имагинарно могуће дефинисати као виртуелно. Заправо, функција имагинације је, сматра Дифрен, да уз помоћ тог виртуалног допуни податак, и да коригује слабост једног опажања које је ограничено једним чулним регистром; другим речима, она присутном објекту поново враћа његову пуноћу, можда чак и његову *ауру*. Међутим, асоцирање као нешто што се постиже имагинацијом могуће је зато што нам објекат то дозвољава; он је тај који допушта да искусимо афинитет тог различитог које га конституише као детерминисани објекат. Као такав, он захтева потпуну присутност, допуштање (синергијског) тела да се препусти њему (објекту); будући да сам објекат позива на комуникацију, могуће је рећи се овде ради о *имагинацији која пријања уз опажање*. С тим у вези, важно је разлучити, сматра Дифрен, оно имагинарно које, потичући од субјекта, помрачује опажање до те мере да га поништава у илузији, од имагинарног које развија и обогаћује смисао опаженог. Дакле, онда када је реч о синестезијском опажању њега треба приписати и опаженом објекту који је бремент виртуелним, захваљујући чему се манифестује у тоталитету својих аспеката. Тако, и субјекат синестезијског опажања можемо назвати онтолошким субјектом будући да он има тенденцију да се врати у пределе *изворног*, то јест, ‘изгуби’ у објекту „као у крилу натуранта из којег још увек неће бити рођен”¹⁴⁰. Дакле, ако је *јединство осетног* барем наслућено у искуству синестезије, онда на њега исто тако може да циља, ако не и да га досегне, пракса уметности.¹⁴¹

Оно што уметности повезује јесте константно сугерисање искуства осетног, из чега настаје „трансуметнички концепт”¹⁴² као један специфичан језик комуникације

¹⁴⁰ Исто, 159.

¹⁴¹ Упоредити са: исто, 161.

¹⁴² Реч је о идеји коју је Дифрен преузео од Доменика Ногеза (Domenique Noguez) која се тиче тога да у различитим уметностима (посебно онима које опажамо различитим чулима) постоји заједничка суштина коју предочава један исти аналитички апарат у јединственом универзуму доскурса. Видети у: исто, 166.

Поменута идеја се, према Дифреновом мишљењу, јавила након појаве такозваних нових уметности које стари систем класификације уметности није ‘препознао’. Реч је заправо о уметничким праксама које су се формирале изван утврђених граница уметности и које, стога, преиспитују њихову постојаност и фиксираност. Међутим, Дифрен сматра да је „трансуметнички концепт” веома дискутабилан будући да он нужно не подразумева остваривање чулног јединства, то јест, „трансчулну перцепцију”. Детаљније видети у: исто, 151–168.

међу уметностима, а *performance*, *body-art*, *land art*, инсталације и друго репрезентују овај језик метаморфоза уметности. Иза ових укрштања стоји афинитет међу уметностима које сугеришу чујно, додирљиво и видљиво, чије јединство није могућ гарантовати, сматра Дифрен. Оно што је могуће, сматра он, јесте приближити се том месту јединства, као месту/не-месту уметности откривањем „асоцијација” и „кореспонденција” међу уметностима које би, евентуално, могле да обједине различита чула, а самим тим и принципе и медије стварања. Ово, метафоричи речено, ‘спаривање’ уметности врши језик који у синестезијама открива вишеслојну асоцијативност: између чутих боја постоји она врста афинитета која им дозвољава да прелазе из једног регистра у други, да се стапају до неразлучивости, и окончавају у идентичности. Синестезије се заправо налазе у унутрашњости осетног које уметничка пракса преводи из виртуелности у реалност и обратно. „Када говоримо о виртуалном ми се најпре позивамо на субјект. Уствари, оно неопажено које је везано за опажено постоји управо за један субјект, а такође и захваљујући једном субјекту.”¹⁴³ Јер се виртуелно, сматра Дифрен, мора негде сместити. Да ли можда у меморију? Да ли је виртуално оно неопажено, оно што заправо знамо јер смо га већ некада опазили, и да ли је то оно исто што чувамо у меморији? Дифрен даје одговор наводећи да је, „моја рука већ опипала баршунатост ове тканине, и није је заборавила, исто као што моја уста нису заборавила онај слатки укус грожђа чију је златну транспарентност ухватило моје око”¹⁴⁴.

То значи да се управо у телу прикупља наше искуство света, а то даље сугерише једну сасвим другачију идеју од оне која каже да је тело један инертан и бездушан восак у које се утискују утисци. Напротив, оно је место из којег сећања израњају, место које неопажено преводи у квази-опажено, и које субјекту омогућава да искуси блискост са стварима света. И управо на овом месту Дифрен уводи имагинарно: „ако виртуелно не представља само једно слепо знање које се налази у телу – исто онолико слепо као и један условљени рефлекс који је уметнут у тело-објект – онда је присутност која му се мора признати присутност једног

¹⁴³ Исто, 234.

¹⁴⁴ Исто, 234–235.

имагинарног које је иманентно опаженом [...] Уколико желимо да мислимо виртуелно као имагинарно, ми то можемо чинити једино под условом да мислимо имагинарно као виртуелно”¹⁴⁵. Дакле, ово приближавање имагинарног виртуелном, заправо, сведочи о разноликим односима имагинарног са реалношћу. Оно имагинарано могуће је реализовати јер и само проистиче из реалности. Дакле, из тих раналиких односа имагинарног са реалношћу и сам субјект се повезује са простором: субјект види простор, хода у њему, ради у њему, док простор у својој отвореној идеологији има способност да покаже да је субјект у њему. Тај имажинитивни простор позива чула да се међусобно асоцирају кроз хармоније, пикторалности, текстуризације, светлости, ритмове, укусе, мирисе...

И пре него што своју пажњу усмерим на бројне имагинарне светове уметника који су допринели формирњу простора и рађању *духа fin-de-siècle-a*, осврнула бих се на последње редове Дифренове студије о *тајанственим везама* између ока и уха... Речи које је овај француски естетичар феноменолошке оријентације забележио на последњој страници књиге гласе: хомогеност осетног није могућа, јединство мноштвеног није ухватљиво, а последично није могућа ни онтологија. Оно што је могуће јесте једна феноменологија виртуелног која нас може позвати да говоримо о једном примарном стању *осетног*, али нам она не омогућава да то стање и доживимо. Или још: „онај афинитет различитог не довршава се у јединству тог различитог”¹⁴⁶. Дифрен је на тај начин оставио уметностима отворен простор за слободна асоцирања, и тиме их ослободио обавезе везивања за неко јединство из којег би нужно произашле. Отуда је и увидео да је ‘судбина’ уметности да се оне радосно играју асоцирања и удружују како би се приближиле оном *непосредном – извору*.

¹⁴⁵ Исто, 235.

¹⁴⁶ Исто, 246.

У пољу књижевности и уметности...

У овом тренутку потребно је осврнути се још једном (на кратко) на оно што је било доминантно филозофско настојање *fin-de-siècle*-а, како бисмо, у том контексту, разумели и све друге културне производе овог периода, попут *гешталт* психологије (то јест, теорије Гешталта као структуралне теорије перцепције коју су 1912. године, подсећам, увели Макс Вертхајмер, Волфганг Келер и Курт Кофка) и психоанализе¹⁴⁷, затим, сликарског, песничког, музичког и драмско-театарског импресионизма и симболизма, кубистичке уметности (која нову организацију ликовног и скулпторског простора ставља у функцију новог и комплекснијег виђења света), те квантне физике и теорије релативитета. Према речима Тијане Поповић Млађеновић, „и филозофска настојања и културни производи могу се тумачити у смислу засебних *упада* на ‘исти’ умом створени терен у чијој укупној слици субјект и објект интерпенетрирају [подвукла И.П.], то јест међусобно продиру”¹⁴⁸. Та субјект-објект интерпенетрација почиње да се посматра, сматра ауторка, „као *prima materia* чији се делови, као такви не могу разликовати и истог су статуса у суштинском смислу, те се стога њихов идентитет детерминише *само* један у односу на другог [...]”¹⁴⁹. У духу овог тумачења, могуће је читати и Дифренов ‘позив’ на *узношење* бића (*remontée*) ка *изворној тоталности* које јесте онај тренутак пре „пада у време”¹⁵⁰, односно,

¹⁴⁷ Психоанализа је један од најутицајнијих психолошких праваца настао крајем 19. века, као реакција на класичну интроспективну психологију. Реч психоанализа покрива низ различитих ствари које своје исходиште имају у теорији и пракси Сигмунда Фројда (Sigmund Freud). Она означава метод којим се долази до открића о начину функционисања људске психе, теорије којима се објашњава психичко функционисање човека, облик психотерапије који се примењује у раду са клијентима, друштвени покрет оличен у активностима психоаналитичких удружења, приступ стварности који у тумачењу људи полази од несвесне мотивације, и слично. Фундаменталне теорије у склопу анализе су: учење о отпору и потискивању, о несвесном, о значају сексуалног и агесивног нагона и о важности развоја личности. Учење о потискивању и о несвесном има изузетан значај за психоанализу да се често назива „науком о несвесном”. Сам термин психоанализа, поред фундаменталне, означава и примењену психоанализу (на пример, психоанализа уметности, психоанализа религије, психоанализа књижевности, итд). Детаљније видети на веб-порталу: <https://www.bps.org.rs/psihoanaliza/>

¹⁴⁸ Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi...*, нав. дело, 273.

¹⁴⁹ Исто.

¹⁵⁰ Овде је реч о наслову књиге румунског филозофа и есејисте Емила Сиорана – *Пад у време* (Емил Сиоран, *Пад у време* [Е. М. Cioran, *La Chute dans le temps*] прев. Милица Козић /Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008/), који своје филозофске почетке ‘дугује’

изворног јединства субјекта и објекта. Дакле, ниједан део није могућ без оног другог, и један и други су увек инволвирани и онда када онај други није успостављен; они не допуштају никакву предетерминацију и стоје један према другом без устаљеног редоследа у смислу приоритета.¹⁵¹

Тежња ка проналажењу нових облика сазнања и другачијих увида у тајну човека и света, (тежња која је дубоко продирала у целокупну филозофску мисао *fin-de-siècle-a*.) огледа се и у симболистичкој поезији тог времена која, у домену симболистичког представљања, трага за ирационалним дубинама ствари и бића, за тајном свести и њеног предмета, за најразличитијим могућностима осветљења непознатих извора човкове драме и мрачних страна бића.¹⁵² У контексту тога, и само уметничко дело је конципирано као израз једног могућег стања и објективације „унутрашњег ритма бића” које се налази с ону страну дескриптивног, рационалног и стварног. И у поезији и у сликарству, симболизам настоји да продре с ону страну привидног спокоја и варљиве појавности света, испитујући наличје и корен појава и ствари, тајне системе мотива, неухватљиве законе испољавања, произвољност реакција и променљивост као непредвидиву константу свега што постоји. Наиме, уметност се ослобађа амбиције да утврди законе ствари: она открива њихову тајну суштину и везе које постоје међу бројним феноменима.¹⁵³ Другим речима, и уметност и наука у процесу трагања за оним загонетним садржајима свести који чине истински континуитет трајања, занемарују круту стабилност реалног света, сматрајући рационалне схеме спознаје и реалистичко представљање недовољним!

У том трагању за дубљим смислом света и слојевима његове природе, импресионистичко сликарство напушта концепте академске и конвенционалне форме. Импресионисти не бирају мотив: они га проналазе свуда. Мотив постаје

Анрију Бергсону (дипломски рад који је одбранио на Одсек за филозофију при Универзитет у Букурешту био је управо усмерен ка тематским круговима Бергсонове филозофије), а посредно и духу *fin-de-siècle-a*.

¹⁵¹ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi...*, нав. дело, 273.

¹⁵² Видети: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 9.

¹⁵³ Упоредити са: исто, 9–10; Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost (od 1857. do 1933) III*, (Sarajevo – Beograd: Svjetlost – Nolit, 1981), 79.

основа за суптилнију студију разлагања боја и бескрајно треперење светлости. Светлост постаје тај ‘привилеговани’ медиј у коме привид добија снагу уверљивости, а неухватљивост контура топлоту којом зрачи чулна атмосфера импресионистичке композиције: локвањи, или катедрала у Руану (виђена у различито доба дана) Клода Монеа, балови под ведрим небом Огиста Реноара, перспективе авенија у измаглици Камија Писароа (Camille Pissarro), водени пејзажи Алфреда Сислеа (Alfred Sisley), ваздушасте плесачице Едгара Дегаа (Edgar Degas)... Сви ти различити облици представљања стварности (без обзира на то у ком степену реферирају на венецијански барок, француски класицизам и енглеско постромантичарско сликарство),¹⁵⁴ заправо, сведоче о јединственом стваралачком принципу: „уметнички облик се не преузима него се ствара, а смисао тог стварања лежи у начину представљања одређеног искуства, а не у степену његове саображености са реалним светом.”¹⁵⁵ Другим речима, уметност захтева ослобађање од предметног света и померање граница човековог сазнања у домен који не контролишу ни логика ни разум. У том смислу, импресионизам, иако, према речима Николе Ковача, не означава рађање једног радикално новог стила уметничког стварања¹⁵⁶, ипак представља „најоштрији сукоб до кога је дошло крајем XIX века”¹⁵⁷, како каже француски писац, ликовни и књижевни критичар Жан Касу (Jean Cassou).

Такође, на самом крају 19. века дошло је до значајних идејних померања. Традиционални позитивизам¹⁵⁸ – који је веровао да може објаснити људску природу примењујући методе експерименталних наука у домену моралних вредности – и

¹⁵⁴ Видети: исто, 80.

¹⁵⁵ Исто.

¹⁵⁶ Исто.

¹⁵⁷ Цитирано према: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 9.

¹⁵⁸ Први протест против позитивистичког начина схватања и тумачња природног и људског света била је парнасовска школа која је, у време када се појавила, означавала отпор према једном устоличеном миту науке. У жељи да превазиђу свет, парнасовци су као циљ и врховни критеријум уметности поставили остварење лепоте: у том естетском захтеву да се свет сагледа у његовом лепшем и светлијем лику, поезија је, најчешће, губила везу са реалношћу и постајала сама себи циљ, херметички се затварајући у стерилну *уметност ради уметности* *l'art pour l'art*.

Упоредити са: исто, 6, 8.

натурализам¹⁵⁹ – који је у својим начелним поставкама о карактеру уметности, како их је формулисао Емил Зола (Émile Zola), настојао да посматрања и искуство претвори у научне инструменте сазнања књижевне истине – уступају место психолошким истраживањима (као што је указано на примеру Бергсонивих промишљања), док се супстанцијална трагања за трајним својствима ствари отварају према егзистенцијалистичким и идеалистичким хоризонтима.¹⁶⁰ Свакако, ту су већ раније наговештен Хусерлов феноменолошки метод и *свет живота*, али и Дилтајева *филозофија живота* (*Lebensphilosophie*) и херменеутички модел *Geisteswissenschaften*, те Крочеова филозофија духа, и радикални емпиризам, прагматизам и плурализам Вилијама Џејмса.¹⁶¹ Будући да су поменути филозофи и њихова дела заправо ‘продукти’ духа *fin-de-siècle*-а, у наставку текста даћу краћи коментар на сваки од поменутих филозофских ‘рукописа’, при том скрећући пажњу на оне сегменте који ће бити релевантни за даљи ток рада.

У Крочевом опусу најзначајније филозофско дело јесте *Филозофија као наука духа* у којој је естетика представљена као способност фантазије да произведе прве изданке духовног живота у интуицијама – изразима, као истински људски језик знања који говори о индивидуи. Тако је област естетике за Крочеа управо област стварања – јер се овде Дух непрекидно креира и ре-креира. У том смислу, у његовој филозофији и естетици могуће је разликовати две темљне форме људске спознаје: интуитивну – до које се долази путем фантазије (и управо ће она бити кључна за разумевање Дебисијевог *света уметности* и његовог *музичког универзума*) и логичку (до које се стиже путем интелекта).¹⁶²

¹⁵⁹ Натурализам је осим својих представника (Емил Зола, Ги де Мопасан /Guy de Maupassant/ и браћа Гонкур /Edmond et Jules de Goncourt/), добио и своје теоријско утемељење. Наиме, инспирисан идејама Клода Бернара (Claude Bernard), Зола је у свом *Експерименталном роману* (*Le Roman expérimental*) заступао став да се на роман могу применити методе природних наука и да се помоћу експерименталне физиологије може објаснити механизам човекових интелектуалних, афективних и вољних својстава. Зола је, срећом, увиђа Никола Ковач, у својим најбољим књижевним остварењима превазишао уске оквири свог позитивистичког детерминизма. Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 78. Видети у: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 8.

¹⁶⁰ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost*, нав. дело, 78, 103–108, 155–157, 173.

¹⁶¹ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Procesi...*, нав. дело, 273.

¹⁶² Упоредити са: Lev Kreft, „Benedeto Kroče”, у: *Figure u pokretu...*, нав. дело, 85–86.

Вилијем Џејмс у својој књизи *Принципи психологије* (*Principles of Psychology*, 1890) анализира човеков осећај за стварност. Стварност, пише Џејмс, напосто значи однос према нашем емоционалном и активном животу.¹⁶³ Свеколика стварност има субјективно порекло, а све што побуђује и подстиче наше занимање јесте стварно; међутим, реч „стварно”, према мишљењу Вилијема Џејмса, представља само украс, будући да нам наш исконски импулс налаже да одмах потврдимо стварност свега што поимамо, све док нам се не укаже нешто што би томе противречило. Постоји мноштво, вероватно безброј поредака стварности, мноштво „подуниверзумима”, како их назива Џејмс, од којих се за сваки може рећи да је стваран, све док је на њега усмерена наша пажња. Сви ти светови/„подуниверзumi” – свет снова, маштарија и фантазама, свет уметности, свет дечје игре, свет лудила и хира, заправо, представљају подуниверзуме врховне стварности (света чула). Сваки од њих има особени когнитивни стил, а доживљаји унутар сваког од њих појединачно јесу, с обзиром на тај когнитивни стил, унутар себе конзистентни и ускладљиви један са другим. Управо ово тумачење Вилијем Џејмса ће бити од значаја за разумевање *света уметности* Клода Дебисија као места рођења бројних светова, односно, „подуниверзума”.

Поменула бих још и „херменеутички круг” који се јавља као специфичан метод духовних наука код Вилхелма Дилтаја и то као поступак који се користи у тумачењу творевина људског духа или историјских епоха тако што се део разумева на основи целине којој припада, а целина на основи делова које обухвата. Овај *круг* у узајамном разумевању дела и целине, то јест, кружност или циркуларност биће кључна приликом мог трагања за упоришним тачкама Дебисијеве естетике и поетика, односно, за специфичностима његовог музичког језика и начинима музичког мишљења. То (моје) трагање ће и само бити у извесном смислу рефлексивна тог истог *кружног процеса* које се непрестано одвијало и непрестано ће се одвијати између Дебисијевог уметничког концепта (као дела) и *духа времена* (као целине којој он припада).

¹⁶³ Детаљније видети у: William James, *Principles of Psychology*, vol. II, chapter XXI (New York: Dover Publications, 1950), 283–322.

Такође, у контексту духових струјања и културно-уметничких продуката *fin-de-siècle*-а, издваја се и социолошка школа Емила Диркема (Emil Durkheim) која проучава појаве не као „природне датости”, већ као „производе људске делатности”, а Буржеов (*Paul Charles Joseph Bourget*) роман *Ученик (Le Disciple)* се укључује у круг оних дела која одричу науци моћ апсолутне спознаје указујући на пространства „несазнатљивог”. Тако се формирала духовна клима која је у науци подстицала спиритуалне тенденције, али које нису имале хришћанско утемељење. Ајнштајнова (Albert Einstein) открића о релативитету, водила су у физици и математици ка рушењу концепта еуклидовске геометрије и њутновске механике. Након открића природне радиоактивности (1896), утврђено је да атоми нису недељиви што је чинило основу механицистичке представе о свету, док је Бергсон, као што је већ поменуто, у својим делима развијао тезу да квантитативна анализа не може у целости осветлити садржаје свести.¹⁶⁴ Тај повратак непосредном, који ће у филозофској мисли готово читав век касније бити дефинисан једним термином – *Бергсонизам*, биће један од најјачих импулса за настанак најнеобичнијих књижевних облика и опуса, попут оних Пола Валерија, Гијома Аполинера (Guillaume Apollinaire), Андреа Бретона (André Breton), Марсела Пруста (Marcel Proust); такође, поменуто идејно кретање Анрија Бергсона имаће снажног утицаја и на ликовне уметнике – на Макса Ернста (Max Ernst) и Пабла Пикаса (Pablo Ruiz Picasso), али и на бројне филозофске школе и појединачне филозофске *рукописе*, међу којима се издвајају Хусерлов, Мерло-Понтијев, Дифренов, и свакако Делезов (Gilles Deleuze). Занимљиво је то да ће управо Делез у свом делу под називом *Бергсонизам (Le Bergsonisme, 1966)* проблематизовати исте оне категорије као и Бергсон пола века раније – реч је о категоријама простора и времена које Делез тумачи као форме обједињене од стране субјекта у простору „виртуелног”.¹⁶⁵ Дакле, утицај бергсонизма је неупитан. О томе пише и Иван Димић истичући да „кадгод буде продубљивао естетски идеал једног Валерија или једног Пруста, без обзира на аутентичну оригиналност ова два великана, доћи ће до оне танане бергсоновске тежње: прецизност интелектуалног

¹⁶⁴ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska...*, нав. дело, 173; Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 11.

¹⁶⁵ Žil Delez, *Bergsonizam* (Beograd: Factum izdavaštvo, 2015).

напора и, уједно, ослобађање најдубљих људских снага продором кроз површински слој што га без престанка наноси друштвена навика и нужност људске акције”¹⁶⁶.

Но, вратићу се још једном на уметничка струјања с краја 19. века. У ликовним уметностима простор и боја се схватају као конструктивни елементи слике, а не само као декоративни распоред ликовних маса. Цртеж не представља предмет, већ изражава његова специфична својства у простору. Након неоимпресионизма или поинтилизма Жоржа Сераа (Georges Seurat), постимпресионистичких усмерења Пола Гогена (Paul Gauguin), Винсента ван Гога (Vincent van Gogh), Анрија Тулуз-Лотрека (Henri Toulouse-Lautrec), Пола Сезана (Paul Cézanne) и фовиста, кубисти организују ликовни простор у функцији новог и комплекснијег виђења света: Пабло Пикасо, Жорж Брак (Georges Braque) и Анри Матис (Henri Matisse) дефинитивно разбијају концепт ренесансног сликарства и траже изражајне моделе ослобођене представљања, описа и опонашања. Сликари се упуштају у бодлеровску авантуру у којој се снови преображавају у уметничко дело.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Наведено према: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost*, нав. дело, 187.

¹⁶⁷ Упоредити са: исто, 173; Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 11–12.

III

У ТРАГАЊУ ЗА НЕПОСРЕДНОШЋУ САГЛАСЈА...

*Природа је храм где мутне речи слећу
Са стубова живих понекад, а доле
ко кроз шуму иде човек кроз симболе
што га путем присним погледима срећу.*

*Ко одјеци дуги што даљем се свODE
у јединство мрачно и дубоко што је,
огромно ко ноћ и као светлост, боје,
мириси и звуци разговоре воде.*

*Неки су мириси ко пут дечја свежи,
зелени ко поља, благи ко обое,
– други искварени, победнички, тежи,*

*што у бескрај простирање своје,
као амбра, мошус, тамјан, раскош њуха
који пева занос чула нам и духа.*

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

Шарл Бодлер, *Сагласја* (*Correspondances*, 1857)¹⁶⁸

¹⁶⁸ Препевао Иван В. Лалић. Објављено у: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, избор Горан Костровић (Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1997), 13. Избор је урађен према књизи: *L'Oeuvre Poétique de Charles Baudelaire* (Paris: Jean de Bonnot, 1978).

Треће поглавље своје дисертације започињем Бодлеровом песмом *Correspondances* (преводи се и као *Везе, Узајамности, Сагласности*), својеврсним манифестом чулности, односно, сасвим специфичном теоријом синестезије и универзалне аналогije преточене у сонет. Иако је ова Бодлерова песма била предмет анализе небројано пута, иако се указивало на значај и место које она заузима у његовом опусу, те на утицај који је имала на поезију симболизма у целисти, сматрам неопходним да јој се и ја, у контексту теме овог рада, ‘обратим’, понудим тумачење из једног другачијег угла и покушам да успоставим *везе* између ње, *музичког универзума* Клода Дебисија и, на крају, феноменолошко-естетичке мисли Микела Дифрена.

Често називана програмским текстом симболизма, ова песма премешта фокус са спољашњег света на унутрашњи – у простор ума, који постаје једино (природно) окружење у коме сви предмети пулсирају истим унутрашњим ритмом. Схваћена као Бодлерова теорија синестезије и универзалне аналогije, она захтева од уметника да стиховима одгонета „шуму симбола”, да открива дубоке, скривене аналогije кроз које се најбоље могу изразити суштине људи и ствари.¹⁶⁹ Према речима Барбаре Рајт (Barbara Wright), основна идеја *Сагласја* лежи у томе да се посредством материјалног света наговесте апстрактна значења,¹⁷⁰ односно, да се, како то Берил Шлосман (Beryl Schlossman) истиче, повеже чулно искуство и језик уметности са естетиком наговештаја.¹⁷¹ У сваком случају, проблемски кругови попут значења, јединства материјалног и нематеријалног, синестезије, однос чулног искуства и уметности заиста леже у основи ове Бодлерове песме. Но, кренућу од проблема чула, чулних утисака и Бодлерових ‘слика’.

Према речима Николе Ковача, чулност се код Бодлера не везује за непосредне реакције чула него за **читав комплекс синестезијских утисака** и њихову формализацију унутар јединственог елана **песничке синтезе идеје и знака**. Из тога

¹⁶⁹ Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 83.

¹⁷⁰ Barbara Wright, “Baudelaire’s poetic journey in *Les Fleurs du Mal*”, in: Rosemary Lloyd (ed.), *The Cambridge Companion to Baudelaire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 33.

¹⁷¹ Beryl Schlossman, “Baudelaire’s place in literary and cultural history”, in: исто, 177.

произлази, сматра Ковач, и читава типологија **чулних утисака** као основ сваке имагинарне представе код Бодлера.¹⁷²

У том контексту, Бодлерове слике немају за циљ савршенији облик представљања ствари, него саму изражајност у оквиру које оне постају само елементи и средства **„евокативне чаролије”** („sorcellerie évocatoire”). Тако, поезија постаје **„магијска операција”** („une opération magique”) која не опонаша, већ преображава: и свет, и реалност и свет маште у свом коначном песничком уобличењу добијају изглед нових творевина аутономног значења и несводљивих величина. Другим речима, та (бодлеровска) симболистичка трансформација реалности (која укључује и успомене и идеје и лична сведочанства), односно, то представљање материјалног света као инкарнације духовних принципа, представља највиши облик кристализације песничког искуства по Бодлеровом мишљењу. Саобразно томе, целокупна уметност, дакле, не само поезија, ствара, речено бодлеровским речником, свет сугестивне магије у коме су спојени и субјекат и објекат и спољни свет и сам уметник. У контексту тог приближавања и здруживања субјекта и објекта, спољашњег и унутрашњег света, појавног и суштинског Бодлер истиче **имагинацију** као превасходно својство поетског дара („imagination – reine des facultés”), као елементарну снагу трансформацијског елана у коме се знакови и симболи претварају у чисте и затворене светове лепоте. Бодлер овде има на уму, пре свега, стваралачку имагинацију за коју је осећајност једна од претпоставки, али не и доминантна одлика.¹⁷³ Захваљујући имагинацији долази до преображавања искуствених облика у синестезијске представе¹⁷⁴ захваљујући чему, у уметничком стварању, долази до извесног степена апстракције. У контексту песничке уметности, апстракција настаје као резултат ‘одрицања’ од стварног, логичног, афективног, па и граматичког поретка у ‘корист’ **„магичних звуковних моћи”**. Тако је преокренут и сам редослед у

¹⁷² Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Француска књижевност*, нав. дело, 50–51.

¹⁷³ Упоредити са: исто, 51.

¹⁷⁴ Предметни облици избијају на површину свести тек као преображени и симболизовани посредници једног комплекснијег духовног искуства. Тај захтев за спиритуализацијом, као и за представљањем предмета у његовој метафоричкој прозраности чини основ Бодлеровог песничког сна у коме се предмет и рефлексија, свет и његова представа, одражавају снагом *тајног сагласја* и симболичке подударности. Видети у: исто, 51.

песничком чину/стварању: „облик” који је раније био резултат песме, сада постаје њен извор; „смисао” који се раније чинио да представља извор, сада је резултат, а „звук”, који је претходио појмовном језику и наметао му се, стоји сада на самом почетку песничког процеса. Да би се звуку, том „безобличном угођају”, дао облик, песник трага за оним гласовним језичним материјалом који је најближи том звуку. Тада се гласови везују у речи, речи затим у целине вишег реда, чиме се и успоставља смисаона веза између самих речи. Артикулисано песничко-теоретским речником Бодлера, „песништво [заправо] настаје из језичког импулса који, ослушкујући предјезички ‘звук’, показује пут на којем се скупљају садржаји; ти садржаји више не бивају супстанцијом песме, већ су они носиоци звуковних моћи и њихових треперења, која су надмоћна значењу”.¹⁷⁵ То значи да след мисли представља само сугестивност оног неухватљивог, што даље води до закључка да смисао речи у песми, а и смисао саме песме не умањује деловање звучног у њој; напротив, „магијском операцијом” звуковних и афективних својстава речи, ослобађају се и неки други/другачији садржаји, али се развијају и тајанствене чаробне речи *чистог звучања*. Тако, поезија боделровске провенијенције, дакле, поезија ‘предана’ магијским снагама језика, не посредује истину, не посредује „опијеност срца”, већ представља поезију *per se* – по себи и у себи завршену/заокружену творевину. Управо овако замишљена поезија, биће отисна тачка модерне лирике из које ће произаћи теорија модерног песништва која ће касније, почев од Малармеа, кружити око појма *la poésie pure*. Последично, то ће имати утицаја и на Дебисијеву поетику у оквиру које ће се артикулисати појам, у том тренутку, својствен само његовом *музичком универзуму*, а то је *la musique pure*.

Но, уколико се вратимо Бодлеровом песништву и његовој идеји о „сагласјима”, долазимо до закључка да циљ уметности није органичен на имитацију – коју он, заправо, у потпуности одбацује као стваралачки принцип – и ривалство са природним облицима. Домен њене уверљивости се заправо налази на другом месту, а то место је сфера симболичког сагласја и синестезијских представа. Другим речима,

¹⁷⁵ Наведено према: Hugo Friedrich, *Struktura modern lirike*, Higo Friedrich, *Struktur der Modern Lyrik* [prev. Trude i Ante Stamać (Zagreb: Stvarnost, 1969), 40.

то је *свет други* („un monde autre”) о којем пише и Дифрен, једини прави свет – место „обитавања песничког духа”; то је *свет уметности* који настаје из процеса трагања за непосредношћу *сагласја* између субјекта и објекта, супстанце и функције, „ствари” и мисли (или емоције о стварима), *idios kosmosa* (унутрашњег/приватног света) и *koinos kosmosa* (спољшњег света који нам је заједнички), *уха и ока...* Такође, тај *свет други* истовремено је и резултат уметничке фантазије која је настала из потребе уметника да, како сматра Бодлер, свету врати његове тајне и ширину коју је он изгубио са продором природних наука. По његовом мишљењу, фантазија представља креативну способност разлагања (*décompose*) свеукупног стварања; она – вођена законима који произлазе „из најдубљих кутака душе” – сабира и рашчлањује (на тај начин настале) делове, и из њих ствара један нови/*други* свет. Заправо, реч је о *свету уметности* – бодлеровском наднатурализму (*surnaturalisme*) или аполинеровском надреализму (*surréalisme*) – у којем се ствари ‘онестварују’ до потеза, боје, покрета, до свих оних „осамоштањених акциденција” које чине да њихова реалност заврши у тајни.¹⁷⁶ Све те „осамоштањене акциденције” – линије и покрети ослобођени предмета које настају као резултат апсолутне (неограничене) маште – Бодлер назива једним именом – *арабеска*, саматрајући је ‘цртежом’ са највише духа! Тој „линеатури ослобођеној смисла”, Бодлер придружује и појам „поетског става” – заснованом на низу звукова и покрета, хоризонталном ‘ткању’ и вертикалном ‘звучању’, спиралном низању и цик-цак премештању перспектива – захваљујући којем се поезија додирује, односно, проналази места „сагласја” са музиком, али и са математиком.

Идеја *сагласја* представља песнички идеал за Бодлера,¹⁷⁷ а тај идеал, осим својих формално-естетских обележја, има и одређене егзистенцијално-моралне

¹⁷⁶ Упоредити са: исто, 45.

¹⁷⁷ Branko Džakula (ur.), *Француска књижевност*, нав. дело, 51.

Идеју о подударностима и сагласјима (*correspondances*), Бодлер, заправо, преузима од Сведенборга (Emanuel Swedenborg). Овај шведски филозоф и мистик је, трагајући за везама између феномена који припадају најразличитијим областима макро и микро света, почео да се интересује и за идеју о кореспондентности, то јест, о односу узрока и последице, која постоји између духа и тела. Он је ту идеју изложио у спису *Prodromus Philosophiae Ratiocinantis De Infinito Et Causa Finali Creationis: Deque Mechanismo Operationis Animae Et Corporis* (1734). По његовом мишљењу су краљевства природе, а нарочито тело и дух човека, била поља Божје активности. Синхронизитет, или како

импликације које резонирају са песниковим поимањем света и положајем човека у њему. Наиме, идеју *сагласја* песник супротставља уверењу о недовољности и мањкавости света, проширујући тако границе чулног света и отварајући перспективу једног синтетичког концепта уметности, односно, концепта уметности у којем ‘влада’ јединство плурала, а који је као такав једини у *сагласју* са комплексним устројством људске природе.

У својој песми *Сагласја* Бодлер идеју о узајамности сугерише представом света видљивих форми у чијој привидној инертности се откривају језик и симболичка обличја неке невидљиве реалности. Евокативну снагу израза песник црпи из метафоричке спреге „природа је храм” („la nature est un temple”), у којој је апстрактна идеја (о светости природе) дочарана двема визуелним сликама које се међусобно преплићу – слике храма и слике шуме са „живим стубовима” у чијој дубини одзвањају „нејасне речи”. Приближавање ова два плана – визуелног и симболичког – представља први слој песничке имажинације. Њен крајњи опсег обухвата укупност свих евокативних пасажа као јединствену структуру песничке фикције. Динамика тог померања изражава само онај спољашњи аспект поетског елана, док унутрашњу истину тог имажинативног чина представља свест о „дубоком и трајном јединству” различитих облика појавности, без обзира на њихову привидну диспаратност. „Миристи, боје и звукови”, као јединство разноликости и пиктурални видови тог јединства (дифреновски „јединство плурала”), нису само елементи једног естетског принципа и обликовних захтева песничке фикције, већ изражајни еквивалент властите песничке визије о комплексном устројству човека и света.

Сличан приступ има и Микел Дифрен који каже да песништво, али и филозофија у извесном степену, „може дозвати Природу”, односно, може потражити знакове *сагласја* између човека и света, те њихово заједничко порекло у Природи. У том контексту, песник постаје онај који обнавља језик у његовој првобитној и аутентичној димензији: песник враћа језик свом извору – Природи, јер она је, сматра

Сведенборг пише, „универзална аналогија” је постојала међу разним системима божије креације. Видети на веб-порталу: <http://kpv.rs/?p=935>.

Дифрен „једини космос који ‘пева’”.¹⁷⁸ На сличан начин размишља и Дебиси када постављајући сам себи питање „шта је музика”, референтни систем проналази у Природи. Наиме, он пише: „Музика је мистериозна математика чији елементи припадају Вечности. Она је одговорна за покрете воде, за игру таласа који описују прамене ветра. Ништа није музикалније од заласка сунца. За онога који уме да гледа са емоцијама, она је најлепша лекција о развитку написана у тој књизи, који музичари не користе често. Хоћу да кажем: у природи [подвукла И.П.] [...] Музика је слободна уметност која тече, уметност под ведрим небом, уметност по мери природних појава, ветра, неба, мора. Од ње не треба правити затворену, школску уметност [...] Музика је уметност најближа природи [...] Једино музичари имају привилегију да обухвате сву поезију ноћи и дана, земље и неба, да реконструишу атмосферу и да ритмизују њено велико пулсирање [...] Музика није ограничена на мање или више тачну репродукцију природе, већ је упућена на *тајанствене везе* [сагласја, *correspondances*] између Природе и Имагинације”¹⁷⁹. Дакле, музика, према Дебисијевом мишљењу, представља ону уметност која би требало да кроз себе одрази целовитост спољашњег света – природе и космичких закона. Такође, у том процесу, она би требало да се руководи неким другим принципима изградње музичког тока који су другачији од (до тада) понуђених композиционо-техничких поступака. Према Дебисијевом мишљењу, музика би требало да буде уметност која, иако створена људским рукама, тежи да се дистанцира што је могуће више од друштвених и уметничких конвенција и правила. Њена закономерност, сматра овај композитор, произлази из нових односа у које ступају уметник, његова уметност и Природа.

У цитираном одломку, Клод Дебиси користи симболистички дискурс, близак Бодлеру и његовој теорији *сагласја* (*correspondances*). Њега препознајемо у оном сасвим специфичном ‘позиву’ упућеном уметнику да се ‘уједини’ са Природом, да у њеним шкрињама открије бројне знакове, симболе, речи, слике, тонове, боје, да их

¹⁷⁸ Mikel Dufrenne, *Le poétique* (Paris: PUF, 1963), 133.

¹⁷⁹ Видети: Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres écrits* (Paris: Gallimard, 1985), 62; цитирано према: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 53.

потом слободно комбинује и открије њихово заједничко порекло у меандрима подсвести и асоцијација. Имагинација коју Дебиси помиње је такође бодлеровске провенијенције – „она је и анализа и синтеза и осећајност” и као таква омогућава да се реалност природе трансформише у нову реалност уметничког дела.¹⁸⁰ Из тог разлога, Дебисија и интересује **музика као уметност која је најближа Природи**, односно, као једина уметност која може да обезбеди целину доживљаја захваљујући способности да „природи постави замку”, да дочара атмосферу, као и да „ритмизује њена неизмерна подрхтавања”.¹⁸¹ О природи и снази музичке уметности на врло сличан начин говори и Бодлер када каже да је „она [музика] сугестивна магија која понекад садржи и субјект и објект, спољашњи свет уметника и самог уметника истовремено”, она је *чиста уметност – la musique pure* – способна да досегне и оваплоти вечиту тајну односа човека, Природе и уметности. Било да је реч о Дебисијевој или о Бодлеровој *музици*, она, као и све остале уметности – поезија, сликарство, вајарство у оквирима импресионистичке и симболистичке естетике тежи да досегне саму суштину ствари.

Уколико се још једном вратимо на Дебисијев став о томе да су конвенционалне технике компоновања застареле, да заправо ограничавају музику на њеном путу ка поновном освајању слободе, уочићемо да је управо тај Дебисијев став у *сагласју* са Малармеовом идејом о потреби ревизије језика, јер уколико је језик коришћен на традиционалан и конвенционалан начин, онда није у стању да исказе мистеријони дух света, односно, саму Идеју. Такође, следећи симболистички поступак „сугерисања самих ствари”, Дебиси у музици примењује аналоган поступак „евокације”. Кроз поступак подсећања и оживљавања успомена на музичке духове прошлости, а пре свега кроз реакцију на њих, Дебисијева музика доживљава својеврсно прочишћење; наиме, музика кроз поступак евокације бива ‘огољена’, отварајући простор за ново читање могућности сопственог медија, те поновним откривањем материјалне суштине уметничког дискурса, она постаје носилац симбола – мистерије света.

¹⁸⁰ Упоредити са: Stefan Jarocinski, *Impressionisme et symbolisme* (Paris: Edition du Seuil, 1970), 44–45.

¹⁸¹ Видети у: Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres...*, нав. дело, 245–246.

У контексту композиторовог става према природи осврнула бих се на још једну његову изјаву, тачније, један сегмент интервјуа који је дао за часопис *Excelsior*. Њега истичем зато што је он показатељ да Дебиси није једино био подстакнут симболистичким проседеом који је на Природу гледао као на нешто Вечно, изванљудско и апсолутно. Напротив, оно што открива сегмент поменутог интервјуа тиче се једног другачијег односа према Природи, а он произлази из замишљености модерног човека над самим собом и над ужасима свакодневице модерног живота. У објављеном интервјуу, 1911. године, Дебиси каже: „Не практикујем ниједан посвећени ритуал. Ја сам верник мистерионе природе. Не мислим да је човек обучен у свештеничку одору ближи Богу, нити да је једно одређено место у граду погодније за медитацију од другог. Испод неба у покрету, када размишљам дуго о његовој лепоти која се непрекидно обнавља, прожимају ме дубоке емоције. Неизмерна природа се огледа у мојој грешној и слабој души [...] и у том тренутку, несвесно, руке заузимају молитвену позу [...]”¹⁸². Дебиси износи један модернистички став према реалности, где појединац, неприлагођен актуелним друштвеним токовима тражи бег од њих, али истовремено и побуну против норми кроз сопствено стваралаштво, чија је инспирација, у Дебисијевом случају, природа. Зато се лепота те природе која се рефлектује у композиторовој души, може једино изразити у његовој уметности кроз евокацију, то јест, речено дифреновским језиком, „кроз трајање објекта у сећању субјекта”. Дебиси то у наставку интервјуа образлаже на следећи начин: „Ко може да спозна тајну музике? Хук мора, кривина хоризонта, ветар у лишћу, цвркул птице, остављају у нама многобројне (многозначне) импресије. Одједном, онда када се то најмање очекује, једно од ових сећања [‘сувенира’] успева да се одвоји од нас и преточи у говор музике. То сећање носи у себи своју сопствену хармонију. Напор који се тада чини, најимпресивнији је и најискренији – само срце предодређено за музику тада ствара своја најлепша открића [...] Због тога желим да запишем свој музички сан [подвукла И.П.], потпуно одвојен од њега самог. Желим да певам свој унутрашњи пејзаж [подвукла И.П.] са наивном искреношћу детета”.¹⁸³

¹⁸² Исто, 324.

¹⁸³ Исто, 325; цитирано према: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 53.

Оно што се такође ишчитава из цитираног одломка тиче се основних мотива, односно, специфичних звучних ‘објеката’ које Дебиси евоцира у својим делима; реч је о природним звучним феноменима попут звука мора или звука ветра, али истовремено и њиховог покрета, затим о ширини простора, али и појединачним (конкретним) звуцима из природе. Готово сви ови мотиви су у потпуности перципирани чулом слуха; они припадају кругу аудитивних опажаја, то јест, представљају звучне ‘објекте’ Дебисијевог *музичког универзума*. Они се, најпре, унутар самог уметника преображавају, а затим преводе у нову ‘реалност’ – музичку композицију – у оквиру које се ‘растачу’, претварајући се у звучне отиске стварности у унутрашњем свету несвесног – у сновима. То је Дебисијев начин записивања „унутрашњег пејзажа”; истовремено, то је начин на који Дебиси ‘лови’ мистерију игре односа елемената, игру која, будући да је суштински асоцијативна и да је настала у пределима несвесног, никада не може да буде довољно прецизно кодификована.

Будући да Дебиси изједначава утисак (импресију) са апстрактном именицом **сећање**, то значи да се сваки ‘објекат’/предмет поново ствара, то јест, рекреира на основу сећања. Овај процес је нужно трансформациони будући да никада није могуће створити директну и прецизну реконструкцију, већ само једну општију и посреднију реализацију датог објекта/предмета. У том смислу, Дебиси схвата музику као уметност која је способна да ухвати то ‘опште’, а самим тим и, речено језиком Микела Дифрена, „првобитно стање евоцираног објекта”. Другим речима, музика не претендује само на један његов фрагмент већ на његову ‘метафизички’ целовиту суштину. Тако се успоставља примат музике у односу на сликарство и вајарство. У овим уметничким дисциплинама интерпретација универзалне лепоте је врло слободно и увек фрагментарно конципирана, фокусирајући притом *само један њен аспект, само један тренутак*. У овом контексту, интереснато је уочити да је процес о коме Дебиси говори у суштини различит од сликарског поступка, на пример, Клода Монеа који својим *plain-air* пејзажима жели да ухвати тренутак (исечак, фрагмент), тренутну појавност неког природног феномена. О том поступку писао је и Емил Зола,

дефинишући *plain-air* на следећи начин: „Напољу (*plain-air*) светлост није јединствена; њени разнолики ефекти разарају и радикално трансформишу појавности ствари и људи. Истраживање светлости, њених на хиљаде видова разарања и поновних стварања, припада правцу који више или мање прецизно називамо импресионизмом, јер слика постаје импресија једног проживљеног момента у природи.”¹⁸⁴ Оваквим ставом, Зола заправо потврђује Дебисијеву тезу да сликарство ‘хвата’ само један тренутак у природи, док музичар/композитор путем евокације спаја различите моменте у један звучни континуум. Ипак, Дебиси ће преузети нешто и од сликара (о чему ће детаљније бити писано у наставку докторске дисертације), а то је истраживање саме материјалне основе музичке уметности. Налик сликарском разлагању и испитивању боје, Дебиси ће започети да анализира све могућности тона, а посебно његову колористичку димензију.

Но, уколико се вратимо на разумевање односа између уха и ока у контексту рекреирања целовитости неког предмета, долазимо до закључка да *ухо*, које иако оперише са много више дискреције како примећује Дифрен, готово увек тежи да ‘ухвати’ целину, суштину, саму бит објекта; такво *ухо*, које, иако ‘не испитује’, ‘не лута’ на начин *ока*, ипак с пажњом прима звучно: оно ослушкује, региструје најфиније нијансе/боје и интензитете. Оно нам омогућава да *чујемо живот*, како Дифрен пише.¹⁸⁵ А чути живот, по његовом мишљењу, значи чути сопствено тело – чути га како ‘шушка’, како ‘одјекује’, како ради. Чути живот, другим речима, значи чути једно „дубинско звучно платно” са којег се одваја звук говора, дах који модулира, који то ‘живуће’ звучно тело чини присутним у свету. Такво *ухо*, које ‘хвата’ саму суштину ствари – сам живот, *ухо* које је у непосредном „сагласју” са Природом и њеним феноменима, јесте исто оно *ухо* за којим ће трагати и песници симболисти.

¹⁸⁴ Emil Zola, *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art* (Paris: Garnier-Flammarion, 1970), 335.

¹⁸⁵ Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 78.

С тим у вези, и музичка уметност ће бити та од које ће песници коначно, како каже Пол Валери, „преузети своје добро” и тако „поезији вратити њену музичку димензију – мелодиозност стиха и музичност мисли”¹⁸⁶.

...Између симболистичке поезије и стваралаштва Клода Дебисија

Један од најдражих Дебисијевих симболиста, Пол Верлен¹⁸⁷, биће фасциниран, не само музичким темама, већ и звучном структуром искуства што ће бити довољан подстицај да у својој *Песничкој уметности* (*Art poétique*, 1884) напише: „Музика пре и изнад свега (...) Музика још и увек, свима!”¹⁸⁸

Овај експлицитно формулисан захтев за музикалношћу стиха и песничким обликовањем непосредних и неухватљивих утисака (*impression du moment*, како их назива Верлен) претвара се у вербални простор који евоцира и сугерише више него што именује или описује.¹⁸⁹ Тај вербални простор је изузетно богат музичким ефектима и разуђеним звучним фигурама, лишен бремена буквалности и вајаних речи. Верленова поезија је једно сасвим специфично сведочанство „сагласја” звукова

¹⁸⁶ Видети у: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 15.

¹⁸⁷ Објављивање Верленове збирке *Сатурнске песме* (*Poèmes saturniens*) 1866. године означава појаву симболизма у књижевности, односно, импресионизма у уметности уопште.

Своју опседнутост идејом о тајанственој моћи Сатурна, дивље планете и њеног кобног утицаја на разум и човекову тежњу ка идеалима, Верлен је преточио у поезију (објављену у поменутој збирци) која је, заправо, настала као резултат покушаја одбране немоћног човека који се, како пише песник, „батрга међу догађајима једног прилично бизарног живота”. Наведено према: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 88. Верлен, другим речима, креира песнички свет који је саздан од носталгичних сећања која у души разочараног и несрећног човека добијају вредност ненадокнадивог богатства и јединог истинског завичаја. Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 13.

У прилогу 1 докторске дисертације налази се интегрална верзија *Песничке уметности*, Пола Верлена.

¹⁸⁸ Препевао Данило Киш. Објављено у: Пол Верлен, *Песме* (Подгорица: ИТП „УНИРЕКС” – ЗУНС, 1996), 45–46.

¹⁸⁹ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 91; Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 15.

и боја – поезија у којој ствари ‘оживљавају’ онда када се угаси сећање на њихов материјални идентитет и њихов семантички буквализам. Тијана Поповић Млађеновић истиче да су Верленов „поглед на свет и природу најчешће дати у техници сфумата у којој се светлосним ефектима, као уосталом и у сликарству (али и у вајарству Огиста Родена, који је поново улио живот скулптури – бронзаним, мермерним или гипсаним облицима које гради моделујући у гипкој маси воска или глине, а који трепере од пластичне енергије, и на чијој се површини светлост игра, разливајући је и размекшавајући – у својим остварењима као што су *Човек сломљеног носа*, *Мислилац*, *Балзак*, или, *Пољубац*) сугеришу суптилне промене душевних стања, а материјални свет разбија на своје духовне компоненте”.¹⁹⁰ Готово исти механизам непосредне песничке интуиције и песничког импресионизма се открива и у домену визуелних представа и њихове слојевите структуре, те се тако симболизација искуства, код Верлена, редовно врши на бази визуелних или аудитивних утисака. Стиховима се, с једне стране, отварају простори у којима тонови накнадно одзвањају, док се, с друге стране, отварају простори у којима се слика продужује у своју питорескну пројекцију. Из тога произлази и закључак да језик Верленове поезије постаје средство апсолутне комуникације базиране на музичким својствима гласовног система – речи се ослобађају свог стандардног и референцијалног баласта тежећи да досегну чистоту музичке структуре – или, пак, ликовне прозрачности, при томе, не губећи свој смисао, већ истичући аутономију властите логике и властитих поетских закона.

Романтичарско идентификовања душе и пејзажа за Верлена представља само позив на трагање за крајњим границама музичког својства језика и његовим сугестивним карактером; у том контексту, поменути пејзаж престаје да буде само „стање душе” (*un état d’âme*), већ постаје свеукупна хармонија просторних и звучних јединица. Другим речима, некадашња идентификација душе и пејзажа, добија нову димензију у Верленовој поезији: она се преображава у духу импресионистичких истраживања, везујући реч за музику неизрецивог и за светлосну експлозију

¹⁹⁰ Исто, 15–16.

наухватљивих имагинарних пејзажа, градећи тако симболичко јединство музичких и ликовних елемената.¹⁹¹

Верленова крајње индивидуализована песничка свест која свет доживљава као музичку визију, рађа један сасвим специфичан песнички свет – свет неухватљивих контура, мекоће и прозрачности – саздан од најразличитијих музичких облика и ритмичких модела, те фигура као што су „музикална светлост” (*les lueurs musicales*), „крици метала” (*cris des métaux*), „загрљај поветарца” (*l'étreinte des brises*) итд.¹⁹²

У том песничком свету, ‘интонациона линија’, којој су речи само звучни повод и елемент једне сугестивне фонетике, представља сасвим специфичан вид „интимног ‘сагласја’” између песниковог виђења ствари и неухватљивог и неизрецивог света. Та ‘интонациона линија’, односно, сонорно ткање које попут симбола сугерише али никада до краја не открива везу између света и песникове душе, оставља отворен простор за даљу имажинацију свега онога што та сугестија у Верленовом песништву имплицира. У том простору ‘рађа се’ музика – једина уметност која је створена за неизрециво¹⁹³. У том простору настају бројне Дебисијеве соло-песме које на један сасвим карактеристичан начин пружају одговор на питање „како музиком одговорити на музику”. Најпознатије збирке соло-песама које Дебиси компоњује на Верленове стихове налазе се у два збиркама *Галантних свечаности* (*Fêtes galantes*) за глас и клавир, које се састоје од по три песме.¹⁹⁴ Сама Верленова истоимена збирка – *Fêtes galantes* из 1869. године, показује да су сликарство Антоана

¹⁹¹ Видети у: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 16. Поменуто растакање осећајног бића у флуиду светлости и звука потврђује, сматра Никола Ковач, Верленову тежњу да ухвати и ‘материјализује’ нестални изглед ствари, односно, да краткотрајне покрете природе и песничке душе представи као трајна и вечна својства поезије. Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 91.

¹⁹² Као што на импресионистичким платнима титра светлост као једини знак предмета-садржаја, тако и код Верлена трагање за музичким ефектима има за циљ да приближи осећајну супстанцу ствари, односно, да „покрете [треперења] душе” претвори у ритмизовани след тонова. Упоредити са: исто, 90.

¹⁹³ Упоредити са: Stefan Jarocinski, нав. дело, 117.

¹⁹⁴ Прву збирку, која је настала у периоду између 1891. и 1892. године, чине песме *Са сордином* (*En sourdine*), *Марионета* (*Fantoches*) и *Месечина* (*Clair de lune*), а другу, коју је Дебиси компоновао 1904. године, чине песме *Невини* (*Les Ingénus*), *Фаун* (*Le Faune*) и *Сентиментални разговор* (*Colloque sentimental*).

Ватоа (Antoine Watteau) и музика суштински подстицај за песму. Другим речима, удружени *око и ухо*, у „у сагласју” *звучно осликавају* елегантну поворку барокних привиђења кроз двадесет и две песме. Та поворка, луксузно декорисана, уз звуке свечаних фанфара, у фрагонаровском стилу и са протагонистима из италијанске *комедије дел арте* (*commedia dell'arte*), препушта се чарима грациозних плесних фигура и анакреонтских уживања. Но, тај рафинирани и фриволни свет као да је сишао са неког Ватоовог платна и својим изненадним сјајем прекрио меланхоличне гримасе. Сањалачка атмосфера те феријске игре прожета елементима буколске и митолошке инспирације (Тирцис, Атис, Хлорис), дочарана средствима парнасовске виртуозности, носи у себи, смтра Никола Ковач, далеки ехо бодлеровског сна доконих уживања и егзотичних евокација, а заправо, таква атмосфера је само варљива илузија о чистоти живота.¹⁹⁵ У том контексту, песма *Месечина* (*Clair de lune*) из Верленове збирке *Галантних свечаности*, односно, њен ликовни пандан – Ватоов *Пјеро* (*Pierro*), можда на најбољи начин дочаравју ту ‘ништавност’ и пролазност раскошних вртлога лица и маски, сновидних представа и бљештавог декора.

¹⁹⁵ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 88–89; Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 17.

*Пејзаж без премца, то је ваша душа
Где иду љупке маске, плешу кринке,
А сви, док звонка лаута се слуша,
Ко да су тужни испод чудне шминке.*

*Премда у песми сетно им трепере
Победна љубав, живот дневног сјаја,
У срећу као да немају вере,
А песма им се с месечином спаја.*

*Са месечином и тужном и лепом
Од које птице сањају у борју
И водоскоци у заносу слепом
Јецају, витки, у своме мраморју.*

*Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et
bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous
leurs déguisements fantasques.*

*Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,*

*Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les
marbres.*

Пол Верлен, *Месечина (Claire de lune, 1869)*¹⁹⁶

Ова песма, иако самим насловом – *Месечина* сугерише да је реч о пејзажној слици, тачније, о ноћном пејзажу под месечином, први стих (*Пејзаж без премца, то је ваша душа*) открива да је у питању својеврсна варка. Ноћни пејзаж под месечином јесте тематски оквир, специфичан рам у који се поставља једна сасвим другачија слика – слика људске душе, и њена тајанствена треперења. У том смислу, управо поменути први стих песме као да ставља знак једнакости између пејзажа и душе, и тиме суптилно указује на предмет песниковог интересовања – на пејзаж људске душе. С тим у вези, могуће је уочити четири мотива: пејзаж, душа, маске, звонка лаута, од којих онај први – пејзаж јесте агенс за увођење мотива људске душе, те и самог предмета певања, а то је пејзажно богатство људске душе, њена садржина, с једне стране; с друге стране, отворен је пут за увођење процеса скривања људске душе и начина маскирања. У том контексту, маска постаје средишњи мотив, односно, својеврсни параван између оног што се налази споља и оног што је смештено унутра. Другим речима, маске и бергамаске, припадају том парадоксалном свету, оживотвореном негде између *idios kosmosa* (логике индивидуалног, приватног света,

¹⁹⁶ Препев песме који је урадио Ивана В. Лалић, преузет је из: Пол Верлен, *Песме...*, нав. дело, 58.

света душе који може бити аналоган и самом свету сна) и *koinos kosomsa* (логике будног заједничког света). Те ‘љупке’ маске у Верленовој песми оживљавају, почињу да плешу уз звуке звонке лауте, стварајући привидну слику радости и уживања, замагљујући суштину бића. Оваплоћене на лицима у виду гримаса, скривених погледа, лажних осмеха, богато осликане чудном шминком, оне припадају том парадоксалном свету у коме се уплићу димензије јавног и приватног, логике духа и логике страсти, исправна перцепција и халуцинација, забрана и остварене жеље, потпуно прилагођавање свету и безуслован бег из њега.¹⁹⁷ У извесном смислу, и сама музика је маска – *звучна маска*. Заправо, она свет маски, пажљивим слушањем, уводи у тај простор ‘између’, доприносећи тренутној занесености, задовољству и уживањима. Међутим, оно што заиста звучи и што се заиста види, дакле, оно што *унутрашње око* региструје, а *унутрашње ухо* чује, јесте треперење – *музика и слика душе* у којој се једино све константно креће, таласа, судара и укршта. Тако, онај спољашњи мир који ‘гарантују’ *маске и бергамаске*, те *звонки звук лаута*, јесте само привид – он је параван, само још једна маска, односно, ‘брана’ на улазу у непрегледно и често недокучиво царство душе. У другој строфи, Верлен уводи још неколико мотива: песма, љубав, дневни сјај, срећа. Иако се мотив песме можда само у траговима наслућује кроз звонки звук лауте у провј строфи, у другој се јавља експлицитно – у њој (песми) трепере *победна љубав и живот дневног сјаја*. С тим у вези се уочава и привремена промена ‘*осветљења*’ атмосфере, а последично и боја и нијанси у односу на прву строфу: месечина (која се подразумева из подтекста) на тренутак уступа место дневној светлости, туга – љубави, занос – трезвености, сребрна (хладна) боја Месеца – златној топлини Сунца, док целокупна атмосфера емитује извесну снагу и животни елан. Међутим, и тај дневни сјај као да је само пролазног карактера, месечина се поново помаља, а сама песма поново ‘урања’ у њене сенке: *У срећу као да немају вере, А песма им се с месечним спаја*. Ово место споја месечине и песме јесте, у извесном смислу, и тачка ‘отварања’ душе, својеврсна исповест. То је место *треперења унутрашњег пејзажа*, место трења, и рекло би се асимптотског приближавања *лажног сјаја* месечине и истинитости *дневне светлости*

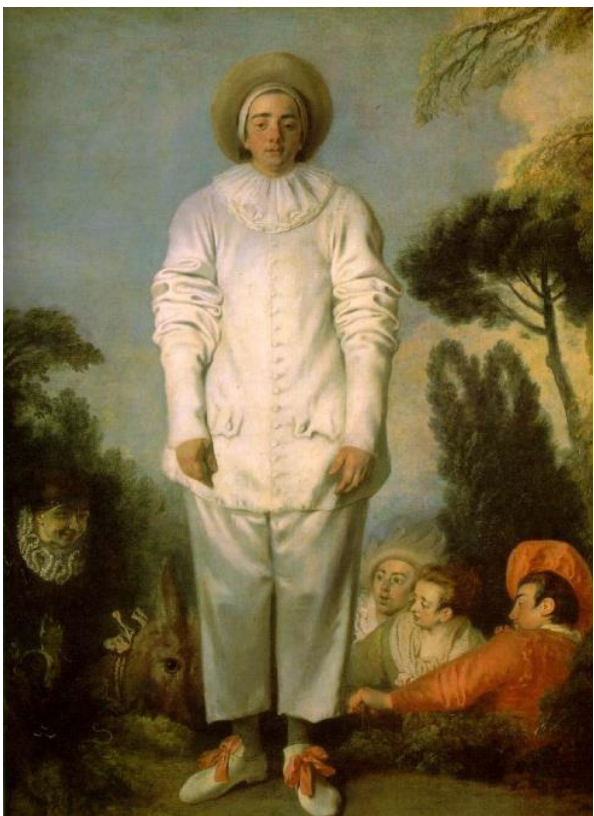
¹⁹⁷ Упоредити са: Remo Bodei, *Logiques du délire. Raison, affects, folie* (Paris: Aubier, 2002), 50–51.

Сунца. Метафорички, то је живот душе која ‘пева’ свој унутрашњи пејзаж који је заснован на два антипода: на *месечини* која суштински скрива стварност, симболизујући привидност, тајанственост, мистичност, подсвесно, несталност, емотивност, занос; она је та која ‘допушта’ да маске оживе и заиграју, насупрот којој стоји *дневна светлост* која скида маске, разоткрива стварност, доноси јасноћу и трезвеност. Овај скуп дихотомија је истовремено и место пресека различитих стварности, односно, речено терминологијом Вилијема Џејмса, место ‘судара’ два света, два „подуниверзума”, али истовремено и место самоспознаје/самосвести, тренутак бљеска. Међутим, тај тренутак ‘кратког даха’ се *attacca* надовезује на следећу слику (трећу строфу) палилогијском везом – речју *месечина*,

*А песма им се с **месечином** спаја* (II,4)

*Са **месечином** и тужном и лепом* (III,1)

тачније доминантним мотивом из прве строфе који сада добија нове звучне нијансе, као што су *птице* које *сањају* и *водоскоци* који *јецају у мраморју*. Ова, последња строфа песме која је у целости обојена суморним осећањима и расположењима – тужан, спава, јецаји – бива интензивирана хладноћом коју емитује мрамор на месечини. С тим у вези, хладноћа јесте доминантни квалитет ове песме будући да су присутне све оне речи које у свом значењу или асоцијативној игри садрже хладан ‘тон’. Дакле, на емотивном плану отвара се широка лепеза негативних осећања и расположења (попут *туге, сете, јецаја*), што се реперкутује на егзистенцијални план који говори о *изгубљеној вери у срећу*, затим на етички план којим доминира песимизам (дакле, дошло се до спознаје да истина не постоји, односно, да је све *маска*, привид, *варка*), и, на крају, на (свеукупни) сазнајни план којим доминира сумња у моћ сазнавања суштине, то јесте, природе душе и открића њеног истинског завичаја. Својеврсни пандан овој наизглед галантној идили у којој је реч постала оличење „музичке туге”, проналазимо на бројним Ватоовим платним, међу којима се издваја ликовно остварење под називом *Пјеро*.



Репродукција бр. 1: Жан Антоан Вато,
Пјеро (Pierrot), 1718-1719, уље на платну,
Музеј Лувр, Париз.

Пјеро је својеврсна студија о самоћи, на којој је насликан поетичан, сањалачки лик тужног, усмљеног кловна. Фигура је постављена централно у стојећем ставу са рукама које 'висе' опуштено уз тело кловна. Као да издвојен из гомиле осећа нелагоду у свом лоше скројеном сјајном сатенском костиму. Његови рукави су сувише дуги, веома наборани и згужвани на лактовима, панталоне

су сувише кратке и виде се зглобови. Његово лице највећим делом остаје у сенци. Стиче се утисак као да позива посматрача да му каже шта је потребно да уради, да му да неки знак. У својој нелагодности, збуњености и отуђености он као да се буну, не само против улоге која му је у комедији додељена, већ и своје улоге на овој слици. Његов излазак из представе је такође и излазак из фикције коју је насликао Вато. У овом (спољашњем) свету – *koinos kosmos*-у, којим владају сасвим специфична правила и лукавства, *Пјеро* може да буде срећна, спокојна и задовољна марионета. Уместо тога он гледа у посматрача са знањем, без илузија, без маске.

Пјеро је традиционални карактер у италијанској комедији, његове акције су одређене, а понижења која доживљава, готово, ритуална. Он заузима скоро целу површину слике и монументално се истиче у односу на остале ликове из италијанске комедије који се виде у позадини у пријатном пејзажу. Четири полу скривене фигуре се могу идентификовати као доктор на свом магарцу, љубавници Леандро и Изабела и Капетан. Ови ликови доприносе композицији поетске драме. Драмска снага слике *Пјеро* Антоана Ватоа произлази из момента застоја у акцији, непокретног централног катактера, кловна *Пјероа*. Лака флуидност потеза четкице и светле боје костима, осим везица на његовим ципелама и јарко црвеног костима који носи један од ликова у сенци, дају слици меланхоличну и сетну атмосферу. Пејзаж иза њега са статуом са леве стране и ликовима из *комедије дел арте* позиционираних у дну слике, тик поред његових ногу, стварају чудесан зачаран свет.

Оно што представља заједнички именитељ Ватоове слике и Верленове песме јесте 'осликавање' паркова, мермерних статуа, маски (из италијанске *комедије дел арте*), 'бергамаски', и, на један сасвим специфичан начин, саме музике. Такође, симултано је присутно задовољство и разочарење које се може сматрати симболиком ова два света (*поетског* и *сликарског*), односно, света *фантастичне* прошлости. С тим у вези и *галантни стил* (*fêtes galantes*) једног Ватоа, али и Верлена, креће се у

пољу сензуалности, префињености, елеганције, фантазије, али и меланхолије и амбивалентних осећања (попут радости и туге) грациозно скривених иза *дискретних маски*. У ширем смислу, *галантни стил*, првенствено код Ватоа, као тему узима љубавну чаролију која је на платнима приказана у *квази* идеализованим пејзажима, парковима и баштама. Поменута тема најчешће укључује младе људе који скривени међу дрвећем и фонтанама, или стварају музику, или пак плешу. Најчешће, Вато представља своје ликове на балским свечаностима – *маскарадама* највиших друштвених слојева, обучене у одећу која је била популарна у високом друштву 18. века. У „сагласју” са ‘магијом’ Ватоових слика је и Верленова збирка *Галантне свечаности* – или можда пре речено свита ликова, сасвим специфична изложба 22 портрета ликова који припадају тим давним (*фантастичним*) Ватоовим, али и не само Ватоовим временима; а сама збирка почиње управо најсуптилније звучно изнијансираном песмом – *Месечина*. Овом сасвим специфичном уодношавању звучно-поетких и ликовних елемената стваралаштва Верлена и Ватоа, придружује се исто тако сасвим карактеристичан *музички свет* Клода Дебисија. Наиме, он је годину дана пре компоновања прве збирке *Галантних свечаности* (на Верленов стихове), написао *Бергамску свиту* (*Suite bergamasque*, 1890) за клавир, у оквиру које је трећи став – *Месечина*, настао, дакле, по истоименој Верленовој песми.

Основе симболистичког програма¹⁹⁸ – попут откривања неслућених простора лепоте и смисла, вере у тајанствена „сагласја” између природног и људског поретка, прихватање музике као носиоца реалности света и сновидних стања душе – уписују се, рекло би се, сасвим очекивано, и у Дебисијев *музички универзум*, будући да се његова уметничка личност формирала у окружењу песника и писаца. С тим у вези, *дебисијевски звучни универзум* ‘преплиће се’ са Верленовим песничким универзумом управо у поменутом ставу *Бергамске свите*. Та фина ‘усаглашавања’ *ока* и *уха*, то јесте, слике ‘унутрашњег пејзажа’ и њених ‘звучних’ треперења, уочавају се већ на самом почетку Дебисијеве композиције. Оно што је присутно већ у првим тактовима

¹⁹⁸ У прилогу број 2 докторске дисертације се налази манифест симболизма који је написао Жан Мореас (Jean Moréas). Поменути манифест је објављен у књижевном листу *Figaro littéraire*, 18. септембра 1886. године.

јесте одређени степен амбигвитета и захватања оних ‘између’ простора на сваком музиком плану и у пољу готово сваке музичке компоненте. Уз захев за изражајношћу високог степена у умереном темпу (*Andante très expressif*), те ‘пригушеном’ *пијанисимо* динамиком (*pp con sordina*), Дебиси упиује ознаку за метар 9/8. Међутим, већ сама осминска пауза у првом такту, а затим и лигатура која везује другу осмину са половином са тачком у деоници леве руке, односно, трећу осмину са четвртином са тачком у деоници десне руке, не дозвољава да пулсирање музичког тока постане одмах јасно. Таква, амбивалентна метро-ритмичка слика се протеже све до 14. такта креирајући заправо *рубато* простор у оквиру којег свака лигатура, осим што доприноси утиску да се пулсација мења из такта у такт, такође, ствара утисак ‘неухватљивости’ те исте слике. Она као да плута, креће се час унапред, час уназад.; другим речима, Дебиси као да на самом почетку тражи да тај ‘унутрашњи пејзаж’ што је могуће дуже *одзвучи*, односно, да тај сновидни тренутак потраје.¹⁹⁹ Тој, сасвим специфичној ‘треперавој’ слици која као да и сама хоће да ‘замрзне’ тренутак тог истог треперења, доприноси хармонски ток који се одвија у константној смени, односно, ‘кружењу’ једне те исте хармонске везе: вантонална доминанта за шести ступања се привремено (готово само на тренутак) разрешава у други обртај септакорда шетог ступња, који се затим уланчава у субдоминантну област засновану на смени акорада четвртог и другог ступња (и то у облику септакорада и његових обртаја). Тако, тоналитет Дес-дура, ‘обећан’ предзнацима назначеним на самом почетку композиције, добија своју потврду тек у 9. такту.

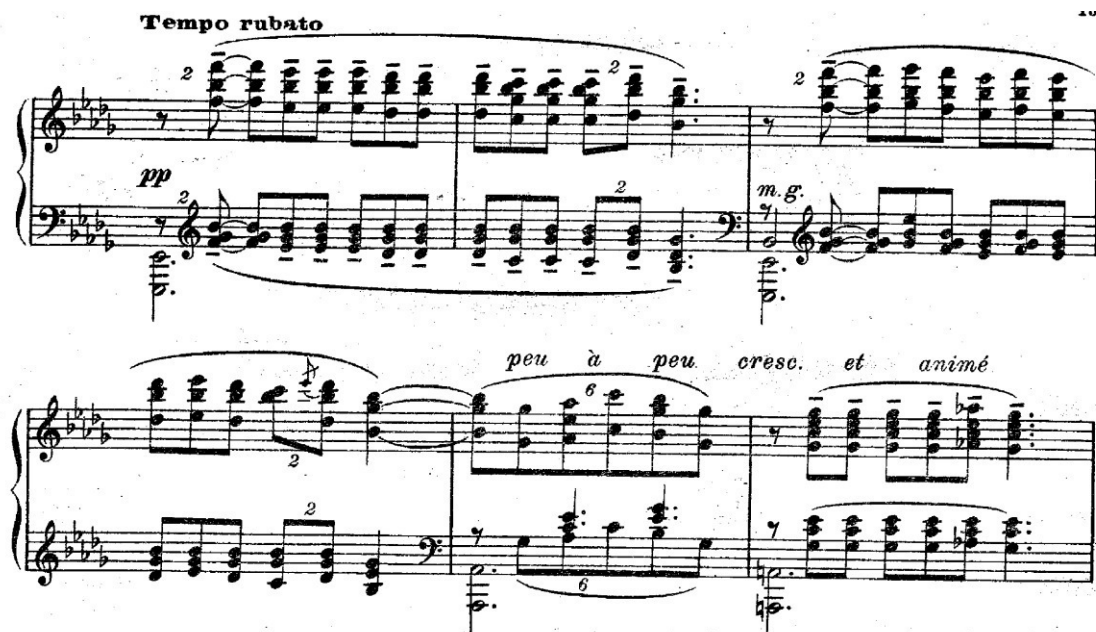
¹⁹⁹ Упоредити са: Paul Roberts, *Images. The Piano Music of Claude Debussy* (Portland – Oregon: Amadeus Press, 1996), 94.



Нотни пример бр. 1: Клод Дебиси, *Месечина*, 3. став из *Бергамске свите* (*Clair de lune, Suite Bergamasque*, 1890), тт. 1–11.

Светлосно треперење, променљивост нијанси ‘сребрне боје’ месечине, те значења која се налази у ‘дубини’ Верленове песничке слике, Дебиси звучно ‘хвата’ и у наставку музичког тока, па све до његовог краја. Конкретно, од 15. такта на хармонском плану, вођен колористичким квалитетом хармоније, Дебиси посеже за најразличитијим микстурама сазвучја. Другим речима, појединости, не само у хармонском садржају – у смислу заступљености знатног броја четворозвука, па и петозвука – него и у њиховој *поставци*, јасно показују истицање примарно колористичких вредности тих сазвучја. Реч је о супротстављању крајњих звучних регистара и вишетруким октавним удвајањима мелодијске линије. Узимајући у обзир то да су октаве кључни тонови аликвотног низа – 2, 4, 8, 16, те да њихово појачавање

готово увек има колористичко дејство, у наведеном сегменту музичког тока долази управо до такве звучне ‘смеше’ – дакле, оне која је резултат ефекта микстура!



Нотни пример бр. 2: Клод Дебиси, *Месечина*, 3. став из *Бергамске свите* (*Clair de lune, Suite Bergamasque*, 1890), тт. 15–20.

Дебиси, као и Верлен који тежи да ухвати сваку појединачну (променљиву) слику стања људске душе, настоји да одређене тренутке музичког тока заустави, или, боље речено, ‘развуче у бескрај’, то јест, да њихово трајања учини вечним; тако, композитор замењује читаве мелодијске и ритмичке секвенце звуком који је изолован сам за себе, а чију структуру карактерише суперпонирање бескрајно сићушних трајања, звучних вредности, боја звука.²⁰⁰

О томе, као и о композиторовој вези са поезијом Верлена и ликовним остварењима Ватоа, сведоче још две клавирске композиције – *Маске* (*Masques*) и *Острво раодсти* (*L’isle joyeuse*) – обе настале 1904. године. Оне, с једне стране,

²⁰⁰ Упоредити са: Тијана Поповић Младеновић, *Procesi...*, нав. дело, 300–301.

упућују на бројне Верленове песме из збирке *Галантне свечаности* као што су *Пантомима* (*Pantomime*), *Марионете* (*Fantoches*), *Мандолина* (*Mandoline*) и *Коломбина* (*Colombine*) у случају *Маски*, односно, *Китера* (*Cythère*), *У шетњи* (*A la promenade*) или, пак, *Љубав на трави* (*L'amour par terre*), у случају *Острва радости*; с друге стране, Дебисијева дела реферирају и на светове Ватоових дела, као што су они приказани на композицији *Мезетин* (*Le Mezzetin*, 1718–1720), *Ходочашће на Китеру* (*Le Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717), односно, *Укрцавање за Китеру* (*L'Embarquement pour Cythere*, 1718).



Репродукција бр. 2: Жан Антоан Вато, *Укрцавање за Китеру* (*L'Embarquement pour Cythere*), 1717, уље на платну, Schloss Charlottenburg, Берлин.

Конкретно, на платну *Укрцавање за Китеру*, Вато, осим што је приказао палету расположења од узбуђености до безбрижности, оставио је отвореним питање да ли насликани људи на слици долазе на острво или одлазе са њега. У том смислу, целокупна сцена, налик позоришној – у којој сваки лик обучен у одећу која личи на костим, игра своју улогу, у маниру барокне отмености – као да се истовремено покреће с лева на десно, и с десна на лево. Уколико се претпостави да људи на слици одлазе, слика се може ‘читати’ с десна на лево, то јест, почев од пара који се налази на крајњој десној страни композиције. Пар који седи близу статуе богиње Афродите, који су обгрлила два Купидона, одвојен је од осталих и усмерен само на себе. Статуа је обавијена ружама и око ње су припијени Купидони. Женску фигуру која седи насупрот дрвета и држи лепезу у руци додирује Купидон у тренутку када јој младић шапуће на ухо, а уз стабло дрвета, на земљи, седи пар који изгледа као да ужива у идиличном призору. У непосредној близини ова два пара су позиционирана још два који се крећу према броду. Једна дама полако устаје, док јој њен пратилац помаже, а друга чежњиво гледа уназад на статуу Венере, док је њен пратилац води напред. Два Купидона близу њих лете радосно близу дрвета. Други парови се окупљају у подножју брда око брода, који је украшен златним статуама, венцима од ружа и ружичастом свилом. Купидони, налик фигурама које се појављују као мотив на многим ренесансним и барокним сликама, лете око парова и око брода.

На основу радосних и узбуђених лица парова груписаних на десној страни слике, могуће је претпоставити да је реч о тренутку поласка на ходочашће на острво посвећено богињи Венери. Међутим, фигуре груписане на левој страни композиције, спремају се да уђу у брод, праћени ројевима Купидона, и, претпоставка је, врате у свет свакидашњице. Како се за њих чаробни дан ближи крају, целокупна лева страна слика одише меланхолијом и сетом краја. Игре боја, које као да се збивају иза некаквог вела у даљини, заправо, приближавају *Ватоову позорницу* посматрачу и доприносе утиску дубине слике. Предео обрастао маховином с десне стране осветљен је сунцем, а црвени, златни и жути зраци (топли тонови) се пробијају кроз гране дрвећа у сенци. Као контраст, у позадини, небо и планине су осликани плавом

бојом и бојом лаванде (хладним тоновима). Целокупна слика као да слика свест о пролазности тренутка, и велича моменте уживања у лепоти, уметности, или љубави. Чак као да поставља два различита света један поред другог – с једне стране, онај који припада свакодневици која ће се, метафорички, изгубити у даљини и ‘угасити’ у квази сфумату, и с друге стране, онај *свет ‘други’* који ‘снагом боје’ жели да тренутак уживања учини вечним.

На сличан начин могуће је размишљати и о Дебисијевим композицијама за клавир *Маске* и *Острво радости*. Да будем прецизнија, могуће их је тумачити и у контексту Хусерлових термина који се односе на постојање више различитих *светова*. У том смислу, свако дело понаособ би ‘репрезентовало’ један могући *свет*: на пример, у *Маскама* се може препознати *дати свет и време* који су одређени и чине оно што Хусерл назива „реалним светом”, док се у *Острву радости* наслућује *свет приче*, то јест, неки могући свет и време са сопственим законитостима и разлозима постојања. Међутим, чињеница да ова два света постоје истовремено, те да се могуће и прожимају, указује на то да постоји извесни простор ‘између’, где су размене и кретања између поменутих светова ‘дозвољена’, те да тај простор ‘између’ заправо омогућава, односно, хусерловски речено, ‘обећава’ ‘превођење’ из могућег (још неоствареног) у стварно (реално). У контексту поменутих Дебисијевих остварења то би значило да је *свет приче Острва радости* могуће разумети у односу на ‘реалности’ света *Маски*, и обрнуто.

Сам наслов дела – *Маске*, упућује на *комедију дел арте* која је, према Дебисијевом мишљењу, „једина кадра да отелотвори трагедију”, односно, „укаже на један сасвим специфичан, трагичан израз постојања”²⁰¹. У том смислу, она јесте место преплитања комедије и трагедије, односно, место приказивања реалног света и његових датости из којег, како се испоставља, није могуће трајно побећи. Но, оно што је могуће у том реалном свету јесте да у интеракцији са другима ‘испробавамо’ различите улоге и користимо различите маске како бисмо се лакше прилагодили

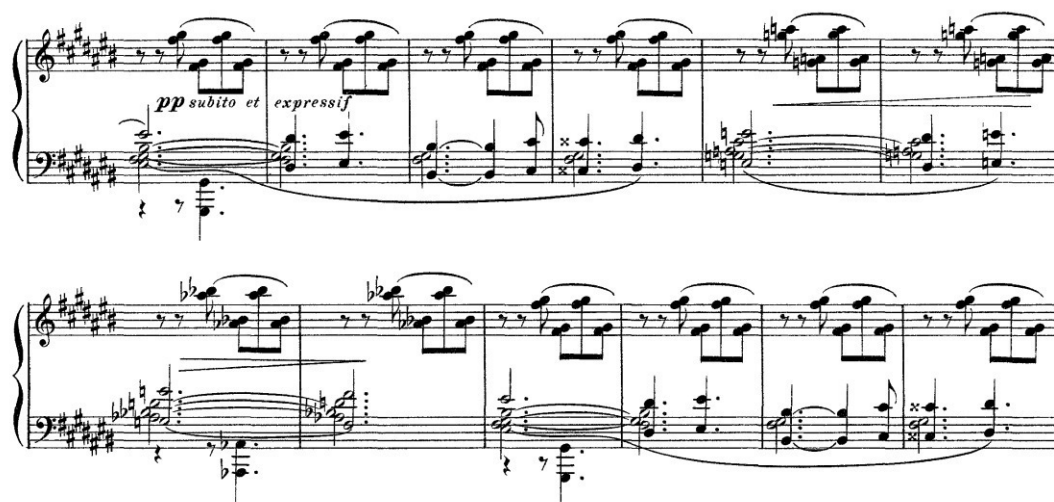
²⁰¹ Paul Roberts, *Images...*, нав. дело, 97.

одређеној ситуацији, како бисмо имали осећај припадности одређеној друштвеној групи или, пак, како бисмо манипулисали. Уз помоћ маске преузима се идентитет *другог/глас другог*, излази се (на тренутак) из оквира познатог и закорачује у неки свет ‘други’. Другим речима, маска укршта оно виђено/доживљено са жељеним и отвара простор за једно ново искуство у ‘новој’ реалности, у *свету* неке ‘нове’ приче. То укрштање виђеног/доживљеног и жељеног уочава се одмах на почетку Дебисијеве композиције *Маске* и то у виду амбивалентне метро-ритмичке слике – својеврсног ‘кокетирања’ између такта 6/8 и 2/4 чему доприносе артикулацијске и агогичке ознаке за свирање попут *détaché et rythmé* (одвојено и ритмично), *staccato* (одсечно, одвојено), *tenuto* (отегнуто, издржано), *très vif et fantastique* (веома живо и фантастично) – и осцилирања између тоналитета а-мола и А-дура. У том смислу, ова почетна звучна слика – која ће се у току дела поновити на идентичан начин још два пута, и још два пута у измењеном тоналном контексту (први пут осцилирајући између Це-дура и Цис-дура, а други пут између Еф-дура и еф-мола) – указује на постојаност различитих маски, а свака од њих појединачно (када је одаберемо) пројектује својеврсни сан о метаморфози и заменљивости улога при чему променљивост означава укидање граница и остварење жељених слобода.

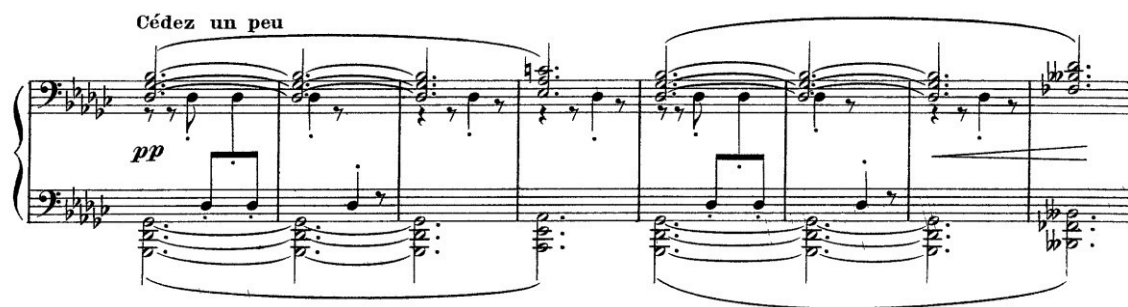


Нотни пример бр. 3: Клод Дебиси, *Маске* (*Masques*, 1904), тт. 1–11.

У овој композицији искорачење у простор сновиђења, односно, *свет неке друге приче* дешава се у два наврта: први пут у 96. такту када се успоставља Цис-дур тоналитет, а пулсација у оквиру такта 6/8 коначно стабилизује, и други пут у 148. такту, када се установљава Гес-дур. Оно што је занимљиво уочити јесте да се и у оквиру искорачења дешавају сличне хармонске осцилације, као својеврсни подсетници да је у питању ‘варка’/‘обмана’ коју *маска* собом носи и да је повратак у *реални свет* неминовност. Тако се у оквиру одсека у Цис-дуру захвата Це-дур тоналитет, само на два такта (тренутак подсећања), да би одмах затим, енхармонском заменом првог ступња Ас-дура у пети ступањ Цис-дура, целокупна ‘звучна слика’ поново закорачила у сновидни свет. У оба случаја долази до промене фактуре, која је праћена и променом агогике и артикулације, као и регистра у којем се та нова ‘звучна слика’ појављује, с тим што је друго иступање обogaћено пентатонским оазама које могу бити тумачене као вера у стварност тог сновидног света, то јест, *света приче*.



Нотни пример бр. 4: Клод Дебиси, *Маске* (*Masques*, 1904), тт. 96–107.



Нотни пример бр. 5: Клод Дебиси, *Маске* (*Masques*, 1904), тт. 148–155.

Повратак у *реални свет*, односно, сам тренутак ‘скидања’ маске, као тренутак отвореног суочавања оног *ја* са неким другим *ја*, одиграва се у *Коди* ове композиције, тачније у последњих тридесет и пет тактова. Фактурна слика која само у виду еха подсећа на прво искорачење у сновидни свет (сегмент музичког тока од 96. такта), почиње полако да ‘ишчезава’ тако што се мотиви карактеристични за тај сегмент на који се реферира, најпре, уз паузе у музичком току, понављају, затим деле на суб-мotive и на крају распадају, односно дезинтегришу у музички прстор *реалног света*. Тренутак скидања маске и повратак у *реални свет*, у партитури је потцртан ознаком *sans retenir* (без успоравања), динамиком *пијанисимо* (*pp*), уз агогичку ознаку *sourd et en s'éloignant* (*пригушено се удаљавајући/иччезавајући*).



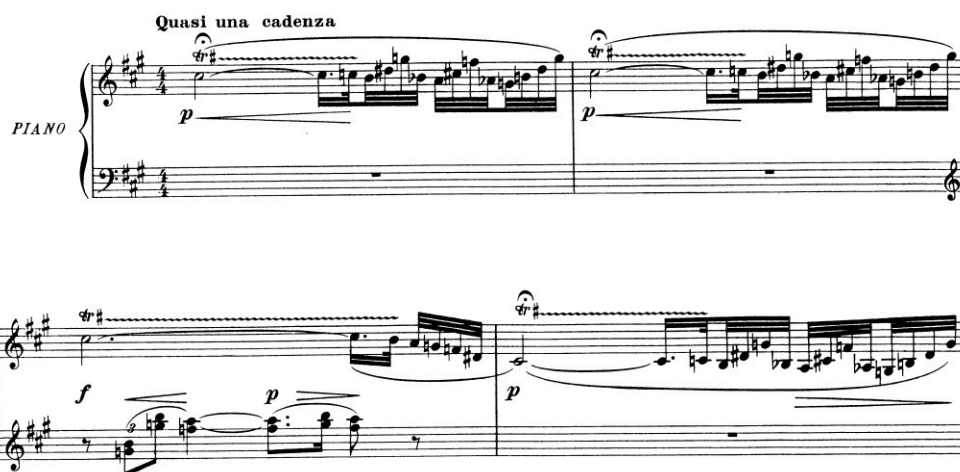
Нотни пример бр. 6: Клод Дебиси, *Маске* (*Masques*, 1904), тт. 350–380.

Заправо, музичку игру овог сегмента композиције карактерише сасвим специфично успоравање музичког тока што би могло бити протумачено као одлагање повратка у *реални свет*, јер, након искуства које је донео сновидни свет кринки, реални свет у свести више никада неће бити исти – он ће бити само привидно поновљена реалност.

Острво радости Клода Дебисија, у том смислу, чува ‘искуства’ *света приче*, могло би се рећи, од самог почетка дела, па до његовог краја. Композиција је, подсећам, инспирисана Ватоовом сликом *Укрцавање за Китеру* којом се славе животна уживања на фантастичном, легендарном острву љубави и радости – Китеру. У духу тога, и Дебисијева композиција, на самом почетку као да, како то истиче Дејан Деспић, „пршти радосним кликтајима, потом се весело разиграва, да би на крају правим фанфарама славила светлост и животна задовољства”²⁰². Оно што се истиче у вези са сасвим специфичним (музичким) светом *Острва радости* јесте лествична основа која лежи у основи овог дела. Наиме, реч је целостепеној лествици и њеном колористичком својству које произлази из њене необичне грађе (низ целих степена, односно великих секунда) која ‘негира’, односно, ‘заобилази’ доминанту (то јест, чисту квинту на тоници). Свеprisутност целостепене лествице у линеарном току Дебисијевог композиције пројектује се и на хармонски ток овог дела чинећи целостепену лествицу апсолутно доминантном; изузетак донекле представља епизода у Е-дуру; међутим, чак и у оквиру овог дела музичког тока на неколико места се уочава ‘пробој’ целостепености. Тако, присуство целостепености од почетка до краја музичког тока *Острва радости* доприноси да целокупан музички свет овог Дебисијевог остварења буде схваћен у једном ширем, сасвим специфичном (хармонском) контексту којим ‘владају’ нека друга правила. Тај контекст допушта извесну интерпретативну ширину, баш као што допушта и *свет приче* Ватоовог платна. Питања која су се наметала у вези са сликарском композицијом – да ли је реч о укрцавању за Китеру или је реч о напуштању идиличног острва – односно, она која искрсавају у вези са Дебисијевим делом – да ли целостепеност и њена тонална неодређеност и флуидност кретања гравитира тонално стабилитијем музичком току, или, пак, константно продирући и разграђујући такве оазе, ‘враћа’/премотава целокупан музички ток уназад, ка почетку – заправо, сведоче о својеврсној потреби да се, посредством тог кретања унапред и уназад (од *реалног света* ка *свету приче* у случају Ватоове композиције *Укрцавање за Китеру*, а можда и Верленове песме

²⁰² Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2002), 363.

Месечина), односно, кретањем од хармонске лабилности ка тоналном ‘разређењу’ и обрнуто (у случају Дебисијевог остварења), замрзне један тренутак постојања, односно, трајње тог тренутка учини вечним. Конкретно, у *Острву радости* томе доприносе три мотива дата на самом почетку који ће даље проткивати све значајније тематске материјале дела утичући тако на његову целокупну хармонску слику. Наиме, мотив из увода сачињен је од три прекомерна трозвука повезана силазном хроматском линијом која се креће од цис² до ге¹ (интервал прекомерне кварте), тако да је у самом уводном мотиву садржано прожимање целостепености са хроматском лествицом. У трећем такту се целостепена лествица и непосредно излаже додатно потцртана двозвучима у деоници леве руке. Трајањем и трилерима посебно наглашен тон цис² ипак само делује као ‘тоника’ те лествице, не наговештавајући основни тоналитет, тим пре што је у трилеру праћен тоном дис². Чак и када се након увода на тренутак јасно искаже дијатноска основа А-дура (који је имплициран предзаница), тонови дис и ге остају присутни као лествични тонови, што доприноси лидијско-миксолидијској ‘нијанси’ овог (квази) А-дура (в. Нотни пример број 7). И други мотив – који се јавља непосредно након оног на тренутак успостављеног А-дура – бива ‘обојен’ лидијском квартом и миксолидијском септимом, тако да се може рећи да је он (у погледу лествичне основе на којој је заснован) произашао из првог мотива (в. Нотни пример број 8). Слична се логика проналази и у грађи трећег мотива који је заснован на остинатном треперењу низа од дис¹ до г (у деоници десне руке) чиме је зхваћен и тритонус као конститутивни елемент целостепене лествице – што реферира на мотив из увода, и на маркирању основног тона и квинте, а затим и тонова доње медијанте А-дура (еф-а) која ће имати важну улогу у кулминационом таласу дела (в. Нотни пример број 9).



Нотни пример бр. 7: Клод Дебиси, *Острво радости* (*L'isle joyeuse*, 1904), први мотив, тт. 1–4.



Нотни пример бр. 8: Клод Дебиси, *Острво радости* (*L'isle joyeuse*, 1904), други мотив, тт. 9–10.



Нотни пример бр. 9: Клод Дебиси, *Острво радости* (*L'isle joyeuse*, 1904), трећи мотив, тт. 20–23.

Простор који је са целостепеном лествицом отворен за то једно ново искуство у ‘новој’ реалности, одјекивање и у поменутом тонално ‘стабилнијем’ сегменту музичког тока композиције. У оквиру њега се издваја градациони лук који води ка химничној тематској и ‘тоналној’ репризи. Већ сâм редослед тоналитета кроз које се поменута градација развија показује латентну (непотпуну) целостепеност: цис-мол/Ес-дур/Еф-дур/А-дур; међутим, вези између ових тоналитета се не остварује на традиционалан начин – посредством модулација, него се пре појаве сваког (укључујући и почетни цис-мол) јавља целостепена епизода из које сваки појединачни тоналитет на тренутак ‘израња’ као поље стабилности. Оно што је такође занимљиво јесте да су сви тоналитети модално ‘обојени’: Ес-дур и Еф-дур лидијско-миксолидијском ‘нијансом’, а завршни А-дур лидисјком. Можда управо овај централни део композиције, који представља својеврсно ‘искрцавање’ на *квази* тонално стабилан терен јесте исто оно место где се два *света* (*реални свет* и *свет приче*) срећу и прожимају; то је исти онај простор који ‘допушта’ ‘превођење’ из оног могућег (још неоствареног) у стварно (реално), односно, онај простор-време који, као и у Верленовој песми *Месечина* и на Ватоовој слици *Укрцавање за Китеру*, на тренутак допушта преплитање димензије јавног и приватног, логике духа и логике страсти, исправну перцепцију и халуцинацију, забрану и остварење жеље, то јест, потпуно прилагођавање свету и безуслован бег из њега.²⁰³

• • •

²⁰³ Упоредити са: Remo Bodei, *Logiques du délire...*, нав. дело, 51.

За разлику од Верлена који музику тумачи као мелодиозни флуид у коме лебде слике и осећања, Стефан Маларме музику схвата као алтернативу писаној речи, само као један аспект јединственог феномена, то јест, Идеје. За Малармеа, дакле, музика није изражајно средство једног доживљаја, већ инкарнација света идеја које наизменично звуче као реч или само као звук.

Чудо стварања, односно, речено малармеовски, транспозиција природних чињеница у стање вибрирајућег ишчезавања („disparition vibratoire”) има за циљ да с ону страну конкретних и репрезентативних референци формира свет „чистих појмова” и свет виртуелних представа: тек на том степену апсолутизације говора, смисао и звук везују се као могућа реминисценција предмета у сасвим новој и непознатој атмосфери, или, пак, тумачено у духу Дифренове феноменолошке естетике, у свету пре појаве конкретних и репрезентативних референци, пре поделе на субјект и објект. Тако, песничка реч на себе преузима функцију замене реалности и своју **изворност** објављује као глас и могући смисао апсолута. Одвојена од реалних облика искуства и свести, реч се затвара у свој херметички круг у коме, како каже Никола Ковач, „зрачи као самодоволна светлост недокучивог духовног бића”²⁰⁴. При томе, реалност доживљава двоструки обрт: једном као одсутност сугерисана језичким симболима, а други пут као објава духовности која пуким именовањем доспева до своје формалне кристализације. Свет перцептивне и искуствене реалности своди се на круг језика, објект губи своју реалност и пројичира се као асоцијативни сноп на раван апсолутних појмова песничке свести. У том смислу, поетски говор добија исконску моћ, а поезија свој крајњи смисао у том стремљењу ка апсолуту. То значи да песничко искуство занемарује домен емотивних стања и исповедних тонова – поезија за Малармеа није више свест о понору бића и о нужности суочења са бесмисленим парадоксима људског постојања –, а место уступа својеврсној *језичкој игри*, из које је искључен језик у функцији комуникације – речи су ослобођене семантичког баласта и закона употребне функције. Тако, домен језичког израза обухвата архаичне слојеве бића у којима настају „магијске формуле” неоткривених

²⁰⁴ Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 147.

значења, како их је називао Маларме. Поступком „дереализације”, како га назива Ковач, односно, поступком одбацивања реалних квалификатива појавног света, Маларме је тежио ка свету идеја, као јединој истинској реланости у којој су сједињени елементи рационалног и појавног; другим речима, тежио је ка оним сферама у којима се **реч подудар са апстрактном идејом**, и, могуће, изражава њену суштину. Пратећи тај процес мисаоног удаљавања од рационалног и појавног, поезија би, попут „магијске игре”, такође, требало да прекорачи границе објективног света и уђе у сферу идеалних појава. Крајњи циљ оваквих Малармеових тежњи био је да се докуче начела неког поретка заумне логике ствари, а последично и да се свет идеја учини доступним нашим чулима. Узимајући све ово у обзир, природне се онда намећу питања: у каквом односу стоје речи и свет које оне означавају и како се тај однос реперкутује на саму песничку структуру? И, како таква песничка структура и однос ствари унутар ње, успостављају везу са музиком?

Маларме „процес песничког организовања у духу једне ‘апсолутне метафоре’, схвата као подешавање гласа према његовим музичким својствима, при чему и писац и читалац остају по страни. Реч и свет које оне означавају разбијају се у музичку структуру која је у основи свега што постоји”²⁰⁵ – као ‘скуп односа који у свему пребива’. Простор у коме се формира песничка слика Маларме замишља као свеприсутно брујање тонова („*musicalité de tout*”) подређено свеопштем ритму („*rythme total*”). У том музичком ‘прочишћењу’ реалности, које за собом оставља само звук и ‘бљесак’ крхке структуре речи, песник као субјект ишчезава и препушта иницијативу речима. Тако се сама песма рађа из ћутања (тишине), из белине.²⁰⁶ Ћутање ствари и белина папира су два малармеовска мотива, две готово опсесивне метафоре којима је прожет целокупан његов опус. Малармеова *poésie pure/чиста поезија* (чистоћа од нечега, чистота бити ствари која је ослобођена од свих примеса које би је реметиле) поклапа се са основним својствима његове лирике и представља

²⁰⁵ Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 22–23.

²⁰⁶ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 149.

онај тренутак у којем реченица на хармоничан начин заборавља свој садржај. Она је стих који више не жели да говори, она је стих који жели да пева.²⁰⁷

Маларме тражи нову шифру језичких формула и нове изворе песничких сазнања. У процесу тог трагања, Маларме се окреће **изворима језика**, а сања о оном који би био у стању да изрази све карактеристике света чистих идеја и огољених значења. Истовремено он трага за новом поетиком која треба да му омогући да наслика, не ствар, **него ефекат који она изазива**. Управо у том контексту би требало читати и разумети његову Иродијаду (*Hérodias*, 1864–1867) и његовог Фауна (*L'Après-midi d'un faune*, 1876); ни једно, ни друго нису бића него персонификације метафизичког сукоба којим је обележен целокупан мисаони и поетски 'напор' Стефана Малармеа. Иродијада је 'разапета' између окрутних захтева чистоте и искушења природног живота, а Фаун, затечен и уплашен својим сензуалним фантазмагоријама, враћа се у свој мрак испуњен тишином и сенкама ствари. И овде живот почиње (или је пак одувек постојао) – с ону страну искуства!²⁰⁸

Дакле, Маларме је трагао за сфером апсолутне луцидности где се и објективно и субјективно растварају у некој врсти над-свести (у овом кључу можемо читати и Дифренову идеју о над-чулном, као корену или извору свега видљивог и свега чујног). На плану песничког израза, Маларме је тежио да речима које су биле у употреби у свакодневном говору да нови смисао, или, пак, створи нову реч за ствар која не постоји. О томе је врло исцрпно писао у свом есеју о музици и књижевности.

Читано у Дифреновом кључу, Маларме је, заправо, желео да речима дочара и свест о предмету и његово стварно присуство. У том смислу, **целокупна искуствена раван постаје домен језика који не ствара само нове спојеве него и замењује реалне представе мрежом асоцијативних значења**. Тако се Маларме служи различитим поступцима померања основног значења, било да присуство предмета

²⁰⁷ Упоредити са: Hugo Friedrich, *Struktura moderne lirike...*, нав. дело, 120.

²⁰⁸ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 151.

сугерише само сећањем, било да предмет наизменично приказује као реалност и као сликовну пројекцију у којој доминира његова стварна функција!²⁰⁹

Но, уколико се вратимо на почетак сегмента о Малармеу, и на реченицу да је за њега „музика алтернатива писаној речи”, заправо, долазимо у директан контакт са Дебисијем и његовим естетичко-поетичким ставовима који у многим својим сегментима, не само да креспондирају Малармеовим, него и произлазе из њих. Дакле, „музика је алтернатива писаној речи” за француског симболисту, а за Дебисија „... музика почиње тамо где је реч немоћна да изражава [...] а треба певати само онда када је то потребно”.²¹⁰ О томе на најбољи начин сведочи вокални парт већине Дебисијевих соло-песама, а највише вокални парт скоро читаве опере *Пелеас и Мелисанда*. Он је заснован на консеквентном извлачењу мелодијских флоскула из латентних флексија француске говорне речи (Дебиси и Маларме), док својом природношћу и својим сталним ритмичким обликовањем вокалне деонице премагибањима обичног француског говора упућује на евентуалне утицаје Жан-Баптиста Лилија (Jean-Baptiste Lully), композитора који се заједно са Жан-Жак Русоом (Jean-Jacques Rousseau) управо залагао за такав тип оперског речитатива који би био у „сагласју” са латентним флексијама француског говорног језика.

Сумирајући свој рад на опери *Пелеас и Мелисанда*, Дебиси је након завршетка рада на њој написао: „Послужио сам се, сасвим спонтано уосталом, једним начином који ми се чини доста редак, односно тишином као изражајним средством и можда јединим начином да се истакне емоција једне реченице [...] Тишина је дивна ствар и Бог зна да празни тактови *Пелеаса* сведоче о мојој љубави према овој врсти емоције

²⁰⁹ Као занимљив пример начина на који Маларме везује неке апстрактне појмове или читаве идеје може послужити његов сонет о лепези – *Eventail*. Наиме, у овом сонету, махање лепезе – дакле, покрет а не сама ствар – треба да сугерише идеју настанка стиха „будуће поезије” ослобођене објективне супстанце. У том контексту, Хуго Фридрих у анализи структуре модерне лирике, истиче управо то да код Малармеа не би требало обраћати пажњу на примарна значења речи него на категорије које језик успоставља између ствари. Детаљније видети у: Hugo Friedrich, *Struktura...*, нав. дело, 82–123.

²¹⁰ Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 22.

[...]”²¹¹ „Провео сам недеље у тражењу оног ‘ништа’ од чега је Мелисанда начињена.”²¹²

Дебиси на овом месту скреће пажњу на један од важнијих елемената своје музичке естетике, а то је експресија тишине која, заправо, и произлази из естетике Малармеове симболистичке поезије. Поменути експресија тишине у *Пелеасу*, али и у бројним другим Дебисијевим остварењима (попут *Облака /Nuages/* из *Ноктурна /Nocturnes/*, или *Терасе за пријеме на месечини* и *Корака у снегу*) условљава редукцију интензитета звука, готово на саму границу чујности. У овим, метафорички речено, *поемама pianissima*, композиторова музика се ‘рађа’ из тишине, готово без најаве, и на исти начин се враћа у њу, некада уз постепено ‘гашење’ музике, а некада директно, *in medias res*. О томе најбоље сведочи партитура опере *Пелеас и Мелисанда* у коју композитор (на француском језику) уписује бројне изразе који сугеришу то, сасвим специфично малармеовско/дебисијевско ‘гашење’ музике. Тако, на пример, у финалу петог чина наилазимо на израз *pp што је могуће више*, или, пак *ишчезавајући, повлачећи се, удаљавајући се, губећи се, гасећи се...* у трећој слици другог чина.

За Малармеа, који „жели искусити близину немогућег”, тишина (*ћутање ствари*) и белина (*напира*) јесу они појмови, опсесивне метафоре као што је већ напоменуто, који најчешће изражавају близину тог немогућег. Слично као и у Дебисијевој музици, тишина се увлачи у његово песништво посредством „прећутних” ствари и једног сасвим карактеристичног језика који с годинама постаје све оскудинији у вокабулару и све тиши по звуку. Тако и само песништво за њега значи „ћутљив узлет у апстрактно”, песнички текст „угаснуће”, некакава чаролија која се примећује тек након што речи одзвоне свој „ћутљив концерт” из којег су и настале.²¹³ Дакле, експресија тишине опере *Пелеас и Мелисанда* јесте очигледно произашла из естетике Малармеове симболистичке поезије и тиме наговестила, како

²¹¹ Ове Дебисијеве речи преузете су из његових писама од 2. октобра 1893. и 17. јула 1895. године, од којих је прво упућено француском композитору Ернесту Шосону (Ernest Chausson), а друго француском књижевнику, песнику Пјеру Луију /Pierre Louÿs/ на чије текстове је Дебиси написао своје три *Билитисине песме (Chansons de Bilitis, 1897)*. Наведено према: исто.

²¹² Из Дебисијевог писма Ернесту Шосону из јануара 1894. године. Наведено према: исто.

²¹³ Детаљније видети у: Hugo Friedrich, *Struktura...*, нав. дело, 103–104.

то примећује Тијана Поповић Млађеновић, стварање радикално новог оперског стила: стила који у извесном смислу представља патос антипатетичног (јер страсти се у *Пелеасу* изражавају полугласно, љубав се испољава у једва приметним дрхтајима мелодијске линије, смртни час се збива у тренутку и у највећој могућој тишини).²¹⁴ Другим речима, ради се о стилу који се, како каже немачки композитор, музиколог, историчар и критичар музике Ханс Хајнц Штукеншмит (Hans Heinz Stuckenschmidt), „материјално још задовољава шапутавим наговештајем, али испод баршунастог пијанисима крије екстремну уметничку побуну”²¹⁵. Њу крије и Малармеова *poésie pure* која оваплоћује ‘лелујања’ и звучна трагања интелектуалних садржаја песништва и њихових апстрактних напетости за које је *унутрашње ухо* најпријемчивије.²¹⁶ Оно детектује и ‘расцеп’ између језика и идеалитета/апсолута, хтења и моћи, тежње и циља, неодређеног и конкретног, видљивог и невидљивог; другим речима, то *унутрашње ухо* се налази у пољу владавине једне сасвим специфичне (малармеовске) **неразрешене дисонанце** у чијој основи лежи потреба за константним изрицањем/казивањем неизреченог. Дакле, не ради се о некаквом вишем, свечанијем ступњу схватљивог језика, већ о Малармеовом захтеву за радикалним обнављањем језика; оно се ‘одвија’ кроз употребу веома необичних средстава, као што су граматички неосноване инверзије, укидање разлике између једине и множине, извртање нормалног поретка речи, понегде изостављање интерпункцијских знакова, увођење нових чланова, и тако даље.²¹⁷

Аналогно томе, то јест, аналогно начину на који Маларме употребљава речи, Дебиси употребљава акорде у својим делима. Конкретно, у *Пелеасу* наилазимо на примере нефункционалних акорада у смислу тонално-хармонског мишљења који, заправо, самостално егзистирају као чист звучни феномен статичног ефекта, чија је улога превасходно колористичка. Но, без обзира на ово померање тежишта на колористичке вредности хармоније, у *Пелеасу* наилазимо и на она места која обилују

²¹⁴ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 23.

²¹⁵ Наведено према: исто, 23.

²¹⁶ Детаљније видети у: Hugo Friedrich, *Struktura...*, нав. дело, 120.

²¹⁷ Упоредити са: исто, 115–118.

употребом дисонанци са циљем подвлачења кулминационог момента у музичко-драматуршком току, а која сведоче о (и даље) заступљној експресивној улози хармоније. На такав моменат наилазимо у делићу прве сцене другог чина када Мелисанда губи драгоцени венчани прстен у дубоком бунару, што ће, посредно покренути целокупан даљи ток њене (личне) драме. Нагнута над мрачном водом, ражалашћена и уплашена од могућих последица, она изговара речи: „Он је изгубљен... изгубљен!” („Elle est perdue...perdue!”). Те речи су, уз фино динамичко сенчење, праћене исто тако фином градацијом дисонанце – од квинтакорда на септакорд, па нонакорд и најзад ундецимакорд, као врхунац након којег следи повратни ток (в. Нотни пример бр.10).

The musical score is for Act II, Scene I of *Pelléas et Mélisande*. It features a complex harmonic progression starting with a quintacord and moving through a septacord, nonacord, and undecimacord. The score includes staves for various instruments and voices, with dynamics like *p doux* and *pp* (pianissimo). The lyrics for Melisande are: "Elle est si loindenous... non, non, ce n'est pas elle... ce n'est plus elle Elle est perdue... perdue..."

Нотни пример бр. 10: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1898), оркестарска партитура, II чин, I сцена – *Фонтана у парку*, од партитурног броја 11 тт. 9–10.

Још један занимљив пример неразрешене дисонанце, проналазимо у музичком току на самом крају првог чина, тачније, у последња четири такта (в. Нотни пример бр. 11). Те дисонанце настају као резултат неразрешених задржица. У овом примеру је на завршној тоници Фис-дура осим сексте додата и секунда (велика, као ‘мекша’ – то јест, мање дисонантна од мале), а да такво сазвучје ипак делује као довољно стабилно за завршетак целокупног првог чина опере. Карактеристичан је, међутим, начин на који су те дисонанце уведене: у првом такту (од последња четири такта) оне су ‘праве’ задржице са очекиваним разрешењем – 6 у 5 (секста у квинту), односно, 2 у 3 (секунда у терцу); у другом такту, на промењеној акордској основи, једна од задржица се већ ‘фиксира’, али се у додатном двозвуку налази њен разрешавајући тон; најзад, у трећем такту у којем се јавља последњи акорд, обе првобитне задржице остају неразрешене, дакле, претварају се у додате дисонанце које Дебиси пушта да ‘одзвуче’ у последњем такту првог чина.

48

Fl.

Hrb.

C.a.

Cl.

Bass.

C'el.

Vcl.

Vln.

Vla.

C.B.

M.

P.

Oh!.. pourquoi partez - vous?

Je pars peut-être demain

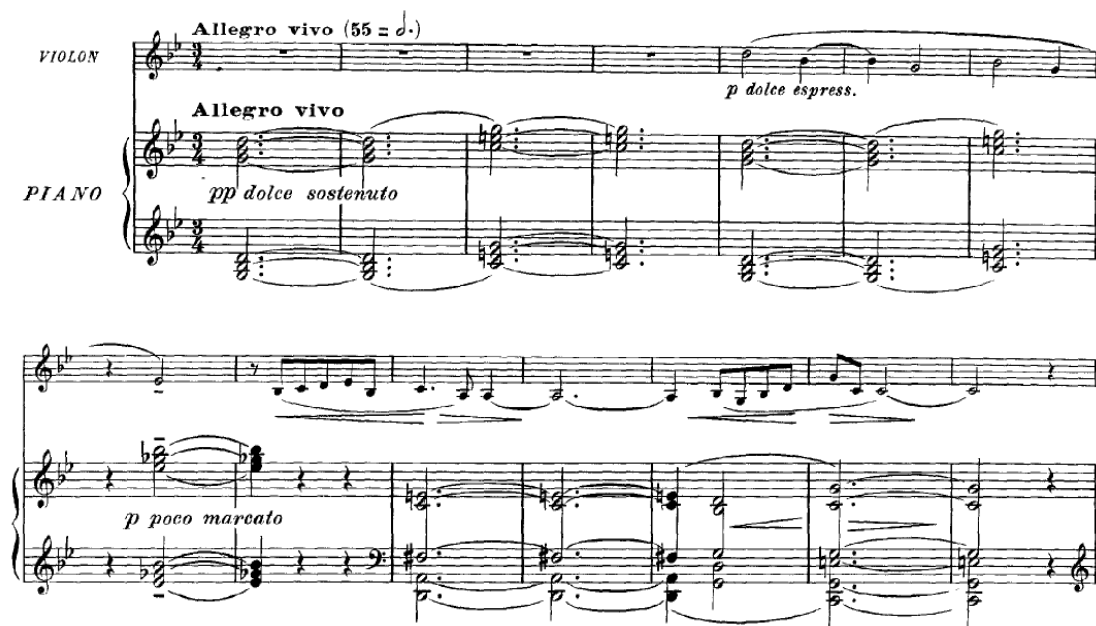
suivez 48

1^{er} pupitre soli

Toutes

Нотни пример бр. 11: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1898), оркестарска партитура, I чин, III сцена – *Испред дворца*, од партитурног броја 48 последња 4 такта.

Осим, поменутих, Дебиси у опери *Пелеас и Мелисана* (али и не само у њој!) употребљава поменуте дисонантне акорде (септакорде, нонакорде, прекомерне и умањене трозвуке) којима, осим што ‘ускраћује’ разрешење, необично их третира у смислу паралелног вођења читавих блокова. Даље, септакорд другог ступња мола у свим могућим обртајима и енхармонским односима, на многим местима далеко превазилази поливалентност акорда Вагнеровог *Тристана* (*Tristan und Isolde*, 1857–1859). Необичност музичког језика Дебиси постиже и употребом пентатонске лествице, староцрквених модуса и целостепене лествице. Из њих се често развијају низови акорада који у зависности из које лествице произлазе, отварају бројне могућности за нове, или освежене старе, хармонске склопове и њихове међусобне односе. Тако, на пример, у првом ставу Дебисијеве *Сонате за виолину и клавир* (*Sonate pour violon et piano*, 1917) уочава се сасвим специфична дорска ‘боја’ која даје, готово увек, посебну мекоћу музичком току (в. Нотни пример бр. 12). Наиме, у овом примеру се дорска секста (е) појављује и у акорду доминанте као велика нона, тако да овај акорд и у молу добија *нову* – типично *дебисијевску боју*. Однос t–S (тоника–субдоминанта) јавља се чак три пута, као да се жели истаћи дорско обележје тоналитета. Међутим, усред таквог хармонског ‘оквира’, наступа (веома упадљиво), као одзвук *старог* романтичарског хармонског језика, хроматска медијанта, у привидном терцном сродству према субдоминанти, а у једнакотерцном односу са доминантом.



Нотни пример бр. 12: Клод Дебиси, *Соната за виолину и клавир* (*Sonate pour violon et piano*, 1917), тт. 1–14.

Дакле, у Дебисијевом хармонском језику, поред решења која су само њему својствена, могуће је уочити и она која реферирају на раније стилске епохе. Такође, из појединих лествичних основа развијају се низови акорада који само привидно одговарају (дисонанантним) акордима традиционалне науке о хармонији, као што су, на пример, прекомерни трозвук или алтеровани терцквартакорд. Међутим, звучна слика ни код Дебисија, а ни код Малармеа никада није ‘тврда’.

Приликом трагања за непосредношћу „сагласја” између Малармеове естетике и Дебисијеве поетике, наметнуо се још један појам који ће, испоставиће се незнатно касније – у двадесетом веку, постати један од фундаменталних елемената модерне естетике. Реч је појму фрагмента који постаје главни носилац изградње, сада сасвим специфичног, музичког тока код Дебисија и квази-реченичних структура код Малармеа. Прецизније речено, поступак враћања речи њеној изворности условљен је код Малармеа разарањем реченице у фрагменте. Дисконтинуитет уместо повезансоти, упоредност уместо следа: то су стилске ознаке једног унутрашњег

дисконтинуитета, једног говорења на граници немогућности. Фрагмент који добија ранг симбола за савршенство које се ближи, или за целину која се слуги, за Малармеа постаје „свадбени знак идеја”²¹⁸. Такође, у Дебисијвим остварењима фрагмент добија кључно место, док сам музички ток карактеришу: дисконтинуитет, изокретање звучних перспектива, техника монтаже (својствене филмској уметности), нагла нарушавања пулсације фактуре, цепање на тишину и експлозију, стално и неочекивано кретање и заустављање, краткотрајни покрети, сувише кратки да би били развијени, убрзавања и крешендо музичког тока...²¹⁹

И још нешто...

Оно ћутање ствари, она белина папира и тишина... понекад добију боју – боју која звучи... Боју која зазвучи као оно француско, дугачко, помало развучено „l’azur” – плаветнило, простори азура, небеско плаво, боја водених пространстава, и очију; реч је о боји/нијанси/‘тону’ који деле многи уметнички универзуми – Малармеов, Рембоов и Дебисијев, али и универзуми бројних сликара импресиониста.

Блиско Малармеу, Артур Рембо жели да „види невидљиво и да слуша нечуги” („inspecter l’invisible et entendre l’inouï”) како би продро у свет нових идеја и облика. Сматрајући да реални свет ствара привид равнотеже и чува инертни поредак ствари, Рембо се одлучује да крене у потрагу за непознатим и тако прошири поље неизвесности и сумње, а затим се суочи са светом слика које се налазе с ону страну искуства и стандардне логике света;²²⁰ а то је, сматра он, једино могуће „дугим, свеопштим и смишљеним растројством свих чула [‘déréglement de tous les sens’]”²²¹. Као резултат тога ‘рађа’ се један *песнички свет* – „против-свет”/ванљудски свет који је негација свега и уједно репрезент рушења варљивог декора свакодневице и привидне реалности којом је човек окружен. Продубљивање јаза између песничког

²¹⁸ Hugo Friedrich, *Struktura...*, нав. дело, 103.

²¹⁹ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 82.

²²⁰ Упоредити са: исто, 20.

²²¹ Наведено према: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost*, нав. дело, 140.

субјекта и песниковог људског лика довешће до свести да је он сам, заправо, неко други („ја, то је неко други“) и да као тај други у том *песничком свету*, односно, *свету другом* (речено дифреновски), његов субјект проналази своју истинску завичајност. Другим речима, тек испод конвенционалне маске коју бићу стављају околина или навике, то јест, тек испод површине и привида крије се право лице ствари и њихова песничка суштина.²²² У том контексту могуће је разумети и логику Рембоовог обликовног поступка који је заснован на специфичном односу предмета појавног света и њихове међусобне повезаности унутар песничке слике у којој, како наводи Никола Ковач, „реални детаљи из домена чулних представа губе свој примарни супстанцијални садржај и попримају одлике иреалне творевине чију збиљу потврђује само језичка материја“²²³. Другим речим, имагинарни свет постаје изворна вербална творевина која, не тражећи упорште у имитирању збиље и у садржајима који долазе споља, оживљава и сабира непостојеће односе и невидљиве облике. Као резултат оваквог једног процеса, у Рембоовом песништву јављају се слике које карактеришу изокренуте просторне перспективе и нелогичан поредак ствари. Оне су ослобођене просторних ослонаца и логично-репрезентативне стабилности (о чему сведоче и стихови песме *Реченице /Phrases, Illuminations*, 1872–1875/, као што су, на пример, „Разапео сам конопце од звоника до звоника“; „венце од прозора до прозора“; „златне ланце од звезде до звезде, и плешем“), док се имагинарна сликовитост одражава унутрашњом напетостју и енергијом која саму себе рађа. Ту напетост, сматра Ковач, бројни критичари пореде са музиком, али не у смислу аналогије звуковних и визуелних фигура, него у смислу метаморфозе основног песничког тона и његовог сталног разбуктавања у новим имагинарним и чулним просторима.²²⁴ Другим речима, песничко обликовање искуства одвија се, сматра Тијана Поповић Млађеновић, „у знаку хармонске и архитектонске подударности, то јест у сфери где музичка структура добија чврстину пластичног, вајаног садржаја. У том вртложном кретању звукова и боја у коме материја губи тежину и добија душу, ствара се имагинарна пројекција света у коме Рембо слободно премешта просторне

²²² Исто, 138.

²²³ Исто, 139.

²²⁴ Исто, 140.

перспективе („катедра се спушта наниже”, „језеро се диже”, слично као и у Дебисијевој *Потонулој катедри* /*La Cathédrale engloutie*, 1910/, десетом прелиду из прве свеске *Прелида* /*Préludes*/ за клавир) у процесу дезинтеграције облика и разбијања просторних односа, затим, слободно обликује имагинарне конструкције („мостови разапети у имагинарном простору чудесне архитектуре”, *Мостови* /*Les Ponts*/, *Илуминације* /*Illuminations*/, 1872–1875), и изједначава представе сна и јаве, смрти и живота.”²²⁵ Чак, таква продубљена и крајње индивидуална перцепција у одређеним моментима поприма карактер универзалног спектакла, и то оног у коме небо и море (као уосталом и за Дебисија) постају симболи бескраја који „попут огромних очију неког Бога”, прихватају и обухватају то чудесно збивање живота као космичку свечаност Лепоте.²²⁶

У том духу Рембо пише и сонет под називом *Самогласници* (*Voyelles*, 1871–1972) у коме формулише идеју о подударности звукова и боја (*audition colorée* – „обојено слушање”, или „слушање у боји”, које је, на један сасвим специфичан начин, тако карактеристично и за Дебисијеву музику) као принцип „евокативне чаролије” и симболичког представљања.²²⁷ Иако би прва помисао била да се Рембо само надовезао на Бодлерову идеју о „сагласјима”, он је у суштини никада није прихватио као дефинитиван поетски програм који би требало доследно потврђивати. Наиме, Рембо је изабрао/измислио боју за самогласнике (**А** – црно, **Е** – бело, **И** – црвено, **У** – зелено, **О** – плаво) чију је звучну вредност потом представио као след визуелних слика; дакле, он је, пошавши од идеје о синестезијским представама, отишао даље, у правцу могућности рашчлањавања, разбијања целине, аналитичког рачвања заокружених контура, ослањајући се, при том, на боју као средство асоцијативног везивања најразличитијих физичких и симболичких својстава појавног света.²²⁸ У том смислу могу се повући извесне паралеле са композицијама сликара импресиониста на којима обојена сенка предмета сугерише прозачност простора и

²²⁵ Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 20. Детаљније видети у: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost*, нав. дело, 143.

²²⁶ Упоредити са: исто.

²²⁷ Видети: исто, 20; Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost*, нав. дело, 140.

²²⁸ Видети: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 21.

свеопшти склад колористичке визије и Рембоове употребе боје – било исказане, било сугерисане – како би саставни делови слике били представљени као јединствен визуелни и поетски садржај.

Уколико се вратимо на његов сонет прво што се уочава јесте да су самогласници постављени одмах поред речи (које су и саме састављене од самогласника и сугласника), што у извесном смислу јесте претекст њиховом изједначавању. Међутим, то није сасвим јасно на самом почетку, тачније, све до трећег стиха прве строфе. Но, оно што је неупитно јесте да се у првом стиху појављују слике/слова које означавају самогласнике и речи које означавају боје. С обзиром на то да је могуће и слова и речи истовремено читати и као визуелне и као акустичке знаке, долази се до закључка да је реч о једном сасвим специфичном акустичко-визуелном колажу који је, претпостављам, и довео до прве рецепције овог сонета као *audition colorée*. Међутим, питање које произлази из овакве рецепције сонета тиче се тога да ли су самогласници само акустички феномени, а речи визуелни, или су, пак, и самогласници и речи истовремено и акустички и визуелни феномени. Уколико се узме у обзир да су самогласници акустички, онда су и речи које су сачињене од фонема такође акустичке. Но, будући да су фонеме означене словима, оне нужно припадају и домену визуелног, као и саме речи које денотирају боје упућујући нас такође ка визуелном. Дакле, јукстапонирањем визуелне и акустичке значењске димензије у оквиру једног знака наводи на закључак да феномен синестезије, заправо, лежи у основи нашег система сигнификације, будући да знакови положени у поље једног чула денотирају феномене других чула.

*A crno, E belo, I rujno, O plavo, U zeleno:
tajna rođena vam tu je:
A, crn kosmat pojas muhâ što blistavo
Nad svirepim smradom kupe se i zuje,*

*Zatoni sene; - E, koplja gordih santi,
Belina čadora, cveće zanjihano;
I, krv ispljunuta, smeh što gnevno plamti
Na usnama lepim, u kajanju pjanom;*

*U, drhtanje kružno božanstvenih mora,
Spokoj pašnjaka i stada, spokoj bora
Koje alhemijom stiču učenjaci;*

*O, vrhovna Truba, puna cike lude,
Mir kojim Anđeli i svetovi blude,
- Omega, Očiju moćnih modri zraci!*

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons
d'ombelles ;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes ;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts
studieux ;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges :
– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux ! –*

Артур Рембо, *Самогласници* (Voyelles, 1871–1972)²²⁹

Такође, овај сонет може бити схваћен и као својеврсно удаљавање од Бодлерових *Сагласја* зато што синестезија симболичког света *Самогласника* није суштинска, већ арбитарна будући да не постоји ‘природна веза’ између, на пример, речи црно и саме црне боје. Исто важи и за однос између самогласника и боја! Јер, ако је А (самогласник или велико слово а) заиста црно, поставља се питање зашто је онда исписивање речи црно поред њега уопште потребно? Другим речима, да ли постоји знак једнакости између самогласника и боја? Будући да се глагол бити ниједном не јавља између самогласника и речи (које денотирају боје), могуће је претпоставити да идентификација произлази из ‘физичке’ близине, односно везе која се јавља као последица исписивања речи одмах уз самогласнике. Тако, Рембо са сонетом *Самогласници* одлази корак даље од Бодлера и његовог веровања формулисаног у виду става да феномени одјекују једни у другима и могу се

²²⁹ Извор: Artur Rembo, *Sabrana poetska dela*, preveo Nikola Bertolino, Paideia, Beograd, 2004.

преводити једни у друге; за разлику од Бодлера, Рембо своја трагања заправо спроводи у пољу самог језика и мишљења. Такође, *Самогласнике* је могуће разумети и као сасвим специфичну радикализацију Бодлерових *Сагласја*: уколико неме ствари могу да проговоре кроз поезију, онда и самогласници, који су, парадоксално, ‘неми’ делови говора (јер они не денотирају), могу такође да проговоре. Чини се да је управо то оно што се дешава у Рембоовом сонету – ‘нема’ материје језика (самогласника и сугласника) почиње да проговара, то јест, да звуком ‘оживљава’. Тај процес даље води повезивању са бојама, а потом и са феноменима света. С обзиром на то да формирање/‘рођење’ самогласника прати процес ‘рађања’ имена боја, чини се као да су самогласници представљени као кључна тачка, можда чак и као платонистичка идеја из које се ‘рађа’ свет, нижу најразличитије појаве. Другим речима, оно што је у песми именовано, заправо, је већ садржано у самогласницима. Тако је у њима садржан и сам *свет чула*... Могло би се чак рећи да овај сонет проналази непосредна ‘сагласјима’ између чула, а пре свих, непосредна ‘сагласја’ између уха и ока, између аудитивног и визуелног.

Но, осим чула слуха и вида, већ у првој строфи је дато и чуло мириса, а имплицитно и чуло додира (физичка интеракција бића и материје), те њихов могући однос – „А, црн космат појас мухâ што блиставо над свирепим смрадом купе се и роје”. Чуло укуса се јавља у два наврата, такође у односу са неким другим чулом, и то први пут у стиховима „И, крв испљунута, смех што гневно пламти”, а затим и у стиху „На уснама лепим, у кајању пјаном”. Тако, овај сонет, односно, песничка реч постаје у извесном смислу приступачна свим чулима, речено рембоовским речником; сама слова јесу почело чулног света, али тај свет је, пре свега, *свет песме*, те су тако слова почела песме која је можда у основи целокупног света. Другим речима, Рембо као да у својој имагинарној динамици трансформисаних чулних представа и нарушених појмовних стандарда повезује ланац гласова и слика као говор бића у коме се размирира настанак света и његов смисао; у том смислу, *песнички свет Самогласника* јесте једна сасвим специфична космогонија. Оно што је важно узети у обзир јесте то да у *Самогласницима* није реч о метафорама као низу слика уланчаних

на основу сличних одлика, већ је реч о успостављању накнадних асоцијативних веза између различитих појмова и „усаглашавању” оних њихових одлика које немају заједничка својства.

Још један такав пример јесте Рембоова песма *Барварска* (*Barbare, Illuminations*, 1872–1875), тачније стих „Барјак од мяса што крвари на свили мора и арктичких цветова”, у оквиру којег су боје у толикој мери видљиве (иако нису експлицитно поменуте!), да се целокупна слика замишља једино захваљујући тој колористичкој динамици. Такође, у Рембоовом песништву наилази се и на примере таквог низања слика да је, заправо, могуће говорити о правим импресионистичким композицијама, попут оних на којима преовладава један основни тон, а све остало је сведено на нејасна наслућивања и пуко физичко присуство. Стих попут „Бели рој нејасних снова” јесте управо пример композиције коју одржава сâмо подрхтавање боје и њена аутономна равнотежа.²³⁰ Та Рембоова фасцинација бојом говори о јединственом духу времена и интересовањима која су прожимала поезију, сликарство, музику и науку.²³¹ У његовом стваралаштву, тачније у поменутој песми *Барварска*, препознајемо управо то јединство *духа времена* јер баш та песма, иако примарно припада пољу поезије, заправо представља пример музичког структурирања теме осмишљене на начин праве „фуге у црвеном и белом”, односно, пример мелодијског распоређивања мотивског низа на принципу опозиције ватре и леда („жеравица” – „иње”, „ватра” – „дијаманти”, „жар” – „пена”). По речима Николе Ковача: „и рефрен и модулирање основне теме и контрапунктско акцентовање и синтетичко финале у коме се размирирају све теме у облику завршне експозиције и апотеозе – све то упућује на једну музичку структуру насталу из визуелних и графичких симбола. Оваквим поступком музичког обликовања и одступања од уобичајене логике ствари, Рембо изражава своје уверење о песничком стварању као фантазијској игри изван граница реалног простора и времена. Једном речју, Рембоова

²³⁰ Упоредити са: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost*, нав. дело, 139.

²³¹ Детаљније видети у: Charles A. Riley, *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology* (Hanover: University Press of New England, 1995).

естетика нас ослобађа и концептуалних образаца и мерила која диктира реалност, било да за своју основу узима визуелне или музичке представе.”²³²

О музици као угаоном камену поимања стварности и разумевања суштине кретања, односно, о њој као својеврсном скелету поезије, писао је још један француски песник и теоретичар симболизма – Рене Гил (R  ne Ghil). Наиме, он је у својој *Расправо о речима* (*Traite du Verbe*, 1886) – за коју је предговор написао Стефан Маларме – покушао да створи једну динамичку ‘инструменталну поезију’ која би била ослобођена симетрије и прихватила живи ред симфоније. Она би била заснована на крајње флексибилном стиху – стиху који је ритмички разноврстан и којим се постиже висок степен музикалности. Песник би имао право, истиче Гил, да напише један стих од десет слогова, а наредни од четири, да мења константно ритмове и на тај начин коначно објави победу над старим ‘свечарским’ александринцем.²³³ Уобличавајући теоријски своју идеју, Гил је пошао од Рембоовог сонета *Самогласници* (где, као што је указано, свако слово има одређену боју), затим је проучавао радове Хелмхолца (Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz) и Вагнерову музику, те почео да разрађује принцип кореспонденција између боја, звукова и мириса. Другим речима, Гилова теорија ‘инструменталне поезије’ је заснована на идеји претварања речи у ноте – видљиве музике, где би људски глас остао врста ‘слободног инструмента’, ‘писак са резонатором различитих резонанција’. Креирајући такву поезију, некадашњи песник речи би постао песник музике, а његова творевина би постала ‘комад сугестивне музике’, динамички низ обојених слика које би изражавале вечно постојање емоција њима иманентним ритмом.²³⁴

Рене Гил, својом идејом о кореспонденцији између уметности у пољу ‘инструменталне поезије’, а Рембо својим концептом универзалног песничког језика и поезије као синтезе разума и интуиције, реалности и свести, космичког и људског,

²³² Branko D  akula (ur.), *Francuska knji  evnost*, нав. дело, 144.

²³³ Видети детаљније у: R  ne Ghil, *Traite du Verbe* (Paris: Chez Giraud, 1886), 5–7.

²³⁴ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 84.

те схватањем да уметничко стварање претпоставља и захтева свеукупност човековог искуства сву ширину света идеја и њихове животне објективације као свој извор и свој ослонац, блиски су оном Дифреновом ставу који каже да поезија у извесном степену може разрешити и превазићи супротности, да може кристалисати и објединити оно што живот не може да одржи на окупу, и на тај начин прекорачити домен естетских захтева. Поезија, као и музика, верује Дифрен, заправо, указују на она места „сагласја” између човека и света која се једино и откривају у перцептивном сазнању ствари у/из пољу/а уметности.²³⁵

²³⁵ Упоредити са: Mikel Difren, *Oko i...*, нав. дело, 5, 21.

...Између симболистичког позоришта и стваралаштва Клода Дебисија

Крајем 19. века јавља се покушај стварања новог позоришта, позоришта које је требало да буде засновано на потпуно другачијим основама и средствима изражавања него што је то био случај са натуралистичким.²³⁶ Тај амбициозни покушај стварања једне нове *уметности представљања* произашао је из естетике песничког симболизма, то јест из идеје његових представника о стварању симболистичког позоришта као синтезе позоришта и поезије које би требало да иза натуралистичке привидне стварности живота открије његову праву суштину, његове дубоко сакривене тајне – непознате силе које управљају судбином. Ту успешно остварену синтезу, песници попут Жерара де Нервала (Gérard de Nerval), Шарла Бодлера, и париских симболиста окупљених око Стефана Малармеа – на пример, Вилије де Лил Адам (Villiers de l'Isle Adam) и Едуар Дижарден (Eduard Dujardin), открили су у Вагнеровој музичкој драми и његовој идеји *Gesamkunstwerke*-а. Наиме, и сам Вагнер ношен амбицијом о стварању позоришта које би у јавном животу имало

²³⁶ Натуралистичко позориште се јавља у Француској седамдесетих година 19. века, а носи имена Едмонда и Жила Гонкура, с једне стране, и Емила Золе, с друге. Иако су сва тројица књижевника заступали став да је једина права позоришна уметност јесте она која говори истину, ипак су се њихови приступи и реализације тог *истинског позоришта* разликовали. Браћа Гонкур су, пре свега, настојала да премосте јаз између позоришта и књижевности тражењем адекватног позоришног говора, који је у исто време и књижевни и сценски. Међутим, у том тражењу, они су занемарили специфичности изградње које драмско дело 'захтева', што је резултирало тиме да њихова остварења буду сведена на лабаво повезане слике актуелних обичаја или слике француске револуције. О томе, сматра критика, сведоче дела попут *Анријет Марешал* (Henriette Maréchal, 1865) и *Домовина у опасности* (La Patrie en danger, 1889).

Идеја о натуралистичком позоришту пронашла је свог најупорнијег заступника у Емилу Золи. Уверен да ће након романа натурализам продрети и у позориште, Зола се у својим полемичким текстовима, сакупљеним у две збирке – *Натурализам у позоришту* (Le Naturalisme au theater, 1881) и *Наши драмски аутори* (Nos auteurs dramatiques, 1881) – темпераментно залаго за стварање натуралистичке драме. Сматрао је да ће експериментални и научни дух времена освојити и позориште, те да ће то уједно представљати и коначну, давно жељену, обнову сцене. Иако је веровао да је поступке натуралистичког романа могуће применити и на позорници, то ипак није допринело стварању натуралистичке драме. Оно до чега је дошло, као резултат такве Золине замисли, јесте пука адаптација његових романа *Јазбина* (l'Assomoir, 1879) која је доживела велики успех и *Жерминал* (Germinal, 1888) који је означио крај Золиног интензивног бављења позориштем, али и наговестио крај натурализма у позоришту. Детаљније видети у: Branko Džakula, „Pozorište krajem devetnaestog veka”, у: Branko Džakula (ur.), *Francuska književnost...*, нав. дело, 121–126.

функцију узвишене свечаности, као што је то било позориште у Античкој Грчкој, настојао је да то позориште оствари синтезом музике и поезије; дакле, требало је да се кроз уодношавање и међусобно комплементирање музике и поезије оствари један снажан и неизбрисив доживљај. Но, Вагнерове идеје о јавним *позоришним свечаностима* и *Gesamtkunstwerke*-у биле су слабо прихваћена од стране француских композитора тог периода и саме публике, али су, зато, међу песницима симболистима наишле на готово острашћени пријем. Поводом ‘открића’ Вагнерове музике и његових идеја, Дижарден је основао *Вагнеријанску ревију* (*La Revue wagnérienne*, 1885) која је окупљала симболисте, заправо, најватреније Вагнерове присталице. Међутим, и пре оснивања *Вагнеријанске ревије*, песници попут Жерара де Нервала и Шарла Бодлера су резонирали са поменутим Вагнеровим идејама. Наиме, пронашавши у Вагнеровим лајтмотивима симболистички израз метафизичких тежњи човека, Бодлер је формулисао идеју о „сагласјима” уметности која се искристалисала као резултат импресије након слушања Вагнерове музике.

О улози Вагнерове музике, и њеној рецепцији у француском свету уметности сведоче бројни текстови објављени у *Вагнеријанској ревији*, али и поједина писмима песника, као што је на пример оно које је Бодлер ‘упутио’ Вагнеру поводом извођења његовог оперског остварења *Танхојзер* у Паризу. Реч је, наиме, о писму/есеју под називом „Рихард Вагнер и *Танхојзер* у Паризу” из 1861. године, који се, према мишљењу Тијане Поповић Млађеновић, може заправо сматрати „јединим критичким текстом посвећеном музици”²³⁷. У њему Бодлер пише о „заводљивој способности музике да слушаоца у постпуности обавије и прожме, али и о неспоразумима и предрасудама у вези са Вагнером и његовом музиком који су ометали критичку рецепцију овог композитора у Француској”²³⁸. Такође, из Бодлеровог писма издваја се неколико сегмената који врло речито говоре о утицају Вагнера на поетику песника, а нарочито на стварање његове теорије сагласја међу уметностима:

²³⁷ Видети: Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 82–83.

²³⁸ Исто, 82.

„Да ли је мени самом дозвољено да препричам, да речима неизбежног превођења опишем оно што је моја имагинација произвела од када сам тај комад први пут слушао затворених очију и када сам се, могло би се рећи, осетио подигнутим са земље? (...) оно што би заиста било изненађујуће, било би то да звук *не може* да сугерира боју, да боје *не могу* да представе идеју једне мелодије, као и да звук и боја нису у стању да преводе идеје; ствари су се одувек изражавале путем реципрочне аналогije.“²³⁹

Бодлерова песма *Сагласја*, која се као могући превод Вагнерове музике нашла објављена у оквиру поменутог есеја/песме, осим што представља песникову теорију синестезија и универзалне аналогije (о чему је већ било речи), јесте и сведочанство песниковог уверења о томе „колико [заправо] поезија дугује музици и [колико] у прози наговештава ‘вагнеровски роман’“²⁴⁰. Осим тога, у поменутом есеју Бодлер се труди да, како Тијана Поповић Млађеновић примећује, укине границе између „читања и писања о Вагнеровој музици и слушања те исте музике.“²⁴¹ „Непрекидно избегавајући било какве предикције и класификације, аутор повезује разумевање музике, конкретну или просторну дисонанцу, као и апстрактну или концептуалну дисонанцу између различитих уметности.“²⁴² Ово се испоставља као једно веома интересно место у тексту, будући да ће идеја о жанровским/уметничким/дисциплинарним интеракцијама бити, као што је већ указано, доминантна тема промишљања у стваралаштву песника, али и бројних других уметника на крају 19. века. У том смислу, Бодлер је желео „да свој текст о Вагнеровој музици напише тако да њих двојица могу заједнички да се упуте у оне естетске пејзаже који ће им више пружити уточиште него што ће их раздвојити.“²⁴³ А управо ће та Бодлерова жеља, а и сам есеј допринети уздизању Вагнера и подстицању култа вагнеризма који ће у наредним годинама и деценијама запљуснути Европу.²⁴⁴

²³⁹ Наведено према: исто, 82.

²⁴⁰ Упоредити са: исто, 83.

²⁴¹ Исто.

²⁴² Исто.

²⁴³ Исто.

²⁴⁴ У том смислу, присталице Вагнерове музике и његове идеје о *тоталном уметничком делу* су, осим одласка на ходочашћа на *Бајројтске свечаности*, тежили и ка успостављању личног контакта са

Међутим, Вагнерова контроверзна теорија *Gesamkunstwerk*-а, сасвим природно, подстакла је у другој половини деветнаестог века у Француској и једну другачије обојену реакцију. Реч је о својеврсној, донекле нелагодној, одбрамбеној реакцији у неким од кругова симболиста, а та одбрана је била формулисана као настајање да се поврати моћ језика као врхунског изражајног медија који – како су, на пример, сматрали Жорис-Карл Уисманс (Joris-Karl Huysmans), Рене Гил или, пак, Стјуарт Мерил (Stuart Merrill) – по снази једино може да се надмеће са музиком.²⁴⁵

На линији овакве реакције нашао се и Стефан Маларме са својим прозним делом *Рихард Вагнер. Сањарење једног француског песника* (*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, 1885),²⁴⁶ у којем тоном пуним дивљења, ипак, оптужује Вагнера за поједностављену јукстапозицију двеју врста уметности. Тај тон испуњен дивљењем се ишчитава у оним редовима у којима Маларме истиче да је Вагнер на један изузетно креативан начин повезао *le drame personnel et la musique idéale*, одредивши се, при том, за једну тако популарну формулу. Међутим, у контексту изабране формуле, Маларме је сматрао да је Вагнерово повезивање музике са драмом далеко од стварног филозофског ‘брака’.²⁴⁷

Осим у поменутом тексту, Маларме је о Вагнеру и његовим естетичко-поетичким ставовима говорио и на чувеним „уторцима”, односно, књижевним вечерима које су се сваког уторка одржавале у песниковом салону. Приликом тих окупљања се дискутовало и полемисало о актуелним збивањима у свету уметности,

композитором. Тако се као један од најистакнутијих ‘потеза’ те врсте издвајају Лил Адамова путовања у Трибшен (1869. и 1870. године), поред Лутерна, чији је циљ био сусрет са херојем Вагнером и разговор о манускрипту комада *Побуна* (*La Révolte*, 1868–1869). Такође, један од значајних ‘потеза’ у част Вагнера издваја се покретања часописа *Вагнеријанска ревија* (само две године након Вагнерове смрти, 1885). Њу су, као што је већ непоменуто, покренули песник Дижарден и филозоф Теодор де Визева (Téodor de Wyzewa), а по узору на *Независну ревију* (*La Revue Indépendante*) Феликса Фенона (Félix Fénéon) која је почела да излази годину дана раније, дакле, 1884. године.

²⁴⁵ Видети детаљније у: исто, 84.

²⁴⁶ Малармеов текст *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français* објављен је у *Вагнеријанској ревији*, 8. августа 1885. године, а његов превод на српски језик је доступан у оквиру прилога у тексту Тијане Поповић Млађеновић „Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и у *Пелеасу и Мелисанди* Клода Дебисија – где, зашто, како и куда?”. Видети у: исто, 96–100.

²⁴⁷ Упоредити: Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy. Unheard music, Unseen Text* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 3.

не само Француске, већ и шире, али су се исто тако кристалисали и уметнички, естетички и поетички ставови ове епохе.²⁴⁸ У вези са Вагнером, Маларме је *уторцима* говорио да му се чинило да „он, упркос свему, предност даје музици, те да се стога поезија подводи под музику, да поезија извире из музике и да у њу увире, док је [Маларме], управо супротно, сматрао да поезија има надмоћну улогу”.²⁴⁹ Но, подсећам да је француски песник посебно инсистирао на значају музике као праве суштине поезије, истичући да задатак модерне поезије више није да прича, проучава и описује; по његовом мишљењу, стихови морају деловати попут музичке еманиције, не смислом, већ сонорношћу, не значењем, већ музичким вибрацијама. На тај начин, поезија постаје врста музичке партитуре.²⁵⁰

Целокупан књижевно-теоријски свет Стефана Малармеа испоставља се као вишеструко значајан: с једне стране, зато што пружа увид у једну од линија реакције на Вагнерову музичку драму (а та реакција је сажета у Малармеовој критици да је у композиторским делима музика узурпирала место поезије); с друге стране, тај исти *свет*, из суочавања са том истом Вагнеровом музичком драмом, рађа једну теоријску концепцију позоришта, сасвим другачију од композиторовог.

Наиме, сматрајући да је, као што је већ поменуто, у Вагнеровој музичкој драми музика узурпирала место поезије, те да јој се мора вратити искључиво, доминантно место, Стефан Маларме позива на стварање ‘представе’ која би, заправо, била сведена на свечани чин читања поетског текста, дакле, лишена свега спољњег, док би улога глумца била сведена на минимум. Сам Маларме није оставио ниједно дело које би представљало реализацију такве идеје о позоришту, идеје која суштински представља негацију позоришта,²⁵¹ али јесте оставио једно остварење које је произашло из поменутих замисли. Реч је о остварењу под називом *Поподне једног*

²⁴⁸ Детаљније видети у: Rosemary Lloyd, “Debussy, Mallarmé, and ‘Les Mardis’”, у: *Debussy and His World*, ed. by Jane F. Fulcher (Princeton – Oxford: Oxford University Press, 2001), 255–269.

²⁴⁹ Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 85.

²⁵⁰ Упоредити са: исто, 85.

²⁵¹ Међутим, сам Маларме није оставио ниједно дело које би представљало реализацију такве идеје о позоришту, идеје која суштински представља негацију позоришта. Видети: Branko Džakula, „Pozorište krajem...”, нав. дело, 125.

фауна (*L'Après-Midi D'un Faune*, 1876)²⁵² на темељу којег ће настати Дебисијево оркестарско дело *Прелид за поподне једног фауна* (*Prélude à l'après-midi d'un faune*, 1892–1894), а које ће потом алтернативно постати музика за балет кад доживи своју сценску реализацију у продукцији *Руског балтеа* (*Les Ballets russes*) Сергеја Дјагиљева (Сергѐй Пáвлович Дя́гилев) и кореографији Вацлава Нижинског (Вацлав Фомич Нижинский) 1912. године. На тај начин, посредно, Малармеово остварење – еклога *Поподне једног фауна* ће доживати својеврсну инсценацију, коју је песник од почетка стварања дела имао на уму. Другим речима, управо ће поменута балетска релаизација постати оно песниково ‘сањано’ *потпуно уметничко дело* – дело саздано од Дебисијеве музике и Малармеове поезије. Но, вратићу се на почетак и покушати да исцртам линију рада на ‘пројекту’ *Фаун*, а потом укажем на она места која представљају својеврсна исходишта за настанак Дебисијеве лирске драме *Пелеас и Мелисанда*.

Финалној верзији Малармеове еклоге из 1876. године која је носила назив *Поподне једног фауна*, претходиле су две верзије, из 1865. и 1875. године. Прва верзија, већ самим насловом – *Монолог фауна*, сведочи о песниковом интересовању за позориште, те указује на примарну идеју да стихови драмске поеме буду читани наглас од стране једне личности, дакле, као монолог. Малармеов захтев да драмска поема на тај начин буде представљена у Француском позоришту (*Théâtre Français*), био је одбијен. Након паузе од десет година, тачније 1875, Маларме ће се вратити свом остварењу и променити му наслов у *Импровизација фауна*. Разлози за ову врсту промене нису познати; но, претпоставка је да је тај потез био песников покушај да се дистанцира од првобитне идеје коју није успео да реализује, те да у извесном смислу прикрије намере и ускрати могућност икакве везе са позориштем. Годину дана касније, 1876, Малармеов *Фаун* добија свој коначни облик и наслов и постаје еклога

²⁵² Дела која су могуће послужила Малармеу као узор и инспирација да се окрене митолошкој тематици и *фауновом свету*, и започне рад на еклоги, јесу Банвилова позоришна комедија *Дајана у шуми* (*Diane au bois*, 1864), поема *Сатир* (*La Satyre*) Виктора Игоа (Victor Hugo) којег је Маларме врло поштовао и чије је поменуто дело у чланку под називом *Уметност за све* (*L'Art pour tous*, 1862) назвао ремек-делом, потом Балзаков (Honoré de Balzac) роман *Серафита* (*Séraphita*) и многа друга. Упоредити са: Austin Gill, Histoire d'un Faune by Henri Mondor, *The Modern Languages Review*, Vol. 45, No.2, 1950, 264.

Поподне једног фауна. Са овом, финалном верзијом *Фауна*, песник се враћа својим првобитним замислима у вези са позоришном поставком дела, те је у складу са њима, а и са сопственим идејама о симболистичком позоришту, желео да његова еклога буде сценски постављена у *Позоришту уметности* (*Théâtre d'Art*) и изведена од стране Пола Фора (Paul Fort). Према речима Тијане Поповић Млађеновић, „песникова замисао је подразумевала музику, која не би била фон, ваћ активни учесник театарског догађаја, при чему је постојала и идеја о нечему слично малој опери – са ‘певаним рецитавањем’ или ‘говорним певањем’ [подвукла И.П.], на начин француске музике произашлим из прозодије француског говорног језика и из наглашено музичких средстава саме еклоге, из подешавања гласа према његовим музичким својствима”²⁵³. Након што су се Маларме и Дебиси упознали 1890. године, и након што је Маларме одслушао Дебисијво ‘омузикаљење’ *Пет Бодлерових поема* (*Cinq poèmes de Baudelaire*, 1887–1889), песник је дошао на идеју да би уз Дебисијеву музичку ‘подршку’ његова еклога коначно добила своју позоришну инсценацију. Он је свој предлох изложио Дебисију и њихова сарадња на овом пројекту је отпочела 1891. године. Композиторов првобитни план, у *сагласју* са песниковом визијом позоришне музике или чак музичко-сценског дела, био је да кроз троделну макроконцепцију музике, под називом *Прелудијум, интерлудијум и финална парафраза* за „*Поподне једног фауна*” (*Prélude, interlude et paraphrase finale pour L'après-midi d'un faune*), обухвати низ сцена/музичких слика. С обзиром на то да до саме реализације овог пројекта није дошло, реалан исход ове замисли била је, као што је већ поменуто, Дебисијева оркестарска композиција, названа још и тонска поема – *Прелид за поподне једног фауна*, дакле, први део некадашње оригинално замишљене концепције музике за позориште. Премијерно извођење Дебисијевог прелида било је заказано за 20. децембар 1894. године, и том приликом је Дебиси, са извесном дозом ироније, упутио позив Малармеу, са речима да би „својим присуством почаствовао *арабеске* за које верује да му их је издиктирала Флаута песниковог Фауна”²⁵⁴. Након премијере Дебиси је у неколико наврата покушао да се

²⁵³ Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и његово доба...*, нав. дело, 30.

²⁵⁴ Исто, 30.

дистанцира од првобитних замисли и пројекта на којем је радио са Малармеом, објашњавајући да је његов *Прелид*, заправо, „само слободна илустрација песникове предивне поеме и да се састоји из низа околности у којима су се жудње и снови фауна кретале у топлини поподнева”²⁵⁵. Но ипак, чини се да се и у Дебисијевој тонској поеми рефлектују Малармеове замисли чак и из ране две верзије дела; с тим у вези, занимљиво је истаћи да у Дебисијевој музици соло-флаута (фаунова/сатирова свирала/фрула – квазисоло-глас) заправо представља, то јест, испољава то првобитно Малармеово *монолошко одређење*, а да тип рада са музичким материјалом (са генеришућом темом читавог дела у соло-флаути, и њеним *арабеским* мотивским потенцијалом) и одређени композициони поступци као да ‘призивају’ *импровизацију*. Другим речима, чини се да је и генеза саме Малармеове еклоге добила своје отеловљење у Дебисијевом делу.²⁵⁶ А скоро две деценије касније, тачније 29. маја 1912. године, дело је доживело и своју инсценацију, као музика за балет у продукцији већ поменутог *Руског балета* Сергеја Дјагиљева, у кореографији Вацлава Нижинског. Дакле, иницијално, односно, у интенцији *Прелид за поподне једног фауна* јесте музика за позориште, то јест, не-аутономна музика. Финално, у реализацији – реч је о програмској, не-апсолутној музици. Алтернативно, Дебисијев *Прелид* је и музика за балет.²⁵⁷ А Малармеова еклога? Она је, сасвим непосредно, доживела своју одувек жељену, али финално ‘неговорну’ позоришну инсценацију.

И опет се враћам на почетак...

Иако Маларме сам није оставио ниједно дело које би представљало реализацију његових идеја о позоришту, Дебисијев *Прелид* – „слободна илустрација песникове предивне еклоге” – иницијално то јесте ‘навестио’. Искуство рада на ‘пројекту’ *Фаун*, кроз истовремено упознавање са Малармеовим идејама симболистичког позоришта, али и Вагнеровом музичком драмом, реперкутовало се на Дебисијеву концепцију лирске драме *Пелеас и Мелисанда*, с једне стране, али и на

²⁵⁵ Rosemary Lloyd, “Debussy, Mallarmé, and ‘Les Mardis’”, у: Jane F. Fulcher (ed.), *Debussy and His World* (Princeton – Oxford: Oxford University Press, 2001), 255.

²⁵⁶ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 30.

²⁵⁷ Упоредити са: исто, 30–31.

однос према литерарном предлошку – Метерлинковој истоименој симболистичкој драми, те вокалном и инструменталном писму, с друге стране.

Са којих тачака се Дебиси могао отиснути, када се упустио у компоновање свог *Пелеаса*? У случају Малармеа, то је била замисао о врхунској уметничкој форми читања онога што Маларме метафорички назива *књигом* ('le Livre', 'les feuillets'), а чији имагинативни процес овај песник види као стварни извор драме. По Малармеовом мишљењу, реч је о *нечујном читању* које представља драмски чин у његовом најчистијем облику у оквиру којег позоришне сцене постају *ментални процеси*. „Нечујна драмска представа која се одвија на страницама *књиге* постаје *чиста музика* [la musique pure].”²⁵⁸ Другим речима, драмска радња се достиже током идеализованог процеса читања, док је музика, сматра Тијана Поповић Млађеновић, „само *dans le sens propre* (у *чистом смислу*) у стању не само да буде уметнута у свеобухватну *књигу* већ и да је прати, или чак замени као очевидни израз глобалног уметничког чина.”²⁵⁹ У том смислу, сваки инструмент у оркестру би својом материјалношћу заправо, како то сматра Маларме, само контаминирао уметност; односно, он не би преносио неизрециву емоцију (како је то Вагнер предвидео), нити би језику обезбеђивао емоционалну непосредност и сугестивност, будући да у самој музици, баш као и у језику, постоје херменеутичке ‘пукотине’...²⁶⁰ Управо са овог места отискује се и Клод Дебиси који ће, слично Малармеу (који је додуше само теоријски изграђивао своју концепцију симболистичког позоришта) и, такође, у односу на Вагнера (а пре свега његовог *Тристана*), стварати своје естетске принципе сценског вокално-инструменталног дела – лирске драме *Пелеас и Мелисанда*. Но, пре него што укажем на могуће додирне тачке три универзума – *дебисијевског*, *вагнеровског* и *малармеовског*, сматрам да је неопходно направити један, метафорички речено, контекстуални прелудијум, у оквиру којег бих покушала да исцртам мрежу контаката које је Дебиси остварио у периоду од само три године, и то

²⁵⁸ Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 86.

²⁵⁹ Исто.

²⁶⁰ Упоредити са: Elizabeth McCombie, нав. дело, 17–18, 25.

оне три године које ће бити кључне за Дебисијево осмишљавање лирске драме *Пелеас и Мелисанда*.

Као почетак, могуће је маркирати 1887. годину, када се Дебиси враћа из Рима у Париз и убрзо затим ступа у контакт са Дижарденом, те постаје део симболистичког књижевног и уметничког круга – круга који се окупља у *Књижари независне уметности* (*Librairie de l'Art Indépendant*). Наредне, 1888. године, први пут посећује музички фестивал у Бајројт и присуствује извођењу Вагнерових опера *Мајстори певачи* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1867) и *Парсифал* (*Parsifal*, 1882), док следеће 1889. године, у оквиру истих свечаности, слуша извођење *Тристана и Изолде*.²⁶¹ Исте године у Паризу се, у оквиру велике Светске изложбе, упознаје са музиком Кине, Индонезије, Вијетнама и других азијских народа, затим звуком гамеланског оркестра са Јаве и позориштем Анамита, али и са стваралаштвом Балакирјева (Милиј Балакирев), Мусоргског (Модест Петрович Мусоргский) и Римског-Корсакова (Николай Андреевич Римский-Корсаков). Током 1890. упознаје се са Ериком Сатијем (Eric Alfred Leslie Satie), открива књижевни свет и поетику Едгара Алана Поа (Edgar Allan Poe), као и Мориса Метерлинка! Крајем те исте 1890. године, среће се, као што је већ напоменуто у контексту ‘пројекта’ *Фаун*, и са Малармеом у чијем се магнетном пољу, током књижевних вечери организованих уторцима у салону песника, дефинитивно кристалишу и Дебисијеви уметнички, крајње самосвојни естетички и поетички ставови. Истовремено, ово је била и година када је Дебиси почео да преиспитује Вагнеров концепт музичке драме, али не и година када ће начинити дефинитиван отклон од њега²⁶². О том, метафорички речено, ‘упијању’ Вагнерове музике, сведоче и поједина хармонска решења у *Пелеасу и Мелисанди* која представљају сасвим специфична еха Вегнеровог *Парсифала*. Чак читаву деценију и по након, како Дебиси пише, „чаробних година [...] пуних Вагнеровог лудила”,²⁶³ он ће и даље ‘комуницирати’ са светом музичке драме.

²⁶¹ Извођењу ове опере, Дебиси је присуствовао и раније, у Бечу.

²⁶² Детаљније видети у: Barbara L. Kelly, “Debussy’s Parisian affiliations”, у: *The Cambridge...*, нав. дело, 32.

²⁶³ Richard Langham Smith (trans. and ed.) *Debussy on Music. The Critical Writings of the Great French Composer Claude Debussy* (New York: Cornell University Press, 1977), 167.

О Дебисијвим размишљањима и ставовима у вези са музиком и уметношћу, *en général*, сазнајемо из изузетно богатог писаног трага који је, као музички писац, за собом оставио. Посебну драж у откривању упоришних тачака Дебисијевог односа према музици, али и дубљем разумевању његовог уметничког концепта у оквиру његове списатељске делатности, пружа композиторова преписка. Укупно триста једанаест објављених Дебисијевих писама проткивају композиторово животно време од тренутка када је имао двадесет две године, па све до неколико месеци пред смрт. Она заправо, према речима Тијане Поповић Млађеновић, настајући и разастирајући се у периоду од 1884. па до краја 1917. године, конструишу и маркирају живе догађаје његовог живота. Другим речима, током готово три и по деценије Дебисијева писма ће испредати разноврсно испреплетане и испресеране мреже његовог живота, његових бројних субјективних прича сатканих од бројних приватних и јавних *ја* која се ‘упућују’ на око седамдесет пет различитих ‘адреса’.²⁶⁴ Такође, посебно занимљиви, у контексту настанка лирске драме *Пелеас и Мелисанда*, јесу разговори које је Дебиси водио са својим професором композиције Ернестом Жироом (Ernest Guiraud), а у којима открива своје ставове о уметности, а посебно о Вагнеровој концепцији музичке драме. У једном од тих разговора, које је забележио француски музиколог и композитор Морис Еманиел (Maurice Emmanuel), Дебиси је истакао да никада није покушавао да имитира оно чему се дивио у Вагнеровој музици. Наиме, он замишља другачију драматску форму, ону у којој „музика почиње тамо где је реч немоћна да изражава, [јер] музика је створена за наизрециво”. „Желео бих”, каже Дебиси, „да она изгледа као да повремено излази из сенке и да се зачас у њу опет враћа; да увек буде дискретна личност [...] Ништа не сме да успори ток драме: сваки драмски развој, ма и најмање продужен, неспособан је да се сложи са покретљивошћу и променљивошћу речи.”²⁶⁵ У том контексту, Дебиси даље износи врло јасан став у вези са тим који ће му песник дати либрето; то ће бити „онај који ће [му] исказујући

²⁶⁴ Tijana Popović Mladjenović, *Voices of Debussy's letters as something more and something less than (auto)biography*, u: *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*, ed. by Tatjana Marković and Vasa Mikić (Belgrade: Faculty of Music, Department of Musicology, 2010), 227–235.

²⁶⁵ Цитирано према: Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 88. Упоредити са: Stefan Jarociński, *Debussy – impressionisme et symbolisme* (Paris: Éditions du Seuil, 1970), 116–117.

ствари тек делимично, дозволити да угради [сопствени] став у његов.”²⁶⁶ И наставља: „сањам о либрету који ме неће приморати да нижем дуге, тешке чинове, већ ће ми пружити призоре различите по амбијенту, где личности неће ступати у конфликте, већ ће подносити живот и судбину.”²⁶⁷ Управо такав либрето је пронашао у Метерлинковом најуспешнијем позоришном делу – симболистичкој драми *Пелеас и Мелисанда* у којој доминира лиризам, односо, у којој снажни лирски занос даје основни тон. Преузевши готово у целости поетски текст Метерлинкове драме, Дебиси је реализовао своје дело као лирску музичку драму без правог драмског сукоба, то јест, драмске радње која би из њега произлазила. Личности су пасивна, слаба и крхка бића, лишена људске пуноће и снаге, свесна своје немоћи да се супротставе неминовности свемоћне судбине која им је предодређена. У контексту тога, Дебиси се, као што и сам наводи, није поводио „заблудама традиционалне опере у којој музика дрско доминира, док је поезија у другом плану, пригушена прегустим оперским ткивом”. Он је, за потребе реализације своје лирске драме, а у непосредном „сагласју” са естетиком Малармеове симболистичке поезије, открио изражајно средство које сматра сасвим посебним – тишину. С тим у вези, Дебиси је у писму упућеном пријатељу Ернесту Шосону (Ernest Chausson) – композитору, написао следеће: „Можда је то [тишина] једини начин на који се емоцији једне реченице може дати њена пуна, права вредност и, иако је је Вагнер користио, чини ми се да се она налази само у оном апсолутно драматичном, а не у сумњивим драмама као што су Бушардијеве [Jozeph Bouchardy], Д’Енеријеве [Adolphe Philippe d’Ennery] и осталих! [...] Провео сам недеље у тражењу оног ‘ништа’ од чега је Мелисанда саткана.”²⁶⁸ У контексту тога се онда и разумева Дебисијев критички став да се „у опери превише пева”, јер „треба[ло] би певати само онда, када је [то] потребно [...]”²⁶⁹. Управо у овим тачкама уочавају се она непосредна „сагласја” између *дебисијевског* и *малармеовског* стваралачког универзума; да будем прецизнија, та места „сагласја” –

²⁶⁶ Цитирано према: исто, 88; упоредити са: Stefan Jarociński, нав. дело, 116.

²⁶⁷ Цитирано према: исто, 89; упоредити са: Stefan Jarociński, нав. дело, 117.

²⁶⁸ François Lesure and Roger Nichols (eds.), *Debussy Letters* (London – Boston: Harvard University Press, 1987), 56, 62.

²⁶⁹ Наведено према: Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 89.

експресија тишине и став да је музика алтернатива писаној речи – заправо и ‘дефинишу’, односно, стварају *музички свет* лирске драме *Пелеас и Мелисанда*.

Наиме, целокупан вокални парт *Пелеас* заснован је на консеквентном извлачењу мелодијских флоскула из латентних мелодијских флексија француске говорне речи, односно, на сасвим специфичном подешавању гласа према његовим музичким својствима. Музика се појављује из тишине, наметнувши се без претходне најаве, прекидајући затим свој ток поновним западањем у њу, настављајући да, како то истиче Тијана Поповић Млађеновић, „плете нит у нашим сновима”²⁷⁰. Као резултат свега тога настаје речитатив сасвим специфичне природе, речитатив доведен до крајњих граница – на саму раван експеримента, речитатив који постаје једино средство вокалног израза у *Пелеасу*, чиме је омогућен апсолутно неометан ток драмске радње. Но, поставља се питање каква је ‘природа’ тог речитатива и где он проналази свој референтни систем? Уколико пођемо од чињенице да је природна и основна манифестација људског гласа говор – језик као инструмент комуникације, те доведемо је у везу са Дебисијевим ставом да „у музичкој драми све треба да служи експресији лирског елемента који је инкарниран у људском гласу” добијамо резултат какав је композитор постигао у својој лирској драми *Пелеас и Мелисанда*. Реч је, наиме, о мелодијској линији вокалног парта која је веома блиска интонативним линијама идентификованим у оквиру прозодијског француског система. Другим речима, ради се о сасвим специфичном мелодијском рецитовању (карактеристичном не само за *Пелеаса*, већ и за *Три Билитисине песме* /*Trois Chansons de Bilits*, 1898/), рецитовању које у највећој мери поштује вербално значење Метерлинкове прозе. С тим у вези, Дебиси је написао следеће: „Ја сам поштовао пре свега карактер, живот мојих личности; хтео сам да се они изражавају ван мене, ван самих себе. Пустио сам их да певају у мени. Трудио сам се да их чујем и да их тумачим верно. То је све.”²⁷¹

²⁷⁰ Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?”, *Музички талас*, 3–6, 1997, 63.

²⁷¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche et autres...*, нав. дело, 270; наведено према: исто, 69.

Другим речима, *Пелеасов* речитатив усаглашен је са „природом” – језиком, и то је „тип речитатива чисто лингвистичке перцепције”²⁷².

Међутим, приликом усаглашавања говорног и музичког језика, Дебиси је наилазио на извесне проблеме, а они су превасходно били сконцентрисани око питања музичког ‘тумачења’ говорног, у смислу преношења, то јест, подржавања висине, трајања, јачине и боје речи.²⁷³ Подржавање трајања (подударане вербалних и музичких акцената кроз употребу аналогним ритмичких вредности), јачине (динамичког интензитета) и боје говорне речи – било је могуће реализовати. Међутим, код питања ‘преношења’ висине настао је проблем, јер је Дебиси – у жељи да доследно, консеквентно спроведе музичко ‘тумачење’ говорног – морао да пронађе решење које би омогућило да језичку информацију која произлази из нијансе висине говорне линије, забележи и фиксира темперованим музичким системом. С обзиром да то није могуће учинити јер се ради о *изражајности говора* у којој мноштво нијанси смисаоног зависе од великог броја могућих акустичких варијанти у говору, Дебиси се одлучио да поменуто ‘нијансирање’ *изражајности говора* повери оркестарском парту. Тако се „изражајно богатство *Пелеаса* ослања на целокупност музичког писма, где оркестар игра основну улогу”²⁷⁴! Но, и у вокалном парту, дакле, у самој певаној линији могуће је пратити трагове многих естетских тенденција које су у служби драмског израза.²⁷⁵ Кристијане Шпит-Вајсенбахер детектује три врсте фигура на којима је заснована музичка изражајност вокалног парта *Пелеаса*. Реч је о:

- *прозодима* у смислу ‘реалистичних’ транскрипција спонтаних говорних особина (овај поступак Дебиси спроводи током целог дела),
- *мадригализмима* – мање или више ‘реалистичким’ оцртавањима спољних догађаја (ова фигура се врло ретко може наћи у речитативу *Пелеаса*), и о

²⁷² Christiane Spieth-Weissenbacher, “Prosodes et symbols mélodiques dans le recitativo de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l’écriture vocale de Debussy”, *International review of the aesthetics and sociology of music*, Zagreb, 1982, 83.

²⁷³ Основне карактеристике тона, као што су висина, трајање, интензитет и боја, јесу главне одлике и изговорене речи.

²⁷⁴ Christiane Spieth-Weissenbacher, нав. дело, 84.

²⁷⁵ Упоредити са: исто.

- *символима* – музичким особинама чији су односи са апстрактним појмовима које представљају само аналогни, и често су скривени.

Под последњом фигуром подразумева се заправо симболичка употреба:

- интервала (на пример, у деоници Иниолда чисте кварте и квинте јављају се двоструко више него у деоницама осталих ликова, што је симбол извесне безазлености својствене детињству; или прогресивно смањивање ‘чистих’ интервала у деоници Голоа, што је симбол ‘опадања’ његове чедности и безбрижности);
- лествичних основа (пентатонске лествице као симбола чистоте, невиности, светлости и лепоте и целостепене лествице као симбола сумње, сенке, зла)
- ритма (оригинална ритмичка конфигурација одређеног мотива се ‘деформише’ помоћу синкопираног ритма и репетиције појединих тонова);
- крајњих тачака распона гласа (у Аркеловој деоници појам „смрт” је симболички приказан најдубљим тоном басовог регистра, а не само дубоким тоном, што би био мадригализам).²⁷⁶

Дебисијево вокално писмо у *Пелеасу*, његова оригиналност и специфичност, дало је повода бројним музиколозима и естетичарима музике за интересантна истраживања и често постављање питања где такав „бескрајни речитатив” ‘проналази’ свој референтни систем.

Тијана Поповић Млађеновић истиче да „бескрајни речитатив” *Пелеаса*, који је настао као резултат сасвим специфичног усаглашавања говорног и музичког језика, упућује на Вагнера, али само у смислу конфронтирања парадокса – дакле, Дебисијев „бескрајни речитатив” наспрам Вагнерове „бескрајне мелодије”.²⁷⁷ Такође, она

²⁷⁶ Детаљније видети у: Christiane Spieth-Weissenbacher, *Le Recitatif melodique dans Pelléas et Melisande de Claude Debussy*, thèse de 3e cycle, 1979. Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?”, нав. дело, 69–70.

²⁷⁷ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 91; Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?”, нав. дело, 54–73; Tijana Popović Mladenović, „Varijacije na temu *Peleas i Melisanda* Kloda Debisijsa i istorija”, u: *Opera – od obreda do umetničke forme*, zbornik tekstova (Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001), 184–197.

истиче и то да *Пелеасов* „бескрајни речитатив” комуницира са знатно удаљенијом музичком прошлошћу. С једне стране, на равни вокалног писма *Пелеас* упућује на тип речитатива за који су се у историји развоја француске опере залагали Лили и Русо. То је речитатив који „на сасвим нов начин означава тачно трајање изговарања речи”, речитатив у којем „прозодија језика намеће свој карактер”, речитатив који је у погледу интервалске конфигурације ‘скромнији’ будући да „у њему нема нити вице, нити ичег налик певању”, речитатив који је у духу француског језика – једноставно речено, *француски речитатив*.²⁷⁸ Као пример за *дебисијевски (француски) речитатив* који својом ‘природношћу’ и својим константним обликовањем вокалне деонице премагибањима обичног француског говора упућује на евентуалне утицаје Лилијевог речитатива, може послужити Женевјевин речитатив на почетку друге слике првог чина (*Сцене читања писма*), када она чита Голоово писмо.

²⁷⁸ „Око сто педесет година пре првог извођења *Пелеаса и Мелисанде*, тачније 1753. године, други од два претходно поменута француска композитора, Жан Жак Русо је у свом спису *Писмо о француској музици (Lettre sur la musique française)* закључио да је француски језик услед својих акцената и ритма неподесан за коришћење у музици, односно за певање. Па ипак, написао је два вокално-инструментална дела на француском језику: *опери buffo Сеоски врач (Le Devin du village, 1752)*, као и у историји музике први сценски музички мелодрам, у данашњем смислу те речи – рецитоване уз пратњу музике, *Пигмалион (Pygmalion, 1770)*.” Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?”, нав. дело, 69.

„Део којем сам посветио највише пажње”, писао је Русо о *Сеоском врачу*, „и у којем сам начинио највеће одступање од већ утртог пута, јесте речитатив [подвукла И.П.]. Мој речитатив је акцензован на сасвим нов начин и означава тачно трајање изговарања речи.” Видети: John F. Strauss, Jean-Jacques Rousseau: Musician, *The Musical Quarterly*, Vol. LXIV No.4, 1978, 479. Русо своју основну мисао о враћању природи спроводи и у теоријском приступу музици: мелодија се ствара подржавањем акцената гласа у говору, односно подржавањем флексија природног говора. Својеврсно Русоово предвиђање речитатива будућности – речитатива који ће се кретати у малим интервалским покретима, без претераног дизања или спуштања гласа, без дугог задржавања на тоновима, без вице и без ичег што личи на певање, само мало неједнакости у трајању нотних вредности – најављује вокалну уметност Дебисија и Даргомижског (Алекса́ндр Серге́евич Даргомы́жский (*Камени гост /Каменный гость*, 1869/)), па и Мусоргског и Јаначека (Leoš Janáček), то јест, најављује једно време у којем прозодија језика намеће свој карактер и учествује у стварању, између осталог, и националног израза у музици. Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?”, нав. дело, 69.

30 **SCENE II. — Un appartement dans le chateau. Arkel et Genevieve**

22 *ritenu*

Fl. *p* *rit p* *pp* *pp*

Hrb. *p* *rit p* *pp*

Cl. *p* *rit p*

R² *p* *rit p* *pp*

Cora *pp* *pp*

Tub. *p* *rit p* *pp*

GENEVIEVE

22 *ritenu* *pizz.* *modéré*

Voz. *pp* *pp*

Alt. *pp* *pp*

Vcll. *pp* *pp*

C. II. *p* *rit p* *pp*

23

Fl. *pp*

Hrb. *pp*

Gr. *arco* *pp* *arco* *pp*

2^d Voz. *pp*

Alt. *pp*

...rit à son frère Pel...le...as; Un soir je l'ai trou...vée tout en pleurs au bord d'une fon...taine... Dans la fo...

Нотни пример бр. 13: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1902), оркестарска партитура, I чин, II слика – *Сцена читања писма*, Женеvјевин речитатив, првих 18 тактова од партитурног броја 22.

91

sans rigueur dans la mesure

Ge. *rêt ou je m'étais perdu. Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient et je n'ose pas l'interroger,*

V^{es} div. *pp*

Alt. *pp*

V^{lb} *pp*

cédez sur le mouv^t dans ces 2 mesures à 2

Fl. *pp*

Hrb. *pp*

Ge. *Car elle doit avoir eu une grande épouvante, Et quand on lui demande ce qui lui est arrivé, elle*

V^{es}

Alt. *pp*

V^{lb} *pp*

Fl. *pp*

Hrb. *pp*

Ge. *pleure tout à coup comme un enfant et sanglote, si profondément qu'on a peur.*

V^{es} *unis pp*

Alt. *unis pp*

V^{lb} *unis pp*

pizz. arco *pp* pizz. arco *pp*

Нотни пример бр. 13: ...наставак.

Посебност овог речитатива огледа се, с једне стране, и у дискретној оркестарској пратњи редукованој на држане акорде, али и у веома ефикасној експресивности хармоније, с друге стране, посебно на значајним местима као што је онај тренутак када Голо у писму евоцира, једно за другим, своју мајку и старог краља Аркела.

С друге стране, вокални парт Дебисијеве лирске драме комуницира и са вокалним писмом које је било карактеристично за прве покушаје у области оперског стваралаштва. Аутори првих *drama per musica* или *melodrama*, чланови такозване *Фирентинске камерате* (*Camerata*), тражили су да тон буде подређен речи, односно, давали су првенство јасноћи текста и драмске радње, док се музика у њиховим остварењима ограничавала на *stile rappresentativo*, то јест, мелодијско рецитоване. Монтеверди је постепено све више продубљивао улогу музике, удаљавајући се на тај начин од фирентинске концепције. Међутим, оно што у најопштијем смислу Дебисијеву замисао приближава Монтевердијевој јесте чињеница да и код једног и код другог композитора поезија (реч) доминира, али помоћу музичких средстава!²⁷⁹

Оно што се чини посебно интересантним у вези са ‘упућивањима’ вокалне деонице Дебисијевог дела на музичку прошлост јесте то да у одређеним сегментима та ‘упућивања’ излазе ван жанра опере уопште, и преносе се још даље у прошлост: на грегоријанску псалмодију, на неке карактеристике средњовековних црквених мелодија – на врсту слободне лирске псалмодије. „Ова драма је”, према речима Јулије Д’Алмендре (*Julia d’Almendra*), „једна врста старог речитатива, рецитованја на једној истој мелодијској линији, у којој акценти у тексту имају сличну улогу као акценти латинског текста у грегоријанској псалмодији.”²⁸⁰ Реч је, заправо, о типичним мелодијским ‘формулама’ и каденцама, слободном ритму који се јавља у виду честих промена такта или смењивању бинарних и тринарних група, те употреби

²⁷⁹ Исто, 66.

²⁸⁰ *Julia d’Almendra, Debussy et le mouvement modal dans la musique du XX^e siècle*, u: *Debussy et l’évolution de la musique au XX^e siècle* (Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1962), 116.

средњовековних модуса. У овом контексту се издваја Мелисандин соло речитатив, дакле, без оркестарске пратње, из прве слике трећег чина који има модалну основу – дорски модус од тона е, типичне мелодијске ‘формуле’ и каденце средњовековних црквених мелодија, што на извешан начин упућује и на мелодраматски моменат (в. Нотни пример бр. 14).

153

Fl. b.

Cl. a.

Cl.

B. s.

H.

MÉLISANDE à la fenêtre tandis qu'elle peigne ses cheveux dénoués.

Modéré et librement

RIDEAU

Otez les sourdines

Otez les sourdines

Otez les sourdines

Otez les sourdines

1. Vn.

2. Vn.

Vla.

C.

B.

Нотни пример бр. 14: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1902), оркестарска партитура, III чин, I слика – *Једна од кула дворца*, Мелисандин соло речитатив, од 3. такта у партитурном броју 2 до партитурног броја 4;

M. *...veux des cén.dent jus. qu'au seuil de la tour Mes che.veux vous at. ten. aient tout le long de la tour et tout le long du*

Fl. *3 pp*

1^{re} H. *pp*

M. *jour et tout le long du jour Saint Daniel et Saint Mi. chel*

Alt. *pp*

Velle *pp*

154 **Modéré mais sans lenteur**

Cors. *2° 4° p*

M. *Saint Michel et Saint Rapha. el je suis née un di. man. che un dimanche a mi. di Entre Pélleas par le chemin de ronde.*

Velle *pp*

C.B. *pp*

Нотни пример бр. 14: ... наставак.

Узимајући у обзир све наведено у вези са вокалним писмом *Пелеаса* природно се намеће питање да ли је Дебисијево остварење уопште припада оперском жанру. Будући да је 'бескрајни речитатив' настао као резултат поступка 'реалистичких' транскрипција спонтаних говорних особина средствима музичког начина изражавања, то наводи на закључак, према мишљењу Тијане Поповић Млађеновић, да „лирска драма *Пелеас и Мелисанда* по третману вокалног парта није опера у њеном суштинском значењу које подразумева много развијенију, певану мелодијску

линију формирану, пре свега, према законитостима музичке логике [...]»²⁸¹. *Пелеас* заправо не пристаје да буде део историје оперског ‘стила’, историје којој је иманента идеја о непрекинутом континуитету и сталном прогресу ‘стила’ позоришног, оперског певања. Зато, сматра Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас* и упућује на *stile rappresentativo* првих опера и враћа вокалну деоницу на још старију грагоријанску псалмодију – на корене западноевропске вокалне музике уопште – да би установила различитост, и да би релативизовала и одузела легитимност позоришном ‘стилу’ *Пелеасове* садашњости”²⁸².

У том контексту, поставља се и питање какв је ‘статус’ *Пелеаса* када је реч о његовој структури и инструменталном писму, те како се Дебисијево остварење уодношава према Вагнеровој музичкој драми, али и теоријским концепцијама симболистичког позоришта Стефана Малармеа и самој симболистичкој драми Мориса Матерлинка.

Будући да музичка драма, у погледу начина на који је структурисана, представља једну фазу у развоју опере, онда би се и за лирску драму *Пелеас и Мелисанда* могло рећи да она јесте опера јер је Дебиси у суштини прихватио Вагнерову поставку музичке драме, али са извесним ‘помацима’ у њој самој, али и ‘искорачењима’ из њених оквира. Дакле, на равни глобалне структуре, *Пелеас* реферира на историју која јој непосредно претходи, то јест, на Вагнерову поставку музичке драме: чинови се не деле на затворене нумере, већ на сцене, односно слике које су прокомпоноване и које се надовезују једна на другу. Но, истовремено, на основу оркестарских интерлудијума који имају функцију повезивања прокомпонованих слика унутар чинова *Пелеас* чини отклон од те исте концепције, и упућује, опет, на саме почетке оперског жанра; тачније, лирска драма *Пелеас и Мелисанда* реферира на концепцију првобитне фирентинске *drama per musica* када још увек, у монодијском *stile rappresentativo* нису биле формиране нумере. Такође,

²⁸¹ Исто, 71.

²⁸² Тијана Поповић Млађеновић, „Варијације на тему *Peleas i Melisanda* Kloda Debisija i istorija”, нав. дело, 188.

значајно је поменути и то да у Дебисијевом остварењу не постоје *арије* или *дуети*, већ само дијалози и монолози у оквиру дијалога; даље, за разлику од Вагнерових остварења у којима је делимично редукована улога ансамбла и хора, код Дебисија је та редукција потпуна (осим једног мушког хора морнара, као фон, иза сцене). Када је реч о жанр-сценама, оне код Вагнера имају драматуршку функцију и структуралну улогу у унутрашњем повезивању сцена, док су код Дебисија заступљене само на два места. Међутим, њихово присуство је – иако наиглед скоро неприметно и небитно – необично значајно сматра Тијана Поповић Млађеновић, будући да се јављају у кључним моментима у драматуршком смислу – од њих креће ‘заплет’ и ‘расплет’ ‘унутрашњих’ и ‘спољашњих дешавања’.²⁸³

Раван инструменталног писма *Пелеаса и Мелисанде*, слично као и раван вокалног писма, разоткрива све оне естетичко-поетичке ‘тензије’ на релацији Дебисијева лирска драма – Вагнерова музичка драма, али истовремено и преиспитује места „сагласја” *дебисијевског и малармеовског универзума*. Наиме, на равни инструменталног писма, које је главни носилац музичког садржаја, као што је већ речено, Дебисијева лирска драма поново упућује на Вагнера (и то у смислу, „снажног утицаја лексики *Парсифала* и донекле *Тристана*”²⁸⁴), али и на отклон од њега. Оркестарско ткиво није „симфонизирано”²⁸⁵ као код Вагнера, зато што је Дебиси сматрао да примена симфонијске музике на драмску акцију може ‘убити’ *драмску*

²⁸³ У трећој слици првог чина, већ поменути хор морнара прати део разговора између Пелеаса, Мелисанде и Женевјеје, а потом и разговор Пелеаса и Мелисанде који су у том тренутку први пут остали сами. Без обзира на то што је море мирно и блиставо, Пелеас предосећа долазак олује, док Мелисанда посматра морнаре који разпињу једра певајући, и спремају се на пут. Посматрајући брод којим је дошла, а који сада одлази без ње, Мелисанда заправо схвата да је то судбина која ју је довела у царство краља Аркела. Ово је истовремено и тренутак када се између Пелеаса и Мелисанде стидљиво рађа љубав, али и тренутак када ће се у музичком току спорадично јављати мотив Голоа предсказујући неизбежне и несрећне догађаје. Поменута жанр-сцена, иако сведена на минимум (чинило би се готово епизодног карактера из Вагнерове визуре), има функцију која је симболичке природе. Исти је случај и са жанр-сценом из треће слике четвртог чина (*Фонтана у парку*), у којој Иниолд посматра долазак и одлазак стада оваца са пастиром (кратак дијалог између пастира и Иниолда). Овце симболишу невиност детета, и у преносном смислу означавају место где је Мелисанда изгубила Голоов прстен – тиме и њену прву обману, као и место где ће се неколико тренутака касније Пелеас и она последњи пут видети, и где ће Голо убити Пелеаса. У музичком смислу, током целе сцене доминира покрет у триолама, најављујући трагичан ‘расплет’ догађаја. Видети у: Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија – опера или антиопера?”, нав. дело, 62.

²⁸⁴ Тијана Поповић Млађеновић, „Консеквенце Вагнерове музичке драме...”, нав. дело, 91.

²⁸⁵ Уз то га карактерише и сасвим посебна уздржаност израза.

музику, уместо да јој служи. Према Дебисијевом мишљењу, *симфонизам* који је Вагнер увео у оперу не решава проблем музичке драме, зато што *музички ритам* који управља развојем музичког тока није у „сагласју” са *ритом кретања људског духа*, односно речи. Оно што настаје из суперпозиције ова два ритма јесте, сматра Дебиси, непрекидан сукоб, и то у смислу: „или се музика ‘затрчи’ пре личности, или личност ‘седне’ на једном тону да би допустила музици да је достигне; постоје *тајанствени сусрети* ове две снаге [...] али, то је препуштено случају”²⁸⁶. Овај Дебисијев став у вези примене симфонијске музике на *драмску музику* подразумева и третман лајтмотива који је, сада опет у односу на то како их је Вегнер третирао у својим делима, у приличној мери другачији у *Пелеасу*. Попут музичких слика, лајтмотиви се у *Пелеасу* јављају само у оркестарском парту. На начин „арабеске”, донекле се мотивски разрађују, у мањем степену се значајније прображавају, не израстају један из другог – нису у функцији нарације, динамике тока радње, већ су пре статични и често фрагментарни.

Морис Еманиел наводи укупно тринаест лајтмотива који музички симболизују личности (мотив Голоа, Мелисанде, Пелеаса, Аркела и Иниолда), појмове (мотив судбине, смрти, и Мелисанине душе који је истовремено и мотив њеног и Пелеасовог тек рођеног детета), стања (мотив суза и мотив Мелисаниног материнства), ствари (мотив круне), и збивања (мотив воде). Од свих наведених лајтмотива, једине праве трансформације се јављају у раду са Голоовим мотивом, али се и тада задржава препознатљива ритмичка фигура (в. Нотни пример бр. 15 и Нотни пример бр. 16).

²⁸⁶ Stefan Jarociński, нав. дело, 113.

Très modéré

3 FLÛTES

2 HAUTBOIS

1 COR ANGLAIS

2 CLARINETTES EN SI $\flat$

3 BASSONS

4 CORN EN FA

2 TROMPETTES EN FA

3 TROMBONES

TUBA

TIMBALES

Très modéré

VIOLONS sourdines

ALTOS sourdines

VIOLONCELLES sourdines

CONTRABASSES

The image shows a page from an orchestral score for Claude Debussy's *Pelléas et Mélisande*. The tempo is marked 'Très modéré'. The score includes parts for woodwinds (3 flutes, 2 oboes, 1 English horn, 2 clarinets in B-flat, 3 bassoons), brass (4 horns in F, 2 trumpets in F, 3 trombones, tuba), percussion (timbales), and strings (violins, violas, violoncelles, and double basses). The woodwinds and strings are playing a melodic line with triplets and slurs. The brass instruments are mostly silent. The percussion includes timbales. The strings are playing a rhythmic pattern. The score is written for a full orchestra with specific dynamics like pp and pp div. en 2.

Нотни пример бр. 15: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1902), оркестарска партитура, I чин, I слика – *Шума*, Гоолов лајтмотив у основном виду, тт. 1–7.

41

Hib.
C.a.
Cl.
B.°
Corns
Trp.
Tuba
Timb.
Cymb.
P.
1^{re} V.
2^{de} V.
Alt.
Vcl.
C.B.

Est-ce le bruit de la grotte qui vous ef - frai e En - ten - dez - vous la mer der - riè - re nous?

avec la pointe
1. 2.
3. 4.
avec la pointe pp
5. 6.

avec la pointe
1. 2.
3. 4.
avec la pointe pp
5. 6.

pizz
pp

unis
pizz pp

pp

Нотни пример бр. 16: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1902), оркестарска партитура, II чин, III слика – *Испред пећине*, Голоов мотив се на овом месту јавља у трансформисаном виду, у функцији Мелисандине гриже савести и стида због изгубљеног прстена и лажног објашњења

Голоу, а не због страха од мрака и шума из пећине како у том тренутку мисли Пелеас; оваква трансформација Голоовог лајтмотива јавиће се први пут у интерлудијуму који непосредно претходи овој слици; од партитурног броја 41 до партитурног броја 42.

[illegible]

Нотни пример бр. 16: ...наставак.

42 *un peu en dehors*

Fl. *p doux et expressif un peu en dehors*

Hrb. *p doux et expressif*

Cl. *pp*

B^{es} *1. 2. pp*

Cors *1. 3. sans sourdines, fⁱ 3^e p*

1^{re} H. *glissando*

2^e H. *glissando*

Cymb. *pp*

T. *Oh!... voici la clar - te*

4^{es} V^{es} *pp*

2^{es} V^{es} *pp*

Alt. *div. pp*

V^{er}lle *pp*

C. B. *pp*

Нотни пример бр. 16: ...наставак.

Рађање дана – „светлост која полако замењује мрак” – условило је и трансформацију Голоовог мотива, чији се претходни опор и бизаран карактер губи, а од иницијалне хелије овог мотива ‘рађа’ експресивна тема.

44

Fl.

3^e

pp

Hrb.

4^e

p

C.a.

pp

Cors

1^o

p

Vcl. H.

pp

p

Vcl. V.

M.

Laissez-moi, je pre-feremarcher seule...

P.

core profondement. Venez. Nous resien.

44

Vox

div.

pp

Alt.

div.

pp

Vcl. V.

pp

C.B.

2 Soli

pp

18

Fl.

Hrb.

C. a.

C. o.

M.

Go.

V. ons

Alt.

V. elle

C. B.

avez dé_ja les cheveux gris

Et la barbe aussi

Oui, quelques uns, i-ci près des tem_pes...

div.

arco

pp

Нотни пример бр. 18: Клод Дебиси, *Пелеас и Мелисанда* (*Pelléas et Mélisande*, 1902), оркестарска партитура, I чин, I слика – *Шума*, Мелисандин и Голоов лајтмотив дати у симултаном облику, у тренутку њиховог првог сусрета; од партитурног броја 16 трећи такт.

Голоов лајтмотив, Мелисандин лајтмотив, као и лајтмотив воде јављају се више пута у скоро свим сликама (мотив воде од прве слике другог чина, а остали од почетка дела), и у готово свим ситуацијама: било у тренутку њихове присутности (мисли се на Голоа и Мелисанду), било приликом њиховог помињања, евоцирања или предсказивања неких догађаја. Слична ситуација је и са мотивом судбине – основном мотиву целог дела који симболизује неумитан ток фатума – скоро стално присутном у једном од своја два вида: у виду почетних акорада и у виду триолског покрета. Остали лајтмотиви се експонирају једанпут или евентуално двапут, и то у посебним тренуцима музичко-драматуршког тока, односно, у посебним сликама, зато

што је Дебиси сматрао да једно те исто осећање не може бити два пута на исти начин исказано.²⁸⁷

На основу свега изложеног у вези са структуром дела, те карактеристикама његовог вокалног и инструменталног писма, лирска драма *Пелеас и Мелисанда* јесте оно место разоткривања композиторовог крајње самосвојног музичког рукописа, аутентичног композиционог геста (на плану музичке драматургије макро и микро форме, хармоније, оркестрације, темпа, динамике итд.). Она је, према речима Тијана Поповић Млађеновић, место утврђивања и потврђивања потпуно индивидуалног музичког језика, његових константи и карактеристика.

Специфичности Дебисијевог дела допринела је, наравно, и сама Метерлинкова симболистичка драма у којој се мало шта догађа споља. Међутим, оно што се одвија изнутра, у „души” Метерлинкових личности и атмосфери која их обавија је много суптилнијег карактера, те је колористичка вредност хармоније, раскошна палета често пригушених звучних боја, пажљиво одмеравање контраста и градација, лајтмотиви као расположења/стања, у „сагласју” са свим тим *унутрашњим* збивањима, и генералном атмосфером Метерлинковог дела. Међутим, и таква симболистичка драма (да би уопште могла опстати као књижевна врста), ипак поседује нужно потребан минимални развој оних *спољашњих* збивања. Дебиси у свом *Пелеасу* то обезбеђује сасвим специфичним вокалним партом²⁸⁸ којим, заправо, у потпуности чува самосталност књижевног дела, разумљивост текста, а последично и сам ток ‘радње’, такође неопходан за настанак опере. У том смислу, вокални парт Дебисијеве лирске драме добија двоструко значење, сматра Тијана Поповић Млађеновић. „С једне стране, има одсудну улогу у остваривању импресионистичке ‘музичке драме’ (захваљујући томе остварена импресионистичка опера не представља негацију импресионизма) а, с друге стране, својом отвореношћу води ка негацији саме опере као вокално-инструменталног сценског жанра.”²⁸⁹

²⁸⁷ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија..., нав. дело, 62.

²⁸⁸ Зато што је музички развој, у класичном смислу те речи, изостао!

²⁸⁹ Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија..., нав. дело, 72.

Такође, када је реч о односу између поетике једног Малармеа и једног Дебисија, могуће је рећи да се оне сусрећу у бројним тачкама *музичког универзума Пелеаса*. Те заједничке тачке проналазимо у уметничким операцијама као што су идеалности, апстрактности, трансцендентности, односно, у начинима уметничке операције – вишесмислености, алузивности, поливалентности итд. Заправо, оно што је заједничко свим тим *уметничким универзумима* који су крштени као *симболистички* или *импресионистички*, односно, оно што би могло бити дефинисано као идеја која попут *црвене нити* проткива поетике уметника који су обележили епоху *fin de siècle*-а, јесте трагње и проналажење нових путева и могућности уметничког израза. Речено језиком *дебисијанског универзума*: „Усудих се да [...] кажем да су људи покушавали, једни у поезији, други у сликарству (једва да сам томе додао неколико музичара) да отресе стару прашину традиције; једини резултат био је да су их називали симболистима или импресионистима – а то су појмови којима се изражава презирање ближњих.”²⁹⁰

²⁹⁰ Claude Debussy, Monsieur Croche antidiletante, *Treći program – Manifesti*, 1975, 6–7.

...Између импресионистичког сликарства и стваралаштва Клода Дебисија

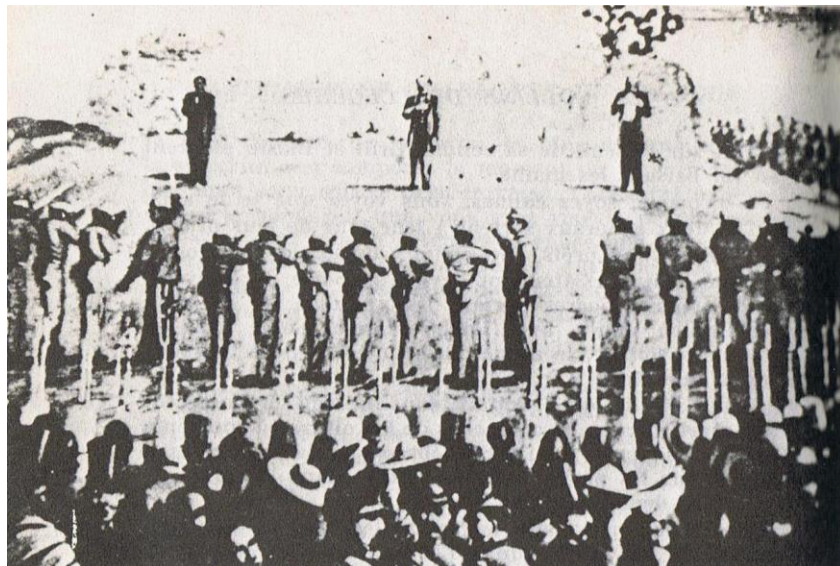
Уколико је тачно да, како пише композитор, историчар уметности и критичар, Драгутин Гостушки, „хармонији у музичком систему одговара рима у поетском и перспектива у пиктуралном систему”²⁹¹, онда је потребно да у ово трагање за непосредношћу „сагласја” између уха и ока укључим и ликовне уметности. Импресионизам у сликарству – правац који временски кореспондира појави симболизма у књижевности, односно, за њим касни свега осам година²⁹² – настао је као реакција на ‘оловку природе’ (фотографију) која је потврдила истинитост ренесансне перспективе, али је установила један идеал тачности приказивања са којим ниједна насликана слика није могла да се мери. Та чињеница је код тадашњих сликара у извесном смислу изазивала и страх да ће фотографија, и то пре свега она у боји, бити врхунац истине, а да само сликање руком, заправо, никада неће бити у могућности да исту форму изведе једнако тачно и са истом лакоћом као један вешто направљен апарат. Међутим, тај ‘лавовски корак’ којим је фотографија грабила напред, заправо је деловао изузетно подстицајно на сликарство последњих деценија 20. века на тај начин да је и сама доказала да уљана слика није буквално преношење облика из живота, већ стварање самосталне и сасвим специфичне стварности. То ослобађање сликања од такмичења са камером први је успео да оствари Мане (Édouard Manet) инсистирајући на ставу да је „насликано платно пре свега материјална површина прекривена бојом, те да ми треба да гледамо њу, а не кроз њу”²⁹³. Овај став који је заступао Мане можда се најбоље уочава уколико се упореди оригинална фотографија са стрељања цара Максимилијана са сликом на исту тему коју је урадио Мане. Наиме, види се да разлика није у детаљима већ у типу

²⁹¹ Драгутин Гостушки, „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања”, у: Недељко Гвозденовић (ур.), *Српска музика кроз векове* (Београд: САНУ, 1973), 42.

²⁹² Година 1866. и објављивање збирке *Сатурнске песме* (*Poèmes saturniens*) Пола Верлена означавају појаву симболизма у књижевности, док година 1874. и излагање платна *Импресија, рађање сунца* (*Impression, soleil levant*, 1872) симболички означава почетак импресионизма у сликарству.

²⁹³ Н. W. Janson, *Istorija umetnosti* (Београд: Prosveta, 1982), 492.

сензибилитета и у начину гледања: објектив је усмерен ка спољашњем свету, а сликарево око ка слици као површини коју би требало организовати.



Репродукција бр. 3: Стрељање цара Масимилијана, фотографија, 1867.



Репродукција бр. 4: Едуард Мане, *Стрељање цара Максимилијана* (*L'Exécution de Maximilien*, 1868), уље на платну, Kunsthalle, Манхајм.

С тим у вези, Мане је веровао да су сами потези кичице и мрље боја, а не оно што оне значе, уметникова основна стварност. Његово платно *Фрулаш* из 1866. године јесте сликарско сведочанство, не појачавања илузије стварног простора, већ појачавање јединства стварно обојене површине. Она (слика), тако, постаје површина бојених контраста различитог светлосног интензитета – у суштини, наговештај идеала „чистог сликарства” Монеа, Писароа, Сераа и других.



Репродукција бр. 5: Едуард Мане, *Фрулаш* (*Le Fifre*, 1866), уље на платну, Музеј Орсеј, Париз.

Едуард Мане на слици *Фрулаш* приказује младог музичара оркестра царске гарде као шпанског племића. Дечак музичар је обучен у војну униформу, црвене панталоне, тамну јакну са месинганим дугмадима, белу ешарпу и таман шешир са црвеном конкардом. Он свира фрулу. Фрула је од тамног дрвета са сребрним детаљима, а месингана футрола за фрулу је окачена о његово десно раме. Фигура дечака музичара је украшена црном линијом, као што су пруга на панталонама, црни капут, сенка на лицу. Фигура је потпуно осветљена са предње стране, а наговештај сенке иза ње даје слици чудну готово фотографску равнину. Слика је поједностављена, без дубине. Вертикални и хоризонтални планови слике су једва препознатљиви. Истичу се декоративни ефекти усамљене фигуре са наглашеним контурама у односу на позадину. Платно је насликано контрастним и чистим бојама, широким и брзим покретима четкице. Монохроматска позадина, насликана у прилично уједначеној сивој боји посебно истиче снажно обојену фигуру и њену живост.

Пандан томе проналазимо и у архитектури тог доба, тачније у грађевини познатој под називом Ајфелова кула (*La Tour Eiffel*, 1887–1889). За њу се сматра да је прави весник новог, модерног доба; изграђена је као нефункционални објект од

челичних конструкција (за Светску изложбу у Паризу 1889. године), изражавајући, како то истиче Лазар Трифуновић, *чисту структуру*, налик сликарским струкутрама које су импресионисти и поентилисти истраживали седамдесетих и осамдесетих година 19. века. Ајфеловој кули и ‘новој слици’ импресионизма се придружују и Малармеова *la poésie pure* и Дебисијева *la musique pure*, остварења која ‘не скривају’ материјал, елементе и начела од којих су направљена, дакле, дела која стављају фокус на то **како** су створена.

Дакле, са појавом сликарског импресионизма дошло је до *отварања структуре*, у извесном смислу и *скраћења простора* (о чему ће касније бити речи), а затим и скидања те (чаробне) опне која је нудила „гледање кроз површину платна”, а које је даље водило преношењу ‘огољених’ пигмената на површину. Другим речима, то **ново око** које је било усмерено ка површини коју је требало организовати открило је нови тип визуелности и на том открићу саградило сликарску праксу која ће, према Трифуновићевим речима, отворити пут модерној уметности.²⁹⁴

Међутим, и то **ново око** – импресионистичко око, постепено је сазревало и свој референтни систем тражило на разним местима. Сроднике, подршку и подстицај, сликари импресионисти су пронашли у декоративном духу јапанских гравира на свили. „Захваљујући чича Тангију, трговцу бојама на Монмартру, естампе су скупљали и студирали готово сви импресионисти, нарочито Мане [...] Ван Гог је у Хирошигиним дрворезима открио нову филозофију природе, битно другачију од западноевропског рационализма.”²⁹⁵

‘Предисторија’ импресионизма почиње у седмој деценији 19. века; тачније, 1863, а затим 1865. године Едуард Мане излаже своја два платна – *Доручак на трави* (*Déjeuner sur l'herbe*, 1863) у Салону одбијених и *Олимпију* (*Olympia*, 1865) у

²⁹⁴ „Све што се касније развило из тих открића још више је продубило процес деструкције и на крају логично довело до укидања самог медијума. У модерном сликарству није постојао континуитет једне идеје већ једне намере, пошто су се идеје мењале а остајала је воља да се до краја поруши и разори свет предмета.” Видети: исто, Лазар Трифуновић, *Сликарски правци XX века* (Приштина: Јединство, 1982), 10.

²⁹⁵ Исто, 20.

званичном Салону. С обзиром на то да поменута остварења, која су рефлектовала благе контуре без црних сенки, нису била у складу са укусом тадашње публике изграђеном на уметности великих академичара попут Кабанела (Alexandre Cabanel) и Делароша (Paul Delaroche), она су наишла на одзив код млађе генерације сликара – готово свих будућих импресиониста: Монеа, Писароа, Базила (Frédéric Bazille), Реноара, Дегаа, Сезана – који су учили сликање и цртање у Атељеу „Глеир” (Atelier Gleyre) и на Академији „Швајцарска” (L’académie „Suisse”). Они су се заједно са неколицином књижевника и уметничких критичара (Луи Диранти /Louis Edmond Duranty/) окупљали у кафеу Гербоа (Café Guerbois) четвртком и суботом, где су током дугих дебата и расправа, налик онима из Малармеовог салона, постепено формулисали естетику новог сликарства.

Након што су друштвено-политичка превирања (најпре, Француско-пруски рат, а затим и *Париска комуна*) прекинула поменута окупљања, припадници млађе генерације сликара су се одвојили од Манеа и први пут (1874. године), као група изложили своје радове у атељеу једне необичне и свестране личности, француског фотографа, небеског летача, аутора цртежа и писца Надара (Félix Tournachon Nadar), на Капуцинском булевару у Паризу. На тој изложби Клод Моне је приказао своје платно *Импресија, рађање сунца* по којој је цео покрет добио име (види Репродукцију бр. 6). Мада их је критика напала, а публика с подсмехом гледала њихове слике, импресионисти су наставили заједнички да излажу: 1876. код Диран-Риела, 1877. у улици Плетје, 1879. у авенији Опера, и још четири пута, све до 1888, када се јавља и нова генерација уметника и када су и критика (која почиње да увиђа њихов значај за развој сликарства) и публика (која креће да откупљује њихове слике) почели да мењају став према њима.²⁹⁶

²⁹⁶ Видети: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и његово доба...*, нав. дело, 26.



Репродукција бр. 6: Клод Моне, *Импресуја, рађање сунца* (*Impression, soleil levant*, 1872), уље на платну, Marmottan Monet, Париз.

Две велике теме које је импресионизам истраживао јесу биле **светлост** и **покрет** чиме је направљен значајан отклон од реалистичког сликарства. За разлику од реалиста који су сликали оно што виде, то јест, методично преносили спољашњи свет на платно с намером да саопште одређене моралне и социјалне поруке, импресионисти су, вођени чулима, интуицијом и личним осећањем, на реални свет гледали само као на подстицај како би што је могуће слободније изразили лични доживљај природе. Другим речима, рационално сазнање заступљено у реализму било је замењено чулним опажањем импресиониста, што је дало повода Гиставу Жефроу (*Gustave Geffroy*) да изјави како је „у импресионизму садржан елан духа, један духовни занос који у посматрачу покреће егзалтацију чула [подвукла И.П.]”²⁹⁷; односно, речено маневским речником, „сликар мисли само на то како ће да пренесе

²⁹⁷ Лазар Трифуновић, *Сликарски...*, нав. дело, 21.

свој утисак”²⁹⁸, како ће да створи синтезу у приказивању једног тренутка ствари које су означене у простору. Са импресионизмом **сликар је напустио атеље** и отишао у пејзаж, у пленер (*en plain air*), да би остварио стари сан Жан-Жака Русоа о повратку природи, изворима и правим вредностима живота. Сликаре су привлачили море, речне обале, пристаништа, чамци, бродови, баште, терасе или пасторални сеоски предели с дрворедима и мостовима (за разлику од ранијих интересовања за митологију, религиозне теме и историјске композиције). Како истиче Лазар Трифуновић у својој књизи *Сликарски правци XX века*, „импресиониста је сликајући у природи добио нове очи: почео је да види, мисли и осећа на други начин; између пејзажа, платна и њега успостављен је спонтан и директан однос, скраћен је процес од надахнућа до реализације, измењен метод сликања, одбачена стара средства; природа их је учила, откривала им тајне и законе, показивала да стварност није статична, већ променљива, зависно од идеје и доживљаја који се у њу пројектују”²⁹⁹. Дакле, визуелно опажање једног импресионисте се заснивало на научном сазнању, с једне стране, и на субјективном искуству, с друге, односно, на сасвим специфичној синтези натурализма и индивидуализма. У том смислу, веза која се стварала између природе и слике је била антимиметичког карактера: „сликати природу не значи дословно преносити њене облике, већ сликати као природа [подвукла И.П.]; смисао слике пронађен је у ономе што је *између* облика пошто се то једино преноси у знакове који посматрача уводе у имагинарни свет у коме се налази уметникова мисао”³⁰⁰. То значи да природа и слика као две стварности могу, али и не морају постављати знак једнакости између себе јер је и само сликарство схваћено као истраживање затвореног система једнаких вредности.

Један од основних циљева сликара импресиониста јесте био насликати светлост. Међутим, како се испоставило да светлост није материјални елемент којим сликарство располаже, нити средство и сврха уметности, већ, као материја, стални и несводљив податак на коме нема директне акције, она је постала **метафора**. Но,

²⁹⁸ Манеове речи наведене према: исто.

²⁹⁹ Исто, 21–22. Видети и у: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 27.

³⁰⁰ Лазар Трифуновић, нав. дело, 22.

откриће које је било кључно за импресионисте, а до којег су дошли читајући резултате оптичких истраживања Ежена Шеврела (Michel Eugène Chevreul) изложених у студији *О закону симултаног контраста боја* (*La loi du contraste simultané des couleurs*, 1839), јесте било то да у природи нема беле светлости и црних сенки. У том тренутку се пред сликарима отворило једно потпуно ново поље практичног рада (при том, утемељено и у науци!) које је омогућило да се светлост ипак наслика. Поменуто научно истраживање је показало да се светлост састоји од основних боја – плаве, црвене и жуте – и од њихових комплементара – наранџасте, љубичасте и зелене – дакле, у њој нема ни беле ни црне. Тако је створена палета чистих боја – заснована на хармонизацији симултаних контраста и закона о комплементарном слагању боја коју ће након Шеврела даље разрађивати Хелмхолц. Важно је подсетити да је та својеврсна опсесија бојом била показатељ јединственог духа времена, а не ексклузивно право сликара; тако боју пронализимо и у поезији тог времена, тачније у Рембоовој *Алхемији снова* у којој је песника одредио облик, ритам и боју сваког самогласника. Такође, у Дебисијевој музици новонастали односи између акорада, њихова колористичка функција, иновације у оркестарском третману фактуре, поступак немешања оркестарских боја, као и ‘крстарење’ по царству звука у смислу коришћења закона акустике аликвотних тонова, одговарају поступку оптичких студија импресионистичких и постимпресионистичких сликара који сваку боју разлажу у спектар (на пример, спектралне тачке неке поентилистичке слике) препуштајући оку да само створи синтезу (као што се звучне, инструменталне боје „мешају тек у уху”).³⁰¹ Као пример може послужити трећи стави – Сирене (*Sirènes*) из симфонијског триптиха *Ноктурна* (*Nocturnes*, 1897–1899). Суптилном хоризонталном вођењу мелодије у деоници сопрана³⁰² ‘супротстављају’ се деонице флауте и хорне које удвајају само поједине тонове и ‘стапају се’ са основном мелодијом. Тематски материјал поверен првим и другим виолинама, удвојен у

³⁰¹ Пандан томе проналазимо у Малармеовој поезији где речи више нису средства која преносе мисли, већ почињу да се групишу према њиховој снази сугестије, психолошке креације. Упоредити са: Тијана Поповић Млађенови, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 29.

³⁰² *Сирене* су једини ноктурно у коме Дебиси, поред оркестра, уводи вокализе женског хора који (без текста) третира као боје новоуведеног ‘инструмента’.

октавама, доприноси слојевитости оркестарске фактуре и наслојавању звучних боја. Као супротност, односно, као комплементарна звучна ‘тачка’ јављају се нови мотиви у виду арпеђиране пратње у деоници виола и виолончела, док је у деоници контрабаса уочљива остинатна фигура (у сагласности са могућностима овог инструмента). Оваквим третманом тематског материјала и његовим излагањем у деоницама различитих инструмената остварује се прозрачана, али слојевита оркестрација (стварајући звучни ефекат кретања таласа и певања сирена).

21

2

G-des Fl. I II

Hautb. I II

Cor angl.

Cl. I (La) II

Bons I II

Cors (Fa) I II III IV

Harpes III

M.-Sopr.

Vns I

Vns II

A.

Vcelles

Cb.

ôtez les sourdines aux 1^{ers} pupitres

ôtez les sourdines aux 1^{ers} pupitres

ôtez les sourdines aux 1^{ers} pupitres seulement les 2^{ds} pupitres avec sourdine. Les 1^{ers} enlèvent la sourdine

(sourd.) p e dim. molto

ôtez les sourdines aux 1^{ers} pupitres seulement les 2^{ds} pupitres avec sourdine. Les 1^{ers} enlèvent la sourdine

(sourd.) p e dim. molto

unis.

p e dim. molto

Нотни пример бр. 19: Клод Дебиси, *Сирене*, трећи став из *Ноктурна* (*Sirènes, Nocturnes*, 1897–1899), тт. 22–33.

24

Gdes Fl. I II *pp*

Hautb. I *pp*

Cor angl. *più p* *pp*

Cl. I (La) II *a 2* *pp* *pp*

Cors (Fa) I II III *pp* *pp*

Sopr. *p très expressif*

M.-Sopr. *pp*

Vns I *pp très léger* *pp*

Vns II *pp très léger* *pp*

A. *ôtez les sourdines aux 2ds pupitres* *pp très léger*

(sans sourd.)

Vcelles *pp* *ôtez les sourdines aux 2ds pupitres* *pp très léger*

Cb. *più p* *div. unis.* *pp très léger*

Нотни пример бр. 19: ...наставак.

27

Gdes Fl. I II

Cors (Fa)

Sopr.

Vns I

Vns II

A.

vcelles

Cb.

pp (*pp*) (*pp*) (*pp*)

p

(*sim.*)

(*sim.*)

pizz.

pp

Нотни пример бр. 19: ...наставак.

Нотни пример бр. 19: ...наставак.

У вези импресионистичког сликарства важно је напоменути и то да су сликари импресионисти створили свој тип слике који је произашао из њихове опчињености водом и сунцем. Та слика ‘бележи’ пејзаже (врео летњи дан, јесења измаглица, расцветале ливаде, ветар, снег, влага...) са дубоким простором, одблесцима на води и огромним небом по коме се котрљају облаци. Пример за то проналазимо у првом ноктурну – *Облаци (Nuages)*, где се велики регистарски распон деоница гудачких инструмената може тумачити као средство за сугерисање просторне димензије будући да је већ на самом почетку дела искоришћена асоцијација празних квинти са представама ‘физичког пространства’, вероватно заснована, пише Дејан Деспић, „на психолошком повезивању константне стабилности са доживљајем спокојства и ширине, насупрот сваком осећају тескобе и немира. Рачунајући на чулно-психолошки ефекат, Дебиси слободно низање сазвучја повезује у шире колористичке представе – у овом случају, искључиво психолошки, услед временског протицања музике.”³⁰³

На импресионистичким платнима атмосфера трепери, облици се пресијавају, лебде, преламају, светлост их мења и деформише, а све се то реперкутује, с једне стране, на композициону структуру која сада одаје утисак као да се хоризонт спушта како би се лакше успоставили односи између великих површина и ухватио тренутак и квалитет атмосфере, али, с друге стране, и на сам начин сликања који сада подразумева проналажење адекватне дужине и карактера потеза кичицом, одговарајуће дебљине слоја боје, усаглашавање ритмова, подвлачење контраста, и тако даље. Својеврсни пандан томе проналазимо у симфонијском остварењу *Море (La Mer, 1903–1905)* у чијој су квази-мозаичној оркестрацији инструменти постављени тако да остављају утисак ‘израћања’ из морских дубина. Тако се на пример у првом ставу симфоније, односно, првој симфонијској скици – *Од јутра до поднева на мору (De l'aube à midi sur la mer)* – хоризонталном вођењу деоница обоа, фагота и енглеског рога, супротставља лествична фигура у деоници прве виолине и виолончела уз издвајање карактеристичног мотива у линији флауте и кларинета (в.

³⁰³ Видети у: Dejan Despić, *Harmonija...*, нав. дело, 402–405.

Нотни пример бр. 20). Таквим наслојавањем звучних боја, уз динамичко сенчење од *mf* до *f*, те враћање на почетни динамички стадијум у свакој фигури остварује се звучни утисак кретања морских таласа.³⁰⁴

Нотни пример бр. 20: Клод Дебиси, *Од јутра до поднева на мору*, први став из *Мора* (*De l'aube à midi sur la mer, Mer*, 1903–1905), тт. 100–105.

³⁰⁴ Према речима Роџера Николса (Roger Nichols), овај став „назначује једно сасвим специфично кретање, смер кретања у времену: од јутарње пратишине до подневног светла, блиставог, жарећег, непомишног светла, занита дана [...] Сви елементи музичког језика укључени су у ову гигантску градацију која све са собом повлачи; звуковне формације се непрестано мењају у преливајућим бојама звука, без изгледа да се ухвате или, пак, на тренутак спутају”. Roger Nichols, Claude Debussy, u: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. V, ed. by Sadie Stanley (London: Macmillan Publishers Limited, 1981), 299.

Управо, да би ухватио колористичке метаморфозе у природи до којих је долазило услед промене осветљења, сликар је морао да реагује брзо: његов потез је постао жустар и искидан, будући да му је постало важније да што аутентичније забележи своје запажање и доживљај него да исцрпно опише предмет. Тако, импресиониста слика исти мотив у различито доба дана, од јутра до вечери, стварајући нешто сасвим ново – серије или циклусе, какви су *Станица Сен Лазар* (*Gare Saint-Lazare*, 1877; Репродукција бр. 7), Монеови *Пластови* (*Les Meules*, 1890–1891; Репродукција бр. 8), *Локвањи* (*Les Nymphéas*, 1897–1922; Репродукција бр. 9) и *Руанска катедрала* (*Les Cathédrales de Rouen*, 1892–1895; Репродукција бр. 10).³⁰⁵ Другим речима, ради се о сасвим новом односу према свету и предметима: услед треперења светлости из сата у сат се мењају локални тон облика и његова структура. Смисао слике се више не тражи у реалном свету већ у „процесу промена и његовом значењу”³⁰⁶.

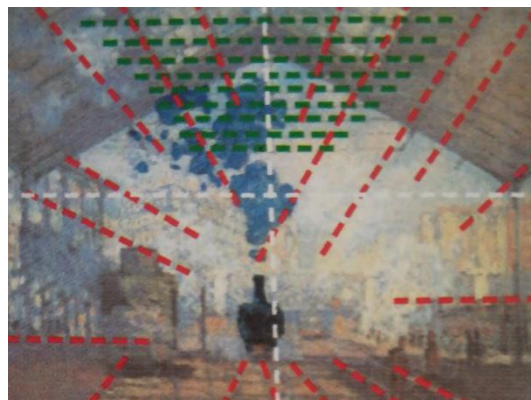
У том контексту издвајам Монеову композицију *Станица Сен Лазар*. Претпоставка је да је оно што је Монеа привукло јесте низ појединости карактеристичних за ово место: металне конструкције зграда и возова, прозирност стакленог крова и бурни ефекти које настају као резултат насликане велике количине дима и паре. Но, иако се чини да је централна тема ове слике треперење светлости и њено преламање на архитектонској конструкцији и другим елементима, заправо, се у фокусу Монеове пажње налази начин на који дим и пара делују на те снажне, а истовремено етеричне структуре (в. Репродукцију бр. 7). Оно што се уочава јесте постојање својеврсне вертикалне осе на чијој висинској половини се налази замишљена хоризонтална црта/оса која повезује крајеве крова железничке станице (в. на репродукцији бр. 7, 2. слика, две беле испрекидане осе) и дели слику на две готово симетричне стране. Будући да је пара, осим локомотиве, главни елемент ове композиција, уочава се је она присутна у готово свим деловима слике; тако, њено присуство у дну локомотиве, са обе њене стране, указује на лагано кретање воза, а

³⁰⁵ Дебиси је планирао серију/циклус, односно низ од шест таквих *француских соната* – слично Монеовој *Катедрали у Руану*, *Локвањима* или *Пластовима* – али је успео да реализује само три.

³⁰⁶ Лазар Трифуновић, нав. дело, 24.

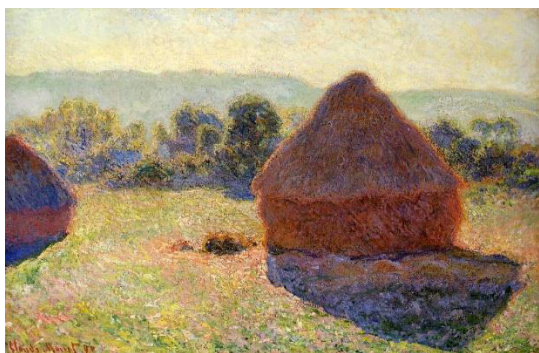
линије које се исцртавају у његовој позадини наглашавају његово кретање у смеру ка посматрачу.

У позадини, иза зграде станице и њеног троугластог крова, простор се ‘исцртава’ у вртлогу боја – жути, бели и ружичасти тонови, ‘мека’ зелена и сива боја ‘попрскане’ плавом и црвеном нијансом чине амалгам светлих тонова спектра. Велике зграде се не истичу у тој атмосфери, већ се као кроз маглу назирју у том комешању боја.



Репродукција бр. 7 : Клод Моне, *Станица Сен Лазар* (*Gare Saint-Lazare*, 1877), уље на платну, Музеј Орсеј, Париз.

Њихову масу дематеријализује техника сликања својствена Монеу, а она почива на наношењу светлих боја потезима кичице у облику зареза. Светлост се спушта са гвоздене конструкције крова прекривене стаклом у простор испод њега бацајући мрежу сенки које, заједно са шинама, обликују тло и перспективу, док странице крова подупрте стубовима од ‘ливеног’ гвожђа с леве и десне стране као да уоквирују масу светлости. У позадини, а посебно сконцентрисано с десне стране композиције, простор изгледа као да је ослобођен било какве структуре. Облици и волумени који струје, обликовани комплементарним бојама, те насликаном паром и димом, чине централну тему ове Монеове композиције; а сам сусрет нове архитектуре и импресионистичке слике као да је изгубљен у мутној даљини.



Репродукција бр. 8: Клод Моне, *Пластови* (*Les Meules*, 1890–1891), уље на платну, Музеј лепих уметности, Бостон.



Репродукција бр. 9: Клод Моне, *Локвањи*, *Les Nymphéas*, 1897–1922), уље на платну, Музеј Marmottan Monet, Париз.

У импресионистиком сликарству један од најупечатљивијих примера студије протицања времена и утицаја које оно има на промену боја јесте Монеова серија од укупно тридесет слика која носи назив *Катедрала у Руану*. Сам објекат се не налази у жаришту слике, већ она служи као средство на којем Моне приказује бесконачне промене светла, боја и саме атмосфере. Катедрала изгледа као да су је ‘прогутале’

боје дана. Плаве, сиве и смеђе нијансе су *хармонично* распоређене, као и сам покрет кичице.



Репродукција бр. 10: Клод Моне, *Руанска катедрала* (*Les Cathédrales de Rouen*, 1892–1895), уље на платну, Музеј Marmottan Monet, Париз.

Гледано с лева на десно:

- 1) *Јутро* – хармонија у плавом;
- 2) *Јутро* – хармонија у белом;
- 3) *Сунчано* – хармонија у плавом и златном;
- 4) *Сиви дан* – хармонија у сивом;
- 5) *Хармонија у смеђем.*

У вези са темама импресионистичког сликарства, важно је поменути и то да су импресионисти осим светлости истраживали и **покрет**, тему којом су се посебно бавили Реноар и Дега. На Реноаровом платну *Игранка у Мулен де ла Галету* (*Le Bal au Moulin de la Galette*) из 1876. године трепере плаве и љубичасте сенке, поиграва лишће, фигуре се грациозно крећу, цела сцена је обавијена атмосфером поетске флуидности.



Репродукција бр. 11: Пјер-Огист Реноар, *Игранка у Мулен де ла Галету* (*Bal du moulin de la Galette*, 1876), уље на платну, Музеј Орсеј, Париз

Са оваквим сликама се проширио репертоар тема импресионистичког сликарства: с пејзажа се прелази на забаве и игранке, коњске трке, градски живот, сцене из кафеа, позоришта, са улице. Такође, ту **поетику процеса или промена у природи** (до којих доводи промена сунчеве светлости), Дега је пренео у покрет, тражећи трнутак у коме је сажета цела акција: оно што је претходило покрету са оним што ће логично уследити. Чини се да је основни циљ његове слике био у томе да се схвати реалност у промени [подвукла И.П.]. Из тог разлога, Дега се усредсредео на свет балерина које је приказивао у необичним ставовима и скраћењима, користећи се ефектима сценског осветљења.³⁰⁷

³⁰⁷ Лазар Трифуновић, нав. дело, 24.



Репродукција бр. 12: Едгар Дега, *Балетска проба на сцени*
(*Répétition d'un ballet sur la scène*, 1874), уље на платну, Музеј Орсеј, Париз.

Са импресионизмом, свет је престао да буде статична и трајно учвршћена *еуклидовска шупљина* која се може видети само из једног угла. „Природа је почела да се помера и ‘креће’, облик да се круни, структура да се распада; ‘начет’ је и предмет, а са њим последично и поредак вредности и схватање света које је он изражавао”³⁰⁸. Прецизније речено, потискивање цртежа предмета, као основе његове реалне представе, и стављање акцента на игре светлости и жељу да се ухвате колористички преображаји до којих долази услед промене осветљења, условили су појаву процеса ‘дематеријализација’ облика. У том смислу, сликарство није доживело само промену

³⁰⁸ Видети у: исто, 26.

споља, у теми, већ далеко више изнутра, у свом бићу, те је због тога морало да створи нова средства, пронађе други метод посматрања, открије одговарајућу технологију.

Када је реч о Дебисијевој музици, у том контексту, приметно је попуштање стега тоналног начина мишења и померања фокуса на боју самих сазвучја, с једне стране, и на боју њихових (било вертикалних – у виду евентуалних наслојавања, било хоризонталних – у погледу њиховог редоследа) међусобних односа, с друге стране. Такође, долази и до померања мелодијске компоненте у други план; она је код Дебисија сведена на краће фразе, искидане мотиве, или тек наговештене линеарне елементе. То је узроковало да **фрагмент** (који сам помињала у контексту везе између Малармеовог и Дебисијевог стваралаштва) постане битна карактеристика форме. Чини се, при том, да основни проблем обликовања лежи у, како то примећује Тијана Поповић Млађеновић, ‘малтеру’, односно, природи и квалитету материјала који треба нешто да споји или раздвоји. У том смислу, и природа Дебисијеве иновације лежи у употреби материјала који до тада није био у употреби. „Ово везивно ткиво узрокује, и иначе, настајање одређених сила које постоје између свих фрагмената дела, и које их (мање или више) спајају или (мање или више) раздвајају. Понекад ове силе које спајају и које раздвајају могу бити исте јачине – могу се налазити у равнотежном положају.”³⁰⁹ С тим у вези, Тијана Поповић Млађеновић истиче да је у Дебисијевој музици управо реч о иновацији (по тежини могуће једнака оној коју је донео симболизам у књижевности и импресионизам у сликарству), о једном аутентичном, аутономном композиционом поступку који је у историјском смислу оставио значајан траг. Значај тог трага биће представљен у наредном сегменту рада на примеру две свеске његових *Прелида* за клавир које ће бити сагледане у контексту поменуте иновативности. Такође, на примеру Дебисијевих *Прелида* трагаће се за непосредношћу *сагласја* између уха и ока, тако што ће поменута остварења бити посматрана као једна сасвим специфична звучна изложба (углавном) визуелних

³⁰⁹ Тијана Поповић Млађеновић, „*Пелеас и Мелисанда* Клода Дебисија...”, нав. дело, 66.

утисака, а чија концепција, односно, ‘поставка’ произлази из једне крајње специфично замишљене музичко-драматуршке целине.³¹⁰

³¹⁰ Идејни подстицај за овакво тумачење Дебисијевих *Прелида* добила сам школске 2005/2006. године када сам на предавањима из Опште историје музике 4, код проф. Тијане Поповић Млађеновић, први пут чула за могућност тумачења 24 Дебисијева прелида као јединствене целине којом влада једна сасвим специфична, готово, ‘изложбена’ логика, а која пак произлази из исто тако специфичне музичке драматургије тог циклуса. Тако, запажања која ће бити изнета у наредном потпоглављу, инспирисана су великим делом, предавањима које сам поменуте школске године слушала код проф. Поповић Млађеновић.

...Између уха и ока – Прелиди (*Préludes*) Клода Дебисија

Две свеске *Прелида* – прва објављена 1910, а друга 1913. године, представљају врхунац на пољу клавирске музике у стваралаштву Клода Дебисија и најчистије репрезентују *музички универзум* овог композитора. Но, у извесном смислу ова остварења представљају синтезу новог, у датом историјском тренутку, прогресивно-аутентичног импресионистичког стила – чији компендијум музичко-изражајних средстава чине управо *Прелиди*, и старог – традиционалне форме – прелудијума, која има историју дугу више векова. Већ у овом контексту, могуће је размишљати о два свескама *Прелида* као о галеријском, или, пак још боље музејском простор-времену будући да оне, на специфичан начин, откривају спој прошлости и садашњости, а ‘предмети’ смештени у њима (дакле, двадесет четири прелида) говоре о процесима и променама који су се збивали у прошлости. У том контексту, Дебисијева улога би била пандан улози рестауратора, с једне стране, дакле, некога ко у извесном смислу ‘реконструише’ и ‘дограђује’ постојеће ‘предмете’, али и улози кустоса с друге стране, односно, некога ко ваљано и савесно интерпретира те ‘предмете’. Истражујући, реконструишући и дограђујући ‘предмете’ које је открио – прелудијум/прелид – ‘предмет’ чији корени сежу далеко у музичку прошлост (у епоху ренесансе) – те звукове и слике, географски мање или више удаљене, Дебиси је понудио једну веома занимљиву интерпретацију, ону која је у контексту музејске и галеријске терминологије означена као „транспаренција”, односно, она коју карактерише ‘дијалог’ са светом, то јест, ‘дијалог’ са сличним или пак потпуно различитим тумачењима истог ‘предмета’. Другим речима, Дебисијеви *Прелиди* јесу једна сасвим специфична ауторска изложба у оквиру које композитор реконструишући и реинтерпретирајући звукове са разлиитих географских простора и из различитих времена, односно, звуком призивајући сећање на слике и призоре с којима се сусретао, износи свој крајње аутентичан ‘став’, који би да једним новим ‘погледом’ и обликом изражавања, прошлости дâ будућност. У том контексту, отисна

тачка биће стара форма прелудијума/прелида, и његова нова ‘слика’ коју нам Дебиси својом (ре)интерпретацијом открива.

Тај инструментални став уводног карактера доживео је еволуцију кроз неколико фаза: од ренесансног кратког импровизационог комада који је имао функцију увода у извођење хорске композиције³¹¹, преко функције једног од делова барокне свите и диптиха прелудијум–фуга, до статуса самосталног дела у епохи музичког романтизма, који стиче пре свега захваљујући Шопену (Fryderyk Franciszek Chopin)³¹². Иако се Дебисијева концепција прелудијума надовезује на традицију, тачније, наставља Шопенову линију (коју ће поред француског композитора продужити још и Скрјабин /Алекса́ндр Никола́евич Скре́бинь/, Рахмањин /Сергей Васильевич Рахманинов/ и Шостакович /Дми́трий Дми́триевич Шостако́вич/), она се у два кључна аспекта значајно разликује од традиције романтичарског прелудијума. Један од тих аспеката тиче се формирања *целине вишег реда* – циклуса, а други чињенице да његови елементи – ‘ставови’/прелиди добијају програмске наслове. Стога и основни проблемски кругови који се намећу приликом проучавања *Прелида* обухватају управо питања тумачења музичке драматургије циклуса, с тим у вези и његовог тумачења као аудио-визуелне изложбе, али и крајње специфичног односа према програмности.

Из првог проблемског круга се даље рађа питање шта је то што ове минијатуре повезује у *целину вишег реда*, будући да свака од њих појединачно, на формалном, хармонском и тематском плану, представља добро избалансирану композицију која се може, што је и најчешћи случај, засебно изводити. Ипак, сваки

³¹¹ „Токата, фантазија и прелудијум су блиско сродни облици, које понекад није могућно строго оделити [...] Токата води порекло од старе оргуљске предигре, зване ‘интонација’, ‘преамбулум’ (од лат. *prae-* = пред и *ambulare* = ходати, дакле, нешто што другом претходи) или ‘прелудијум’ (лат. предигра), каква се појавила још у XV веку [...] и служила као увод у извођење хорске композиције, нпр. каквог мотета. Таква предигра је била веома скромних димензија, једноставно фигуриране /‘колорирани’/ фактуре, без икаквог одређеног облика; њена намена је, уосталом, била добрим делом чисто практичне природе – давање интонације хору [...].” Vlastimir Perićić, *Instrumentalni i vokalno-instrumentalni kontrapunkt* (Beograd: Univerzitet umetnosti – Studentski kulturni centar, 1998), 497.

³¹² Осим Шопена, у епохи музичког романтизма прелудијуме су компоновали и Феликс Менделсон (Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy), Сезар Франк (César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck), Макс Регер (Johann Baptist Joseph Maximilian Reger) и други; међутим, њихова остварења ближа су барокном типу прелудијума будући да се појављују као део диптиха или триптиха.

од прелида има своје сасвим одређено место у оквиру циклуса, у оквиру изложбене поставке, те њихово интегрално извођење представља, заправо, испуњење глобалне композиторове замисли. Тако, одговор на питање шта је то што повезује ове минијатуре у *целину вишег реда* треба тражити у специфичним, крајње иновативним, *дебисијевским* композиционим поступцима и композиционо-техничким решењима која, некада више а некада мање, сведоче о везама између прелида.

Реч је, заправо, о:

- јединственом музичком стилу, препознатљивом у свих двадесет четири прелида,
- формалном обликовању заснованом на ‘мозаичном’ низању фрагмената који најчешће остварују троделну форму или, пак, неку врсту развијене организације облика³¹³,
- фактурној организацији најчешће трослојне фактуре при чему један слој представља мелодијску линију (најчешће у кратким потезима – фрагментима), други пратњу (у виду акорада или, пак разлагања, те тако добија одлике остинатног понављања неке карактеристичне фигуре), док се као трећи слој појављује педал, што се у појединим прелидима одражава у запису са три линијска система,
- типовима мелодијског материјала који се разликују на основу лествичног низа у оквиру којег се крећу; у том смислу издвајају се анхемитонска пентатоника, модална дијатоника, целостепена и хроматска лествица,
- хармонским решењима која најчешће карактерише паралелно кретање консонатних и дисонантних акорада, везе терцно сродних сазвучја, али и повремено засићен хармонки језик који произлази из употребе сложенијих сазвучја и хроматике,
- доследном спровођењу контраста на нивоу темпа, динамике, агогике и/или карактера, и

³¹³ Иако само испољавање одређеног формалног обрасца у сваком прелиду појединачно није од суштинског значаја за његово тумачење у оквиру целине, принцип изградње облика путем фрагмената то јесте, и из тог разлога представља интегративни фактор.

- успостављању тематских веза између прелида обе свеске чиме се гради један целовит музичко-драматуршки ток.³¹⁴

На глобалном плану ове сасвим специфичне поставке, постоје целине, односно, фазе у развоју интензитета музичког које представљају мање сегменте са неком врстом сопствене драматургије (драматургија на микроплану) која обухвата развој, пораст интензитета музичког тока, антиклимакс, његово слабљење, или епизоду, и на крају достизање врхунца или појаву епилога. Оно што је занимљиво јесте да број прелида који се групишу у засебне сегменте правилно расте. Тако је прва свеска подељена на три сегмента при чему први од њих чине прва три прелида – *Плесачице из Делфа (Danseuses de Delphes)*, *Једра (Voiles)* и *Ветар у равници (Le vent dans la plaine)*, други сегмент наредна четири – *Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir)*, *Бржуљци Анакаприја (Les collines d'Anacapri)*, *Корац у снегу (Des pas sur la neige)* и *Шта је видео западни ветар (Ce qu'a vu le vent d'ouest)* – и трећи, последњих пет прелида – *Девојка са ланеном косом (La fille aux cheveux de lin)*, *Прекинута серенада (La sérénade interrompue)*, *Потопљена катедрала (La cathédrale engloutie)*, *Пакова игра (La danse de Puck)* и *Минстрели (Minstrels)*. На ову сегментацију надовезује се друга свеска, односно, други сегмент Дебисијеве ‘музејско-галеријске поставке’ који је подељен на два велика одсека, при чему је први од њих сачињен од првих шест – *Магла (Brouillards)*, *Мртво лишће (Feuilles mortes)*, *Винска капија (La puerta del Vino)*, *Виле су савршене играчице (Les fées sont d'exquises danseuses)*, *Врес (Bruyères)* и *Ексцентрични Генерал Лавин (Général Lavine - eccentric)*, а други одсек од других шест прелида – *Тераса за пријеме на месечини (La terrasse des audiences du clair de lune)*, *Ондина (Ondine)*, *У част Пиквиковаца (Homage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.)*, *Канопа (Canope)*, *Смена терци или Алтероване терце (Les tierces alternées)*, *Ватромет (Feux d'artifice)*. Тако се стиче утисак да се само рашчлањавање музичког тока одвија у све ширим потезима, од почетног груписања три *звучне слике*, до завршног ‘спајања’ шест.

³¹⁴ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и његово доба...*, нав. дело, 73–74.

Уколико би се обе свеске посматрале као интегрална целина, онда би се прва свеска и први сегмент друге свеске могли протумачити као стални музичко-драматуршки развој са колебањима у његовом интензитету (својеврсним ‘успонима’ и ‘падовима’ које карактеришу појаве антиклимакса, епизоде, епилога), као сегмент који у контексту изложбе провоцира и око и ухо да даље откривају чари поставке, док би последњих шест прелида друге свеске, такође као засебна целина, представљали неку врсту *Коде* целокупног циклуса. Циклус би, дакле, започео троделом АБА₁, који чине *Плесачице из Делфа*, *Једра* и *Ветар у равници*, који јасно афирмише тонални центар *ин Бе*. Тонална монолитност доприноси да три прелида чине најчвршће повезану целину у оквиру целокупног циклуса. Интензитет музичког тока је у овом првом делу у сталном порасту зато што *Ветар у равници* представља знатно измењену и значајно динамизирану репризу првог прелида (прелид *Једра* заправо представља слабљење интензитета, то јест, антиклимакс на микроплану). Следећа група прелида – *Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом*, *Бржуљци Анакаприја*, *Корацци у снегу* и *Шта је видео западни ветар* – представља нову етапу у развоју који је, са изузетком прелида *Корацци у снегу* који представља антиклимакс, то јест, интерполирану епизоду потпуно другачијег карактера, у сталном порасту и достиже врхунац у прелиду *Шта је видео западни ветар* који је уједно и врхунац целокупног развоја. Тонална прогресија се одвија на следећи начин – *ин А*, *ин Ха*, *ин де*, *ин фис*, указујући на слабију тоналну повезаност прелида од оне која је остварена у првој групи. У том смислу, ова група *звучних слика* може бити тумачена као својеврсна антиципација онога што следи у наредној. Следећа група прелида, односно, *звучних слика* – *Девојка са ланеном косом*, *Прекинута серенада*, *Потонула катедрала*, *Пакова игра*, *Минстрели* – је најинтересантнија, најразноврснија и најнекохерентнија; поседује сличан драматуршки ток као претходна, али са делимично измењеним односом интензитета. Наиме, антиклимакс, *Потопљена катедрала*, има далеко снажније дејство од прелида *Корацци у снегу*, и заправо представља антиклимакс целокупног циклуса; поред тога, овај сегмент се завршава епилогом – прелидом *Минстрели*, што претходна група није имала.³¹⁵ Шест прелида

³¹⁵ Уколико би се овај сегмент посматрао издвојено од дотадашњег музичког тока дошло би се до

из друге свеске који потом следе – *Магла*, *Мртво лишће*, *Винска капија*, *Виле су савршене играчице*, *Врес* и *Ексцентрични Генерал Лавин* – такође карактерише драматуршки ток у сталном порасту; међутим, тај ток који се завршава епилогом (прелидом *Ексцентрични Генерал Лавин*), бива на тренутак прекинут појавом епизоде (прелид *Винска капија*), која у контексту поменуте изложбе може представљати својеврсно одмориште. Ових шест прелида одају утисак сажетог излагања претходних дванаест композиција, као једна врста сумирања аудитивних и визуелних утисака, на шта указују (директне) асоцијације и повезаности прелида ове групе са прелидима из прве свеске. Тако прелид *Магла* надвосмислено асоцира на *Једра*. У програмском смислу, оба прелида представљају слике из природе са сличном атмосфером; наиме, у оба случаја је присутан неки вид несталности и неодређености. У првом је у питању ‘опис’ кретања усидреног брода који нема чврсто упориште, а у другом магла, исто тако неодређена, са тешким и спорим кретањем. Представа неодређености и замагљености постигнута је употребом целостепене лествице (која је такође без упоришта) у прелиду *Једра*, и употребом битоналности, *ин Це – ин бе*, у прелиду *Магла*.

другачијег закључка о изгледу драматуршке криве: пораст интензитета у прва два прелида, достизање кулминације у *Потонулој катедрали*, затим опадање интензитета кроз *Пакову игру*, да би потпуно смирење било достигнуто у *Минстрелима* који имају карактер епилога. Ова симетрична схема у којој осовину представља *Потонула катедрала* осликава се управо у њеној формалној организацији А Б А₁ Б₁ А₂.

Modéré (♩ = 88)
(Dans un rythme sans rigueur et caressant.)

p très doux

pp expressif

pp *toujours pp*

Нотни пример бр. 21: Клод Дебиси, *Једра*, други прелид из прве свеске *Прелида* (*Voilà, Préludes*, 1910), тт. 1–9.

Modéré
extrêmement égal et léger
la m.g. un peu en valeur sur la m.d.

pp

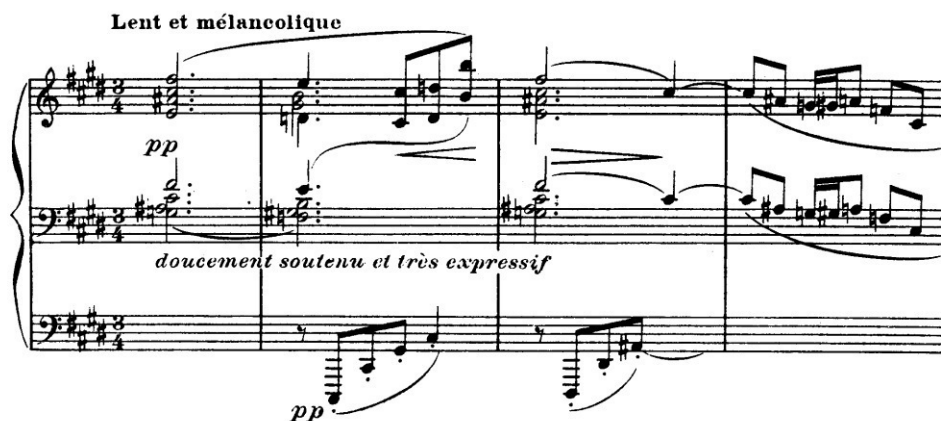
pp

Нотни пример бр. 21а: Клод Дебиси, *Магла*, први прелид из друге свеске *Прелида* (*Brouillards, Préludes*, 1913), тт. 1–3.

Прелид *Мртво лишће* може се довести у везу са прелидом *Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом* будући да су оба прелида заснована на сликама из природе, а на музичком плану на сличним акордским фактурама и засићеном хармонском језику који одликује употреба септакорада и нонакорада, али и отворене хроматике.



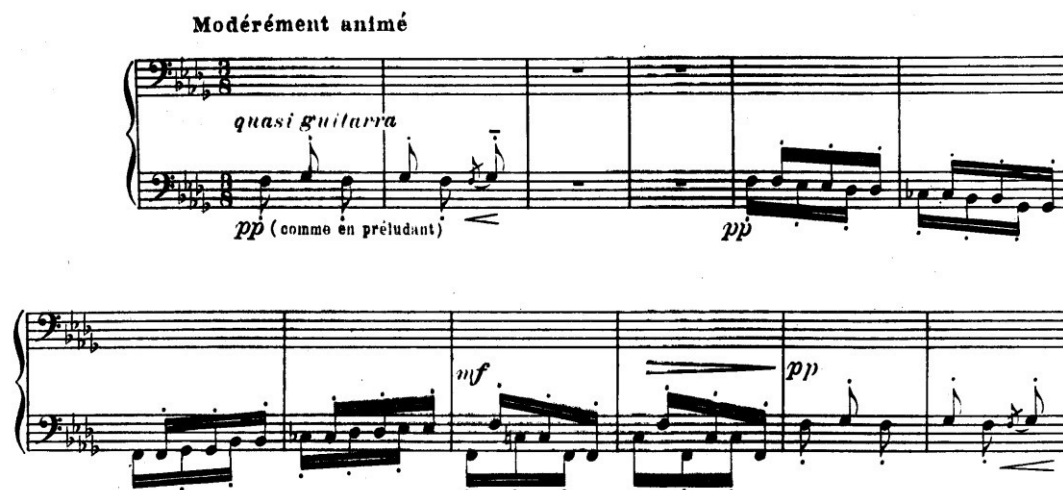
Нотни пример бр. 22: Клод Дебиси, *Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом*, четврти прелид из прве свеске *Прелида* (*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir, Préludes*, 1910), тт. 1–5.



Нотни пример бр. 22а: Клод Дебиси, *Мртво лишће*, други прелид из друге свеске *Прелида* (*Feuilles mortes, Préludes*, 1913), тт. 1–4.

Винска капија своју референцу проналази у *Прекинутој серенади*, а њихов заједнички именитељ је шпански колорит; тако, први прелид доноси симулацију свирања на гитари која се налази у пратњи мелодије фригијског порекла са

повременим оријенталним ‘зачинима’. Основу другог прелида чини остинатно понављање ритма хабанере (*ин Дес*), над којим се, у некој врсти битоналног односа развија мелодија обојена орнаментима, оријенталним примесама, са карактеристичном појавом прекомерне секунде, и елементима хроматике, са основом *ин Е* као својеврсним тонским средиштем, израженим другим ступњем у оквиру фригијског модуса и андалузијском доминантом.³¹⁶ У програмском смислу, обе минијатуре представљају жанр-сцену.



Нотни пример бр. 23: Клод Дебиси, *Прекинута серенада*, девети прелид из прве свеске *Прелида* (*La sérénade interrompue, Préludes*, 1913), тт. 1–12.

³¹⁶ Видети: исто, 75.

expressif et un peu suppliant

(estompe et en suivant l'expression)

Cédez - - - - - // a Tempo

pp

Нотни пример бр. 23: ...наставак, тт. 32–42.

Mouv^t de Habanera
avec de brusques oppositions d'extrême
violence et de passionnée douceur

p très expressif

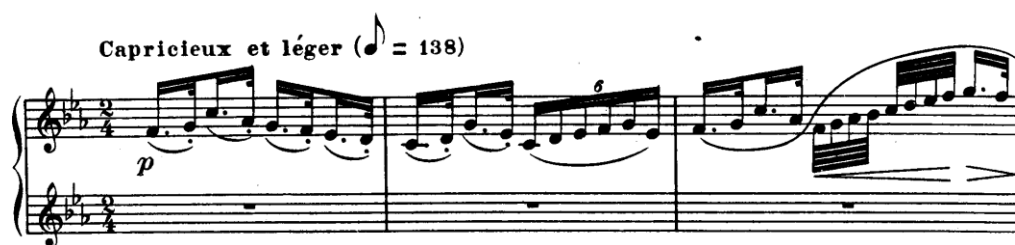
pp *simile*

f âpre *f* *p* *f* *p*

3 6 6

Нотни пример бр. 23а: Клод Дебиси, *Винска капија*, трећи прелид из друге свеске *Прелида* (*La puerta del Vino, Préludes*, 1913), тт. 1–13.

Прелид *Виле су савршене играчице* аналоган је прелиду *Пакова игра* из прве свеске. Програмско одређење прелида указује на портрет фантастичних бића, при чему први звучно портретише групу, а други једну личност, но, у оба случаја се *сликање* ликова звуком одвија кроз њихов плес. Структура композиција је слична: први и завршни део обе минијатуре базирани су на брзим пасажима (у првом прелиду са пунктираним ритмом, у другом са равномерним пулсом), док је средишњи одсек акордске фактуре и у хармонском погледу богатији. Само кретање се одвија у оквирима модалне дијатоники.



Нотни пример бр. 24: Клод Дебиси, *Пакова игра*, једанаести прелид из прве свеске *Прелида* (*La danse de Puck, Préludes*, 1913), тт. 1–3.



Нотни пример бр. 24: ... наставак, тт. 16–20.



Нотни пример бр. 24а: Клод Дебиси, *Виле су савршене играчице*, четврти прелид из друге свеске *Прелида* (*Les fées sont d'exquises danseuses, Préludes*, 1913), тт. 1–2.



Нотни пример бр. 24а: ... наставак, тт. 32–36.

Можда је сличност која постоји између прелида *Врес* из друге свеске и *Девојке са ланеном косом* из прве најупечатљивија. *Врес*, прелид који карактерише пентатонска мелодија која коегзистира са једноставним хармонским склопом у оквиру дурске дијатонике са елементима модалности, представља звучни ‘еквивалент’ или можда пре разрађенију варијанту *звучне слике* из прелида *Девојка са ланеном косом*. Као да је аутор, након временске дистанце од три године имао потребу да, пре свега хармонски ‘доради’, још мало изнијансира и тако звучно обогати ову *слику-портрет*.



Нотни пример бр. 25: Клод Дебиси, *Девојка са ланеном косом*, осми прелид из прве свеске *Прелида* (*La fille aux cheveux de lin, Préludes*, 1913), тт. 1–11.



Нотни пример бр. 25а: Клод Дебиси, *Врес*, пети прелид из друге свеске *Прелида* (*Bruyères, Préludes*, 1913), тт. 1–11.

Последњи пар сличних прелида су *Ексцентрични Генерал Лавин* и *Минстрели*, оба у функцији епилога и са циљем да портретишу личности. Налик претходном пару прелида чије је програмско одређење било звучно сликање ликова и овде су представљени један групни и један самостални портрет, али не фантастичних, већ реалних ликова. Фундус изражајних средстава је сличан, а њега

карактерише употреба украса, стакато ефеката и засићене хармоније, што у случају првог прелида ствара утисак гротеске, а у другом асоцијацију на игру, односно, забаву карактеристичну за минстреле. У оба остварења је такође присутан један мотив који прожима у целости сваку од композиција (в. Нотни пример бр. 26 и 26а). Сличност између прелида је, дакле, следећа: други, четврти, девети, једанаести, осми и дванаести из прве свеске представљају узор за првих шест прелида из друге свеске, редом, што наводи на заључак да ове две групе уједно представљају и централни сегмент целокупне звучно-визуелне изложбе.



Нотни пример бр. 26: Клод Дебиси, *Минстрели*, дванаести прелид из прве свеске *Прелида* (*Minstrels, Préludes*, 1913), тт. 1–7.



Нотни пример бр. 26а: Клод Дебиси, *Ексцентрични Генерал Лавин*, шести прелид из друге свеске Прелида (*Général Lavine - eccentric, Préludes*, 1913), тт. 1–10.

Последњи сегмент глобалног развоја, односно, последњих шест прелида друге свеске (*Тераса за пријеме на месечини*, *Ондина*, *У част Пиквиковаца*, *Канопа*, *Смена терци*, *Ватромет*) не показују изразите везе са појединим прелидима претходног тока – асоцијације као да су блеђе и на неки начин измешане. Њихова форма и фактура су сложеније и разрађеније него у претходним прелидима зато што су они у функцији завршног развоја, *Коде* циклуса, која води ка последњој кулминацији – ка *Ватромету*. Прекид у порасту интензитета музичког тока јесте прелид *Канопа*, антиклимакс овог сегмента, који представља затишје пред ефектном завршницом коју стварају прелиди-слика звучног треперења – *Смена терци* и прелид-слика звучне ‘експлозије’ – *Ватромет*.

Као најизразитији драматуршки пунктови у низу од двадесет четири прелида, издвајају се *Шта је видео западни ветар* и *Ватромет* који представљају кулминационе тачке музичког развоја, те прелид *Потопљеа катедрала* која има функцију глобалног антиклимакса. Карактеристичан поступак изградње прве свеске *Прелида* јесте сличан начин фактурног обликовања сегмената са истом функцијом,

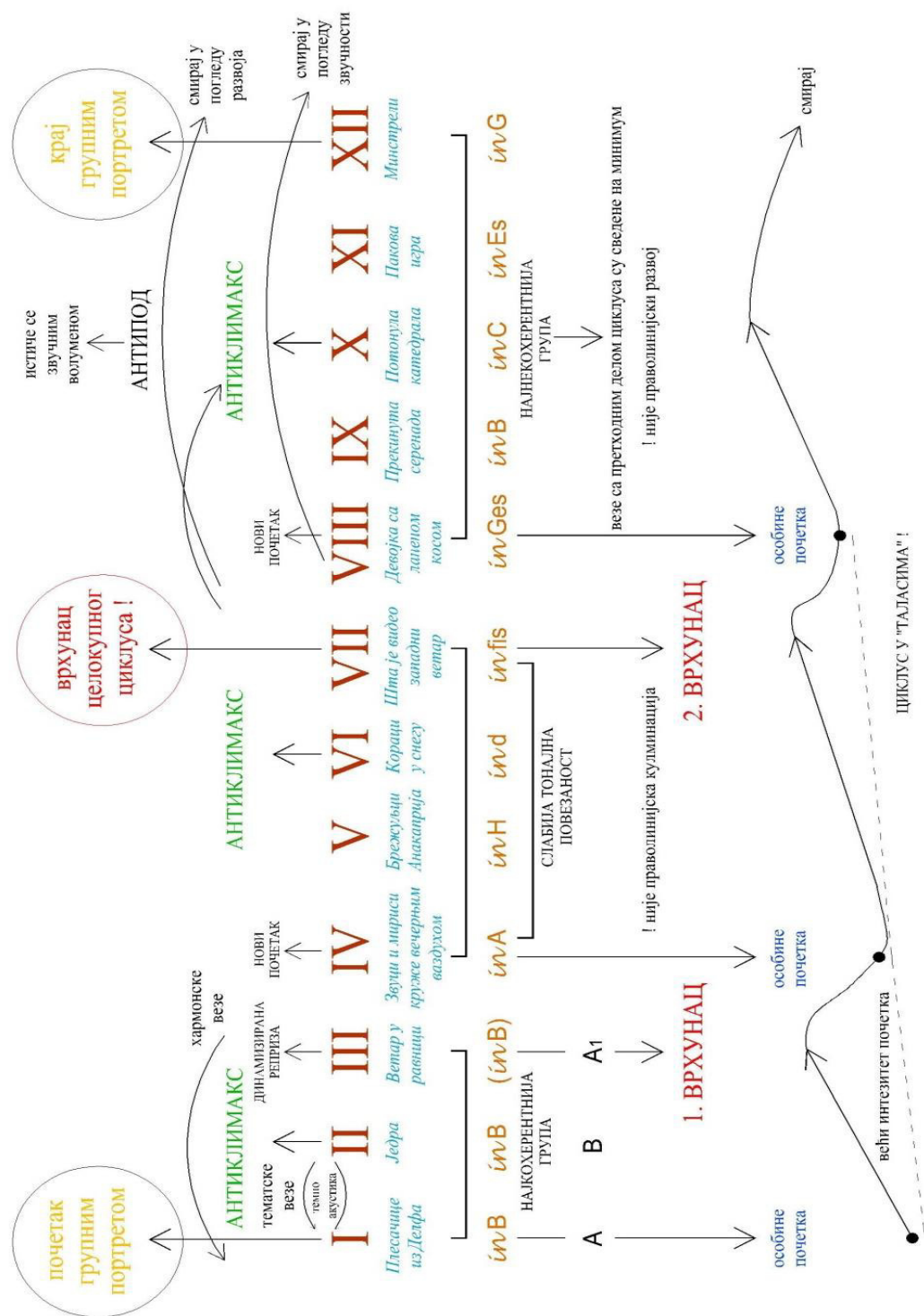
дакле, сегмената са функцијом започињања целине, антиклимакса, пораста у интензитету музичког тока или епилога. С тим у вези, уочавају се сличности у фактурној слици (доминантна акордска фактура) између прелида који имају функцију започињања три целине прве свеске – *Плесачице из Делфа*, *Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом* и *Девојка са ланеном косом*. Прва два прелида, осим сличне факуре, имају и сличан хармонски језик, засићен паралелним вођењем септекорада и нонакорада, те употребом хроматике, што резултира богатом звучноћу. За врхунце сегмената – *Ветар у равници* и *Шта је видео западни ветар* – карактеристично је присуство педалног тона и пасажа у ситнијим нотним вредностима; антилимаксама, *Једра* и *Кораџи у снегу*, својствено је развијање мелодије над остинатом; разлика се уочава у прелиду *Потонула катедрала*, сасвим специфичном ‘двоструком антиклимаксу’ (и на нивоу прве свеске, и на нивоу циклуса), за који је карактеристичан изузетно велики звучни волумен саграђен на основи дочаравања средњовековне праксе фобурдона, са коралном темом праћеном паралелним квинтакордима на остинатној фигури у дубоком регистру, са брујањем звона на основи педала из кога се заправо ослобађају и брује аликвоти.³¹⁷ За прелиде са функцијом развоја интензитета музичког тока – *Брежуљци Анакаприја*, *Прекинута серенада* и *Пакова игра* – карактеристична је појава мелодије специфичног профила (дијатонска мелодија наполитанске народне песме у случају прелида *Брежуљци анакаприја*, мелодија фригијског порекла када је реч о *Прекинутој серенади*, мелодија богата пунктираним ритмовима и разноврсним мотивима у случају *Пакове игре*) која се јавља изнад готово неутралне подлоге (или чак без пратеће деонице, у случају почетних тактова *Пакове игре*).

Оваква правилност у распореду и повезаности фактурне организације прелида и његове функције у сегменту није уочљива у другој свесци. Разлоге за то проналазимо у начину структурисања друге свеске која, подсећам, садржи само два велика сегмента, те у видовима усложњавања структуре минијатура и у специфичној повезаности првих шест прелида са минијатурама из прве свеске. Но, ипак, прелид

³¹⁷ Упоредити са: исто, 75.

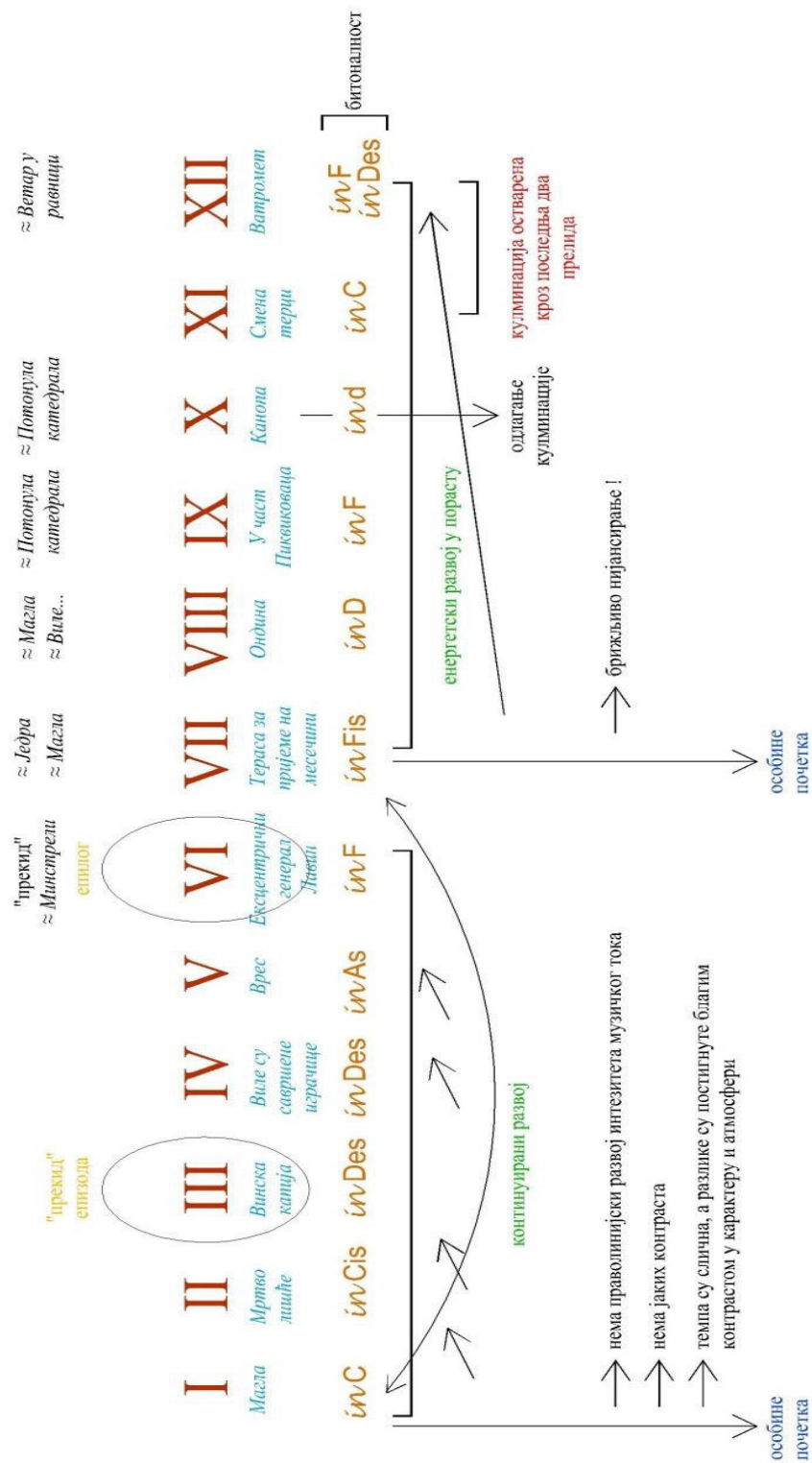
Тераса за пријеме на месечини има акордску фактуру и богат хармонски језик слично *Плесачицама из Делфа*, па чак и прелиду *Звуци и мириси круже вечерњим ваздухом*, који репрезентују почетке сегмената баш као што је то случај са наведеним, седмим прелидом друге свеске. Правилност је нарушена у прелиду *Магла*, а ралог за то се проналази у тежњи да се музички ток прве и друге свеске прелида што је могуће више интегришу.

ГРУПИСАЊЕ ПРЕЛИДА ИЗ I СВЕСКЕ



Графикон број 1: Груписање прелида из прве свеске.

ГРУПИСАЊЕ ПРЕЛИДА ИЗ II СВЕСКЕ



Графикон број 2: Груписање прелида из друге свеске.

Приликом компоновања двадесет четири прелида, Дебиси није пошао за идејом употребе свих расположивих тоналитета у хроматском следу.³¹⁸ Међутим, тонална прогресија у оквиру циклуса показује једну нову, сасвим специфичну логику, која кореспондира наведеној сегментацији циклуса. Наиме, у првом сегменту, сва три прелида су *ин Бе (ин бе)* чинећи да почетак циклуса буде тонално стабилан. У другом сегменту, тонална прогресија се одвија *ин А, ин Ха, ин де, ин фис*, маркирајући (измењеним редоследом) тонове малог молског септакорда: ха-де-фис-а. Прво се, дакле, појављује тоналитет септима септакорда, затим основног тона и терце, и на крају квинте. Редослед тоналитета у другом сегменту је *ин Гес, ин Бе, ин Це, ин Ес, ин Ге* што, слично као и претходни ‘тонални плато’, представља тонове малог молског или, пак, умањеног септакорда. Ова двојност произлази из чињенице да постоје две могуће квинте септакорда – Гес и Ге, те последично настају акорди *це-ес-ге-бе* (мали молски септакорд) или *це-ес-гес-бе* (полуумањени септакорд). Првих шест прелида друге свеске су написани *ин Це, ин цис, ин Дес, ин Дес, ин Ас, ин Еф*. Чак и тоналитети ових прелида, у другачијем редоследу, дају тонове великог дурског септакорда: дес-еф-ас-це/цис. У случају овог сегмента циклуса, повећање броја прелида у групи је решен понављањем тоналитета основног тона и додавањем тоналитета алтернативне септима. Најпре се појављују тоналитети обе септима, затим основног тона, квинте и на крају терце септакорда. Последњи сегмент музичког тока карактерише следећа тонална прогресија: *ин Фис, ин Де, ин Еф, ин де, ин Це, ин Еф*. Чак је и у овој групи уочљиво кретање по тоновима малог дурског, односно, малог молског септакорда, али не у потпуном виду будући да је изостављена квинта: де-фис/еф-це. Дакле, у основи тоналне прогресије лежи низ септакорада чији основни тон представља полустепени ход навише: **ха-де-фис-а→це-ес-г/гес-бе→дес-еф-ас-це/цис→де-еф/фис-(а)-це**, што у тоналном смислу доприноси чврстом интегрисању циклуса у јединствену целину. Оно што се такође уочава, јесте да нису употребљени сви расположиви тоналитети. У том смислу, интересантан је Дебисијев избор септакорда као основног сазвучја, што се доводи у везу и са

³¹⁸ У опусима Шопена, Скрјабина и Шостаковича бележи се постојање циклуса од двадесет четири прелудијума у свим дурским и молским тоналитетима. Међутим, Дебисијев циклус од двадесет четири прелида није замишљен на тај начин!

његовим хармонским начином мишљења, односно, процесом осамостаљења дисонанци, септакорада и нонакорада, те својеврсном ‘доминантацијом’ хармонске прогресије. С тим у вези, септакорд, односно, његова ‘мекоћа’, али и пуноћа светлосно-колористичких асоцијација може бити протумачен као основни/доминантни ‘тон’/боја/нијанса ове сасвим специфичне Дебисијеве ‘изложбе’. То је његов ауторски ‘потпис’ на плану хармонског језика, ‘потпис’ који пројектује/предвиђа наступајуће време у музици. Но, на истом овом (хармонском) плану проналазимо и ‘ехо’ прошлих времена који се огледа у афирмацији (могућег) тоналног центра циклуса. Наиме, битоналност последњег прелида – *Ватромет, ин Еф – ин Дес*, заједно са почетним *ин Бе* платоом, афирмише управо бе-мол трозвук, те је тако могуће говорити о бе-мол тоналитету као тоналном центру циклуса, и интегришућем фактору *Прелида*.³¹⁹

Занимљивост која се истиче у вези са Дебисијевом ‘изложбом’ јесте својеврсни „ears-on” приступ ‘не-материјалној’ баштини. Реч је, наиме, о изложби којом се ‘инсистира’ на самом *звучном доживљају* онога што је превасходно око ‘забележило’, ‘меморисало’. Другим речима, специфичност ове ‘изложбе’ лежи у преиспитивању како се ангажовањем пре свега чула слуха – а запостављањем при том примарне улоге коју чуло вида и визуелно имају у галеријском и музејском контексту – рекреира сећање на визуелне утиске, а затим, како се активно слуша, разуме и неминовно изнова интерпретира целокупана Дебисијева *музеалија*. Ова врста посебности Дебисијевог циклуса/‘изложбе’ произлази и из композиторовог односа према програмности.

Специфичности тог односа у *Прелидима* јасно се уочавају већ у начину на који је третиран наслов. Наиме, препуштајући слушаоцу слободу асоцијација, Дебиси наслове композиција открива тек на крају, суптилно их бележећи у заградама. Таквим поступком, композитор ненаметљиво указује на извор инспирације, али без

³¹⁹ Први прелид (али и целокупан први сегмент) успоставља основни тон (*ин Бе*) трозвука, да би у последњем истовремено биле присутне његова терца (*ин Дес*) и квинта (*ин Еф*). Интересантно је то да је у првом и последњем прелиду из друге свеске присутна битоналност (друга свеска почиње и завршава на исти начин).

претензије да усмери пажњу слушаоца у одређеном смеру. Но, уколико претпоставимо да ће слушалац заиста прво одслушати композицију, а затим погледати њен наслов (што је редослед какав је композитор одредио бележењем назива на крају композиције), а што је и уобичајена пракса у галеријама/музејима (најпре се слика погледа, а затим прочита наслов који носи), сам ток слушања остаће ‘недирнут’. Међутим, наслов који следи као нека врста одговора, својеврсног решења постављене (музичке) ‘загонетке’, може, с једне стране, знатно допринети промени утиска који је композиција изазвала у тренутку извођења; с друге стране, може потврдити, или пак конкретизовати нејасне асоцијације које су се у току слушања јавиле. Уколико је наслов прелида унапред познат, онда је и сам ток слушања промењен, односно, називом сугерисан и усмераваан. Оваквим решењем за позицију наслова Дебиси препушта избор слушаоцу, али истовремено сугерише своју визију дела, или пак потребу да, речено дифреновским речником, „исправи неправду нанесену уху”³²⁰; а можда је, с обзиром на некадашњу (првобитну) функцију прелида као „предигре” за хорско дело, а потом и за фугу, могуће размишљати о томе да су програмски наслови, с једне стране, својеврсни путоказ ка извору композиторове имажинације, то јест, увод у продубљеније разумевање клавирске минијатуре, односно, с друге стране, да је музика Дебисијевих прелида заправо увод у закључну мисао – слику дату у виду речи – њена музичка антиципација или она сама саопштена другим језиком.

Веома специфични програмски називи Дебисијевих *Прелида* указују на разноврсност надахнућа (стихови Бодлера */Звуци и мириси круже вечерњим вездухом/*, слика-разгледница, поклон Де Фаље */Manuel de Falla/* као инспирација за прелид *Винска капија*, фигуре приказане на античким грчким вазама */Плесачице из Делфа/*, легенде */Потопљена катедрала/*, лик лутка-марионете */Ексцентрични Генерал Лавин/*, слике из природе */Брежуљци Анакаприја/*, музички феномен */Смена терци/*), а крећу се у неколико ширих категорија, реферирајући тако на једну сасвим специфичну, брижљиво осмишљену ‘изложбу’ у оквиру које се појављују звучне

³²⁰ Mikel Difren, *Oko...*, нав. дело, 27.

слике из природе, звучна портретисања једне или више личности, жанр-сцене, звучни прикази легендарних садржина и композиционих процеса.

Наиме, највећи број прелида инспирисан је сликама из природе које одају утисак сликања заустављеног времена, импресију тренутка издвојеног из временског тока, који добија универзално, ванвременско значење и једноставно траје. С једне стране, ‘сликање природе’ повезано је са феноменом ‘једноличног’ кретања заснованог на понављању истих, сведених и одмерених покрета, док, с друге стране, оно представља опис без асоцијација на покрет. Тако, првој групи импресија припадају *Једра* из прве свеске, са представом усидреног брода, његовог приближавања и удаљавања од једне упоришне тачке. Реч је о прелиду у којем доследна целостепена грађа музичког тока ‘растаче’ све битне чиниоце тоналитета, а чија колористичка функција, са изразито флуидном ‘воденом’ звучношћу³²¹ успоставља *сагласја* са ‘представом’ усидреног брода. Затим, прелид *Ветар у равници* из прве свеске, асоцира на усмерено струјање ваздуха и на природу која под његовим утицајем такође поприма неки облик кретања који се у музичком току ‘манифестује’ кроз употребу токатног ритма. Прелид *Звучи и мириси круже вечерњим ваздухом* из прве свеске, карактерише доживљај спорог, тешког, непрекидног, али у погледу правца, не сасвим одређеног кретања, као и прелид *Кораки у снегу* (прва свеска), који, за разлику од претходно поменутог, укључује и људски фактор, те кретање иницирано овим прелидом задобија посебну психолошку позадину. *Брежуљци Анакаприја* припадају групи описних прелида у којима долази до изражаја управо слика/призор, пејзаж одређеног предела. Музички простор овог прелида ‘натопљен’ је квази звуцима звона, мандолине или гитаре, тарантеле, дијатонске мелодије народне песме, покретима спорог валцера и хармонским наслојавањима, који продубљују карактер описа и указују на уплив жанровских елемената. Групи ‘описних’/пејзажних прелида припадају и *Магла*, *Мртво лишће* и *Врес* из друге свеске, који садрже зачетак идеје о кретању – у *Магли* као кретање

³²¹ Тек се у ‘средишту’ овог прелида, у свега пет тактова (тт. 42–47), пентатонско језгро – то најраније ‘детињство’ живота музике уопште, њена архтетипска основа – и укупно ‘пробијајуће’ пентатонско звучање накратко ‘отиснуло’ од целостепености. Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и...*, нав. дело, 74, 76.

згуснутог ваздуха, а у *Мртвом лиићу* кроз асоцијацију на лииће ношено ветром. Овај прелид као да ‘скупља’ септакорде, нонакорде, целостепену мелодију која се развија над остинатом заснованим на хроматском покрету, пробоје медијантике, а све јасно исказано кроз трослојност Дебисијеве клавирске фактуре као својеврсне полифоније слојева.³²² Посебно се издваја прелид *Шта је видео западни ветар* који у свом програмском одређењу садржи термине који имплицирају кретање, природни феномен, затим, питање, дозу мистичности и ‘бајковитости’, али, претпоставка је, и неки вид реконструкције догађаја који је виђен.

Музичко ‘портретисање’ (тако карактеристично за француску музику, између осталог, и за Купрена /François Couperin/ и његову *Сестру Монику* /*Sœur Monique*/), својствено је и Дебисијевом композиторском рукопису. Прелид–‘цртеж’, *Девојка са ланеном косом*, ‘портрет’ немирног Шекспировог (William Shakespeare) духа из *Сна летње ноћи* (*Midsummer Night's Dream*, 1596–1596), *Пакова игра*, из прве свеске, затим ‘портрет’ лика из париских мјузик-холова – *Ексцентрични Генерал Лавин* – и водене виле – *Ондине* (из друге свеске) – јесу појединачни портрети. Групни портрети као што су *Плесачице из Делфа* – прелид у коме се евоцира античко доба и озбиљан, свечан плес религиозне природе, део ритуала Аполоновог храма у Делфима – и *Минстрели* – прелид из прве свеске који, осим што представља гротескни ‘групни портрет’ енглеских минстрела и скерцозни прелид велике фактурне густине и разноврсности, хармонске засићености са пентатонским мотивом који се уплиће у све сегменте музичког тока, може истовремено бити тумачен и као латентна музика за позориште; прелид *Виле су савршене играчице* из друге свеске имплицирају покрет који се пре свега везује за игру и плес.

Поједини прелиди представљају својеврсне жанр-сцене – *Прекинута серенада* из прве и *Винска капија*, *Тераса за пријеме на месечини*, *У част Пиквиковаца*, *Ватромет* из друге свеске. Сваки од наведених прелида, са изузетком *У част Пиквиковаца*, садржи специфичне музичке ‘потписе’. *Прекинута серенада* и *Винска*

³²² Детаљније видети у: исто, 76.

врата одликују се шпанским колоритом, *Тераса за пријеме на месечини* садржи елементе индијске музике који се појављују у виду мелодијских украса – хроматизованих пасажа који асоцирају на традиционалне индијске гамаке, док се у *Ватромету*, ‘из даљине’, оглашава препознатљиви фанфарни мотив из *Марсеље*. Два прелида – *Потопљена катедрала* из прве, и *Канопа* из друге свеске, програмски су засновани на причама из легенди. Први прелид је у вези са бретонском легендом о потопљеном граду Ису и рибарској причи о његовој катедрали која се каткад, у зору, појави из таласа уз песму хора свештеника и звоњаву њених звона, док се други ‘сели’ у доба старог Египта, реферирајући на мистичну функцију коју су урне – те специфичне египатске вазе/идоли у облику трбушастог крчага са човечјом главом на врху (поклопцу), у којима су некада чувани мумификовани унутрашњи органи (срце и плућа) – имале у овој цивилизацији. Као врло посебан по свом називу издваја се прелид *Смена терци* или *Алтероване терце*, који је јединствен у читавом циклусу јер његов ‘потпис’ једини директно указује на композициони поступак, на употребу интервала терце и његово виртуозно третирање. Међутим, не може се са сигурношћу тврдити да иза назива овог прелида стоји некакав значајнији програм, али се намеће мисао да можда смена великих и малих терци указује на импресионистичко гледиште које је засновано на идеји о сталном треперењу и променљивости стварности. У складу са тим, и објекти који чине део тако променљиве стварности имају сасвим специфичан ‘статус’. Они су, према речима Микела Дифрена, „и предмети који се опажају зато што су присутни, али су истовремено и нешто друго: нека страна стварност која се не може исцрпети перцепцијом”³²³.

У смислу садржаја одређеног програмом, насловом прелида, примећује се да први део Дебисијеве ‘изложбе’ (прва свеска) започиње и завршава групним портретом (*Плесачице из Делфа* и *Минстрели*), а да се такође портрет, али сада појединачне личности, налази и на почетку трећег сегмента прве свеске (*Девојка са ланеном косом*), као и на крају првог сегмента друге свеске (*Ексцентрични Генерал Лавин*). У том смислу, појава прелида који описују личности у контексту сваке свеске

³²³ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie...*, нав. дело, 285.

појединачно као да указују на сегментирање музичко-драматуршког тока. Оно што је такође приметно јесте број жанр-сцена који се у другој свесци повећао у односу на прву, у којој постоји само једна – *Прекинута серенада*, док доминацију имају слике из природе.³²⁴ Јединствени по програмском одређењу десети прелид из прве и десети прелид из друге свеске – *Потопљена катедрала* и *Канопа* – чији се садржај базира на легендарним причама, имају истоветну функцију – функцију антиклимакса у оквиру музичко-драматуршког тока. Уосталом, чак и извесна историчност у распореду кључних комада (прва свеска почиње темом из античких времена – *Плесачице из Делфа* а завршава се средњовековним *Минстрелима*, док се у последњем делу циклуса и друге свеске, у *Ватромету*, чује фанфарни мотив, алузија на француску химну – *Марсељезу*) оправдава поштовање идејне целовитости *Прелида*.

Иако је сâм аутор оставио могућност слободног избора интерпретатору како ће се и којим ходницима кретати кроз ову ‘изложбу’, чини се да тек у целости погледана, односно, интегрално одслушана/изведена може претендовати на остварење јединствене замисли Дебисија: ‘изложба’ двадесет четири *звучне слике*, извођење циклуса сачињеног од двадесет четири програмске клавирске минијатуре – *прелудијума*.

³²⁴ У прелиду *Брежуљци Анакаприја*, који иако програмски припада опису природе, у њему постоје и јасна обележја жанра. Њих доноси појава ритма тарантеле и спорог валцера што чини да овај прелид има двоструки програм.

IV

ДЕБИСИЈЕВА САГЛАСЈА У ТРАГАЊУ ЗА ЧИСТОМ МУЗИКОМ...

Питање Дебисијевих *сагласја* није само питање *сагласја* између уха и ока. Оно је, чини се, знатно више од тога. Тиче се питања односа између уметника, његове уметности и Природе, а у знатно ширем луку, и односа између Природе и Имагинације... а имагинација? Она је, речено бодлеровски, и анализа и синтеза и осећајност – једина која допушта да се реалност природе трансформише у нову реалност, реалност уметничког дела. У том смислу, музика заузима највише место међу уметностима зато што је она, верује Дебиси, најближа природи и зато што једина има способност да *ритмизује њена неизмерна подрхтавања*. Другим речима, музика је једина која може досегнути саму суштину ствари; она, попут сугестивне магије, садржи и субјект и објект, и спољашњи свет уметника и самог уметника истовремено; она је због тога *чиста уметност – чиста музика (la musique pure)*, способна да оваплоти и досегне вечиту тајну односа између човека, Природе и уметности.

Но, претпоставка је да се намеће питање зашто је арабеска, која примарно припада домену визуелног, односно, ликовним уметностима, доведена у везу са музиком? То јест, зашто је (музичка) арабеска репрезент *чисте музике*? Разлог лежи у чињеници да идеја арабеске заправо представља поетичку парадигму аутономне музичке обликотворности; другим речима, ради се о феномену ‘очишћеном’ од изванмузичког садржаја и симбола.

Осим за Дебисија, *арабеска* је од суштинског значаја и за поетику Стефана Малармеа. Наиме, за њега се арабеска налази у средишту стваралачког процеса, она је његова срж – дакле, *тотална арабеска* јесте једини носилац значења. Попут

арабеских мотива у сликарству (и ово је место где се успоставља веза између ока и уха) који су се по принципу допуњавања и ритмичког понављања елемената, континуирано преплитали, развијали, уситњавали, губећи се у апстракцији, Маларме је користио речи. У његовим стиховима, речи су постале независни и самодовољни фрагменти, елементи који проистичу један из другог, „осмишљавајући себе и то друго”, те ослобођени метричке једнакости, фиксираних цезура и правилног груписања, посредством самогенеришуће орнаменталне форме арабеске – заборављају на своју сегментираност и појединачност, градећи једну раскошну, целовиту слику. Нелинеарност, отвореност, експанзија ове динамичке форме – арабеске, осликавају слободу покрета чија разноврсност евоцира енергију која израста из фантазије и која потом са још већим интензитетом активира и покреће машту крећући се ка апстрактној енергији.³²⁵ У идеји арабеске, то јест, у њеном тендирању ка апстракцији, и Маларме и Дебиси су пронашли значење стварања ‘нове форме’. Поменутој идеји се и један и други уметник окрећу у својим позним остварењима доприносећи тако суштинским променама и када је реч о поетици, и стилским особеностима, али и о музичком/поетском језику. Код Дебисија је тај арабески принцип (изразито) присутан од музике за балет *Игра* (*Jeux*, 1913) и дела за флауту соло под називом *Сирикс* (*Syrinx*, 1913), па све до дванаест етида за клавир (1915) и три камерне сонате (1915–1917), док се у Малармеовом опусу идеја арабеске утква у његову поему *Бацање коцке* (*Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, 1897), али и у недовршену *Књигу* (*le Livre*) из чијих се скица закључује да странице не би ишле хронолошким редом, већ би се могле комбиновати различитим поступцима пермутације. Структуру би чиниле речи које би се спајале са другим речима и фразама образујући „нове сугестије”, односе и могућности, уз стварање огромног броја комбинација и креирање света који се непрекидно мења и рађа.³²⁶ Стога и мој фокус у овом поглављу тезе биће управо усмерен на позне опусе двојице уметника: на Малармеову поему *Бацање коцке* и на два Дебисијева дела – *Сирикс* и *Игра*.

³²⁵ Упоредити са: Elizabeth McCombie, нав. дело, 40–41.

³²⁶ Детаљније видети у: Umberto Eko, *Otvoreno djelo* (Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965), 46–47.

Но, крећем од почетка...

Етимологија речи *арабеска* указује на њено првобитно значење које се везује за древну орнаменталну форму у исламској уметности.³²⁷ Овај сасвим специфичан облик (орнамент) настао је стилизацијом биљних изданака, врежа, листова, пупољака, цветова, али и геометријских облика (будући да је у исламској култури било забрањено приказивање људског и животињског тела), антропоморфних мотива, који су се потом, по принципу допуњавања и ритмичког понављања елемената, континуирано преплетали, развијали, уситњавали, губећи се у апстракцији и удаљавајући од стварности.³²⁸ Дакле, првобитна функција арабеске је била да украси, (про)шара, то јест, да буде декоративни додатак различитим предметима, а затим је своју примену пронашла и у архитектури и сликаству, одакле ће се у највећој мери проширити на Запад, као имитација арапских форми. Заправо, у периоду од 11. до 15. века, на територији данашње Шпаније и Италије, арабеска почиње да се ‘уплиће’ у готово све гране западноевропске декоративне уметности утичући на формирање ‘модног таласа’ који је у то време био познат под називом „маварска орнаментика”³²⁹. Током 16. века у Француској, арабеска је значила „на арапски начин”, да би се у 17. веку везивала за имитирање листова (различитих

³²⁷ Ипак постоји податак да се порекло арабеске може пронаћи још у периоду античког доба, нарочито у грчко-римском и/или византијском биљном (стабљика, лоза) орнаменту, који су Сарацени пронашли на територији Северне Африке и Мале Азије. Упоредити са: Roger Harold Benjamin, “The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation”, *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, 1993, 309.

³²⁸ Арабеска је најчешће биљна орнаментација у којој се стабљика грана у извесној ритмичности и елементима понављања, а њу допуњују листови који нису одсечени нити изоловани; међутим, нису ни у таквом односу према стабљики да напосто израстају из ње. Наиме, стилизацијом се реализује важан арабески принцип *допуњавања елемената*, продирања једних у друге, уметања и слично, тако да се грана, рецимо, као привидна *окосница* или *доминанта* арабеске, повлачи у процесу реализовања главне идеје – преплитања и узајамног израстања. Листови у арабески су више од листова на грани: они не избијају из стабљике већ чврсто урастају у њу, обавијају је и естетизују.

³²⁹ „Маварска орнаментика” је директно повезана са маварском, односно, маварско-шпанском уметношћу која представља својеврсну верзију исламске уметности. Она се појавила у 11. веку у подручјима под влашћу Мавара на Пиринејском полуострву, у земљама северне Африке (Магриб) и делимично на Сицилији. Маварску уметност, најпре архитектуру, одликује жива полихромija и раскошна пластичка декорација која прекрива све површине зидова. О томе најбоље сведоче грађевине попут Велике џамије у Кордоби, дворца и утврђење маварских владара Гранаде – *Алхамбра*, Дуждева палата у Венецији и др.

биљака) инспирисано Оријентом.³³⁰ Временом су уметници из области књижевности и музичке уметности, а потом и балета на својеврстан начин, све више ‘позајмљивали’ арабеске из архитектуре и ликовних уметности, уочавајући њену декоративну моћ, користећи је у служби употпуњавања и обогаћивања својих основних идеја и тока композиција.

Тако је на пример, италијански кореограф и плесач, Карло Блазис (Carlo Blasis) први анализирао, кодификовао и објаснио балетске покрете, а међу њима и *арабеску*, у својој књизи *Елементарни, теоријски и практични трактат о уметности плеса* (*Traité élémentaire, théorique, et pratique de l'art de la danse*, 1820). Захваљујући њему, термин *арабеска*, који се првобитно односио на групу плесача у складном и сликовитом држању на сцени, добио је ново значење – *арабеска* је био назив за фигуру у којој је ослонац плесача премештен са оба стопала само на врхове прстију једне ноге, док је друга високо подигнута назад, чиме целокупна балетска фигура (*арабеска*) добија на лакоћи. Приликом извођења *арабеске*, плесач одаје утисак као да лебди изнад површине сцене, због чега се, нарочито током епохе романтизма, доводио у везу са етеричним бићима небеског света. То је условило да ова балетска фигура добије дубоко симболичко значење.³³¹

³³⁰ Elizabeth McCombie, нав. дело, 40.

³³¹ Детаљније видети у: Francesca Falcone, “The Evolution of the Arabesque in Dance”, *Dance Chronicle*, Vol. 22, No. 1, 1999, 71–117.

L'Adorable arabesque totale

Такође, током 19. века *арабеска* се налазила у средишту естетске имажинације великог броја сликара, песника, па и музичара. Тако је, на пример, за француског сликара и гравера Феликса Бракмонда (Félix Braquemond), уметност била ‘апстракција’, а не копија природних форми, док је њена суштина била заснована на орнаменталном принципу.³³² Заправо, орнаментални принцип је уметницима служио као *agent* (покретачка сила) трансформације у метаморфози природе у уметности, а то је управо оно што ће Маларме назвати *l'arabesque totale*, односно, суштинским покретом композиције који дефинише личну визију уметника и његово виђење предмета. *L'arabesque totale* представља манифестацију уметникове моћи имажинације пред ликом природе саме, која као таква сједињује ‘опипљиво’ (осетно) и ‘неизрециво’. Другим речима, она је за Малармеа (изузетно снажан) симбол везе између *l'object de circonstance* и ‘Absolu’, а њена привлачност лежи у способности да, како Маларме истиче, прихвати и обухвати процес трансформације без директног прибегавања самом објекту. У том смислу, структура саме арабеске може изразити ‘Идеју’ суштине предмета, а непосредно је и у вези са суштином имажинације и поезије, као вид отелотворења раскоши, целовитости, али и уопште са структуром уметнички уређеног хаоса у поезији.³³³ Присуство *арабеског принципа* у неком делу, ознака је моћи имажинације уметника – то је ‘Maître’ из *Un coup de Dés* (Бацање коцке) или ‘opérateur’ из *le Livre* (Књига). Сама природа арабеске, у својој трајној структури алтернације и повратка, представља симболичку репрезентацију процеса *постајања* из природне форме ка апстрактној уметничкој представи – дакле, арабеска је схваћена и препозната у самој природи, али, и као део процеса који је трансформише.

³³² Упоредити са: Elizabeth McCombie, нав. дело, 99.

³³³ Исто.

Законитости и граматика орнамента

Према мишљењу енглеског уметника и историчара уметности Ралфа Ворнама (Ralph Wornum), целокупна ‘граматика орнамента’ састоји се од мотива, њиховог ритмичког понављања, својеврсног допуњавања новим контрастирајућим елементима/мотивима, затим њиховог преплитања и поновног израстања/рађања једног из другог.³³⁴ Из овога произлазе, сматра Ворнам, и два основна принципа *граматике орнаменталне синтаксе*, а то су: *еуритмија* – принцип који је ту са циљем да успостави хармонију између мотива/елемената – и *усложњавање* – принцип који је вођен дијаметрално супротним естетским жељама.³³⁵ Ова два принципа *орнаменталне синтаксе* рефлектују принципе реда и хаоса, то јест, склада и несклада који се ‘драматизују’ кроз арабеску, а који су присутни још од најранијих облика исламске визуелне уметности. С овим у вези, намеће се и питање које гласи: како око прати облик арабеске? Тек што уочи неки њен сегмент и почне да га прати, посматрач арабеске, уочава како се тај сегмент понавља (са мање израженим модификацијама), затим, како се један испрва доминантан мотив неочекивано повлачи пред другим мотивом, или, пак групом њих, који такође препуштају простор неком другом мотиву. Тим ритмички усклађеним понављањем, константним *гранањем* и *листањем*, арабеска води поглед посматрача у потрагу за њеним крајем, ненаметљиво му, у процесу тог трагања, откривајући своје одлике. Дакле, око посматрача је фиксирало неки детаљ, при чему није пресудно за естетски доживљај дела од којег детаља је опажање почело (то ће се показати важним за касније извођење аналогije са књижевним делом), и врло је брзо уочило како детаљи теже да се ритмички понављају у бескрај. У том смслу, сегментација елемената и њихово понављање се одређују као структурни принцип на *најнижем нивоу*. На први поглед, фрагменти су самодовољни: арабеска сегментација показује како *један* елемент јесте то што јесте, али он неосетно и стрховито брзо прелази у нешто *друго*, естетски осмишљавајући

³³⁴ Ralph Wornum, *Analysis of Ornament: The Characteristics of Style* (London: Chapman & Hall, 1873), 14.

³³⁵ Упоредити са: Rae Beth Gordon, *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth Century French Literature* (Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1992), 13.

себе и то *друго*, односно, себе са другим, и обрнуто, тако да се појединачности и посебности у том великом низу превладавају у *целокупности* појединачности. Оно у чему се огледа драж орнаменталне арабеске јесте то што су понављајући елементи у сталномгибању превладали властиту сегментираност и сличност, а затим и константну репетитивност, уграђујући све то у целину која им даје коначан смисао. Оно што се такође уочава јесте да су елементи који чине арабеску уграђени у целину на такав начин да се, заправо, препознаје тежња да се прекрије целокупан простор, или цела површина; уметник негде завршава своје дело – најчешће пошто је арабеска овладала задатим простором – али је тај завршетак могао бити и на неком другом месту, другачијег *обима*, уколико би простор то налагао; тако, уметник би могао даље *гранати* арабеску, све док не овлада површином. Дакле, одлика арабеске јесте тежња за овладавањем простором/површином кроз процес репетиције елемената. И управо у вези са тим, за арабеску је карактеристично и то да нема наглашен почетак, средину и крај: она се не развија *линеарно*, већ понављањем својих сегмената овладава површином *кружно*. Заправо, захваљујући принципу повезивања елемената/сегмената дело засновано на арабеском принципу могуће је обухватити погледом са разних страна. У сваком случају, она се не развија линеарно, чиме би захтевала истосмерну перцепију и стварала извесну напетост структурирања од *почетка*, преко *средине* ка *крају*, већ захваљујући сасвим специфичној врсти кружног, нелинеарног структурисања, она, метафорички речено, осујећује напетост и тензију.

Разлог томе лежи у чињеници да код арабеске нема снажнихгибања, нема немирних ковитлаца, силовитог савијања и увртања, нема сукобљавања елемената са циљем преузимања доминације једног од њих у самој структури. Напротив, арабеска је у целости заснована на благом меандрирању, мотиви/елементи се не истичу до границе сукобљавања са осталим елементима, већ се ‘тихо’/‘мирно’ повлаче препуштајући тим другим елементима/мотивима место. Таквим процесом они афирмишу *напоредност* и *прерастање*, и то у свим правцима. Ефекат контраста и динамике се, евентуално, постиже различитом ‘густином’ елемената, односно,

интензивнијим увођењем нових, који и даље ‘сарађују’ у општем принципу хармоничности. Тако кружно мишљена, арабеска заправо поништава идеју о постојању краја и коначности, односно, преиспитује концепт постојања једног почетка и једног краја (унутар себе саме).

Овакво структурирање арабеске и предоминантност њеног естетског принципа у другим уметничким делима, нарочито књижевним, у тесној су вези са поимањем времена света и културе из којих води порекло. Наиме, у арапскоисламској култури време се поима као *циклично* или *кружно* (*al-zaman al-da 'iri*). Витреј-Мејерович време у исламској филозофији назива *вертикалним*, *атомистичким* временом. Чини се да је термин *атомистички* адекватнији, премда је смисао *вертикале* у исламу утемељен вишеструко и вишезначно. Међутим, арапски термин *al-zaman al-da 'iri* означава кружно или циклично време које је *атомистички* састављено од бесконачног низа понављајућих секвенци. То поимање се снажно диференцира у односу на поимање времена у, на пример, јудеохришћанској култури, које је линеарно: оно тече од неког (замисљеног) почетка ка извесном крају *in continuo*, управо линеарно. Тако различита схватања времена формирају и различите односе према њему, било да је реч о историјском времену, или о временском оријентисању индивидуума у њему. У том контексту, прави се јасна разлика и приликом мерења времена, али не у астрономском смислу, већ у смислу вредности. У складу са тим, у филозофији линеарног поимања времена свест о њему као таквом управљена је од почетне тачке према крајњој, док свест о *атомистичком* времену, о његовој кружности и његовој поновљивости упућује на извешан осећај лагодности, релаксираности, предупредујући силовитост и драматичност инерције коју собом носи линеарно поимање времена. С тим у вези, свест о *атомистичком времену* је свој пуни израз пронашла у арабески. Дакле, структурни принцип арабеске заснован на понављању сегмената, њиховом ритмичком ‘расцветавању’, преплитању и израстању једних из других, сасвим је саобразно кружном поимању времена састављеног од низа поновљених секвенци. При томе је од изузетне важности одсуство наглашеног почетка, средине и краја, те у складу с тим тежња да се

нелинеарним распростирањем прекрије цела површина/простор. Време је, заправо, арабескно и арабеска је израз таквог времена.³³⁶

Оваквом концепту можда је, са свог аспекта, најближи француски теоретичар књижевности, филозоф, критичар и семиотичар – Ролан Барт (Roland Barthes). Наиме, за њега, текст (а посебно онај писани) представља *галаксију означитеља*, а не структуру означених. Текст нема један почетак и реверзибилан је, а у њега можемо ‘ући’ на више различитих улаза и из њега можемо ‘изаћи’ на више излаза, с тим што је тешко рећи који од њих је најважнији. Дакле, код Барта се сусрећемо са *отвореношћу* какву може имати и арабеска. Уместо да наратив види као аристотеловски троугао са заплетом – експозиција, конфликт са кулинацијом и разрешење – Барт разуме наратив као неку врсту *констелације*. Чини се да је овакав (бартовски) концепт наратива можда најближи концепту арабеске будући да ниједан од та два феномена нема тријадну или, на било који други начин, ‘огранчену’ структуру; теоријски, арабеска се увек може проширивати/разлиставати/расцветавати даље.

Но, на овом месту се рађа и нови круг питања у вези са поетиком арабеске, а она се тичу тога како се делови арабеске уклапају један у други, како се повезују, каква се значења и смислови рађају на ‘шавовима’, на местима спајања. Сваки такав шав или граница јесте значајно место зато што је то место повезивања, али и место где се поједини делови осамостаљују – то је истовремено и место спајања и место раздвајања, то јест, констелација уплитања и преплитања значења...

И управо на овом месту бирам да своју мисао даље гранам у правцу краће анализе два књижевна остварења која, иако хронолошки веома удаљена, на сличан начин скривају, али и разоткривају елементе арабеског принципа. Једно од њих припада арапскоисламској књижевности, те, можда сасвим очекивано, у својој ‘бити’ негује арабескни принцип. Реч је о „књижевној арабески” *Хиљаду и једна ноћ* / ألف كتاب / ليلة ليلة), збирци прича сабраних током векова, од стране бројних аутора,

³³⁶ Упоредити са: Esad Duraković i Marina Katnić-Bakaršić, Poetika arabeske, u: *Novi izraz*, januar-jun 2005, Sarajevo, 171–176.

преводилица, научника на простору западне, централне и јужне Азије, и Северне Африке. Друго остварење припада књижевном симболизму; ради се о Малармеовој поеми *Бацање коцке никада неће укинути случај* која сасвим специфичном *констелацијом речи* на белом папиру, разоткрива, како у графичком смислу, тако и у смислу могућих смерова читања и тумачења сам принцип арабеске. Оно што је занимљиво нагласити у вези са насловом овог Малармеовог остварења јесте то да реч *le Hasard*, која, иако у француском језику има значење случаја, заправо, води порекло од арапске речи *al-zahr* и значи „коцкице за игру”; међутим, сама арапска реч јесте истовремено и метафора за „имати среће”, што је знатно ближе значењу термина „хазардно” – ризиковати, имати среће, играти на срећу и сл. Претпоставка је да је Маларме имао у виду арапско порекло речи *le Hasard*, као и њено двоструко значење с обзиром на арабеску, када је давао наслов својој поеми.

Пишући о принципу арабеске у *Хиљаду и једној ноћи*, Сандра Надаф (Sandra Naddaff) успоставља паралелу између орнаменталне арабеске као својеврсне стилизације, својеврсног бега од представљања човековог лика и репрезентативне уметности уопште, и наративне арабеске као бега од приказивања ‘стварног света’, те креирања свејеврсног *наративног универзума* као стилизације живота. С тим у вези, она наводи као једно од битних својстава арабескне уметности – било орнаменталне, било књижевно-уметничке – одступање од *миметичког начела*.³³⁷ Дакле, арабеска се не односи на неки спољашњи елемент као референт, већ преноси *бреме значења* на однос сваког елемента према елементима који му претходе или следе за њим, тако да се арабеска испоставља као фундаментално *аутореференцијална*. Сама арабескна стилизација препознаје се по антимиметичком начелу, где наративни дискурс производи уточиште у којем обитава текстуална реалност.³³⁸

³³⁷ Sandra Naddaff, *Arabesque. Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights* (Evanston – Illinois: North-Western University Press, 1991), 117–119.

³³⁸ У том контексту не чуди то што ће (западни) постструктурализам и постмодерна књижевност, који иначе напуштају *mimesis* у корист *diegesis*-а, бити толико одушевљени *Хиљаду и једном ноћи* и оним што ово дело ‘представља’.

Оно што је још занимљиво у вези са овим књижевним остварењем јесте то да је њега могуће читати као дело у коме је аристотеловски поетички постулат *почетак – средина – крај* култивисан у највећој мери: на почелу свега је Шахријарова окрутност која непосредно прети Шехерезадином животу, те читалац жури из приче у причу *према крају*, односно *ка разрешењу*. То је, метафорички речно, *навика линеарности*, која у извесном смислу провоцира стање напетости током читања и жудњу код читаоца да стигне до краја дела. О оваквој концепцији жудње, у контексту западне поетике, писао је Питер Брукс (Peter Brooks) у својој књизи *Читање ради заплета (Reading for the Plot)*³³⁹. Наиме, аутор објашњава како је и само приповедање облик људске жудње и примарна људска потреба да се исприча прича чији је циљ да *опчини*, заведе, па и потчини слушаоца. У том смислу, не чуди то што је Брукс управо дело *Хиљаду и једну ноћ* прогласио за причу свеколике књижевности будући да се у њему нарација указује као *животодавна*, производећи жудњу, али истовремено је и задржавајући, одлажући сам час испуњења. С тим у вези, Брукс проблематизује и питања темпоралног следа и прогресије у овом делу, односно *кретање заплета према напред*, према крају, али и питања граничника текста, његових рубова, демаркационих линија. Но, без обзира на *кретање заплета према напред*, Брукс сугерише да је *Хиљду и једну ноћ* могуће читати *кружно*, управо захваљујући (скривеном) принципу арабеског структурирања. Наиме, када се одмакне од *почетка* ка *средини*, читалац стиче увид у то да свака прича представља самосталну целину, али да се истовремено складно уткива у друге приче/целине, слично арабески. Навикавајући се на то *кружно концентрисано* простирање прича, читаочевом свешћу постепено овладава структура самог дела и принцип на којем је засновано, те он, најпре спорадично, а затим све чешће заборавља Шехерезадину судбину, због непрегледног низа других судбина које се из приче у причу описују. Тако се, сматра Брукс, почетна жудња трансформише у радост, јер читалац схвата (у поодмаклој фази читања) да може у било ком тренутку обуставити читање са осећањем, не само задовољства, већ и *заокружености*. Другим речима, на самом

³³⁹ Peter Brooks, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* (Cambridge – London: Harvard University Press, 1996).

крају целокупан тај процес се претвара у једну врсту структурне и наративне *варке*. Наиме, структурни принцип делује снажно и упорно толико да је произведена линеарност превладана, у извесном смислу чак преведена у властиту супротност: Шехерезадин *животни пут*, или њена *судбина*, претворен је у огроман круг у коме је развијен непрегледан низ других концентричних кругова, а важност судбине је релативизована тиме што је ‘уграђена’ у форму арабеске. Тако и само сазнање шта се на крају збило са Шехерезадом, не оставља тако снажан утисак на читаоца какав се могао очекивати с обзиром на *почетак*, сматра Брукс;³⁴⁰ из тог разлога се ово дело не чита на начин на који би се читало дело које је доследно аристотеловски структурисано – дакле, од почетка, преко средине, ка крају – јер оно само открива да није драг у *разрешењу* заплета, већ у *путовању* непрегледним наративним пејзажима. Оно што се поима као онеобичено, зачудно у овом делу – а то је питање да ли оно има дефинитиван крај, и уколико га поседује, да ли је онда могуће говорити о више различитих завршетака – заправо је резултат једног принципа – принципа арабеске. У том светлу могуће је даље тумачење појаве стилизованих верзија 1002, 1003. ноћи на Западу, као својеврсних ‘наставака’ који отварају нове кругове, нове листове, истовремено покушавајући да ‘затворе’/‘заокруже’ дело у једну, коначну целину. Исто тако, на арапском Истоку се и данас, према увидима руског арабисте Кримског, у усменом предању *Хиљаду и једна ноћ* стално развија, шири у концентричним круговима (према бескрају), прерастајући у једну врсту процеса *ad infinitum*.³⁴¹ Управо у томе лежи права ризница неистражених питања структуре овог дела, али и саме арабеске: у каквом су односу поновљени мотиви, заплети или типови ликова? Како таква понављања утичу на целокупну наративну структуру и на структуру појединих наративних нивоа или концентричних кругова у којима се они јављају? Да ли се таква понављања увек могу препознати као у огледалу и тако утицати ретроспективно или проспективно једна на друга?

³⁴⁰ Исто, 109.

³⁴¹ Упоредити са: А.Е. Krymsky, *History of Modern Arabic Literature* (Moscow: Nauka, 1971).

Арабескно читање поеме *Бацање коцке* Стефана Малармеа³⁴²

Ова, али и бројна друга питања се намећу у контексту читања/гледања Малармеове поеме *Бацање коцке*... Но, пре него што укажем на могуће везе између арабескног принципа и поменутог Малармеовог остварења, враћам се на ‘почетак’, читам поему...

...стихови, произвољне дужине, разбацани на обе стране, *олуја за очи*... површина заиста говори, промишља, ствара привремене форме...

...белина – тишина... заслепљеност белином листа хартије... понор-безгласје... да ли бело/тишина може да пропева?... чује се зов затомљене песме... речи се помаљају, рађају, израстају једна из друге... без утврђеног реда... сударају се... рађа се неухватљиво биће песме, а простор поново открива и осваја...

...ко **ствара**?... ствара/пише онај ко одгонета речи... ко одгонета?... онај ко чита?... не знам... песник?... не знам... песник уступа иницијативу речима...

...свака мисао представља *бацање коцке*...исход је неизвестан...

...песничко стварање...слободан чин бацања коцке са неизвесним исходом који *никада неће укинути Случај*.

Након што сам скицирала прве утиске након читања поеме, мисао даље рађа/намеће питање: шта је песма? како је описати? Другим речима, да ли је само на основу гледања, не и читања, могуће рећи да је неки текст песма, односно, да ли је одређени текст могуће препознати као песму на основу слике, то јест, графичке целине на штампаном папиру? Чини се да је са лакоћом могуће препознати стих, уланчавање стихова у строфу, међусобну одвојеност строфа које, потом, граде неку

³⁴² Малармеова поема *Бацање коцке* дата је у интегралном виду у прилогу број 3.

препознатљиву ‘форму’. Чини се да је могуће на основу ‘графичког приказа’ наслутити да је нешто песма, избројати стихове, разликовати дистих, терцину, катрен. Песма углавном има наслов који је графички одвојен, назначен великим, подебљаним словима у штампи.

Како описати Малармеово *Бацање коцке*? Стих се ‘слива’ са врха леве стране и ‘пада’ у белину понора на десној страници, разломљен је на речи и синтагме, (наизглед) произвољно растављене или спојене. Понека страница садржи само један стих, или пак само једну реч. Фонт је мешовит, различитих величина, наслова нема, или бар није на ‘очекиваном’ месту. И сам Маларме је посумњао у појавност поеме *Бацање коцке* питајући Пола Варелија: „Не налазите ли да је ово чин лудила?”³⁴³

У овој поеми, површина заиста говори, промишља, ствара привремене форме, а чекање, сумња, концентрација постају *видљиве ствари*. Као да се поглед налази наспрам тишина које су добила тела – ту је жамор, шапутање, умиљавање, читава једна духовна бура која, пружајући се са странице на страницу, сеже до крајности мисли, до тачке једног ‘неисказивог прекида’. Пол Влери је написао да се пред њим у тренутку сусрета са поемом дешавала чаролија: „на самој хартији, бескрајно чисто треперило је искрење последњих *констелација* у истој међусвесној празнини у којој је, као нека материја нове врсте, раздељена у гомиле, у низове, у системе, *постојала* Реч! [Маларме] је покушао *да подигне једну страницу снагом озвезданог неба!* [...]”³⁴⁴ Додајем, да је покушао цртежом да учврсти (голу) употребу мисли.

Целокупна Малармеова инвенција, која произлази из вишегодишњих анализа језика и музике, те њиховог међусобног односа, ослања се на посматрање *странице* – визуелног јединства. Наиме, он је врло брижљиво проучавао (чак и на плакатима, и у новинама) дејство распореда белине и црног, то јест, упоредни интензитет слова.

³⁴³ Из Валеријевог писма директору *Маргина* (превод Коље Мићевића). Писмо у преводу је објављено као додатак српском издању Малармеове поеме *Бацање коцке* коју је превео Миодраг Павловић. Видети: Стефан Маларме, *Бацање коцке*, прев. и поговор Миодраг Павловић (Ниш: Просвета, 1997).

³⁴⁴ Видети: исто.

Имао је идеју да даље развија та средства чија је првобитна дужност била да, како је и сам веровао, смешно привлаче пажњу или да се свиде као природни украси рукописа. Међутим, страница у његовом систему, обрађајући се погледу који претходи читању, ‘приближава’ природу тока самог дела. Она мора да – неком врстом материјалне интуиције, претходно успостављеном хармонијом између наших различитих начина запажања, или између *разлика у кретањима* наших чула – побуди предосећај онога што ће се остварити у интелекту. У том смислу, као једна од тема *Бацања коцке* је и само стварање.

Маларме жели да покаже видљивим процес стварања, избор мотива, ток песникових мисли, предомишљање, варирање мотива, изостанак мисли, борбу осећања да нађу *објективни корелат*. Осећања теже ентропијском распрострањању, док мисао ‘жуди’ да их језик заузда и организује. Долази до својеврсног ‘отежавања’ приликом читања и разумевања, што резултира преиспитивањем традиционалног схватања о генези песме, али и самог ствараоца, односно, његовог надахнућа неким трансцендентним светом који он у виду ‘узвишене мисли’ извлачи из дубине незнања пред нас. У поеми је такође скривена и идеја о могућем другачијем постојању света и нас у њему, а да је он (свет) овакав какав јесте резултат *случаја* – резултат потеза *бацања коцки*. Из тог произлазе и бројне могућности читања поеме (што је графички и назначено), а последично и бројност тумачења која сагласно броју читања, прогресивно расту. Чини се као да је сама геометријска прогресија приказана у Малармеовој поеми.

...après Mallarmé

У њој проналазимо неколико мотива и тема које се варирано понављају стварајући мрежу значења у зависности од смера читања поеме и начина њиховог уодношавања. Једна од тема тиче се околности у којима се човек налази: он је „хитнут усред

околности”, али не прихвата да је плод случаја – бачених коцки, већ ствара илузију о томе да постоји виши смисао његовог постојања – илузију „зататка” који има на Земљи. Такође, ту је и песник – „перо самотничко избежумљено” – који, будући да је у служби Природе, иронично, ствара по природним начелима: он баца коцке, греши, губи, понавља, размишља, предвиђа. Но, када доживљава критичне тренутке – „са дна бродолома” – човек/песник не признаје да је све то резултат случаја.

Један од карактеристичних мотива јесте мотив амбиса којем се, с једне стране, додају атрибути – „избељен”, „пружен”, „бесан”, „под нагибом”, или се, с друге стране, метафорички пореди са насуканим бродом или рањеном птицом – „лебди очајничким крилом”, „немоћан да усправи лет”, „сажима сенку”. Ту је и мотив вође који је „гоњен” једним бројем и духом – да ли је реч о човеку који је осуђен на бродолом који је она једина извесност у сплету случајности? Затим, мотив предака стоји ‘насупротив’ тежњи човека да „постави границе бескрају” – такође, задатку са предвидивим исходом. Сплет мотива који проблематизује порекло свега, те линеарно низање могућности порекла живота и света („звездано”, „израчунато”, „из случаја”, „из првобитне пене”) стављени су напореда уз мотив амбиса. Сам завршетак поеме упућује на висину – сазвежђа/констелације – тачније, на вертикалу којом се људски дух уздиже, али тек након смрти, јер смрт је „последња тачка посвећења”. Остаје отворено питање: да ли је поема другачије испричан древни мит о човеку који након смрти постаје звезда, односно, да ли нестанак једне звезде, заправо, означава смрт човека? И ово питање ме, *кружно*, враћа на почетак...

Да ли „чин лудака”, како је Маларме описао своју поему, представља својеврсни еквивалент нашем ‘пристанку’ на живот у којем се надмећемо „попут оседелог лудака” са таласима, који сасвим сигурно доносе бродолом („један” / „бродолом је ово” / „потпун човека”)? Но, тај ‘пристанак’ истовремено скрива ону исконску потребу за животом – животом који је, заправо, заснован на *бацању коцки* Природе. Чињеница да је човек немоћан да савлада случајне околности, такође, револтира и изазива крик: ово је крик човека који зачуђен стоји пред тајном живота и гневно одбија истину да је све случајност. Свестан уметнички поступак усмерава и

читаоца да стихове повезује *методом случајности*. Међутим, спутани оковима традиционалног читања, ми одбацујемо „неупарене мисли” или остајемо зачуђени, упитани пред новом добијеном „комбинацијом” мисли. Да ли је то крај или смо опет *кружно* дошли на сам почетак? Остају безбројна читања као низови могућности да се поема поново конституише и протумачи као нека „порука”, да се нађе „један укупни збир у настајању”. И на самом крају, који је истовремено и један нови почетак...човеков задатак на Земљи остаје исти: да бди, сумња, искри и мисли, јер **„Свака Мисао садржи Бачене Коцке”**.

Арабеска – *La Musique Pure*

Интересовање за Оријент је током 19. века било од изузетне важности за промену која се у сфери имагинарног одиграла у вези са орнаментом/*арабеском* и то, чини се, нигде толико колико у музици. Примарно, термин *арабеска* је у сфери музике означавао контрапунктско декоративно ткање око главне теме, потом орнаментацију саме мелодијске линије и, на крају, серију хармонија које су брзим смењивањем украшавале основну линију – ток композиције.³⁴⁵ Међутим, за Дебисија, овај термин је имао потпуно другачију вредност и димензију.

Дебиси је, бавећи се питањем изградње музичког тока, односно музички конструктивним феноменом ‘очишћеним’ од изванмузичког садржаја или симбола, у идеји арабеске пронашао поетичку парадигму аутономне музичке обликотворности. Арабеска је привукла Дебисија управо својом апстрактном цртом и одсуством дефинисаних симболичких вредности. Она га одушевљава тиме што делује искључиво својом чистом лепотом, дезиндивидуализованом и ослобођеном сваког емоционализма. „Тој орнаменталној концепцији”, објашњава Дебиси, „музика додаје сигурност механизма који импресионира публику [...] Не би требало помислити да се ту ради о нечему неприродном или вештачком [...] Музика, пре свега, на тај начин чува племенитост, не допуштајући себи да се приклони онаквој потреби за осећајношћу која људе узбуђује и због које се каже да ‘они воле музику’.”³⁴⁶

„Нетакнуту музичку арабеску у којој је доминантан принцип украшавања, а који је уједно основа свих музичких облика”³⁴⁷ Дебиси је пронашао у делу, највећег, према његовом мишљењу, ствараоца међу музичарима – Јохана Себастијана Баха (Johan Sebastian Bach). „У бележници великог Баха”, пише Дебиси, „откривамо

³⁴⁵ Упоредити са: Caroline Potter, нав. дело, 144.

³⁴⁶ Наведено према: Stefan Jarocinski, нав. дело, 120–121.

³⁴⁷ Claude Debussy, *Monsieur Croche et...*, нав. дело, 34. Критика је изашла у часопису *La Revue Blanche*, 1. маја 1901. године.

поново ту скоро чисту *музичку арабеску* или пре тај принцип ‘орнамент’ који је у основи свих видова уметности. При том, реч орнамент нема ништа заједничко са значењем које му се приписује у музичким граматикама [...] Првобитни музичари, Палестрина, Витория, Орландо ди Ласо [...] служили су се том божанском *арабеском*. Тај принцип они су открили у грегоријанском коралу. Преузимајући *арабеску*, Бах ју је учинио гипкијом, флуиднијом и упркос строге стеге коју је наметао тај учитељ лепоте, *арабеске* су у њега краће, са увек обновљаном, слободном фантазијом која плени и у наше време [...] У Баховој музици не узбуђује природа мелодије већ њена ‘кривуља’; најчешће, реч је о кретању више паралелних линија чији сусрет побуђује емоцију. Захваљујући тој орнаменталној концепцији, музика стиче сигурност механизма којим се импресионира публика и који рађа слике.”³⁴⁸ Дакле, према Дебисијевом мишљењу, Бахово дело показује пут ‘очишћене’ музике, ослобођене конвенција доба у којем је настало и укуса публике. Заправо, Бахово стваралаштво показује пут аутономне музичке уметности која саму себе ствара и трансцендира као што то чини и сама Природа. На тај начин, музичка арабеска самом својом конструкцијом измамљује емоције, а не претпостављеним садржајем који би требало да носи.

Поетички, музичка арабеска би указивала на принцип изградње облика у ком је свака линија релевантна за изградњу музичког тока и која се не подводи под познате, кодификоване обрасце. Она представља слободну, асоцијативну организацију која увек изненађује преокретима у музичком току на свим плановима – структурном, тематском и хармонском.

Поред тога, музичка арабеска представља и естетички појам, зато што она суштински провоцира питање које је поставио и Едуард Ханслик (Eduard Hanslick) у својој студији *О музички лепом* (*Vom Musikalisch-Schönen*, 1854), а то је – има ли музика друго значење до саме конструкције? Он пише: „Садржај музике су форме покренуте тоновима. На који нам начин музика може дати лепе форме без садржаја

³⁴⁸ Claude Debussy, Monsieur Croche Antidiletant, *Treći...*, нав. дело, 9–10.

некаквог одређеног афекта показује издалека већ и једна грана орнаментике у ликовним уметностима: арабеска. Видимо завијене линије, негде се благо нагињући – негде одважно стремећи увис, линије које се налазе и урастају, у великим и малим луковима кореспондирају, поздрављајући увек и супротну побочну страну, творећи збирку ситних појединости, а ипак и целину. Замислимо сада једну арабеску која није мртва и мирна, него пред нашим очима настаје у непрекидном самообликовању. Како се уздижу из мале криве ка великим висинама и онда поново ураћају, како се шире и скупљају, и непрекидно узнемирују и изненађују око својим ингениозним алтернацијама између тензије и смирења! Пред нашим очима лик постаје све величанственији и узвишенији. Коначно, хајде да размислимо о овој живахној арабески као динамичној еманацији уметничког духа који све више излива читаво изобиље своје инвентивности у артерије овакве динамичности. Зар овакав утисак не прилази сасвим близу утиску који оставља музика?”³⁴⁹

Дакле, уколико музику разумемо као покрет звучних маса у времену, онда она и јесте аналогна сликарској арабески. Евокација, као и уношење додатних значења би, у том случају, представљали само додатни текст који може постојати, али није и не може бити једини и основни циљ музичке композиције.

Дебисијев однос према проблему повезаности уметности са природом, односно транспозиције природе у нови, уметнички облик, може се одгонетнути из садржине једног од композиторских писама, упућеног Габријелу Мореју (Gabriel Mourey) новембра 1913. године. Пишући о процесу настајања композиције за флауту соло, под називом *Сиринкс*, Дебиси, између осталог, истиче и следеће: „Пошто сам неколико пута покушао, мислим да се треба држати Панове фруле без икакве пратње. Ово је теже постићи, али је више у складу са природом [подвукла И.П.].”³⁵⁰ У том писму, Дебиси се осврће и на друге битне, овде релевантне одлике дела које упућују на композиторову потребу да у процесу транспозиције природе сачува

³⁴⁹ Eduard Hanslick, *O muzički lijepom* (Beograd: BIGZ, 1977), 84–85.

³⁵⁰ Claude Debussy, Frederick R. Koch Collection, Beinecke Rare Books and Manuscript Library, Yale University, факсимил објављен 1992. године.

емоционалност коју она поседује, као и природан ток догађаја, који не би требало да буде нарушен. На то се односи следећа композиторова мисао: „[...] флаута која пева на хоризонту мора одмах испољити своју емоцију! Заправо, нема времена за понављања, зато што ће било каква неприродност огрубити израз, будући да се линија или мелодијски образац не могу ослонити на било какав прекид боје.”³⁵¹

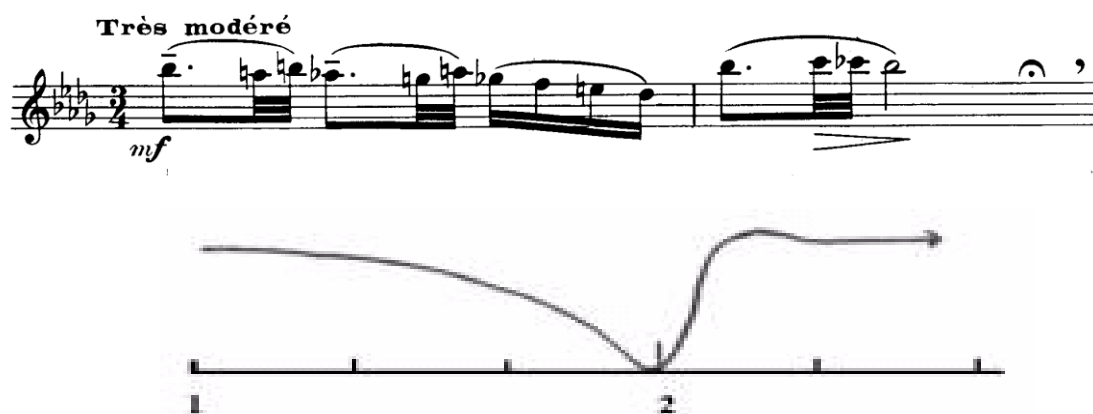
На основу цитираних сегмената из писма, може се наслутити да је Дебиси у једном тренутку имао у виду арабеску, односно арабеску као принцип изградње музичког тока приликом стварања ове композиције. *Сиринкс*, заправо, припада оној категорији дела чија музичка форма „представља отелотворење иновативних парадигми варираног понављања једног те истог мотива”³⁵². Наиме, у њима је заступљена једна, основна музичка идеја која се даље развија и усмерава ка нечему другом, док се у извесном тренутку тај ток не прекине, а затим исти процес изнова крене, вариран.

Основна идеја композиције лежи у прва два такта, који представљају *музички нуклеус* на основу којег се гради целокупан музички ток овог дела. Он се састоји из две комплементарне силе, или, речено у контексту *арабеске*, две линије, односно, два мотива (m_1 и m_2) који се допуњују: прву линију/први мотив – m_1 , карактерише комбинација хроматске лествице и целостепеног низа; целостепени низ се одвија наниже у дужим нотним вредностима (те се на тај начин маркирају тонови који тај низ чине – $бе^2-ас^2-гес^2/-е^2-дес^2/$), док је (непотпуна) хроматска лествица дата у виду (хроматског) ‘кружења’ испод и изнад тонова целостепеног низа. Тако, већ у првом мотиву препознајемо *арабескни принцип* – простор (*белина*, целостепеност) и густо арабескно плетиво које тај простор почиње да ‘испуњава’ (*шара*, хроматика). Друга линија, односно, други мотив – m_2 , у извесном смислу произлази из претходног самом чињеницом да обухвата и целостепени ($бе^2-це^3 \rightarrow$ навише) и хроматски покрет ($це^3-цес^3-бе^2$), који су сада изложени на мањем простору, знатно ‘згуснутије’. Тоном

³⁵¹ Исто.

³⁵² Richard S. Parks, Music's inner dance: form, pacing and complexity in Debussy's music, u: *The Cambridge Companion to Debussy*..., нав. дело, 205.

це³, јединим ‘новим’ тоном у m_2 , као да је ‘освојен’ још један сегмент тог (имагинарног) простора, то јест, као да је основни мотив ове *музичке арабеске* проширен за још један детаљ. Оно што је занимљиво јесте да се након мотива из првог такта (и тона дес¹), на почетку другог чује исти тон као са почетка композиције – бе², као својеврсни баланс између те две силе/линије, односно, мотива; то јест, реч је о тону/тачки из које се главни мотив арабеске даље вараирано проширује и ‘разлистава’: мотив m_1 – наниже комбинацијом хроматског и целостепеног низа, а мотив m_2 минималним покретом навише и ‘кружењем’ око тог тона (в. Нотни пример бр. 27). Након заустављања на тону бе² још једном – трећи пут, у партитури је обележена корона – знак који продужава трајање тог истог тона, али и знак који доприноси томе да *музички нуклеус*, основна музичка идеја *Сирикса* одзвучи још мало дуже, и тако буде ‘урезана’ у уху.



Нотни пример бр. 27: Клод Дебиси, *Сирикс* (*Syrinx*, 1913), тт. 1–2.

Једино дословно понављање мотива m_1 збива се у 3. такту, док се први степен његове трансформације може испратити у 9. и 10. такту. Наиме, у деветом такту, мотив m_1 је из средњег регистра инструмента транспонован у дубоки, док је ознака за темпо *Très modéré* замењена ознаком *Un peu mouvementé (mais très peu)*. Дакле,

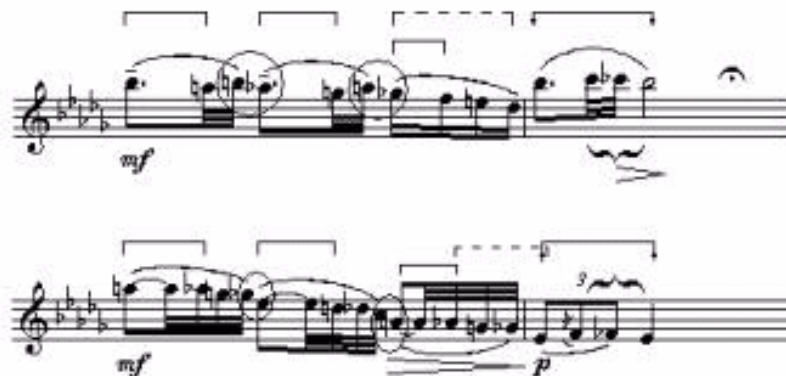
регистарско нијансирање и (не велико) убрзавање јесу одлике првог варијантног понављања првог мотива. Већи степен трансформације енергетског извора дела уочава се у такту десет где је поред промене регистра, промењен и смер кретања субмотива који се налази на трећој четвртини, испод којег је дописана и динамичка ознака за крешендо. Повратак, наизглед, првобитном мотиву m_1 уочава се у 26. и 28. такту. Међутим, Дебиси је и у овом сегменту музичког тока избегао дословно понављање тиме што је тон be^2 продужио за трајање једне четвртине, а потом и динамички другачије нијансирао целокупан мотив. Тако, тон be^2 у *mf* динамици у 25. такту се надовезује/улива у мотив m_1 у 26. такту који је динамички сенчен крешендом. Слична (метро-ритмичка) слика се одвија између 27. и 28. такта, с том разликом да је мотив m_1 смештен у контекст *diminuendo* покрета, праћен легато артикулацијом субмотива који се налазе на другој и на трећој доби такта.

Евидентно је да се највећи степен трансформације мотива m_1 дешава у тактовима 29 и 30. Наиме, иако је задржао исти интервалски скуп, Дебиси је ритмичком модификацијом првог и другог субмотива (две триоле), као и променом такта $3/4$ у $2/4$, допринео метро-ритмичкој флуидности поменутог мотива. Поред тога, интересантно је да су динамичке промене учесталије, иако је просторна и временска димензија промењена. Последња трансформација (тактови 34 и 35) показује промене како метро-ритмичке, тако и мелодијске компоненте: покрет је дат у квинтоли, без хроматских 'примеса', дакле, само као целостепени низ од ha^1 до дес¹.



Нотни пример бр. 28: Клод Дебиси, *Сиринкс* (*Syrinx*, 1913),
мотив m_1 и његове трансформације.

Могуће је успоставити везу и између, наизглед, потпуно различитих мотива какви су, на пример, мотив m_1 и мотив који се појављује у 13. такту. Међутим, уколико се сагледају интервалски односи између суседних тонова, као и интервалски односи између субмотива, може се уочити висок степен сличности. Наиме, интервалски размак између првог и другог, и другог и трећег субмотива је и у мотиву m_1 и у мотиву из 13. такта – мала терца (прекомерна секунда); такође, и интервалски однос између суседних тонова у оквиру сваког субмотива је идентичан.



Нотни пример бр. 29: Клод Дебиси, *Сиринкс* (*Syrinx*, 1913),
однос између мотива m_1 и мотива из 13. такта, тт. 1–2 и тт. 13–14.

Дакле, варијантност која се уочава у мотиву из 13. такта у односу на почетни m_1 односи се на тонску висину на којој је он изложен и на ритмичко згушњавање, док је међуинтервалски однос готово у целости задржан.

Такође, мотив m_2 , односно друга линија основне идеје ове музичке арабеске, показује сродност са другим мотивима у делу.



Нотни пример бр. 30: Клод Дебиси, *Сиринкс* (*Syrinx*, 1913),
мотив m_2 и његове могуће трансформације.

Интересантно је уочити да се последња два такта *Сиринкса* могу тумачити и као дериват мотива m_1 и као дериват мотива m_2 . То значи да на самом крају композиције две силе не стоје више једна поред друге, већ једна напореда са другом што опет, у складу са поетиком арабеске, отвара могућност новог почетка, односно успостављања поновног циклуса рађања *идеје*, а потом и њеног варираног развоја. Но, поставља се питање како се ова милимикронска варирана понављања реперкутују на макро-форму дела.

С обзиром на то да је управо специфичност мотивске грађе *Сиринкса*, те начина рада са њом привлачио пажњу научника из различитих области (семиологије, психологије, компјутерских наука)³⁵³, сматрам неопходним да укажем на разноврсност тих тумачења, али и да понудим своје у контексту *поетике арабеске*.

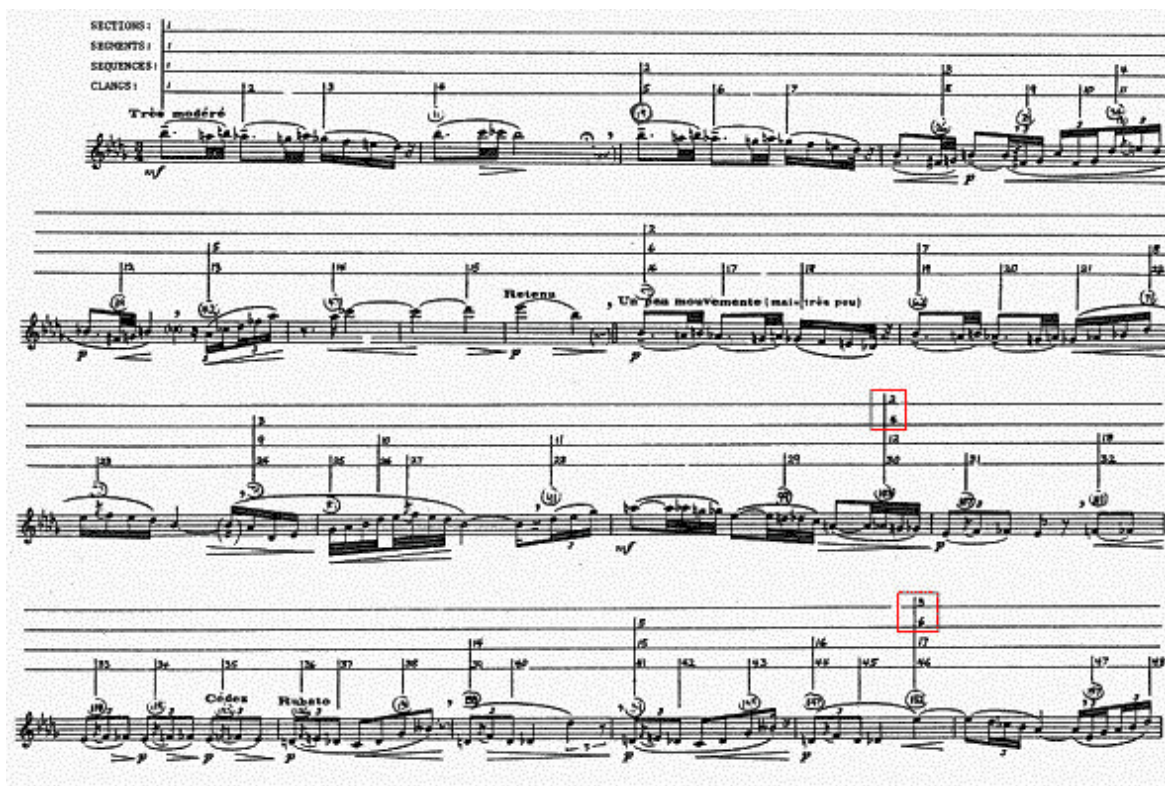
Готово сви аналитичари су сагласни да је могуће уочити три дела на нивоу макро форме. Постоје, међутим, разлике у одређивању граница између тих делова, и то у смислу да се исти сегмент може протумачити и као реминисценција, односно, варирано понављање почетка композиције – дакле, као A_1 део, али и као потпуно ‘нов’/контрастирајући део – дакле, као Б. Разноврсност аналитичких интерпретација приказаних у табели број 1 очигледно је резултат различитих приступа и аналитичких метода, а та разноврсност се пре свега односи на сегментацију дела на нивоу макро-форме.

³⁵³ Видети, на пример, истраживања која су спроводили Ирен Делијеж (Deliège), Ото Ласке (Laske), Жан-Жак Натије (Nattiez), Тени-Полански (Tenney-Polansky).

batutte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
AUSTIN (1966)	A								A1								B								A2										
BORRIS (1969)	A								A1								B								A2										
COGAN (1976)	I a				b				I I a				b				I I I a				b				V I a				b						
DE NATALE (1996)	A								B																A1										
LARSON (1990)	A																B								A1				coda						
MAHLERT (1986)	1	2							3							4							5												
SERAPHIN (1962)	A								B																A1										
TENNEY (1980)	sections																																		
	segments																																		
WHITMAN (1977)	A								A1								B								AB										
batutte	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35

Табела бр. 1: Примери различитих сегментација композиције *Сиринкс* Клода Дебисија

Тако, занимљиво је приметити да се сегментација коју је спровео Тени-Полански највише разликује у односу на друге; његово решење се темељи на темпоралним, опажајним *геишталт-целинама* (*gestalt-units*) чији се почеци – како одсека, односно јединица на вишем хијерархијском нивоу, тако и јединица на нижем нивоу – не поклапају са почецима тактова, него се појављују, рецимо, на slabим тактовим деловима. Они су, претпоставка је, важне тачке за сагледавање конституисања граница форме, али управо се у односу на њих разликују тумачења других аналитичара. Следећи пример показује начин на који су првих двадесет тактова сегментирани из аналитичке визуре коју је понудио Тени-Полански.



Нотни пример бр. 31: Аналитичка интерпретација композиције *Сиринкс* Клода Дебисија коју је понудио Тени-Полански.

Међутим, највише подударности са сопственом аналитичком интерпретацијом пронашла сам у оној коју је понудио Малерт (Mahlert), са извесним разликама у односу на њу, али и допунама. Наиме, јасна формална подела се може направити на основу делова музичког тока након којих следе паузе. У *Сиринксу* се могу детектовати два таква места, односно, две јасне цезуре: најпре у 2. такту, а потом и у такту 25. У другом такту пауза представља семантичку шупљину, односно, она омогућава да се у *унутрашњем уху* фиксира *енергетски извор* дела из којег ће целокупна композиција проizaћи, док у 25. такту цезура има функцију ‘најаве’ квази повратка на иницијални мотив, с обзиром на то да је у музичком току који је претходио овом такту дошло до знатног мотивског удаљавања од *извора*, то јест, до усложњавања *арабеског плетива*. Такође, постоје и два мање упадљива ‘застоја’ у

музичком току, након тактова 8 и 15, који су праћени и агогичким ознакама и ознакама за темпо – *Retenu* и *Cédez*. Први од њих, на крају 8. такта, само је мало мање упечатљив у односу на оне у 2. и 25. такту. Разлог томе јесте продужење ритмичке вредности тона цес³ који претходи 8. такту као и промена темпа која је назначена на самом почетку 9. такта – *Un peu mouvementé (mais très peu)*. Пауза у 15. такту означена је само са *Cédez*, без продужавања ритмичких вредности као у претходном случају, иако ознака *Rubato* на почетку следећег такта ствара утисак да је дотадашњи музички ток завршен, а да је нови отпочео. Уколико поменута три места (крај 2, 8, и 25. такта) тумачимо као праве паузе, онда је крај 15. такта „квази-пауза”³⁵⁴ која музички ток од 9. до 25. такта дела на два одсека. Резултат свега поменутог јесте музички ток који се одвија у четири *таласа*³⁵⁵, односно, четири музичко-значењске целине:

<i>I талас</i>	<i>II талас</i>	<i>III талас</i>	<i>IV талас</i>
а	а1	б	а2
(1–8. такт)	(9–15. такт)	(16–25. такт)	(26–35. такт)

I талас: музичка реченица (2+2+4).

II талас: музичка реченица (1+1+4) са спољашњим проширењем од једног такта (+1) који је у функцији везивног ткива са *III таласом*, односно, одсеком **б**; посматрано изнутра, ова реченица се истовремено и сажима у односу на претходну, тако што изостаје мотив/линија m_2 , али се и шири стварањем ‘малих прича’ које заправо представљају проширење ‘изнутра’ (варирано понављање) мотива m_1 ; с обзиром да постоји минимум сличности – сигнал почетка је исти и у *I* и у *II таласу*, односно,

³⁵⁴ Упоредити са: Richard S. Parks, нав. дело, 212.

³⁵⁵ Термин „талас” преузела сам од Тијане Поповић Млађеновић. Она је „‘талас’ увек детектовала као препознатљиву истоврсну музичко-значењску целину која, без обзира на њен конкретан садржај и тренутну функцију, представља заправо снажан импулс, карактеристичан покрет плиме и осеке [...] односно специфично појачано Дебисијево [...] динамизирано емоционално бојење музичког тока и његовог доживљаја, које их доводи у стање латентне напетости и нестрпљивог ишчекивања поновног јављања ових покрета, интригирајућег трагања за могућим (скривеним) местима њиховог одигравања (такође и повезивањем уназад свих таквих покрета), као и потребе, стремљења ка неком њиховом могућем акумулираном интегрисању у оквиру једне или свих компоненти заједно, на једном, а потом, ширећи се, и на осталим нивоима.” Упоредити са: Tijana Popović Mladenović, *Proseci...*, нав. дело, 310–311.

минимум разлика – сигнал краја је другачије осмишљен, изостаје линија/мотив m_2 , док мотив m_1 добија своја динамичка, агогичка и артикулацијска ‘сенчења’ и проширења ‘изнутра’, могуће је тумачити ове две музичке реченице као период (8+7).

III талас: у погледу мотивског садржаја, представља далеки ‘ехо’ почетних мотива, тачније, мотива m_2 (в. Нотни пример бр.30); уз ознаку *Rubato*, ова музичка реченица (2+2+3+3) доноси згушњавање *арабеског плетива*, те у том смислу уводи у стање латентне напетости и готово нестрпљивог ишчекивања ‘расплета’, те поновног успостављања музичког ткања са почетка; међутим, тај импулс на почетку *IV таласа* не доноси идентичну мотивску слику са почетка композиције, већ својеврсну реминисценцију/‘сећање’ на њу.

IV талас – у том смислу представља могуће акумулирано интегрисање *I* и *II таласа* структурисано као музичка реченица (2+3+3+2), која доводи до краја (последња два такта дела) који у погледу мотивског садржаја може представљати још један могући почетак из којег ће се изродити *музички нуклеус Сиринкса*, и оба његова мотива.

Дакле, релевантни поступак који утиче на овакво конституисање музичког тока јесте *варирано понављање*. Заправо, на основу различитости у ‘густини’ варирања основне идеје дела, генерише се форма у којој се границе поклапају са циклусима/*таласима* који формирају та варирана понављања. Густина збивања је великог интензитета на малом простору, односно, велики број варираних понављања одвија се у кратком временском распону. Почетни импулс, односно, мотиви m_1 и m_2 у поновном јављању могу бити транспоновани на другу тонску висину, проширени споља, ритам одређеног мотива прилагођен новој мелодијској линији/шари, а његова мелодијска линија прилагођена новом ритмичком ‘обрасцу’.

Овако конципиран музички ток *Сиринкса*, Ричард Паркс тумачи као серију кратких путовања, од којих свако започиње из исте тачке, али иде у различитим правцима, траје различито, одвија се на различитим ‘теренима’ и завршава у различитим тачкама. Преведено на језик *арабеске*, а саобразно њеном структурном принципу, у *Сиринксу* се губи наглашени почетак, средина и крај. Заправо, сваки нови почетак представља нови циклус – могући круг – варираних понављања конститутивних елемената, те се на тај начин уочава и тежња да се нелинеарним

распростирањем ‘прекрије’ цела (музичка) површина/простор; у том контексту, и само време постаје арабескно, а арабеска постаје израз тог *нелинеарног*, односно, кружног (атомистичког) времена.

Одбацујући романтичарску афективност, Дебиси је унео новине у процес изградње музичког тока – ослобођене сваког *a priori* – које су имале за циљ да музику ослободе оптерећујућих симбола традиције. Његова музика се, заправо, вратила језгру, тону и свим могућим односима у које тон може да ступи. Дебиси је то реализовао на два начина: тако што је тражио да искаже нешто ново, или пак оно *неизрециво*, и тако што је покушао да те, себи иманентне, елементе организује на нов начин у времену.

У тежњи да, како је говорио, „досегне музику која је заснована само на једном непрекинутом мотиву [подвукла И. П.]”³⁵⁶, Дебиси се приближио арабески у чијој је идеји и пронашао парадигму аутономне музичке обликотворности. За Дебисија, арабеска је представљала „динамично креативан, односно прокреативан енергетски принцип, заснован на идеји континуалне аутогенезе”³⁵⁷. Она је најчешће у функцији измењивања звучних маса по хоризонтали, место поларизације покрета које дозвољава да се ухвати тренутак бљеска, односно *смисао трансформације* у току, ‘одмотавајући’, на тај начин, музички ток и обликујући својеврсну чулну бесконачност.

У овом контексту, осврнула бих се и на музику за балет *Игра*, компоновану у истом периоду кад и *Сиринкс*, између 1912. и 1913. године. У музици за поменути балет се интензивирају аспекти мотивске, временске и колористичке организације, који се указују као кључне одреднице и одсудна места промена у Дебисијевом музичком језику и поетици његовог стваралаштва, најављујући, крајње отворено и снажно, један нови период композиторовог стварања. Тако у вези са овим Дебисијевим остварењем, Елизабет МекКомби истиче да су начини рада са мотивом

³⁵⁶ Leon Vallas, *Claude Debussy et son temps* (Paris: Albin Michel, 1958), 105.

³⁵⁷ Caroline Potter, нав. дело, 144.

радикално другачији у односу на било које остварење до тада, наглашавајући да управо из специфичности те музичке (мотивске) ‘игре’, произлази и утисак да овим делом доминира еволутивни принцип, константно кружење мотивског материјала и његових варијантних, пре свега оркестарски другачије изнијансираних/обојених, појавних видова. То је дало повода Жану Бараку (Jean Baraque) да поводом изградње музичког тока *Игре* истакне како се у њему непрекидно преплићу експозициони и развојни тип излагања који, при том, неометано коегзистирају.³⁵⁸ Томе посебно доприноси, према речима већине аутора који су се бавили музиком за балет *Игра*, оркестрација и оркестарски тембр. Тако, Барбара Кели истиче да је Дебисијев третман оркестра интегралан композиционом процесу, односно да сам оркестарски тембр постаје самостална изражајна и структурална вредност, те да добија улогу музичке интерпункције (запета, тачка, знак узвика и знак питања), својеврсног ‘оцртача’, ‘регулатора’ и ‘градитеља’ музичког тока. С тим у вези, МекКомбијева и уочава да заправо сваки одсек музичког тока *Игре*, поред доминантних мотивских процеса којима доминира *арабескни принцип*, има сопствену палету оркестарских боја. То значи да сама форма дела израста из односа, или можда боље речено спреге оркестрационе боје и тематског материјала. Наиме, као што је нестајање контуре у сликарству, односно, растакање облика под утицајем светлости довело до тога да линија више није доминантно изражајно средство слике, исто тако и у *Игри* (али и не само у њој), мелодија више нема примат, што не значи да није присутна. Присутна је, али је на другачији начин третирана. Са материјалом се не ради тако што се он трансформише мотивским радом (у класичном смислу те речи), већ му се мењају остали параметри, пре свега звучна боја, те се целина гради из његових различито ‘обојених’ појава. Управо с тим у вези је и она Дебисијева изјава о достизању музике која ће бити „створена на основу само једног непрекинутог мотива, којег ништа не прекида и који се никада не враћа самом себи”. У случају музике за балет *Игра* могло би се додати да се „мотив никада не прекида и не враћа самом себи” управо и пре свега захваљујући додавању или одузимању инструменталних боја, те се последично

³⁵⁸ Видети у: Mark DeVoto, “The Debussy sound: colour, texture, gesture”, in: Simon Trezise (ed.), нав. дело, 193.

ни континуитет музичког тока не нарушава, већ се обликује, према речима Адорна (Theodor W. Adorno), као „некаква чулна бескначност”³⁵⁹.

Она се остварује и поставком гудачких инструмената у функцији звучне подлоге која остаје константна, присутна током целокупног музичког тока. Она је еквивалент *подлози у сликарству*, што је заправо идеалан избор с обзиром на јединство боје, а уједно и могућност широке регистарске поставке гудачких инструмената. Они се чују константно, обезбеђујући дискретну подршку или пак контрастирајући другим бојама. Четири врсте дрвених дувачких инструмената, чија је скупна звучност (међусобно) знатно хетерогенија, представљају непресушан извор суптилних контраста. Као и гудачки, и дрвени дувачки инструменти су стално коришћени током музичког тока, али честе промене у њиховом броју и комбинацијама стварају *варијабилну звучну површину*. Они такође стоје у контрасту наспрам звучне подлоге коју чини боја гудачких инструмената. Лимени дувачки инструменти се јављају спорадично: најчешће се појављују хорне које су обично комбиноване са харфама (могуће са или без челесте), трубе су коришћене ретко, а тромбони још мање (и иначе се ретко појављују без хорни). Група удараљки – а посебно инструменти који производе металан звук, попут чинела – има посебну улогу обезбеђивања *ретких момената егзотичне боје*. Тако су различити односи пет инструменталних породица и њихова употреба, сматра Ричард Паркс (Richard S. Parks), у директној корелацији са степеном дистингтивности који свака боја поседује: што је звук познатији, више је у употреби; што је егзотичнији, ређе је присутан у оркестарској палети *Игре*.³⁶⁰ Музички ток *Игре* се организује у смислу постојања двадесет три одсека (које је могуће груписати у целине вишег реда које потом формирају тродел **A** /тт. 1-330/ **B** /тт. 331-701/ **a₁** /тт. 702-709/), у оквиру којих се експонира главни тематски материјал увек другачије звучно нијансиран и бојен.

Мотиви из 9. и 10. такта (в. Нотни пример бр. 32) представљају тематско језгро целокупног дела; то мотивско језгро се варира и ствара целину вишег реда.

³⁵⁹ Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike* (Beograd: Nolit, 1968), 169.

³⁶⁰ Упоредити са: Richard S. Parks, *The Later Style of Claude Debussy* (Michigan: University of Michigan, 1967), 262.

Њега чине: мотив *a* (осминска пауза и четири шеснаестине на тону цис у деоници виола) и мотив *b* (шеснаестински хроматски покрет у деоницама виолончела и фагота).

1 Scherzando (Tempo initial) ♩ = 72

1^{tes} Fl.
2^{des} Fl.
1^{re} Cl.
2^e Cl.
Bass.
Cor.
T. de B.
Cymb.
Celesta
Harpes

10
p léger

bag. de Timb.
pp

Scherzando (Tempo initial) ♩ = 72

1^{ers} Viol.
2^{es} Viol.
Div.
Alt. Div.
Violoncel.
Bass.
C. B.

sur le chevalet
p léger, marqué pizz.
pp
simile

Нотни пример број 32: Клод Дебиси, *Игра* (*Jeux*, 1913), тт. 9–19.

2

ppes Fl.

Gdes Fl.

Htb

Cl

Bons

Cors

Xil.

Cymb.

Harpes

1^{rs} vons Div.

2^{ds} vons Div.

Alt. Div.

velles Div.

C. B.

p léger

p marqué

1^{er} et 2^e pup.

3^e et 4^e pup

pizz.

arco

pp

p

ppp

Нотни пример број 32: ... наставак.

Практично од трећег па до последњег одсека, односно ‘нивоа’ – где је термин ниво употребљен да би се представила градација која се формира приликом експонирања тематског материјала стварањем различитих звучних слика, посебним

третманом инструмената и фактурним наслојавањем током целокупног музичког тока – ова два мотива су претрпела промене у оркестрационом смислу. Они се најпре у четвртом одсеку, као мелодијска и ритмичка варијанта, излажу у деоници дрвених дувачких инструмената – најпре кларинета и енглеског рога, а затим флауте и обое (у четвртом одсеку). У даљем музичком току (од петог до петнаестог одсека) пратимо звучно наслојавање које је резултат дистрибуирања ћелија музичког тока практично кроз све инструменталне групе; поменути мотиви се најпре удвајају у деоници обое (5. и 6. одсек), кларинета (7. и 8. одсек), виолина и виола (9. и 10. одсек), затим у деоници флауте и пиколо флауте (11. одсек), да би се, затим, од дванаестог одсека готово дијалошки премештао из групе дрвених дувачких инструмената у групу лимених дувачких инструмената стварајући оркестарски крешендо који ће кулминациони плато имати у музичком току од 12. до 22. одсека. Најзначајнија промена се дешава у 16. одсеку када се осим оркестарске боје мења темпо, карактер и метар (в. Нотни пример бр. 33). Ова, својеврсна *плесна оаза* означена као *Mouvt de Valse, moins vif que le 3/8 initial* доноси мотиве **а** и **б**, истовремено са њиховим варијантама, доприносећи не само згушњавању фактурне слике и разноликости боје оркестарског звука, већ и промени карактера и убрзавању музичког тока. Након овог одсека, у музичком току долази до постепеног ‘скидања’ инструменталних боја приликом дистрибуирања мотивског материјала чиме се фактурна слика у извесном смислу ‘разређује’, темпо успорава (ознака *très retenu* се појављује у 19. одсеку), а долази и до промене такта из 3/8 у 3/4. Последњи ‘трзај’ у музичком току доноси 21. одсек који се враћа на такт 3/8. На тоналном плану, први пут се уочава стабилност – целокупан музички ток се смешта у област *ин Це* у оквиру којег долази до асимилације поменутих мотива и њихових варијанти кроз звучно наслојавање, истовремено звучање и прожимање. У последња два сегмента музичког тока *Игре*, мотиви се појављују у новом метро-ритмичког окружењу – аугментирани и у таку 4/4, које карактерише и постепено ‘скидање’ слојева оркестарског звука, али и ‘гашење’ музичког тока у *pp* динамици.

Le jeune homme a suivi cette dernière danse par curiosité d'abord, y prenant ensuite un intérêt particulier; il abandonne bientôt la première jeune fille, ne pouvant résister au désir de danser avec l'autre . . .
 The young man has followed this last dance, at first out of curiosity, then taking a particular interest in it; before long he leaves the first girl, unable to resist his desire to dance with the other . . .

38 Mouvt de Valse (moins vif que le 3^e initial)

The musical score is for a waltz movement, marked 'Mouvt de Valse (moins vif que le 3^e initial)'. It is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, celesta, harp, and strings. The score is in 3/8 time. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and percussion provide harmonic support. The harp and celesta play a melodic line. The strings are divided into first, second, and alternate parts, with some parts playing arco (bowed) and others pizzicato (plucked). The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'piu p' (pianissimo), and articulation like 'p détaché' (piano detached). The tempo is indicated as 'Mouvt de Valse (moins vif que le 3^e initial)'.

Нотни пример број 33: Клод Дебиси, *Игра* (Jeux, 1913), тт. 331–343.

"C'est ainsi que nous danserons."
"We'll dance like this."

39

The musical score is for page 39 of a piece. It features a variety of instruments and voices. The top section includes Flute 1, Horn, Clarinet (with a 1st Solo), Bassoon, Cor Anglais, Trombone, Cymbal, and Harp. The bottom section includes Violins (1st and 2nd), Viola, Alto, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The French lyrics are "C'est ainsi que nous danserons." and the English translation is "We'll dance like this." The score includes a variety of musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *sf*, *pp*, and *arco*.

Нотни пример број 33: ... наставак.

Дакле, утисак „разноликости” и „бескраја” звучне боје постигнут је фрагментованом оркестрационом методом коју карактерише дистрибуирање и

варирање основних мотива дела у различитим инструменталним групама, или пак појединачним инструментима. Но, интензитет одсека зависи подједнако и од динамичких ознака које су у њему заступљене, затим од начина на који је оркестрационо решен, те од достигнуте градације боје и њених посебних нијанси (у партитури *Игре*, нијансе боје носе ознаке попут *col legno*, *flautando*, *sur la touché*, *pres de la table* /за харфу/ итд.) То наводи на закључак да је Дебиси концепт „оркестарског облачења” музичког ткива, тај кроз историју музике често доминантан начин оркестрационог мишљења, заменио „оркестарском инвенцијом”, концептом који је у директној спреси са *арабеским принципом*, односно, *арабеским* начином изградње музичког тока. Заправо, композиторова имагинација није условљена унапред написаним делом које се затим оркестрира, већ се из саме оркестрације ишчитавају музичке идеје које, ако се може рећи, и не постоје озвучене у неком другом виду. На тај начин је Дебиси отворио врата могућности новина. Дакле, иако Дебисијева остварења немају директне настављаче, њихов утицај на потоње генерације композитора је наупитан. У вези са тим је Роло Мејерс (Rollo Meyers) изнео закључак да је „случај Дебиси” јединствен пример који стоји усамљен, без и једног директног следбеника, али са изузетно снажним утицајем на генерације композитора које су се појавиле на европској музичкој сцени.³⁶¹ Тако ће Дебисијева фрагментована оркестрациона метода, која ће довести до тога да „мелодија висина” буде замењена „мелодијом тембра”, односно звучних боја – метода коју је почео да примењује у *Ноктурнима (Облацима)*, затим да развија у *Мору* да би врхунац достигао у *Игри* – имати свој ‘продужетак’ у Шенберговим (Arnold Schönberg) оркестарским комадима из 1909. године, тачније у трећем ставу под називом *Боја (Farben)*, у којем мелодијску нит граде различите звучне боје креирајући један нов концепт – *мелодију звучних боја (klangfarbenmelodie)*. У поменутом ставу уочава се минимум мелодијске, хармонске и ритмичке активности, те је главни акценат стављен на алтернације

³⁶¹ „Исто као што Малармеу првенствени циљ није био да пише сонете, већ да изврши ре-инвенцију поезије, као што је и Сезан тежио да спроведе ре-инвенцију сликарства, исто тако је и Дебиси тежио да измени правила и принципе на којима је музика до тада почивала и која су га у извесном смислу и ограничавала.” Видети у: Rollo Meyers, Debussy and French Music, *The Musical Times*, Vol. 108, No. 1496, 1967, 900–901.

различитих оркестарских боја. Прецизније, *мелодија звучних боја* дочарана је на самом почетку става постављањем једног акорда (це-е-гис-а-ха), чије се извођење поверава различитим инструменталним групама. Као резултат се јавља ‘статичан звук’ акорда који заправо стално мења боју због чега се ствара утисак извесног интервалског кретања, иако оно реално не постоји. Управо на основу ове карактеристике става *Боје*, Хопкинс (G.W.Hopkins) ће извести закључак да поменуто Шенбергово остварење представља логичан наставак процеса које је Дебиси започео у својим *Облацима*. И не само то! Чињеница да последњи став Шенбергових оркестарских комада – *Облигатни речитатив*, у основи садржи идеју о развојним варијацијама које извиру из једне идеје, тако да су оне саме посредник између идеје и целине дела, упућује с једне стране на Вагнерову *бескрајну мелодију*, али можда још директније на *музичку арабску* коју ће у свом стваралаштву Дебиси врло неговати. Другим речима, Шенбергова идеја да сваки од учесника треба да изведе свој речитатив из основне музичке идеје реферира на *арабескни принцип* заснован на идеји континуалне аутогенезе.

Осим Шенберга, ка просторима боје упутиће се и Варез (Edgard Varèse), али и Лигети (György Sándor Ligeti), Пендерецки (Krzysztof Eugeniusz Penderecki) и Лутославски (Witold Roman Lutosławski) у чијем стваралаштву ће се такође сретати музика звучних боја. Чак ће и Кејџ приликом својих ‘излета’ у прошлост, упориште проналазити управо у Дебисијевом стваралаштву. То се, између осталог, ишчитава из оног његовог става којим он позива да „пустимо звукове да самостално звуче како бисмо ре-едуковали себе у погледу тога шта очекујемо од музике и вредности тишине.”³⁶²

³⁶² Упоредити са: Roger Nichols, нав. дело, 307.

V

МОГУЋИ ПРАВЦИ ‘ШИРЕЊА’ МУЗИЧКОГ УНИВЕРЗУМА

КЛОДА ДЕБИСИЈА

И заиста, шта је то што се очекује од музике? Односно, шта је то што је Дебиси веровао да она пружа?

Можда би сажет одговор гласио да је музика онај *свет други* који разоткрива тајанствене везе између Природе и Имагинације, односно, да је она та која може одразити целовитост спољашњег света. Другим речима, Дебисијев став би гласио да музика, као уметност најближа Природи, једина ‘гарантује’ поновно освајање слободе, али и досезање саме суштине ствари. У том контексту, овај композитор је себе сматрао за некога ко је само започео истраживања неизмерног звучног хоризонта, а не за оног ко је успео да схвати његову суштину. Баш зато, желео је себе да види као анонимног композитора, припадника „шармантних малих народа” који стварају музику као што дишу, јер само у њиховој музици је могуће наћи „вечни ритам мора, ветар у лишћу и на хиљаде малих шума [...] њихова традиција се састоји из древних песама, уједињених са плесом, у које сваки појединац, век за веком, утискује свој смерни допринос”³⁶³. Схваћена у духу ових речи, Дебисијева позиција у периоду који је у свим сферама људског деловања био обележен бројним комешањима јесте позиција *тихог револуционара* који музичке конвенције преиспитује, ревидира, а потом ‘руши’ без оног спољашњег, побуњеничког геста. По његовом мишљењу такав гест и није нужен зато што уметничка креација јесте *по природи слободна*, а та слобода се открива и достиже кроз ослушкивање природе и њених *тајанствених треперења и сагласја*. У природи, из Дебисијевог угла, постоје *сагласјас* изузетно диспаратних елемената, тако да би циљ уметника био да уочи њихове превасходно *хармоничне односе*, а не да их доживљава као ‘трења’, сукобе и

³⁶³ Claude Debussy, *Monsieur Croche et...*, нав. дело, 229. Из чланка који је изашао у *S.I.M.*, 15 фебруара 1915. године под насловом *О укусу (Du Goût)*.

борбе. Зато је суштинска перцепција лепоте/Природе она која се одвија у тишини, и која, као своје врхунско начело, поставља естетику **природног звука** – синтезе аликвота.³⁶⁴

Та вечно променљива и неизмерно богата звучна слика (у којој се, како и сам Дебиси наводи, „нијансе мењају, а трајања колебају”³⁶⁵ и све је подложно промени), јесте она суштина коју је тежио да досегне, односно, рекреира у свом делу. У том контексту, он себе не сматра центром своје уметности, већ катализатором који, речено дифрендовски, преводи *вечну мистерију* Природе и њена суптилна подрхтавања у уметничку форму. Тако, Дебисијева музика остаје музика „састављена из боја и ритмизованог времена”, односно музика која је настала кроз асоцијације и везе које *импресије* стварају са претходним уметниковим утисцима, знањима, ‘моделима’. Другим речима, ради се о музици чије је време ритмизовано као и оно природно, али у новој реалности – реалности уметничког дела.

„Музика написана вештим рукама”, музика „мајстора”, односно, композитора који су постали вође школа, јесте музика која нема Дебисијеве симпатије и која по његовом мишљењу не би требало да има ни симпатије будућих генерација композитора. С тим у вези, он критикује упорно истрајавање у „ономе што је већ успело у музици”, критикује тај ‘инертан’ став који једино „заговара владавину навике”³⁶⁶. Таква критика је у сагласју и са његовим опусом у оквиру којег се примећује ‘инсистирање’ на диверзитету, то јест, ‘инсистирање’ које је осмишљено као брижљиво неговање свих оних можда и малих нијанси које чине да се дела међусобно разликују и да се избегне манир; то је, чини се, кључно место за очување Дебисијевог суштински конзистентног, аутентичног, али непоновљивог стила.

Дебиси је свој уметнички *credo*, односно, свој ‘манифест’, ‘ишчитавао’, као што је већ истицано, у импресионистичком сликарству, али пре свега у симболистичкој поезији, у њеном музичком схватању и третирању стиха и прозе.

³⁶⁴ Исто, 49.

³⁶⁵ Исто, 313. Из интервјуа објављеног у часопису *Комедија (La Comedie)*, 17. децембра 1910. године.

³⁶⁶ Исто, 51.

Тако је, у суштини, сама музика – посредно преко утицаја симболиста, довела до стварања Дебисијеве поетике и естетике. Јер, чињеница је да су и сликарство и књижевност трпели утицај музике током читавог 19. века. Музика је тада била превасходна уметност, било као чиста игра тонова, било као емоционална уметност. Из те превлсти музике произашла је „формалистичка”, односно „експресионистичка” оријентација – уметност као стил, односно уметност као лирско узбуђење. Музичко осећање изменило је књижевни и сликарски укус. А оно што је био циљ симболизма и такозваних „уклетих песника” јесте да од музике преузму своје добро и да поезији врате њену музичку димензију, то јест, да јој врате мелодиозност стиха и музичност мисли.³⁶⁷ Но, сваки од песника појединачно је у својим књижевно-теоријским схватањима, манифестима, а пре свега поезији, тај циљ формулисао на другачији начин, исказујући при том и неке од битних премиса симболизма. Тако, пре свих, Бодлер у својој песми *Сагласја (Correspondances)* на један сасвим специфичан начин формулише теорију синестезије, односно, универзалне аналогije, и захтева од уметника да посредством стихова одгонета „шуму симбола”, а потом открије и дубинске аналогije кроз које се најбоље могу изразити суштине људи и ствари. Такође, у истоименој песми, Бодлер је показао колико поезија дугује музици и наговестио у прози „вагнеровски роман”. Оно што је Дебиси ‘преузео’ од Бодлера артикулисано је у ‘позиву’ који композитор упућује уметницима да се ‘уједине’ са Природом, те да у њеним одајама открију симболе, слике, тонове, речи, боје, мирисе, текстуре, затим да их слободно искомбинују и, потом, препознају њихово заједничко порекло у шкрињама подсвести и асоцијација. Даље, и један и други уметник су писали о снази музике и њеној способности да уједини и субјект и објект, односно, речено дифреновски, и спољашњи свет и самог уметника. Она је за њих једина *чиста уметност*, способна да открије вечну тајну односа човека, Природе и уметности, то јест, да открије саму суштину ствари.

Када је реч о Верлену и његовим ставовима, он их је, верујем, најјасније изразио у својој песми/манифесту *Песничка уметност* показавши како се музика и

³⁶⁷ Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Клод Дебиси и његово доба*..., нав. дело, 15.

реч спајају у обојени звук, и то онај звук који још увек исказује једно дубоко емотивно треперење чији се смисао још увек може осетити и логички перципирати. У Верленовим стиховима се ‘отварају простори’ у којима одзвањају тонови, док се слика продужује у своју питорескну пројекцију; другим речима, Верленов *унутрашњи пејзаж* састављен од музике и слика, односно, симболичког јединства музичких и ликовних елемената, рађа једну нову, другачију уметност – ону која је кадра за *неизрециво*. Својеврсни пандан овим Верленовим ставовима проналазим у Дебисијевом исказу да је музика најближа природи, то јест, да између ње (музике) и стварности постоји један сасвим посебан однос – однос који утиче на то да музика постане осећајна транспозиција свега оног што је у природи невидљиво. Музика је, речено Дифреновим речником, уметност која сведочи о тим финим ‘усаглашавањима’ између *ока* и *уха*, односно, речено верленовско-дебисијевским речником, уметност која најпрецизније ‘преводи’ слике *унутрашњег пејзажа* у њихова ‘звучна’ треперења.

Ако Пол Верлен у својој *Песничкој уметности* спаја музику и реч у обојени звук, онда Артур Рембо одлази даље пледирајући за алогизам, за „растројство свих чула”, за „алхемију речи” која ће створити, како то песник истиче, „нове светове и нове цветове”. Тај рембоовски „нови свет”, односно, Дебисијев свет „евокативних чаролија” и Дифренов *свет други*, јесте свет који обухвата чудесно збивање живота у којем субјект проналази своју истинску завичајност. У том „новом свету” којим влада *алхемија снова*, Рембо и Дебиси позивају на обојено слушање, то јест, слушање у боји као принцип симболистичког представљања, а Дифрен на перманентно разбуктавање основног песничког тона у нове имагинарне и чулне просторе, и коначно, на уједињење свих чула. Тај „нови свет” готово манифестно представљен у Рембоовим *Самогласницима*, али у извесном смислу и у Гиловой *Расправи о речима*, антиципира појаву такозване „звучне поезије” (*la poésie sonore*) у којој се значење изражава гласовним низовима и лексичком материјом, али и *звучном енергијом* која се распростире треперењем таласа. Другим речима, у „звучној поезији” звук је тај који омогућава и оваплоћује постојање језичког израза. Он се опажа пре самог

облика поезије будући да осећај слуха претходи виду. Ову уметничку појаву можемо сматрати ‘коначним’ испуњењем Дифренове ‘жеље’ да се *рехабилитује ухо*, или макар стави знак једнакости између ока и уха.

Дакле, у звучној поезији, сам звук је стваралачки елемент уметничког дела. Такође, у овој уметничкој појави су речи повезане тако да би без њихове музичке димензије била доведена у питање целокупна унутрашња хармонија песничког остварења. Акустичка представа у звучној поезији неодвојиви је део свести о звучним особеностима које песник артикулише независно од опаженог предмета, који у тренутку доживљавања не мора бити у видном пољу. Последице је с тим у вези и начин на који се примају звукови, а тај начин зависи, пре свега, од контекста, али и од музичког искуства и степена разумевања света вибрација. У „звучној поезији”, акустичко је резултат креативног мишљења које аутор сугерише ослањајући се на широк мелодијски репертоар, ритам и интонацију. Захваљујући психолошким и сонорним механизмима долази до превођења звучних слика у визуелне (и обрнуто) – реч је о нечему што је веома блиско и Дебисијевој уметности, као и до успостављања веза између звукова и смисла – поступак који деле готово сви песници симболисти. У овом песничком облику, дакле, у „звучној поезији”, говор, схваћен као скуп акустичких или аудитивних својстава, постаје доминантан носилац богатства и слојевитости дела, док звучна супстанца предочава духовна, сазнајна и емотивна стања и психолошке чињенице. Нешто слично, али у другачијем манифестујућем виду се препознаје, с једне стране, у вокалном и, с друге стране, у оркестарском писму Дебисијеве опере *Пелеас и Мелисанда*.

С обзиром на специфичност француског језика и његову вибрантност, очекивано је то што су најзначајније доприносе „звучној поезији” и њеној теоретизацији допринели француски песници и књижевници. Тако, на пример, један од најзначајнијих песника „звучне поезије”, Анри Шопен (Henri Chopin), истиче да је ова врста поезије, која своје корене има још у Рембоовом песништву, заснована на фонемама – звучним заједницама језика изрженим у човековим вокалним органима –

и усмерена на креирање активног звучног простора.³⁶⁸ Поред њега, истакнута имена „звучне поезије” која њене корене, такође, проналазе у симболистичкој поезији, јесу Бернар Хајдсик (Bernard Heidsieck) и Франсоа Дифрен (François Dufrenne). Њихова истраживања у пољу „звучне поезије” заснована су на проналажењу правих и истинских језика звукова, те откривању звучних могућности људског гласа, схваћеног као ‘песма’. Они су се приликом стварања звучних песама користили гласовним низовима и звуковним понављањима, алогичностима и ритмичком разуђеношћу, еуфонијом, хомонимијом, дисонанцом, ономотопејом, фонологијом, гласовном фактуром и инструментацијом. Сличним поступцима се служио и Маларме како би докучио начела неког поретка заумне логике ствари, а последично и да би свет идеја учинио доступним нашим чулима. Он то чини тако што ствара стих који више не жели да говори, већ да пева, односно, он то чини тако што музици даје улогу алтернативе писаној речи. Аналогије са Дебисијевим композиционим поступцима и музичко-изражајним средствима су у том смислу очигледне, јер он је, подсећам, „Маларме музике” и „употребљава акорде као што Маларме употребљава речи”. У том контексту, као најеклатантнији пример ове аналогије навела сам Дебисијеву оперу *Пелеас и Мелисанда* у којој је композитор, кроз неговање естетике тишине, кроз специфично обликовање вокалног писма, али и кроз начине употребе акорада и динамичког сенчења успоставио најдиректније везе са Малармеовом естетиком. У том контексту, посебно се издава појам фрагмента који, како у песниковој, тако и у композиторовој поетици, има велики значај: код Малармеа фрагмент добија ранг симбола за савршенство које се ближи, или за целину која се слути, док код Дебисија он постаје битна карактеристика форме. И управо у овој тачки стиже се до онога што су најпрепознатљивије карактеристике *дебисијанског музичког универзума*. Једна од тих карактеристика свакако је рад са мотивом. Он се налази у средишту композиторове пажње, али не на начин класицистичко-романтичарске развојности, већ на начин његовог, како то истиче Тијана Поповић Млађеновић, „микроизмењеног понављања, његових константних релевантних

³⁶⁸ Детаљније видети на веб-порталу:
http://www.archivomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00003.pdf

микропромена, унутрашње колористичке микроеволутивности у којој учествују, смењујући се, све или само неке музичке компоненте [...]³⁶⁹. У том смислу, Дебисијева *музичка арабеска* на најбољи начин репрезентује овакав поступак. Даље, рад са мотивом се одвија у духу „непрекидног, а постепеног акумулирања енергије колористичког микроталасања, које ће се, зависно од контекста, дифузно или компактно, фрагментарно или реченично-периодично распростирати, слабити и прекинути се на ‘пола пута’, или се појачавати до врхунца, наставити даље, или се снажно у неком тренутку неочекивано трансформисати и отпочети нешто ново”³⁷⁰. У вези са оваквим начином рада са мотивом стоји и Дебисијева форма која, иако би се можда очекивало да је ‘непрегледна’, она поседује подударне или еквивалентне делове. Да будем прецизнија, она је најчешће дата у оквиру троделне ‘скице’, са релативно стабилним контурама, али оно што се унутар ње збива носи одлике ‘разливног’ детаља и, већ поменуте, колористичке еволутивности.³⁷¹ Дакле, Дебисијева форма није упитна категорија, али, ипак, и она собом носи специфичности и извесне новине које ће свакако имати одјека у музици 20. века. Наиме, оно што одликује његову форму јесте то да се њени подударни или еквивалентни делови никада попутно не пројектују, већ се варирано преносе на друге положаје и то, не само „по дужини и ширини”, како то истиче Тијана Поповић Млађеновић, већ и „по висини”, односно, „у перспективи” неког имагинарног спиралног музичког тока. Другим речима, ти подударни, односно, еквивалентни делови се налазе на истим местима, али на различитим нивоима спирале музичког тока, при том, подразумевајући, собом обухватајући и ‘скупљајући’ сва та (еквивалентна) места са претходних нивоа.³⁷²

У тесној вези са формом, али и са мелодијским профилем Дебисијевих дела (који често у фрагментима еманципује најразличитије лествичне низове, попут модуса, пентатонске лествице, целостепенске скале и др), налази се хармонија, и то у

³⁶⁹ Тијана Поповић Млађеновић, *Proseci...*, нав. дело, 309.

³⁷⁰ Исто.

³⁷¹ Упоредити са: Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, (Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983), 257.

³⁷² Упоредити са: Тијана Поповић Млађеновић, *Proseci...*, нав. дело, 309.

примарно колористичкој улози. Иако можда није у потуности нова, уколико се у обзир узму средства којима се служи, Дебисијева хармонија је радикално другачија по начину коришћења тих средстава, зато што је усмерена ка колористичком резултату. У том смислу, издвајају се поступци паралелног вођења акорада у којима су присутна сва до тада позната сазвучја, хармонске фигурације којима једна акордска структура вибрира у мелодијском, али и ритмичком смислу; такође, као крајње пропознатљив Дебисијев знак издваја се начин на који третира оркестарски звук и оркестарску фактуру; тај начин карактерише поступак немешања боја, односно, слагања боја, њиховим додавањем и одузимањем те преливањем нијанси исте боје што је потцртано и суптилно разрађеном динамиком; даље, издваја се и веома специфичан третман инструмената који се ослања на карактеристике њихових крајњих артикулационих и колористичких могућности, а све то у циљу озвучавања мелодијско-ритмичко-хармонског комплекса на начин импресионистичког платна.³⁷³

Другим речима, сви наведени поступци – подсећам, нови (и у звучном резултату другачији) односи између акорада, колористички предзнак који они носе, затим, иновације у оркестарском третману фактуре и поступак немешања оркестарских боја, као и ‘једрење’ кроз област звука, и то у смислу употребе закона акустике аликвотних тонова – пре свега, упућују ‘позив’ уху да сâмо помеша звучне, инструменталне боје; тако, сви наведени поступци индиректно упућују на оптичке студије сликара импресиониста и постимпресиониста којима је својствено разлагање сваке боје понаособ у спектар, те ‘позивање’ *ока* да (баш као и *уху* у Дебисијевој музици) сâмо створи синтезу.³⁷⁴

Ова потреба за међусобним „радосним удруживањем уметности”, речено дифреновски, произлази с једне стране из свести о својеврсним ‘границама’ сваке уметности појединачно, али и из тежње да се, уз помоћ имагинације у процесу тог удруживања, ‘асоцирања’, ‘усаглашавања’ и ‘подешавања’ за корак приближимо месту јединства различитих чула, то јест, месту пре-осетног – *изворно естетском*.

³⁷³ Упоредити са: Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka prisutnost evropske...*, нав. дело, 258.

³⁷⁴ Слични поступци се проналазе и у Малармеовој поезији где су речи груписане према њиховој снази сугестије, психолошке креације, а не као средства погодна да преносе мисли.

Уметнички правци 20. века који ће своју отисну тачку имати управо у културно-уметничким струјањима *fin-de-siècle*-а, али и у Дебисијевом музичком универзуму, рефлектоваће исту ту потребу да се коначно освоји место јединства плурала. У том контексту, оно што ће обележити уметничку праксу 20. века биће искорачење уметника из примарних области деловања, са циљем стварања сваковрсних спојева и прожимања различитих уметничких области, то јест, прожимања и коегзистирања различитих медија. Тако ће уметнички универзум *fin-de-siècle*-а, а последично са њим и Дебисијев, почети да се ‘шири’, а затим и дели у импозантан број паралелних уметничких реланости, као што су *poésie sonore*, *klangfarbenmelodie*, обојени алгоритми, звуковни мета-роботи, воковизуел, плесови хроматских варијација и многи други.

ПРИЛОГ

Прилог број 1: Пол Верлен, *Песничка уметност (L'Art Poétique, 1874)*

Музика пре и изнад свега
И стога Непар волети више:
он у песми слободније дише,
јер у њему нема спрега ни стега,

Зато бирај речи без сјаја,
речи које од презира живе.
Ничег лепшег од песме сиве
где се Нејасно с Јасним спаја.

То су иза вела лепе очи,
то је јарка, лажна светлост дана,
плава збрка од звезда саткана
за јесењих млаких ноћи.

Хоћемо само Преливе свега тога,
не Боју, само Преливе!
Ох! те Преливе недељиве:
Сан уз сан, флауту уз рог!

И бежи од досетке бујне,
од нечисте Смеха, од Духа штура
због којих плачу и очи азура,
од лука те простачке кујне!

Заврни шију речитости веће!
Биће добро скупш ли вољу
и наћеш неку риму бољу:
не бдиш ли над њом, докле ће, где ће?

Све заблуде Риме, о, ко ће рећи!
Које дете лудо ил' Црнац махнит
Скова за нас тај лимен накит
Који празно и лажно звечи.

Музика још и увек, свима!
Нека се осети да стих ти узлеће
из душе која и сама креће
к другом небу, другим љубавима.

Нек стих ти буде бура, авантура,
јутарњим ветром развејана,
од које цвату метвице и нана...
А све је остало – литература.

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Eparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Прилог број 2: Жан Мореас, *Један књижевни манифест – Символизам* (1886)

„Као и све уметности, књижевност еволуира: циклична еволуција са строго одређеним променама, у склопу са различитим модификацијама које доносе ток времена и комешање средине. Било би сувишно нагласити да свака нова еволутивна фаза уметности одговара старачкој изнемоглости, неизбежном крају школе која је непосредно претходила. Довољна су два примера: Ронсар тријумфује над немоћи последњих имитатора Мароа, романтизам вије своје барјаке над рушевинама класике које слабо чувају Касимир Делавињ и Етјен де Жуј. То значи да свака уметничка појава силом прилика мора да се осирوماши, да се исцрпи, онда се с копије на копију, с имитације на имитацију, оно што је било пуно сока и свежине, суши и скупља; оно што је било ново и спонтано, постаје банално и опште познато.

Тако је романтизам, пошто је одзвонио све бурне узбуне револта, пошто је празновао дане славе и битке, изгубио своју снагу и драж, напустио херојску смелост, уклонио се, скептичан и пун здравог разума; у часном, а слабашном покушају Парнасоваца, надао се варљивој обнови, и најзад, као монарх враћен у детињство, препустио се натурализму коме се као једина озбиљна вредност може приписати бунт, законит али неопрезан, упућен бљутавости неколицине романописаца који су тада били у моди.

Једна нова уметничка појава се очекивала, била је постробна, неизбежна. Та појава, која се рађала одавно, тек што је процветала. И све лакрдијашке радости новина, сви немири озбиљних критичара, лоше расположење публике изненађене у свом глупом нехату, сваким даном су све више потврђивали виталност актуелне еволуције у Француској литератури, еволуције коју су хитре судије назвале, захваљујући необјашњивој антонимији, декадентном. Уочите, међутим, да се декадентне књижевности углавном показују као упорне, жилаве, истрајне, сервилне: све Волтерове трагедије, на пример, носе печат декаденције. А шта се може пребацити, шта се пребацује новој школи? Злоупотреба помпе, необичност метафора,

нови речник где се хармоније сједињују са бојама и линијама: то су карактеристике сваке ренесансе.

Већ смо предложили назив *симболизам* као једини могући за разумно означавање актуелне тенденције стваралачког духа у уметности. Овај назив може да се задржи.

На почетку овог чланка речено је да су уметничке еволуције цикличног карактера, изванредно компликованог у својој различитости; тако, да би се пратило тачно кретање нове школе, требало би се вратити на извесне поеме Алфреда де Бињија, до Шекспира, до мистичара и још даље. Та питања би захтевала читаву књигу коментара; рецимо, такође, да Шарла Бодлера треба сматрати за стварног претходника овог покрета; Стефан Маларме га је одвојио од значења мистерије и неисказаног; Пол Верлен је разбио у његову част свирепе препирке око стихова које су чаробни прсти Теодора де Банвила претходно умекшали. Али узвишена радост није још утрошена: један упоран и заводљив посао моли се за новоприспеле.

Непријатељи учења, декламација, лажне сензибилности, објективне дескрипције, симболистичке поезије, захтевају да се идеја одене једном сензибилном формом која у најмању руку не би била себи циљ, већ би настојећи да изрази Идеју, остајала потчињена. Идеја, са своје стране, не сме допустити да буде лишена раскошних скута спољних аналогича, јер основна особина симболистичке уметности је не дозволити да се доспе до сржи саме Идеје. Тако, у тој уметности, слике природе, акције људи, све конкретне појаве не манифестују се само по себи, то су њихови чулни изгледи с циљем да представе њихову езотеричну везаност за првобитну Идеју.

Оптужба коју су необавезни читаоци упутили једној оваквој естетици, набеђујући је за опскурност, не треба да чуди. Шта да се ради? *Питијина*

пророчанства, Шекспиров Хамлет, Дантеов Вита Нова, Гетеов Други Фауст, Флоберово Искушење Светог Антонија, зар и они нису били жигосани нејасношћу?

За тачан пренос своје синтезе, симболизму је потребан архетипски и комплексан стил: необичан речник, ритам који се смењује повремено с ритмом таласастих утишавања, плеоназми са значењем, мистериозне елипсе, недовршени анаколути, све врло смело и вишеоблично; најзад, добар језик – обновљен и осавременењен – добар, бујан, блистав француски језик (пре разних Вожеа, и Буало-Деспереа), језик Франсоа Раблеа и Филипа де Комен Вијона, Ритбефа и толико других слободних писаца, препун језичких израза, као криве стреле трачанских Токсота.

РИТАМ: оживљена стара метрика; учено сређен неред; натегнута и напрегнута рима као златни или тучани штит поред риме неразумљиве течности; александринац са бројним и покретним паузама; употреба извесних простих бројева – седам, девет, једанаест, тринаест – у различитим ритмичним комбинацијама бројева чији су они зборови....”³⁷⁵

³⁷⁵ Преузето из: Vujadin Jokić, *Simbolizam* (Cetinje: Obod, 1967), 89–91.

Jean Moréas, *Un manifeste littéraire – Le Symbolisme*, 1886.

„Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche des temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. Deux exemples suffiront: Ronsard triomphe de l'impuissance des derniers imitateurs de Marot, le romantisme éploie ses oriflammes sur les décombres classiques mal gardés par Casimir Delavigne et Etienne de Jouy. C'est que toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville; ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu-commun.

Ainsi le romantisme, après avoir sonné tous les tumultueux tocsins de la révolte, après avoir eu ses jours de gloire et de bataille, perdit de sa force et de sa grâce, abdiqua ses audaces héroïques, se fit rangé, sceptique et plein de bon sens ; dans l'honorable et mesquine tentative des Parnassiens, il espéra de fallacieux renouveaux, puis finalement, tel un monarque tombé en enfance, il se laissa déposer par le naturalisme auquel on ne peut accorder sérieusement qu'une valeur de protestation, légitime mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode.

Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclore. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalances moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence. Remarquez pourtant que les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles: toutes les tragédies de Voltaire, par exemple, sont marquées de ces tavelures de décadence. Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école?

L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf où les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes: caractéristiques de toute renaissance.

Nous avons déjà proposé la dénomination de *Symbolisme* comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue.

Il a été dit au commencement de cet article que les évolutions d'art offrent un caractère cyclique extrêmement compliqué de divergences; ainsi, pour suivre l'exakte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusques à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusques aux mystiques, plus loin encore. Ces questions demanderaient un volume de commentaires; disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le lotit du sens du mystère et de l'ineffable; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant. Cependant le *Suprême Enchantement* n'est pas encore consommé: un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus.

Ennemie de "l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective", la poésie symbolique cherche: à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.

L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire? *Les Pythiques* de Pindare,

l'Hamlet de Shakespeare, *la Vita Nuova* de Dante, *le Second Faust* de Goethe, *la Tentation de Saint Antoine* de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté ?

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe: d'impollués vocables, la période qui s'arcoute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée – la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebœuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme acut du langage, tels des toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.

LE RYTHME : L'ancienne métrique avivée; un désordre savamment ordonné; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolus en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes.”³⁷⁶

Коментар: Симболизам као стање духа, као револуција у поезији, теоријски се најпре сажима у манифесту Жана Мореаса. Манифест је објављен у књижевном листу *Figaro littéraire*, 18. септембра 1886. године. Аутор манифеста настојао је да докаже да је симболизам нужна уметничка појава, израз „цикличке еволуције са строго одређеним променама”. По Мореасовом мишљењу, Бодлера би требало сматрати стварним претходником овог покрета, Стефана Малармеа за некога ко је симболизам одвојио од значења мистерије и неисказаног, а Пола Верлена као песника који је разбио свирепе препирке око стихова „које су чаробни прсти Теодора де Банвила претходно умекшали”. Симболизам је новаторство у поезији које доноси собом комплексни стил, необичан речник, ритам који се смењује повремено с ритмом таласастих утишавања; ту су и плеоназми са значењем, мистериозне елипсе, недовршени анаколути, и друго.

³⁷⁶ Преузето са веб-портала: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html

Прилог број 3: Стефан Маларме, *Бацање коцке* (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1897)

БАЦАЊЕ КОЦКЕ

НИКАДА

ЧАК ИАКО УЧИЊЕНО У ОКОЛНОСТИМА
ВЕЧНИМ

СА ДНА НЕКОГ БРОДОЛОМА

ЧАК И
да је

Пропаст

избелела
безветрину
побеснелу
под нагибом
лебди очајнички

крилом

његово
унапред

поново пало од једног зла да попне лет
и прекрије бризгања
пресецајући скокове

сасвим изнутра преузима

укопану сенку у дубини тим велом за замену

до прилагођења
распона

тој зевајућој дубини колико се и љуска

брода

нагиње на једну и другу страну

ГОСПОДАР-МАЈСТОР

диже се
овог стропоштавања

ове пошасте

који се

попут претње

једина Бројка што не може

оклева
леш руком

радије
него да се игра
попут оседланог манијака
улогу
у име таласа

један

бродолом је ово

ван старих рачуница
у којима је вештина током времена заборављена

некад је грабио весло

код својих ногу
једнодушног хоризонта

припрема
узбуркава и меша
са песницом која може да је шчепа
судбину и ветрове

бити нека друга

Дух
да га се баци
у буру
и склупча његове поделе и гордо проћи поред

даље од тајне коју сам садржава

преплављује поглавност
отиче у браду потчињену

директан човека

без брода
није важно
где нестао

стегнуту
иза некорисне главе

завештану у нестанку

некоме
двосмыслом

завршном демону памтивека

што је
из ништавних предела
довео
старца ка врховном стајању уз вероватноћу

да овај
своју дечачку сенку
миловану углачану уређену и опрану
у прегибљењу таласима и одвојену
од тврдих костију просутих између

рођеног из
једног узвика
море покушавајући помоћу старца или старца против мора
прилика беспосличарска

Веридба

чији
вео варке подстакне млаз њихове помаме
као утвара једног геста

што ће се спотакнути
пасти

лудило

НЕЋЕ УКИНУТИ

КАО ДА

једна клеветица

око њихине

у неки блиски

њих се

обична

обавијена ѿодружљиво

или

мисѿерија

сѿрможлављена

заковѿлана

врѿлож раздражаносѿи и ужаса

около ѿонора

не ѿрекривајући ѿа

ниѿи бежећи од њеѿа

и уљуљукује њеѿов девичански кажиѿрсѿи

КАО ДА

усамљено заблудело ђеро

осим

ишћо га сусреће или додирује њоноћна каћа
и укоћи га
у сомоћу згужваном њамном у смех

њој укроћеној белини
за њору
у сућроћносьи с небом
исувине
а да не њримећи
у смањивању
било коћ

ћоркоћа њринца камењара
доћерује се као за хероику
незадрживу али садржану
својим малим мушким разлоћом
у муњи

брижан

покојнички и незрео

нем

луцидни и господарски хрбаи
са невидљивим челом
свеилица
затим баца сенку
једну прилику прикладну тамну
заврнуиу као сирена

неспрљивим замиљеним крљуицима

смех

који

АКО

вр̃ио̃главице

ус̃правну

време
да ошамари
раздвојеним рејом

с̃иену

иодло с̃иании̃и̃е

омах
ис̃арило у ма̃глу

која наме̃и̃ну
један руб бескраја

БИО ЈЕ ТО
звездани исход

БИЛО БИ
горе

ни

више ни мање

равнодушно али толико

БРОЈ

ДА ЛИ ПОСТОЈА

осим као расута халуцинација агоније

ДА ЛИ ЈЕ ПОЧЕО ДА ЛИ ЈЕ ПРЕСТАО

израњајући али оспорен и затворен кад се обелоданио

најзад

у некој различености присут у разређености

ДА ЛИ БИ ПОБРОЈАН

доказивање збира ако је постојао и један

ДА ЛИ СЕ ЗАПАЛИ

СЛУЧАЈ

Пада

ћеро

ријимична одложеносћ авейињској

да се сахрани

у љраизворне љене

недавно из којих искочи занос до врхуница

исцеђен

истом неодређеношћу врџлођа

НИШТА

од значајне кризе
у којој се збио
догађај

узимајући у обзир ништавни исход свега
људског

НЕ БИ СЕ БИЛО ДОГОДИЛО
обично узнесење према одсуству

ОСИМ САМОГ МЕСТА
нижег запљускивања као да расте празан чин
нагло који кад не би
својом лажју
била заснована
погибељ

у овим домајама
таласа
у чему се растура свака стварност

ИЗУЗЕВ

у висинама

МОЖДА

тако далеким као место

спојено са оностраним

изван интереса
њему назначеним
уопште
према таквој косини помоћу деградирања
ватара

у правцу
мора бити
Малих кола дакле Севера

једно САЗВЕЖЂЕ

хладно забором и занемарено
не толиким
да не би се убрајало
на некој празној површини и горњој
следствени удар
сидерални
укупног збира у формирању

бдијући
сумњајући
у обртању
сјајан и размишљајући
пре но што се заустави
на последњој тачки посвећења

Свака Мисао одашиље Одскок Коцке

ЛИТЕРАТУРА

1. Abraham, Gerald: „The Reaction against Romanticism: 1830–1914”. U: Cooper, Martin (ur.): *The New Oxford History of Music*. London: Oxford University Press, 1974. pp. 99–100.
2. Adorno, Theodor W.: *Filozofija nove muzike*. Beograd: Nolit, 1968.
3. Adorno, Theodor W.: *Uvod v sociologijo glasbe*. (Prev. Igor Kramberger). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
4. Albright, Daniel: *Unwisiting the Serpent. Modernism in Music, Literature, and Other Arts*. Chicago - London: The University of Chicago Press, 2000.
5. Antokoletz, Elliott - Wheeldon, Marianne (ur.): *Rethinking Debussy*. Oxford - New York: Oxford University Press, 2011.
6. Arendt, Hannah: *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
7. Arendt, Hannah: *Vita Activa*. (Prev. Višnja Flego – Mirjana Paić-Jurinić). Zagreb: August Cesarec, 1991.
8. Austin, William W.: „Debussy, Wagner, and Some Others”. *19th-Century Music*, Vol. 6, No. 1, Summer 1982, pp. 82–91.
9. Barker, Barbara: „Nijinsky's ‘Jeux’”. *The Drama Review: TDR*, Vol. 26, No. 1, Historical Performance Issue, Spring 1982, pp. 51–60.
10. Bart, Rolan: *Svetla komora. Beleška o fotografiji*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2011.
11. Bašlar, Gaston: *Psihoanaliza vatre*. Čačak: Gradac, 1996.
12. Башлар, Гастон: *Вода и снови. Оглед о имажинацији материје*. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1998.
13. Башлар, Гастон: *Ваздух и снови. Оглед о имажинацији кретања*. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2001.
14. Bašlar, Gaston: *Zemlja i sanjarenje volje. Ogled o imaginaciji materije*. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.
15. Bašlar, Gaston: *Poetika prostora*. Čačak: Gradac, 2005.
16. Bašlar, Gaston: *Zemlja i sanjarenje o poćunku. Ogled o slikama intimnosti*. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.

17. Bauman, Zygmunt: *Culture as Praxis*. London: SAGE Publications Ltd., 1999.
18. Becker, James T. – Morris, Robin G.: „Working Memory(s)”. *Brain and Cognition*, Vol. 41, Issue 1, 1999, pp. 1–8.
19. Benjamin, Roger Harold: „The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation”. *The Art Bulletin*, Vol. 75, No. 2, 1993, pp. 295–316.
20. Benjamin, Walter: *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
21. Bergson, Henri: „Introduction a métaphysique”. *Revue de Métaphysique et de Morale*, No. 1, 1903, 1–36.
22. Bergson, Anri: *Materija i memorija. Ogledi o odnosu tela i duha*. Beograd: IK Geca Kon, 1927.
23. Bergson, Anri: *Stvaralačka evolucija*. Beograd: Kosmos, 1932.
24. Bergson, Anri: *Stvaralačka evolucija*. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića - Dobra vest, 1991.
25. Bergson, Anri: *Ogled o neposrednim činjenicama svesti*. Beograd: NIP Mladost, 1978.
26. Bergson, Anri: *Duša i telo: Predavanje*. Beograd: Lapis, 1994.
27. Bergson, Anri: *Duhovna energija. Misao i pokretljivost*. Sremski Karlovci - Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2011.
28. Берђајев, Николај: *Смисао историје. Оглед филозофије човечије судбине*. Београд: Дерета, 2001.
29. Berman, Laurence D.: „‘Prelude to the Afternoon of a Faun’ and ‘Jeux’: Debussy’s Summer Rites”. *19th-Century Music*, Vol. 3, No. 3, March 1980, pp. 225–238.
30. „Bibliographie Debussyste. Reviewed work(s)”. *Revue de Musicologie*, Vol. 48, No. 125, Claude Debussy (1862-1962), Textes et documents inédits, July - Decembre 1962, pp. 129–143.
31. Bodei, Remo: *Logiques du délire: raison, affects, folie*. Paris: Aubier, 2002.
32. Бодлер, Шарл: *Цвеће зла*. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1997.
33. Boulez, Pierre: *Relevés d'apparenti*. Paris: Editions du Seuil, 1966.
34. Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge – London: Harvard University Press, 1996.
35. Brown, Matthew: „Tonality and Form in Debussy’s ‘Prélude à L’après-midi d’un faune’”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 15, No. 2, Autumn 1993, pp. 127–143.

36. Bruhn, Siglind: *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Pendragon, NY: Pendragon Press, 1997.
37. Burzyńska, Anna - Markowski, Michał Paweł: *Književne teorije XX veka*. Beograd: JP Službeni glasnik, 2009.
38. Caballero, Carlo: „Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, No. 3, Autumn 1999, pp. 593–625.
39. Caddy, Davinia: „Parisian Cake Walks”. *19th-Century Music*, Vol. 30, No. 3, Spring 2007, pp. 288–317.
40. Carr Henzer, Katherine: „Arabesque”. *Prairie Schooner*, Vol. 29, No. 4, Winter 1955, pp. 294–298.
41. Cazeaux, Clive: *The Continental Aesthetics Reader*. London - New York: Routledge, 2000.
42. Code, David J.: „Hearing Debussy Reading Mallarmé: Music après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, No. 3, Fall 2001, pp. 493–554.
43. Cobb, Margaret C.: *The Poetic Debussy: A Collection of His Song Texts and Selected Letters*. Boston: Northeastern University Press, 1982.
44. Cook, Nicholas - Everist, Mark (ur.): *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
45. Collins, Dennis: *Debussy*. Paris: Hachette, 1972.
46. Collopy, Fred: „Color, Form, and Motion: Dimensions of a Musical Art of Light”. *LEONARDO*, Vol. 33, No. 5, 2000, <http://rhythmiclight.com/articles/ColorFormMotion.pdf>, ac. 20.02.2015 at 17:10.
47. Cowart, Jack: „Impressionist and Post-impressionist paintings”. *Bulletin*, Vol. 16, No. 2, St. Louis Art Museum, 1982, <http://www.jstor.org/stable/40716044>, ac. 20.02.2015 at 17:12.
48. Cummnis, Linda: *Debussy and the Fragment*. Amsterdam - New York: Rodopi, 2006.
49. Curtis, Liane: „Rebecca Clarke and Sonata Form: Questions of Gender and Genre”. *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 3, Autumn 1997, pp. 393–429.
50. Damnjanvić, Milan (ur.): *Fenomenologija*. Beograd: Nolit, 1975.

51. Davidson, Arnold I.: „Translator’s Introduction”. U: Vladimir Jankélévitch: „Pelléas and Pénélope”. *Critical Inquiry*, vol.27, no.3, 2001, file://jankelevitch/v26n3.jankelevitch.html.
52. Debussy, Claude: *Monsieur Croche antidilettante*. Paris: Dorbon-Ainé – Nouvelle Revue Française, 1921.
53. Debussy, Claude: *Lettres de Claude Debussy à son éditeur*. Paris: Durand, 1927.
54. Debussy, Claude: Monsieur Croche antidilettante. *Treći program – Manifesti*, 1975, 1–10.
55. Delez, Žil: *Bergsonizam*. Beograd: Narodna knjiga, 2001.
56. Делијеж, Селестен: „Историјске варијанте појма музичко истраживање”. *Музички талас*, 4–6, 1996, 42–52.
57. Derrida, Jacques: *La Voix et le Phénomène*. Paris: PUF, 1967.
58. Despić, Dejan: *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za užbenike i nastavna sredstva, 2002.
59. Дига, Жак: *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*. Београд: Clio, 2007.
60. Difren, Mikel: *Umjetnost i politika*. Sarajevo: Svjetlost, 1982.
61. Difren, Mikel: *Oko i uho*. Banja Luka: Glas, 1989.
62. Duchesneau, Michel: „La musique française pendant la Guerre 1914-1918: Autour de la tentative de fusion de la Société Nationale de Musique et de la Société Musicale Indépendante”. *Revue de musicologie*, T. 82e, No. 1er., 1996. pp. 123–153.
63. Dufrenne, Mikel: *Phénoménologie de l’expérience esthétique*. Paris: PUF, 1953.
64. Dufrenne, Mikel: *La notion d’a priori*. Paris: PUF, 1959.
65. Dufrenne, Mikel: *Le poétique*. Paris: PUF, 1963.
66. Dufrenne, Mikel: *Esthétique et philosophie*. Paris: Klincksieck, 1967.
67. Dufrenne, Mikel: *Za čoveka*. Beograd: Nolit, 1973.
68. Dufrenne, Mikel: *Main Trends in Aesthetics and the Sciences of Art*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1979.
69. Dufrenne, Mikel: *L’inventaire des a priori. Recherche de l’originare*. Paris: Chr. Bourgois ed., 1981.
70. Dufrenne, Mikel: *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston IL: Northwestern University Press, 1989.

71. Dufrenne, Mikel: *In the Presence of the Sensuous: Essays in Aesthetic*. Atlantic Highlands - New Jersey: Humanities Press International, 1990.
72. Dunsby, Jonathan, „The Poetry of Debussy's *En blanc et noir*”. U: Ayrey, Craig – Everist, Mark (ur.). *Analytical Strategies and Musical Interpretation. Essays on nineteenth and twentieth century music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
73. Durand, Gilbert: *Antropološke strukture imaginarnog. Uvod u opću arhetipologiju*. Zagreb: August Cesarec, 1991.
74. Duraković, Esad i Katnić-Bakaršić, Marina: Poetika arabeske. *Novi izraz*, januar-jun 2005, 168–182.
75. Džakula, Branko: *Francuska književnost III (od 1857. do 1933)*. Sarajevo – Beograd: Svjetlost – Nolit, 1981.
76. Eko, Umberto: *Otvoreno djelo*. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965.
77. Ellis, Katharine: „Paris, 1866: In Search for French Music”. *Music & Letters*, Vol. 91, No. 4, 2010, pp. 536–554.
78. Emery, Eric: *Temps et Musique*. Paris: L'Age d'Homme, 1975.
79. Epstein, David: *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*. Oxford - New York: Oxford University Press, 1987.
80. Escal, Françoise: „Le debussysme de Jacques Rivière”. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 87e Année, No. 5, Septembre - Octobre 1987, pp. 837–857.
81. Evans, Edwin: „French Music of To-Day”. *Proceedings of the Musical Association*, 36th Sess. (1909–1910), pp. 47–74.
82. Fabijeti, Ugo - Maligeti, Roberto - Matera, Vincenco: *Uvod u antropologiju: Od lokalnog do globalnog*. Beograd: Clio, 2002.
83. Falcone, Francesca: „The Evolution of the Arabesque in Dance”. *Dance Chronicle*, Vol. 22, No. 1, 1999, 71–117.
84. Fauser, Annegret: „‘La Guerre en dentelles’: Women and the ‘Prix de Rome’ in French Cultural Politics”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 51, No. 1, Spring 1998, pp. 83–129.
85. Finley, Gerald: „Turner, the Apocalypse and History: ‘The Angel’ and ‘Undine’”. *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 921, The Burlington magazine, 1979, <http://www.jstor.org/stable/879802>, ac. 20.02.2015 at 17:15.
86. Floyd, Phylis: „Documentary evidence for the availability of Japanese Imagery in Europe in Nineteenth-Century Public Collections”, *The Art Bulletin*, Vol. 68, No. 1,

- College Art Association, 1986, <http://www.jstor.org/stable/3050868>, ac. 20.02.2015 at 17:16.
87. Friedrich, Hugo: *Struktura modern lirike. Od Baudelairea do danas*. Zagreb: Svijet suvremene stvarnosti, 1969.
 88. Fritz Gerald, Desmond: „Claude Monet: Master of Impressionism”. *Brush and Pencil*, Vol. 15, No. 3, Brush and Pencil, 1905, <http://www.jstor.org/stable/25503805>, ac. 20.02.2015 at 17:13.
 89. Fulcher, Jane F.: „Charpentier’s Operatic ‘Roman Musical’ as Read in the Wake of the Dreyfus Affair”. *19th-Century Music*, Vol. 16, No. 2, Autumn 1992, pp.161–180.
 90. Fulcher, Jane F.: „The Preparation for Vichy: Anti-Semitism in French Musical Culture between the Two World Wars”. *The Musical Quarterly*, Vol. 79, No. 3, Autumn 1995, pp. 458–475.
 91. Fulcher, Jane F.: „The Concert as Political Propaganda in France and the Control of ‘Perfomative Context’”. *The Musical Quarterly*, Vol. 82, No. 1, Spring 1998. pp. 47–67.
 92. Fulcher, Jane F.: „The Composer as Intellectual: Ideological Inscriptions in French Interwar Neoclassicism”. *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 2, Spring 1999. pp. 214–218.
 93. Fulcher, Jane F.: *French Cultural Politics & Music: From the Dreyfus Affair to the First World War*. New York – Oxford: Oxford University Press, 1999.
 94. Fulcher, Jane F. (ur.): *Debussy and His World*. Princeton – Oxford: Oxford University Press, 2001.
 95. Fulcher, Jane F.: *The Composer as Intellectual: Music and Ideology in France, 1914–1940*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2005.
 96. Gamper, Daniel: „Intervi w with Remo Bodei: ‘Political Passions are Like Dreams’”. <http://www.barcelonametropolis.cat/en/page.asp?id=21?ui=133>.
 97. Gatti, Guido M.: „Claude Debussy and Frederick H. Martens, The Piano Works of Claude Debussy”. *The Musical Quaterly*, Vol. 7, No. 3, 1921, <http://www.jstor.org/stable/738116>, ac. 20.02.2015 at 17:20.
 98. Ghil, Réne: *Traité du Verbe*. Paris: Chez Giraud, 1886.
 99. Gill, Austin: „Histoire d’un Faune by Henri Mondor”, *The Modern Languages Review*, Vol. 45, No.2, 1950, 263–265.
 100. Goehr, Lydia: „Radical Modernism and the Failure of Style: Philosophical Reflections on Maeterlinck-Debussy’s Pelléas et Mélisande”. *Representations*, Vol. 74, No. 1, Spring 2001, pp. 55–82.

101. Golan, Romy: *Modernity and nostalgia. Art and politics in France between the Wars*. New Haven – London: Yale University Press, 1995.
102. Gookin, Frederick W.: „Color-Prints by Katsushika Hokusai”. *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, Vol. 24, No. 2, 1930, The Art Institute of Chicago, <http://www.jstor.org/stable/4103510>, ac. 20.02.2015 at 17:22.
103. Gordon, Rae Beth: *Ornament, Fantasy and Desire in Nineteenth Century French Literature*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press, 1992.
104. Gostuški, Dragutin: *Vreme umetnosti. Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta, 1968.
105. Гостушки, Драгутин: „Музичке науке као модел интердисциплинарног метода истраживања”, у: Вугдраговић, Михаило (ур.), *Српска музика кроз векове*. Београд: САНУ, 1973, pp 9–61.
106. Guth, Christine M. E.: „Hokusai’s Great Waves in Nineteenth-Century Japanese Visual Culture”. *The Art Bulletin*, Vol. 93, No. 4, College Art Association, 2011, <http://www.jstor.org/stable/23208270>, ac. 20.02.2015 at 17:23.
107. Hanna, Martha: *The Mobilization of Intellect: French Scholars and Writers during the Great War*. Cambridge – Mass.: Harvard University Press, 1996.
108. Hanslick, Eduard: *O muzički lijepom*. Beograd: BIGZ, 1977.
109. Harley, Anna Maria: *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*, докторска дисертација, рукопис, McGill University, 1996.
110. Hartman, Elwood: „Japonisme and Nineteenth-Century French Literature”. *Comparative Literature Studies*, Vol. 18, No. 2, Penn State University, <http://www.jstor.org/stable/40246249>, ac. 20.02.2015 at 17:24.
111. Helffer, Claude (ur.): *Œuvres Complètes de Claude Debussy*, Series 1, Vol. 6, *Études*. Paris: Durand, 1991.
112. Hufnagel, Erwin: *Uvod u hermeneutiku*. Zagreb: Hrvatska sveučelišna naklada, 1993.
113. Хусерл, Едмунд: *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стјановића, 2004.
114. Hyslop, Lois Boe: *Baudelaire, Man of His Time*. New Haven – London: Yale University Press, 1980.
115. Imberty, Michel: *Les écritures du temps. Sémantique psychologique de la musique*. Paris: Dunod, 1981.
116. Imberty, Michel: „‘La Cathédrale engloutie’ de Claude Debussy: de la perception au sens”. *Revue de Musique des Universités Canadiennes*, No. 6, 1985, 90–160.

117. Imberty, Michel: „Voda i smrt - dva osnovna motiva u glazbi Claudea Debussyja”. *Tonovi*, br. 3–4, 1987, 25–29.
118. Ivanković, Željko: „Kulturni identitet – Mitsko stanje svesti”. *Status*, br. 6, 2005, 79–82.
119. James, William: *Principles of Psychology*. New York: Dover Publications, 1950.
120. Јанкелевич, Владимир: *Музика и неизрециво*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
121. Jankelevič, Vladimir: *Ironija*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989.
122. Janson, H.W.: *Istorija umetnosti*. Beograd: Prosveta, 1996.
123. Jarocinski, Stefan: *Debussy. Impressionnisme et symbolisme*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
124. Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkely – Los Angeles – London: University of California Press, 1993.
125. Johnson, Deborah: „Japanese Prints in Europe before 1840”. *The Burlington Magazine*, Vol. 124, No. 951, 1982, <http://www.jstor.org/stable/880832>, ac. 20.02.2015 at 17:25.
126. Johnson, Galen A. (ed.): *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader*. Evanston: Northwestern University Press, 1993.
127. Jokić, Vujadin: *Simbolizam*. Cetinje: Obod, 1967.
128. Jung, Karl Gustav: *Duh i život*. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
129. Kant, Imanuel: *Kritika moći suđenja*. Beograd: BIGZ, 1975.
130. Katroga, Fernando: *Istorija, vreme i pamćenje*. Beograd: Clio, 2011.
131. Kearns, Edward: „Mauclair and the Musical World of the *Fin de Siècle* and the *Belle Époque*”. *The Modern Language Review*, Vol. 96, No. 2, April 2001, 334–346.
132. Kecskeméti, István: „‘Claude Debussy, musicien français’, His Last Sonatas”. *Revue belge de Musicologie*, Vol. 16, No.1/4, 1962, 117–149.
133. Kerčulj, Tomica: „Političke ideje Šarla Morasa”. <http://www.scribd.com/doc/4580358/->.
134. Kennedy, Sharon L.: „Painting music: rhythm and movement in art”. *20th Annual Sheldon Statewide Exhibition*, Sheldon Memorial Art Gallery, University of Nebraska–Lincoln, 2006–2007, <http://www.sheldonartmuseum.org/photos/graphics/statewide06/catalogue.pdf>, ac. 20.02.2015 at 17:31.

135. Klee, Paul: *La pensée créatrice, écrits sur l'art*. Paris: Dessain et Tolra, 1980.
136. Котевска, Ана: „Не/изрециво као алтернатива”. *Нови звук*, 10, 1997, 75–82.
137. Kramer, Lawrence: *Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press, 1992.
138. Kramer, Lawrence: *Interpreting Music*. Los Angeles: University of California Press, 2011.
139. Kritzman, Lawrence D. (ed.): *The Columbia History of Twentieth-Century French Thought*. New York: Columbia University Press, 2006.
140. Krymsky, A.E.: *History of Modern Arabic Literature*. Moscow: Nauka, 1971.
141. Lederer, Victor: *Debussy – The Quiet Revolutionary*. New York: Amadeus Press, 2007.
142. Lefort, Claude: „L'idée d'être brut et d'esprit sauvage”. *Les Temps Modernes. Numéro Spécial. Maurice Merleau-Ponty*, No. 184–185, 1961, 255–286.
143. Leppert, Richard – Susan McClary: „Tonality and the Bourgeoisie Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception”. *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1738, Decembre 1987, 685–687.
144. Lesure, François (ur.): *Lettres 1884–1918*. Paris: Hermann, 1980.
145. Lesure, François (ur.): *Monsieur Croche et autre écrits*. Paris: Gallimard, 1987.
146. Lesure, François – Nichols Roger (ur.): *Debussy Letters*. Selected letters. London – Boston: Faber and Faber, 1987.
147. Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetic*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2011.
148. Leydon, Rebecca: „Debussy's Late Style and the Devices of the Early Silent Cinema”. *Music Theory Spectrum*, 2, 2001, 217–241.
149. Liotar, Žan-Fransoa: *Fenomenologija*. Beograd: Beogradsko izdavačko-grafički zavod, 1980.
150. Lippman, Edward: „The Problem of Musical Hermeneutics: A Protest and Analysis”. U: Hook, Sidney (ed.), *Art and Philosophy: A Symposium*, New York – Toronto: New York University Press – Copp Clark Publishing Co., 1966, 307–335.
151. Lloyd, Rosemary (ed.): *The Cambridge Companion to Baudelaire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
152. Locke, Ralph P.: *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

153. Locke, Ralph P.: „Unacknowledged Exoticism in Debussy: The Incidental Music for *Le martyre de saint Sébastien* (1911)”. *The Musical Quarterly*, Vol. 90, No. 3-4, 2007, 371–415.
154. Lockespeiser, Edward: *Debussy*. London: J.M. Dent and Sons, 1936.
155. Lockespeiser, Edward: *Debussy: His life and Mind*, Vol. 1. London: Cassell and Co., 1962.
156. Lockespeiser, Edward: „Debussy’s Concept of the Dream”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 89th Sess., 1962–1963, 49–61.
157. Lockespeiser, Edward: *Debussy: His life and Mind*, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
158. Loreau, Max: *La peinture à l'oeuvre et l'énigme du corps*. Paris: Gallimard, 1980.
159. McDonnell, Maura: „Visual Music”. Researched and Presented by Maura McDonnell for *Music and Image* Course 2003, Trinity College, Dublin, Ireland, http://www.soundingvisual.com/visualmusic/visualmusic2003_2004.pdf, ac. 20.02.2015 at 17:33.
160. McDonnell, Maura: „Visual Music”. *Visual Music Marathon Program Catalog*, Boston, Northeastern University, 2007, <http://www.soundingvisual.com/visualmusic/VisualMusicEssay.pdf>, ac. 20.02.2015 at 17:33.
161. Маларме, Стефан: *Бацање коцке*. Прев. Миодраг Павловић, Ниш: Просвета, 1997.
162. Margolis, Joseph: *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics*. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
163. Martin, Peter: *Sounds and society – Themes in the sociology of music*. Manchester - New York: Manchester University Press, 1999.
164. Massey, Doreen: *For space*. London: Sage Publication, 2008.
165. Maurer Zenck, Claudia: „Form und Farbenspiele: Debussys ‘Jeux’”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 33. Jahrg., H. 1., 1976, 28–47.
166. Mayor, Hyatt – Betchaku, Yasuko: „Hokusai”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 43, No. 1, The Metropolitan Museum of Art, 1985, <http://www.jstor.org/stable/3263896> ac. 20.02.2015 at 17:27.
167. McAdoo, Nick: „Hearing musical work in their entirety”. *The British Journal of Aesthetics*, no. 1, 1997, 66–75.
168. McCombie, Elizabeth: *Mallarmé and Debussy. Unheard Music, Unseen Text*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

169. McGinness, John: „Vaslav Nijinsky's Notes for *Jeux*”. *The Musical Quarterly*, Vol. 88, No. 4, 2005, 556–589.
170. de Médicis, François: „Tristan dans La Mer: le crépuscule wagnérien noyé dans le zénith debussyste?”. *Acta Musicologica*, Vol. 79, Fasc. 1, 2007, 195–251.
171. Mellers, W.H.: „The Final Works of Claude Debussy or Pierrot Fâché avec la Lune”. *Music & Letters*, Vol. 20, No. 2, April 1939, 168–176.
172. Merleau-Ponty, Maurice: *Les aventures de la dialectique*. Paris: Gallimard, 1955.
173. Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: IP Veselin Masleša, 1978.
174. Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, 1995.
175. Merlo-Ponti, Moris: *Oko i duh*. Beograd: IP Vuk Karadžić, 1968.
176. Merlo-Ponti, Moris: *Sezanova sumnja*. Beograd: Službeni glasnik, 2016.
177. Meyers, Rollo: „Debussy and French Music”. *The Musical Times*, Vol. 108, No. 1496, 1967, 899–901.
178. Mikić, Vesna: *Lica srpske muzike: neoklasicizam*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Katedra za muzikologiju, 2009.
179. Milojković, Milan: „The Pleasure of Sound”. U: Veselinović-Hofman, Mirjana – Mikić, Vesna – Popović Mladjenović, Tijana and Perković, Ivana (Eds.), *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music – Department of Musicolog, 2014, 123–132.
180. Monelle, Raymond: *The Sense of Music. Semiotic essays*. Princeton – Oxford: Princeton University Press, 2000.
181. Mor, Tomas: *Utopija*. Beograd: Utopija, 2002.
182. Murray, Christopher John (ed.): *Encyclopedia of Modern French Thought*. New York – London: Fitzroy Dearborn, 2004.
183. Naddaff, Sandra: *Arabesque. Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights*. Evanston – Illinois: North-Western University Press, 1991.
184. Nattiez, Jean-Jacques - Ellis, Katharine: „Can One Speak of Narrativity in Music?”. *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 115, No. 2, 1990, 240–257.
185. Nichols, Roger (ur.): *Debussy Remembered*. London: Faber and Faber, 1992.
186. Nichols, Roger: *The Harlequin Years: Music in Paris 1917–1929*. London: Thames and Hudson, 2002.

187. Nichols, Roger: *The Life of Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
188. Noyes, James R.: „Debussy’s *Rapsodie pour orchestre et saxophone* Revisited”. *The Musical Quarterly*, Vol. 90, No. 3-4, 2007, 416–445.
189. Ognjenović, Predrag: *Psihologija opažanja*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2011.
190. Orledge, Robert: „Debussy’s Musical Gifts to Emma Bardac”. *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 4, October 1974, 544–556.
191. Orledge, Robert: „Debussy’s Piano Music: Some Second Thoughts and Sources of Inspiration”. *The Musical Times*, Vol. 122, No. 1655, January 1981, 21–27.
192. Orledge, Robert: „The Genesis of Debussy’s ‘Jeux’”. *The Musical Times*, Vol. 128, No. 1728, February 1987, 68–73.
193. de Paoli, Domenico: „‘Orfeo’ and ‘Pelléas’”. *Music & Letters*, Vol. 20, No. 4, October 1939, 381–398.
194. Parks, Richard S.: *The Later Style of Claude Debussy*. Michigan: University of Michigan, 1967.
195. Pasler, Jann: „Debussy’s ‘Jeux’: Playing with Time and Form”. *19th-Century Music*, Vol. 6, No. 1, Summer 1982, 60–75.
196. Pasler, Jann: „‘Pelléas’ and Power: Forces behind the Reception of Debussy’s Opera”. *19th-Century Music*, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I, Spring 1987, 243–264.
197. Pasler, Jann: „Theorizing Race in Nineteenth-Century France: Music as Emblem of Identity”. *The Musical Quarterly*, Vol. 89, No. 4, 2006, 459–504.
198. Paul, Charles B.: „Music and Ideology: Rameau, Rousseau, and 1789”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 32, No. 3, July - Septembre 1971, 395–410.
199. Pauset, Eve Norah: „Proust musicologue? Le positivisme ambigu ou: De sentir pour écrire à sentir est écrire”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 40, No. 1, June 2009, 63–79.
200. Petković, Ivana: *Pozno stvaralaštvo Kloda Debisija - Istine o francuskom mitu*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti - Katedra za muzikologiju, 2011.
201. Petković, Ivana: „Beyond Sound Pictures and Photographic Memory – *Préludes* by Claude Debussy”. U: Veselinović-Hofman, Mirjana – Mikić, Vesna – Popović Mladjenović, Tijana and Perković, Ivana (Eds.), *Music Identities on Paper and Screen*. Belgrade: Faculty of Music – Department of Musicolog, 2014, 133–144.

202. Popović, Berislav: *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio - Kulturni centar Beograda, 1998.
203. Popović Mladenović, Tijana: *Muzičko pismo*. Beograd: Clio, 1996.
204. Поповић Млађеновић, Тијана: „Пелеас и Мелисанда Клода Дебисија – опера или антиопера?”. *Музички талас*, IV, 1997, 54–73.
205. Popović Mladenović, Tijana: „Varijacije na temu *Peleas i Melisanda* Kloda Debisiја i istorija”. U: Sonja Marinković (ur.), *Opera – Od obreda do umetničke forme*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2001, 97–109.
206. Поповић Млађеновић, Тијана: „Етида - Тераса за пријеме на месечини у Бојама привида”, U: Перковић, Ивана – Стојановић-Новичић, Драгана (ур.), *Музик кроз мисао*. Београд: Факултет музичке уметности, 2002, 97–109.
207. Поповић Млађеновић, Тијана: „Музика и музикологија као медиј(ум)и психомузиколошких истраживања”, U: Микић, Весна – Марковић, Татјана (ур.), *Музика и медији*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004, 47–55.
208. Поповић Млађеновић, Тијана: „Прича о балади у музици”. *Нови звук*, 30, 2007, 15–33.
209. Popović Mladenović, Tijana: „A Fragment on the Emotion, ‘Mathesis’ and Time Dimension of teh *Purely Musical*. Marginalia with *Prelude to the Afternoon of a Faun* by Claude Debussy”. U: Stefaniја, Leon – Bogunović Hočevар, Katarina (ur.). Rationalism of a Magic Tinge: Music as a Form of Bastract Perception. *Musicological Annual*, Vol. XLIII/2, 2007, 305–332.
210. Поповић Млађеновић, Тијана: *Клод Дебиси и његово доба*. Београд: Музичка омладина Србије, 2008.
211. Popović Mladenović, Tijana: „Debussy’s Wartime Compositions. The Politically Motivated Thematization of Nationality and the Licence of (Auto)Poets”. U: Stanevičiūtė, Rūta – Navickaitė-Martinelli, Lina (ur.). *Poetics and Politics of Place in Music. Proceedings from the 40th Baltic Musicological Conference*. Vilnius – Helsinki: Lithuanian Composers’ Union - Umweb Publication, 2009, 45–57.
212. Popović Mladenović, Tijana: *Procesi panstiliškog muzičkog mišljenja*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti – Signature, 2009.
213. Popović Mladenović, Tijana: „Voices of Debussy’s letters as something more and something less than (auto)biography”. U: Marković, Tatјana – Mikić, Vesna (ur.). *(Auto)Biography as a Musicological Discourse*. Belgrade: Department of Musicology - Faculty of Music, 2010, 227–235.

214. Popović Mladenović, Tijana: „The Longing for Lost Time and Utopian Space of the Musically Fantastic”. U: Mikić, Vesna – Perković, Ivana – Popović Mladjenović, Tijana – Veselinović-Hofman, Mirjana (ur.), *Between Nostalgia, Utopia, and Realities*. Belgrade: Faculty of Music, 2012, 29–47.
215. Поповић Млађеновић, Тијана: „Консеквенце Вагнерове музичке драме у француској књижевности и *Пелеасу и Мелисанди* Клода Дебисија - где, зашто, како и куда?”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 46, 2012, 81–100.
216. Popović Mladjenović, Tijana: *Muzičko pismo*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2015.
217. Pradines, Maurice: *Traité de psychologie générale*, I Tome. Paris: PUF, 1987.
218. Proust, Françoise: „Kaj je dogodek?”. U: „Filozofija in njeni pogoji – Ob filozofiji Alaina Badiouja”. Temat. *Filozofski vestnik*, št. 1, Ljubljana: ZRC SAZU, 1998, 9–19.
219. Purchas, H.E.: „The War and Executive Musicians”. *The Musical Times*, Vol. 59, No. 906, August 1, 1918, 358.
220. Puri, Michael J.: „Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* (1909–1912)”. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 60, No. 2, Summer 2007, 317–372.
221. Ramnoux, Clémence: *Études présocratiques II suivi de Études mythologiques, ou De la légende à la sagesse*. Paris: Klincksieck, 1983.
222. Ratner, Leonard: *Classical Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer, 1980.
223. Rembo, Artur: *Sabrana poetska dela*. Prev. Nikola Bertolino, Beograd: Paideia, 2004.
224. Ricoeur, Paul: „Budućnost filozofije i pitanje o subjektu”. *Pitanja*, br. 147, 1973, 163–200.
225. Ricoeur, Paul: *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
226. Ricoeur, Paul: *Živa metafora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1981.
227. Riker, Pol: *Vreme i priča. Prvi tom*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
228. Рикер, Пол: *Конство као други*, Београд: Јасен, 2004.

229. Riley, Charles A.: *Color Codes: Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music and Psychology*. Hanover: University Press of New England, 1995.
230. Rings, Steven: „Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's *Des pas sur la neige*”. *19th-Century Music*, Vol. 32, No. 2, Fall 2008, 178–208.
231. Roberts, Paul: *Images, The Piano Music of Claude Debussy*. Portland – Oregon: Amadeus Press, 1996.
232. Robinson, Jenefer „Introduction: New Ways of Thinking about Musical Meaning”. U: Robinson, Jenefer (ur.). *Music & Meaning*. Itaca – London: Cornell University Press, 1997, 1–20.
233. Rolf, Marie: „Orchestral Manuscripts of Claude Debussy: 1892-1905”. *The Musical Quarterly*, Vol. 70, No. 4, Autumn 1984, 538–566.
234. Ross, James: „D'Indy's 'Fervaal: Reconstructing French Identity at the 'Fin de siècle'”. *Music & Letters*, Vol. 84, No. 2, May 2003, 209-240.
235. Ross, Stephanie: „Art and Allusion”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40, No. 1, 1981, The American Society for Aesthetics, <http://www.jstor.org/stable/430353>, ac. 20.02.2015 at 17:28.
236. Sabaneev, Leonid – Pring, S. W.: „Claude Debussy”. *Music & Letters*, Vol. 10, No. 1, January 1929, 1–34.
237. Said, Edward W.: *On Late Style: Music and Literature Against the Grain*. New York: Pantheon Books, 2006.
238. Sartre, Jean-Paul: *The Imaginary: A Phenomenological Psychology of the Imagination*. London: Routledge, 2004.
239. Schrift, Alan D.: *Twentieth-Century French Philosophy, Key Themes and Thinkers*, Malden: Blackwell Publishing, 2006.
240. Scott, Derek B.: *Music, Culture and Society*. Oxford – New York: Oxford University Press, 2000.
241. Scruton, Roger: *The Aesthetic of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
242. Selva, Blanche: *Quelques mots sur la sonate*. Paris: Delaplane, 1914.
243. Shepherd, John: *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
244. Shissler, Barbara: „George Lansing Raymond's Comparative Aesthetics”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 19, No. 3, 1961, 327–337.
245. Silver, Keneth E.: *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

246. Simeone, Nigel: „Making Music in Occupied Paris”. *The Musical Times*, Vol. 147, No. 1894, Spring 2006, 23–50.
247. Simner, Julia and Hubbard, Edward B. (eds.): *The Oxford Handbook of Synesthesia*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
248. Сиоран, Емил: *Пад у време*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2008.
249. Smith, Richard Langham: „Debussy and the Art of the Cinema”. *Music & Letters*, Vol. 54, No. 1, January 1973, 61–70.
250. Smith, Richard Langham: *Debussy on Music*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
251. Smith, Richard Langham (ur.). *Debussy Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
252. Solar, Maja: „Vreme i sinteza telesnosti”. *Arhe*, III, 5-6, 2006, 339–354.
253. Somer, Avo: „Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function”. *Music Theory Spectrum*, Vol. 27, No. 1, Spring 2005, 67–96.
254. Souriau, Etienne: „Time in the Plastic Arts”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Special Issue On Aesthetics in France*, Vol. 7 (4), 1949, 294–307.
255. Souriau, Etienne: „L'esthetique et l'artiste contemporain”. *Leonardo*, Vol. 1 (1), 1968, 63–68.
256. Spence, Keith: „Debussy at the Sea”. *The Musical Times*, Vol. 120, No. 1638, Musical Times Publications, 1979, <http://www.jstor.org/stable/962465>, ac. 20.02.2015 at 17:30.
257. Spieth-Weissenbacher, Christiane: „Prosodes et symbols mélodiques dans le recitative de *Pelléas et Mélisande* ou place du figuralisme dans l'écriture vocale de Debussy”. *International review of the aesthetics and sociology of music*, Vol. 13, No. 1, 1982, 83–92.
258. Stevanović, Ksenija: Estetičko-poetički stavovi Kloda Debisija sagledani iz ugla njegove delatnosti muzičkog kritičara i pisca. Seminarski rad. Beograd, 1998.
259. Strauss, John F.: Jean-Jacques Rousseau: Musician. *The Musical Quarterly*, Vol. LXIV No.4, 1978, 474–482.
260. Стрејнци, Едвард: *Хокусаи*. Београд: Либер, 2008.
261. Sulaž, Fransoa: *Estetika fotografije*. Beograd: Kulturni centar Beograda, 2008.
262. Surio, Etjen: *Odnos među umetnostima*. Sarajevo: IP Svjetlost, 1958.
263. Suschitzky, Anya: „Debussy's Rameau: French Music and Its Others”. *Musical Quarterly*, Vol. 86, No. 3, Fall 2002, 398–448.

264. Šic, Alfred: „O višestrukim stvarnostima”. U: Spasić, Ivana (ur.): *Interpretativna sociologija*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998, 87–108.
265. Šuvaković, Miško: *Paragrami tela/figure*. Beograd: Centar za novo pozorište i igru, 2001.
266. Šuvaković, Miško: „Muzika i ideologija. Neka fragmentarna propitivanja o Lackanovskim koncepcijama ideologije, Barthesovoj zamisli Govora ideologije i Althusserovoj teoriji ideoloških aparatusa”. U: Čavlović, Ivan (ur.). II. Međunarodni simpozij - *Muzika u društvu*. Zbornik radova. Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH - Muzička akademija u Sarajevu, 2001. 21–29.
267. Шуваковић, Мишко: „Синтетички и аналитички приступ значењу и смислу музике”. U: Перковић, Ивана – Стојановић-Новичић, Драгана (ур.), *Музика кроз мисао*. Београд: Факултет музичке уметности, 2002, 27–41.
268. Шуваковић, Мишко: „Тело као медиј односа музике и филозофије”. U: Микић, Весна - Марковић, Татјана (ур.), *Музика и медију*. Београд: Факултет музичке уметности, 2004, 11–30.
269. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Horetzky – Zagreb: Vlees & Beton – Ghent, 2005.
270. Šuvaković, Miško: *Diskurzivna analiza. Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticici, teoriji i studijama umetnosti i kulutre*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2006.
271. Šuvaković, Miško - Erjavec, Aleš (ur.): *Figure u pokretu. Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009.
272. Šuvaković, Miško: *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.
273. Šuvaković, Miško: „Politika i umetnost”. *Republika*, Broj 454–455. <http://www.republika.co.yu/454-455/20.html>
274. Теодосију, Ефстратије, Мантаракис, Петрос, Димитријевић, Милан С., Маниманис, Василије Н. и Данезис, Емануел: „Појам бесконачности и идеја о мноштву светова од античких до модерних космологија”. У: Димитријевић, М. С. (ур.). *Зборник радова конференције “Развој астрономије код Срба V”*, бр. 8, 2009, 423–436.
275. *Three Classic in the Aesthetic of Music*. New York: Dover Publications, Inc., 1962.
276. Todorov, Tzvetan: *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

277. Trezise, Simon (ur.): *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
278. Трифуновић, Лазар: *Сликарски правци XX века*. Приштина: Јединство, 1982.
279. Uzelac, Milan: *Druga stvarnost*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.
280. Uzelac, Milan: *Stvarnost umetničkog dela*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1991.
281. Uzelac, Milan: *Kosmologija umetnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1995.
282. Uzelac, Milan: *Fenomenologija sveta umetnosti*. Novi Sad: Studio Veris, 2008.
283. Vallas, Léon: *Claude Debussy et son temps*. Paris: Albin Michel, 1958.
284. Vallas, Léon: *Claude Debussy: His Life and Works*. New York: Dover, 1973.
285. Верлен, Пол: *Песме*. Прев. Данило Киш и Иван В. Лалић, Подгорица: ИТП „УНИРЕКС” – ЗУНС, 1996.
286. Veselinović-Hofman, Mirjana: *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 1983.
287. Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Музика и деконструкција (запис на маргинама Деридине теорије)”. У: Шуваковић, Мишко (ур.): Зборник са петог међународног симпозијума Фолклор-музика-дело. *Изузетност и сапостојање*. Београд: Факултет музичке уметности, 1997, 11–17.
288. Веселиновић-Хофман, Мирјана: *Пред музичким делом. Огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике музике 20. века: једна музиколошка визура*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
289. Веселиновић-Хофман, Мирјана: „Позиција уметничког објекта у интердисциплинарном научном окружењу: питања интерпретације”. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, бр. 41, 2009, 67–77.
290. Veselinović-Hofman, Mirjana: „Drama with Music Die glückliche Hand by Arnold Schönberg as a Multimedia Project”. *New Sound*, 36 (II), 2010, 29–43.
291. Vesić, Ivana: *U potrazi za 'ritmizovanim' vremenom: Specifičnost ispoljavanja i doživljavanja vremena u muzici tri kamerne sonate Kloda Debisija*. Seminarski rad. Beograd, 2004.
292. Vis, Jurjen: „Debussy and the war – Debussy, Luther and Janequin: Remarks on Part II (‘Lent.Sombre’) of *En blanc et noir*”. *Cahiers Debussy*, 15, Summer 1991. pp. 31–50.

293. Weber, Edith (ur.): *Debussy et L'évolution de la musique au XXe Siècle*. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1962.
294. Wheeldon, Marianne: „Debussy and La Sonate cyclique”. *The Journal of Musicology*, Vol. 22, No. 4, October 2005, 644–679.
295. Wheeldon, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 2009.
296. Whitesell, Lloyd: „Men with a Past: Music and the ‘Anxiety of Influence’”. *19th-Century Music*, Vol. 18, No. 2, Autumn 1994, 152–167.
297. Wicks, Robert: *Modern French Philosophy: From Existentialism to Postmodernism*. Oxford: Oneworld Publication, 2003.
298. Williams, Alastair: *Constructing Musicology*. Hampshire: Ashgate, 2003.
299. Wornum, Ralph: *Analysis of Ornament: The Characteristics of Style*. London: Chapman&Hall, 1873.
300. Young, Robert J.: „Cultural Politics and the Politics of Culture in the Third French Republic: The Case of Louis Barthou”. *French Historical Studies*, Vol. 17, No. 2, Autumn 1991, 343–358.
301. Zola, Emil: *Mon Salon – Manet – Écrits sur l'art*. Paris: Garnier-Flammarion, 1970.

Web странице:

https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_moreas.html

http://www.archivomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00003.pdf

БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА

ИВАНА Р. ПЕТКОВИЋ (1983) је дипломирала на Одсеку за музикологију Факултета музичке уметности у Београду 2009, одбранивши дипломски рад под називом *Позно стваралаштво Клода Дебисија – 'Истине' о француском миту* са највишом оценом. Докторске студије на студијском програму Музикологија, уписала је 2010/2011, и тренутно ради на изради докторске дисертације под називом *Музички универзум Клода Дебисија – у трагању за непосредношћу 'сагласја' између уха и ока*, под менторством ред. проф. др Тијане Поповић Млађеновић.

Ивана Петковић је у периоду од фебруара 2011. до фебруара 2012. године, у својству студента прве а, потом, и друге године докторских студија на ФМУ у Београду, била ангажована као сарадник у настави при Катедри за музикологију ФМУ на предметима Општа историја музике, Национална историја музике и Историја музике.

У звање асистента за ужу научну област Музикологија на Катедри за музикологију ФМУ у Београду, Ивана Петковић је изабрана у децембру 2012. године.

До сада је објавила две књиге: дипломски рад *Позно стваралаштво Клода Дебисија – 'Истине' о француском миту* у оквиру едиције *Les Beaux Excentriques* (Музиколошке студије – Интерпретације, Београд, ФМУ, Катедра за музикологију, 2011), као и коауторску и коуредничку књигу са Олгом Оташевић, под називом *Стеван Стојановић Мокрањац у написима 'других'* (Београд, МДС и МОБ, 2014).

Поред поменутог, објављује своје текстове (студије, чланке, приказе, биографске одреднице, интервјуе, пропратне текстове) у зборницима студентских радова, часописима од међународног и националног значаја, међународним колективним монографијама, зборницима са научних скупова, *Српској енциклопедији*, рубрици *Интервјуи* сајта УКС, књижицама ЦД издања Музиколошког друштва Србије.

У периоду од 2010. до 2014. године, радила је као секретар Музиколошког друштва Србије и за то време је учествовала у организацији и реализацији значајног броја пројеката овог друштва. Члан је Музиколошког друштва Србије од 2010. године, члан је Интернационалног музиколошког друштва од 2015, као и Удружења композитора Србије (секција музичких писаца) од 2015. године.