

zaharija orfelin, nils bor, milorad pavić i umberto eko (I)

(kvantna teorija i barok u srpskoj
književnosti)

panković vladan

Profesor dr. Lazaru Lepšanoviću, humanisti

»Nauka i umetnost počele su da prodiru u zemlje u kojima su gospodarile glupost i velika zaostalost. Matematika i fizika, koje su ranije smatrane za čarobnjaštvo i vratžbine, dobijale su velika priznanja.«

Zaharija Orfelin

Uobičajeno je da se u interdisciplinarnom poređenju umetnosti i nauke razmatra i potencira analogija koja postoji između principa svetske barokne umetnosti i metodološko-epistemoloških postavki standardne, kopenhagenke, interpretacije kvantne fizike čiju sadržinu reprezentuje *princip komplementarnosti* Nilsa Bora, odnosno, Hajzenbergove *relacije neodredenosti*, precizni kvantitativni izrazi ovog principa. Recimo: »Bora je... u teoriji fotona i u njegovim vlastitim konstrukcijama privlačila upravo ta tendencija, koja je narušavala stroge kanone klasičnog idealista. Njegova intuicija nije neposredno vodila rušenju klasičnog idealista, nego, ako se tako može reći, umekšavanju, brisanju onih obrisa u kojima je bio ovapločen. Ne nazivaju ga uzalud majstorom poljskog — Rembrantom fizike, imajući u ostalom, u vidu kasnije ideje koje su bledele oštru i tačnu sliku klasične nauke.«² A Hajzenberg, pak, kaže: »Dopustivši tu analogiju među fazama razvoja savremenih umetnosti i nauke, dužni smo da priznamo, da je danas, dakle, još prilično rano govoriti o apstraktnoj umetnosti. U stvari apstraktna umetnost postojala je ranije — takva je bila, na primer, arapska ornamentika ranog srednjovekovlja ili umetnost fuge kod Baha — i, moguće je, još će ponovo nicići.«³ Sem toga, i u pauzama naučnog rada: »Dok se čekalo da reaktori proradi i počne proizvoditi energiju, Hajzenberg je na orguljama svirao Bahove fuge u dvorskoj gotski-baroknoj crkvi koja se nalazila iznad njihovog prebivališta.«⁴

Princip komplementarnosti, shvaćen ne kao usko fizički princip, već kao dijalektički epistemološki princip relativno širokog domena primene, može poslužiti i u razmatranju odnosa estetika različitih umetničkih pokreta, pravaca, stilova ili epoha. »Komplementarnost je svojstvena do nekog stepena smeni stilova u umetnosti. Svojevremeno istaknuti teoretičar umetnosti H. Velflin odredio je osnovne crte po kojima se razlikuju renesansa i barok u slikarstvu, skulpturi i arhitekturi. Upoređujući slične teme u delima majstora ovih stilova, Velflin je ukazao na njihova »komplementarna« svojstva. Ona su data u sledećoj tablici: *Renesansa*: Linearnost / Barok: Slikovitost, Dubina, Otvorena forma, Mnogostruktura, Jasnost / Barok: Slikovitost, Dubina, Otvorena forma, Jedinstvo, Nejasnost. U stvari, slika ne može biti istovremeno i linearna i slikovita, jasna i nejasna (niti se može simultano percipirati na oba načina — primedba V.P.). Ta dijalektika dolazi indirektno do izražaja i u promeni usmerenja u nauci.⁵

U okviru ovog rada biće pokušano da se, bar fragmentarno, kompariraju metodološki principi kvantne teorije i umetnički i estetički principi srpske barokne književnosti, pri čemu, kako bi rekao Bor: »Cilj ovoga poređenja nikako nije da sugerise bilo kakve bliže relacije između atomske fizike i... (književnosti, tj. da se nekritički i mehanicistički jedna od njih svodi na drugu, ili pak da se medusobno ontološki jednače — primedba V.P.), već je cilj da ukaže na postojanje jednog epistemološkog argumenta zajedničkog za dva polja aktivnosti što bi moglo da nas oharabi da istražimo u kojoj mjeri rešenje relativno prostih fizičkih problema može biti korisno za rasvetljavanje mnogo složenijih... (književno-teorijskih pitanja — primedba V.P.)... (a takođe — primedba V.P.) cilj ovih paralela je... da obrate pažnju na neophodnost da se u mnogim domenima opšteliudske važnosti srećemo sa problemima sličnim onima koji su se pojavili u kvantnoj teoriji i da se tako stvorи pogodnija osnova za prividno ekstravagantan način izražavanja koji su razvili fizičari da bi se nosili sa svojim velikim teškočrama.«⁶

»Da bismo našli analognu poruku ovoj koju sadrži atomska teorija... moramo se... — reči će Nils Bor — »okrenuti drugim granama nauke, kao što je psihologija, ili čak onoj vrsti epistemoloških problema sa kojima su se već sreli mislioci, kao što su Budha i Lao Tse, kada su pokušavali da usklade naš položaj kao *gledaoca* i *glumca* u velikoj drami postojanja.«⁷ (podvikao V.P.) To jest, kvantna teorija: »nas primorava da u odnosu na problem objašnjenja zauzmemu stav koji podseća na antičku mudrost da se, tražeći harmoniju u životu, ne sme nikad zaboraviti da smo u drami egzistencije mi sami i *glumci* i *gledaoci*«⁸, ili: »*radnici i saradnici* u zbivanjima u svetu«⁹, kako je govorio Heraklit. (podvikao V.P.)

20 polja



Milorad Pavić će, ipak, pišući o srpskom književnom baroku, na mnogo mesta isticati aktivnu ulogu čitalaca i slušalaca u oformljivanju književnog dela i umetničkog doživljaja, to jest tretirati barokno delo kao rezultat interakcije *pisca i čitalaca, glumca i gledalaca, radnika i saradnika* u književnosti, pozorju i baroknim umetničkim zbivanjima u celini. Na primer: »Ali u ovom razdoblju taj se jezik (nešto izmenjen) počeo upotrebljavati i u profanim spisima (Brankovićeva *Hronike*) i upravo tu dobija barokni stilski naboј. Brankovićeva rečenica širokog raspona, bogato razudena, vuče poreklo od stilskih napora XV veka. Ponekad glavni glagol rečenice ima posebne odlike: *pisac prepušta čitaocu da ga odredi*, a sam daje tel niz sinhronizovanih participa, tako da Brankovićeva rečenica, svakako jedinstvena u čitavoj srpskoj književnoj istoriji predstavlja jedan od dva najvažnija stilska napora čitave epohe.«¹⁰ (podvikao V.P.) Ili: »Čitalačka publika baroknog doba imala je važnu, možda važniju ulogu nego čitalačka publika prethodnih epoha. Njen ugled i uticaj bio je ogroman. Iza velikih napora koji srpsku književnost XVII i XVIII veka bacaju sa Istoka na Zapad, iz jedne književne sfere na umoru u drugu do koje se mora probijati velikim naporima; iza borbe za novi književni izraz, za osvajanje novog stila, za aktualizovanje književnosti; iza upornih pokušaja da se reformiše književni jezik i pravopis, da se omogući rasturanje knjige prepisima, bakroreznim izdanjima i štampanom rečju — stajao je pokrećati svega toga ugledni imočni čitalacki književnog dela. Borba za mecenu, visokog pokrovitelja i naručioca knjige, u svom posebnom i za ovu epohu karakterističnom obliku, jedna je od važnih osobina barokne književnosti uopšte. Čitalac u tom razdoblju postaje važniji od pisca i njegov potpis i lik nalazi se ispred potpisa tvoraca književnog dela i njemu pripada ugledne mesto nego samom piscu.«¹¹ Ali, ovako važnu i značajnu, po delu i autoru, čitalačku i umetničku publiku, nisu činili samo oni sa vrhova društvene lestvice. Ova književnost: »okuplja na zajedničkim interesima i najširem slojevima srpskog naroda, onu polupismenu ili sasvim nepismenu težačku ili vojničku graničarsku masu, sabranu oko pripovedačkih amvona srpskih crkava u austrijskoj imperiji, spremnu da za slobodom i korom hleba prede granice carevine i odluta iz Turske u Ugarsku, iz Srema u Rusiju. Ta masa je strasni poklonik književne reči kada ona pogodi njene interese, ona stvara prve pisce od zaista širokog ugleda i nezapamćene prode, kao što je Venclović, koji u prvoj polovini XVIII veka već nosi teret čisto književne slave.«¹²

»Jedan drugi oblik stare srpske književnosti, pesnička zagonetka, u baroknim vremenima dobija kod Gavrila Trojičanina i drugih pisaca XVII veka hermetičan oblik, zagonetka se spasava od odgonetljiva, imena pisca se kriju ispisana tajnom azbukom, tako da se čitalac nalazi u pravom labyrinту (kojeg očito i sam gradi ili razgradije — primedba V.P.), iz kojega pisac smatra da ga nije potrebno spasavati.«¹³

»Tekst Venclovićeve drame pisan u prozi, izveden u crkvi i oslođen na tri osnovna činioča (komentator, dialog i hor) pokazuje da je reč o takozvanom sakralnom oratoriju, u kojem je besednik i sam imao vidnu izvođačku ulogu ili čak više uloga.«¹⁴

Dakle: »Tako je čin prihvatanja književnog (i uopšte umetničkog — primedba V.P.) dela bio priznat... za čin kreativniji od pesničkog čina, a srpski barokni pisac ostao u senci premoćnog »potpisanih čitaoca« mecene s jedne strane i s druge u senci ograničenih moći »čitaoca prosjaka« ili nepismenog slušaoca književnog dela, koji je u masama stajao pred njime.«¹⁵ Odnosno, kako će reći Zaharija Orfelin, »Uostalom, koliko sam mogao, staraoo sam se da pišem takvim stilom, koji je razumljiv Srpskim narodima, ali pri tom upozoravam da u ovoj Istoriji mojih raduvanja ili uopšte nema, ili ih je veoma malo, u čemu bih se mogao izviniti pravilom kojeg se istoričari obično drže, to jest da sam prepustio čitaocu napor i slobodu, zajedno s prijatnošću da sam donosi sud o delima koja mu se opisuju. ... Što se tiče tačnosti, kako mog dela, tako i štampanog teksta, nadam se da će me za prvo uvidavni čitaoci izviniti, a za drugo, pošto sam bio veoma daleko, ne mogu da odgovaram, pa zato prepustam dobronamernom čitaocu da ispravi sve moje i štamarske greške.«¹⁶

Kakav je pravi smisao sintagme o »glumljenju i gledanju u velikoj drami umetničke (barokne) i naučne (kvantomehaničke) egzistencije? Iskustven fenomen predstavlja rezultat integralne dijalektičke interakcije datog analiziranog objekta (»glumca«) i analizirajućeg objekta (»gledaoca«), koja se, međutim, za razliku od shvatanja mehanicističke konцепcije iskustva, ne može striktno i apsolutno separisati, čak ni trenut-

no ni lokalno, na izdvojene analizirani i analizirajući objekat, već je granica između njih neoštra i razlivena, tako da se može pomeriti u jednu ili u drugu stranu (bilo ka analiziranom, bilo ka analizirajućem objektu), ali tako da obe strane granice, sa svojim bitnim karakteristikama, uvek postoje. Povlačenje granice nije dakle određeno ontološkim zahtevom (ova granica ne poseduje apsolutnu i priornu ontološku egzistenciju), već mešovitim ontološko-epistemološkim zahtevom, jer se celokupna analiza istkustva (epistema) zasniva na pretpostavci o neophodnosti i mogućnosti razdvajanja analiziranog i analizirajućeg objekta. Razdvajanje je, razumljivo, samo relativno i omogućeno je time što se na analizirajući objekt, kada je reč o njegovim sopstvenim svojstvima, primenjuje ogrubljeni opis, ogrubljeni jezik, koji u domenu te svoje grubosti omogućava postavljanje granice, i, što je ne manje važno, simultano tretiranje svih svojstava analizirajućeg objekta potpuno nezavisno od drugih objekta. Naprotiv, kada je reč o analiziranom objektu, njegova svojstva moguće je tad tretirati maksimalno precizno, ali ne sva već jedino ona koja će tipom interakcije između analiziranog i analizirajućeg objekta biti maksimalno izražena, tj. aktualizovana i fiksirana od strane analizirajućeg objekta. Preostala svojstva analiziranog objekta su, u dатoj interakciji, potencijalna u smislu da je nemoguće dati bilo kakav određen iskaz o njihovim vrednostima jer je sav spektar tih vrednosti prekriven ogrubljenjem neophodnim da se precizno definisu aktuelna svojstva. Ali, pri interakciji sa nekim drugim analizirajućim objektom ova potencijalna svojstva se mogu aktualizovati, pri čemu se, prethodnata aktuelna svojstva prevede u potencijalno, tj. neodređeno stanje. Tipove iskustvenih svojstava analiziranog objekta koja se ne mogu simultano aktualizovati, i koja se u tom smislu isključuju, ali koja se ne simultano i dopunjaju, jer se ni jedno od njih ne može samo smatrati dovoljnim da obuhvati svu manifestantnost analiziranog objekta, nizamo, prema Nilsu Boru, međusobno *komplementarnim*, a navedeni epistemološki postupak *principom komplementarnosti*, čija: »Suština argumenta je — kako kaže Bor — da je za objektivan opis i skladno poimanje u svakom polju znanja potrebno obratiti pažnju na okolnosti pod kojima su podaci dobijeni (odnosno na interakciji analiziranog objekta sa analizirajućim objektom — primedba V. P.). ... Pouka koju smo odavde izvukli izgleda da nas je ponela jedan korak dalje u neprestanoj borbi za harmoniju između sadržaja i forme, i naučila nas je još jednom da se nikakav sadržaj ne može dokučiti bez formalnog okvira, a da svaka forma, ma koliko da se pokazala korisnom, može biti preuska da obuhvati novo iskustvo¹⁷, tako da postoji beskonačni niz komplementarnih iskustvenih formi, iz čega sledi beskonačnost mogućnosti spoznaje i iskustva.

Nemogućnost simultanog aktuelizovanja svih svojstava analiziranog objekta ima da neposrednu posledicu nemogućnost strogo determinističkih predikcija o sadržaju iskustva, tako da se do određenog rezultata iskustva dolazi i uz izvesne statističke fluktuacije, tj. slučajnosti, fundamentalnog karaktera. Ali, mada se ove slučajnosti ne mogu svesti na determiniranu izvesnost, nikakvo iskustvo nije moguće bez izvesnosti rezultata iskustva, što se postiže relativnim determinističkim opisom analizirajućeg objekta, u domenima ogrubljenja njegovog opisa koji određuju Hajzenbergove *relacije neodredenosti*, odnosno njihovi analogoni karakteristični za svaku pojedinu oblast iskustva. U tom smislu se i odnos determinizma i slučajnosti, u okviru epistemologije komplementarnosti, slično odnosu između svojstava analiziranog objekta, može označiti kao komplementaran, čime se negira i dogmatičnost apsolutnog determinizma (»Prestabilne harmonije«) i anarhični haos neograničene slobode (»Prestabilne disharmonije«).

Najzad, može se reći da je odnos analiziranog i analizirajućeg objekta, takođe odnos komplementarnosti, jer niti se analizirani objekat može poistovetiti sa analizirajućim objektom, niti se analizirajući objekat može poistovetiti sa analiziranim, ali tek ova zajedno definisana iskustveni postupak. Sem toga, atributi *analizirani* i *analizirajući*, koji se odnose na objekat, takođe su lišeni apsolutne ontološke osnove, i prema tome, ne postoji neka apsolutna podela na analizirane i analizirajuće objekte, već svaki objekat u principu može biti analizirani u jednom, ili pak analizirajući, ili deo analizirajućeg, u drugim iskustvenim postupcima. Time otpada i standardna filozofska podela na mehanicistički shvaćene objekat (koji se u mehanicizmu uvodi umesto analiziranog objekta) i subjekat (koji se u mehanicizmu uvodi umesto analizirajućeg objekta) i rasprava koja od njih ima važniju ulogu u formiranju iskustva, koja, u slučaju da se prednost daje objektu, a iskustvo tretira kao prost odraz njegovih apsolutnih svojstava, u skladu sa epistemologijom teorije odraza, vodi u mehanicistički materijalizam, a u slučaju da se prednost daje subjektu, a iskustvo tretira kao njegovu isključivo svojstvo koje se transcendentno odražava na objekat, vodi u idealizam i solipsizam. Upravo tako Zorć će naglasiti da: »Pošto se u filozofskoj literaturi često govorio o različitim nivoima objektivnosti ili subjektivnosti ili čak (mehanicističke — primedbe V. P.) realnosti, može se istaći da pojam krajnjeg subjekta, kao i koncepte kao što su realizam (mehanicistički materijalizam — primedba V. P.) i idealizam, nikako nemaju mesto u objektivnom opisu kako smo ga (kroz princip komplementarnosti — primedba V. P.) definisali; ali ova okolnost naravno ne znači nikakvo ograničenje do meta istraživanja¹⁷. Epistemologija komplementarnosti protstavlja se idealističkoj filozofiji i time što je u idealizmu pojam »krajnjeg subjekta«, tj. »ideje«, nešto što treba da bude »daleko finije i supertinije« od iskustvenog fenomena koji determiniše, dok su u okviru epistemologije komplementarnosti analizirajući objekat, tj. objektivne i objektivizirajuće okolnosti u okviru kojih se manifestuje fenomen, opisane »daleko grublje« (u mehanicističkoj aproksimaciji) od analiziranog objekta ili integrarnog fenomena. Kada je pak o mehanicističkom materijalizmu reč epistemologija komplementarnosti prihvata njegove metode neophodne za formiranje iskustva (za opis analizirajućeg objekta i rezultata analize), ali ih istovremeno i ograničava, posebno zabranjujući da se one primene na sam analizirani objekat (pa se u jednom uskom smislu komplementarnost može shvatiti i kao mera ograničenja mehanicističkih postupaka, mera disharmoničnosti).

Princip komplementarnosti, dakle, predstavlja dalju generalizaciju dialektičke filozofije. On, kroz komplementarnost fenomena koji se manifestuju u isključivim okolnostima, kao i kroz komplementarnost analiziranog i analizirajućeg objekta, slučajnosti i uzročnosti, verovatnoće i determinizma, relativnosti i apsolutnosti, precizno određuje dialektički zakon jedinstva i borbe suprotnosti, a takođe ukazuje na nemogućnost da se u meta-epistemološkoj raspravi (raspravi čiji su predmet epistemološki principi) ovaj zakon oštro razdvoji od zakona o prelasku kvantiteta u kvalitet (i obrnuto) a samim tim i ontologiju od epistemologije, jer bez kvantitativnog ogrubljenja opis analizirajućeg objekta, koji vodi do kvantitativnog efekta, formulisanja iskustva o fenomenu, relacije komplementarnosti i nije moguće definisati. Kroz pojam »neodredenosti«, dialektičkog logičkog stanja, koje se ne može svesti ni na »istinu«, ni na »laž« dvovalentne mehanicističke logike (nego predstavlja upravo ono »treće« koje ta logika isključuje), epistemologija komplementarnosti generalizuje i zakon negacija negacije. Naime, kako je metaforično govorio Bor: »U institutu u Kopenhagenu u koji su, da bi zajedno diskutovali, godinama dolazili mlađi fizičari iz različitih zemalja, mi smo se često, da bismo se raspoložili kada smo bili na muci, koristili šalama kao što je ona stara izreka o dve vrste istine. Jednoj vrsti pripadaju tako jasni iskazi da suprotna tvrdnja nikako ne bi mogla biti odbranjena (i to su upravo ona »istina« i »laž« mehanicističke logike — primedba V. P.). Druga vrsta, tzv. »duboke istine« su iskazi čija suprotnost sadrži duboku istinu. Razvoj u novoj oblasti obično prolazi kroz stadijume u kojima haos postepeno biva zamjenjen redom; upravo u intermediarnom stadijumu, u kome vlada duboka istina, rad je doista uzbudljiv i podstiče maštu na traženje cvršćeg oslonca.¹⁷

Pokažimo sada da izložena epistemologija komplementarnosti (implicito dedukovana iz kvantnomehaničkih razmatranja¹⁸) odista konvenično i baroknoj umetnosti, baroknom pogledu na svet.

»Predrasuda o bezuslovnoj vrednosti klasične estetike koja je stvorena u doba renesanse i obnovljena krajem XVIII veka, pokretom zvanim neoklasicističkim, učinila je da se sve ono što se udaljava od te težnje smatra kao manje vredno; iz toga je proizšlo da nekoliko velikih stilova koje je stvorila zapadna civilizacija nose nazive koji su na početku bili izraz prezира: gotika, barok, rokok.¹⁹ Umetnost sedamnaestog veka, kao celina, tek nedavno je označena kao barok. Kada se prvi put pojavio u osamnaestom veku, taj pojam se još uvek primenjivao isključivo na one umetničke pojave koje su, u skladu s vladajućom klasičističkom estetikom, smatrane neumerenim, nesredenim i bizarnim... Gledište klasičističke teorije još uvek određuje stav ne samo Vinkelmana, Lesinga u Geteju nego i Burkhardtu; svi oni odbacuju barok zbog njegove »nepravilnosti« i »kapricioznosti...« Burkhardt i kasniji puristi, kao na primer Kroče, koji nisu u stanju da se oslobođe česta uskogrudog racionalizma osamnaestog veka, u baroku otkrivaju samo znake nelogičnosti i odsustva strukture, vide samo stubove i pilastre koji ne podupiru ništa, arhitrave i zidove savijene i izvijene kao da su načinjeni od kartona, figure koje su veštački osvetljene i koje se ponašaju neprirodno kao da su na pozornici... Covelj bi pomislio da bi pozanstvo s umetnošću jednog Rodena, na primer, bilo samo po sebi dovoljno da natera te epigone klasicizma da uvide značaj i vrednost takvih skulptura. Ali njihovo ogradijanje od baroka istovremeno je i ogradivanje od impresionizma, i kada se Kroče žali na »rdav ukus« barokne umetnosti, on je istovremeno i predstavnik akademiske konvencije neprijateljski raspolažene prema modernoj umetnosti.²⁰ U stvari, kako će primetiti Hans Rajhenbah: »Istina nije dovoljno snažno oružje da bi se njome prognaла pogreška, ili, bolje rečeno, intelektualno uvidanje istine ne podaruje uvek ljudskome umu onu snagu koja mu je potrebna za opiranje duboko ukorenjenoj emocionalnoj draži traganja za izvesnošću,²¹ tj. za apsolutizacijom jasnih i negacijačim dubokih istina. »Već Alberti formulise« — reči će Arnold Hauer — »jedan od najvažnijih pojmoveva klasicizma, definiciju lepote kao harmonije svih delova. On smatra da je umetničko delo tako sastavljeno da mu je nemoguće bilo šta dodati ili oduzeti, a da se neošteti lepota celine. Ta misao koju je Alberti našao kod Vitruvija, a koja u stvari potiče od Aristotela, ostaje jedna od osnovnih postavki klasične teorije umetnosti... Njen sklad je utopiski ideal sveta iz koga je isključen svaki sukob, i to ne kao rezultat demokratskog veća autokratskog načela. Njen ostvarenja prikazuju višu, oplemenjenu stvarnost oslobođenu prolažnosti i banalnosti. Njen najvažniji stilski princip je ograničavanje predstava na najbitnije elemente. Ali šta su ti »najbitniji elementi?« Oni su trajne, nepromenljive, postojane stvari čija vrednost leži iznad svega u njihovoj udaljenosti od obične stvarnosti i slučaja.²²

Na taj način klasičistička estetika zagovara ontološku koncepciju lepog, lepog, kao objektivnog apsoluta, odsajaju istine (»Pulchri tudo splendor veritas«), ili pak kao same istine, dobrote, i njihovog mehanističkog jedinstva (»Unum, Bonum, Verum«). Naravno, različite klasičističke koncepcije imaju i sasvim suprotne predstave o tome što treba odabrat za fundament, »najbitniji element«, »veritas« čiji je lepo odraz, ali ni jedna od njih neće ni malo sumnjati u premisu o lepotu kao odrazu istine. U tom širem smislu klasičističkim estetikama se mogu nazvati i antička (»teorija o lepoti u antičkom setu... imao ontološki smisao, to jest da je lepo kategorija bifa, da je ono tvrdnja (logos) koja se odnosi na biće (on) i kao takva ima obavezujući značaj, tice se bifa u njegovoj funkcionalnosti, uredenosti, objektivnom savršenstvu«²³), i srednjovekovna estetika (»Uzmimo« dokaze) Božjeg postojanja kojima se bavila još grčka patristika, poznate po njihovoj kasnijoj fiksaciji kod Tome Akvinskog... Božje postojanje se u patrističkoj misli ne »dokazuje«, nego »pokazuje« — u tom slučaju glagol »pokazivati« sadrži značenjski momenat nečeg neposredno-očevidevnog, vizuelno-plastičnog i utoliko »estetskog«. U stvari, navedeni »dokazi« svode se na to da niz bitnosti, koje se u svom postojanju nekako naslanjaju jedna na drugu, ne može da se nastavi do beskonačno, nego mora da se svede na neki temelj bez temelja oslonjen samo na sebe sama (to varira srazmerno kretanjem stvari, njihovom postojanju i neophodnosti). Ali zašto, zapravo, nema mogućnosti da se zamišli beskonačan niz? Očigledno, stvar je ne toliko u logičkom dokazu, koliko u argumentaciji estetike. »Umnim očima« srednjovekovni misli-

lac vidi kako bez svedenoga temelja, kojemu ni samom nema temelja, zbir postojećih stvari kao da »propada« nekuda i zamišlja to u tačnom smislu ruske reči *nelepo*, to jest ružno, neuskosno. Kao što starinska metodija neizostavno mora da ima na kraju završno usporavanje, u kome muzičko vreme kao da prima u sebe večnost, tako i niz postojećeg, da izbegne estetski nered, mora da nade završetak u Bogu.²⁴⁾

Slično tome pojma klasičnog poimanja fizičke realnosti, shvaćene u smislu ontološkog apsoluta», prvog principa», na koji treba redukovati fenomene (čime se ontologija razdvaja od epistemologije i nadređuje epistemologiji), proteže se, uzeta u širem smislu, ne samo na klasičnu Njutnovu mehaniku, nego čak i na teoriju relativiteta Alberta Ajnštajna. Naime, u teoriji relativiteta relativizovani su odredeni fundamentalni pojmovi klasične mehanike (apsolutni prostor i vreme, i, ontologija korpuskule, tj. čestice), ali su istovremeno, što obično nije poznato široj, vanfizičarskoj kulturnoj javnosti, apsolutizovani drugi (ontologija fizičkog polja, tj. talasa u prostor – vremenskom kontinuumu). «Postoji» – kaže Ajnštajn – »nešto što bismo mogli nazvati realno stanje fizičkog sistema koje postoji objektivno, tj. nezavisno od bilo kog posmatrača ili merenja i koje u principu možemo opisati sredstvima koje fizika poseduje.«²⁵⁾ Tako je Ajnštajn, kome je, kako je sam govorio, duhovni učitelj bio Spinoza, preferirao model objektivne i apsolutne, predeterminirane harmonije mehanističko-racionalističkog Univerzuma, ali i takve umetnosti koja verno odražava ovaj model. »Vrlo složen je bio Ajnštajnov odnos prema Betovenu. On je shvatao veličinu Betovenovog stvaralaštva, ali njegovo srce nije pripadalo dramatičnim sukobima simfonija, i više je ga privlačila prozirnost betovenske kamernе muzike. Betovenove simfonije izgledale su mu kao odraz buntovne autorove ličnosti koja se bori, u njima je lična sadržina ugušivala objektivnu harmoniju bivstva... predmet strastvenog oduševljenja i Ajnštajnov duhovni voda i dalje je bio Mozart... Ajnštajna je i u muzici privlačio odraz »muzičke sfere« ne mističku iluziju o produhovljenosti prirode, već racionalističko shvatanje harmonije sveta. U Mocartovoj muzici takva apercepcija umeščava ličnu duševnu stanju, kod drugih kompozitora jače se oseća nešto drugo – ispoljavanje ličnog umeščava apercepciju prirode.«²⁶⁾ Upravo zato bi se moglo primeniti da Ajnštajnova kritika kvantne teorije, (čijem je razvoju i sam do ogroman doprinos za koji je nagrađen i Nobelovom nagradom za fiziku: »Verovati u to (tj. u standardnu, kopenhagensku interpretaciju kvantne fizike – primedba V. P.) je moguće bez logičkih kontradikcija, ali to je toliko u suprotnosti sa mojim naučnim instiktom da ja ne mogu a da ne idem dalje u traganju za kompletnejjom koncepcijom!«²⁷⁾ reći će Ajnštajn, slično »pokazu Božjeg postojanja grčke patristike, nema uporište u logici, već u veri i estetskom opredeljenju: Kritikujući verovatnoću i sličnjost u kvantnoj teoriji, koja je »kvarila« lepotu Spinozine i njegove spostvene vizije Univerzuma, Ajnštajn je, metaforično, govorio da se Bog ne kocka (misleći pri tom ne na antropomorfogn Boga religije i teologije, nego na Spinozinog, »deus sive natura«, boga-prirodu, koji je »causa sui, sam svoj uzrok), našta mu je Bog odgovarao, u istom metaforičnom stilu, da nije na nama da Bogu propisujemo kako da upravlja svetom.

U stvari, kako će istaći Zvonko Marić, diskurs kvantnomehaničke realnosti: »se razvija interpretacijom jedne apstraktne matematičke sheme koja predstavlja formalizovan dinamiku hipotetičnih objekata i koja uključuje studiju uslova pod kojima se njihova svojstva javljaju u »stabilnoj« formi na makroskopskom nivou, tj. u mernom procesu. Njena ukupna interpretacija, uključujući i vrednovanje ljudskog poduhvata u formiranju naučnog metoda i njegovog jezika, u razumevanju sveda i sudjenja i značaju ovog sloja na egzistencijalna pitanja čovekovog položaja u Svetmiru, sumiraju se u niz iskaza pod opštim imenom *princip komplementarnosti*, čije je osnove iz 1927. izložio Bohr.«²⁸⁾ Tj.: »ontološke sheme klasične fizike postaju deo jezika kojim se više ne govoriti o genetičkim osobinama fizičkih objekata, nego se njihovom upotrebo saopštava celovitost situacije stvorene i analizirane u naučnom iskustvu. Jednovremeno se iskazi klasične fizike razdvajaju u komplementarne grane, a ceo opis završava u jednom sistemu sa inherentnim statističkim svojstvima.«²⁹⁾ A kad je reč o umetnosti: »Osnovu Velflinove koncepcije baroka čini težnja ka »slikovnom«, što znači, ka rastvaranju čvrste, plastične i linearne forme u nešto uzbudljivo lebdeće i neshvatljivo; brijanje granica i obrisa da bi se postigao utisak neograničenog, neizmerljivog i beskonačnog; pretvaranje statičnog, krutog, objektivnog postojanja u postojanje, funkciju, međusobnu zavisnost između subjekta i objekta... Najomiljeniji metod kojim se umetnici baroka služe da prikažu prostornu dubinu jeste upotreba preterano velikih prednjih planova slike s repoussoir (tamno bojenim – primedba V. P.) figurama postavljena u njenim sasvim blizu posmatrača, i naglim smanjenjem veličine motiva iz pozadine. Na taj način prostor ne samo da dobija izvesnu unutrašnju pokretljivost nego usred izvanredno blizu postavljene tačke gledišta posmatrač oseća elemenat prostora kao oblik postojanja koji pripada njemu, zavisi od njega i koji tako reči on stvara. Barokna težnja za zamjenjivanjem apsolutnog relativnim, veće strogosti većom slobodom, najjasnije je izražena, medutim, u naklonosti za atektonski oblik. U zatvorenoj, »klasičnoj« kompoziciji ono što je predstavljeno je jedna zaokružena pojava, čiji su svi elementi u međusobnoj vezi i zavisnosti; u toj doslednoj celini ništa ne izgleda suvišno niti išta nedostaje. Atektonski slike barokne umetnosti, s druge strane, uvek ostavljaju utisak kao da su manje-više nedovršene i isprekidane; one izgledaju kao da ukazuju na gde iza sebe, kao da ih je mogućno nastaviti. Sve što je u njima postojano i sredeno počinje da se koleba; oralovažavaju se stabilnost izražena horizontalama i vertikalama, pojam uravnovešenosti i simetrije, načela ispunjavanja površine i prilagodavanja slike linijama rama, jedna strana kompozicije uvek je više naglašena od druge; posmatraču se neprekidno pokazuju na izgled slučajni, improvizovani i prolazni vidovi umesto »čistih« vidova lica i profila.«³⁰⁾

Na istovetne stilske karakteristike nailazimo i u srpskoj baroknoj književnosti. Kod Venclovića, na primer, imamo: »Ako tek s pameću zaviri u knjigu, bez dobre koristi na prazno neće ostati. Ako isto tek razag-

ne je i pogleda, taki i smotri unutra, ka dragu svetlakasto se lepo kameje, vrle reči za prosvetljavanje se s dušom svojom! Ni vam ja za prazno slušanje uzalud prostirem ove reči. Ama da vam budu osvestene i u vašem se razgovaranju takvu s pismom.«³¹⁾ Venclović, sveštenu lice, ovde izriče smelu misao, neobičnu i neshvatljivu za ranija vremena, da, čak ni kad je reč o religiji i kulturi, čovek nije i ne može biti pasivan produkt (odraz) vrhovne mudrosti apsoluta, da mudrost nije data u samom slovu knjige (čak ni kad je reč o knjizi najviše reputacije), nego u »vašem razgovaranju s knjigom«, »glumjenju i učestvovanju u velikoj drami egzistencije«. U srpskoj književnosti baroknog doba očituje se, u stvari, onaj fenomen koji je krasio umetnost kasnog srednjeg veka na Zapadu, što je, iako na prvi pogled neobično, potpuno razumljivo, budući da je tek velikim egzodusom iz turskog rostva u austrijsku imperiju, u vreme kada se u vaskolskoj Evropi kultura nalazila u dubokim vodama baroka, srpska kultura mogla da napusti srednjovekovne okvire. A o kulturi pozogn srednjeg veka hrišćanskog zapada, Hauzer će reći sledeće: »U skladu s tim i u umetnosti koncepcija Boga potpuno nezavisnog od sveta ustupa mesto koncepciji božanske snage koja deluje u stvorenim stvarima. Bog koji »pokreće spolja« odgovara je aristokratskim pogledima na svet iz doba ranog feudalizma; Bog koji je prisutan i deluje u svim strupnjevima prirode odgovara stavu liberalnijeg sveta... Metafizička hijerarhija stvari (»harmonia prestabilita« – primedba V. P.) još uvek odražava staleško društvo ali liberalizam tog doba već se ispoljava u shvatanju da je čak i najniži stepen bića na svoj način neophodan... Gotski naturalizam je labilna ravnoteža impulsa koji potvrđuju i poriču ovaj svet isto onako kao što je i sve viteštvu prožeto unutrašnjom protivrečnošću, i kao što se ceo verski život tog perioda koleba između dogme i ličnog osećanja, između sveštenih verskih postavki i svetovne pobožnosti, između ortodoksije i subjektivizma. U svim tim društvenim, verskim i umetničkim suprotnostima ispoljava se ista unutrašnja protivrečnost, ista duhovna podeljenost. Posebno osećanje za prirodu u gotskoj poeziji i umetnosti je najupadljivija manifestacija tog dualizma. Priroda više nije nem, beživotan materijalan svet (tj. pasivni odraz – primedba V. P.) kakav je izgledala – i kakva je moralna da izgleda – ljudima iz ranog srednjeg veka s njihovim jevrejsko-hrišćanskim shvatanjem Boga kao nevidljivog duhovnog vladara i stvaraoca. Potcenjivanje prirode nužno je proizilazilo iz verovanja u apsolutnu transcendenciju Boga, isto onako kao što je sada vladajući panteizam doveo do njene rehabilitacije... Prirodu više ne karakteriše odsustvo Duha nego njena duhovna prozirnost, njena sopstvena duhovnost. Takva promena se mogla desiti samo posle promene u koncepciji same istine, koja sada, umesto ranije jednostranosti, dobija dvojni vid – drugim rečima, da je moglo doći tek pošto su ljudi uvideli dva različita značenja istine ili, pre, pošto su otkrili da postoje dve različite vrste istine. Shvatanje da predstava izvesnog stanja stvari koja je istinita sama po sebi, ako je umetnički korektna, mora biti u skladu s odredenim uslovima koje daje čulno iskustvo, tako da umetnička i idealna vrednost neke predstave mogu biti veoma nejednakne – to novo shvatanje odnosa između vrednosti bilo je u ranom srednjem veku potpuno nepoznato i znači samo to da se poznato filozofsko učenje o »dvojnosti istine« sada primenjuje i na umetnost. Umna podeljenost do koje je došlo zbog prekida sa starim feudalnim tradicijama i zbog postepenog oslobođanja ljudskog uma od crkve, nije nigde oštire izraženo nego u tom učenju koje bi u bilo koje ranije doba moralo izgledati čudovišno. Jer šta bi moglo biti nerazumljivije za jedno doba nepokoleban vere nego tvrdnje da ima dve različite vrste saznanja i dva različita izvora istine – da vera i znanje, teologija i filozofija, protivrečje jedna drugoj, dok svaka od njih može na svoj način izražavati jednu vrstu istine... Doktrina nominalizma ovde igra potpuno istu ulogu kakvu je sofistički pokret igrao u istoriji klasične umetnosti i kulture (a uzgred napomenimo da je, kao Spinoza Ajnštajnu, Sokrat bio uzor Nilsu Boru – primedba V. P.). I jedno i drugo učenje predstavljaju filozofiju doba prosvećenosti, a njihova suština je da na merila do tada postovana kao večita i opštevažeća gledaju kao na relativne, pa prema tome i prolazne i promenljive vrednosti. Oni ne priznaju nikakvu »čistu«, apsolutnu, od posebnih uslova nezavisnu važnost takvih merila. . . .

(nastaviće se)

- 1 Zaharija Orfelin, »Petar Veliki«, I, Prosveta, Beograd, 1970., str. 18.
- 2 B. G. Kuznjećev, »Ajnštajn«, III, Minerva, Subotica–Beograd, 1975., str. 117.
- 3 V. Geisenberg, »Sagi za gorizont«, Progress, Moskva, 1987.
- 4 Robert Jung, »Svetlje od hiljadu Sunaca«, Narodna knjiga, Beograd, 1987., str. 200.
- 5 M. V. Volbkenstein, Uspehi fizičeskikh nauk, tom 154, vbi p. 2., c. 279, (februar 1988).
- 6 Niels Bohr, »Atomska fizika i ljudsko znanje«, Nolit, Beograd, 1985., str. 62, 117.
- 7 Isto, str. 50.
- 8 Isto, str. 118.
- 9 Heraklit, »Fragmenti«, Grafos, Beograd, 1983., str. 40.
- 10 Milorad Pavić, »Radanje nove srpske književnosti«, SKZ, Beograd, 1983., str. 29.
- 11 Isto, str. 35.
- 12 Isto, str. 37.
- 13 Isto, str. 45.
- 14 Isto, str. 63.
- 15 Isto, str. 38.
- 16 Videti literaturu iz napomene 1, str. 26.
- 17 Videti literaturu iz napomene 6, str. 123.
- 18 Za detaljniju informaciju o primeni principa komplementarnosti u van fizike videti npr. literaturu iz napomene 6, ili knjigu: a): Zvonko Marić, »Ogled o fizičkoj realnosti«, Nolit, Beograd, 1986.
- 19 Germain Bazin, »Barok i rokoko«, Jugoslavija, Beograd, 1975., str. 6.
- 20 Arnold Hauzer, »Socijalna istorija umetnosti i književnosti«, I tom, Kultura, Beograd, 1962., str. 338, 339, 341.
- 21 Hans Rajenbah, »Radanje naučne filozofije«, Nolit, Beograd, 1964., str. 157.
- 22 Videti literaturu iz napomene 20, str. 338, 339, 341.
- 23 Rozario Asunto, »Teorija o lepoti u anticu«, SKZ, Beograd, 1974., str. 16.
- 24 S. S. Averincev, »Poetika ranovizantijske književnosti«, SKZ, Beograd, 1982., str. 50.
- 25 Navedeno iz literature 18 a), str. 20.
- 26 Videti literaturu iz napomene 2, str. 231., 232., 234.
- 27 Navedeno iz literature iz napomene 6, str. 116.
- 28 Videti literaturu iz napomene 18 a), str. 127.
- 29 Isto, str. 12.
- 30 Videti literaturu iz napomene 20, str. 417.
- 31 Gavril Stefanović Venclović, »Crni bivo u srcu«, Prosveta, Beograd, 1966., str. 176.