

ОБРАТНА ПЕРСПЕКТИВА¹

1 Историјска истраживања

I

Пажња онога који први пут приступа руским иконама XIV и XV века, а делом и XVI, бива задивљена обично неочекиванима међусобним перспективним односима, особито кад је реч о сликању предмета са равним рубовима и праволинијским ребрима, као, на пример, грађевина, столова, и седишта, особито књига, посебно еванђеља, с којима се обично сликају Спаситељ и светитељи. Тај особити однос стоји као вапијућа супротност у односу на правила линијске перспективе, и са гледишта ове последње не могу а да се не посматрају као грубе неписмености цртежа.

При пажљивијем посматрању икона није тешко приметити да су и тела, ограничена кривим површинама, такође пренесена у таквим ракурсима који се искључују правилима [ренесанснога] перспективног сликања. Како у криволинијским, тако и у избрушеним телима, па икони се не ретко показују такви делови и површине који не могу да се примете одједном, [а] о чему није тешко сазнати из било кога елементарног уџбеника перспективе. Тако при нормалној светлости

¹ Овај чланак је био написан у октобру месецу 1919. као реферат Комисије за очување споменика уметности и старина Тројице-Сергијеве лавре али због разних сољних прилика није саслушан у Комисији, него на седници Византијске секције М. И. Х. И. М. (Московскога института историјско-уметничких истраживања и музеологије при Руској академији материјалне културе Наркомпроса) 19. октобра 1920. године. Дискусија о реферату се врло [дуго] отегла: колико се сећам, у њој су узели учешће П. П. Муратов, Б. А. Куфтин, П. И. Романов, А. А. Сидоров, Н. А. Африканов, Н. М. Шокотов, М. И. Фабрикант и Н. Д. Ланге. Живост расправе још једном ми је потврдила да је питање о пространству једно од принципских у уметности и, рећи ћу и више [од тога] — у поимању света уопште. Али то питање — пространство у ликовној уметности — у овоме чланку се не разматра и [оно] чини предмет мојих предавања из анализе перспективе која припремам за штампу и која сам држао 1921—1923. године на Московским вишим уметничким и мајсторским [течајевима] на такозваноме Худемасту на Штампарско-графичком факултету, а у овоме чланку даје се само неки конкретно историјски приступ поимању органске мисли у свету. Аутор се ниуколико не припрема да изгради теорију обратне перспективе, али хоће само са довољном енергијом да означи *факт* органске мисли — у једној области. У закључку овога поговора хоћу да се са захвалношћу сетим Александре Ивановне Батјагин, сада покојне, која је у своје време записала по диктату први део овога чланка. Објављено у „Труды по знаковым системом“, III (1967), 381—416.

гледања на фасаду насликаних грађевина, у њих се показују заједно оба бочна зида; код еванђеља видимо одједном три или чак све четири ивице: лице се слика са теменом, слепоочницама и ушима, одвртним напрел [и] као распостртим на површини иконе, са обореним према посматрачу површинама носа и других делова лица који не би требало да буду приказани чак ни при оборености површина, којима би, напротив, природно било да буду окренути напред; карактеристичне су такође грбе погурених фигура деизиснога реда, леђа и груди су једновремено приказани под св. Прохора који пише под руководством св. Јована Богослова и друга аналогна сједињења површина профила и лица леђне и фронталне површине; и тако даље. У вези с тим допунским површинама паралелне линије и које не леже на површини иконе које би перспективно требало да буду сликане како се срећу с линијама хоризонта, на икони се сликају, напротив, разлазно. Једном речи, та и слична нарушавања перспективнога јединства онога што се слика на икони, толико су јасна и одређена да ће на њих првенствено указати најпросечнији ученик, макар да је само у пролазу, и из треће руке доживео перспективу.

Али, чудна је ствар: те „неписмености“ цртежа које би, као што се види, требало да нервирају свакога посматрача који је појмио „приметну неуметност“ таквога сликања, насупрот томе не изазивају никакво досадно осећање, и схватају се као нешто вероватно, чак се допадају. Осим тога: кад [некоме] пође за руком да стави напоре до једну поред друге две или три иконе, приближно исте копије, и више или мање једнога мајсторства сликања — онда ће посматрач с пуном опредељеношћу да примети огромну уметничку предност оне од икона у којој је највеће нарушавање правила перспективе, док се иконе „правилнијега“ цртежа показују хладнима, беживотнима и лишеним ближе везе са реалношћу представљеном на њима. Иконе које су за непосредно уметничко опажање највише творачке увек се показују с перспективном „мањом“. А иконе које више удовољавају уџбенику перспективе — бездушне су и досадне. Ако себи дозволимо да привремено заборавимо на формалне потребе перспективности, онда ће непосредно уметничко опажање водити свакога признању *предности* икона које нарушавају перспективу.

Ту може да се појави претпоставка да се у ствари допада не начин сликања, као такав, него наивност и примитивност уметности, још детињски безбрижне по уметничкој писмености: а постоје љубитељи који су склони да огласе иконе за мало детиње тепање. Али не: припадање икона са огромним нарушавањем правила перспективе управо високим уметницима, док је мање нарушавање тих самих правила својствено првенстено мајсторима другог и трећег реда, побуђује да помислимо: *није ли наивно само суђење о наивности икона*. С друге стране, та нарушена правила перспективе тако су складна и честа, тако — ја бих рекао — систематична, и при томе упорно систематична, да се нехотице рађа мисао о неслучајности тих нарушавања, о *особито* систему сликања и опажања стварности насликане на иконама.

Чим се та мисао појавила, у посматрача икона се рађа и постепено јача тврдо убеђење да та нарушавања правила перспективе чине

примену свеснога метода иконописне уметности, и да су она — била добра или слаба — увек намерна и хотимична.

Тај утисак хотимичности ових нарушавања перспективе изванредно се појачава од *наглашености* осуђиваних особености ракурса — применом на њих особитих процвата или, како кажу иконописци, *раскришци*: особености цртежа ту не само да не клизе *мимо* сазнања кроз примену на одговарајућим местима било каквих неутралних боја или [кроз] ублажавање заједничким ефектом боја, већ, на супрот томе, наступају као са изазовом, готово вриштећи на заједничкој живописној позадини. Тако на пример допунске површине задњи — палат не само [да] се крију у сенци, него напротив бивају не ретко обојене јарким бојама и при томе сасвим другима него [што су] површине фасада. А најјаче говори о себи у таквим случајевима онај предмет који се разним методама и без тога најбоље помера напред и тсжи да буде живописни центар иконе — еванђеље; а његов руб обично исликан руменицом показује се [као] најблиставије место иконе и тиме изванредно оштро подвлачи своје допунске површине.

Такви су начини подвлачења. Ти методи су тим више свесни што они стоје поврх тога, у супротности са обичном комбинацијом боја предмета и, према томе, не могу да се објасне натуралистичким подражавањем тога, што обично бива. Еванђеље *није* имало обично црвени руб, а бочни зидови здања нису се бојили другим бојама но што је фасада, тако да је у својеврсности њихових комбинација боја на иконама немогуће [а] не видети стремљења да повуку допунскост тих површина и њихово непотчињавање ракурсима перспективе као такве.

II

Показани методи носе заједнички назив *обратне* или *обрнуте перспективе*, а некад и *перспективе искривљене* или *лажне*. Али обратна перспектива не исцрпљује разнолике особености цртежа, а такође — и полутаме икона. Као најближе распростирање метода обратне перспективе треба означити *разноцентричност* у сликама: цртеж се ради тако као да би његово око гледало на разне стране, мењајући своје место. Ту су неки делови, палат на пример, нацртани више или мање у адекватности са потребама обичне линијске перспективе, али сваки има — своје особито гледиште, свој *особити* центар перспективе а понекад и свој особити хоризонт, а други делови су, осим тога, представљени и с применом обратне перспективе. Ту сложену разраду ракурсних перспектива и налазимо не само у палатном сликању, него и у ликовима, мада она није спроведена обично са врло великом наметљивошћу, него умерено и неупадљиво, и зато се то може овде пропустити као „грешке” цртежа; док се у другим случајевима сва школска правила крше с таквом смељошћу, и толико се својевласно подвлачи њихово нарушавање, а одговарајућа икона тако много говори о себи, о својима уметничким достигнућима, непосредноме уметничком укусу, да не остаје никакве

сумње: „неправилне” и узајамно-противречне подробности цртежа представљају сложени уметнички *обрачун* који је, ако хоћете, могуће назвати дрским, али — никако не наивним. Шта ћемо рећи, на пример, о икони Спаса Сведржителја у ризници Лавре², на којој је глава окренута десно, а с десне стране има допунску раван, при чему је ракурс леве стране мањи од деснога и тако даље? Раван носа је утолико очигледно скренута у десну страну, а површине темена и слепоочница развијене да не би било тешко издвојити такву икону да није — упркос њене „неправилности” — изненађујуће сугестивности и пуноће њене. Тај утисак постаје јасан са пуном одређеношћу, ако обратимо пажњу ту, у Лавриној ризници, на другу,³ сличну по цртежу, копију, размерима и бојама тога истог имена, али насликану готово без горе поменутих одступања од правила перспективе и школски — неупоредиво правилнију: та последња икона, у поређењу са првом, изгледа бесадржајна, неизражајна, површна, и лишена живота, тако да не остаје сумње, поред заједничке њихове фрапантне сличности, да нарушавања правила перспективе — нису допустива слабост иконописца, него конкретна њихова *снага* — управо оно услед чега је прва од разматраних икона неупоредиво изнад друге, неправилна изнад правилне.

Даље, ако се обратимо ка полутами, онда ћемо и ту наћи код икона својеврсно разграничавање сенки које подвлачи и разграничава иконе које не одговарају сликању које је потребно натуралистичком живописању. Одсуство одређенога жаришта светлости, контраст осветљења разних места на површини иконе, тежња да се покрену масе које би требало да буду засењене, — то опет нису случајности и промашаји сликара-примитивца, него уметнички обрачуни који дају максимум уметничке сликовитости.

У број сличних средстава иконописне пластичности треба сврстати још [и] линије, назване *раздјелке*, које се чине другом бојом, него што је боја раскришке одговарајућега места иконе, а више од свега метално-блештећима — златном или врло ретко сребрном асишком или гашеним златом. Тим подвлачењем *боја* линије „раздјелке” ми хоћемо да кажемо да иконописац свесно обраћа пажњу на њу, мада она не одговара начелу физички видљивом, то јест било каквоме аналогичном систему линија на одежди или седишту, на пример, него постоји само систем линија потенцијалних, линија састава даног предмета, сличних, на пример, линијама силе електричнога или магнетног поља или системима еквипотенцијалних или изотермичких и томе сличних кривих. Линије „раздјелке” изражавају метафизичку схему датога предмета, нову динамику, са већом снагом него њене видљиве линије, али саме по себи оне су уопште невидљиве и, будући нацртане на икони, сачињавају по замисли иконописца, целокупност задатака оку које посматра линије покрета који су задати оку при његовом

² Икона бр. 23/328 из XIV до XVI века; њен размер 32 × 25,5 cm, од 1919. године очишћена. Прилог Никите Дмитријевића Вељаминова за принцезу монахињу Олгу Борисовну 1625. године (Види *Опись икон Троице-Сергиевой лавры*, Сергиев Посад, 1920, Издание Комиссии по охране лавры, 89 — 90).

³ Икона бр. 58/160 из XVI века, размер 31,5 × 25,5 cm, прилог Ивана Григоријевића Ногова 1601. године (Види *Опись икон*... 102—103).

созерцавању иконе. Те линије су схеме поновнога изграђивања у сазнању сагледаваног предмета, а ако тражимо физичке основе тих линија, онда су то — линије силе, линије затезања, то јест другим речима — нису набори који се образују од затезања, *још* нису набори, него набори само у могућности, у потенцији — оне линије по којима би легли набори, ако би се уопште почели слагати. Нацртане на допунској равни „раздјелке“ линије откривају сазнању структурни карактер тих равни и, према томе, помажу, не ограничавајући се пасивним посматрањем тих равни, да појме функционални однос таквих према целини и, значају, дају материјал са особитом оштрином да се примети непотчињеност сличних ракурса потребама линијске перспективе.

Ми нећемо да говоримо о другима, другостепеним методима иконописа којима он подвлачи своју непотчињеност судовима закона линијске перспективе и свест својих [намерних] нарушавања перспективе. Споменимо само описе које наводи цртеж и зато изванредно подвлачи његове особености — о *оживкама*, *двишкама* и *отметинама*, а исти тако [о] *пробјелкама* које раскривају избочине и зато акцентирају све неравнине које не би требало да буду приметне, [и] тако даље. Могуће је [по]мислити да је доста реченога, да би напоменули свима оним који посматрају иконе које већ имају резерву утисака о *неслучајности* одступања од правила перспективе и, осим тога, о естетској плодотворности таквих нарушавања.

III

И сад, после такве напомене, пред нама се појављује питање о смислу и о законитости тих нарушавања. То јест, другим речима, пред нама се појављују сродна питања о границама примене и о смислу перспективе. Да ли у самој ствари перспектива, као што на то претендују њене присталице, изражава природу ствари и [да ли] зато треба да се свагда и свугде разматра као безусловна претпоставка уметничке истинитости? Или је то само схема, и уз то једна од могућих схема приказивања која *не* одговара опажању света у целини, него само *једном* од могућих тумачења света, везаноме са потпуно одређеним осећањима и поимањем живота? Или још: постоји ли перспектива, перспективска слика света, перспективно тумачење света — природна слика која извире из његове суштине, права *реч света*, или је [то] — само особита ортографија, једна од многих конструкција, карактеристична за оне који су је створили, својствена веку и поимању живота оних који су је пронашли и која изражава *њихов* сопствени стил — али која уопште не искључује друге ортографије, друге системе транскрипција који одговарају поимању живота и стилу других векова? И уз то може да буде транскрипција дела више везаних са суштином, — у сваком случају тако да нарушавање те перспективе, кад би толико мало сметала уметничкој истини слика, као граматичке грешке у писму светог човека — животној истини опита који он излаже?

Да би одговорили на наше питање, дајемо, пре свега, *историјску* информацију, а управо: објаснимо себи историјски, у којој су мери, у самој ствари, сликовитост и перспектива између себе нераскидиви.

Вавилонске и египатске равни рељефа не откривају знаке перспективе, као што оне уосталом не откривају ни оно што у поственом смислу треба назвати обратном перспективом; а разноцентричност египатских слика је, као што је познато, изванредно велика и канонска у египатској уметности; свима је незаборавна профилност лица и ногу при окретању рамена и груди египатских рељефа и зидних слика. Али у сваком случају у њих нема директне перспективе,⁴ међутим поражавајућа веродостојност портретних и жанрових египатских скулптура показује огромну способност опажања египатских уметника и, ако правила перспективе у самој ствари тако битно улазе у истину света, као што о томе тврде њихове присталице — онда би било потпуно непојмљиво зашто није приметило перспективу, и како је могло [а] да је не примети, изоштрено око египатских мајстора. С друге стране, познати историчар математике Мориц Кантор примећује да су Египћани већ овладели геометријским предусловима перспективних сликања. Они су знали, делимично, геометријску пропорционалност и при томе су се подigli у томе правцу тако далеко да су знали где треба примењивати увећавајући или умањујући замах. „Једва се уздржавамо од чуђења, да Египћани нису учинили даљи корак и нису се користили методом да замисле исликани зид као постављен између ока које гледа и насликаног предмета, и да сједињују посредовањем линија тачке пресека те равни са зрацима [светлости], усмереним према томе предмету?“⁵

Ненамерно процењена замерка Морица Кантора о религиозним основима бесперспективности египатских представљања потпуно је достојна пажње. У самој ствари египатска уметност, која броји хиљаде година у својој прошлости, добила је строго канонски карактер и обликовала се у непромењиве свештене формуле, можда по своме унутрашњем смислу не сувише далеке од хијероглифских натписа, као што и слични натписи нису много отишли још од метафизичке изобразивости. Разуме се, египатска уметност није осећала потребе ни у каквим новинама и постепено се све више затварала у себе. Перспективни саодноси, ако би били примећени, нису могли бити дозвољени у перспективном кругу канона египатске уметности. Одсуство

⁴ Постоји уосталом поглед према коме слику војника или коња који наступају један иза другог, кад се крећу у једној линији, вертикално према правцу кретања, треба тумачити као задатак перспективе. Наравно, то је нека пројекција, типа војне, аксонометричке или сличне, пројекција из бесконачно удаљеног центра, и она има значење сама по себи, као таква. Видети у њој задатак било чега другог, то јест несхваћену перспективу, то значи испустити из вида да је свака слика адекватност и [да су] многе слике пројекције, али не перспективске, и тако су ту мало зачеци перспективе, као и обратне перспективе и многога другог — а перспектива, по своме поретку, јесте зачетак обратне [перспективе] и другог. Мисли се, [она] у истраживача у таквим случајевима, једноставно не заузима дужну пажњу према математичкој страни дела, зато се сви методи — безбројни методи сликарства деле у њих на правилне, перспективске, и неправилне, неперспективске. Међутим, неперспектива уопште не означава неправилност, — у односу управо на египатске слике потребна је особита пажња, јер су тамо опипљива осећања превладала над [осећањима] виђења. Каквом се адекватношћу тачака сликаног и слике служе Египћани, — то је гешико питање које до сада није добијало задовољавајуће разрешење.

⁵ Moritz Cantor, *Vorlesung über Geschichte der Mathematik*, Bd. I, 3-te Auflage, Lpz., 1907, s. 108.

директне перспективе у Египћана, као — мада у другом смислу — у Китајаца, доказује пре зрелост, и чак старачку презрелост њихове уметности, неголи њено младалачко неискуство, *ослобођење од перспективе или првобитно непризнавање њене власти [...] — ради религиозне објективности или надличне метафизичности*. Напротив, кад се разлаже религиозна постојаност погледа на свет, и свештена метафизика *општега* народног сазнања разједа се индивидуалним уочавањем одвојенога лица с његовом посебном тачком гледања, и при том с посебном тачком гледања управо у томе даном моменту, — тада се појављује и перспектива, карактеристична за појединачно сазнање; али при томе ипак спочетка није у чистој уметности која је по самој својој суштини свагда више или мање метафизична, него у уметности примењеној као моменат декоративности који има за свој задатак *не иманентност бића, него веродостојност изгледа*.

Важно је да управо Анаксагори [...] Витрувије приписује проналазак перспективе, и уз то у скинографији, како су је називали стари, то јест у зидном сликању театралних демократија. Према саопштењу Витрувија.⁶ кад је, приближно око 470. године пре нове ере, Есхил поставио [на сцену] у Атини своје трагедије, а познати Агатар уредио му декорације и написао о њима трактат, *Comentarius*, онда су се, управо тим поводом, Анаксагора и Демокрит нашли побуђени да научно објасне тај предмет — сликање декорација. Питање које су они поставили садржало се у томе — како треба да буду проведене линије на равни, да би приликом прихватања извесног центра, зраци који су им полазили из ока, одговарали зрацима који су полазили из ока онога који се налази на истом месту, према одговарајућим тачкама саме грађевине, — тако би се сликање на ретини од предмета конкретног, изражавајући се на савремени начин, потпуно подударало са таквим [сликањем] са декорације која представља тај предмет.

IV

И тако, перспектива не није у чистој уметности и изражава, по самоме своме првобитном задатку, *не живо уметничко опажање стварности, него пада на памет у области примењене уметности, тачније говорећи, у области театралне технике која привлачи живопис у своју службу и потчињава га својим задацима*. Одговарају ли ти задаци задацима чистог живописа — то питање *нема потребе за одговором*. Па живопис *нема* задатак да усваја стварност, него да даде најдубље постизање њене архитектонике, њенога материјала, њеног смисла; и постизање тога смисла, тога материјала стварности, њене архитектонике — созерцавајућем оку уметника даје се у *живом додиривању* са реалношћу, доживљавањем и уживљавањем у реалност. Међутим, погрешна декорација хоће, уколико је могуће, да замени

⁶ Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, VII, pret. 11. И то се саопштава у *Животу Есхилову*. Али према Аристотеловом упућивању у *Поетици*, 4, први који је дао повода за скинографију, био је Софокле. Уосталом, та саопштења се не разилазе, јер треба мислити да је од Есхила натуралистичнији Софокле почео да захтева и илузорније декорације.

стварност — њеном видљивошћу: естетичност те виђености је чисто унутрашња везаност њених елемената, али уопште не симболичко знаменовање прволика кроз лик, оваплоћен средствима уметничке технике. Декорација је *обмана*, мада и лепа, а чисти живопис јесте, или, у крајњој линији хоће да буде, пре свега *истина* живота, живот који не подмеће, него који симболички замењује у његовој најдубљој реалности. Декорација је параван који заклања светлост бића, а чисти живопис је широм отворени прозор у реалност. За рационалистички ум Анаксагоре и Демокрита није могло постојати, а није ни требало, ликовне уметности као симбола реалности: као за сваку „покретност” мисли [...] њом се није тражила истина живота која даје концепцију, него спољна сличност, прагматички корисна за најближа животна деловања, — не творачки основ живота него имитација животне површине. До тада се грчка сцена само прослављала „сликама и ткалинама”⁷; сад је почела да се осећа потреба у *илузији*. И ето, претпостављајући да је посматрач или декоратер-уметник прикован, заиста, као сужањ платоновске пећине, за позоришну клупу и не може, а исто толико и није дужан, да има непосреднога животног односа према реалности, — као стакленом преградом одвојен је од сцене и постоји само једно покретно мотреће око, без проницања у саму суштину живота и, што је најглавније, с парализованом вољом, јер само биће [...] позоришта тражи безвољно гледање на сцену, као на неко „не заиста”, „не у самој ствари”, као на некупусту обману, — ти први теоретичари перспективе, кажем, дају правила наивне обмане позоришнога посматрача. Анаксагора и Демокрит живог човека замењују посматрачем, и објашњавају правила обмане таквога посматрача. Сад нам није потребно да [то] оспоравамо; [при]времено се сагласимо: за посматрачку улогу таквога болесника, лишенога великог дела општечовечанскога живота, и методи перспективнога сликања стварно имају тај смисао.

Према томе, обавезни смо да признамо за утврђено да је, у крајњој линији у Грчкој, у V веку пре нове ере, перспектива *била* позната, и, ако се у овоме или оном случају она није примењивала, то уопште *није* било због непознавања њених начела, него по некима другим, дубљим побудама, и [то] управо побудама које излазе из *највиших* потреба [...] уметности. А и било би крајње невероватно и неадекватно стању математичких наука и високој геометријској способности опажања изоштренога ока древних — претпоставити да они нису приметили, својствену нормалном гледању, перспективност слике света, или да нису умели да изведу одговарајућу просту примену из елементарних теорема геометрије; било би врло тешко посумњати у то да су они, кад нису примењивали правила перспективе, то чинили зато што једноставно *нису хтели* да их примењују, [што су их] *сматрали измишљенима* и антиуметничким.

⁷ Г. Эмихен, *Греческий и Римский театр*, Перевод И. И. Семенова, Издание Е. Гербель, Москва, 1894, 160—161.

У самој ствари, Птоломеј⁸ у својој *Географији*, која се односи на II век пре нове ере, разматра картографску теорију пројекције сфере на раван, и у своме *Планисферју* свестрано проучава разне начине пројекције, а превасходно — пројекцију из полуса на екваторијалну раван, то јест ону пројекцију коју је 1613. године Егилсон назвао *стереографском*, а такође решава и друге тешке задатке перспективе.⁹ Да ли је могуће претпоставити да су при таквој стању знања били неизвесни једноставни начини линијске перспективе? И, у самој ствари, тамо, где имамо посла [...] с декоративним илузијама примењивим ради лажне димензије простора позоришне сцене или за рушење равни зида куће, ми стално наилазимо на одговарајуће кориштење постављеног циља линијском перспективом.

Посебно се то опажа у оним случајевима, кад живот, удаљавајући се од дубинских својих извора, тече плитким водама лакога епикуреизма у атмосфери површне буржоазности грчких људи, — *graeciorum*, како су их називали њихови савременици Римљани, људи који су се лишили ноуменалне дубине грчкога генија и који нису успели да стекну величанствени размах, по обухвату васељенске, морално-политичке мисли римскога народа. Овде се подразумева елегантно-празно зидно сликарство кућа код Помпеја, архитектурне зидне декорације помпејских вила.¹⁰ Увозом у Рим, углавном из Александрије и других центара јелинистичке културе у I и II веку, тај бароко старога света задавао је себи чисто-илузионистичке задатке и стремио је управо да *обмане* посматрача који се претпостављао према њему, више или мање, непокретним. Архитектонски и пејсажни цртежи те врсте бивају, можда не лепи, у смислу немогућности њихова остварења и стварности,¹¹ али тиме не мање они хоће да обману

⁸ Claudius Ptolomaeus, *εὐγεγραφικὴ Σφαιρική* Види M. Cantor, *Ibidem*, I, 423.

⁹ Н. А. Рынин, *Начертательная геометрия. Методы изображения*, Петроград, 1916.

¹⁰ Многобројне репродукције, по фотографским снимцима и по цртежима, грчко-римскога архитектурног пејсажа, истраживање тога пејсажа, могуће је наћи у детаљноме истраживању:

М. Ростовцев, *Эллинистическо-римский архитектурный пейзаж*, С-Петербург, 1908 (Из VII тома *Записок классического отделения императорского Русского археологического общества*, 1—143). XII + 143 и XX табли репродукција. Али нажалост рад М. Ростовцева савршено се не дотиче историјско-уметничке и уметничко-научне стране дела и, делимично, ниуколико не осуђује пространство јелинистичко-римског пејсажа. — Назначимо управо да је на репродукцијама Ростовцева пејсажима делимично проведена директна перспектива, мада и не потпуно строго, а делимично други чини пројекције сличне перспективи, сличне аксонометрије — пројекције из бесконачно удаљене тачке. У сваком случају, општи карактер слика довољно је близак перспективности.

¹¹ Уосталом, „питање о грчко-римскоме архитектурном пејсажу, његовом пореклу и историји, његовој реалности или фантастичности ниједном се до сада у науци није јасно поставило. Мене лично оно занима одавно, од првих дана мога познанства с Помпејима. Мени је одједном било јасно да су границе садашњег фантазирања у помпејском пејсажу изванредно ограничене и у потпуности се држе у оквирима *илузионистичкога* предавања делимично мотива природе која их окружује, делимично спољашњих придошлих пејсажних и архитектурних оригинала. Фантастичка архитектура је уопште термин мени слабо

као да би хтели да забављају и драже посматрача. Друге појединости су пренесене с таквим натурализмом да се посматрач само опитом убеђује у античку обману: томе утиску доприноси уметничка полутама, распоређена у зависности од тога извора светлости — ока, отварања одозго врата која су осветљавала собу.¹² Достојан је највеће пажње тај приметни факт да се и од тога илузионистичког пејсажа опет протежу везујуће нити према архитектури грчко-римске сцене.¹³ Корен перспективе је — позориште, не само по томе историјско-техничком узроку што је позоришту најпре била потребна перспектива, него и по сили дубљег убеђења: [по] театралности перспективнога сликања света. У томе се и састоји незамарајуће осећање света, лишено осећања реалности и сазнања одговорности, да је за њега живот само гледиште а не нипошто подвиг. И зато, ако се повратимо Помпејима — тешко је тражити у тим сликањима оригинална дела [...] уметности. Стварно техничка живахност тих домаћих декорација ипак нас не приморава да заборавимо историчаре уметности,¹⁴ јер у њима ми имамо пред собом „само дела виртуоза обртника, а не садањих продуктовљених уметника”. Ето тако — и у односу на касније основе садржајних слика, насликаних „увек врло приближно”, брзо и вешто набацаних. „Јесу ли тако биле насликане позадине на знаменитим сликама класика — то је још питање”.¹⁵ Ти споменици страдају приближно у разрешавању задатака перспективе којима су уметници подилазили као уметним путем, — каже Бенуа. А цело је питање веће: значе ли те црте да закони перспективе стварно нису били познати старима. Зар не видимо — пита Бенуа — „у садашње време такво запостављање перспективе, као науке? Потпуно је близу то време кад ћемо и ми доћи до те области, до „византијских” бесмислица и оставити иза себе неизвежбаност и приближност познога класичног живописа. Хоће ли бити могуће на томе основу порицати знање закона у нараштају уметника који су нам претходили?...¹⁶

појмљив: подробности орнаменталног карактера може да наведе фантазија, сједињење мотива може да буде произвољно и необично, али сами мотиви и општи карактер непрестано ће бити реални, ако не портретнорелефни (пред нама нису пројекти архитекте а ни фотографије), онда реално типични. Истраживање са те тачке гледишта мотива архитектуре који су се потпуно показали као фантастични у такозваноме архитектурном стилу зидних декорација већ је успело да даде низ неочекиваних и изванредно важних резултата — разјаснила се и разјашњава се веза те „фантастичне архитектуре са архитектуром грчко-римске сцене, и даље истраживање, наравно даће још више, посебно сада, кад се један за другим откривају у Малој Азији споменици савремене јелинистичке архитектуре. До таквих ме резултата довело многогодишње истраживање архитектуре помпејских пејсажа. Све се овде, у још већој мери него у архитектурној декорацији показује реалним, предаје *типове* реалне јелинистичке архитектуре. За чисту фантазију овде је још мање места него у архитектури помпејских зидова” (Ростовцев, Исто, IX—X, Предисловие). Аутор везује тај пејсаж са облицима римских *вила*, египатским пејсажима и другим.

¹² Александр Бенуа, *История живописа*, С-Петербург, „Шиповник” Ч. I, вып. I, 41. и даље.

¹³ Види бр. 11.

¹⁴ Бенуа, Исто, 45.

¹⁵ Исто, 45. и 36.

¹⁶ Исто, 44, примедба 24.

Стварно, могуће је делимично видети у тој полутачности перспективских остварења почетке онога распада перспективе који ускоро почињу у источном и западном средњовековљу. Али, мени се чини, те нетачности перспективе су компромис између задатака управо декоративних — илузионистичкога живописа — и систематских задатака — чистог живописа: па немогуће је заборављати да у станбеној згради, иако и врло нерадној, ипак није све позориште, и да породица у кући уопште није тако прикована за своје место и није тако ограничена у своме животу, као позоришни посматрач. Кад би се зидно сликарство било које куће Витијевих у потпуности потчињавало правилима перспективе, онда би оно, тежећи за обманом или за разиграном шалом, њих достигло само при непокретности посматрача [који] се при том налази на строго одређеном месту собе: напротив, сваки његов покрет или, тим више промена места производила би одвратно осећање неуспеле обмане или откривеног трика. Ето, управо да би избегао груба нарушавања перспективе, декоратер се одриче од своје безусловне досадности за сваку појединачну тачку гледања, и даје, према томе, неку синтетичку перспективу, неко *приближно*, за сваку појединачну тачку гледања, решење задатка, али које се зато распростире на пространство *целе* собе: сликовито говорећи, прибегава перспективном строју клавирског инструмента који је довољан у границама тражења тачности. А још, говорећи друкчије, он се делимично одриче од уметности привида и ступа на неки, мада и у потпуно незнатном степену, пут синтетичкога сликања света, то јест од декоратера постаје [у]неколико уметник. Али, понављам, у њему је могуће видети уметника *не* зато што се он *у*неколико, и малтене сасвим, држи правила перспективе, него зато и *у*толико што он од њих одступа.

VI

Почев од IV века нове ере — илузионизам се разлаже и перспективна просторност у животу ишчезава: открива се јавно непризнавање правила перспективе, необраћање пажње на непропорционалне саодnose појединих делова предмета и чак, некад, њихових појединих делова. То разарање позно-класичнога у својој суштини перспективног живописа, иде са изванредном брзином, а затим се сваким веком [све више] продубљује, закључно са временом раног ренесанса. У сликара средњег века „нема никакве представе о свођењу линија према једној тачки или о значењу хоризонта. Познији римски и византијски уметници као да никад нису видели грађевину у природи, него су имали посла само са равним исечцима за игру. А пропорцијама се они толико мало занимају и, током времена, све мање и мање. Не постоји никакав однос између раста фигура и [између] грађевина назначених за те фигуре. Уз то треба још додати да се *в*зковима, чак у детаљима, примећује удаљавање од стварности које све [више] *у*зраста. Још је могуће установити где-које паралеле између стварне архитектуре и архитектонског живописа у делима VI, VII и чак X и XI века, али даље се учвршћује у византијској уме-

тности тај страни тип „палатнога живописа” у коме је све — произвољност и условност”.¹⁷

Ту карактеристику средњевековног живописа узели смо из *Историје живописа* А. Бенуа, али отуда — само зато што нам је [та] књига била под руком; у јадиковањима Бенуа није тешко разабрати давно, давно наталожене грдње упућене средњевековној уметности, особито за „незнање” перспективе које је могуће прочитати у било којој књижици из историје уметности, са једноставним указивањем на приказивање кућа „на три фронта”, као што сликају деца на „условност” осликавања, на разилажење паралела, на непропорционалност и, уопште, на свако перспективно и друго просторно незнање. За пунину такве карактеристике средњевековља потребно је додати да је и на Западу, са те исте тачке гледишта, ствар привидно пошла на боље, али ипак [је испала] знатно горе: „Ако ми упоредимо оно што се приближно у X веку стварало на Западу Европе с тим што се производило у исто време у Византији, онда ће се [ово] друго показати [самим] врхом уметничке утанчаности и техничке величанствености”.¹⁸ При таквоме поимању Византије само собом се разуме и резиме, или у Бенуа, или у већине других — зар није свеједно, и тако је оно већ дојадило безбројним понављањима руку под руку, с још више нагомиланим повикама историчара културе о „мраку” средњевековља, резиме који гласи:

„Историја византијскога живописа са свима њеним колебањима и [при]временим подухватима јесте историја пада, запуштености и обамрлости. Обрасци Византинаца све се више удаљавају од живота, њихова техника постаје све више ропски-традиционална и занатска”.¹⁹

Схема историје уметности и историје просвећености уопште, као што је познато, почињући од епохе ренесансе, па готово до наших дана, непромењиво је једна и иста и, при том, изванредно једноставна. У њеном основу лежи непоколебива вера у безусловну вредност, у дефинитивну завршеност и, тако рећи, канонизованост, узнесеност готово у област метафизичку, буржоазне цивилизације друге половине XIX века, то јест кантовска оријентација која, иако не директно, води [порекло] од Канта. Истина, ако је где могуће говорити о идеолошким надградњама над економским облицима живота, тако је то овде, у историчара културе XIX века који су слепо поверовали у апсолутност плитке буржоазности и који оцењују свесветску историју степеном блискости њених појава појавама друге половине XIX века. Тако је и у историји уметности: све оно што подсећа на уметност тога времена или се креће према њој, признаје се за оригинално, а остало све — за пад, незналаштво, дивљину. При таквој оцени чини се схватљива узбудљива похвала која се не ретко отргне са уста поштених историчара: „потпуно на савремени начин”, „боље не би могли учинити и тада то”, при чему се указује на било коју годину, блиску времену самога историчара. Стварно за

¹⁷ Исто, 70.

¹⁸ Исто, 75.

¹⁹ Исто, 75.

оне који поверују у савременост неизбежно је и пуно поверење у своје савременике, слично томе како су провинцијали науке дубоко убеђени да је за коначну истину у науци коначно „призната” (— као да је то неки васељенски сабор за формирање догмата у науци —) ова или [нека] друга књижица. И тада је појмиво да античка уметност која иде од светих архаика кроз идеал лепога према чулноме и, најзад, према илузионистичком, таквим историчарима изгледа да се развија. Средњевековље, које одлучно раскида са задацима илузионизма, и које поставља за свој циљ не изграђивање сличности, него симболе реалности, чини се да је у паду. И, најзад, уметност овога времена, која почиње ренесансом, и ту по прећутноме међусобном намигивању, по некаквоме току узајамне сагласности у коме је решила да замени изграђивање симбола изграђивањем слика, та уметност, широким путем доведена до XIX века, изгледа историчарима да се неоспорно усавршава. „Како је могуће да то буде слабо, ако је непроменивом унутарњом логиком то довело к вама, к мени”? — таква је истинска мисао наших историчара ако је изразимо без извештачености.

Они су дубоко истинити у сазнању директне везе, и уз то — не само спољно-историјске, него унутарње-логичке, трасценденталне везе између премиса времена ренесансе и поимања живота најближе прошлости, тачно онако као што су најдубље истинити у своме осећању пуне несјединивости претпоставки средњевековних и погледа на свет који тек што се појавио. Ако се сумира све оно што се говори о формалноме односу против средњевековное уметности, онда се то своди на прекор: „Нема поимања простора”, а тај прекор, у раскрышеном облику означава да нема просторног јединства, нема схеме еуклидо-кантовског простора која се своди, у границама живописа, — на линијску перспективу и пропорционалност, а тачније говорећи — на једну перспективу, јер је пропорционалност — само њена јединственост.

При томе се претпоставља (и — што је најопасније — несвесно) да је то нешто што се само собом разуме, или је негде и некад апсолутно доказано, да никаквих облика у природи не постоји, — не постоји као да живи сваки у свом кругу, — јер уопште нема никаквих реалности које имају у себи центар и зато припадају својим законима да је према овоме све видљиво и приметно само прост материјал за испитивање неке опште схеме усредсређивања која се споља навлачи на њега, каквом служи кантовско-еуклидовски простор, и што су, према томе, сви облици природе само појавни облици, навучени на безлични и безразлични материјал схемом научног мишљења, то јест они су као ћелије извлачења линија живота — и ништа више. И, најзад, претпоставка логички прва — о квалитетној једнобитности, бесконачности и безграничности простора, о његовој, тако рећи, безобличности и неиндивидуалности. Није тешко видети да те претпоставке поричу и природу и човека одједном, мада имају корен, према подсмеху историје, у паролама које су се називале „натурализам” и „хуманизам” и завршиле су се формалним проглашењем права човека и природе.

Сад није место да установљујемо или чак да разјашњавамо везу ренесансних слатких корена са кантовским горким плодовима. Довољно је познато да је кантијанство, по своме патосу, управо продубљено хуманистичко-реалистичко поимање живота ренесансе, а по обухвату и дубини, самосазнање оне истинске подлоге која себе назива „новом европском просвећеношћу” и није се без разлога разматала још недавно својим господством. Али у најновије време ми се већ привицамо да схватамо привидну завршеност те просвећености и сазнали смо, како научно-философски тако и историјски, а нарочито уметнички, да су сва та страшила којима су нас одбијали од средњевековља, измислили сами историчари, да и у средњевековљу тече пуноводна и садржајна река истинске културе са *својом* науком, са *својом* уметношћу, са *својом* економијом — уопште са свим што припада култури, али управо са *својим* и које се уз то приближава правој античности. И претпоставке које се сматрају непроменивим у поимању живота новог времена, ту, као и у старини (— да, као и у старини! —) — не само да се сматрају непроменивима него се одбацују, [и то] не због мале разборитости, него суштином задрте воље. Патос новог човека — да се ослободи од сваке реалности, да би [његово] „хоћу” давало закон стварности која се поново изграђује, фантасмагорична, мада и затворена у исцртане квадрате. Напротив, патос античног човека, као и човека средњевековног — то је прихватање, благодарно признавање и утврђивање сваке реалности као добра, јер биће јесте добро, а добро јесте биће; патос средњевековног човека је — утврђивање реалности у себи и ван себе, и стога — објективност. Субјективизму новог човека својствеи је илузионизам: напротив, нема ничега толико далекога од намера и мисли човека средњевековног (— а његови су корени у античности —) као стварање привида и живот међу привидима. За новог човека, — узмимо његово отворено признање устима маргбуршке школе — стварност постоји само тада и утолико када и уколико јој наука благоизволи дозволити да постоји, издавши своју дозволу у виду направљене схеме, а та схема треба да буде пропусница јуридичкога догађаја по чему се дата појава може сматрати да се потпуно уклапа у припремљено исцртавање живота и, зато, допустива је. А потврђује се патент за стварност — само у канцеларији Г. Когена, и без његовог потписа и печата он је нестваран.

Оно што „Маргбуржани” исказују отворено — чини дух ренесансне мисли и сва историја просвећености у знатној мери заузета је борбом са животом да би га потпуно угушила системом схема. Али достојно је пажње и најдубљег унутарњег смеха да ту наказу, тај дефект људскога мишљења и осећања, то преваспитање у духу нихилизма, нови човек упорно приказује као повратак ка природности и као скидање некаквих тобоже од некога стављених на његов пут [препрека], док уствари — старајући се да оструже са људске душе слова [= запис, прев.] историје, — он продерава саму људску душу.

Древни и средњевековни човек, напротив, пре свега зна да би за то да би [могао] *хтети* — [било] потребно да [прво] постоји, да буде реалност и при том у средини рефлности на које треба да се ослања, стога је он дубоко реалистичан и тврдо стоји на земљи, а не као нови човек који се схвата само са својим хтењима и, по неопходности, са

најближим средствима њиховог остварења и задовољства. Отуда је дојмљиво да су претпоставке реалистичкога поимања живота постојале и постојаће увек: постоје реалности, то јест постоје центри бића, неки угрушци бића који подлежу својим законима и имају сваки свој облик: по овоме, ништа што постоји не може да се разматра као безразлични и пасивни материјал за утрпавање у било какве схеме, а још мање да се утрпава у схему еуклидо-кантовскога пространства; и зато су облици дужни да се постижу према *своме* животу, да се кроз себе представљају према постизању, а не у ракурсима раније намештене перспективе. И, најзад, сам простор — није неко само равномерно беструктурно место, није проста рубрика, него је сам — својеврсна реалност, скроз организована, нигде не безгранична, која има унутрашњу регулацију и изградњу.

VII

И тако, перспективност или неперспективност живописа целог историјског периода не може да се због тога разматра као нешто истозначно способности или неспособности, него лежи неупоредиво дубље у одредбама аутохтоне воље која има творачки импулс на једној или на другој страни. Наша теза — и ми ћемо се још не једном враћати њој — састоји се у томе да и у оним историјским периодима уметничкога стваралаштва у којима се не примећује коришћење перспективом, творци ликовних уметности не да „не умеју”, него *неће* њоме да се користе, или тачније речено, — хоће да се користе другим принципом сликовности но што је перспектива, а то хоће [управо] зато што геније времена поима и осећа свет начином који иманентно укључује у себе и тај метод сликовности. Напротив, у другим периодима заборављају смисао и значење неперспективе у сликању, сасвим губе слух за њу, зато што поимање живота времена, учинивши се сасвим другим, води према перспективској слици света. И у једноме и у другом постоји своја унутарња доследност, своја принудна логичност, у суштини врло елементарна, и, ако она не ступа у пуни замах веома брзо, онда то *не* произилази од сложености те логике, него од двосмисленог колебања духа времена између два самоопредељења која се узајамно искључују.

Постоји, у коначном резултату, само два опита света — опит општељудски и опит „научни”, то јест кантовски, као што постоје [и] два односа према животу — *унутарњи* и *спољни*, као што постоје [и] два типа културе — созерцатељно-творачка и грабљиво-механичка. Сва се ствар своди на избор овога или оног пута — средњевековне ноћи или просветитељског дана културе; и даље — све се одређује као из књиге, с пуном доследношћу. Али, смењујући се [наизменично] у историји, те зоне културе — уопште се одједном не одвајају једна од друге, по неодређености стања у одговарајућим временима самога духа који је себи већ досадио једном [страном], а још се није одважио [да пређе] на другу.

Не свраћајући овога часа у *смисао* нарушавања перспективе, — да би се са већом психолошком убедљивошћу вратили касније прет-

ресу тога [истог] питања — подсетимо на тај факт средњовековног живописа да се нарушавања перспективе уопште овде не јављају по временима, сад овако, сад онако, него потчињена одређеном смислу: улазеће паралеле се *увек* разлазе према хоризонту, и при том утолико приметније што више треба издвојити предмет који је њима ограничен. Ако у особеностима египатских рељефа ми видимо не случајност незнања него уметнички *метод*, јер се те особености срећу не једном или двапут, него хиљадама, десетинама хиљада пута и, према томе, намерне су, онда је по узроку аналогije немогуће не признати да је својеврсно нарушавање перспективе у средњовековној уметности — такође управо *метод*. Па и психолошки је немогуће себи представити да у току многих векова силни и дубоки људи, изградитељи својеврсне културе, не би знали да примете такав елементарни, такав неоспорни и, може се рећи, о себи вапијући факт, као [што је то] стапање [сужавање] паралела према хоризонту.

Но, ако то изгледа мало, онда ево још доказ: цртежи деце, у односу на неперспективност, и управо на обратну перспективу, живо подсећају на цртеже средњовековне, не гледајући на старање педагога да упути децу у правила линијске перспективе; и само са губитком непосреднога односа према свету деца губе обратну перспективу и потчињавају се његовој натегнутој схеми. Тако, независно једно од другог поступају сва деца.

И, значи, то — није проста случајност и није произвољна измишљотина никаквога византијствујућег између њих, него метод сликарства који потиче из карактера усвојене синтезе света. Будући да дечје мишљење — то није слабо мишљење, него особити *тип* мишљења²⁰ и [који] при том може да има разне степене савршенства, закључно до генијалности, и он је чак превасходно сродан генијалности, онда треба признати, да и обратна перспектива у сликању света — уопште није једноставно неуспела, несхваћена, непроучена перспектива линија, него постоји управо својеврсни захват света с којим се треба обрачунати као са зрелим и самосталним начином сликарства, можда — мрзети га, као непријатељски начин, али о коме, у сваком случају, не иде да се говори са саосећајним или са заштитничким снисхођењем.

VIII

Стварно, ово поимање света је прослављено у XIV веку на Западу и новим односом према перспективи.

Као што је познато, прва, најфинија испарења натурализма, хуманизма и реформације подижу се од невине „овчице Божје” — Франческа Асишкога, канонизованог ради имунизације, из простог разлога што на време није био ухваћен да га спале. А прва манифестација францисканизма у области уметности био је ботизам.

Са *Ботевим* стваралаштвом уобичајено се повезују у мисли представе о средњовековљу, — међутим, погрешно. Бото гледа на другу

²⁰ Д. М. Болдуин, *Духовног развитие детскаго индивидуума и человеческого рода*, Перевод с III американског издания, „Московске книгоиздательство”, Москва, 1911.

страну. Његов на италијански начин „весели и срећни геније“, плодни и лаки, био је склон и према ренесансно не дубоком погледу на живот. „Он је био врло сликовит — каже Вазари — врло пријатан у опхођењу и велики мајстор да говори оштре речи на које је успомена још жива у томе граду.“ [...]

„Он је био врло радознао — говори Вазари о Боту —, ишао је вечито погружен у размишљања о новим стварима и старао се да се приближи природи, по чему заслужује да буде назван учеником природе, а не било чега [или кога] другог.

Он је цртао разноврсне пејсаже, пуне зидова и дрвља, што је представљало новину у његово време”.²¹

Отац савременог пејсажа — Бото — иступа са методом сликане архитектуре која „обмањује поглед“ и на очиглед са срећом, зачуђујућом за своје време, решава смеле задатке перспективе. У Ботово знање правила перспективе историчари уметности сумњају: ако је то правилно, онда ево, према томе, доказ да, кад се око почело руководити унутарњим тражењем перспективе, онда је оно [њу] готову нашло ту, мада и не у одређеном облику. Бото не само да не чини груба нарушавања перспективе, него, напротив, као да се игра с њом, стављајући [пред] себе сложене проблеме перспективе и разрешавајући их проницљиво и [пот]пуно; делимично, паралеле које полазе састају се према хоризонту у једној тачки. Мало је од тога у фрескама горње цркве св. Франческа у Асизи; Бото почиње од тога да зидопис има у њега „значење нечега самостојећег и као чак [нечега] што конкурише архитектури”.²² Фреске — „нису зидни узор с темом” него „поглед кроз зид на све чинове”. Достојно је пажње да је Бото касније ретко прибегавао томе начину као смеломе за то време, и ретко му прилазе сви његови ближи следбеници, тако да у XV веку слична архитектура постаје општим правилом, а у XVI, XVII веку доводи до жаришног обогаћења архитектонског живописа потпуно равна и проста смештања, лишена било каквога реалнога архитектонског урбанства.²³ Према томе, ако касније отац савременог живописа не прибегава сличноме начину, онда то није зато што га он не зна, него зато што се ојачали уметнички геније, то јест онај који је постао свестан себе у сфери чисте уметности, отуђио од обмане перспективе, у крајњој линији од њене наметљивости као што је — како се види — спласнуо у њега касније и његов рационалистички хуманизам.

А онда, од чега је полазио Бото? Или, другим речима, откуда се појављивало код њега знање да се користи перспективом? [...]

Природно је мислити да је навику и укусу према перспективним обманама гледања Бото развио у себи на позоришним *декорацијама*: претходност сличне врсте ми смо већ видели и код Витрувија и у Анаксагориној режији есхилевских трагедија. Тамо, прелазом од теургије на световни поглед — какве су биле у старој Грчкој узастопно уводећи од мистичке и, тачније, мистеријске реалности трагедије — Есхила,

²¹ И. Тэн, *Путешествие в Италию*, Перевод П. П. Перцова, Т. II, 1916, 87—88.

²² Бенца, *Исто*, I, 100.

²³ *Исто*, I, 100.

затим Софокла и, најзад, Еурипида, у развиту позоришта новог времена јавиле су се мистерије које су дале у резултату одвијања нову драму. Историчарима уметности изгледа вероватним да је пејсаж Бота у самој ствари поникао из декорација онога што се увек називало „мистеријама“, и зато није могао — кажемо у име своје — да се потчини начелу илузионистичке декоративности, то јест перспективи. Да не говоримо неосновано, потврдимо своја схватања мишљењем, према начину мисли страног историчара уметности: „Каква је била зависност Ботовог пејсажа од декорација мистерија“ — пита се А. Бенуа, да би дао одговор: — вероватно се та зависност показује у тако великом степену (у виду мајушних „вештачких“ кућица и павиљона, у виду кулиса равних, тачно [као] од картона исечених зидова) да је сумња у деловање положаја духовног спектакла на његов живопис једноставно могућа: ми, вероватно, видимо на неким фрескама директно фиксиране сцене тих призора. Међутим, треба рећи, да се као наједном у сликама које несумњиво припадају Боту, та зависност казује мање и сваки пут — у много прерађеној форми, сагласно условима монументалног живописа”.²⁴

Другим речима, Бото, созерцавајући, као чист уметник, постепено одлази од декорација, које уз то, као дело заједничко, тешко да су биле сасвим индивидуалне. Ботова новина је, према томе, — не у перспективности као таквој, него у живописноме кориштењу тога начина, позајмљенога из прикладног и простонародног огранка уметности, слично томе као што је преко Петрарке и Дантеа био пренесен у поезију простонародни језик. У резултату се јавља закључак да је знање или, у крајњој линији, вештина да се користи средствима перспективе, у својству „тајне науке о перспективи”,²⁵ по речи А. Дирера, већ постојало, а, можда је и *свагда* постојало међу [неким] уметницима који су сликали декорације за мистерије, мада се строги живопис тих начина већ туђио. А је ли могао да их не зна? — Тешко је себи представити обратно, чим су били познати еуклидовски *Елементи геометрије*. Већ је Дирер у своме *Упутству у методе мерења*²⁶ које је изашло 1525. године и садржало учење о перспективи почео прву књигу трактата речима које јасно показују малу новину теорије перспективе у поређењу са елементарном геометријом, — малу новину, према сазнању људи тога времена: „Дубокомисаони Еурипид је изложио основе геометрије, — пише Дирер — и ономе ко је већ добро упознат с њима, [све ово што је] овде писано, биће излишно”.²⁷

И тако, елементарна перспектива је била [о]давно позната, — била је позната, мада и није имала доступа у високу уметност даљег предсобља.

²⁴ Исто, I, 107—108.

²⁵ Сравни: Алексей Миронов, *Альбрехт Дюрер, его жизнь и художественная деятельность*. Москва, 1901, 375, (*Ученые записки Императорского Московского Университета. Отдел историко-филологический*, Выпуск, 31).

²⁶ *Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit in Linien ebenen und ganzen Corporen durch Albrecht Dürer zusammen getzage und zu nitz alle kunst libhabenden mit zugehörigen Figuren in truck gebracht im jar. MDHNB. Gedruckt zu Nuremberg im 1525 jar.* Осим тога, има не мање од пет новијих издања.

²⁷ Миранов, Исто, 380, примедба 1.

Али, по мери тога како се посветовњачује религиозни поглед на свет средњевековља, чисто религиозна активност изродила се у полу-театралне мистерије, а икона — у такозвани религиозни живопис у коме религиозни сиже све више и више постаје изговор за сликање тела и пејсажа. Из Флоренце [Фиренце] се распростире талас космолатрије: после Флоренце су ђотисти били нашли, а затим распространили, као уметничке прописе, начела натуралистичког живописа.

Сам Ђото, а од њега Ђовани да Милано, и посебно Алтикиери и Авансо, чине смеле перспективске структуре. Природно је да ти уметнички опити, исто [тако] и традиције, делимично поцрпени из радова Витрувија и Еуклида, улажу се у основ теоријскога система у коме је учењу о перспективи предстојало да буде изложено потпуно и засновано. Ти научни основи који су после [једног] столећа разраде дали „уметност Леонарда и Микеланђела“, били су нађени и израђени у Флоренци [Фиренци]. До нас нису дошла дела двојице теоретичара тога времена: Паола дел Абако (1366) и млађега — Ђиађа де Парма. Али могуће је да су они и припремили подлогу на којој су почетком XV века радили главни теоретичари перспективе²⁸ Филипо Брунелески (1377 — 1446) и Паоло Учело (1397 — 1475), затим Леон Алберти, Пиеро деи Франчески (око 1420 — 1492) и, најзад, низ скулптора, од којих особито треба истађи Донатела (1380 — 1466). Снага утицаја тих истраживача условљена је тиме не само што су они теоријски разрађивали правила перспективе, него су и остваривали своја достигнућа у живопису. Такви су зидовиси у виду споменика, исликани са огромним знањем перспективе на зидовима флорентијске палате [које је] насликао 1436. године Учело и 1435. године Костађи; таква је декорација Фресака Андрије дел Костађо (1390 — 1457) у [месту] Сент-Аполонио у Француској. „Сав њен строги нажит: игра дама на поду, кесони у плафону, розете и плочице по зиду. — насликани с наметљивом јасношћу зато „да би се достигао“ пуни утисак дубине (ми бисмо рекли „стереоскопности“). И тај утисак је достигнут утолико да сва сцена у њеној укочености има изглед некакве групе из паноптикума — разуме се из генијалнога паноптикума”²⁹, — по несхватању оштро примеђује противник перспективности и ренесансе. Пиеро такође саставља упутство у перспективу под насловом *De perspectiva pingendi*. Леон Батиста Алберти (1404 — 1472), у своме тротомном делу *О живопису*, написаном пре 1446. године, а штампаноме у Нирнбергу 1511. године развија основе нове науке и илуструје их применом у архитектурном живопису. Мезачио (1401 — 1429) и његови ученици Беноцо Гоцоли (1420 — 1498) и фра Филипо Липи (1406 — 1469) теже да се користе у живопису том науком перспективе, док се најзад не лати тих проблема, теоријски и практично, Леонардо да Винчи (1452 — 1519) и не заврше развитак перспективе Рафаел Санти (1483 — 1520) и Микеланђело Буонароти (1475 — 1562).

²⁸ На руском језику неки од тих трактата постоје у изводима у књизи: Атлеш, *Ренесанс в Италији*. Перевод Е. Ю. Григоровича. Издание М. и С. Сабашникових, Москва, 1916.

²⁹ Ђенуа, Исто, I, 381.

Нећемо даље обележавати етапе теоријскога и сликарског раз-
витка перспективе у минулој позадини историје која нам непосредно
претходи, поготово што је њено проучавање прешло претежно у руке
математичара и већ је постало далеко [= страно] од непосредних
интереса уметности: [нешто] мало, лако набаченога овде, имало је за-
датак не саопштавање општепознатих историјских података, као так-
вих, него нешто сасвим друго — управо да подсети на сложеност и
дужину таквога развита који је завршио тек у XVIII веку Ламберт,
и даље у својству једнога од одељака нацртне геометрије, радовима
Лерна, Аскиери-ја, Енрикеса у Италији, Шаља и Панселе-а у Фран-
цуској, Штаудта, Фидлера, Винера, Купфера, Бурмештера у Немачкој,
Вилсона у Америци и других, која се [нацртна геометрија] улила у
заједничко корито изванредно важне и опширне математичке дисци-
плине — *перспективне геометрије*.³⁰

Отуда истиче да, ма како ми оцењивали перспективу по суштини,
ми немамо никаквога права да развијемо у њој неки прости, природни,
непосредно-својствен људскоме оку, као таквом, начин да види свет.
Потреба да се на изради учења о перспективи труди читав низ најви-
ших умова и опробаних живописаца у току неколико векова, уз учешће
прворазредних математичара, и при томе још очигледно *после* тога,
пошто су већ били примећени основни симптоми перспективне пројек-
ције света, тера на мисао да се историјски посао израде перспективе
нипошто није кретао око просте систематизације, него око [онога
што је] својствено човековој *психофизиологији*, *наиме око насилнога*
преваспитања те психо-физиологије у смислу апстрактне потребе ново-
га поимања света. [...]

Али душа ренесансе, душа уопште новога времена, — јесте неце-
ловита расцепљена душа која се цепа [на двоје] у својим мислима. У
томе односу уметност се нашла у користи. Срећом, живо стваралаштво
се уопште није потчињавало потребама размишљања, и уметност је, у
самој ствари, ишла далеко од тих путева какви су се објављивали у
апстрактним декларацијама. Прилика достојна пажње и смеха: чак
сами уметници, теоретичари перспективе, чим нису излагали правила
перспективе и предавали се, мада су већ знали њене тајне, непосред-
номе уметничком проницању приликом сликања света — они су чи-
нили грубе „промашаје” и „грешке” против њених потреба — све, све!
Али изучавање одговарајућих слика раскрива да је њихова снага —
управо у тим „грешкама”, у тим „промашајима”. Ево, дакле, када
стварно

Und predigen öffentlich Wasser.

Сад немамо времена да улазимо у подробну анализу уметничких
дела и треба да се задовољимо само не многима њиховима типичним
примерима, доказујући изречену мисао, и при томе да их узмемо
површно, без разјашњења, што управо одговара естетски њихово не-

³⁰ Опширну литературу о тим питањима можемо наћи у књизи Н. Р.
Рынина, *Методы изображения*, 245—264.

одговарање перспективној схеми. Али ради пуне прегледности, напомнимо, и при томе туђим речима, да постоји задатак перспективиста — знаменито „перспективно јединство“.

У процвату веровања у перспективу и поштовања перспективе, седамдесетих година XIX века, Гвидо Шрајбер је саставио уџбеник перспективе, чије је друго издање прегледао архитекта и предавач перспективе на Лајпцишкој академији уметности И. Ф. Фивегер и снабдео га предговором професора и директора те исте академије — Лудвига Нипера.³¹ Изгледа, солидно и високоауторитетно! Тако, ето, у томе уџбенику, у глави о „перспективном јединству“ стоји следеће:

„... сваки цртеж, који претендује на перспективни утицај, треба да постави у основу одређено место цртача или посматрача. Цртеж треба на тај начин да има само једну тачку гледања, само један хоризонт, само једну лествицу. Према тој једној тачки гледања треба да буде, поред осталог, усмерено узлажење свих вертикално усходећих линија, које беже у дубину слика. На томе једном хоризонту треба на исти начин да се налазе тачке ишчезавања свих осталих вертикалних линија; правилан саоднос величина треба да влада над свом сликом. То је [управо] оно што би требало да се подразумева под *перспективним јединством*. Ако се [пре]цртава слика са природе, онда је потребна само невелика пажња према тим положајима, и све ће се дати до извеснога степена само собом“.³²

И тако, значи:

Нарушавање јединствености гледишта, јединствености хоризонта и јединствености скале јесте нарушавање перспективнога јединства слике.

Сад:

Ако је неко перспективиста, онда је то, наравно, Леонардо. Његова *Тајна вечера*, уметнички фермент каснијих богословских *Живота Исусових*, има задатак да скине просторно разграничење тога света, еванђелскога, и овога, животног, да покаже Христа као онога који има вредност особиту али не особиту *реалност*. Оно што је на фрески — сценска је поставка, али није посебан простор, неупоредив с нашим. И та сцена није [нешто] више до продужење простора собе; наш поглед, а за њим и све наше биће, увлачи се том перспективом која се шири, приводећи десноме оку главнога лица. Ми не видимо реалност, него имамо феномен виђења; и ми кришом погледамо, као у напрслину, хладно и радознало, немајући ни страхопоштовања, ни жалости ни, тим пре, патоса удаљености. На тој сцени царују закони кантовскога простора и њутновске механике. Да! Али ако је само тако, онда се дефинитивно не би добило никакве вечере. И Леонардо означава особиту вредност скале која се остварује — нарушавањем јединства.

³¹ Guido Schrieber, *Lehrbuch der Perspective mit einen Anfang über den Gebrauch geometrischer Grundrisse*, 2-te Auflage, Lpz, 1874. издање посмртно А. F. Viehweger и с предговором L. Nieper'a.

³² § 32, стр. 51.

Прост пример ће лако да покаже да соба једва да има висину [за] удвојен људски раст, уз троструку ширину, тако да смештај никако не одговара ни броју људи који се [у њој] налазе, ни величини догађаја. Међутим, плафон не изгледа као да притиска, а маленкост собе да је слици драматичну засићеност и испуњеност. Неприметно, али тачно, уметник је прибегао нарушавању перспективе³³, добро познато [још] од египатских времена: применио је разне јединице мере према приказаним лицима и према намештају и, умаливши меру [овога] последњег, при том различито у разним правцима тим самим је увећао људе и придао скромној молитвеној вечери значај светско-историјског догађаја и, више од тога, центра историје. Јединство перспективе је нарушено, двојственост ренесансне душе се пројавила, али је зато слика добила естетску убедљивост.

Познато је какав величанствен утисак производи архитектура на *рафаеловској Атинској школи*³⁴. Ако по сећању карактеришемо утисак тих сводова, ако хоћемо можемо их упоредити са московским храмовима Христа Спаситеља: сводови се, изгледа, једначе по висини [са] црквенима. Али мерење показује висину стубова само не много вишом [од] удвојенога раста фигура, тако да би цела грађевина, као што се види, била тако растресита, потпуно ништавна, — незначајна, кад бисмо је стварно саградили. Метод уметника је такође у самој ствари несложен. „Он је увео две тачке гледања, распоређене на два хоризонта. Из горње тачке гледања насликан је под и сва група лица, из доње — сводови и уопште сав горњи део слике. Ако би фигуре људи имале заједничку тачку сједињавања с линијама плафона, онда би се главе људи који се налазе у дубини слике, опустиле на ниже, и заклонили би их људи који стоје напред, што би нашкодило слици. Тачка силажења линија тавана налази се у десној руци централне фигуре (Аристотела) који у левој руци држи књигу, а десном као да показује на земљу. Ако [треба] повући према тој тачки линију од главе Александра, десне фигуре која се налази на десној страни од Платона (с подигнутом руком), онда није тешко да се примети колико би требало да се умањи последња фигура те групе. То исто се односи и на групе које се налазе десно од посматрача. Да би сакрио тај перспективни недостатак, Рафаел је и поставио у дубини слике стварна лица и тиме замаскирао линије пода које иду према хоризонту”³⁵.

Од других Рафаелових слика наведимо *Виђење Јаковљево*. Ту је неколико тачака гледања и неколико хоризоната: простор виђења није координиран са простором доњег света, и направити га било је строго неопходно, јер у противном случају *Онај који себи на херувимима* показао би се само као човек који, упркос [законима] механике, не пада с висине. (У тој слици је, као и у многим другим у Рафаела — равнотежа двају начела, перспективнога и неперспективног, која одговара спокојној коегзистенцији двају светова, двају простора. То

³³ § 34, стр. 56.

³⁴ § 34, стр. 57.

³⁵ Рынин, *Начертательная геометрия. Перспектива*, Петроград, 1918, § 8, стр. 72—73.

не потреса, него умиљава, — слично томе као да би се пред нама бешумно раздерала црквена завеса другог света, и нашим очима би предстала — не сцена, не илузија о оном свету, него оригинална, друга *реалност*, мада она не проваљује овамо [к нама]. Наговештај на такво својство свога пространства Рафаел даје у Сикстини, размакнутим завесама.

Као у директну супротност *Виђењу Јаковљевом* могуће је показати на пример [на] Тинторетову слику која се налази у Венецијанској академији — *Апостол Марко ослобађа роба од мученичке смрти*. Виђење св. Марка је представљено у томе простору [тако] да сва жива лица и небеско виђење изгледају као телесна маса која само што није пала на главе сведока чуда. Правац се неће удаљити од сећања на натуралистичке методе Тинторетових радова, који је вешао воштане фигуре за плафон да би их натуралистички тачно предао ракурсу. И — небеско виђење се показало стварно једва као воштани одливак са окаченога, или сличних херувима. Такав је уметнички неуспех код сливања разнородних пространстава.

Али и коришћење двама пространствима истовремено, перспективним и неперспективним, срета се такође, и веома неретко, особито при сликању виђења и чудесних појава; таква су нека *Рембрантова* дела, мада је о перспективности и његових дела могуће говорити само са многим примедбама. Тај метод чини карактеристичну особину Доминика Теотокопула, по надимку *El Greco*, *Сан Филипа II*, *Погреб грофа Оргазе*, *Силазак Св. Духа*, *Изглед Толеда* и други његови радови наочиглед се распадају — сваки на неколико, не мање од два простора, при чему се пространство духовне реалности неоспорно не меша са простором чулне реалности. Управо то и придаје сликама Ел Грека особиту убедљивост.

Међутим, било би погрешно да се мисли да само мистички садржаји захтевају нарушавање простора. Узмимо за пример Рубенсов *Фламандски пејсаж* из галерије Уфице: његов средњи део је приближно перспективан и извлачи га, док су бочни — обратноперспективни, и њихова пространства избацују на себе аперципирајући поглед. У резултату се добијају два моћна вира који необично испуњавају прозаични садржај.

Таква је равнотежа двају начела простора у *Обраћењу св. ап. Павла* код Микеланђела. Али је сасвим друкчија просторност у *Страшном суду* овога последњег. Фреска представља неки нагиб: што је виша на слици нека тачка, то је даља од посматрача тачка која се њоме слика. Према томе, по мери подизања погледа, око би требало да срета све мање фигуре по сили скраћења перспективе. То се, између осталог, види из тога што ниже фигуре собом заклањају горње. Али што се тиче њихових размера, величина фигуре *расте* по мери њихове уздигнутости на фрески, то јест, значи, по мери њихове удаљености од посматрача. Такво је својство тога духовног простора, што је нешто у њему даље — то је веће, а што је ближе — то је мање. То је — *обратна перспектива*. Сагледавши је, и уз то тако доследно спроведену, ми почињемо да осећамо пуну своју неизмеривост са простором фреске. Ми се не увлачимо у тај простор; осим тога, он нас избацује из себе, као што би море од живе избацивало наше тело. Премда и вид-

љиво, оно је [то пространство] трансцендентно нама који мислимо по Канту и Еуклиду. Микеланђело, који је живео у бароку, био 'е, међутим, и минулом и будућем средњовековљу — савременик, а уопште не савременик Леонардов.

XI

Кад се [неки] први пут наведу на одступања од правила перспективе, онда они у одсуству перспективнога јединства уочавају случајни промашај уметника, неки *недостатак* његова дела. Али и невелика пажња брзо открива такву погрешност готово у *сваком* делу, и перспективност се почиње оцењивати сад већ не као патологија него као физиологија ликовне уметности.

Ту је неизбежно питање: а може ли се то заобићи без преиначавања перспективе? Па његов је задатак — да даде неку просторну сврховитост, особити, у себе затворени свет који се не механички, него унутарњим силама држи у границама оквира. А међутим, изрезак из природнога пространства, фотографија, — као комад пространства, — самом суштином ствари не може а да не изводи из својих граница, ван граница свога оквира, зато што је [то] део, механички одвојен од [нечега] већег. Према томе, као прва потреба пред уметником стоји да преорганизује у самозатворену целину изрезак простора који је он издвојио у својству материјала, то јест да означи перспективне саодносе чија је основна функција кантовско јединство целокупнога опита, које се изражава у неопходности од свакога опита да прелази ка другима или у немогућности да се сретне са облашћу која је довољна сама себи. Постоји ли у опиту, у самој ствари, перспектива — то је друго питање, и није [место] да га овде решавамо. Али постоји ли она, или је нема, а њено је назначење — одређено, и то назначење битно противречи ствари живописа, само што ова последња није себе предала другим делатностима које оскудевају у „сличности” у илузијама привиднога продужења чулног опита, кад њега, у ствари, нема.

Имајући у виду [ово што је] речено, ми се сада више нећемо чудити, уочивши два гледишта и два хоризонта у *Гозби* [код] *Симона*, [делу] *Паоло Веронезе-а*, у [нешто] мањој мери два хоризонта у његовој *Лепантској победи*, неколико гледишта распоређених дуж једнога хоризонта на слици *Хорација Верне-а Узимање Смале Абд-Ел-Кадера*, многобројне перспективне несугласице у пејсажу *Шванефелда*, а исто тако *Рубенса*, и тако даље, и тако даље, и на многима другим сликама и појмићемо зашто се у умним упутствима перспективе чак дају савети како [треба] нарушавати перспективно јединство да не би било сувише приметно (очигледно, ревнитељима таквога?), и у којима је случајевима неопходно прибећи таквоме безакоњу”.³⁶ Нарочито се препоручује да се распоређују тачке састајања вертикале према равни слике — по некој кривој, на пример, по омотавању нормала према некој елипси.³⁷ И уметници, чак веома далеки од задатака које су

³⁶ Рынин, Исто, § 8, стр. 70—82. и 89; G. Schrieber, Исто.

³⁷ Рынин, § 8, стр. 75, цртеж 144.

себи поставили кроз искуство конкретно-постојећег, одавно су примењивали слична одступања од перспективног јединства.

Таква је, на пример, у Лувру знаменита слика Паоло Веронезе-а (1528 — 1588) *Свадба у Кани*; по обавештењима специјалиста, у тој слици има *седам* тачака гледања и *пет* хоризоната.³⁸ Фр. Босје покушавао је да даде план архитектуре те слике, „исправљањем”, то јест строго перспективним сликањем, и нашао да он чува у суштини „исти поредак и исту лепоту”.³⁹ Добра је представа о првокласнима делима уметности, која је тако лако могуће „исправљати”. И зар не би било неправилно *своје* естетске погледе проверити и исправити по постојећима историјским предметима уметности? А ако, у самој ствари, строго потчињавање перспективе неперспективној слици само по себи не нарушава њену лепоту, зар онда то не значи да — како перспектива, тако и њено одсуство, естетски барем, уопште није тако важно како то мисле присталице перспективе?

Пада на памет да је Албрехт Дирер појурио крајем 1506. године из Флоренце [Фиренце] у Болоњу да тамо испита „тајну уметност перспективе”. Али тајне перспективе су љубоморно чуване и, пожаливши се на ћутање Болоњаца, Дирер је био принуђен да оде, сазнавши веома мало, — да би се затим код себе, код куће, самостално занимао откривањем тих истих метода и написао о њима трактат (— какав, уосталом, није спречио њега самог да пада у „погрешности” перспективе).

Не улазећи у разматрање његовога стваралаштва уопште, сетимо се његовог најсавршенијег дела о коме је Ф. Куглер⁴⁰ у своме одзиву (признатоме специјалисти за Дирера за „најпотпунију и најсрећнију карактеристику”⁴¹ тога дела), говорио да је, „уметнику који је завршио такво дело, могуће било растати се са светом, јер је његов циљ у уметности био достигнут; то дело ће га ставити у исту линију са највећим мајсторима којима се с правом поноси историја уметности”. Овде се, наравно, има у виду диптих познат под називом *Четворица апостола*, насликан 1596. године, то јест одмах после изласка на свет *Упутства за мерења*, и на две године пре његове смрти (Дирер је умро 1528). Дакле, у томе диптиху [има] позади стојећих фигура две главе *више*, него у стојећих спреда, услед чега се чува основна раван грчког рељефа, мада фигуре и нису растављене у тој равни. Према правилној примедби познавалаца уметности, „очигледно, ми имамо ту посла са такозваном „обратном перспективом”, према којој се задњи предмети сликају већим [од] предњих”.⁴²

³⁸ Friedrich Schilling, *Über die Anwendungen der darstellenden Geometrie insbesondere über die Photogrammetrie*, Lpz und Berlin, 1904, 152—153. Рынин, *Перспектива; Методы изображения*.

³⁹ Schilling, *Ibidem*, 153. Anm. 1.

⁴⁰ Франц Куглер, *Руководство к истории живописи со времени Константина Великого*, III издание, Москва, 1874, 384.

⁴¹ Миронов, *Исто*, 347.

⁴² Л. А. Сидоров, „Четыре апостола” Альбрехта Дюрера и связанные с ними спорные вопросы, Петербург, 1915. (посебан отисак из *Записок Классического Отделения Императорского Русского Археологического Общества*), 15.

Разуме се, та обратна перспектива *Апостола* — није омашка, него мушкост генија који кида својом проницљивошћу најрационалније теорије, чак [и] сопствене, уколико су оне сасвим изискивале сазнајни илузионизам. У самој ствари, шта може бити одређеније од његових упутстава у полутами. „Ако хоћеш да сликаш слике толико рељефно, да би само гледање могло да буде обмануто. . .”⁴³ Таква је његова илузионистичка теорија; али није илузионистично и његово стваралаштво. А противречност (— карактеристична противречност људи прелазнога времена! —) између теорије и стваралаштва у Диреру се унапред разјаснила његовом општом склоношћу ка средњевековном стилу и средњевековним основама његовог духа, при новоме систему мисли.

XII

Ма како да је било, чак теоретичари перспективе нису ћутали и нису сматрали нужним да сачувају „перспективно јединство сликања”. Како је, после тога, могуће говорити о природности перспективне слике света? Каква је то природност коју треба прислушнути да, затим, уз највеће напоре, и уз стално напрегнуту сазнајност, не бисмо чинили грешке против проучених правила? Зар не подсећају та правила пре на [нешто] условно, предузето у име теоријских замисли, прећуткивање против природнога опажања света, фиктивне слике света, коју *треба* видети, али коју, не гледајући на све обучавање, људско око *уопште не види*, него уметник проговара о своме невиђењу, тек пошто од геометријских структура прелази ка ономе што стварно опажа.

До кога степена перспективни цртеж није нешто непосредно разумљиво, него, напротив, — продукт многих сложених уметничких услова, јасно је са особитом убедљивошћу из прибора истог А. Дирера које је он прекрасно нацртао на ксилографијама у своме *Упутству за мерења*. Али, уколико су добре саме гравире, са њиховим затвореним, у себи згуснутим простором, утолико је антиуметнички смисао упутстава која се њима дају.

Назначење прибора — да се да могућност најнеискуснијем цртачу да произведе сваки предмет, чисто механички, *то јест без акта визуелне синтезе*, а у једноме случају — и *уопште без ока*. Дирер без увијања разјашњава својим приборима да је перспектива ствар било чега — али не гледања.

Један од тих прибора је овакав. На крају стола који има облик издуженога правоугаоника, утврђује се, вертикално према његовој равни правоугаони рам са стаклом. На супротној уској страни стола, паралелно раму, утврђује се на столу дрвена гредица, чија је средина издубљена и садржи дубоки завртањ. Помоћу тога завртња помера се

⁴³ Један од Дирерових рукописа који припадају Британском музеју и представљају уметникове нацрте у концептима за његова дела која су [тада] била у припреми за издавање. Тај рукопис је издао A. von Zahn 1868. W. M. Conway 1889, преиздали K. Lange и F. Fuchs. *Dürers schriftliche Nachlass auf Grund der Original Handschriften und theilweise neu entdeckter alter Abschriften*. Halle, 1893, 326.

вертикална гредица према равни стола, а у овоме последњем иде, способно, уз помоћ зубаца да се причврсти на разним висинама, дрвено држаље које има на горњем крају дашчицу с невеликим отвором. Разумљива ствар, таквим прилагођавањем се даје, до извеснога степена, *модел* перспективне пројекције из отвора у дашчици на раван стакластог листа, и гледајући на предмет кроз означену рупицу, могуће је извући његову пројекцију на стаклу.

У другоме прибору тачка гледања установљује се непомично, такође помоћу особитог потпорња, а раван пројекције се остварује мрежом нити које се пресецају под правим угловима, при чему се цртеж наноси на хартију исцртану квадратима која се [хартија] налази између подупирача и вертикалне мреже, такође ту на столу. Мерећи по квадратима координате тачака пројекције, могуће је одговарајуће тачке отискивати и на ишпартаној хартији.

Трећи прибор Дирера уопште се не односи на гледање: центар пројекције се ту не остварује оком које је, мада и уметнички, доведено до непокретности, него неком тачком зида на каквој је утврђен прстенчић са другом нити која је провучена према њему. Ова последња готово достиже до рама са стаклом који вертикално стоји на столу. Нит се затеже и на њу се ставља нишанска цев која усмерава „светлост гледања“ у тачку предмета који се пројектује из места причвршћивања нити. Тада није тешко означити пером или кистом на стаклу тачку пројекције која одговара пројектованој [тачки]. Доследно нишанећи различите тачке предмета, цртач предмет пројектује на стакло, али не „с тачке виђења“, него са „тачке зида“; а гледање има при томе дужност помажућу.

Најзад, код четвртог цртачког прибора за гледање уопште нема потребе, јер је довољан и осет. Он је уређен овако: на зиду собе, на коме се врши снимање било каквог предмета, закуцава се велика игла са широким ушима. Кроз уши се продева дуга, јака нит, и тамо, у зиду, веша се на њој терет [= висак]. Насупрот зиду поставља се сто са правоугаоним рамом који на њему стоји вертикално. Према једној од бочних страна тога рама причвршћују се вратанца која могу да се отварају и затварају; у отварању оквира натеже се унакрсност нити. Сликани предмет се смешта на столу, испред оквира. Горепоменута нит се пропушта кроз рам, а према њеном крају се привезује клин. Такав је прибор. Тај апарат се примењује на следећи начин. Помоћнику се даје у руку клин који затеже дугачки конопац са задатком да се узастопно главицом дотиче свих најважнијих тачака сликаног предмета. Тада „уметник“ помиче нити оквира које се укрштају до њиховог подударанја са другом нити оквира које се укрштају до њиховог пресека. После тога помоћник попушта дуги конац, а „уметник“, притворивши вратанца рама, означава на вратанцима место где се пресецају нити. Поступајући тако много пута, могуће је на означеним вратанцима обележити основне тачке тражене пројекције.

Има ли потребе, после ових прибора, још више доказивати да перспективска слика света — ниуколико није природни начин созерцања. Било је потребно *више од пет стотина година* социјалнога васпитања да се привикну очи и руке на перспективу; али ни око, ни рука дечака, а исто тако ни одраслога, без нарочитог обучавања не

потчињавају се тој перспективи и [она] не ужива глас правила перспективног јединства. А људи и са специјалном обуком падају у грубе грешке, само остају без помоћнога геометријског цртежа и указују поверење своме гледању, сазнању својих очију. И најзад, цела група уметника свесно изражава тај протест против покорности перспективи.

После тога неуспелог покушаја полухиљадугодишње историје преостаје само да се призна да перспективна слика света није факт опажања, него — само потреба, у име било каквих, можда и јасних, али потпуно апстрактних размишљања.

Ако се обратимо психофизиолошким подацима, онда с неопходношћу треба признати да уметници — *не само да немају основа*, него и *не смеју* да сликају свет у перспективној схеми, ако је верност опажању њихов задатак.

2 Теоријске премисе

XIII

У изложеноме је само упоређен низ историјских разјашњења. [Сад] је време да изведемо закључке и да се већ изразимо више о суштини, мада разраду одговарајућих питања, у вези са анализом простора у сликама, аутор одлаже за друге радове.

И тако, историчари живописа, као и теоретичари ликовних уметности, стреме, или, у крајњој мери, још су недавно стремили да увере оне који су их послушљивали као да је перспективно представљање света *једино* правилно, као оно које једино одговара конкретном опажању, јер природно опажање као да је перспективно. Саобразно са таквом премисом одступања од перспективног јединства процењује се, затим, као издаја саме истине опажања, то јест као изобличавање саме реалности, из разлога графичке неписмености уметника, или због подређивања цртежа свесним задацима — орнаменталнима, декоративнима или, у најбољем случају, композиционим. Тако или онако али одступање од норми перспективног јединства показује се, по тој процени, као иреализам.

Међутим, и реч и појам *реализам* — као да су врло тешки да би присталицама тога или другог поимања света било свеједно, хоће ли остати оно са њима или ће отићи противнику. Не мало треба промислити пре но [што] учинимо такав уступак, као да би се он показао неизбежним. А исто то — у односу на реч *природни*. А коме није лако да своје узме као реално и природно, то јест [као] да извире без нарочите интервенције — из саме реалности. . . [. . .]

Као што је раније објашњено, да би [неко] цртао и сликао „природно”, то јест перопективно — њему је неопходно да то научи, како читави народи и културе, тако изнова сваки пут и појединачни људи. Дечак не црта перспективно; не црта перспективно ни одрасли који се први пут прихвата оловке, док се не ишкољује на одређеним шаблонима. Али и онај који то учи, чак који се много труди, лако пада

у погрешке, а, тачније речено — искреношћу непосредности ту и тамо превазилази педантни ред перспективнога јединства. Наиме, мало ће ко поћи на сликање света елиптичким покушајем или [покушајем] колонаде која се простире у даљину, паралелно са равни слике — са стубовима који се непрестано раширују, мада то управо тражи перспективна пројекција.⁴⁴ Зар су ретко окривљени и велики уметници у перспективним грешкама? Такве грешке су могуће свагда, особито у сложеним цртежима по композицији, и стварно се избегавају само онда када је цртање замењено техничким цртањем са повученима помоћним линијама, то јест другим речима, слика *не* оно што види ван себе или у себи — замишљене, иако очигледне, а не апстрактно мисливе слике — слика оно што захтева *интерес* геометријских конструкција, по његовом мишљењу, који као да се опире на ограничено значење геометрије — на *једини* допустиви интерес. Да ли је могуће назвати природним оне начине сликања којима не може да овлада без геометријских цртачких кочића, чак [ни] онај који је много година сурово тренирао за њих своје око и своје поимање света. И зар не указују, дакле, погрешке перспективе временом не слабост уметника, него, напротив, — његову силу, снагу његовог оригиналног опажања које пробија путеве социјалнога утицања. Обучавање [из] перспективе је управо дресура. Чак [и] онда када се онај који почиње да црта добровољно труди да потчини свој цртеж њеним правилима, још то увек не значи да је он појмио *смисао*, то јест, уметничко-проналазачки смисао уметничких потреба: обративши се добу свога детињства, зар се неће присетити многи како су перспективност цртежа они признавали за непојмљиву, мада и по нечему општепринудну условност, за *usus tyrannicus*, коме се уопште не потчињавају по моћи његове истине, него зато што *сви* тако поступају.

Непојмљива, чиста бесмислена условност, — ето што је перспектива у поимању детета. „За вас је обична ситница размотрити слику и ухватити њену перспективу”, — каже Ернест Мах.⁴⁵ А, међутим, прошле су хиљаде година пре но што се човечанство привикло на ту ситницу па су и многи од нас дошли до тога само под утицајем васпитања. „Ја добро схватам — наставља Мах — да су ми у узрасту око три године цртежи, у којима се чува перспектива, изгледали као унакажене слике предмета. Ја нисам могао да појмим зашто је живописац изабрао сто на једној страни тако широк, а на другој — тако узак. Стварно сто ми је изгледао на даљем крају толико широк, као и на ближе, будући да је моје око производило своја бројења без моје сарадње. Што је на слику стола на равни немогуће гледати као на раван покривену бојама, што она означава сто и треба да буде представљена као да се сужава у дубину — то је била ситница коју ја нисам поимао. Ја тешим себе тим што је и читави народи не поимају”.

Такво је сведочанство позитивисте над позитивистима који, изгледа, никако не може да буде осумњичен за пристрасност у односу на „мистику”.

⁴⁴ Рынин, *Перспектива*, § 8. стр. 75—78.

⁴⁵ Э. Мах, *Для чего человеку два глаза*, „Популярно-научные очерки”, Перевод Г. А. Котляра, „Образование”, 1909, 64.

На тај начин, цела ствар је у томе што сликање предмета није сликање *тога* предмета, није копија ствари, не удваја комадић света, него указује на *оригинал* као на његов симбол. Натурализам, у смислу спољне истинитости, као подражавање стварности, као израда двојника ствари, као уређивање света, не само [да] није потребан, по речима Гетеа вољеноме псету и слици [тога] псета, него је просто и немогућ. Перспективна *истинитост*, ако постоји, ако је она уопште истинитост, таква је не по вишој сличности, него по одступању од ње, то јест по унутарњем смислу, — уколико је она *симболична*. А и о каквој „сличности”, на пример, стола и његовога перспективног сликања може да буде речи ако несумњиво, паралелне контуре сликају линијама које се своде, ако равне углове сужавају у оштре и тупе, а одсечке и углове, једнаке међу собом, приказују као величине неједнаке, а неједнаке всличине као једнаке. Слика је *симбол*, свагда је свака слика и перспективна и неперспективна, било каква да је, и слике ликовних уметника разликују се једна од друге — не оним што су једне симболичне, а друге као да су натуралистичне, него тим што, будући једнако ненатуралистичке, оне су симбол *разних* страна ствари, *разних* опажаја света, *разних* степена синтетичности. Различити начини сликања разликују се један од другог не тако, као ствар од њене слике, — него у равни симболичкој. Једне су више, друге мање општељудске. Али је природа свих — симболична.

И *перспективност* слика отуда није својство ствари, као што се мисли у вулгарном натурализму, него само метод симболичке изражајности, *један од могућих* симболичких стилова чија уметничка вредност подлеже нарочитоме проучавању, али управо као таква, без страшних речи о својој истинитости и без претензија на искључиви „реализам”. Према томе, дискутујући питање о перспективи, правој или обратној, једноцентричној или многоцентричној обавезно је од самога почетка да се полази од *симболичких* задатака живописа и осталих ликовних уметности, с тим да би објаснили себи какво место у низу других симболичних метода заузима перспективност, шта управо она означава и каквим духовним достигнућима приводи. Задатак перспективе, напореда с другима средствима уметности, може да буде само извесно *духовно изазивање*, ударац који буди пажњу према самој реалности. Друкчије говорећи, и перспектива, ако било шта вреди, треба да буде *језик*, сведок реалности.

У каквом су односу симболички задаци живописа — према *геометријским* претпоставкама његове могућности? Живопис и остале уметности неопходно се потчињавају геометрији уколико имају посла с просторним сликама и просторним симболима. Значи, и *овде* је питање — не о правовремено прихвативој правој перспективи, путем лакога умног закључивања:

Ако је геометрија истинита, онда је перспектива неоспорива.

Геометрија је истинита.

Према томе, перспектива је неоспорива, — у коме обе премисе

побуђују милион размишљања, и то у било каквим областима примености и у било којим разјашњењима њенога дејства неопходно је тачно установити геометријске предуслове живописа ако бисмо хтели да законитост, унутарњи смисао и границе примене једнога или другог метода и средства сликања могу да добију подлогу за увођење.

Одлажући дубље разматрање за специјалну књигу, сад приметимо само следеће о геометријским предусловима живописа: у распоређивању живописца има се неки *изрезак равни*, платно, даска, зид, и тако даље — и боја, то јест могућност да се придаје различитим тачкама означене површине разноврсна обојеност. Ова последња у портрету *значања*, може [и] да нема чулнога смисла, и треба да се поима апстрактно: тако се, на пример, у гравирима црнина типографских мастила [боја] не поима као црна боја, него само као *знак* енергије резача или, напротив, одсуство исте. Али, психофизиолошки, то јест у основу опажања естетског, то је боја. Ради једноставности расуђивања можемо себи да представимо да постоји само *једна* боја, црна, или оловка. А задатак је живописца — да наслика на одређеној равни одређеним бојама реалност коју опажа или је само замишља као да је опажа.

А шта, геометријски говорећи, значи *насликати неку реалност*?

То значи, означити тачке опаженога пространства у подударности са тачкама некога другог пространства у датоме случају. Али стварност је у најмањој мери тродимензионална, чак ако заборавимо на четврту димензију, време, без кога нема уметности, раван је само дводимензионална. Је ли могућа таква подударност? Да ли је могуће четвородимензионалну или, рецимо ради једноставности, тродимензионалну слику одразити на дводимензионалној површини, хоћемо ли на последњој ухватити тачке које одговарају тачкама прве, или, математички говорећи: снага слике тродимензионалне и снага дводимензионалне [слике] може ли се упоредити? Одговор који се природно намеће уму јесте: „Наравно, не”, — „наравно — не, јер је у тродимензионалној слици бесконачно мноштво дводимензионалних пресека и, према томе, снага њена је бесконачно већа од снаге свакога посебног пресека”. Али пажљиво истраживање, постављенога питања о теорији мноштва тачака показује да оно није тако једноставно, као што се чини на први поглед, и више од тога, што горе дати одговор који је, као што се види, природан, не може да буде признат за правилан. Одређеније: снага сваке тродимензионалне и чак вишедимензионалне слике је исто таква као и снага дводимензионалне или једнодимензионалне слике. Насликати четвородимензионалну или тродимензионалну стварност на [једној] равни немогуће је, и могуће је чак не само на површини, него и на било коме одреску праве или криве линије. При томе такво је пресликавање могуће установити безбројним мноштвом слагања — како аритметичких или аналитичких, тако и геометријских. За пример првога може да служи пример Георга Кантора, а [за пример] другога — крива Пеана или крива Хилберта.⁴⁶

⁴⁶ Елементарно објашњење термина који су овде употребљени „Учења о мноштвима” и тако даље — могуће је наћи у чланку П. А. Флоренскога *О силах бесконачности*, „Новый путь”, 1904, септембар, 173—235.

Да бисмо учинили јаснијом суштину ових истраживања са њиховим неочекиваним резултатима и [што је] могуће простијом, ограничимо се на случај сликања квадрата са страницом за једну јединицу дужине на праволинијском одреску, једнакоме страници горе означеног квадрата на његовој сопственој страни; сви други случајеви могу да се довољно јасно размотре на примеру овога. Тако је ево, Георг Кантор скренуо [пажњу на] аналитички начин уз помоћ којег се установљује адекватност између сваке тачке квадрата и сваке тачке његове стране; то значи, да ако нам је одређен, двома координатама X и Y , положај у било којој тачки квадрата, онда ћемо на неки једнообразни начин пронаћи координату Z која одређује тачку стране квадрата, слику горе означене тачке самога квадрата; и, обратно, ако је показана произвољна тачка на одреску-слици квадрата, онда ће се пронаћи и тачка самога квадрата која је насликана том тачком. На тај начин ниједна тачка квадрата не остаје ненасликана и ниједна тачка слике неће бити празна и да ничему не одговара: *квадрат ће бити насликан на својој страни*. Слично може да буде насликан на страни квадрата или на самом квадрату — куб, хиперкуб и уопште геометријска формација у виду квадрата (полиендроид, многоћеличник) било кога и чак бесконачно великога броја димензија. А говорећи уопште: било која континуирана формација било кога броја димензија и с било којим ограничењем може да се преслика са било којом другом творевином, такође са било којим бројем димензија и такође са било којим ограничењем; све што желимо, у геометрији може да буде насликано на свему што хоћемо.

С друге стране различите геометријске криве могу да буду изграђене на тај начин да крива пролази кроз сваку насумице задату тачку квадрата, — ако треба да се вратимо нашем случају од кога смо почели, — и на тај начин се установљује адекватност тачака квадрата и тачака геометријски криве; а довести у адекватност тачке ове последње с тачкама странице квадрата, као једнодимензионалних пространстава, већ уопште није тешко чим те тачке квадрата буду преликане на његовој страници. Крива Пеана и крива Хилберта пред безбројним мноштвом других кривих истога су својства (на пример, пред трајекторијом билијарске лопте, пуштене под углом према рубу који је неупоредив са равним [углом]; који се не затварају епициклоидима кад су неупоредиви радијуси обеју кружница; кривима Лисажу... и тако даље, и тако даље), имају једно битно преимућство: адекватност тачака дводимензионалне слике и једнодимензионалне њима се остварује практично, тако да се адекватне тачке лако налазе, иако се другима кривим адекватност лако установљује само у принципу; али наћи у самој ствари — која управо тачка одговара којој, било би тешко. Не улазећи у геометријске појединости кривих Пеана, Хилбера и других, приметимо само, да својим вијугама у духу кривина таква крива испуњава сву површину квадрата и сваку тачку квадрата, при томе или другом ограниченом броју завијутака те криве, систематски накупљених, то јест сагласно одређеноме једноличном начину, — непрестано ће додиривати вијугу криве. Аналогични процеси су примениви за пресликавања, као што је то горе разјашњено — шта хоћемо и на чему хоћемо.

И тако, непрекидна мноштва међу собом су сва равносилна. Али овладавајући једнаком моћи, она немају једне исте „умнопостижне” или идеалне бројеве у смислу Г. Кантора, то јест нису слична међу собом. Друкчије говорећи, немогуће их је пресликавати један помоћу другог, не захватајући њихове структуре. При увођењу адекватности нарушава се *или* непрекидност сликаног лика (то када хоће да сачувају узајамну једнозначност сликаног и слике) *или* узајамна једнозначност једног и другог (кад се чува нераскидивост сликаног).

Канторовим начином слика се преноси тачка по тачка, али да жељеној тачки лика одговара *само једна* тачка слике, и обратно: свака тачка ове последње одражава *само једну* тачку сликаног. У томе смислу канторовска адекватност удовољава уобичајеноме представљању слике. Али другима својим својствима она је изванредно далеко од последњег: она, као и све друге узајамно-једнозначне адекватности, не чува однос суседства између тачака, нема обзира према њиховом поретку и везама, то јест не може да буде нераскидива. Ако се ми крећемо врло мало унутар квадрата, онда слика пута који смо прешли већ не може да буде *сама* непрекидна, и сликана тачка скаче по целој површини слике. Немогућност да се даде истоветност тачака квадрата и његове стране, узајамно једнозначно и заједно непрекинуто су били доказали Томе, Нето, Г. Кантор, али услед неких Љуротових приговора 1878. године Е. Јургенс⁴⁸ је доказао поново. Овај поседњи се ослања на „предлог о средњем значењу”. „Нек тачка P' квадрата и праволинијског одреска одговарају једна другој; онда некој линији АВ квадрата, која садржи тачку P , треба да одговара цели повезани одрезак на праволинијском одреску P' ; према томе, по сили претпостављене једнозначности адекватности осталих тачака квадрата, њима, у околини тачке P не може одговорати никаква тачка на линији у суседству са тачком P' , што јасно и очигледно истиче немогућност једнозначног и непрекидног сликања између тачака линије и квадрата”. Такав је доказ Јургенса. С друге стране, адекватност Пеана, Хилберта и тако даље не може да буде, као што су то доказивали Љурот, Јургенс и други, узајамно-једнозначно, тако да се тачка линије преноси не увек једном јединственом тачком квадрата, али и осим тога та адекватност и није у потпуности непрекидна. Друкчије говорећи, сликање квадрата на линији или обима на површини преноси *све* тачке, али је неспособна да преда облик сликаног, као целине, као предмета унутарње одређеног у својој структури: *преноси се садржај простора, али не [и] његова организација*.

Да би представили неко пространство са свим његовим тачкастим садржајем, неопходно је, говорећи у сликама, *или* здробити га у ситни фини прашак и, пажљиво га промешавши, *расути* га по сликарској површини, тако да од првобитне његове организације не би остало ни помена, *или* [га] *нак* разрезати на мноштво слојева, тако да ће нешто од форме остати или распоредити те слојеве са *понављањима* једних истих елемената облика, а с друге стране, са узајамним прожимањем тих елемената један кроз други, услед чега се показује оваплоћеност неколиких елемената облика у једним истим тачкама слике. Није тешко после раније изложених математичких размишљања чути нађене, независно од математике, помоћу левих тачака умет-

ности „принципе“ дивизионизма, комплементаризма и тако даље помоћу којих је лева уметност разарала облике и организацију пространства, приносећи их на жртву обиму и стварности.

У коначном резултату: *могуће је насликати пространство на површини, али не друкчије него рушећи форму онога што сликамо.* А међутим, форма и само форма, заузима сликарску уметност. И, према томе, самим тим над живописом, уопште над сликарском уметношћу, уколико она тежи да даде *сличност* стварности, произилази закључни приговор: *натурализам је заувек немогућ.*

Тада ми одједном ступамо на пут симболизма и ослобађамо се од свега трипут просторнога тачкастог садржаја, такорећи пуњења слика стварности. Ми се ослобађамо једним ударцем од саме просторне суштине ствари и усредсређујемо се, — уколико је реч о тачкастом преносу простора — само на њиховој кожи: сада под стварима ми подразумевамо не саме ствари, него саме површине које разграничавају области простора. У натуралистичкоме поретку то је, природно, категорија измена паролe истинитости: заменили смо стварност њеном љуском која има само симболично значење које само циља на пространство, али које га ни по чему не даје непосредно, тачку по тачку. Је ли сад могуће *такве* „ствари“ или, тачније, љуштуре ствари, насликати на површини? Потврдан или одречан одговор ће да зависи од тога шта се подразумева под речју *насликати*. Могуће је установити узајамно-једнозначну адекватност између тачака лика и тачака слике, тако да ће при томе непосредност једнога и другог бити, уопште говорећи, сачувана; али — само уопште говорећи, то јест за „већину тачака“, — једва да би [уопште] било умесно овде улазити у подробности у тачни смисао овога израза. Али при тој адекватности, ма како да је она била измишљена неизбежна су нека цепања и нека *нарушавања* узајамне једнозначности везе тачака које одвојено стоје или образују нека нераскидива формирања. Другим речима, континуитет и саодноси већине тачака лика на слици биће запажени. Али далеко од тога да то означава неизменивост свих својстава, чак геометријских, изобразивога приликом његовог преноса, кроз адекватност, на површину. Истина, оба су пространства — изобразиво као и изображавајуће — дводимензионална, и у томе односу подударна су међу собом; али је угнутост њихова различита, уз то у изобразивога она је непостојана, мењајући се из тачке у тачку; немогуће је ставити једно на друго, чак дижући једно од њих, и покушај таквога излагања безусловно ће довести до цепања и набора једне од површина. Љуску јајета или чак њен одломак никако није [могуће] ставити на површину мраморнога стола — за то би било потребно обесформити је, здробивши је до најситнијега прашка; по томе пак самоме основу немогуће је *насликати* у тачномe смислу речи јаје на хартији или [на] платну.

Адекватност тачака на просторима разне угнутости безусловно претпоставља жртвовање *било каквих* својстава онога што сликамо. Наравно, овде је реч само о геометријским својствима ради преношења на слике некаквих [својстава]: сва укупност геометријских обележја онога што је насликано *никако не може* да буде присутна код слике и, будући у које чему подударна са својим оригиналом, ње-

гова слика ће се с њима разилазити у осталом врло много. Слика увек готово пре не личи на оригинал него ли што [му] личи. Чак најпростији случај, сликање лопте на површини која [слика] приказује геометријску лопту на равни која представља геометријску лопту картографије, показује се изванредно сложеним и дао је [тај случај] повода да се изнађе неколико десетака најразноврснијих начина — како пројекционих уз помоћ праволинијских зрака који излазе из неке тачке, тако и непројекционих који се остварују помоћу сложенијих структура или се ослањају на бројна облагања. А међутим, сваки од тих начина, имајући у виду да преда на карти неко својство снимљене територије и с њеним скицама географских објеката, испушта и изопачује мноштво других, ништа мање важних [објеката]. Сваки начин је добар у примени према строго одређеном циљу, и неподесан чим се ставе други задаци. Друкчије говорећи, географска карта и *јесте* слика, и *није* то, — не замењује собом оригинални облик Земље, као у геометријској апстракцији, него само служи за показивање неког његовог обележја. Она *слика*, уколико се кроз њу и њеним посредовањем обраћамо оnome самом што је насликано, и не *слика*, ако нас не изводи ван граница себе саме него [нас] задржава на себи као на некој лажној реалности, као на слици стварности, и претендује на самостални смисао.

Овде се говорило о најпростијем случају. Али облици стварности су бесконачно разноврснији и сложенији неголи лопта, и — адекватно [томе], могу да буду бесконачни начини сликања сваке од тих форми. Али [треба] узети у обзир сложеност и разноврсност организације једне или друге просторне области у стварном свету, онда се ум потпуно губи у безбројним могућностима приликом предавања те области [путем] сликања, *губи се у нучини сопствене слободе*. Математички нормализовати методе сликања света — то је задатак безумнога самопоуздања. А кад таква нормализација, која уз то претендује на математичку доказаност, и још — на јединственост, на искључивост, прилагођава се без најдаљих проматрања према једном, најјединственијем од случајева адекватности, тада изгледа да то није учињено ради смеха. Перспективска слика света није [ништа] више до *један* од облика техничкога цртања. Ако је било коме по вољи да га штити, у интересима композиционих или било каквих других чисто естетских смислова, онда ће разговор бити посебан; мада, узгред речено, управо у томе правцу покушај да се заштити перспектива, је нешто нечувено.

Али приликом те заштите не треба се ослањати ни на геометрију, ни на психофизиологију; јер осим оповргавања перспективе ту [се не може] наћи ништа [друго].

XIV

И тако, слика — по било коме принципу да је констатована неадекватност тачака сликаног и тачака слике, — неминовно сама *означава, упућује, циља*, наводи на појам изворника, али ниуколико не даје тај лик у некаквој копији или моделу. Од стварности — према

слици, у смислу подударности, *нема* ни речи: овде је хијатус који је први пут прескочио стваралачки разум уметника, а затим разум који творачки репродукује у себи слику.

Ова последња, понављам, не само да је удвајање стварности у њеној пуноћи, него не може да пружи ни геометријску сличност саме љуштуре ствари: она је неопходно симбол симбола. [...] Од слике посматрач иде ка љуштури ствари, а од љуштуре — ка самој ствари.

Али при томе се открива безгранично поље могућности живописа, принципијелно узетог. Та ширина размаха зависи од слободе да установљује адекватност тачака површине ствари с тачкама пуноће на потпуно различитим основима. Ниједан принцип адекватности не даје слику као геометријски адекватну ономе што је [на]сликано: и, према томе, различити принципи, немајући ниједан јединствене могуће предности, — да буде принцип адекватности, — сваки је на свој начин применив са својим предностима и својим недостацима. У зависности од унутарње потребе душе, међутим, нипошто *не* под принудним притиском споља, бира се духом епохе, или чак индивидуалним стваралаштвом, у адекватности са задацима данога дела, извесни принцип адекватности, — и тада аутоматски извиру из њега све његове особености — како позитивне, тако и негативне. Укупност тих особина слаже у слојевима прву формацију онога што називамо у уметности *стилом и маниром*. У избору принципа адекватности казује се почетни карактер којим се одређује однос стварајућега уметника према свету, а затим — сама дубина његова поимања света и осећања живота.

Перспективно поимање света и живота је *једна од* безбројних могућности постављања означене адекватности, и при томе — начин крајње узак, крајње уклештен, стешњен мноштвом додатних услова којима се одређује његова могућност и граница његове применивости.

Да бисмо појмили ту животну оријентацију из које с неопходношћу следи и сужавајућа се перспектива у ликовним уметностима, треба рашчлањено показати претпоставке уметника-перспективисте које се прећутно подразумевају при свакоме подизању његове оловке. То су:

Прво: вера у то да је простор реалнога света простор еуклидовски, то јест изотропски, хомоген, бескрајан и безграничан (у смислу римановскога разликовања), нулте угнутоци, тродимензионалан који допушта могућност да кроз било коју своју тачку повуче паралелу билс којој правој линији, и при том — само једну једину. Уметник-перспективист је убеђен да су све структуре геометрије које је он изучио у детињству (и од тога времена срећно заборавио), не само апстрактне схеме, и уз то једна од многих могућих, него животно оствариве конструкције физичкога света, и уз то не само тако постојеће, него и тако опажене. Уметник испитиване склоности верује у правину зракова који иду у снопу из ока према контурама предмета, — представа се, узгред рећи, закључује из најстаријег схватања према коме светлост иде не од предмета у око, него из ока према предмету; она такође верује у неизмеривост неизменивога штита, при његовом преношењу на простор, с места на место и [при] његовом

скретању од правца према правцу и тако даље, и тако даље. Укратко, он верује у устројство света по Еуклиду и у опажање тога света, — по Канту. То је — прво.

Друго: он, већ упркос логици и Еуклиду, али у духу кантовскога поимања света, с царујућим над привидним светом субјективности — тим горе што присилније, — трансценденталним субјектом замишља усред свих, апсолутно равноправних, по Еуклиду, тачака бескрајнога простора, једну *искључиву*, јединствену, особиту по вредности, тако рећи монархичку тачку, али као јединствена дефиниција те тачке служи то што је она стајалиште самога уметника, или, тачније, његовога десног ока, — [стајалиште] оптичнога центра његовога десног ока. Сва места простора, при таквоме поимању, су места бесквалитетна и једнако безбојна, осим тога једнога који је апсолутно на челу — усрећенога тиме што је постао резиденција оптичкога центра уметниковог десног ока. То се место објављује за центар света: оно тежи да објасни просторно-кантовску апсолутну гносеолошку значајност уметника. Заиста он гледа на живот „са тачке гледишта“, али без даљег одређења, јер се та тачка, изведена на апсолут, ничим не разликује од свих осталих тачака простора, али и по суштини свега разматраног погледа на свет није мотивисана.

Треће: тај цар и законодавац, „са своје тачке гледишта“, природе — замишља се једнооком као киклоп, јер друго око, такмичећи се с првим, нарушава јединственост, а према томе, апсолутност тачке гледања, и тиме разоткрива лажност перспективске слике. У суштини, сав свет не тече чак ни према созерцавајућем уметнику, него само према његовом десном оку, а оно је представљено једином својом тачком — оптичким центром. Управо тај центар даје закон [целој] светској грађевини.

Четврто: горе означени законодавац замишља да је заувек и нераскидиво *прикован* за свој престо; ако он сиђе за тачке апсолутизираног места, или се чак и помери према њему, онда се тога часа разара све јединство перспективских структура и расипа се сва перспектива. Друкчије говорећи, око које гледа, по томе схватању, није орган живог бића које живи у свету и труди се, него стаклено сочиво камере.

Пето: сав свет се замишља као потпуно *непокретан* и потпуно *неизмеран*. Ни историје, ни раста, ни измена, ни кретања, ни биографије, ни развитка драматичнога чина, ни игре емоција у свету који подлеже перспективистичком сликању не може бити, и није обавезно [да буде]. Друкчије [речено], поново се распада перспективно јединство слике. То је — свет мртви или захваћен вечним сном — престано једна иста скамењена слика у својој замрзнутој непокретности.

Шесто: искључују се сви *психофизиолошки процеси* акта гледања. Око гледа непокретно и бестрасно, слично заједничком сочиву. Оно се само не помиче — не може, нема право да се покреће упркос основном услову гледања — активности, активнога васпостављања стварности у гледању, као активности живог бића. Осим тога, то се

гледање не прати ни осећањима, ни духовним напорима, ни распознавањем. То је процес спољно-механички, у крајњем случају физичко-хемијски, али никако није оно што се назива гледањем. Сав психички моменат гледања, и чак физиолошки, несумњиво одсуствује.

И ево, *ако су сачувани шест означених услова*, онда је тада, и само тада, *могућа та адекватност* тачака на кожи света и тачака представљања које хоће да да *перспективска слика*. Ако пак није сачуван у пуној мери ма и један од горе набројаних шест услова, онда *тај* вид адекватности постаје немогућ и перспектива ће тада бити разорена у већем или мањем степену. Слика се приближује перспективи у толико и у тој мери уколико и у којој мери се чувају горе означени услови. А ако они нису сачувани макар делимично, ако се дозвољава законитост макар местимичнога нарушавања, онда самим тим и перспектива престаје да буде безусловна потреба која виси [над] уметником и постаје само *приближни* начин предавања стварности, један поред многих других, при чему се степен њене примене и место примене на датоме делу одређује специјалним задацима *датог* дела и његовога *датог* места, али уопште не за свако дело, као такво, и [не] у свим односима.

Али дозволимо [при]времено: услови сужавајуће се перспективе потпуно су задовољени, а према томе, — и у делу је остварено у тачкама перспективноско јединство. Слика света, дата при таквим условима, подсећала би на фотографски снимак који је тренутно запечатио дати однос светлочулне пластике објектива и стварности. Одвајајући се од питања о својствима самог простора и о перспективским процесима гледања, можемо рећи, да је у односу према стварноме сагледавању стварнога живота тај тренутни снимак ипак разлика, и при томе разлика од вишега, или барем, другог поретка. Да бисмо по њему добили оригиналну слику света, неопходно је неколико пута интегрисати га, по променивом времену, од кога зависи и измена саме стварности, и процеси созерцања, као и по другим променама — изменивој аперцептивној маси и тако даље. Међутим, и ако би све то било урађено, ипак се тако добијена интегрална слика не би подударала са истинскоуметничком услед неистоветности поимања простора који се у њој подразумева, и простора у уметничком делу, који је организован као самозатворено целовито јединство.

Није тешко да се открије у таквој уметнику-перспективисти *оличење пасивне* мисли, осуђене на сваку пасивност, која у моменту, као крадом, лоповски, вири у свет кроз пукотину субјективне границе, беживотне и непокретне, неспособне да обухвати кретање, а која претендује на божанску безусловност управо *свога* места и *свога* тренутка гледања. То је посматрач који не уноси у свет ничега од себе, чак не може да синтетизује своје утиске, јер, не долазећи у живи додир са светом, и не живећи у њему, не сазнаје ни своје сопствене реалности, мада и замишља у својој гордој повучености од света да је он последња инстанца и по томе своје последњем опиту конструише своју стварност, све то под изговором објективности, утискујући јој примећену разлику. Тако се управо јавља на ренесансној подлози поглед на свет Леонарда, Декарта, Канта, а исто тако се јавља и ликовни уметнички еквивалент тога погледа на свет — перспектива.

Уметнички симболи су овде дужни да буду перспективски, зато што је то такав начин обједињавања свих представа о свету, при коме се свет поима као једина, нераскидива и затворена мрежа кантовско-еуклидовских односа која има средиште у ЈА посматрача света, али тако да ђи то ја било само лени и огледалски, неки измишљени центар света. Другим речима, *перспектива је начин који по неопходности извире из таквога погледа на свет у коме се за истиниту основу популарних ствари-представа признаје нека субјективност, сама лишена реалности*. Перспективност је изражавање меонизма и имперсонализма. [...]

XV

Али, може неко запитати, у којој је мери *могуће* посумњати у оправданост горе [изнесених] шест претпоставки перспективности, то јест да ли је у самој ствари перспективно сликање, само један од многих апстрактно-могућих начина сликања света, или стварно јединствени, по животном присуству предложених услова његове могућности. Друкчије говорећи, је ли животан ренесансно-кантовски поглед на свет? Ако би се показало да се услови перспективе у стварном опиту нарушавају, онда би тим самим и животна значајност тога поимања била оповргнута.

И тако, размотримо корак по корак услове које смо иставили.

Прво: поводом питања о пространству света треба рећи да се у самоме појму простора разликују *три* слоја, далеко од тога да су међусобно идентични. То је управо: простор апстрактни или *геометријски*, простор *физички* и простор *физиолошки*, при чему се у овоме последњем на свој начин разликују пространство гледања, пространство пипања, пространство слуха, пространство мириса, пространство укуса, пространство општега органског осећања и тако даље, и тако даље с њиховима даљима *финијим* подразделима. О свакој од означених подела пространства, крупних и ситних, *могуће* је, апстрактно говорећи, мислити веома различито. Замишљати као да цела серија изванредно сложених питања може да буде уклоњена једноставним ослањањем на геометријско учење о сличности фигура у тродимензионалном еуклидовском пространству — значило би чак не дотаћи се тешкоћа постављенога проблема. Пре свега треба да се примети да по *разним* тачкама постављенога питања о пространству одговори, сасвим природно, излазе *потпуно различити*. Апстрактно-геометријски пространство еуклидовско јесте само деони случај различитих, потпуно разноликих, пространстава са најадекватнијим својствима у елементарним предавањима геометрије по непосредном односу према свету која [својства] објашњавају много. Еуклидова геометрија је једна од безбројних геометрија, и рећи да је физичко пространство — пространство физичких процеса, пространство управо еуклидовско — ми *немамо* основа. То је само постулат потреба да се *тако* мисли о свету и [да се тако] схвате са том потребом све остале представе. А сама потреба извире из њихове унапред решене *вере* у физикоматематичко знање природе одређене настројености, то јест са прин-

ципом континуитета, са апсолутним временом, са апсолутно тврдим телима и тако даље.

Али допустимо привремено да у самој ствари физичко пространство задовољава Еуклидову геометрију. Одавде још никако не следи као да га као такво опажа непосредни посматрач света. Као да не жели да мисли о физичкоме пространству онај који живи у њему, као да он не сматра за неопходно да све друге своје представе уреди сагласно са основним — са еуклидовским склопом спољнога пространства, подводећи физиолошко пространство под еуклидовску схему, али физиолошко пространство тиме ипак у њу *не* улази. Не говорећи више о пространима мириса, укуса, топлоте, слуха, пипања која немају *ничег* заједничког са Еуклидовим пространством, тако да чак не подлежу проучавању у томе смислу, немогуће је мимоићи ни тај факт да се чак пространство вида, најмање удаљено од еуклидовскога, приликом пажње према њему показује дубоко различитим од њега; а оно тако и лежи у основу живописа и графике, мада се у различитим случајевима оно може потчињавати и другим видовима физиолошкога пространства, — а онда ће слика бити видљива транспозиција невидљивих опажаја. [...].

А пространство вида је највеће и, наравно, — као што то показује созерцање спољашњег „небеског свода” — чак има неравно пространство у свим правцима. Умањивање размера тела при удаљавању, а исто тако и увећавање њихово при приближавању, зближује видљиво пространство пре са неким представама метагеометара [надгеометара] него са Еуклидовим пространством. Разлика између „врха” и „дна”, „испред” и „позади” — ако би била тачна — „деснога” и „левог” — постоји како за пространство пипања, тако и за пространство вида. А за геометријски простор такве разлике нема. Физиолошко пространство није стварно, него изотропно — то се казује у разним оценама угаоних растојања и различитих растојања од хоризонта, у различитој оцени дужина, подељених и неподељених у различитој финоћи опажања различитим местима ретине и тако даље, и тако даље.

Дакле, могуће је и треба сумњати да је наш свет био у Еуклидовом пространству. Но ако ту сумњу и одстранимо, ипак тиме ми сигурно не видимо и уопште не опажамо еуклидо-кантовски свет, — ми о њему само расуђујемо по правилима теорије, као о видљивом. Међутим, посао уметника није да пише апсолутне трактате, него слике, — то јест да слика оно што *стварно* види. Он види, по самој структури виднога органа, ни у ком случају кантовски свет, и према томе дужан је због тога да слика нешто што се не потчињава законима еуклидовске геометрије.

Друго: ниједан човек, који је у здравој памети, не сматра своје гледиште за јединствено, и признаје свако место, сваку тачку гледања за вредност која пружа особити аспект света који не искључује, него утврђује друге аспекте. Нека гледишта су више садржајна и карактеристична, друга мање, при томе свака у своме односу, али нема апсолутне тачке гледишта. Према томе, уметник се стара да са разних тачака гледишта осмотри предмет који слика, обогаћујући

своје созерцање новим аспектима стварности и признавајући да су, више или мање, истога значења.

Треће: имајући друго око, то јест имајући одједном најмање две различите тачке гледања, уметник влада сталним корективом илузионизма, јер друго око увек сугерише да је перспектива обмана, и уз то обмана неуспела. А осим тога, уметник види са два ока више но што би могао да види једним, и при томе сваким оком понаособ, тако да се у његовом сазнању видљива слика слаже синтетички као бинокуларна, и у свакоме случају је психичка синтеза, али никако не може да се усличи многоокуларној, једнообјективној фотографији. И није [нужда] заштитницима перспективе и присталицама хелмхолцовске теорије виђења да се ослањају на безначајност разлике слика које даје једно и друго око: та је разлика, по њиховој теорији, баш довољна за осећање дубине и без ње се ова последња не би сазнавала; према томе, примећујући разлику између деснога и левог ока, они уништавају узрок тродимензионалнога опажања простора.

Уосталом, та разлика уопште није тако мала као што би то могло да изгледа на први поглед. Ради примера ја сам учинио план овога случаја, кад се лопта размотри у пречнику од 20 см. на растојању од пола метра, при чему је растојање између зеница пренесено у 6 см. Тада онај додатак екваторијалне дуге лопте, претпостављајући центар лопте на нивоу очију, који се даје левим оком, једнак је приближној *једној трећини* дуге тога истог екватора која се види десним оком. При ближем разматрању лопте, однос онога што види лево око, додат ономе што се види десним, биће још већи неголи једна трећина. То су величине с којима мора да се има посла при обичним условима гледања, на пример, при разгледању људскога лица и чак при најмањим степенима тачности оне не могу да буду оцењиване као величине које би се могле потценити.

Уопште, ако се главно растојање означи са S , радијус разгледане лопте са r , а растојање центра те лопте до средине растојања између очију са l , онда се однос x , допунске екваторијалне дуге, додате таквој дуги деснога ока левим оком, дуги која се види десним оком, изражава довољно тачном једначином:

$$x = \frac{S}{2l \arccos \frac{r}{l}}$$

Четврто: уметник, чак и који седи на месту, непрестано се креће, креће очима, главом, телом, и његова тачка гледања непрестано се мења што треба називати уметничком сликом вида. То је психичка синтеза бесконачно многих опажања вида, са *разних* тачака гледишта, и уз то сваки пут *двојних*, то је — интеграл таквих двојединих слика. Мислити о њој као о чисто физичкој појави — значи, ништа не мислити у процесу гледања и мешати *quadrata rotundis*, — механичко са духовним. Још није приступио теорији виђења, а још мање

уметничком гледању онај који није усвојио за себе аксиоме духовно-синтетичке природе видљивих слика.

С друге стране, *нето*, ствари се мењају, крећу, враћају се према посматрачу разним странама, расту и умањују се, свет је живот а не замрзнута непокретност. И, према томе, ту је опет творачки дух уметника дужан да синтезира, образујући деоне аспекте стварности, њене тренутне пресеке по координати времена. Уметник слика не ствар, него живот ствари према своме утиску [који има] од ње. И зато, уопштено говорећи, велика предрасуда је мислити да се може созерцавати „долично” у непокретности и при непокретности созерцаване ствари. Па ствар је у томе — какво управо опажање ствари треба да се представи у једноме или другоме датом случају: из пукотине у тамничком зиду или из аутомобила. А сам по себи ниједан начин одношења према стварности не може да буде правовремено одбачен. Опажање се одређује животним односом према ствари, стварности, и ако уметник хоће да изрази то опажање стварности — узгредно, и оно управо даје најдубље познавање стварности. Животни израз таквога познавања — природни је задатак уметника. Је ли он могућ?

Ми знамо да се преноси покрет — како [покрет] коња који скаче, тако и игра осећања на лицу, дејство догађаја који се развијају. Према томе, нема разлога да се и то животно опажање стварности сматра немогућим за сликање. Разлика од обичнијега случаја је у томе што се чешће сликају покретни предмети при релативно малој покретности уметника, иако се ту и кретање уметника претпоставља значајним, а сама стварност може да буде и готово [да] јесте непокретна или чак сасвим непокретна. Тада се и добијају на сликама куће са три или четири фасаде допунске површине главе, и томе сличне појаве које су нам познате из старе уметности. Такво сликање стварности одговараће непокретној монументалности и онтолошкој јасности света, при активности духа који познаје, који живи и ради у тим тврђавама онтологије.

Деца не синтезирају тренутни изглед човека, него размештају очи, нос, врат и друго одвојено, некоординирано на листу хартије; уметник персептивист не уме да синтетизира ликовне низове моментаних утисака, и некоординирано их размешта на разним страницама свога албума. Али и једно и друго сведочи само о неактивности мисли која се расплињава на електроне утисака и неспособна је да обухвати једним актом созерцања, па према томе — и одговара му *једном формом* колико-толико сложеније опажање, и која га кинематографски разлаже на тренутке и моменте. Међутим, постоји случај кад је немогуће а не произвести такву синтезу, и тада се ту најполетнији персептивист одриче од својих позиција. Чигра која се врти, точак воза који пролази и бицикл који клизи, водопад или фонтану ниједан натуралист-уметник неће да остави на својој слици, него ће да [на хартију] пренесе суморно опажање игре утисака који се сливају и прелазе један у други. Међутим, тренутна фотографија или виђење при осветлењу тих процеса електричном искром, показује сасвим друго но [оно] што је насликао уметник, и ту ће се открити да појединачни утисак зауставља процес, даје његову разлику, а опште опажање те диференцијале интегрише. Али ако се сваки сагласи са зако-

нитошћу такве интеграције, онда у чему је препрека да се било шта слично примени и у другим случајевима кад је брзина процеса нешто мања?

И, најзад, *шесто*: заступници перспективе заборављају да је уметничко гледање веома сложен психички процес сливања психичких елемената, праћен горњим психичким тоновима: на слици која се у духу поново изграђује израстају успомене, емоционали отклици на унутарња кретања, и око зрнаца чулно датога кристалише се психички садржај личности уметника. Тај заматак расте и има свој ритам — [овим] последњим се и изражава отклик уметника на стварност коју слика.

Да бисмо видели и размотрили предмет, а не само гледали га, неопходно је непрекидно *преводити* његово сликање на *ретини* од [стране] појединих учесника на њихове чулне мрље. То значи, видљива слика уопште није дата сазнању као нешто просто, без труда и напора, него се изграђује, слаже се из делова који се непрекидно подшивају један за други, при чему се сваки од њих опажа, више или мање, са своје тачке гледишта. Даље, руб се синтетички придаје рубу, особитим актом психике, и уопште видљива слика континуирано се *образује*, али се не даје [као] готова. У опажању слика виђење се не созерцава с *једне* тачке гледишта, него је по суштини гледања слика многоцентричне перспективе. Прикључујући овамо још допунске површине које лево око смешта према слици деснога ока, обавезни смо да признамо подударност сваке видљиве слике са иконским палама и од сада спор може да буде око мере и жељеног степена те рапоцентричности, али већ не око њенога принципијелног допуштења. Даље почиње или потреба за још већом покретношћу ока ради појачано згуснуте синтетичности, или потреба, по могућности, за затварањем очију, — кад се тражи гледање разилажења, при чему перспектива стоји на путу видљиве анализе. Али човек, док је жив, не може потпуно да се уклопи у схему перспективе, и сам акт гледања непокретно-затвореним оком (— заборавимо на лево око —) психолошки је немогућ.

Кажу: „Али немогуће је одједном видети сва три зида куће.” — Кад би то изражавање и било правилно, онда га треба продужити и бити доследан. Одједном је немогуће видети не само три, него ни два зида куће, па чак ни један. Одједном ми видимо само занемарујуће мали део зида, али ни њега не видимо одједном, него у први мах — дословно ништа не видимо. Мада не у исти мах — ми обавезно добијамо слику куће са три или са четири зида, таквом [себи] представљамо кућу. У живоме представљању произилази непрекидно струјање, претакање, измена, борба; оно непрекидно игра, искри се, пулсира, али никада не остаје у унутрашњем созерцању као мртва схема твари. И таква, управо, са унутарњим ударањем, осветлењем, игром, живи у нашој представи — кућа. Уметник је дужан и може да наслика своју представу куће, а никако да саму кућу пренесе на платно. Тај живот своје представе, било куће било људскога лица, он схвата тако да од разних делова представе узима најјасније, најизразитије, и уместо психичкога ватромета који се протеже у времену даје укочен мозаик појединих његових најснажнијих момената. А при созерцању

слике око посматрача, доследно пролазећи по тим карактерним цртама, производи у духу већ временско-протежућу слику представе која игра и пулсира, али сада интензивније и збијеније но што је слика саме ствари, јер су ту дати јасни разновремено приметиви моменти у чистоме облику, већ згуснути, и није им потребно трошење психичких напора за топљење шлага [који су] из њих. Као по натегнутоме фотографском ваљку, проклизи уздуж оштрица најјаснијега виђења дуж линија и површина слике с њиховим засецима и свако њено место у посматрача буди одговарајуће вибрације. Управо те вибрације и чине *циљ* уметничкога дела.

Ово је примарни замишљени пут од претпоставке натурализма према перспективским особеностима иконописа. Постоји и сасвим другачије него у натурализму поимање уметности које полази од корените заповести о духовној самосталности: аутору је лично — ближе ово последње. И на основи (те самосталности) питање о перспективи се уопште не покреће, и она остаје толико далеко од творачкога сазнања као и остали видови и начини техничкога цртања. Но у [овоме] садашњем разматрању требало је изнутра превазићи ограниченост натурализма и показати како *fata volentem ducunt, nolentem trahunt* суђаје човека који хоће (да слуша) — воде, а онога који неће — вуку га силом према ослобођењу и духовности.