

VILNIAUS PEDAGOGINIS UNIVERSITETAS
Pedagogikos ir psichologijos fakultetas
meninio ugdymo katedra

**RENEŠANSAS: GROŽIS,
MENAS, UGDYMAS**

Parengė
VAIDAS MATONIS

VILNIUS 2002

Metodinis leidinys aukštajai mokyklai

Apsvarstė ir rekomendavo spausdinti VPU Meninio ugdymo katedra
(2001-08-31, Nr. 5) bei VPU Pedagogikos ir psichologijos fakulteto taryba
(2001-09-17, Nr. 14)

Recenzavo:

Akademikas prof. habil. dr. ALGIRDASGAIŽUTIS,
Dr. DALIA KARATAJIENĖ

Viršelio dailininkas ROMAS KARATAJUS

Viršelyje Filipo Bruneleskio (Filippo Brunelleschi, 1377-1446)
suprojektuotas Santa Marija dela Fiore (Šv. Marijos Gėlelės) katedros
fragmentas. Florencija (1420-1436)

PRATARMĖ IR PADĖKA

Vilniaus pedagoginio universiteto senatas, atsižvelgdamas į pedagogų rengimo ypatumus ir suprasdamas meninio ugdymo svarbą augančiosios kartos ugdymui, dar 1993 metais patvirtino privalomą meninio ugdymo kursą. Meninio ugdymo katedra, įgyvendindama šio kurso programą, įvairiais meno pedagogikos leidiniais (taigi ir šiuo) siekia gausinti literatūrą, kuria galėtų naudotis studentai, savarankiškai atlikdami dalykines užduotis. Spausdinami tekstai pravers ir magistrantams bei doktorantams, ypač tiems, kurių tyrimo problematika bent kiek susijusi su humanistiniu, estetiniu ir meniniu ugdymu.

Šalia šio leidinio parengėjo parašytos glaustos studijos apie Renesanso meną, grožio sampratą ir ugdymą, pirmą kartą lietuvių kalba pateikiamos ištraukos iš svarbių šios epochos šaltinių: Arvydas Baronas iš lotynų kalbos išvertė pirmąją dalį ir šešis skyrius iš garsaus *ars nova* muzikos krypties teoretiko Marketo Paduviečio (Marchettus de Padua) veikalo „Apie lygiosios muzikos meną“, o Žydrūnas Kazlauskas iš senosios italų kalbos išvertė Šeštosios knygos penkias dalis iš XV amžiaus žinomo italų architekto ir meno teoretiko Leono Batistos Alberčio (Leonbatista Alberti) veikalo „Apie architektūrą“. Straipsnelius apie abu Renesanso autorius parašė šio leidinio parengėjas.

Už kalbos pataisymus ir reikšmingus dalykinius patarimus norėčiau padėkoti šio leidinėlio recenzentams akademikui prof. habil. dr. Algirdui Gaižučiui ir dr. Daliai Karatajieni. Dėkingas esu ir studentams, su kuriais bendraujant seminarų ar individualių konsultacijų metu, išskildavo daug naujų, svarbių idėjų. Be jų indėlio šis leidinėlis būtų žymiai prastesnis.

Vaidas Matonis

MENINIS UGDYMAS RENESANSO KULTŪROS KONTEKSTE

Kultūros sąjūdžiui, telkusiui kūrybinę mintį, žadinusiam skvarbą į žmogų ir gamtą, gaivinusiam antikinės kultūros lobyną, asketizmą keitusiam į laisvesnes dorybes ir naują gyvenimą, o Europą vedusiam iš agrarinės į industrinę sanklodą, skatinusiam miesto kultūros raidą ir ugdžiusiam imanentizuotą individualybę, prigijo pagarbus Renesanso (pranc. *Renaissance* — atgimimas) vardas. Terminas „renesansas“, manoma, paimtas iš Evangelijos pagal Joną: „*nisi prius renascitur denuo, non potest videre regnum Dei*“¹. Daugelis tautų šį vardą vartoja gimtąja kalba. Taigi ir lietuviškai šis istorijos tarpsnis bei kultūros tipas dar vadinamas Atgimimu².

RENESANSO PRIEŠAUŠRIAI IR AUŠROS

Bene anksčiausiai — jau nuo VII amžiaus — Atgimimo idėjos ėmė reikštis Kinijoje. Ten atgimė dar Konfucijaus (K`ung Fu-tzu, 551?-478? pr. Kr.) vartota sąvoka *žen*, kuriai senovės kinų filosofas buvo pateikęs „meilės žmogui“ sampratą. Estetika, kaip savarankiškas teorinis mokslas, susiformavo Viduramžių Kinijoje IV amžiaus pradžioje. Filosofai, meno tyrinėtojai, menininkai estetikos problematikai skyrė itin daug dėmesio. Antai per visus Viduramžius Kinijoje buvo parašyta per tūkstantį estetikos traktatų. Dar iki mongolų užkariavimo (XIII a.) Kinijoje buvo ypač suklestėjusi tapyba, ypač peizažas, nuodugnai pagrįsta estetiškai ir ugdomoji kaligrafijos prasmė. Estetikoje išplėtojama *venžen* sąvoka, reiškianti tikrą, civilizuotą žmogų, išminčių. Menininko paskirtis — išreikšti tai, kas neišreiškiamą, perteikti ekstazės būseną, kurioje susiliejiama su visu pasauliu ir kiekviena jo dalimi. Europos Renesanse klestėjęs individualizmas, individualybės ugdymas, kinų Atgimimo kultūrai buvo svetimi dalykai.

¹ Lietuviškai ši frazė skamba taip: „jei kas neatgims iš aukštybės, negalės regėti Dievo karalystės“ (Naujasis testamentas. Kaunas-Vilnius, 1988, p. 226).

² Nemažai Renesanso estetikos bruožų, taip pat Marsilijaus Ficino (Ficino), Piko dela Mirandolos (Pico della Mirandola), Leonardo da Vinčio (Leonardo da Vinci), Mikelandželo (Michelangelo), Diūrerio (Dürer) ir kitų humanistų, menininkų bei meno tyrinėtojų pažiūras yra apžvelgęs A. Andrijauskas kn. „Grožis ir menas: estetikos ir meno filosofijos idėjų raida (Rytai-Vakarai). V., 1995 (skyrius „Vakarų Europos Renesansas“, p. 374-397). Lietuvos muzika Renesanso kultūros kontekste nušviesta Jūratės Trilūpaitienės str. „Renesansas“ (Gama, 1992, Nr. 1, p. 20-23).

Kiek vėlėliau, VIII amžiaus pabaigoje savotiškai ėmė atgimti ir Indijos dvasinė kultūra. Hinduizmo filosofijoje vis daugiau dėmesio imama skirti žmogui, asmenybei, jos harmoningumui. *Satikva parušā* — taip senovės indų filosofijoje vadintas žmogus, mokąs pasineriant į meniškumą ir dieviškumą pasiekti aiškumo bei pusiausvyros būsenas. IX amžiaus indų literatūroje, dramose imama nuodugniai gilintis į dvasios būsenas, emocinius sukrėtimus. Šitai skatino atgimti senąją *rasa* teoriją (tiesioginė žodžio „rasa“ reikšmė — skonis), kur šia kategorija buvo vadinamos stipriausios emocinės formos. Mokymas apie *rasa* tampa pagrindine filosofijos, religijos, menotyros teorinių samprotavimų atspirtimi.

Renesanso kultūrinė banga neaplenkė ir Viduriniųjų Rytų. Irane X amžiaus antrojoje pusėje ima atgimti senieji persų kultūros papročiai, plėtojasi miestai, auga prekyba, amatai, susiformuoja literatūrinė kalba. Ir šiandien žavi į lietuvių kalbą išversti persų bei tadžikų poetų Firdousi (932/942?-1020/25?), Omaro Chajamo (Omar Chajjam, 1040/50?-1123?), Hafizo (Hafiz Shams ud-din Mahommed, 1320?-1389?), azerbaidžaniečių poeto Nizami Gandževi (Nizami, 1141-1203?), uzbekų poeto Ališero Navoji (1441-1501) humanistinės pasaulėjautos kūriniai. Itin ryški Viduriniųjų Rytų Renesanso figūra — poetas ir filosofas Navoji. Jo penkių poemų cikle „Chamsė“ kuriami teisingumo idealai, keliamos humanistinės idėjos (ypač poemoje „Leili ir Medžnūnas“), aukštintamas žmogaus protas, tvirtinama panteistinė pasaulėjauta.

Rytų Renesansui priskiriamos taip pat Armėnijos, Gruzijos, Turkijos, arabų šalių, Bizantijos kultūrų tam tikros raidos fazės. Didelis Renesanso epochos žinovas Aleksejus Losevas (Losev, 1893-1988) teigia, kad išstudijavus, pavyzdžiui, daugybės X-XIII amžiaus armėnų filosofų, literatų, menininkų kūrybą, kuri Vakarams dar beveik nepažįstama, iš esmės pasikeistų pasaulinio Renesanso apskritai supratimas³. Bet tai dar ateities dalykas.

Gruzinių Renesanso filosofinė analizė rodo, kad jo pagrindą sudarė neoplatonizmas ir, visų pirm, Proklo (Proklos, V a.) filosofiniai samprotavimai, Gruziją pasiekę per Areopagitikus⁴. Ypač populiarį XII-XIII amžiaus gruzinų poeto Šota Rustavelio kūryba. Jo poema „Karžygys tigro kailiu“ ne tik pagrindė naująją gruzinų literatūrinę kalbą (ir tatai įvyko visu šimtmečiu anksčiau negu

³ Žr. Losev A. F. Estetika Vozroždenija. Moskva, 1982, p. 23.

⁴ Areopagitikai — susistemintas Viduramžių krikščionybės mokymas, išdėstytas keturiuose traktuose („Apie dievų vardus“, „Apie dangaus hierarchiją“, „Apie bažnyčios hierarchiją“ ir „Paslaptingoji teologija“). Šio populiaraus teologinės filosofijos veikalo autorystė priskiriama Proklo mokiniui, gruzinų mąstytojui, vyskupavusiam Palestinoje, P. Iberui (Iber).

Italijoje), bet ir skleidė humanizmo idėjas, išryškino išmintingo, gero ir gražaus žmogaus bruožus. Anot E. Mieželaičio, „niekas dar čia nesvajoto apie būsimą žmogaus ir meno atgimimą, apie žmogų sudievinusią Renesanso epochą. O kažkur Kaukazo kalnuose jau virė ir lyg kalnų upokšniai tryško gyva, temperamentinga, išgrakštinta ir nepaprastai melodinga Rustavelio poezija. Tai buvo humanistinio renesanso pirmoji kregždė“⁵.

Tos daugelio Rytų ir Vakarų šalių kultūros fazės, kurioms būdingi tik kai kurie Renesanso kultūros bruožai, kartais literatūroje vadinamos panašiomis į Atgimimą, arba Priešatgimimu. Mat Renesanso kultūros požymių visuma pasireiškė vien Vakarų Europoje, ypač Italijoje. Šiaip vienokio ar kitokio pobūdžio atgimimas nuolat kartojosi įvairių šalių istorijos raidoje. Vienas autoritetingiausių Renesanso kultūros tyrinėtojų, vokiečių ir amerikiečių meno istorikas Ervinas Panofskis (Panofsky, 1892-1968) nustatė netgi tam tikrus Antikos atgimimo periodus Viduramžių kultūroje⁶.

Kadangi ne visose tautose atgimė būtent jų senovinė kultūra, ir juo labiau nepasireiškė sisteminė Renesanso esmė, tad, manoma, jog netikslinga ir jas paveikusį renesansinės kultūros stilių vadinti nacionaliniu renesansu. Antai rusų kultūros istorikai įvairiai pasireiškusių Renesanso kultūros bruožus pastebi esant nuo XV iki XIX amžiaus pradžios, bet prisipažįsta negalį tiksliai nustatyti „rusų Renesanso“ laikotarpio⁷. Ši užvalga taikytina mažne visoms Skandinavijos bei Centrinės, Pietryčių ir Rytų Europos šalims. Jose tarsi pagreitintai prabėgo renesansinio kultūros tipo vieni ar kiti ypatumai, savaip kompensavę sulėtintą šių šalių kultūros raidą, dažniausiai susisiedami su nacionalinio atgimimo idėjomis. Tad šių regionų atžvilgiu nacionalinio renesanso sąvoka vartojama sąlyginai. Šiame darbe pagrindinis dėmesys koncentruojamas į Vakarų ir Šiaurės Europos Renesanso estetikos, meno ir ugdymo ypatumus.

RENEANSO SPINDESYS

Nors Rytų Renesansas prasidėjo kur kas anksčiau negu Vakarų ir darė nemažą įtaką pastarojo tapsmui, vis dėlto Europoje jis plėtojosi žymiai intensyviau ir plačiau. Tatai nulėmė daug veiksnių: įsivyraujanti racionali mąstytėna, savininkiškos kultūros sklaida, industrinės gamybos augimas. Didelę įtaką Europos Renesanso atsiradimui ir raidai turėjo neoplatonizmo filosofija, kone

⁵ Mieželaitis E. Poeto likimas // Šota Rustavelis. Karžygys tigro kailiu. Vilnius, 1984, p. 5.

⁶ Žr. Panofsky E. Renaissance and Renascences in Western Art. Stockholm, 1960.

⁷ Renesanso sąvoką nagrinėja ir apžvelgia polemiką šiuo klausimu Sankt-Peterburgo universiteto profesorius Moisejus Kaganas (Kagan, 1921) (žr. Chudožestvennaja kultura v kapitalističeskom obščestve. Leningrad, 1986, p. 5-13).

puse tūkstantmečio anksčiau už Imanuelį Kantą (Kant, 1724-1804) jau kėlusi Dievo nepažinumo savyje idėją, pažinimą siejusi su žemės būtimi. Neoplatonizmo estetika darė didelį poveikį meno kūrybai. Požiūris į gamtos grožį kaip dvasinio grožio atspindį visu talento dosnumu atsiskleidė dailininkų Rafaelio (Raphael, 1483-1520), Botičelio (Botticelli, 1445-1510), Ticiano (Tiziano Vecellio, 1476/1477?-1576) kūryboje. Amžinojo, dvasinio idealo siekimas, praeities, dabarties ir ateities apjungimas, teistinių, monoteistinių, politeistinių ir ateistinių įsitikinimų apibendrinimas vientisa būtimi suteikė Renesanso (ypač Brandžiojo Renesanso) menininkų kūrybai visuotinumą pobūdį.

Svarbus Europos Renesanso momentas tas, kad buvo atgaivinta *humanitas* sąvoka, kuriai romėnų filosofas Markas Tulijus Ciceronas (Cicero, 106-43 pr. Kr.) kadais buvo pateikęs žmogaus orumo bei žinių troškimo sampratą. Kartu intensyviai imama plėtoti ugdymo teorija — joje remiamasi Antikos filosofų darbais. Vien Italijoje buvo išleista net vienuolika pedagogikos traktatų, sukurta naujoviška ugdymo sistema, kuri pasitarnavo Renesanso estetiškos pasaulėjautos įsitvirtinimui.

Humanizmo estetika jau ankstyvuojam laikotarpiu nebuvo vienalytė. Šalia neoplatonizmo ir stoicizmo gana svarbų vaidmenį taip pat vaidino atgimusios epikūrizmo idėjos. Kaip tik jos daug prisidėjo reabilituojant džiaugsmą, malonumą, aistras bei kūno grožį. XV amžiaus italų filosofas Lorenčas Vala (Valla, 1407-1457) „Dialoge apie tikrąjį ir netikrąjį gėrį“ sugretindamas stoiko, epikūriečio ir krikščionio pažiūras, labiausiai gina epikūrizmo pozicijas, visa ko, netgi grožio ir meno kriterijumi laikydamas malonumą.

Humanistinis sąjūdis daro didelę įtaką ne tik Renesanso estetiškos minties, bet ir meno raidai. Kaip tik neoplatonizmo ir humanizmo poveikyje išsikristalizavo Renesanso meninis antropocentrizmas. Stiprindami tikėjimą žemiškuoju žmogaus gyvenimu, humanistai, nuo Frančeskos Petrarkos (Petrarca, 1304-1374), Džovanio Bokačo (Boccaccio, 1313-1375) iki Mišelio de Montenio (de Montaigne, 1533-1592), Fransua Rable (Rabelais, apie 1494-1553), Viljamo Šekspyro (Shakespeare, 1564-1616), Migelio Servanteso (de Cervantes Saavedra, 1547-1616), pabrėžė žmogaus laisvės ir nepriklausomybės reikšmę. Šitai savo ruožtu sukūrė palankią kultūrinę terpę įsitvirtinti pasaulietinio žemiškojo grožio kultui.

Šiaurės humanizmas, aktyviai skleidęs subjektyvias gyvenimo formas, galiausiai atvedė į protestantizmą ir Reformaciją. Deja, griežčiausioje protestantizmo srovėje — kalvinizme — išivyrąja jau pernelyg kategoriškas dorovingumas. Jame mažne nelieka vietos ne tik meniškumui, bet ir grožiui apskritai. Reformacijos laikų menininko, vokiečių tapytojo ir grafiko Luko Kranacho (Cranach, 1472-1553) vėlyvojo periodo portretuose vėlgi matomas ne tiek

grožis, kiek rūstybė, valia, sąstingis. Martyno Liuterio (Luther, 1483-1546), vokiečių literatūrinės kalbos normintojo, 1517 metais ant bažnyčios durų iškabintos 95 tezės prieš katalikybę taipogi gana griežtai sunormino subjekto laisvę, nors jo sukurtos giesmės, atvirksčiai, kupinos laisvo dvasingumo. Muziką Liuteris net lygino su teologija, sakydamas, kad velnias, šis visų sielvarstavimų ir širdgėlos kaltininkas, nuo muzikos garsų bėgas kaip ir nuo teologijos. Kaip tik todėl ir muzika, ir teologija teikia sielai ramybę, džiugina ją.

Vakarų Europos Renesansas prasidėjo XIII amžiuje ir itin sparčiai ėmė plėtotis XIV amžiuje. Pradinis šio kultūros tipo etapas Italijoje (1250-1320/1330) vadinamas Protorenesansu. Šio laikotarpio meno kūryboje vis drąsiau ima pasireikšti jausmai. Jau XIII amžiuje (šis laikotarpis italų kultūroje vadinamas Dučentu) ėmė formuotis garsioji Florencijos dailės mokykla, savitos kūrybinės aspiracijos išryškėjo Sienos bei Pizos dailės mokyklų veikloje. Vidujų žmogaus pasaulį itin jautriai skleidžia Dučento laikotarpiu susiformavusi *Dolce stil nuovo* poezijos mokykla, kuriai priklausė ir garsusis Dantė Aligjeris (Alighieri, 1265-1321). Naujų Renesanso idėjų atgimimo pradžia kartais net vadinama „Dantės epocha“. Nors šio poeto estetinėse pažiūrose meninės kūrybos aktą nulemiaš Visagalis, tačiau konkrečiuose kūriniuose (kanconose, „Dieviškoje komedijoje“) meniniai vaizdai ryškiai individualizuoti, gausu realaus gyvenimo paveikslų. Filosofiniame traktate „Puota“ Dantė išskiria ir įdomiai nagrinėja net keturias simbolio prasmes: tiesioginę (atitinkančią tiesioginę teksto reikšmę), alegorinę (tiesa išvelgiama per melagingą tiesioginę reikšmę), moralinę (skaitytojas ją pats atranda tekste) ir anagoginę (aukščiausiųjų, amžinųjų, antprasminių idėjų išvelgimas išraiškoje). Neužbaigtame traktate „Apie liaudinę iškalbą“ Dantė išvardija tris substancijas: Išganymą, Meilę ir Dorybę. Jos savo ruožtu išreiškia trejopos žmogaus dvasios (augalinės, gyvūninės ir protingosios) dalis, einančias vėlgi trejopu keliu — ieškant naudingumo, malonumo bei garbingumo. Kaip tik apie šiuos dalykus, anot jo, kuriamos eilės. Taip poezijos ir simbolikos analizėje Dantė, šiek tiek antrindamas scholastikos filosofui Tomui Akviniečiui (Thomas Aquinas, 1225/1226?-1274), atskleidė esminius Protorenesanso estetikos ypatumus.

F. Petrarka nebaigtoje poemoje „Afrika“ (1339-1342) jau visai aiškiai formuluoja šviesiosios Antikos ir tamsiųjų Viduramžių skirtumą. Jis net praminamas pirmuoju humanistu. Petrarkos pasaulėžiūroje žemiškasis grožis užima itin svarbią vietą, nors lyginant su dieviškuoju grožiu, jis dar tebėra žemiausiam lygmenyje. Meilė Laurai, kurią Petrarca apdainavo daugybėje sonetų, iškyla kaip didžiausia poetinės kūrybos įkvėpėja. Pačią Laurą poetas vis dėlto įveda į platoniškosios estetikos šviesą, dangiškame jos grožyje matydamas visatos sielos veidrodį.

Atsinaujinusią tapybą ypač giria jaunesnysis Petrarkos bičiulis, florentietis Dž. Bokačas. Jo „Dekameronė“ tapytojas Džotas (Giotto di Bondone, 1266/1277?-1337), dailėje ėmęs naudotis perspektyva, vadinamas „visų tapytojų maestru“. Mat „jis pieštuku, plunksna ar teptuku pavaizduodavo taip panašiai, jog, rodė, čia ne panašybė, o veikia pats daiktas“, ir tuo būdu „jis vėl grąžino senąjį spindesį menui, daug amžių palaidotam per klaidą...“⁸ Florencijos mokyklos dailininkai, pirmieji pradėję kurti Renesanso humanistinį meną, novatoriškais principais darė įtaką ir kitoms italų meno mokykloms, pavyzdžiui, Sienos stilistinei tapybos mokyklai, išugdžiusiai savito braižo dailininkus Simonę Martinį (Martini, apie 1284-1344), brolius Pjetrą ir Ambrodžą Lorencčius (Lorenzetti, apie 1280-1348? ir apie 1290-1348?) ir kt.

Menotyroje tapybos reikšmę išaukština ir grindžia būtinybę iš „nedraminio“ meno rango ją perkelti į „laisvuosius“ pirmojo Italijoje „Traktato apie tapybą“ autorius, tapytojas ir meno teoretikas Čėnėnis (Cennini, apie 1370-1440). Jis net siūlo tapybai užimti antrąją vietą po mokslo, o kūrybos laisve prilygti poezijai. Ilgainiui Renesansas visas dailės sritis priešpastatys amatsams, tuo sudarydamas prielaidas laisvai plėtotis visuminiam meno pasauliui.

XIV amžiuje permainos įvyko ir muzikoje. Įsigalėjo nauja kryptis, kurią prancūzų kompozitorius, muzikos teoretikas ir poetas (beje, taipogi F. Petrarkos draugas) Filipas de Vitri (Philippe de Vitry, 1291-1361) pavadino *ars nova*. Šios krypties naujovės — tercijos ir sekstos pripažinimas konsonansais ir lygiagrečių oktavų bei kvintų draudimas — kai kur dar ir nūdien galioja muzikos teorijos mokymo programose. *Ars nova* estetikos įtakoje ištobulėjo motetas, baladės. Italų ir prancūzų muzikiniame gyvenime išpopuliarėjo madrigalas. Italų dailės istorijoje šis kultūros laikotarpis vadinamas trečentu. Skulptūra ir architektūra renesansiškus bruožus įgyja šiek tiek vėliau negu kitos meno šakos, bet XV amžiaus literatūroje jau minima ir jų nauja stilistika.

XV amžių garbiai reprezentuoja Tomo Mazačo (Masaccio, 1401-1428/1429?) tapyba, Donatelo (Donatello, apie 1386-1466) skulptūros, Filipo Brunelleskio (Brunelleschi, 1377-1446) architektūra. Ankstyvajame Renesanse ypač išgarsėjo tapytojai broliai Džentilė ir Džovanis Beliniai (Bellini, apie 1429-1507 ir apie 1430-1516, Venecijos mokykla), savitai pasireiškė tapytojas Pjeras dela Frančeska (della Francesca, 1416/1420?-1492, Umbrijos mokykla). Šiaurės Italijoje reikšmingų darbų sukūrė grafikas ir tapytojas Andrėja Mantenija (Mantegna, 1431-1506, Paduvos mokykla). Tai italų Kvatrocento kultūrinis laikotarpis. Bene labiausiai ankstyvojo Renesanso estetika atsiskleidė

⁸ Dž. Bokačas. Dekameronas. Vilnius, 1987, p. 394.

italų architekto ir menotyrininko Leono Batistos Alberčio darbuose. Daugelį estetikos problemų jau iš renesansiškos pasaulėžiūros pozicijų aiškino ir vienas pirmųjų Renesanso filosofų Nikolajus Kuzietis (Nicholas de Cusa, arba Nicolaus Cusanus, 1401-1464). Anot jo, Dievas, kurdamas pasaulį, naudojami ir aritmetika, ir geometrija, ir muzika, ir astronomija, ir visomis meno šakomis, kuriomis mes naudojames tyrinédami daiktų, elementų ir judėjimo santykį. Taip vokiečių mąstytojas tvirtina antroje savo traktato „Apie mokyta nežinojimą“ knygoje. Pirmosios šio traktato knygos pradžioje jis pabrėžia žmogaus proto ribotumą, tiesą lygindamas su apskritimu, o protą — su daugiakampiu, esančiu tame apskritime. Ir nors žinoma, pasak jo, kad „nubraižytas apskritime daugiakampis bus tuo panašesnis į apskritimą, juo daugiau turės kampų, tačiau net ir tuo atveju, jei kampų bus dauginama iki begalybės, jis niekada nepasidarys lygus apskritimui tol, kol nepasidarys jam tapatus“. Užbaigia šią mintį Nikolajus visai šiuolaikiškai, sakydamas, kad „kuo gilesnis bus mūsų mokytumas, tuo labiau mes priartėsime prie tiesos“⁹.

Klestėjimo viršūnę Renesanso estetinė ir meno kultūra pasiekia XV amžiaus pabaigoje — XVI amžiaus pirmajame ketvirtyje. Meno kūryboje, estetikos teorijoje šiuo kultūros tarpsniu nuo tradicinių (Antikos bei Viduramžių) neoplatonizmo estetikos principų jau visiškai nutolstama. Grožio samprata imama grįsti ne vien matematiniais išskaičiavimais, bet pasitelkiamas ir ypač pabrėžiamas emocinis ekspresyvumas, stiprūs subjekto išgyvenimai.

Brandžiojo Renesanso meninei kūrybai didelę įtaką padarė Platono akademijos, veikusios Florencijoje (1459-1521), filosofų pažiūros. Platono akademijos, kartais dar vadinamos „*Platonica familia*“, atstovai (visų pirma M. Fičinas) apjungia Platono *eros* ir krikščionių *caritas* į vieną meilę (*amore*), visa ko kūrėją ir saugotoją. Krikščioniškosios teologijos kultivuotas keturias simbolines nuogumo reikšmes (*nuditas naturalis*, *nuditas temporalis*, *nuditas virtualis* ir *nuditas criminalis*) jie performuoja į vieną kupidoniškąjį nuogumą, pripažįsta pagoniškąjį sudvasintą nuogumą. Tris grącijas, mituose lydintas Venerą, Florencijos neoplatonikai pakeičia trimis simboliškais grožio deivės hipostazėmis („grožiu“, „meile“, „malonumu“), pagonybę ir krikščionybę bandydami sulieti į vientisą išgyvenimų ir būties tėkmę. Tokioje brandžiojo Renesanso estetinių idėjų terpėje sušvito ištisas menininkų žvaigždynas, kaip antai, Leonardas da Vinčis, Mikelandželas, Rafaelis, Ticianas, Paolas Veronezė (Veronese, 1528-1588), Tintoretas (Tintoretto, 1518-1594) ir daugelis kitų įžymybių.

⁹ Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas / (T). 1. Vilnius, 1984, p. 40.

Mikelandželas bandė įrodyti, kad svarbiausia meno šaka yra skulptūra. Leonardui da Vinčiui, atvirksčiai, visų meno šakų viršūnėje yra tapyba. Tapybą jis net vadino mokslu, tikrąja gamtos dukra. Kadangi gamta yra „mokytojų mokytoja“, tad tapytojas turįs būti jos sūnumi. Pagrindinis tapybos objektas yra gamtos tvarinių grožis, o tobuliausias gamtos tvarinys yra žmogus. Todėl Leonardas pagrindinį dėmesį skiria žmogaus kūno proporcijų tyrinėjimui, judesių santykiui, mimikai, emocinėms būsenoms. Išvalgūs jo pastebėjimai apie toninę perspektyvą, šviesos ir šešėlių santykius. Tapytoją Leonardas net lygina su veidrodžiu, kuriame universaliai atsispindi pasaulis. Veidrodis tapytojui dar yra ir mokytojas, kurio pagalba jis ginčijasi ir varžosi su pasauliu¹⁰.

Brandžiojo Renesanso laikotarpiu menininkai, meno teoretikai, filosofai estetikai nuodugnai imasi tyrinėti kiekvienos meno šakos prigimtį, apibendrinami Kvatrocento teorinius ieškojimus. Orientyrų tampa Renesanse puoselėta tobulo, harmoningo žmogaus idėja. Ją ypač išplėtojo italų diplomatas ir rašytojas Baldasarė Kastiljonė (Castiglione, 1478-1529). Žymiausiame jo kūrinyje, dialogo forma parašytame traktate „Dvariškis“ (1528) aprašytas visapusiškai išsilavinusio Renesanso žmogaus idealas.

Naujos humanizmo idėjos buvo bandomos įgyvendinti ir pedagogikoje. Antai Renesanso pedagogikos pradininkas Vitorinas Feltrietis (Vittorino da Feltre, 1378-1446) Mantuvoje 1423 metais įsteigė mokyklą, kuri vėliau buvo imta vadinti „*Casa Giocosa*“ („Džiaugsmo namais“). Kartu mokėsi ne tik turtingųjų gyventojų, bet ir neturtingų tėvų vaikai, kuriuos išlaikydavo pats Vitorinas. Šioje mokykloje buvo dėstomi „laisvieji dalykai“ siekiant visybiško, harmoningo asmens ugdymo ir turėjo parengti ugdytinius specialiajam mokymui. Todėl, Vitorino manymu, kalbų mokymas, gramatika, retorika ir poezija turi padėti mokiniams išmokti gerai savarankiškai kalbėti, muzikos tikslas — išmokyti jausti muzikos harmoniją, kūno kultūros paskirtis — siekti judesių harmonijos ir gracingumo. Kadangi Vitorinas lygia greta siekė lavinti ir dvasią, ir kūną, ir protą, jo mokykloje nemažai dėmesio buvo skiriama taip pat istorijai ir matematikai. Atsižvelgiant į to meto geopolitinę situaciją ir galimą karo grėsmę, būsimiesiems valstybės veikėjams buvo privalu gerai valdyti kūną, todėl daug užsiėmimų vykdavo atvira ore, kur mokiniai bėgiodavo, žaisdavo su sviediniu, imdavosi, šaudydavo iš lanko ir panašiai. Galutiniu viso ugdymo tikslu Vitorinas Feltrietis laikė žmogaus harmoningumo ugdymą. Gracingumo, harmoningumo ir grožio jausmo ugdymas žmoguje faktiškai

¹⁰ Renesanso dailės raida ir ypatumai bei jos raiška Lietuvoje gana informatyviai išdėstyta J. Širkaitės str. „Renesanso dailė (XIV-XVIa.)“ kn. Europos dailės istorija. K., 1995, p. 76-108.

tampa pagrindiniu italų humanistinės pedagogikos tikslu.

XVII amžiuje Europos Renesansas duoda paskutiniuosius estetinės minties ir meno kūrybos vaisius. Paskutinės šio kultūros sąjūdžio apraiškos kai kuriose Vakarų Europos, Skandinavijos bei Rytų Europos šalyse (taip pat Lietuvoje) nusidriekia iki XVII amžiaus vidurio. Anglų filosofas Fransis Bekonas (Bacon, 1561-1626) jau priskiriamas ne tik Renesanso, bet ir Naujųjų laikų mąstytojams. O italų XVII amžiaus kultūros laikotarpiu (Seičente) jau visiškai nutolstama nuo renesansiškojo meno idealų. Taip Naujųjų laikų prieštaravimai praktines žmogaus visuotinumą ir visagalybės iliuzijas išsklaido galutinai.

PER PRIEŠTARAVIMUS Į PASLAPČIŲ PASAULĮ

Visos žmonijos epochos savaip reikšmingos ir įdomios. Renesansas patrauklus neregėtai veržliu kūrybos protrukiu, didžiuliais dvasinės, materialinės ir meninės veiklos rezultatais. Žinoma, vientisai žvelgiant šioje epochoje būta kuo įvairiausių nuostatų. Kartais net praktiškai buvo bandoma susieti tokius prieštaravimus dalykus, kas, regis, įmanoma tik grynų idėjų lygmenyje. Antai nevaržomai besiplėtojanti individualybė bando suderinti savo kasdienybėje moralę ir amoralumą, dievotumą ir pasaulietiskumą, elitiškumą ir masiškumą, rimtį ir avantiūras, titaniškumą ir menkumą, mokslą ir alchemiją. Platono ir Aristotelio mokymų galimą darną vizualiai pasistengė perteikti Rafaelis žinomoje freskoje „Atėnų mokykla“. Įvairių įvairiausių pažiūrų vientisą, visuotinį variantą bene plačiausiai bandė aprėpti kunigaikštis, italų Renesanso veikėjas, filosofas Džovani Piko dela Mirandola (Pico della Mirandola, 1463-1494). Jis kone iki begalybės išplėtė filosofinio akiračio ribas, apjungdamas Platoną ir Aristotelį, zoroastrizmą ir islamą, krikščionybę ir judaizmą, Tomą Akvinietį ir Ibn Siną (980-1037), mitus apie Hermį ir Orfėjų, kitas filosofines bei religines sistemas.

Toks taikus, sintetiškas įvairiausių būties aspektų sambūvis pasireiškė ir Renesanso estetikoje, taip pat atskirose meno šakose. Antai ispanų kompozitorius, vargoninkas ir muzikos teoretikas Fransiskas Salinas (Salinas, 1513-1590), aiškindamas muzikos reikšmę, į vieną gretą surašė net 20 įvairaus lygio ir paveikumo funkcijų, kurios jam, nepaisant prieštaraujančio pobūdžio, atrodė vis dėlto kaip darni puokštė. Akivaizdumo dėlei galima jas ir peržvelgti, nes tai būdingas renesansinės mąstysenos pavyzdys. F. Salinas muzikos funkcijas vardija šia tvarka: „Muzika: 1) teikia Dievui malonumą, 2) puošia Viešpaties garbinimus, 3) aukština šventųjų palaimą, 4) kovojančią bažnyčią sulygina su triumfojančia bažnyčia, 5) rengia Dievo malonei priimti, 6) žadina sielų dievotumą, 7) išsklaido liūdesį, 8) maldo žiaurumą, 9) varo velnią, 10) kelia pasigėrėjimą, 11) nukreipia mintis nuo žemiškų dalykų, 12) nugali pikta-

ją valią, 13) džiugina žmones, 14) gydo ligonius, 15) lengvina vargus, 16) skatina sielą kovoti, 17) žadina meilę, 18) kelia linksmybę protuose, 19) šlovina muzikuojančius, 20) sielas daro pamaldžiomis“¹¹. Traktate „Apie muziką“ (1577), iš kurio pacituotos šios muzikos funkcijos, F. Salinas drąsiai siūlo įvairias naujoves, bandydamas derinti pasitaikančius prieštaravimus. Jis kritiškai vertina iš Viduramžių paveldėtą, dar Anicijaus Manlijaus Torkvato Severino Boecijaus (Boetius, Boethius, apie 480-524) pateiktą muzikos skirstymą į pasaulio, žmogiškąją ir instrumentinę, siūlydamas kitokią klasifikaciją. Salamankos universiteto profesoriaus manymu, remiantis žmogaus pažintiniais ypatumais, galima skirti muziką, kuri grindžiama arba jausmais, arba protu, arba jausmais ir protu kartu. Geriausia, anot jo, yra instrumentinė muzika, nes ji ir džiugina jausmus, ir teikia peno protui.

Kontrasto principą estetiškai vertinant meną ypač mėgo prancūzų mąstytojas Mišelis de Montenīs. Remdamasis jausmų priešprieša, štai kaip jis vertina dailininkų vaizduojamas psichologines išraiškas: „Gamta atskleidžia šią samplaiką: tapytojai parodo, kad tie patys judesiai ir raukšlėlės žmogaus veide pastebimi ir kai verkia, ir kai juokiasi. Iš tiesų, pažvelkite į tapytojo darbą, dar nebaigus vaizduoti vienos ar kitos būsenos — taip ir nepasiseks nustatyti, kuri iš jų prieš jus. Kartais prisiminkime, jog nenumaldomas juokas sukelia ašaras“¹².

Platus meno funkcijų spektras ko gera pristabdė meno žanrų trauką į poliškumą. Antai jau apie 1300-uosius metus Paryžiaus muzikos magistras Johanas de Grocheo (de Grocheo) traktate „Muzika“ siūlė muziką skirstyti į paprastą (*simplex, civilis, vulgaris*) ir sudėtingą (*composita, regularis, canonica, mensurata*). Tačiau Renesanse ženklusnis vertybinis priešiškus nesusidarė nei tarp muzikos rūšių, nei kitų meno šakų viduje. Elitinės ir masinės kultūros opozicija aštrės vėlesniais laikais. Renesanse, anot dailininko ir meno teoretiko Albrechto Diūrerio (Dürer, 1471-1528), menininkas privalėjo sugebėti pa-vaizduoti ir kilminguosius, ir prasčiokus, mokėti atskleisti savo meninę galią ir piešiant paprastus daiktus bei kaimiečių figūras.

Individualizuoto Renesanso subjekto neapleidžia net emocinės priešstatos. Kūrinių herojuose nuolat kertasi meilės aistros ir kančios, išsilavinimo džiaugsmas ir nepasitenkinimas savimi, savęs įtvirtinimo ir savineigos išgyvenimai. Galiausiai ir dievybėje, kurią Renesanso estetika traktavo visųpirm kaip

¹¹ Muzykalnaja estetika zapadnoevropejskogo srednevekova i vozroždenija. Moskva, 1966, p. 364.

¹² M. Montenj. Opyty. T. 1. Moskva-Leningrad, 1954, p. 408.

amžinąjį kūrybos pradą, buvo skiriami du lygmenys: Dievo meistro (*opifex*) ir Dievo menininko (*artifex*).

Didžiuliai prieštaravimai pastebimi ir kone visų šios epochos didžiųjų giminų socialinėse nuostatose. Galima prisiminti kad ir žinomą Medičių (Medici) giminę. Antai Florencijos didikas Kozimas Medičis daug prisidėjo visokeriopai keldamas krašto kultūrą, o filosofui M. Ficinui iš pagarbos net padovanojo užmiestyje savo vilą. Tuo tarpu šios giminės atžala Katerina de Mediči įėjo į istoriją kaip viena iš iniciatorių organizuojant baisiąsias Baltramiejaus nakties žudynes. Arba štai garsioji Italijos didikų Sforcų (Sforza) giminė. Kelios šios giminės kartos, mažne šimtmetį valdę Milano kunigaikštystę, daug dėmesio ir lėšų paskyrė kultūros puoselėjimui. Jų rūmuose daugelį metų dirbo didysis italų humanistas, dailininkas Leonardas da Vinčis. Lietuvoje žinomesnė iš šios giminės kilusi Bona Sforca, kuri buvo ištekėjusi už Lietuvos Didžiojo kunigaikščio ir Lenkijos karaliaus Žygimanto Senojo. Ji Lietuvai ir Lenkijai darė ne tik politinę įtaką, bet ir daug prisidėjo, kad šiuose kraštuose plstų humanistų idėjos, taip pat Renesanso architektūros stilius, dailė, muzika. Ir galima tik stebėtis, kad ši giminė, kaip ir daugelis kitų šios epochos didžiųjų — iki Sforcų valdę Milaną kunigaikščiai Viskončiai (Viskonti), kilmingoji d'Este giminė, rašytojas Pjetras Aretinas (Aretino, 1492-1556) — kartu garsėjo įvairiais išsišokimais, intrigomis, žiaurumais ir kitokiomis nedorybėmis.

Bonos Sforcos piktnaudžiavimai, neapykanta marčioms Elžbietai ir Barborai (sūnus Žygimantas Augustas įtarė šias savo žmonas Bonos nunuodytomis) rodo, kad lygia greta su humanistiniais kultūros pasiekimais mūsų plito ir negatyvios, antikultūrinės apraiškos. Šia proga galima prisiminti ir dar vieną mūsų atžvilgiu negatyvią tendenciją, prieštaraujančią Europos Renesanso ideologijai — būtent tautinės kalbos nuosmukį Lietuvoje.

Tokie iki kraštutinumų nutolę elgsenų prieštaravimai savaip atsispindėjo ir Renesanso mene. Antai šio kultūrinio tarpsnio skulptūroje, tapyboje gana ryškiai kontrastuoja įtampa ir melancholija, jėga ir sąstingis, galingi raumenys ir kūniškas švelnumas.

Laisvė ir grėsmė, viltis ir nuogaštavimai, begalinis pasitikėjimas savimi ir nuolatinis tragiškumo pojūtis smelkia visą Renesanso gyvenimą. Nemažą įtaką tokiai dvilypei pasaulėjautai darė išplitęs dvasinis ir fizinis teroras. Antai paskaičiuota, kad per pusantro šimto metų, t. y. iki 1598-ųjų, Ispanijoje, Italijoje ir Vokietijoje buvo sudeginta net 30 tūkstančių vadinamųjų raganų. Kita „atgimimo“ gyvenimo statistika dar iškalbingesnė. Atmetus visus burtus ir palikus tik „komercinį“ aspektą, pavyzdžiui, vien Romoje 1490 metais buvo 6800 prostitučių, o Venecijoje 1509 metais jų skaičius siekė net 11 tūkstančių. Dar daugiau nusidėjusių raganavimu ir už tai sudegintų būta XVII amžiuje bei

vėliau. Bet čia jau kitos, porenasansinės epochos faktografija. Įdomu tik, kad Lietuvoje mokslo vyrus raganų persekiojimas mažai tejaudinės. J. Jurginio tvirtinimu, nė vienas to meto Vilniaus universiteto profesorius nėra pasisakęs prieš šį tamsuolišką reiškinių¹³.

Tad kaip galėjo atsitikti, kad Renesanso kultūrinis gyvenimas tapo kupinas ydingų apraiškų? Galbūt tokių prieštaravimų sambūvį bus nulėmęs savitas pereinamasis šio kultūros tipo pobūdis. Mat įsitvirtinant Renesansui, išigali orientacija į *miesto* kultūros plėtotę, Viduramžių mąstytojų doktrinas ima stelbti Antikos klasikai, teologinis dvasiškumas pirmumą ima užleisti humanizmo idėjoms. Filosofijoje, etinėse ir estetinėse pažiūrose ima vyrauti naujoviška Platono idėjų interpretacija. Atgimimo mąstytojų netenkina nei helenizmo laikų kosmogoninis neoplatonizmas, nei Viduramžių teologinis neoplatonizmas. Ir vienoms, ir kitoms minėtų pakraipų koncepcijoms Renesanse buvo suteiktas humanistinis pobūdis. Iškilęs antropocentrizmas persmelkė visą Renesanso dvasinę kultūrą, neapeinančią ir ugdymo.

Gilinimasis į žmogaus ir gamtos paslaptis tampa pagrindinėmis Renesanso mokslinės minties linkmėmis¹⁴. Šiomis kryptimis Europos civilizacija ir žengė į nepaliaujamą kultūrinį atsinaujinimą (it. *renovatio*). Ši prielaida savo ruožtu tapo itin paranki estetinės ir meninės veiklos raidai racionalumo linkme. Kaip tik Renesanse sprendžiant techninius dailės ir muzikos klausimus išsirutuliojo naujas tyrimų principas — eksperimentas. Meninio eksperimento pionieriumi pagrįstai laikomas Leonardas da Vinčis. Jam tapyba — tai mokslas, išmintis, filosofija. Matematika, anot jo, turinti būti pirmąja dailininko mokytoja. Nūdien eksperimentas yra tapęs svarbiu net edukologinių tyrimų instrumentu bei galimybe tobulinti ugdomąjį procesą.

Renesanse naujai imama interpretuoti iš Antikos laikų atėjusi meninio mėgdžiojimo (mimezės, imitavimo) charakteristika. Tapybos galia mėgdžioti pasaulio vaizdus juos idealizuojant laikytina vienu svarbiausių Atgimimo estetikos principų. Anksčiau cituotas Dž. Bokačas garbino Džotą kaip tik dėl to, kad jis sugebėdavęs kuo puikniausiai atkurti tikrovės vaizdus. Šią tapybos ypatybę itin vertino ir Leonardas da Vinčis. Įrodinėdamas tapybos pranašumą kitų kūrybos sričių atžvilgiu, o tapytoją skelbdamas žmonių ir daiktų viešpačiu, jis vardija regėtas įvairių gyvūnų reakcijas į meninius atvaizdus. Didysis dailininkas aprašinėja, kaip jam tekę „matyti paveikslą, suklaidinusį šunį jo šeimi-

¹³ Žr. J. Jurginis. Raganų gaudymo metas. V., 1984, p. 158.

¹⁴ Lietuviškai „Minties“ leidyklos išleistos daugiatomės „Filosofijos istorijos chrestomatijos“ du tomai apima kaip tik abi Renesanso filosofinių ieškojimų linkmes: vienas tomas (1984) skirtas žmogaus, kitas (1986) — gamtos filosofijai.

ninko atvaizdu, kurį šuo džiaugsmingai sveikino; taip pat mačiau, — toliau jis rašo, — kaip šunys lojo ir norėjo įkąsti nupieštiesiems šunims; o viena beždžionė išdarinėjo visokias paikystes prieš kitą, nupieštą beždžionę. Mačiau, kaip kregždė skraidė ir tūpė ant geležinių grotų, išsikišančių už nupieštų namų langų; tai vis nuostabūs tapytojo darbai¹⁵.

Tam, kad būtų galima kuo subtiliau atvaizduoti kokį nors objektą, jį Renesanso dailininkai dalija į daugybę dalelių. Pavyzdžiui, L. Albertis išskyrė 600, o A. Diūreris net 1800 kūno padalų. Mat žmogaus kūną, kaip ypatingą estetinę vertybę, meniškai tobulai pavaizduoti esą galima tik viską kuo smulkiausiai apskaičiavus. Jau ankstyvajame Renesanse pasireiškęs L. B. Alberčio susižavėjimas galimybe matematiškai grįsti grožį buvo vienas didžiausių iššūkių tūkstantmeči neoplatonizmo estetikai.

Daug dėmesio Renesanso dailininkai skyrė tokiam regimojo suvokimo ypatumui, kai akiai nutolę daiktai atrodo mažesni, o lygiagretės linijos toldamos artėja, kol galiausiai susilieja. Taip tapyboje analizuojant perspektyvą buvo aptiktas Euklido geometrijos ribotumas. Trimatės erdvės skaičiavimai tampa projektinės geometrijos bei optikos mokslinio tyrimo objektu. Bet kai šešiolikmetis Blezas Paskalis (Pascal, 1623-1662) išvedė vieną svarbiausių projektinės geometrijos teoremų (1639), Renesansas Vakarų Europoje jau buvo tapęs istorine praeitimi.

XVI amžiuje imama eksperimentuoti ir muzikos garsų temperavime. Beje, garsus italų XVI amžiaus kompozitorius ir muzikos teoretikas Džozefas Carlinas (Zarlino, 1517-1590), skirtingai nuo Leonardo da Vinčio, įrodinėjo, kad iš penkių jutimo organų svarbiausia ir daugiausia protui naudos teikianti yra klausa. Taigi tik po dailės ir muzikos eksperimentų mokslinius mechanikos eksperimentus pradėjo Galilėjus Galilėjus (Galilei, 1564-1642). XVII amžiuje tikslųjų mokslų eksperimentus pripažįsta Italijos ir kitų šalių universitetai. Taip įsigalėjęs Europoje racionalumas ilgainiui įtvirtins mene faktūros bei kompozicijos kultus, kurie ims gerokai varžyti intonacinę meno, ypač muzikos, prigimtį.

Renesanso meno plėtotei, masiškėjimui bei švietimui didelę įtaką padarė vokiečių spaustuvininko Johano Gutenbergo (Gutenberg, 1394/99?-1468) XV amžiaus viduryje išrasta knygų spauda bei italų spaustuvininkui Otavianui Petručiui (Petrucci, 1466-1539) XV amžiaus gale ėmus staklėmis spausdinti natas. Praktinės žinios ir patirtis Renesanso estetikoje tampa lygiavertėmis su teoriniu mąstymu. Tai gana būdingas epochos principas, padėjęs įveikti abiejų žinijos lygmenų konfliktiškumą. Anot jau minėto Dž. Carlino, nei gydyto-

¹⁵ Leonardas da Vinčis. Traktatas apie tapybą // Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas. (T.) 1, p. 93.

jais, nei muzikais, jeigu jie tik teoretikai arba tik praktikai, pasikliauti negalima. Muziko idealą Dž. Carlinas išsivaizdavo tokiame asmenyje, kuris tobulai išmano ne tik muzikos teoriją ir praktiką, bet dar išprusęs ir daugelyje kitų mokslo šakų (išmano geometriją, istoriją, gramatiką, retoriką ir pan.).

Nemažą įtaką Renesanso kultūrai darė vienuolių ordinai. Pavyzdžiui, Jėzuitų ordino pagrindinė strateginė misija buvo skleisti katalikybės idėjas, daryti atitinkamą poveikį Reformacijos šalininkams. Jėzaus draugijos, vėliau pavadintos Jėzuitų ordinu, įkūrėjas Ignotas Lojola (Ignatius von Loyola, 1491-1556) suformulavo pagrindinius principus, kaip tikrinti savo sąžinę, kaip nusizeminti, kaip tapti nuodėmklausiu, kaip aiškinti Kristaus mokymą vaikams ir suaugusiems, minioje ar pavieniui. Kartu šio ordino gausiai kuriamose kolegijose nemažai dėmesio buvo skiriama meninei veiklai. XVI amžiaus paskutiniame ketvirtyje įkūrę Vilniaus akademiją, jėzuitai ją pavertė svarbiausiu visos Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės mokslo ir kultūros centru. Šio ordino dėka vyko sparti Lietuvos mokslinės ir meninės veiklos integracija į Vakarų Europos kontekstą.

Renesanso intelektualinis ir meninis gyvenimas ypač smarkiai kito Italijoje. L. Alberčio traktate „Apie tapybą“ (1435-1436) menininkai dar laikomi įgudusiais amatininkais. Po 115-kos metų išleistuose Džordžo Vazario (Vasari, 1511-1574) „Garsiųjų italų architektų, tapytojų ir skulptorių gyvenimo aprašymuose“ (1550) menininkai, tapę laisvesniais, jau įgyja atitinkamą socialinę padėtį. Jie vaizduojami ekscentriškais arba melancholiškais, abejingais aplinkiniam gyvenimui, valdomais dieviškojo įkvėpimo. Atrodo, kad šie įvaizdžiai kukliai pranoksta Romantizmo epochos menininko idealą — hipersensityvią genialią individualybę, be abejo, atmetant romantiškojo politinio maištingumo apraiškas. Už veiklos brolius Viduramžiais Renesanso menininkai kur kas dinamiškesni dar ir dėl to, kad ėmė jautriau išgyventi laiko tėkmę. Absoliuti statika, kurią lėmė dieviškoji laiko samprata, peraugo į matomą ir girdimą tėkmę. Stiklo (langai, veidrodžiai) bei laikrodžių, „skaičiuojančių“ ne tik valandas, bet ir minutes, o vėlėliau ir sekundes, paplitimas gerokai suintensyvino autorefleksijos pojūtį. Erdvė ir laikas tarsi atgijo kasdienėje žmonių buityje. Santykiniam palyginimui galima pasitelkti, pavyzdžiui, šių laikų italų semiotiko ir rašytojo Umberto Eko (Eco, g. 1932) „Aukso rožėje“ perteiktą sakralizuoto kasdienio laiko dimensiją tryliktojo amžiaus vienuolyne: laiko charakterizavimas byloja stingumą, stoviniavimą siužeto atkarpų pakaitose. Atskira *kultūros laiko* atkarpa čia dar neturi tokios unikalios reikšmės, kokią įgis suvokus ją kaip neišvengiamai praeinančią amžinybės detalę.

Ėmus kurtis mecenatų, globėjų institucijai, menininkų cechai prarado vertę. 1571 metais Florencijoje menininkai net buvo atleisti nuo cechinės priklausomybės specialiu aktu. Kaip tik menininkų cechinė emancipacija ir pakeitė jų

statusą bei savimonę. Šitai savo ruožtu leido jiems orientuotis į vienas didžiausių kūrybinės veiklos vertybių — siekti originalumo bei tobulumo. Tokie kūrybiniai siekiai suponavo menininkų galimybę ne tik išsikovoti amžininkų pripažinimą ir šlovę, bet ir galimybę įsiamžinti. Kadangi idealizavimas Renesanse yra visų pirm dieviškųjų dėsnių, paslėptų po laikinumo apnašomis, išgryninimas, tad tokių įgaliojimų suteikimas emancipavo žmogaus kūrybines galias. Taip Renesanso menininkai (bei mokslininkai) pamažėl įgijo naują socialinį statusą — tapo intelektualais, kurie iš esmės skyrėsi nuo ankstesniųjų laikų kultūrininkų: pranašų, išminčių, mokytojų, meistrų. Šie pasikeitimai iš esmės nulėmė naujus ugdymo tikslus, išskėlė naują *homo universalis* žmogaus idealą. Meno vaidmuo siekiant šio idealo buvo mažne nepakeičiamas.

RENEANSIŠKOJI GROŽIO DVASIA

Kalbant apie Renesanso estetiką, pravartu smulkiau aptarti vieną svarbiausių estetikos kategorijų — grožį. Ypatingas Renesanso estetikos nuopelnas yra tas, kad ji įtvirtina realaus pasaulio grožį. Be to, grožis tampa svarbiausiu tikrovės vertinimo kriterijumi. Anot filosofo L. Valos, tas, kas nevertina grožio, yra aklas ir siela, ir kūnu. Grožimasi tvirtų vyrų kūnais, žavimasi švelniomis moterų kūno linijomis. Tačiau juslėmis suvokiamo grožio esmę Renesanso estetikai įžvelgia esant ne pačiame materialume. Filosofiniuose estetikos traktatuose vienaip ar kitaip, priklausomai nuo pažiūrų, grožio sampratą bandoma grįsti idealiosiomis pasaulio galiomis. Antai ankstyvojo Renesanso vokiečių filosofui, kardinolui Nikolajui Kuziečiui gamta yra Dievo meno kūrinys. Nors vertindamas dailę jis itin daug dėmesio skiria menininko subjektyvumui. Šiuos principus vokiečių mąstytojas grindžia asmeniniais stebėjimais. Traktate „Apie Dievo regėjimą“ jis aprašo išpūdžius, patirtus žiūrint Briuselio rotušėje į Nyderlandų tapytojo Rogyro van der Veiden (van der Weyden, apie 1400-1464) autportretą. Nikolajų Kuzietį sudominusi ta paveikslo savybė, kad atvaizdo žvilgsnis visuomet buvęs nukreiptas tik į žiūrovą, iš kur šis bežiūrėtų, vaikščiotų ar stovėtų. Be to, jį itin sudomino dar tas ypatumas, kad žiūrovas portretui suteikia savo nuostatas („savo veidą“) — žiūrint į jį su meile, piktai ar džiaugsmingai ir „veido“ atsakas būna atitinkamai meilingas, piktokas ar džiugus. Jis šią meninio atvaizdo savybę prilygino Dievo veidui, kuris yra „visų veidų veidas“, jų pavyzdys, matas ir tiesa. Traktate „Apie grožį“ Nikolajus Kuzietis šią estetikos kategoriją sieja su trimis būties principais — vienove, skirtumu ir ryšiu, rasdamas jų atitikmenis harmonijoje, proporciijoje ir meilėje, kaip grožio galutiniame tikse.

Grožis yra pasaulio Kūrėjo dieviškosios šviesos spindulys — toks Platono akademijos Florencijoje įsteigėjo, kanauninko M. Fičino estetinių samprotavimų išeities taškas. Žemiškasis grožis, pasak jo, yra tik pakopa link dieviško-

jo grožio. M. Fičinas taipogi labai išaukštino meilės reikšmę. Tik ji kilnina grožį ir gali paversti gražiu net bjaurumą. „Tokia yra meilės prigimtis: ji traukia į grožį ir sujungia grožį su bjaurumu“¹⁶ — rašo M. Fičinas viename savo traktate. Toliau jis aiškina, kad pats grožis atsiranda iš daugelio dalykų darnos ir pasireiškia trimis galiomis. Štai kaip jis interpretuoja grožio prigimtį. „Grožis yra trejopas: sielų, kūnų ir garsų. Sielų grožis suvokiamas tiktai protu, kūnų — rega, garsų — tik klausia. Taigi jei sakoma, kad protas, rega ir klausia yra tos galios, vien tik kuriomis galime gėrėtis grožiu, o meilė trokšta juo gėrėtis, tai meilė visada patiria džiaugsmą protu, rega ir klausia. (...) O troškimas, kuris lydi kitus pojūčius, vadinamas ne meile, bet gašlumu arba pašėlimu“¹⁷.

Šiaipjau Renesanse idealus moters grožis turėjo gana konkretų apibrėžimą. XVI amžiaus pirmosios pusės italų rašytojas A. Firencuola (Firencuolla) gražuole laiko tokią moterį: švelnios aukso spalvos su bronziniu atspalviu, ilgi, tankūs, banguoti plaukai, proporcinga kakta (plotis dvigubai didesnis už aukštį), tamsūs, per vidurį sutankėję, nosies ir ausų link siaurėjantys antakiai, didelės, iškilios akys su šiek tiek žydrų baltymu, ne per daug tankios, ne per daug ilgos ir ne per daug tamsios blakstienos, skruostų spalvos paakiai, vidutinio dydžio, grakščios ausys, švelni, į viršų tolydžio siaurėjanti nosis, maža burna, ne per daug siauros, tarpusavyje derančios lūpos, ne per daug smulkūs, lygūs, dramblio kaulo spalvos dantys, apvalus smakras, baltas, apvalus ir greičiau ilgas negu trumpas kaklas. Tyrinėtojai išvelgia kaip tik šį moters grožio idealą ikūnijus Lietuvos Renesanso gražuolės, kunigaikštienės Barbaros Radvilaitės veidą¹⁸. Nors pats A. Firencuola moters grožį apibūdina pagal Renesanso laikų skonį, pačią grožio koncepciją jis apibūdina nerenesansiškai, o pasitelkdamas garsiąją poeto F. Petrarkos frazę — *non so che* (ko nežinau).

Kai kurie Renesanso pedagogai nemažai dėmesio skyrė moterų ugdymui. P. Aretino (1370-1444) traktate „Apie mokslinius ir literatūrinius užsiėmimus“ svarbiausiu moterų ugdymo kriterijumi laikomi meniniai kriterijai bei estetinis vertinimas. Jis įsitikinęs, kad ne tik poetai ir oratoriai, bet visi žmonės turi gerai mokėti kalbos taisykles, gražiai ir turiningai kalbėti, todėl turi daug skaityti geriausių, visų pirm lotynų kalba rašiusių antikos autorių knygas.

Savita renesansinio grožio interpretacija randama panteistinėje filosofijoje. Džordanas Brunas (Bruno, 1548-1600) savo garsiajame dialoge „Apie hero-

¹⁶ Fičinas M. Apie meilę, arba apie Platono „Puotą“// Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas. (T.) 1, p. 72.

¹⁷ Ten pat, p. 73 ir 74.

¹⁸ Žr. Z. Kuchovskis. Barbora Radvilaitė. V., 1991, p. 66-68.

jiškąjį entuziazmą“ pabrėžia, kad kūno grožis yra ne kas kita, o matomas tam tikras dvasingumas. Tačiau nors Renesanso panteizme materija ir sudvasinama, vis dėlto ji tampa tarsi beasmene.

Florencijoje gyvenęs garsus pamokslininkas, reformatorius, vienuolis dominikonas Džirolamas Savonarola (Savonarola, 1452-1498), tęsdamas Tomo Akviniečio, Nikolajaus Kuziečio, M. Fičino estetikos tyrinėjimų tradiciją, grožio esmę išvelgia daiktuose pasireiškiančioje pirmaprādėje dieviškumo šviesoje. Jam pats Dievas yra šviesa ir grožis. Pabrėžęs, kad grožis yra formos, dalių harmoningumas bei proporcingumas, Dž. Savonarola čia pat išpėja, jog kūno grožis neturįs nustelbti sielos grožio. Dar ne visiems turbūt paseno šio Florencijos mąstytojo pastebėjimai apie moters grožį. Viename pamoksle jis taip samprotauja: „Tu juk nepavadinsi gražia moters tik dėl to, kad ji turi gražią nosį ar gražias rankas; ji graži tuomet, kai viskas joje proporcinga. Iš kur kyla šis grožis? Išgilink ir pamatysi, jog iš sielos... Sugretink dvi vienodo grožio moteris. Viena gera, dora ir tyra, kita — ištvirkėlė. Geroji švyti kone angelišku grožiu, o kitos nėra ko nė lyginti su tyra ir dora moterimi, nors anoji ir stebina puikia išvaizda. Pamatysi, kad ta, šventoji, bus visų mylima, į ją kryps visų, net geidulingų žmonių akys. Taip atsitinka todėl, kad nuostabi siela susijusi su dievišku grožiu ir atskleidžia savo dievišką žavesį per žmogaus kūną. Knygoje skaitome, jog nors visus stubinąs Švenčiausiosios Mergelės nepaprastas grožis, tačiau dėl šventumo, kuriuo ji spinduliavo, niekas nėra jai pajutęs nieko nepadoraus; į ją buvo žiūrima su didžiausia pagarba“¹⁹.

Menininkai ir meno teoretikai (Leonardas da Vinčis, L. B. Albertis) labiau vertino tradicinę grožio sampratą, t.y. siedami jį su tobulumu, proporcingumu, simetriškumu, harmoningumu, įvairovės vienove. Renesansinio meno kūrinuose tikrovė maksimaliai idealizuojama. Bjaurumu praktiškai nesinaudojama, jis tarnauja tik kaip idėjinis grožio kontrastas. Meno tipiškumas taip pat ne natūralus, o idealizuotas. Ir L. B. Albertis, ir Benvenutas Čelinis (Cellini, 1500-1571) savo traktatuose nuolat pabrėžia selekcinį grožio paieškos metodą. Daugeliui menininkų ir teoretikų pavyzdžiu tarnauja senovės graikų tapytojo Dzeuksido estetinė pozicija. Anot jo, kadangi viename kūne gamta nesukaupta visų grožio savybių, iš viso krašto jaunimo reikia atrinkti penketą gražiausių merginų, o iš jų paimti viską, kas yra gražiausia ir girtina moteryse.

Vėlyvajame Italijos Renesanse svarbiu grožio šaltiniu imama laikyti fantazija. Pradedama grožėtis išgalvotais, neįprastais, įmantriais, net iškreiptais vaizdais. Mene išgali alegorizmas ir simbolizmas. Herojiškasis Renesanso huma-

¹⁹ Cit. pagal P. Villari. Džirolamo Savonarola i ego vremia. V 2-ch t. SPb., 1913, p. 377-378.

nizmas tampa tragiškuoju. Tačiau techniniu požiūriu meno kūriniai ir toliau atliekami tradiciškai, neatsisakoma kruopštumo, virtuoziško. Atmetusi Renesansui taip būdingą harmoningumo principą, įgavusi antiklasikinį pobūdį, tokia meno kūryba jau buvo pavadinta manierizmu, kuris ėmė keisti tradicinį renesansinį stilių. Afektuotas jausmingumas ir itin subjektyvuoti manieristinio meno vaizdai ryškiai ženklino perėjimą į baroko estetiką. Manierizmo reikšmė italų meno raidai kartais net lyginama su kontrreformacijos vaidmeniu Šiaurės Europos dvasiniam gyvenimui. „Manierizmo epocha“, apimanti kone visą XVI amžių, garsi daugelio originalių dailininkų kūryba. Tai italų tapytojas ir architektas Dž. Vazaris, skulptorius B. Čelinis²⁰, ispanų tapytojas El Grekas (El Greco, 1541-1614) ir kt. Manierizmo bruožų randama taip pat Nyderlandų tapytojų Hieronimo Boscho (Bosch, 1450-1516), Breigelio Vyresniojo (Bruegel de Oude, apie 1520-1569) kūryboje ir kitų Šiaurės bei Vidurio Europos šalių dailininkų darbuose.

Subjektyvizmo raiška ypač pasižymėjo kitapus Alpių gyvenusių — Šiaurės Renesanso menininkų kūryba. XV-XVI amžių vokiečių dailininkų A. Diūrerio, Matijo Griūnevaldo (Grünwald, 1460/1480?-1528) gotikinis veržlumas, afektyvumas, filosofiskumas šiuo požiūriu smarkiai skiriasi nuo italų Renesanso estetikos racionalumo. A. Diūreris, dar būdamas ir meno teoretikas, estetiniuose samprotavimuose nemažai dėmesio skyrė grožio idealo problemai. Grožį jis nagrinėja dar kritiškiau nei Leonardas, ieško santykio tarp besąlyginės (amžinosios, nepriklausomos nuo vertintojo ir aplinkybių) ir sąlyginės (žemiškosios, priklausomos nuo konteksto, laikotarpio, skonio) grožio sampratos. Tam, kad būtų išvengta kraštutinumų, A. Diūreris antikinės estetikos pavyzdžiu laikosi kiekvienos detalės „vidurio saiko“, arba „aukso vidurio“ kriterijaus. Pavyzdžiui, kaklas, jo įsitikinimu, turįs derėti prie galvos ir nebūti nei per trumpas, nei per ilgas, nei per storas, nei per plonas. Tik saikinga grožio dalių visuma galinti sudaryti vientisos harmonijos (tai pagrindinė Renesanso estetikos idėja apskritai) pagrindą. Tačiau būdamas Šiaurės Renesanso estetikos pagrindėju, A. Diūreris sukūrė savitą meno metodą, Renesanso estetikos matematiškumą įveikė savo teorijos ir meninės praktikos filosofišku.

Renesansinės neoplatonizmo estetikos raidoje išsikristalizavo Viduramžiais nekultivuota *gracijos* (grakštumo) sąvoka. Tai tokia grožio atmaina, kuria esteti-

²⁰ Lietuviškai išleistoje šio italų menininko autobiografinėje knygoje plačiai aprašoma Renesanso epochos buitis, papročiai, daugelis visuomenės ir politikos veikėjų (žr. B. Čelinis. Benvenuto Čelinio gyvenimas. V., 1961).

kai charakterizuojamas judėjimas, dinamika, plėtra. Harmonijos sąvoka buvo daugiau taikoma apibūdinti objektų statiškumui, o gracija — kinetiškumui. Renesanso neoplatonizme gracija reiškia ir judesio išraišką, ir harmoniją. Praktiniame gyvenime gracija tapo svarbiu dvariškių laikysenos bruožu, jų išorinio pavyzdinumo sąlyga. Šiai estetikos sąvokai daug dėmesio skyrė dailininkas Rafaelis, italų filosofai M. Fičinas, Piko dela Mirandola ir kt. Gracija grožio sampratą papildė tuo, kad dalių proporcingumas, simetriškumas buvo individualizuotas, subjektyviuotas ir vertinamam reiškiniui suteikė nepakartojamą estetinį pobūdį.

Kalbant apie grožio vaidmenį ugdant žmogų, pravartu paminėti, kad humanistinės pedagogikos atstovai, šalia dailios išvaizdos, daug dėmesio skyrė išmokymui gražiai ir taisyklingai kalbėti. Filosofija padeda išmokti teisingai mąstyti, istorija turtina gyvenimišką patirtį herojiškais praeities pavyzdžiais, o oratorinis menas moko gražiai ir taisyklingai kalbėti — ši pedagogų humanistų nuostata lėmė, kad retorika daugelio Renesanso pedagogų mokymo plane keliama į „laisvųjų mokslų“ rangą, kaip svarbi ugdymo priemonė.

MITŲ GYVASTINGUMAS RENESANSE

Anaiptol ne viskas Renesanso kultūroje, taip pat mene, turėjo iš esmės atgimti, kaip kad skelbia šios epochos pavadinimas. Viduramžiais gana toli buvo pažengta tyrinėjant muzikos estetikos, atskirų filosofijos sričių problematiką ir pan. Meninėje veikloje Viduramžiai ne visiškai „tamsūs“ buvo ir pagoniškosios tematikos atžvilgiu. Ypač jaudinanti ilgą laiką buvo idėja apie žemiškąją pagoniškų dievų kilmę. Nors įprasta manyti, jog Olimpo dievai mirė atėjus krikščionybei, tačiau jų populiarumas Renesanso mene, pradedant Kvatrocento laikotarpiu, rodo priešingą situaciją. Dabar visuotinai pripažinta, kad pagoniškoji antika Viduramžių kultūroje ir mene buvo ganėtinai gyva²¹. Jau Ciceronas „Tuskulo pokalbiuose“ bando paaiškinti, kodėl Herkulas atsiskyrė nuo dievų — jis nebūtų nuo jų atsiskyręs, jei per savo mirtingą gyvenimą nebūtų susikūręs savo kelio, kuriuo keliavo. Be abejo, sunku buvo argumentuoti, jog pagoniškieji dievai yra buvę žmonės, nes mažne nebuvo įmanoma nustatyti jų gyvenamojo laikotarpio žmonijos istorijoje. Vis dėlto, domėjimasis ir net žavėjimasis jais neatlėjo. Jau Renesanso aušroje Dž. Bokačas daug dėmesio ir vietos skiria pagonių dievų genealogijai. Renesanso epochos mene pagoniškoji mitologija, ypač dievai, užėmė itin svarbią vietą ir darė nemažą ne tik estetinį, bet ir ugdomąjį plėčiamą prasmę poveikį.

²¹ Žr. J. Seznec. *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*. Translated from the French by B. F. Sessions. New York (Princeton University Press, 1995; originally published in French, 1940).

Atrodo, kad jau įrodyta, jog dangaus kūnų (žvaigždžių, žvaigždynų, žvaigždžių grupių, planetų, Saulės ir Mėnulio) tapatinimo su dievybėmis raida baigėsi maždaug kartu su pagoniškosios eros pabaiga. Tarp jų buvo sukurta gausybė įvairaus pobūdžio sąryšių. Pavyzdžiui, su Zodiako ženklais buvo siejami ir metų laikai, ir žmogaus amžiaus tarpsniai, ir vėjo kryptys, ir spalvos, ir negi temperamentas. Astrologinė visatos koncepcija buvo plėtojama ir Viduramžiais, kol, jau baigiantis Renesansui, mokslas ima priešintis „žvaigždžių tironijai“ (E. Kasireris). N. Koperniko ir G. Galilėjaus grindžiamas mokslinis požiūris į visatą pradeda laisvinti protą nuo magiškumo.

Humanizmo filosofijoje ir mene mikrokosmo bei makrokosmo ryšys ilgai buvo gana patvarus. Net medicina nenorėjo pripažinti gydytojo kompetencijos be astronomijos filosofinių žinių. Pavyzdžiui, tam, kad paaikškėtų sifilio kilmė ir jo pražūtingi padariniai, medikai remdavosi Saturno ir Marso sąsaja. Ilgainiui įvykusį humanizmo atotrūkį nuo astrologijos vis dėlto, atrodo, labiau lėmė žmogaus vertės iškelimas negu naujas požiūris į gamtą.

Mitų vaizdavimas užima ženkliai vietą italų tapytojų Botičelio ir Rafaelio tapyboje, jų gana gausu prancūzų poeto Pjero de Ronsaro (de Ronsard, 1524-1585) poezijoje bei anglų rašytojo, V. Šekspyro draugo, Beno Džonsono (Jonson, 1573/1572?-1637) alegoriniuose pramoginiuose scenos veikaluose (masose). Ypač savitai perteikiamas fizinių kūnų ir reiškinių sudievinimas. Įvairių autorių freskos vaizduoja čia planetas ir laisvuosius menus, čia Merkurijų ir jo vaikus, čia Saturną ir jo vaikus, čia Dievą ir planetas, čia planetas ir sferas.

Vienoks ar kitoks mitologijos interpretavimas turėjo nemažą moralinį poveikį. Bet koks gali būti mitų ugdomasis vaidmuo, jeigu, tarkime, Olimpo dievai nuolat kelia orgijas, rodo didelį žiaurumą, sangulauja ir pan.? Pasitelkus alegorinį interpretavimo metodą, pavyksta geriau suprasti senųjų legendų prasmę. Žiūrint į dievybes kaip į žmogaus savybių raišką, kaip į abstrakcijų — dorybių ir ydų (sveikatos, pergalės, laimės, santarvės ir pan.) personifikavimą, atsiskleidžia didžiulė mituose glūdinti moralės galia. Minerva tampa proto simboliu, Venera — grožio simboliu ir t.t., žodžiu, dievybės atgyja idėjų inkarnacijos pavidalu, o jų aiškinimas įgyja didaktinę prasmę. Alegorinis metodas padeda savaip interpretuoti visą dievų ir deivių elgseną. Antai Ovidijaus „Metamorfozės“ interpretuojamos kaip krikščioniškos moralės įkūnijimas: Diana simbolizuoja Trejybę, Aktajonas — Jėzų Kristų, Faetonas — Liuciferį ir pan.

Alegorijas mėgo vaizduoti ir Renesanso dailininkai. Pavyzdžiui, A. Mantenijos paveiksluose vaizduojama Dianos kova su Venera, jūros dievų mūšis, bakchanalija, Bačijus Bandinelis (Bandinelli, 1493-1560) nutapė *Ratio* kovą su *Libido*, Rafaelio mokytojas Pjetras Perudžinas (Perugino, 1445/1452?-1523) — Meilės kovą su Skaistybe ir pan. Alegorijose įkvėpimo sėmėsi daugelis

žymiųjų Renesanso meistrų: Pinturikjas (Pinturicchio, 1454-1513), Leonardas da Vinčis, Džovanis Belinis, A. Diūreris ir kt. Taigi Renesanse pagoniškieji dievai daugeliu atvejų tampa didaktinėmis figūromis. Nors būta nemažų abejonių dėl vienokių ar kitokių alegorijų kūrimo bei interpretavimo, mitologija, galima teigti, buvo tapusi šioje epochoje moralės filosofija.

NAUJŲ ESTETINIŲ IR PEDAGOGINIŲ IDĖJŲ PAIEŠKOS

Renesanso estetinės minties linkmės siejasi su šios epochos filosofinėmis mokyklomis, kurių raida, panašiai kaip ir meno istorijos, periodizuojama Trečio, Kvyatročio bei Činkvečio laikotarpiais. Tam tikri bendri estetinių paieškų bruožai pastebimi Italijoje ir Ispanijoje, Prancūzijoje ir Vokietijoje, Anglijoje ir kitose Europos šalyse, nors atskirų šalių estetikos teorijoje nemažai randama ir specifinių ypatumų.

Renesanso filosofinei, estetinei ir pedagoginei minčiai didelę įtaką darė įvestos vadinamosios *studia humanitatis*. Tai reiškė, kad vietoje viduramžiškųjų *septem artes liberales* — triviumo (gramatika, retorika ir dialektika) ir kvadriviumo (muzika, aritmetika, geometrija ir astronomija) — mokyklų mokymo plane, priartinus jį prie Antikos filosofinių bei pedagoginių tradicijų, privalomais dalykais šįkart tapo gramatika, retorika, poetika, istorija ir moralės filosofija. *Studia humanitatis* dalykus studijavusieji studentai ir jų mokytojai, taip pat antropocentiškai mąstę filosofai, rašytojai, dailininkai, muzikos estetikai, kurie dėmesio centre laikė žmogų, atitinkamai buvo imti vadinti humanistais. Kuriant naują žinių sistemą ir ugdant naują požiūrį į pasaulį ypač suaktyvėjo humanistų edukologų veikla. Yra išlikę net vienuolika vien Italijoje parašytų traktatų apie ugdymą, kuriuose buvo gvildinama dorinio auklėjimo, laisvojo auklėjimo, mokslo bei literatūros didaktikos ir kita aktuali problematika. Estetinio ugdymo klausimais atskirų darbų nebuvo, jie humanistinės pedagogikos traktatuose buvo aiškinami samprotavimų apie atskirų meno šakų ugdomąjį vaidmenį kontekste, kuris, savo ruožtu, buvo siejamas su visu gyvenimu.

Skirtingai nuo krikščioniškosios estetikos, humanistai stengiasi išaukštinti kūno grožį. Epikūrizmo garbintojas L. Vala įsitikinęs, kad kūno grožis yra viena didžiausių gamtos dovanų, o rojų išivaizdavo kaip nuostabiausią malonumą karalystę. Gamtoje esantis bjaurumas ne neigia, o, atvirkščiai, dar labiau išryškina grožio galią. Malonumas, šio filosofo tvirtinimu, yra svarbiausias grožio kriterijus, kuris taikytinas ne tik regai ir klausai, bet taip pat skoniui ir uoslei. Jis meną siekė atskirti nuo moralės reikalavimų, nes menas kuriamas ne iš meilės dorybėms, o siekiant malonumo. Malonumas jam ir naudos kriterijus.

Panašios pozicijos laikosi ir prancūzų filosofas Mišelis de Montenis. Jam ir

estetinių, ir etinių vertybių svarbiausias kriterijus yra malonumas, todėl, pasak jo, vengti natūralių pomėgių yra taip pat neteisinga, kaip ir pernelyg jiems atsiduoti. Šio filosofo įsitikinimu, grožis yra didžiulę galią turintis reiškinys, kuris daro poveikį žmonių santykiams, reguliuoja jų abipusį potraukį. Kūno ir dvasios grožio vienovė — šis humanistinės estetikos principas Monteniui turi nenuginčijamą reikšmę. Tačiau kalbėdamas apie grožio esmę, jis jau abejoja būties grožio bei apskritai grožio objektyvumu ir linkęs pripažinti šio reiškinio subjektyvumą. Žmogaus grožiui mes patys priskiriame vienus ar kitus bruožus, nes jei grožis būtų objektyvus, mes jį pajustumė ir pažintume, kaip šilumą, sklindančią nuo ugnies, — taip tvirtindamas prancūzų filosofas, beje, jau nutolsta nuo renesansiškosios grožio ir harmonijos sampratos.

Renesanso laikotarpiu iš esmės pasikeičia požiūris į visatą ir jos estetinį vertinimą. M. Fičinas, samprotaudamas apie muziką, dar laikosi Pitagoro pozicijų, muzikos harmoniją siedamas su skambančiu kosmosu. Baigiantis Renesanso epochai, Tomazas Kampanela (Campanella, 1568-1639), su jam būdinga drąsa ir originalumu, drąsiai atmeta mokymą apie dangaus sferas ir jų ryšį su skambančia muzika. Pasak jo, girdėti kosmoso harmoniją, tai tokia pat nesąmonė, kaip jausti visatos skonį ar kvapą. Jeigu ir yra danguje harmonija, tai ji skamba kitaip, nei kvinta, kvarta ar oktava. Samprotaudamas apie grožį, T. Kampanela atmeta abiejų pagrindinių Renesanso estetikos krypčių — ir aristotelizmo, ir neoplatonizmo — tvirtinimus apie grožio prigimtį. Jis bando įtvirtinti dar Sokrato keltą idėją, kad grožis susijęs su tikslingumu, t.y. daiktas gražus tada, kai jis atitinka savo paskirtį (ietis vienaip graži, skydas — kitaip ir pan.). Jis pateikia daugybę pavyzdžių iš savo gyvenamosios aplinkos, įtikindamas, kad, pavyzdžiui, pjautuvas yra gražus tada, kai jis pagamintas iš geležies, o ne iš aukso ir yra patogus pjauti; špaga yra bjauri, jeigu ji sulinksta ir neišsitiesia arba būna ilga ir sunki, o graži yra tokia, kuria patogus pjauti ir durti; melodija, kuri yra graži puotos metu, gali būti bjauri per laidotuves ir t.t. Taigi T. Kampanela grožį sieja su tikslingumu, su nauda, atskleisdamas jo jėgą per vertinamo objekto funkcionalumą. Bjaurumą gamtoje jis aiškina kaip kokį nors trūkumą ar švaros stoką, todėl meno pagrindiniu tikslu jis laiko gamtos trūkumų ištaisymą. Iškeldamas grožio santykinumą, jo ryšį su nauda, su socialiniu objektų vaidmeniu, T. Kampanela taipogi jau patenka už Renesanso estetikos ribų.

SUTEMŲ LINK

Nuolatinė visuomenės gyvenimo kaita neaplenkia nė vienos visuomenės, o Renesanse būta ir drastiškų pasikeitimų. Kaip tik didžiuliai, nelaukiami pasikeitimai stipriai paveikia mintytojų dvasią — ne tik išrinktųjų, bet ir eilinių.

Religijų, valdančiųjų klasių, partijų, gyvenimo lygio bei pažiūrų, o mene — stilių, skonių esminiai pasikeitimai sukelia įtampą, veda į konfliktus, reikalauja daug pastangų kainuojančių kompromisų. XVI amžiuje tokia dvasios būseną apima visus Renesanso kultūros sluoksnius. Estetinės pažiūros, meniniai įsitikinimai, grožio samprata, meno kūrybos paskirtis, prasmė ir esmė vėlyvajame Renesanse imama nagrinėti dar intensyviau. Ispanų filosofas ir pedagogas Chuanas Lujis Vivas (Vives, 1492-1540), daug pasidarbavęs humanizuojant mokyklą, didinant joje gimtosios kalbos vaidmenį, pabandė išsiaiškinti meno pakilimų ir nuosmukių priežastis. Veikale „Apie meno nuosmukio priežastis“ (1531) jis pabrėžia kritiško mąstymo reikšmę, akcentuoja būtinybę labiau pasikliauti savo mąstymu, o ne autoritetais. Pripažindamas Graikiją visų menų motina, jis kartu pataria nesijausti nykštukais prieš Antikos didžiūnus, o lygiuotis į juos, ir net, remiantis paveldu, pakilti aukščiau. Būtent autoritetų viešpatavimas, jų pripažinimas esant neaplenkiamais, anot jo, labiausiai stabdo savarankišką mąstymą, įtvirtina dogmatišką galvosena ir todėl varžo tolimesnę meno raidą.

Tarsi plėtodamas Ch. L. Vivo antiautoritetines idėjas, anglų filosofas Francis Bekonas „Naujajame organone“ vardija net keturias suklydimų (stabų) rūšis: giminės, olos, aikštės ir teatro²². Kartu su pažinimo kliūtimis į F. Bekono filosofiją ir estetiką ateina naudos, praktiškumo momentai. Esė „Apie statinius“ jis pabrėžia, kad namai statomi ne tam, jog jais būtų grožimasi, o tam, kad juose būtų galima gyventi. Kai nėra galimybės suderinti patogumą ir simetriją, pirmąjį, pasak jo, reikia laikyti svarbesniu dalyku. Tai gi estetinės vertybės jau ne absoliutinamos, o tai reiškia, kad nuo Renesanso estetikos jau nutolta.

XVI amžiaus teoriniuose samprotavimuose iš esmės ima keistis požiūris į meno kūrybos prigimtį. Tolydžio stiprėjant subjektyvumo meninei raiškai, meninis tikrovės mėgdžiojimas ima susilaukti vis griežtesnės kritikos. Ypač ši tema suaktualėjo tada, kai 1508 metais lotyniškai, netrukus graikiškai, o 1549 metais itališkai buvo išleista Aristotelio „Poetika“. Su šiame veikale išdėstytu antikiniu požiūriu į poeziją ir dramą ėmė polemizuoti daugelis Italijos bei kitų šalių tyrinėtojų, pasirodė daug naujų darbų. Prancūzų filologas, kritikas ir poetas Julijus Cezaris Skaligeris (Scaligeris, 1484-1558) poezijos prigimtį „Poetikoje“ (1561) aiškina dar gana griežtai, laikydamasis antikinės estetikos tradicijų. Pavyzdžiui, poemas jis skirsto trimis būdais, pagal tai, kas imituojama, kam imituojama ir kaip imituojama. Poezijos pagrindas, pasak jo, apskritai

²² Žr. Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas. (T.) 2. V., 1986, p. 201-218.

yra imitacija. Tik ši skiriasi nuo istorinės imitacijos tuo, kad perduoda ne vien pačius dalykus, kurie atsitiko, „bet ir tokius, kurie neįvyko, pavaizduoja, tarsi jie būtų įvykę ir kuriuo būdu jie galėjo arba turėjo įvykti... O tai yra tarpinis tikslas, siekiant ano galutinio — mokyti teikiant smagumo“²³. Praėjus nuo J. C. Skaligerio „Poetikos“ pasirodymo per dvidešimt metų, italų humanistas ir filosofas Frančeskas Patricis (Patrizi, 1529-1597) veikale „Apie poetiką“ jau visiškai neigia poezijos mėgdžiojamą patirtį, negailestingai atmesdamas visus Aristotelio mėgdžiojimo teorijos principus. Netenkino jo įsitikinimų ir Platono gvildenta mėgdžiojimo koncepcija. F. Patricis vietoje mėgdžiojimo (gr. *mimesis*) kategorijos pasiūlė vartoti naują terminą — „išraiška“ (it. *espressione*). Išraiška, anot jo, taip pat yra mėgdžiojimas. Bet tai jau ne tikrovės kopijavimas ir ne meninis jos perkūrimas, o poeto vaizduotės išraiška (menininko saviraiška), kurioje atsispindi įkvėpimas, ekstazė, dieviškasis nušvitimas. Išraiškos principas faktiškai jau deklaruoja kitą estetiką ir tuo pačiu ženkliną Renesanso estetikos kultūros baigtį. Po 1530-ųjų metų Šventosios Romos Imperijos kariuomenės išpuolio prieš Romą, arba vadinamojo Romos apiplėšimo (*sacco di Roma*), istorinės meno raidos estafetę perima Manierizmas.

Savotiška Renesanso estetikos savineiga galima laikyti jau gotiką. Nors gotikos stilius, prasidėjęs XII amžiaus antroje pusėje Prancūzijoje, istoriškai yra ankstesnis negu Renesanso estetika, vėliau abu stiliai egzistavo daugmaž lygia greta. Ir vis dėlto gotikoje, skirtingai nuo renesansinio stiliaus, svarbu buvo ne tiek laikytis harmoningumo, kiek išryškinti vieną esminį aspektą — nenumaldomą veržimąsi į aukštybes. Egzaltuota gotikos vertikalė neigė racionalokus Renesanso estetikos principus, nors neoplatoniška grožio samprata kai kuriais atžvilgiais (pavyzdžiui, žmogaus ir kosminio gyvenimo sąryšiu) būdinga abiem stiliams.

Pirmieji ženklesni Renesanso kultūros irimo požymiai pastebimi jau XVI amžiaus viduryje. Didžiulė dramatinė įtampa, kuri matoma Mikelandželo freskose, dar stiprėja vėlyvojo Ticiano tapyboje ir ypač išryškėja Breigelio paveiksle „Aklieji“. Pesimizmo estetika smelkia XVI amžiaus italų poeto Torkvato Taso (Tasso, 1544-1595) kūrybą, o V. Šekspyro tragedijų patosas, glūdin-tis titaniškųjų individualybių kritikoje, arba M. de Servanteso „Don Kichoto“ „prarastosios iliuzijos“ ir melancholija jau galutinai apvainikuoja Renesanso estetikos, meno praktikos bei kultūros apskritai krachą.

XVI amžiaus antroje pusėje gana kritiškai imamas vertinti žmogaus grožis. Prieštariną moters grožio vertinimą, svyruojantį tarp traukos, žavesio ir prie-

²³ Poetika ir literatūros estetika. Nuo Aristotelio iki Hegelio, p. 115.

šiškumo, išvalgiai nagrinėja M. de Montenis. Jis Renesanso idealų žlugimą išreiškia jau naujais natūralaus grožio kriterijais. Pasak jo, išsivaizduojamo nuogo žmogaus ir ypač tos lyties, kuri laikoma gražesniąja, trūkumai, defektai bei apskritai netobulumas įtikina, kad mes, skirtingai nuo kitų gyvūnų, turime slėpti savo nuogumą. Abejoja M. de Montenis ir mokslo reikšme. „Mūsų laikais ir mūsų šaly, — rašo filosofas, — mokslas gali būti naudingas tik kišenei, bet ne sielai“²⁴. Į žinių kultą prancūzų mąstytojas žvelgia su aštriu sarkazmu. Štai kaip jis apibūdina knygų žinias labai vertinantį pažįstamą žmogų: „Aš pažįstu vieną tokį žmogų, kuris, kai tik jo ko nors paklausiu, tuoj pareikalauja knygos, kad parodytų man vietą, kur apie tai rašoma; jis neišdrįstų niekam prisipažinti, kad jam ant užpakalio atsirado niežų tol, kol neišsiaiškintų, remdamasis savo žinytais, kas tie niežai ir kas tas užpakalis“²⁵. Gyvenimą, anot filosofo, lemiaš ne mokslas, o likimas.

Renesanse gan intensyviai buvo plėtojamos socialinės ir politinės teorijos, kuriami ne tik žmogaus, bet ir valstybės, visuomenės idealai. Deja, anaipol ne visos koncepcijos buvo grindžiamos grožio, gėrio ar tiesos principais. Smurto filosofijai davęs daug peno italų XV-XVI amžių mąstytojas Nikolas Makiavelis (Machiavelli, 1469-1527) įtikinėjo, kad šalį bei kolonijas valdyti gąsdinant yra kur kas lengviau, nei siekiant žmonių meilės. Pasak jo, „daug saugiau yra kelti baimę negu meilę, nes apie žmones apskritai galima sakyti, kad jie nedėkingi, nepastovūs, apsimetėliai, vengiantys pavojų, godūs turto“²⁶. Šioje nuostatoje gana ryškūs Renesanso savineigos principai. Jie pastebimi ir utopistų teorijose. Aprašinėdami neapibrėžtos, neva tobulesnės ateities visuomenės gyvenimą, utopistai savaime neigė tuometinį gyvenimą. Pirmojo Renesanso utopisto Tomo Moro (More, 1478-1535) „Utopijoje“ meninis gyvenimas dar vertinamas pagarbiai, nors fizinis darbas joje jau visiems privalus. O T. Kampanelos utopijoje „Saulės miestas“ jau įrodinėjamas pranašumas tokios visuomenės, kurioje nėra nei privačios nuosavybės, nei šeimų; vaikai neturį pažinti tėvų, o vyrai su žmonėmis galį pagyventi tik tam tikrą valstybės nustatytą laiką. Deja, praėjęs pustūkstantis metų nepateisino Renesanso utopistų prognozių ir siūlymų. Neatliepė jų pažiūros ir Atgimimo epochos didžiųjų estetinių vertybių bei idealų spindesiui. Taip iš istorijos arenos ėmė trauktis įstabusis Renesanso „*homo universalis*“.

Pranašumo kompleksas, meno priemonėmis ar filosofijos tekstuose ne kar-

²⁴ M. Montenis. Esė. V., 1983, p. 143.

²⁵ Ten pat, p. 33.

²⁶ N. Makiavelis. Valdovas//Filosofijos istorijos chrestomatija. Renesansas. (T. 1), p. 437.

tą istorijoje bandytas įteisinti kokybiškai aukštesnės būtybės — antžmogio (arba mūsų laikais supermeno) įvaizdyje, ir šiandien daug kuo primena renesansiškąjį. Antai magą daktarą Faustą savaip imituoja nūdieniai ekstrasensai ar astrologai. Kaip ir kitados dieviškąja prigimtimi bando grįsti savo kūrybinius ieškojimus ne vienas šiandienos menininkas. Fazine visagalybe ir fantastiniais technikos privalumais apyjaunei auditorijai kelia nuostabą makiaveliški kino filmų supermenai. Deja, nei Johano Gotlybo Fichtės (Fichte, 1762-1814) idealo siekiančiajam „Aš“, nei Frydricho Nyčės (Nietzsche, 1844-1900) absoliučiam antžmogui, nei šiuolaikiniams futurologams, fantastams ar kitokiems utopinių idealų projektuotojams nepavyksta sustabdyti nepaliaujamos antiautoritetinių nuostatų plėtros, kuriomis vadovaujantis vyksta postmodernistinis kultūros vertybių perversmas. Ir nenuostabu, nes ir renesansinės kultūros galiūnams, tolydžio vis aiškiau ėmusiems suvokti savo bejėgiškumą, iš šio dualumo gniaužtų jau nebuvo lemta išsivaduoti. Renesanso kultūra, kaip ir daugelis ankstesnių ar vėlesnių kultūrų, nepaisant net jos universalumo bei entuziastingo kūrybiškumo, pragaištingos savineigos vyksmo išvengti neįstengė. Vokiečių filosofas Ernstas Kasireris (Cassirer, 1874-1945), atrodo, nei perdėjo, nei sumenkino Renesanso reikšmę, ją simboliškai pavadindamas Prometėjaus vardu.

NAUJŲ KULTŪROS IDEALŲ LINK

Renesansu įprasta didžiuotis. Renesansiškas grožis, renesansiška didybė, renesansiškas universalumas, renesansiška asmenybė — šie kuo pagarbiausi, kupini idealizavimo metaforiniai epitetai Europos kultūroje, neišskiriant ir lietuviškų diskursų, vartojami kone besaikiai. O italams ar ispanams Renesansas yra dar ir tautinio orumo simbolis, stačiai stebuklinga kultūros atkarpa tautos gyvenime, kurią jie vadina kilniausiu vardu — aukso amžiumi. Viso pasaulio enciklopedijose surašyta dešimtys Renesanso naujovių, davusių pagreitį Europos kultūros raidai. Istorikai, filosofai, įvairūs mąstytojai lyg su širdgėla aiškinasi, vardią šios nuostabios epochos griūties priežastis. Ispanai mano, kad jų Aukso amžių mokslo srityje link dekadanso pastūmėjo karalius Pilypas II, 1559 metais uždraudęs ispanams mokytis užsienyje. XX amžiaus ispanų filosofas Chose Ortega i Gasetas (Ortega y Gasset, 1883-1955) šio potvarkio pasėkas ironiškai pavadino šalies „tibtizacija“. Minimoms ir kitokios nesuturimo nuosmukio priežastys, siejamos su kariniais pralaimėjimais, suirusia ekonomika, išsekimo banga. Šitai išryškino kitokias kultūrinės orientacijas, kitokią gyvenseną. Kolumbo 1492-ųjų metų atradimas ir garbė neatneša ispanams laimės. Ispanijos kaimai ima tuštėti, jaunimas masiškai stoja į būrius, vykstančius plėšti indėnų kitapus vandenyno, siekia lengvai ir greitai pratur-

tėti. Darbas tampa paniekos objektu, suklesti korupcija. O karaliaus įsakymu ištrėmus iš Ispanijos žydus ir maurus, galutinai nebeliko kam rūpintis nei prekyba, nei amatais, nei žemdirbyste.

Neatpažįstamai pakinta meno kūriniių tematika. Barokiškuose ispanų tapytojo Bartolomės Estabano Muriljo (Murillo, 1618-1682) paveiksluose vaizduojami peralkę, apdriskę vaikai („Vynuoges ir melionus valgantys berniukai“, „Berniukas su šunimi“, „Valgantys tešlą“) jau simbolizuoja skurdžiąją visuomenės gyvenimo pusę. Rašytojai vis dažniau ima kreipti akis į gudrautojus, šelmius, sukčius, perėjūnus. XVI amžiaus viduryje pasirodžiusi nežinomo autoriaus apysaka „Lasariljas Tormestietis, jo vargų bei negandų istorija“ vaizduoja mitrų, vargšą berniukštį, tapusį apgaviku, siekusiū šelmiško gyvenimo idealų. Ši apysaka davė pradžią naujam romano žanrui — pikareskai (isp. *pica-ro* — sukčius, šelmis), kuri labai išpopuliarėjo ir rado atgarsį prancūzų, anglų, vokiečių ir net rusų literatūroje. Bet kaip kontrastuoja pikareskos romanų tematika ispanų renesansinės architektūros pažibai — plateresko (isp. *platera* — juvelyras) stiliui, stebinančiam pasaulį unikaliam eksterjero ornamentika, dekoru, dvasios galia. Šelmišką gyvenimą mėgstančių sukčių idealizavimas ne mažiau kontrastuoja renesansiškajam harmoningo žmogaus idealui.

Naujaisiais laikais atėjusią kitokią grožio idealų sampratą, kitokias vertybines nuostatas ir kitokią požiūrį į meną ne visi lengvai perprato. XVII amžiaus anglų filosofas Džonas Lokas (Locke, 1632-1704) be jokių sentimentų meną mokyklų mokymo plane nugrūda į paskutinįją vietą — girdi, jo mokymasis per daug atima laiko ir per mažai duoda naudos. Tie gi, kurie buvo šventai įtikėję Renesanso idealais, visuotinius pasikeitimus išgyveno begaliniai skausmingai, sielojosi dėl žlungančios didybės, grožio ir gėrio. Anot ispanų poezijos aristokratinės mokyklos — gongorizmo — atstovo, rašytojo ir poeto Kvedo i Vilegoso (Quevedo y Villegoso, 1580-1645),

*Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmonorados*
(Aš žiūrėjau į savo tėvynės sienas
Kadaise tvirtas, dabargi begriūvančias)

IŠTRAUKOS IŠ RENESANSO ESTETIKOS ŠALTINIŲ

MARKETAS PADUVIETIS

(XIII-XIVa.)

Marketas Paduvietis (*Marchettus de Padua, Marchetto da Padova, Marcus de Padua, Marcus Paduanus*) istorijoje žinomas kaip italų Trečento muzikos teoretikas ir kompozitorius. Jam priskiriama trijų motetų („*Ave regina celorum*“, „*Ave corpus sanctum*“ ir „*Cetus inseraphici*“) autorystė. Teoriniai veikalai „Apie lygiosios muzikos meną“ („*Lucidarium in arte musicæ planæ*“) ir „Menzūrinės muzikos veikalas“ („*Pomerium in arte musicæ mensuratæ*“) laikomi išsamiausiai ir geriausiai susistemintais XIV amžiaus *musica plana* ir *musica mensurabilis* traktatais Italijoje. Šie Marketo darbai darė didelę įtaką Renesanso muzikos estetikos raidai, autorius laikomas vienu žymiausių *ars nova* muzikos krypties teoretikų. Apeidamas *ars antiqua* reikalavimus, Marketas įteisino chromatizmus, mažos trukmės gaidas, laisvą balsavadą.

Dokumentai patvirtina, kad Marketas 1305-1307 metais buvo Paduvos Katedros *maestro di canto*. Net manoma, kad jo tribalsis motetas „*Ave regina celorum*“ galėjo būti parašytas Skrovenjo (Scrovegni) koplyčios, kurią puošia dailininko Džoto freskos, atidarymo 1305 metų kovo 25 dieną proga. Dar žinoma, kad rašydamas „*Lucidarium*“ ir „*Pomerium*“ Marketas bendradarbiavo su vienuoliu dominikonu Sifansu Ferariečiu (Syphans da Ferrara), kuris padėjo rengti šiuos veikalus pagal scholastinės filosofijos reikalavimus. Taigi Marketas buvo praktikuojantis muzikas, panoręs susisteminti profesinę patirtį.

Muziką Marketas laiko gražiausia meno šaka. Gražus dainavimas, anot jo, patinka ir vaikams, ir jaunimui, ir senimui. Nors griežčiausias muzikos teisėjas, pasak Marketo, yra ausis, jis vis dėlto įspėja, kad vertinant muziką nevalia pasikliauti vien klausa, nes ji apgaulinga. Remdamasis romėnų matematiku, filosofu ir muzikos tyrinėtoju Boecijumi, jis teigia, kad būtina aiškintis garsų santykius, lyginti balsus, nes kaip po vandeniui esanti tiesi linija akiai atrodo kreiva, taip ir klausa, neišsiaiškinus garsų santykio, yra nepatikima. Po Viduramžių besiformuojančiai naujai estetikai šios mintys buvo originalios.

„Menzūrinės muzikos veikalą“ Marketas parašė tarp 1318 ir 1326 metų, gyvendamas Italijos šiaurėje esančiame Čezenos mieste. Pavadinimą „*Pome-*

rium“ pavartojo metaforiškai, pagal žodį *pomus*, kuris reiškia vaismedį. Pasak autoriaus, šiame darbe sudėtos muzikos meno gėlės ir vaisiai („*flores et fructus*“). Darbas sudėtas iš trijų skyrių. Pradedamas lakoniška Aristotelio teze — „laikas yra judėjimo matas“. Muzikos teorijoje, pasak Marketo, laikas yra dvigubos reikšmės — tobulas ir netobulas. Tobulas laikas yra svarbesnis, nes iš jo kyla netobulas laikas, kuris gaunamas iš tobulo laiko atėmus trečdalį natos vertės. Menzūrinėje notacijoje tobulą ir netobulą laiką atstovauja brevis (pri-lygsta dabartinių laikų pusinei natai). Trumpesnės natos apskaičiuojamos dalybos būdu. Paskutiniojoje traktato dalyje Marketas daug dėmesio skiria modalinei ritmikai. Prie tradicinių penkių tobulų ritminių modų jis prideda dar keturis netobulus, kurie buvo būdingi italų muzikai, kompozicijose rekomenduodamas vartoti ir vienus, ir kitus. Veikale taip pat aptariama notacija ir trukmės, kurios muzikos literatūroje vadinamos *cantus figuratus* (kai grigalio choralo melodija palydima įvairia ritmika, skirtingai nuo kontrapunkto).

Veikalą „Apie lygiosios muzikos meną“ Marketas Paduvietis pradėjo rašyti Čezanoje ir baigė Veronoje (tarp 1309 ir 1318 metų). Jame pateikiamas muzikos apibūdinimas, aprašoma jos kilmė, ypatumai. Marketas bando suklasifikuoti įvairias muzikos rūšis bei porūšius, išskirdamas harmoninę, organinę ir ritminę, lygiąją ir menzūrinę, chromatinę, diatoninę ir enharmoninę muziką. Veikale daug dėmesio skiriama muzikos tono sampratai ir kilmei, aprašomi intervalai, konsonansai ir disonansai. Pagal tradicinę Viduramžių muzikos teoriją, kurią pagrindė remdamasis antikine muzika bei Pitagoro teorija Boecijus, tonas buvo dalijamas į dvi nelygias dalis, apskaičiuojamas pagal skaičių proporcijas. Marketas, atmetęs skaičių proporciją, toną pasiūlė dalinti į penkias lygias dalis, vadindamas jas diesiais. Paskutiniajame veikalo skyriuje išdėstomi visi aštuoni Grigaliaus tonai (dermės), pateikiama muzikos pavyzdžių. Pavadinimas „*Lucidarium*“, Viduriniaisiais Amžiais vartotas ir nemuzikiniams traktatams apibūdinti, kilęs iš lotyniško žodžio „*lucidare*“, kuris reiškia „apšviesti“ ir nurodo, kad veikalas yra didaktinio pobūdžio.

Renesanso muzikos teorijos ir estetikos raidą išsamiausiai apibendrino italų muzikos teoretiko ir kompozitoriaus Džozefo Carlino darbai, parašyti XVI amžiuje. Juos apibūdino, taip pat išvertęs ištraukėlių iš darbų, prof. A. Ambrazas knygoje „Nuo Carlino iki Rymano“ (1980). Čia pateikiama Marketo Paduviečio veikalo „Apie lygiosios muzikos meną“ pirmoji dalis ir šeši skyriai iš antrosios dalies. Šis traktatas bene geriausiai parengė dirvą sparčiai italų renesansinės muzikos estetikos raidai.

Marketas Paduvietis
APIE LYGIOSIOS MUZIKOS MENĄ

I dalis

I skyrius. Apie muzikos sukūrimą

Kaip Pitagoras sukūrė muziką, antroje knygoje po įžangos užsimena Makrobijus (Macrobius). Pasak jo, atsitiktinai eidamas gatve, Pitagoras išgirdo, kaip kalviai kala įkaitintą geležį. Jo ausis pasiekė skambėjimas, keliamas kūjų, kurie pagal tam tikrą eilę krisdavo ant geležies ir staigiai nuo jos atšokdavo. Kartu skambant ir žemiems, ir aukštiesiems garsams, klausantieji girdėdavo nustatytą jų išsidėstymą, ir iš įvairių smūgių gimdavo sąskambis. Pitagoras liepė kalviams kūjus pakeisti. Tai padarius kūjai žmonių rankose ėmė skambėti kitaip. Paskui, pažymėjęs kiekvieno kūjo skirtingą svorį, Pitagoras įsakė pakeisti kūjus didesniais, o vėliau nuo kūjų perėjo prie stygų tyrinėjimo ir, priraišiojęs įvairius svarsčius prie avių žarnų bei jaučių gyslų ir jas įtempęs, išgavo tokią melodiją, kokia buvo būdinga ankstesniajam sąskambiui, tik dar malonesnė: mat pati stygų prigimtis yra melodingesnė. Taigi, pažinęs tokią paslaptį, Pitagoras išrado skaičius, kurių dėka gimsta harmoningi garsai. Juos išdėstęs pagal ankstesnį skambėjimą, Pitagoras sukūrė muziką¹. Taip pasakoja Makrobijus. O kaip nurodo Tulijus [Ciceronas] „Tuskulo pokalbių“ pirmosios knygos ketvirtajame skyriuje, Pitagoras pats skambindavo stygomis ir dainuodavo. Ciceronas sako, kad apie pitagoriečius buvo kalbama, esą jie, norėdami miglotai išreikšti kai kuriuos savo mokymo principus, paprastai naudodavęsi giesmėmis. Savo mintis nuo įtemptų apmąstymų į ramybę jie taip pat nukreipdavo giesmės bei stygų pagalba.

II skyrius. Apie muzikos grožį

Tarp menų muzika yra gražiausia. Apie ją Remigijus (Remigius) taip rašo: „Muzikos didybė užburia kiekvieną gyvą sutvėrimą ir negyvą daiktą; ją be perstojo Šventojo Dievo akivaizdoje atlieka Angelų, Archangelų ir visų Šventųjų chorai, giedodami „Šventas, Šventas“ (*sanctus, sanctus*)“. Apie ją Boecijus savo „Prologe“ sako, kad nieko nėra taip būdingo žmogaus prigimčiai, kaip kad siekimas atsipalaiduoti skambant švelniems garsams bei susikaupti girdint priešingą melodiją. Ir tai yra būdinga ne atskiroms profesijoms arba amžiaus tarpiniams, bet apima visas profesijas, o kūdikius ir jaunuolius, ir

¹ Turima galvoje muzikos teorija (vert. past.).

netgi senus taip natūraliai bei spontaniškai traukia muzikos dermės, kad galima sakyti, jog nėra amžiaus, kuris nesimėgautų girdėdamas malonią giesmę.

Muzika yra kaip tas nuostabus medis, kurio šakos skaičių proporcijų dėka yra gražiai išsidėsčiusios, jo žiedai — tai sąskambių rūšys, vaisiai — malonios dermės, susidariusios iš pačių tų sąskambių. Apie tai kalba Bernardas (Bernardus): „Vien tik muzika yra universali, jos pilna dieviškos valios didybė be perstojo verčia judėti viską, kas juda danguje, kas atsiranda žemėje, jūroje, žmonių ir gyvūnų balsuose augant kūnams bei slenkant metams, dienoms, laikui“.

III skyrius. Apie muzikos naudą

Pasak Izidorius (Isidorum), be muzikos joks žinojimas negali būti tobulas, nes be jos neįmanomas joks valdymas. Kai Dovydas (David) užgudavo kitaros stygas, malonūs muzikos garsai sumažindavo Saulo dvasios kančias. Kitur skaitome, kad karaliaus paprašytas pranašas Eliziejus (Elisus) suprato šiuo metu neturįs pranašystės dovanos (4 Kar 3, 10-15) ir liepė atvesti jam arfininką, o kai šis pradėjo groti, suprato, kad ant jo nusileido pranašystės dvasia ir ėmė pranašauti. O ragų, trimitų ir kitų instrumentų naudą mūsų metu matome kiekvieną dieną. Panaši yra ir [muzikos] nauda sielai. Todėl Pitagoras ir sakė, kad šis pasaulis yra sutvertas muzikos dėka ir gali būti jos valdomas, nes, kaip manoma, visa tai, kas tik pulsuoja mūsų viduje, venose, muzikos ritmų pagalba yra susiję su harmonijos privalumais. Boecijus sako: „Mokslams nėra artimesnio kelio į sielą kaip per ausis“.

IV skyrius. Apie požiūrį į muziką

Apie muziką negalima spręsti vien pagal garsą, kadangi klausos pojūtis, kaip ir kiti kūno pojūčiai, gali būti apgaulingas. Pavyzdžiui, apgaulingas yra regėjimo pojūtis: juk įmerkus į vandenį tiesų rastą, akims jis atrodo lūžęs. Dažnai apgauna ir klausos pojūtis, jeigu mėgaujamasi garsais, išgaunamais be jokio apskaičiavimo ir proporcijos. Todėl Boecijus ir sako: „Kaip neužtenka vien regėti spalvas ir formas neištyrus jų ypatumo, taip nepakanka ir mėgautis giesmės garsais — reikia dar ištirti, koku būdu viena nuo kitos yra atskirtos balsų proporcijos“. Muzikos ypatumas, leidžiantis mums apie ją svarstyti, yra skaičiai, kurie muzikoje viską tvarko ir tarsi valdovai karaliauja. Pavyzdžiui, Remigijus sako: „Muzikos esmė yra skaičių proporcijos“.

V skyrius. Kas yra muzika?

Muzika yra įstabus menas — jos garsai moduluojami danguje ir žemėje. Muzika taip pat yra mokslas, susidedantis iš skaičių, proporcijų, dydžių, išmatavimų, junginių bei sąskambių. Gvidas (Guido) sako: „Muzika yra balsų judėjimas, išgaunamas „*arsis*“ bei „*thesis*“, t.y. pakėlimo ir nuleidimo dėka“.

VI skyrius. Iš kur kyla muzikos pavadinimas?

Muzikos pavadinimas kilo iš žodžio „*moys*“, kas reiškia vandenį, nes, pasak Remigijaus, ji buvo atrasta prie vandens: mat kaip vanduo negali būti palietas taip, kad nesujudėtų, taip ir muzika negali būti negirdima. Anot Remigijaus, „*moys*“ yra rūšies pavadinimas, nes vanduo labai padeda muzikos garsams atsirasti. Tai akivaizdžiai pasireiškia vargonų vamzdeliuose, kurie tam, kad būtų išgautas garsas, yra pripildomi vandens.

VII skyrius. Apie muzikos skirstymą

Nors kiekviena balso ar garso moduliacija, taip pat viskas, kas juntama klausos dėka, yra muzika, nes ji duoda galimybę sukurti teoriją apie visa tai, visgi reikia žinoti, kad „muzika“ yra tik bendras pavadinimas, ir anksčiau pateiktas apibrėžimas yra bendras apibrėžimas, o kadangi tai yra bendras pavadinimas, ir muzika turi rūšis, reikia žinoti, kad vienokia muzika yra harmoninė, kitokia — organinė, o trečia jos rūšis vadinama ritmine. Visas šias rūšis reikia aptarti. Kadangi harmoninė muzika yra laikoma pirmąja, nes natūraliai gimsta žmogaus balso arba paties žmogaus dėka, kas ji yra, aptarkime pirmiausiai.

VIII skyrius. Apie harmoninę muziką

Harmoninė muzika yra tokia, kuri gimsta balsu esančio garso dėka, kitaip sakant, dėka žmonių bei gyvūnų. O kad šis apibrėžimas taptų aiškus, pažiūrėkime, kas yra garsas, esantis balsu, ir kaip galima jį trumpai apibrėžti. Glaustai aptarta harmoninė muzika visais kitais atžvilgiais sutampa su dviem kitomis muzikos rūšimis: juk ką tiktai galima harmoniškai padainuoti, tą patį galima ir atlikti kaip organinę bei ritminę muziką. Ji skiriasi nuo pastarųjų vien tuo, kad gimsta tiktai garso, esančio žmogaus arba gyvūno balsu, dėka.

IX skyrius. Apie garsą, esantį balsu

Balsu esantis garsas yra oro, virpančio iškvėpimo metu, garsas. Jis yra girdimas ir išgaunamas tik natūralių gyvūno (*animalis*) instrumentų dėka. Turime galvoje natūralius balso instrumentus, kurių yra daugiausia šeši. Tai — plaučiai, gerklė, gomurys, liežuvis, priešakiniai dantys ir lūpos. Tiesa, kai kurie gyvūnai išgauna balsus ir stokodami kai kurių iš šių instrumentų. Pavyzdžiui, paukščiai — jie neturi dantų. Bet plaučiai, gerklė, gomurys, liežuvis ir lūpos yra būtini balsų išgavimo instrumentai, nes be jų balsu esantis garsas negali egzistuoti iš viso. Mat iškvėpimas prasideda plaučiuose, pereina per gerklę, atsimuša į gomurį, o liežuvio yra perskeliamas taip, kad susidaro įvairūs garsai; pačiam liežuviui liečiant dantis jau galima suprasti, ką žmogus kalba, o lūpos [galutinai] suformuoja [balsą].

X skyrius. Iš kur kyla balso pavadinimas?

Taip gimsta balsas. Šis pavadinimas (*vox*) kyla iš žodžio „šaukti“ (*a volando*), kaip kad „vadas“ — iš žodžio „vesti“. „Balsu“ vadiname dar ir todėl, kad jis skelbia sielos gelmėse esančius dalykus. Juk ir filosofas [Aristotelis] sako, kad tai, kas yra išreiškiama balsu, žymi sieloje glūdinčias aistras. Dėl to tai, kas dainuojant pažymima ir atsiranda balso dėka, yra teisingai vadinama nata (*nota*), nes, būdama lyg ir ženklų, savo kokybe ji nurodo, kokių būdu mes privalome ją atlikti.

XI skyrius. Kiek yra balso rūšių?

Reikia pastebėti, kad vieni balsai yra artikuliuoti ir žymimi raidėmis, kiti — neartikuliuoti ir raidėmis nežymimi, tretieji — artikuliuoti ir nežymimi, ketvirtieji — neartikuliuoti ir žymimi. Artikuliuotą ir žymimą raidėmis balsą galima ir suprasti, ir užrašyti, kaip, pavyzdžiui, „Petras“ arba „Martynas“. Neartikuliuotas ir raidėmis nežymimas balsas negali būti nei suprstas, nei užrašytas; pavyzdžiui, liūto riaumojimas arba jaučio baubimas. Artikuliuotas ir nežymimas balsas gali būti suprstas, bet negali būti užrašytas, kaip, pavyzdžiui, žmonių švilpimas arba lignonų dejavimas. Nors visa tai ir negali būti užrašyta, prasmę visgi galima suvokti: mes suprantame, kad švilpdamas žmogus arba ramina kokį nors gyvūną, arba šaukia jį, o dejuojant lignonams numanome jų skausmą. Neartikuliuoto ir žymimo balso negalima suprasti, bet galima jį užrašyti. Tokie yra, pavyzdžiui, gyvūnų, skleidžiančių garsus „kra, kra“, „kūkū“, balsai. Šių garsų, nors juos ir galima užrašyti, prasmės visiškai nesuvokiame. Mes manome, kad iš visų šių balsų harmoninei muzikai svarbus yra tik artikuliuotas ir žymimas balsas, t.y. toks, kurį galima ir suprasti, ir užrašyti.

XII skyrius. Apie organinę muziką

Organinė muzika, nors jai atsirasti ir padeda žmogaus iškvėpimas arba oro gūsis, visgi gimsta balsu nesantio garso dėka. Tokia yra trimitų, cimbolų, švilpynių, vargonų ir panašių [instrumentų muzika]. Turėdami tokį apibrėžimą pasižiūrėkime, kas yra balsu nesantis garsas.

XIII skyrius. Apie garsą, nesantį balsu

Balsu nesantis garsas gali būti išgaunamas ir be natūralių instrumentų pagalbos, t.y. vien tik pūtimo bei virpinamo oro gūσιο dėka, kaip kad matyti įvairiuose dirbtiniuose instrumentuose. Kai kuriems iš jų, pavyzdžiui, trimitui ar vargonams išgaunant tokį garsą, būdingas savotiškas pūtimas. O kadangi balsu esantis garsas yra arčiau tobulybės negu balsu nesantis garsas, tai jis gali veikti ir kai kuriuos instrumentus, pavyzdžiui, trimitą ar cimbolus, ir tada minėti instrumentai išgauna garsą, nesantį balsu. Toks balsu nesantis garsas, kurį išgauna minėti

ir panašūs instrumentai oro gūσιο ar pūstelėjimo dėka, kaip jau buvo sakyta, yra svarbus organinei muzikai. O garsas, atsirandantis ne dėl pūtimo, bet iš oro bangos, kylančios dėl smūgio, t.y. ką tiksliai, išskyrus anksčiau aptartus garsus, galima girdėti, kaip kad stygų, varpelio skambėjimas, kojų trepsėjimas ir panašiai — toks garsas nėra balsas ir priklauso ritminei muzikai.

XIV skyrius. Apie ritminę muziką

Ritminė muzika yra tokia, kuri atsiranda balsu nesančio garso dėka; be to, šio garso išgavimui, kaip anksčiau buvo pasakyta, nereikalingas pūtimas. Toks garsas išgaunamas grojant monochordu, psalterijumi, varpeliu bei kitais į juos panašiais instrumentais.

XV skyrius. Apie šiuolaikinės muzikos skirstymą

Kiekviena iš minėtų trijų muzikos rūšių yra skirstoma į vadinamąsias lygiąją (*plane*) ir menzurinę (*mensurate*) muziką. Lygiąja muzika vadinamas kiekvienas giedojimas, žymimas ir atliekamas taip, kaip patinka kiekvienam atlikėjui. Menzurinė muzika yra kiekvienas laiko vienetais išmatuotas giedojimas, kurio visas figūras nustato pavadinimas, figūra bei kiekybė. Viso to apriboti mes esame verčiami giedoti giesmes taip, kaip jos yra pažymėtos šiais ženklais. Mat mes negalime nei didinti, nei mažinti kiekybės, nes tam trukdo forma ir pačių figūrų pavadinimai. Menzurinės muzikos aprašymą dabar praleidžiame, nes kitame mūsų veikale ketiname Dievui leidus išsamiai aprašyti ir ją pačią, ir jos pasireiškimus. Anksčiau buvo pasakyta, kad muzika yra mokslas, susidedantis iš skaičių, proporcijų, sąskambių, junginių, išmatavimų ir kiekybių. Visa tai reikia aptarti.

XVI skyrius. Apie pagrindinę muzikos rūšį bei jos pagrindinius porūšius

Pagrindinė muzikos rūšis yra giedojimas apskritai. Nebūdamas kieno nors porūšiu, jis apima visus giedojimo būdus, nesvarbu, ar tai, kas yra atliekama harmoniškai, organiškai ar ritmiškai, lygiai ar menzūriškai — visa tai yra anksčiau minėtos rūšies porūšiai. Šie porūšiai savo ruožtu skaidomi į kitus porūšius, būtent — į chromatinį, diatoninį ir enharmoninį. Tai — pagrindiniai, smulkiau nebeskaidomi porūšiai. Panašiai yra ir su žmogumi, kuris kaip porūšis yra pagrindinis. Tiesa, kai kalbame apie visą žmonių giminę, šis porūšis, nors yra pagrindinis, įvairiais būdais pasireiškia ir kaip rūšis. Taip ir šie porūšiai, t.y. chromatinis, diatoninis ir enharmoninis, nors jie ir pagrindiniai, bendrai muzikoje yra laikomi rūšimis. O kadangi minėtų chromatinio, diatoninio bei enharmoninio [giedojimo] negalima išsamiai tyrinėti, neaptarus pirmiau tono, nes yra giedama pustoniais, pirma reikia pažiūrėti, kas yra tonas ir kokių būdu skaičių pagalba jis yra dalijamas.

II dalis

I skyrius. Kas yra tonas?

Kad tai taptų aišku, reikia žinoti, kad, pasak Remigijaus, tonas ir garsas yra tas pats, tik atstumas, tai yra skirtumas tarp jų yra tas, kad garsas gali būti išgaunamas viena styga, o tonas mažiau kaip dviem stygomis išgaunamas būti negali. Dėl to Ubaldžio (Ubaldi) vadovėlis ir sako, kad tonas yra tam tikras atstumas nuo vieno garso iki kito.

II skyrius. Iš kur kyla tono pavadinimas?

Gvidas: „Žodis „tonas“ atsirado iš žodžio „skambėti“ (*a tonando*)², nes kai pereinama nuo vieno garso prie kito, nesvarbu, kylant ar leidžiantis, susidaro sklandus ir švarus tonas“. Boecijus: „Kiekvieną toną visada sudaro dviejų ftonų, tai yra dviejų garsų junginys ir kiekybė“.

III skyrius. Apie tono pavadinimus

Muzikos tyrinėtojai toną vadina „epogdoun“, „diastema“, „emmelis“, „colori“ ir „sesquioctavus“. Galvojant aritmetiškai, pavadinimas „epogdoun“ atsirado iš „έπι“, kas reiškia virš ir „όκτώ“ — aštuoni, nes skaičius devyni yra virš aštuonių, o tonas kaip tik ir pasireiškia tarp šių dviejų skaičių. „Diastema“ muzikoje reiškia toną todėl, kad tai, kas graikiškai vadinama *διαστημα* lotyniškai reiškia atstumą arba intervalą tarp dviejų garsų. Pasak Boecijaus, melodingas *έμμελής*, t. y. pritaikytas melodijai tęsiamas garsas muzikoje yra tonas. „Colori“ reiškia toną galvojant gramatiškai, nes tai, kas graikiškai vadinama *χόλον*, lotyniškai reiškia sąnarį: juk tonas yra visų sąskambių sąnarys. Pavadinimas „sesquioctavus“, sudarytas iš graikiško „sesque“ (lotyniškai — „visas“)³ ir „aštuntoji dalis“, reiškia toną skaičių atžvilgiu, nes devynetas apima visą aštuonetą ir dar jo aštuntąją dalį. Taigi pasakykime taip: tonas aritmetikoje vadinamas „epogdoun“, gramatikoje — „colori“, skaičių atžvilgiu — „sesquioctavus“, muzikoje — „diastema“ ir „emmelis“.

IV skyrius. Kokie skaičiai sudaro toną?

Reikia žinoti, kad, kaip teigia visi muzikos tyrinėtojai, toną, arba jo prigimtį, lemia skaičiaus devyni santykis su aštuoniais. Tačiau dar neatradome, kad tyrinėtojai būtų nurodę, kodėl taip yra. Būtent tai mes ir rengiamės atskleisti. Judėsime tokia tvarka: pirmiausia parodysime, kodėl toną sudaro skaičius devyni, o ne didesnis arba mažesnis; po to paaiškinsime, koks yra tono santykis su skaičiumi

² „Tonus“ yra graikiškos kilmės žodis, reiškiantis įtempimą, taip pat ir garsą (vert. past.).

³ Keista etimologija, nes tasai „sesque“ nėra graikiškas žodis (lotyniško teksto leidėjo pastaba).

aštuoni, ir galiausiai, tuo remiantis, bus padaryta išvada, kad tono prigimtį lemia devyneto santykis su aštuonetu, o ne kokių nors kitokių skaičių proporcijos.

Šio skyriaus pirmasis skirsnis

Pirmiausia reikia žinoti, kad, pasak visų filosofų ir mokslininkų, kalbant apie materialius skaičius tonas yra kildinamas iš vienovės skaidymo, ir skaičių gali būti tiek, į kiek dalių ta vienovė gali būti suskaidyta, t.y. skaičiai gali būti didinami pagal tai, kaip yra skaidoma vienovė. Todėl jie ir sako, kad skaičius gali būti didinamas iki begalybės, nes ir vienovė iki begalybės gali būti skaidoma. Yra taip, kad vienovė gali būti skaidoma iki begalybės todėl, kad po kiekvieno skaidymo ji gali būti dalijama dar smulkiau, o mes norime, kad skaidymas negalėtų būti kaip nors smulkinamas, todėl, [patogiausia] yra vienovės dalijimas į tris dalis. Juk suskaidžius vienovę pirmiausia į keturias dalis, ją būtų galima dar padalyti į dvi po dvi, suskaidžius į penkias — į tris ir dvi, suskaidžius į šešias — į dvi po tris ir t.t. Todėl šie skaidymai nėra pirminiai, bet gali būti smulkinami. O jeigu mes pačią vienovę padalysime į dvi dalis, toks dalijimas nebus pirminis didžiausias vienovės dalijimas, nes didesnis yra jos skaidymas į tris dalis. Bet smulkindami dalijimą ir norėdami suskaidyti dalis taip, kaip yra suskaidyta vienovė, iš kiekvienos trijų dalių padarysime dar po tris ir tokiu būdu turėsime devynias. Kiekvieną iš [naujai susidariusių] trejetų suskaidę į tris naujas dalis gausime naujas devynias. Tokiu būdu skaidydami dalimis, nuo devyneto prie devyneto judėsime iki begalybės.

Iš to, kas pasakyta, darosi aišku, kad, kai skaidydami vienovę ir jos dalis peržengiame per devynis, nuolat didžiausio pirminio skaidymo keliu judame nuo vieno devyneto prie kito, ir tų devynių santykis tarpusavyje yra toks, kad pirmasis devynetas turi daugiau bendro su pačia vienove negu antrasis, nes atsiranda iš jos pirminio dalijimo. Antrasis turi jau mažiau bendro negu pirmasis, nes atsiranda skaidant dalis, ir taip toliau. Taigi iš to, kas pasakyta, suvokiame, kad priartėjus prie vienovės skaidymo į devynias dalis, negalima jo peržengti, lygiai kaip ir pasilikti devyneto prieigose, nes dalijimas nesibaigia — mes nuolat judame nuo vieno devyneto prie kito.

Kadangi skaičiuje devyni slypi vieningų dalių skaidymo išbaigtumas, atsitinka taip, kad muzikos instrumentuose, pavyzdžiui, styginiuose, devintoji dalis yra vieninga, ir viena dalis skamba kitaip negu kita, nes yra aukščiau pakilusi ir turi mažiau bendro su vienove. Paėmus kitą devintąją dalį, garsas vėl pakils ir taps dar aukštesniu, kadangi turės dar mažiau bendro su vienove. Taigi padarykime tokią išvadą: anksčiau buvo pasakyta, kad tonas yra tam tikras atstumas nuo vieno garso iki kito. Tačiau šis perėjimas iš garso į garsą vyksta pereinant iš devyneto į devynetą, t.y. judant tokiomis vienovės dalimis, iš kokių skaičių ji

susideda. Todėl ir paties tono substancija, prigimtis, jo pagrindinė bei formali esmė glūdi skaičiuje devyni, nei didesniame, nei mažesniame. Iš to seka, kad tonas yra vienas iš didžiausių bei tobuliausių dalykų visoje muzikoje, nes remiasi skaičiumi devyni, kurio ribų pirminis didžiausias dalijimas neleidžia peržengti nei giedant, nei skaidant skaičių ar vienovę. Toks yra pirmasis įrodymas.

Antrasis, o kartu ir trečiasis šio skyriaus skirsniai

Dabar reikia išnagrinėti antrąjį klausimą, būtent tą, kuris seka pirmąjį, t.y. koks turėtų būti skaičiaus devyni santykis su aštuoniais. Norėdami tai atskleisti, turime pereiti prie stambesnio, t.y. binarinio vienovės skaidymo. Taigi jeigu padalysime vienovę į dvi dalis, kiekvieną iš jų — dar į dvi naujas, šias — į dar dvi kitas, ir taip iki begalybės, niekuomet neperžengsime ketverto ribų. Be to, pirmasis ketvertas turės daugiau bendro su vienove, negu antrasis ir taip toliau. O kadangi smulkiau skaidyti negalime, tai reiškia, jog visas muzikines proporcijas, kurios gali būti dvejinamos, mes turime skaidyti į keturias dalis, nes dviejų santykis su vienu yra tolygus santykiui vieno su dviem ir taip toliau. Taigi dvejinami proporcijas gauname dvigubą ketvertą, t.y. — aštuonis. Bet kiekviena proporcija būtinai apima arba visumą arba dalį, o vienas dalykas, apimantis kitą, turi būti kiek nors už jį didesnis, nes kitaip negalėtų jo apimti. Taigi ir tonas, kuris apima dvejinamas proporcijas, taip pat turi būti kiek nors už jas didesnis. Bet pačias dvejinamas proporcijas sudaro aštuonetas, todėl jį apimantis tonas turi kaip nors jį viršyti, o viršyti daugiau negu vienu, kaip buvo įrodyta anksčiau, negali, nes jį sudaro devynetas. Štai tokiu būdu atsakome į antrąjį, o kartu ir trečiąjį, klausimus: būtent, tono prigimtį bei jo esmę sudaro skaičiaus devyni santykis su aštuoniais.

V skyrius. Tono dalių aprašymas

Anksčiau išnagrinėjus tono kokybę bei jo prigimtį, reikia atkreipti dėmesį ir į jo dalis, apie kurias kalbėsime iš eilės. Taigi pirmiausia išnagrinėsime matematiškai kiek yra tono dalių, o vėliau, tuo remdamiesi, parodysime, kas yra pustoniai ir kiek jų yra.

Šio skyriaus pirmasis skirsnis

Pirmiausia reikia žinoti, kad tonas turi penkias dalis, nei daugiau, nei mažiau. Tai mes įrodome šitaip.

Anksčiau buvo įrodyta, kad toną sudaro devyneto tobulumas, ką mes aki-vaizdžiai pailiustravome monochordo bei kitų muzikos instrumentų pavyzdžiais. Tačiau yra taip, kad devynetas niekada negali būti skaidomas lygiomis dalimis, nes tai yra vienovė, kuri priešinasi tokiam dalijimui, o iš to išeina, kad ji negali būti ir smulkiau dalijama. Mat devynetas niekada negali būti dalija-

mas iš dviejų, keturių, šešių, septynių ar aštuonių, norint gauti lygias dalis, o visas dalijimas remiasi devyneto nelyginumu. Taigi belieka, kad devyneto dalys turi būti nelygios, t.y. pirmuoju dalijimu iš vieno gauname tris, antruoju — iš trijų penkis, trečiuoju — iš penkių septynis, ketvirtuoju — iš septynių devynis, o penktasis dalijimas yra penktasis nelyginis viso devyneto skaičius. Tokiu būdu aiškėja, kad tonas negali turėti nei daugiau, nei mažiau kaip penkias dalis, kadangi jos sudaro visą toną. Tai — pirma.

Antrasis šio skyriaus skirsnis

Antras dalykas, kurį reikia žinoti, yra tai, kad keturios tono dalys neapima viso tono, o visa tai, kas neapima penkių, yra vadinama pustoniais. Pavadinimas yra kilęs iš „pusė“, kas reiškia „ne visą“ arba „dalį“, todėl ir pustonis reiškia tarsi tono dalį. Šios tono dalys arba šie pustoniai muzikoje buvo sugalvoti tam, kad pataisę disonansą arba paryškinę kokią nors patikusios dermės grožį išgautume tobulesnius bei gražesnius konsonansus. Apie konsonansus ir disonansus bus kalbama vėliau. [Pustoniai], kaip ir pridera, kyla iš nelyginių paties tono dalių; juk pripažįstama, kad disonansas atliekamas ir išrandamas remiantis nelyginumu. Tai ypač pasireiškia muzikos instrumentuose, pavyzdžiui, monochorde, kur matome, jog pustoniai ryškiausiai išsiskiria dalijant tono apimtį į penkias dalis. Kiekviena iš tų penkių pagrindinių arba didžiausių giedamo tono dalių yra vadinama diesiu. Dvi iš šių penkių dalių, sujungtos kartu, sudaro enharmoninį pustonį, kuris, Platono pavadintas „*limma*“, yra mažesnis ir apima du diesius. Trys tokie diesiai sudaro diatoninį pustonį. Jis yra didesnis ir vadinamas didžiąja apotome. Tai yra didesnioji į dvi dalis padalinto tono dalis. Keturi diesiai sudaro chromatinį pustonį. Visus juos reikia iš eilės aptarti.

VI skyrius. Apie diesį

Diesis yra penktoji tono dalis, kai koks nors tonas pereinant iš vieno konsonanso, esančio žemiau tercijos, sekstos ar decimos, į kitą, yra dalijamas pusiau. Kadangi pirmoji taip padalyto tono dalis atsiranda pakilimo dėka, ji yra didžioji ir vadinama chroma. Likusi dalis vadinama diesiu. (...)

Versta iš : Marchetti de Padua. *MUSICA, seu LUCIDARIUM IN ARTE MUSICÆ PLANÆ* // M. Gilbert. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra...* T. 1-3. T. Blasien, 1784 (T. 3, p. 65-73).

Iš lotynų kalbos išvertė
ARVYDAS BARONAS

LEONAS BATISTA ALBERTIS

(1404-1474)

Leonas Batista Albertis kilęs iš senos florentiečių šeimos. Jo senelis buvo garsus politikas, artimai bendravęs su žinomomis Medičių ir Sforcų giminėmis. Nors jaunystėje mokėsi teisės, Bolonijos universitete net apgynė teisės mokslų daktaro disertaciją, jis vis dėlto pajėgė pasiekti meistriško viršūnes architektūroje, tapyboje ir skulptūroje. Be to, jis parašė daug traktatų įvairiomis moralės bei politikos temomis, juose atskleidęs ir savo literatūrinį talentą. Veikale „Apie šeimą“ Albertis kelia humanistinius idealus, pabrėžia, kad žmogų gamta yra sutvėrusi ir dieviškuoju, ir gražiausiu iš visų mirtingųjų. Filosofiniuose esė „Universalaus žmogaus portretas“, „Apie šaunumą ir šlovę“ pirmąkart istorijoje analizuojama kūrybos psichologinė bei intelektualioji prigimtis. Albertis vienas iš pirmųjų ima kalbėti apie visokeriopą menininko išsilavinimą (*homo universalis*). Šio idealo laikosi kone visi Renesanso meno tyrinėtojai. Antai A. Diūreris, Dž. Carlinas teigia, jog dailininkams būtina išmanyti matematiką, geometriją, o Leonardas da Vinčis tapybą apskritai laikė ne tik menu, bet ir mokslu.

Italiją puošia daug Alberčio projektuotų renesansinių pastatų: Santa Marija Novela bažnyčios fasadas Florencijoje, šv. Pranciškaus bažnyčia Riminyje, šv. Andriejaus bažnyčia Mantujoje ir kt. Gyvendamas Florencijoje, jis bičiuliavosi su skulptoriais Donatelu, architektu bei skulptoriumi F. Bruneleskiu ir kitais garsiais ankstyvojo Renesanso menininkais. Čia jis parašė teorinius veikalus „Apie statulą“ (1435) ir „Apie tapybą“ (1435-36). Teoriniuose darbuose Albertis, kaip praktikuojantis menininkas, daugiau dėmesio skiria praktiniams meno klausimams, neapsiriboja filosofiniais grožio ar meno esmės aiškinimais. Savo estetinius samprotavimus jis grindžia įvairių senovės autorių koncepcijomis, pasitelkdamas Ciceroną ir Vitruvijų, Aristotelį ir stoikų estetiką. Ypač jam imponavo Aristotelio suformuluoti grožio principai, harmonijos ir saiko, dalies ir visumos, formos ir materijos, tikslo ir priemonių bei meninio tobulumo kategorijos. Nors matematikai Albertis skyrė daug dėmesio, tačiau grožį jis traktuoja harmonijos, o ne matematinių proporcijų pagrindu.

Veikale „Apie tapybą“ Albertis pabrėžia sumanymo, išradingumo, naujumo reikšmę. Šis meno kūrybos ypatumas, kai atsisakoma tradiciškumų, nesiremiama praeities pavyzdžiais, tampa svarbiu Renesanso estetikos ypatumu, paskatinusiu greitą meninės kūrybos raidą. Jis, regis, nebus paneigtas ir vėlesnėse epochose, o ypatingai suaktualės XX amžiaus pirmoje pusėje. Ir tik pastaraisiais dešimtmečiais Vakarų kultūroje įsivyraujanti postmodernistinė meno filosofija ims neigti ir naujumą, ir meistriskumą, ir ekspresyvumą, ir daugelį kitų meno istorijoje išsikristalizavusių estetikos meninės kūrybos principų.

Antrąją gyvenimo pusę Albertis pašventė architektūrai. Persikėlęs gyventi į Romą, daug energijos skyrė šio miesto architektūros atnaujinimui. Popiežius Mikalojus V, garsėjęs dideliais Romos ir Vatikano statybos užmojais, Albertį buvo pasirinkęs pagrindiniu patarėju architektūrai. Šeštojo dešimtmečio pradžioje jis imasi rašyti veikalą „Apie architektūrą“, kuriame pirmą kartą menotyros istorijoje architektūrą nagrinėja plačiame kultūros kontekste. Šis darbas buvo atspausdintas jau po autoriaus mirties, 1485 metais. Tai antrasis pasaulio literatūroje architektūros traktatas, parašytas praėjus kone pusantram tūkstančiui metų nuo romėnų architekto Vitruvijaus traktato „Dešimt knygų apie architektūrą“ parašymo.

Grožio prigimtį Albertis nagrinėja veikalo šeštojoje ir devintojoje knygoje. Remdamasis antikinė grožio samprata, šalia bendrųjų visumos, dalių sąryšio (arba harmonijos), tobulumo kategorijų, Albertis išskiria tris elementus, kurie, jo galva, lemia architektūros grožį. Tai skaičius (*numerus*), apribojimas (*finitio*) ir išdėstymas (*collocatio*). Šių elementų harmoninga darna ne tik apsprendžia statinių ar meno apskritai grožį, bet yra esminė bet kokio tobulumo sąlyga. Grožis, anot jo, yra proporcingos dalių harmonijos, jų vienovės rezultatas, kuomet nepakenkus neįmanoma nei ką nors pridurti, nei pakeisti.

Grožio sąvoką Albertis glaudžiai sieja su puošyba (*ornamentum*). Šeštojoje veikalo „Apie architektūrą“ knygoje jis teigia: „Puošyba yra lyg kažkokia antrinė grožio šviesa arba jo papildymas“. Be puošybos bet koks statinys, net kiekvienas daiktas praranda žavesį ir vertę. Šis principas ir mūsų laikais, atrodo, nepraranda aktualumo, ypač komercinėje estetikoje ir dizaine.

Būdamas estetiškai subtilus, Albertis vartoja nemažai sąvokų, kuriomis stengiasi apibūdinti grožio niuansus. Kalbant apie statinį, jam svarbus yra ir patrauklumas, ir žavesys, ir dailumas, ir net orumas (*dignitas*). Renesanse iškilusią estetinę gracijos sąvoką jis taiko ne tik kūno judėjimo ekspresijai, bet ir statybos menui. Prilyginamas grakštumą grožiui, Šeštojoje savo veikalo knygoje jis išskiria tris jo šaltinius: iš proto kylantį sumanumą, iš rankų kylantį meistriškumą bei iš gamtos kylantį sunkumą, lengvumą, ilgaamžiškumą ir pan. Bjaurumas, jo manymu, estetinės vertės neturi, jį reikia žiūrėti kaip į klaidą. Todėl, pavyzdžiui, negražias ar kitokias žiūrėti netinkamas kūno dalis, pasak jo, reikia pridengti rūbu, šakele ar ranka.

Albertis kritiškai vertina savo išymųjų pirmtaką Vitruvijų dėl netaisyklingo rašymo. Kadangi daugelis Vitruvijaus veikalo vietų yra sunkiai suprantamos, jis sako, kad taip parašytas darbas yra tas pats, lyg jo visai nebūtų. Veikale „Apie architektūrą“ Albertis, kaip ir Vitruvijus, laikosi tų pačių trijų architektūros principų: naudos (patogumo), tvirtumo ir grožio, tačiau juos peržvelgia nuodugniau ir atsižvelgia į savo gyvenamąjį metą.

Toliau pateikiamos penkios (tarpais sutrumpintos) dalys iš šeštosios Alberčio veikalo „Apie architektūrą“ knygos, kuriose gana ryškiai atsiskleidę šio ankstyvojo italų Renesanso architekto ir meno teoretiko estetinės pažiūros.

Leonas Batista Albertis

APIE ARCHITEKTŪRĄ

Šeštoji knyga, pavadinta „Apie puošybą“

Pirmoji dalis

Apie sunkumus ir išskirtines šio kūrinio savybes, be to, autorius pabrėžia, kiek darbo, rūpesčių ir pastangų buvo įdėta jį rašant.

Apie pastatų kontūrus ir medžiagas, apie statybos darbus ir apie tai, kas liečia šventų ir pasaulietinių pastatų statybą, kaip padaryti juos atsparius blogam orui ir atitinkančius savo paskirtį, atsižvelgiant į laiką, vietą, žmones ir daiktus — tai mes išdėstėme ankstesnėse penkiose knygose, kiek tu galėjai pastebėti iš šių knygų, tokių, kad nieko daugiau ir nelieta palinkėti panašaus turinio dalykų išdėstymui, su sunkumu, didesniu, nei aš galvojau tikėtis pradėdamas šį darbą. Nes dažnai pasitaikydavo sunkumų ir aiškinant dalykus, ir sugalvojant pavadinimus, ir dėstant turinį — sunkumų, kurie mane gąsdino ir sulaikydavo nuo to, kas pradėta. Kita vertus, protas, paskatinęs mane pradėti šį kūrinį, lenkdavo ir įtikinėdavo tęsti. Nes aš gailėjausi, kad taip dažnai puikūs rašytojų pamokymai žlugdavo nuo laiko ir žmonių neteisingumo, tada ar tik ne vienas Vitruvijus, pasiekęs mus po tokio didžiojo laivo sudužimo, — rašytojas labai išsilavinęs, bet tiek sugadintas ir sužalotas laiko, kad daug jo kūrinio prarasta, o daugelyje vietų dar daugiau neišsakyta. Atsitiko tai todėl, kad jis rašė netaisyklingai. Nes jis kalbėjo taip, kad romėnams atrodė graikas, o graikai manė, kad jis kalba lotyniškai, pasirodo, kad jis nebuvo nei romėnas, nei graikas. Iš tikrųjų tas, kuris parašė taip, kad mes jo nesuprantam, tai mums lygiai tas pats, lyg būtų visai ir nerašęs.

Išliko ir senovinių daiktų pavyzdžiai, išsaugoti šventovėse ir teatruose, iš kurių daug ko galima išmokti. Ir su ašaromis aš mačiau, kaip jie diena po dienos griūva.

O tie, kurie statė mūsų laikais, greičiau susigundydavo naujomis ir tuščiomis beprotybėmis, negu šlovingų kūrinų nuostabiais bruožais. Todėl, ir to niekas neneigs, greitai ši gyvenimo ir pažinimo sritis visiškai žus. Štai kodėl aš negaliu dažnai ir ilgai negalvoti apie šių dalykų aprašymą. Galvodamas apie garsius daiktus, vertingus, naudingus ir būtinus žmogaus gyvenime, iškilusius prieš mane, aš nusprendžiau, kad negalima nepaisyti jų, ir palaikiau gero ir stropaus vyriškio pareiga išgelbėti nuo pražūties šią pažinimo sritį, kurią protingiausieji protėviai taip aukštino. Bet aš abejoju ir negalėjau ryžtis, ar tęsti tai, ar geriau baigti. Niekur nebuvo nė vieno nors kiek išgarsėjusio

senolių kūrinio, kuriame aš tuoj pat nepradėdavau ieškoti, ar negalima ko nors pasimokyti. Aš niekad nepraleisdavau galimybės išbandyti, apžiūrėti, išmatuoti, nusipiešti tam, kad viską, ką kas nors įnešė protu ar menu, aprėpčiau ir suvokčiau. Tokiu būdu aš palengvinau rašymo darbą aistra ir pažinimo malonumu. Ir, aišku, surinkti draugėn, tinkamu būdu peržiūrėti, tinkama tvarka sudėti, tikslia kalba aprašyti ir patikimais įrodymais patvirtinti dalykus, tiek įvairius, tiek skirtingus, tiek išmėtytus, tiek svetimus rašančiojo prigimčiai ir žiniomis, — visa tai darbas, reikalaujantis didesnių sugebėjimų ir išmanymo, negu tas, kurį aš galėčiau priskirti sau. Tačiau aš nė kiek nesigailiu, jeigu tik man pavyko pasiekti tai, ko aš norėjau, kad skaitytojas pripažintų, kad aš labiausiai norėjau būti prieinamas, o ne atrodyti iškalbingu. Kaip sunku išdėstyti tokio pobūdžio dalykus, patyrę žmonės žino geriau, negu nepatyrę gali įtarti. Ir, galvoju, kad tai, ką parašėme, mes parašėme taip, kad tu neatsisakysi pavadinti tai lotynų kalba ir pripažinti, kad tai pakankamai suprantama. Lygiai taip pat ir toliau mes šito sieksime pagal galimybes. Iš trijų dalių, apskritai priskiriamų senovės architektūrai, o būtent, kad tai, ką mes statome, būtų tinkama naudotis, tvirta amžiams ir visais atžvilgiais gražu ir malonu, pabaigtos dvi dalys: lieka trečioji, pati vertingiausia iš visų ir labiausiai reikalinga.

Antroji dalis

Apie grožį ir puošybą, apie tai, kas iš jų ryšio išplaukia ir kuo jie tarpusavyje skiriasi. Apie tai, kas yra meno tėvas ir pouselėtojas.

Žavesys ir patrauklumas laikomi visiškai priklausomais nuo grožio ir puošybės remiantis tuo, kad negalima rasti žmogaus tokio nelaimingo ir tokio storžievio, tokio grubaus, tokio neišprususio, kuris nesižavėtų puikiais daiktais, neteiktų pirmenybės puošnesniems, nemėgtų bjaurių, neatstumtų visa, kas neapdailinta ir netobula ir nepripažintų, kad tiek, kiek daiktui trūksta puošnumo, tiek jame nėra viso to, kas jam suteiktų žavesio ir vertės. Vertingiausia yra grožis ir jo reikia siekti visų pirma, ypač tam, kas nori, kad viskas, kas jam priklauso, būtų dailu.

Tai, kad mūsų senoliai, protingiausi žmonės, manė, jog tam reikia dėti pastangas, rodo ir jų įstatymai, ir kovos menas, ir pamaldos, ir visas jų visuomeninis gyvenimas. Iš tikrųjų neįtikėtina, kaip jie rūpinosi tuo, kad viskas būtų papuošta, tartum būtų manę, kad tai, kas gyvenime būtina turėti, be puošmenų ir spindesio taps kažkuo neskoningu ir nykiu. Be abejo, žvelgdami į dangų ir į nuostabius dievų darbus, mes stebimės dievais labiau todėl, kad matom jų darbų grožį, o ne todėl, kad jaučiam jų naudą. Kam man tęsti? Pati gamta, kur bežvelgtum, nuolat alsuoja didžiausiu pasitenkinimu grožiu, nekaltant jau apie tas spalvas, kuriomis jina išdabina gėles. Ir jeigu puošyba kur

nors reikalinga, tai, aišku, pastate, ir iš pastato niekaip negalime jos atimti, nenuskriausdami nei žinovo, nei neišmanėlio. Juk kodėl mes taip piktinamės beforme ir nesuderinta akmenų sangrūda, ir juo ji didesnė, juo labiau mes peikiam lėšų švaistymą ir baram beprotišką aistrą piktnaudžiauti akmenimis? Aprūpinti būtinu — paprasta ir nesunku, bet jei pastatas nėra dailus, vien tik patogumai neteiks džiaugsmo. Be to, tai, apie ką mes kalbam, teikia ir patogumo, ir ilgaamžiškumo. Negi kas nesutinka, kad tarp puošnių sienų patogiau gyventi negu tarp nedailių? Ir ką galima suręsti žmonių meno pagalba taip tvirtai, kad tai būtų visiškai apsaugota nuo žmonių, kurie gali sunaikinti? Tiktai grožis paveiks priešiška nusiuteikusius žmones taip, kad jie paliks jį nepalietę ir, drįstu teigti, niekas kitas, tiktai nenukentėjusio pastato orumas ir grožis geriausiai apsaugos jį nuo išgriovimo. Tam reikia skirti visus rūpesčius, visas pastangas, paskaičiuoti išlaidas, kad tai, ką tu darai, būtų ir naudinga, ir patogu, ypatingai papuošta, kad taptų ypatingai patrauklu, ir kad apžiūrinėjantieji prirtų, kad visos lėšos buvo išleistos kaip tik šitam ir niekam kitam.

Kas yra grožis ir puošmena ir kuo jie tarp savęs skiriasi, mes turbūt geriau suprasime jausmais negu aš aiškinčiau žodžiais. Vis dėlto visai trumpai apibrėžtume šitaip: grožis yra griežta, visų pajungtų vienam tikslui dalių atitinkama harmonija, — tokia, kad negalima nei pridėti, nei atimti, nei pakeisti nepabloginus. Tai didingas ir dieviškas dalykas, jį pasiekti imanoma tik sutelkus visus meninius įgūdžius ir gebėjimus, ir retai net pati gamta gali sukurti ką nors visiškai užbaigtą ir visais požiūriais tobulą. „Kaip maža, — prasitariama Cicerono raštuose, — Atėnuose žavių efebų“. Šis grožio žinovas suprato, kad esama trūkumo ar pertekliaus dalykuose, kuriems jis nepritarė, ir kad tik puošyba galėjo atitaisyti šiuose jaunuoliuose tai, kas neatitinka grožio reikalavimų. Rausvindami skruostus ir slėpdami savo trūkumus, šukuodamiesi ir dailindamiesi jie taptų gražesniais, taigi visa, kas juose nepatrauklu, mažiau atstumtų, o visa, kas dailu, dar labiau džiugintų. Jei taip, puošyba yra lyg kažkokia antrinė grožio šviesa arba jo papildymas. Juk iš to, kas pasakyta, manau, aišku, kad grožis yra būdingas ir įgimtas kūnui ir pasklidęs po visą kūną tiek, kiek jam duota būti nuostabiam; o puošyba yra greičiau papildanti jį, o ne įgimta.

Toliau turiu pasakyti šitaip. Kas stato tam, kad sulauktų pritarimo tam, ką stato, — o to turėtų norėti visi, kas turi proto, — tas, aišku, vadovaujasi taisyklėmis. Nes daryti viską pagal tam tikras taisykles — išskirtinis meno bruožas. O sukurti teisingą ir pritarimo vertą statinį — kas tą paneigtų — galima tik remiantis menu. Ir, aišku, jeigu ta dalis, kuri susijusi su grožiu ir puošyba pirmąja, tai, be abejo, ši dalis turės paklusti griežtoms ir nusistovėjusioms taisyklėms ir menui, o šito nesilaikantis žmogus bus visiškai neprotingas. Vis dėlto,

kai kurie su tuo nesutinka ir sako, kad tai, kuo remdamiesi mes sprendžiam apie grožį ir visą statinį, yra kažkas neapibrėžta, ir kad statinio forma įvairuoja ir keičiasi priklausomai nuo užgaidų, kuri jokioms meno taisyklėms nepaklūsta. Bendra nemokšiško yda — teigti tai, ko neišmanai, kas neegzistuoja iš viso. Aš manau reikia išsklaidyti šitą suklydimą; bet nemanau būtinu smulkiai aiškinti tai, iš ko atsirado menas, kokiomis taisyklėmis jis vadovavosi ir kas skatino jį augti. Verta paminėti tik tai, kad meno tėvai, kaip sakoma, buvo atsitiktinumas ir stebėjimas, meno puoselėtojai — praktika ir patirtis, o pažinimas ir samprotavimai skatino jo augimą. Taip, sakoma, per tūkstantmečius tūkstančiai tūkstančių žmonių buvo išradę mediciną, taip pat jūrininkystę, ir beveik visi tokio pobūdžio menai radosi lėtai ir palaipsniui.

Trečioji dalis

Apie tai, kad senovės architektūra išsiskleidė Azijoje, suklestėjo Graikijoje, o brandos viršūnę pasiekė Italijoje.

Kiek galime spręsti iš senovės žmonių parodymų, architektūra visų pirma suklestėjo Azijoje. Po to pražydo Graikijoje, pagaliau pasiekė aukščiausią brandos viršūnę Italijoje. Mano manymu, architektūra skleidėsi taip: valdovai, mėgaudamiesi savo turtais bei ramybe ir stebėdami save, savo turtus, šalies didybę ir galybę, suprato, kad jiems reikia erdvesnių statinių ir ištaingesnių sienų, ir pradėjo tyrinėti bei rinkti visa, kas būtų reikalinga joms pastatyti; ir tam, kad gyventų dideliuose ir ištainguose pastatuose, jie pradėjo dengti stogus iš pačių didžiausių medžių ir iš brangių akmenų rėsti sienas. Šie statiniai kėlė nuostabą ir pasigėrėjimą; o paskui, galbūt pamačius, kad didingi statiniai yra giriami, valdovai nusprendė, kad jų svarbiausia pareiga — daryti tai, kas nepasiekiamą paprastiems žmonėms, ir, gėrėdamiesi statinių didumu, jie pradėjo su įkarščiu lenktyniauti tarp savęs kol peržengė proto ribas statydami piramides. Aš taip pat manau, kad architektūros praktika jiems davė progą pastebėti, koks skirtumas statyti remiantis tokiais, o ne kitokiais skaičiais, tokia, o ne kitokia tvarka, padėjimi ir pavidalu, ir, radę malonumą grakštume, jie išmoko vengti viso to, kas ne taip harmoninga. Jais pasekė Graikija, garsėjusi mokslo vyrais, kuri degdama puošybos aistra rūpinosi statyti visokiausius statinius, o ypač šventoves. Ji pradėjo įdėmiau įsiziūrėti į asirėčių ir egiptiečių pastatus, supratusi, kad panašiuose dalykuose daugiau pagyrimo, nei valdovo turtais, susilaukia menininko ranka. Juk sugebėti pasiekti ką nors didinga — turtinę žmonių darbą, o sukurti tai, ko neišpeiks žinovai — pagyrimo vertų žmonių darbą. Todėl Graikija, iškėlus sau tokį uždavinį, savo pastatuose stengėsi pranokti protu tuos, kuriems ji negalėjo prilygti Fortūnos dovanomis. Ji ėmė semtis iš gamtos gelmių visus menus, tarp jų ir architektūrą ir siekė

ši meną suvokti visomis proto galiomis. Kuo skiriasi pastatai, kurie patinka, nuo tų, kurie nepatinka visai, atsako į tai ieškoti nepamiršo. Viską išbandė sekdamą gamtos dėsniais. Sugretindama lygų su lygiu, tiesų su lenktu, aki-vaizdų su ne visiškai aiškiu, ji pastebėjo, kad iš to, kaip iš vyro ir moters vedybų atsiranda kažkas trečias, daug žadantis pradėtam darbui: ji ir nesiliovė net smulkmenose vėl ir vėl ieškoti atskirų detalių, kaip dešinė atitinka kairę, stovintis — gulintį, artimas — tolimą; padidindavo, sumažindavo ir sulygindavo didesnę su mažesniu, panašų su nepanašiu, pirmą su paskutiniu, kol suprato, kad viena tinka tiems pastatams, kurie turi stovėti per amžius, kita — tiems, kurie renčiami tik laikinam malonumui. Taip jie elgėsi.

Taupioji Italija iš pradžių nusprendė, kad statiniai neturi skirtis nuo gyvų būtybių. Pavyzdžiui, arklys, jų manymu, labiausiai tinka tiems tikslams, kuriems pajungtos jo kūno dalių formos ir todėl laikė, kad formos grožis niekada neatskiriamas nuo reikiamos naudos. Bet, tapusi pasauline imperija, Italija, nemažiau nei Graikija, užsidegė aistringai noru puošti miestus ir visą šalį, ir, nepraėjus nė 30 metų, tas namas, kuris Romoje buvo laikomas gražiausiu, atsidūrė pagal grožį net ne 100-joje vietoje. Tai todėl, kad būta neišpasakytai daug talentingų žmonių, triūsusių šioje srityje, vien Romoje, sakyčiau, vienu metu buvo 700 architektų, kurių kūrinius dabar vargu ar galime tinkamai įvertinti. O kai imperija tiek sustiprėjo, kad kėlė visų nuostabą, kažkoks Racitas, kalbama, savo lėšomis pastatė Ostijos gyventojams termas su šimtu numidiškųjų kolonų. Tokiu būdu jie mėgdavo derinti galingųjų valdovų užmojus su senoviniu taupumu — taip, kad ir taupumas nepakenktų naudai, ir nauda nešykštėtų lėšų, kad visada būtų įmanoma visa, kas įmanoma prabangai ir grožiui sukurti. Niekada nestokodami troškimo ir siekimo statyti, Italijos gyventojai taip išpuoselėjo architektūros meną, kad neliko nieko neaiškaus, slapto, tamsaus, ko negalima ištirti, padaryti visiems prieinamu su dievų ir paties meno pagalba. Kadangi Italijoje architektūros menas buvo puoselėjamas seniai, ypač etruskų — juk jie paliko, be tų karališkų stebuklų, labirintų ir šventyklų, apie kurias mes skaitome, seniausius ir puikiausius raštus, kuriais vadovautasi Etrurijoje — todėl, kartoju, architektūra Italijoje buvo seniai išpuoselėta ir žinojo savo aukštą vertę, tad, šis menas, kaip galima pastebėti, iš visų jėgų stengėsi puošdamas dar labiau išgarsinti šlovingąją pasaulio imperiją.

Štai kodėl jis leidosi suvokiamas ir įtvirtinamas, nes, aišku, laikė gėda, kad su pasaulio tvirtove ir tautų grožiu lyginasi tie, kurių statiniai nusileidžia visais atžvilgiais kitų šaunumui. Ir argi reikia man išvardinti portikus, šventoves, uostus, teatrus ir milžiniškus statinius terminus, kuriais romėnai nusipelnė tokios nuostabos, kad kartais patyrę svečių šalių amatininkai manė, kad neįmanoma pastatyti to, ką regėjo jų visų akys? Maža to, net kasdami kloakas, jie

negalėjo išsiversti be grožio ir taip mėgo papuošimus, kad manė esant nuostabu leisti imperijos pinigus vien puošybai, siekdami, kad statiny visada atsirastų, ką galima puošti.

Taigi iš protėvių pavyzdžio, išmanančių žmonių nurodymu ir savo patyrimo nuostabių pastatų statyboje buvo pasiektas tobuliausias pažinimas; iš pažinimo gautos geriausios taisyklės, į kurias turėtų atsižvelgti tie, kurie nori — o šito turim norėti visi mes — statyti labai apdairiai. Šias taisykles mes turime sukaupti ir suprasti, kiek leidžia protas.

Taisyklės, liečiančios šiuos dalykus, arba aprėpia grožį ir puošybą bendrai visiems statiniams, arba tik atskiras dalis. Pirmosios pasisemtos tiesiogiai iš filosofijos ir skirtos nusakyti šio meno tikslui ir keliui, antrosios nurodo statymo eigą pagal pažinimą, kuris, taip sakant, prilygsta filosofijai. Iš pradžių papasakosiu apie tas taisykles, kurios labiau skirtos menui, o kitomis, kurios aprėpia šį dalyką, aš pasinaudosiu epilogė.

Ketvirtoji dalis

Apie tai, kad grožis ir puošyba perduodama visiems daiktams arba protu, arba meistro ranka. Apie vietovę ir sklypą, apie kai kuriuos senovės įstatymus, skirtus šventykloms, ir apie kita, ką verta panagrinėti ir žavėtis, tačiau kuo itin sunku patikėti.

Tai, kas patinka gražiuose puošniuose daiktuose, išplaukia arba iš sumanymo ir proto galios, arba iš meistro rankų, arba duota jiems pačios gamtos.

Šiais trim grakštumo šaltiniais reikia remtis statant atskiras dalis pagal tikslą ir kiekvienos iš jų paskirtį.

Taisyklės atskiroms statinio dalims — skirtingos. Bet mums patinka skirti statinius vienus nuo kitų arba pagal tai, kuo jie visi panašūs, arba kuo nepanašūs. Iš pirmos knygos žinome, kad kiekvienam statiniui reikia vietovės, sklypo, suskirstymo, sienų, stogo ir angų. Tuo jie panašūs. O skiriasi jie tuo, kad vieni — šventi, kiti — pasaulietiniai, vieni — visuomeniniai, kiti — dėl pramogos ir t.t. (...)

Apie tai, kas apskritai pagerina sklypo papuošimą, kaip, pavyzdžiui, jo ilgis, kontūrai, iškilimai, lygis, sutvirtinimas ir panašiai, man nėra ką pridurti, nebent, kad tau reikia žiūrėti į pirmąją arba į trečiąją knygą. Pats tinkamiausias sklypas bus tas, kuris, kaip jau mes nurodėm, bus visiškai sausas, lygus ir sustiprintas, be to, tinkamas ir pritaikytas šiam tikslui, kuriam jis turi tarnauti. Ir ypač gerai, jeigu jis bus išklotas mozaika, apie kurią mes netrukus papasakosime, kai kalbėsime apie sieną. (...)

Penktoji dalis

Trumpas aprašymas apie tinkamą skirstymą ir apie sienų ir stogų papuošimą. Apie tai, kaip griežta tvarka ir saikas turi būti išlaikyti derinant atskiras dalis.

Nors skirstymas daugiausiai ir buvo nagrinėtas pirmoje knygoje, mes trumpai pakartosime šiuos dalykus. Pirma, bet kokio daikto puošmena — neturėti nieko nepadoraus. Vadinasi, tinkamas bus toks skirstymas, kuris tolydus, nepainus, neklaidus, nepadrikas, nesudarytas iš to, kas tarp savęs nedera, neperkrautas daugybės smulkių ar pernelyg stambių, pernelyg skirtingų, beformių dalykų, atplėštų ar atitrauktų nuo, taip sakant, likusio kūno dalių. Atvirksčiai, visa tai derės su gamta, nauda ir paskirtimi, ir bus sutvarkyta, suderinta skaičių, apimties, formos, kad nė viena dalis netrūks nei būtino didelio patogumo, nei malonios harmonijos. Jeigu visa tai bus pajungta visumai, tuomet puošybos patrauklumas ir grožis bus tikslingesnis ir ryškesnis. Jeigu skirstymas nebus harmoningas, tau tikrai nepavyks išsaugoti vertingumo. Dalių derinimas turi būti susijęs su patogumu ir būtinumu, kad tave džiugintų ne tik kurios nors dalies buvimas ar nebuvimas, bet ir tai, kad tos dalys yra kaip tik čia, tokia tvarka, būdu, ryšiu suderintos. Sienos ir lubos teiks tau daugiausia vietos puošimui. Čia gali panaudoti rečiausias gamtos dovanas, menininko patirtį, dailininko sugebėjimus ir talentą. Čia gal atsiras galimybė pamėgdžioti senovės Ozirį, kuris, sako, pastatęs dvi šventoves iš aukso: vieną — dangiškajam, kitą — viešpataujantiui Jupiteriui. Arba tu iškelsi akmenį, kuris peržengia žmogaus vaizduotės ribas, kaip antai tas, kurį Semiramidė atgabeno iš Arabijos kalnų. O buvo jis dvidešimties uolekčių pločio ir storio bei šimto penkiasdešimties ilgio. Arba turėsi tokį akmenį, iš kurio bus galima suręsti visą pastato dalį. Kaip, pasakojama, atsitiko Egipte, statant Latonos šventyklą, iškirtus ją iš vieno didžiulio akmens, kurio plotis buvo keturiasdešimt uolekčių, ir padengus irgi vienu vieninteliu akmeniu. Žinoma, tas pastatą padarys dar įstabesni, ypač jei akmuo, vežamas iš tolimos šalies, sunkiai, kaip kad, Herodoto žodžiais, atsitiko su akmeniu turėjusiu virš dvidešimties uolekčių pločio ir kuris buvo dvidešimt dienų gabentas iš Elefantinos miesto. Nepaprasta puošmena taps stulbinantis akmuo, jei jis bus pastatytas žymioje, matomoje vietoje. (...)

Puošmena bus ir jo grožis, jei, pavyzdžiui, tai bus toji marmuro rūšis, iš kurios, sako, valdovas Neronas aukso rūmuose pastatė Fortunos šventyklą — skaistus, baltas, perregimas, toks, kad net užvėrus visas duris, viduje likdavo šviesu.

Galų gale visa tai gerai, bet viskas pasidarys beprasmiška, jeigu statant nebus prisilaikoma tvarkos ir saiko. Visa, kas atskira, turi būti sujungta taip,

kad lygus atitiktų lygų, dešinė — kairę, viršus — apačią.

Nedaryti nieko, kas sukeltų prieštarą ar sujauktų tvarką, visa sulyginti pagal aštrius kampus ir lygias linijas. Kartais tenka matyti, jog medžiaga, kad ir nebūdama ypač vertinga, bet puikiai apdorota, teikia daugiau grožio nei netvarkingai ir nesaikingai panaudota brangi. Kas pavadins puikia sieną Atėnuose, kuri, anot Fukidido, buvo pastatyta skubotai, nors ir su antkapinėmis statulomis, kurios virto nuolaužų krūvom?

Atvirksčiai, malonu apžiūrinėti senovinių kaimo pastatų sienas, suręstas iš netaisyklingos formos smulkių lauko akmenų, sudėliojant lygiom eilėm pakaitom baltos ir juodos spalvos akmenis taip tobulai, kad geriau niekas nepadarys. Tas, tarp kitko, naudojama tai sienos daliai, kuri skirta apdailai, bet ne visai sienai. Be to, visos šios priemonės skirstomos ne kitaip, o tik meniškai ir protingai, visa daroma ne kitaip, o tik kryptingai ir laikoma neužbaigta tol, kol stropiai ir kruopščiai nepabaigiama.

Vis dėlto didžiausias sienų ir lubų, ypač skliautinių, puošnumas glūdi apdailoje; kolonas aš visad atmetu. Apdaila bus įvairiausia: tiesiog baltos spalvos, lipdinių, tapybos, apmūrijimo, drožinių, mozaikų arba derinant kelis būdus.

Versta iš: *L'architettura di Leonbatista Alberti tradota in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli... In Venetia, 1565, p. 193-198.*

Iš senosios italų kalbos išvertė
ŽYDRŪNAS KAZLAUSKAS

Turinys

PRATARMĖ IR PADĖKA	3
V. MATONIS. MENINIS UGDYMAS RENESANSO KULTŪROS KONTEKSTE	4
Renesanso priešaušriai ir aušros	4
Renesanso spindesys	6
Per prieštaravimus į paslapčių pasaulį	12
Renesansiškoji grožio dvasia	18
Mitų ryvastingumas	22
Naujųjų estetinių ir pedagoginių idėjų paieškos	24
Sutemų link	25
Naujų kultūros idealų link	29
IŠTRAUKOS IŠ RENESANSO ESTETIKOS ŠALTINIŲ	31
Marketas Paduvietis (XIII-XIVa.)	31
Marketas Paduvietis. Apie lygiosios muzikos meną	33
I dalis	33
II dalis	38
Leonas Batista Albertis (1404-1474)	42
Leonas Batista Albertis. Apie architektūrą	44

RENESANSAS: GROŽIS, MENAS, UGDYMAS

Parengė Vaidas Matonis

Tir. 200 egz. 3,25 sp. l. Užsak. Nr. 02-017

Išleido Vilniaus pedagoginis universitetas, Studentų g. 39, LT-2004 Vilnius

Maketavo ir spausdino VPU leidykla, T. Ševčenkos g. 31, LT-2009 Vilnius

Kaina sutartinė