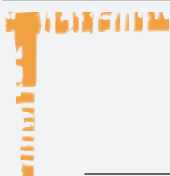


Milan Pelc



U POTRAZI ZA IZGUBLJENIM SREDIŠTEM

HANS SEDLMAYR, Umjetnost i istina: O teoriji i metodi povijesti umjetnosti, Zagreb, Scarabeus-naklada, 2005., 379 str., ISBN 953-99185-5-3

Sedlmayrova teorija povijesti umjetnosti iznesena u knjizi gornjega naslova ne može se, dakako, obuhvatiti ovim kratkim prikazom. Stoga je njegova svrha u prvom redu da potakne i pripremi čitaoca na osobni susret sa Sedlmayrom. Taj bi susret bio lakši i sigurniji da je prijevod knjige kvalitetniji. Srećom, Sedlmayerova misao razvija se sustavno, slijedom imanentne logike, pa ju je moguće slijediti unatoč nejasnoćama i nedorečenostima prijevoda.

Prvi dio Sedlmayrove knjige posvećen je razmatranju povijesti umjetnosti kao znanosti, pri čemu autor kritički preispituje dva temeljna polazišta povijesnoumjetničke metode: bavljenje stilom i bavljenje onim što se u ranom dvadesetom stoljeću, osobito zahvaljujući M. Dvoráku, nazivalo "poviješću duha" (*Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*). Sebi u zaslugu Sedlmayer pripisuje skretanje povijesti umjetnosti na nove, "strukturalističke" putove nakon 1925. godine. Pritom on polazi od stajališta da je umjetničko djelo "svijet u malome" i da ga valja opredmetiti interpretacijom. Interpretacija ni u kojem slučaju nije samo "misaono tumačenje" umjetničkoga djela već i sredstvo kojim povi-

jest umjetnosti dolazi do dublje spoznaje povijesnog događaja. Umjesto pojma stila Sedlmayr osmišljava pojam "epohe", kojim se i u djelima različitih stilskih osobina opravdava jedan te isti duhovni korijen. Sedlmayrovo tumačenje tog pojma vrlo je korisno jer nastoji razriješiti proturječnosti u koje zapada teorija stilskega razvoja. Naime, prema Sedlmayru, povijesna epoha (razdoblje) ne može se tumačiti samo s pomoću jednoga aksioma jer bi to bilo "silovanje sveg bogatstva i krajnje nedokučivosti povijesnog procesa." Prema njemu, morat će se računati s mnoštvom korijena (aksioma), koji će se međusobno ponašati proturječno. Ipak, u srži svih perspektiva i horizonata pojedinih epoha nalazi se nešto u krajnjoj liniji neprotumačivo: zorni karakter koji određuje proces oblikovanja od izbora materijala do izbora odgovarajućih formi i motiva. Tako Sedlmayr, izbjegavajući stegu jednostranog stilskega tumačenja pojedinih razdoblja, upada u zagr-ljaj drugog "višeg zakona" a to je zorni karakter koji određuje i umjetničko djelo i epohu u kojoj ono nastaje. Poput svojih pret-hodnika, velikih analitičara Wölfflina i Riegla, ni Sedlmayr se ne može osloboditi potrebe da teorijski odgovori na pitanja za koje bi

njegov suvremenik filozof Ludwig Wittgenstein rekao da ih ne treba postavljati jer na njih nema pravog odgovora. Poput, primjerice, pitanja o uzrocima promjena u umjetnosti. One se događaju zbog toga, misli Sedlmayr, što djelo teži savršenosti, ali je ne može nikada do kraja ostvariti. "Stoga" - piše on - "u svakom umjetničkom djelu, pa i onom koje se čini 'savršenim', ostaje neki neriješeni ostatak, neizjednačena napetost, neko tajno proturječje. A upravo bi to prikriveno proturječje koje često djeluje u nesvjesnome moglo biti pokretački princip, 'motor' - i to istinski unutarnji pokretač - neprestanih obrata umjetnosti." Ta teza karakterističan je primjer spekulativnog, kvaziontološkog i teologijskog karaktera Sedlmayrove teorijske konstrukcije.

Sedlmayerov postulat o potrebi poliaksiomatičnog tumačenja neke epohe već odavno se podrazumijeva u povijesti umjetnosti, koja se oslobodila krutosti stilskorazvojnoga promatranja. Naravno, kategorije i značajke stila nisu time odbačene, jer njihova je upotrebljivost u označavanju osobina oblikovanja u povijesnim razdobljima dragocjena. Povijest umjetnosti bez njih bi vjerojatno prestala postojati. Međutim, njihova uporaba, možda zahvaljujući barem dijelom Sedlmayru, nema dogmatski karakter, niti se one upotrebljavaju u svrhu vrijednosnog rangiranja umjetničkih ili kulturnih tvorbi.

Poteškoća je, međutim, što se Sedlmayr u svojoj misiji otkrivanja "zornoga karaktera" i strukture umjetničkih djela posvetio samo vrhunskim ostvarenjima, primjenjujući na

njima svoju složenu i oštromnu interpretacijsku metodu čije su egzemplifikacije u drugom dijelu knjige. Za razliku od svoga bečkog prethodnika Riegla, koji je s velikom energijom bio prionuo komparativnoj analizi ostvarenja iz "nižih" sfera umjetničke djelatnosti, zanatstva i umjetničkoga obrta, Sedlmayr je isključivi elitist. Njegove su partiture samo remek-djela poput slika Vermeera ili Brueghela na kojima, moglo bi se zajedljivo reći, do izražaja više dolazi vještina i majstorstvo interpreta nego stvaratelja. Užitek je čitati Sedlmayrove interpretacije i mnogo se pritom može naučiti o složenosti interpretacijskoga postupka. No pogađa li on svoj cilj? Je li točna njegova teza, koju je prihvatio od Wölfflina, da postoji samo jedna izvrsna interpretacija koja najpotpunije odgovara "onoj iz koje je umjetničko djelo nastalo i preuzelo materijalno postojeću formu"?



Može li interpretacija “odgovarati” originalu, može li interpretator gledati djelo očima vremena u kojem je nastalo i rekonstruirati njegove intencije? Ako to nije moguće - smatra Sedlmayr citirajući Furthwänglera - očekuje nas kaos i konfuzija.

To predviđanje zapisano je pred otprilike pola stoljeća, na pragu vremena u kojem su očekivani “kaos i konfuzija” poprimili obličje postmodernog pluralizma, a fikcija jedinstvene interpretacije postala je znanstvenopovijesni mitologem. Je li povijest umjetnosti, gubeći interes za “središtem”, odustala od traganja za istinom, izgubila smisao, potvrdila svoj status discipline u krizi i nemoć znatnosti bez pravog teorijskog identiteta? Povijest umjetnosti bez idealističke koncepcije korespondirala bi sa suvremenom društvenom zbiljom bez duhovnih ideala. U tome ona bi slijedila suvremeno umjetničko stvaralaštvo koje je također odbacilo čvrstu okosnicu tradicionalnoga oblikovanja, estetske funkcije i duhovne angažiranosti. S tim se dvojbama sučeljava pesimistično intoniran osvrt na fenomene umjetnosti, anti-umjetnosti i neumjetnosti u posljednjoj studiji Sedlmayrove knjige. Njihovo razmatranje on postulira kao najveći metodološki problem povijesti umjetnosti 20. stoljeća. Oštrim skalpelom svoje kritičke analize Sedlmayer secira pojave i fenomene novijeg vremena, smještajući ih u pregratke svoga domišljatog kategorijalnog sustava. Unatoč konzervativnom skepticizmu i ta je njegova studija, poput ostalih, korisna kao ogledni primjer fascinantne spekulativne konstrukcije i kao mogući poticaj za preispitivanje pozicija, pa čak možda i

kao opravdanje za one koji, katkad s pravom, uzvikuju “car je gol”!

Pola stoljeća nakon što je Sedlmayr konstatirao gubitak teološkog središta u liberalnom i tehnoindnom svijetu industrijskoga doba, još nije došlo do priželjkivana “rasplamsavanja umjetnosti iz njezina vlastita pepela”, jer, dakako, ni središte nije ponovno konstituirano. To stanje konzervativnom pogledu može djelovati kaotično i razvodnjeno, bez vrijednosti i veličine. Karakteristično je za njega da se sam ekskluzivni pojam umjetnosti zamjenjuje općenitijim pojmom komunikacije ili kulture. No, usprkos predviđanjima kulturne katastrofe, otvorilo se mnoštvo pogleda u svim smjerovima. U tom procesu eksplozivnog širenja domene, kojemu uvelike pridonose novi mediji, povijest umjetnosti sve se više transformira, postajući nerijetko čimbenikom promjena, sudionikom u novoj umjetničkoj praksi ili pak ustupa svoj instrumentarij istraživanjima vizualne kulture. Prostor za interpretaciju nije izgubljen, ali je tijekom “kulturizacije” tradicionalne povijesti umjetnosti izgubio teološku neupitnost i ekskluzivnu posvećenost. Osim toga, povijest umjetnosti posvećuje se i danas, s više skromnosti nego u Sedlmayrovo doba, onome što je od uvijek njezin primarni posao: empirijskom utemeljenju i povijesnoj kontekstualizaciji umjetničkog stvaralaštva. Sedlmayrova knjiga dobar je povod da se o svemu tome još jednom temeljito razmisli, za mnoge, vjerujem, s olakšanjem što je nastupila epoha čiji su pogledi na umjetnost i povijest umjetnosti znatno drugačiji, fleksibilniji i slobodniji od njegovih.