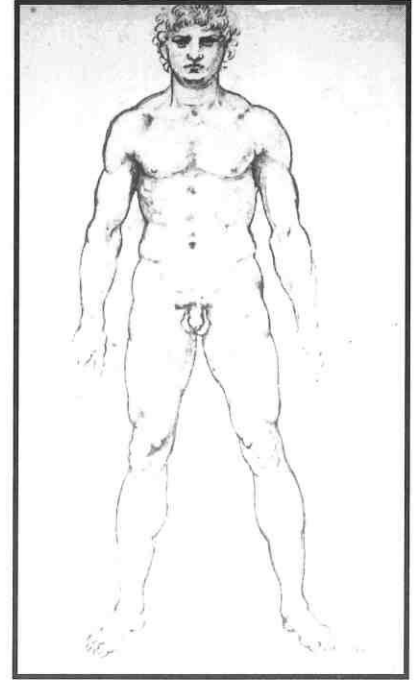




Rudolf Wittkower

Tumačenje optičkih simbola



Započet ću s nesumnjivom konstatacijom da slijepac ne može primati optičke poruke. Optičke poruke obaraju se na nas, no za većinu njih mi smo slijepi. Kad bismo reagirali na svako optičko priopćenje, život bi nam postao nesnosan. Bilo bi kao da oslušujemo stotine verbalnih priopćenja koja su se okamenila u trajne podražaje. Velika je sreća dakle da su jedine optičke poruke na koje reagira naš mozak upravo one što ih ovako ili onako smatramo za sebe korisnima ili važnima. Pri tome nam optički znak ili simbol posreduje određeno značenje.

To vrijedi ne samo za svjetlo semafora nego i za Rembrandtovu sliku. No dok je značenje konvencionalnih znakova poput svjetla semafora utvrđeno i prihvaćeno općim konsenzusom, u umjetnostima ne postoji takav dogovor, niti ga može biti. Značenje umjetničkog djela ovisi o interpretaciji. U čemu se dakle sastoji odnos između takvog znaka ili simbola i primaoca takve poruke? Da bih uspostavio opće osnove za sporazumijevanje, moram najprije kazati nekoliko riječi o pojmovima "optički simbol" i "interpretacija". U ovom tekstu termin "optički simbol" razumijevam u njegovu najširem značenju. Svaki prikaz - koliko god primitivan ili djetinjast bio - utjelovljuje neku ideju: krug ili oval ili objekt poput ranoameričke figurine s minimalnim naznakama glave, ruku, nogu i trupa znači "čovjek" (sl. 1). On stoga fungira kao simbol za čovjeka.

Vjerujem da nije potrebno naglašavati kako je svako opažanje interpretacija. Elementarno je osjetilno iskustvo pri normalnom govornom procesu i pri promatranju umjetničkog djela, dakako, identično; bez interpretacije predmeti koji nas okružuju, kao i slike na zidu, činili bi nam se kao nerazumljivi oblici ili mrlje boja. Umjetničko djelo, međutim, spoj je ideja, predodžbi, osjetilnih opažaja, koji se u glavi umjetnika uređuju, prepravljaju i prerađuju. Promatrač je potaknut da sudjeluje pri interpretacijskoj djelatnosti nekoga drugog.

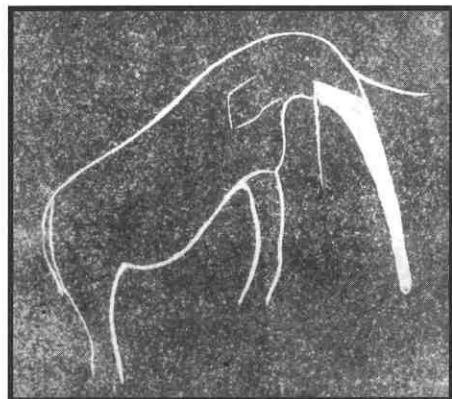
Poteškoća za nas jest da iznađemo da li, i koliko, optički simbol u umjetnosti može svoje značenje priopćiti interpretirajućem promatraču. Pokušat ću tom pitanju pristupiti s više strana. Započet ću temeljitim ispitivanjem mogućnosti racionalne interpretacije, da bih završio s nekoliko usputnih napomena o osjećajnoj dimenziji interpretacija. To će nam omogućiti brz uvid u promjenljivu "životnu povijest" optičkih simbola i, naposljetku, razmatranje njihove svrhe i njihove funkcije.

Da bih olakšao racionalnu interpretaciju, razlučit ću četiri značenjske razine, karakteristične za većinu optičkih simbola, naime: čisto predmetnu, čisto tematsku, višestruku, i razinu izražajnog značenja. I Na prvoj razini moramo ustanoviti što je prikazano: čovjek, krava, stablo itd. To možemo nazvati predmetnim tumačenjem. Pogledajmo dva crteža (sl. 2, 4), jedan dječji, drugi Leonarda da Vincija. Nitko neće previdjeti golemu razliku u izvedbi tih crteža, a ipak ćemo ih interpretirati bez krznanja kao prikaz jedne teme: čovjeka. Dokaz (ako je dokaz uopće potreban) da je manevarski prostor naše interpretacijske sposobnosti izvanredno velik. Kao što je poznato, čovjek nastoji da svaki fragment osjetilnog iskustva preoblikuje u logičku predodžbu. Stoga, gledano sa stanovišta predmetne jednoznačnosti, nekoliko dječjih poteza služi svrsi jednako dobro kao i Leonardov crtež. Prilično je važno uočiti tu činjenicu, jer ona pokazuje pravu razliku između riječi i slike. Za razliku od proizvoljno izabranog verbalnog simbola (riječ "čovjek" i stvar čovjek nemaju ništa zajedničko), slika uključuje nešto od identiteta predmeta.

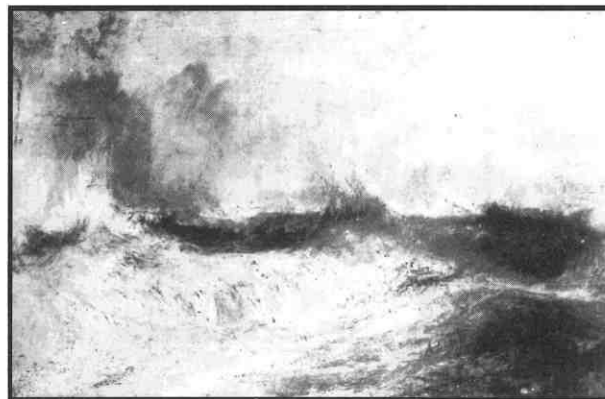
Prikazane stvari podsjećaju nas na originale. Njihova sličnost s originalima može biti tako velika da se iluzionistička slika katkada smatra stvarnom. Sigurno je da su takva jednakost ili sličnost samo metaforične. U krajnjoj liniji Leonardov je čovjek isto tako apstraktni prikaz kao i onaj što ga je nacrtalo dijete.

5. Bušmanska gravura u kamenu (precrtaa prema originalu iz Baavian Kranza, Južna Afrika)

126



6. J. M. W. Turner, Valovi i vjetar (London, Tate Gallery)



7. Slika bolesnog umjetnika (iz Prinzhorn, Die kunst der Geisteskranken)



Ako su ta opažanja točna, mogli bismo lako biti zavedeni na prebrz zaključak da, za razliku od pisane ili govorene riječi, optički simbol ne poznaje granica. U tome ima nešto istine, na tome je zasnovan "jezik" optičkih simbola, kao i piktoograma. Na bitne crte reduciran simbol čovjeka bit će razumljiv ljudima u cijelom svijetu i svake dobi. Možemo dapače ići još korak dalje i tvrditi kako nitko - pa čak ni posve naivni ljudi - neće imati nikakvih teškoća da ispravno prepoznaje tako različite prikaze kakvi su slikarije životinja u prehistorijskim spiljama ili ljudske figure nastale na južnomorskim otocima.

No nakon kratkog razmišljanja bit će nam jasno da je takva univerzalna razumljivost ograničena na nekoliko razmjerno jednostavnih motiva. Ona je ograničena vjerojatno samo na jedno zaista svim ljudima dostupno iskustvo, naime na čovjeka. Netko tko još nikad nije vidio slona ne može protumačiti bušmanski ideogram te životinje (sl. 5). Sumnjam da bi mogao ustanoviti kako je riječ o prikazu životinje. Ako nikad prije nije vidio nežive stvari kao što su brda ili more, čovjek neće biti kadar njihove prikazivačke simbole dovesti u vezu s bilo kojim prijašnjim iskustvom. Međutim, čak ako i posjeduje to iskustvo, optičke simbole moći će protumačiti jedino ako poznaje konvencionalne ili konvencionalizirane formule koje se upotrebljavaju u određenoj civilizaciji i u određenoj epohi. Čovjek mora znati da valovite linije u bamberskoj Apokalipsi (sl. 1) iz 11. stoljeća označuju "more", isto kao što se mora znati ili naučiti da ljeskave mrlje boje na Turnerovoj slici (sl. 6) znače to isto. Bez tog znanja promatrač je pred nepoznatim prikazivačkim fenomenima bespomoćan. Upotreba nekonvencionalnih ili još nekonvencionaliziranih formula čini interpretaciju teškom ili čak nemogućom. U svako doba suvremenici su se suočavali s takvim teškoćama, na primjer pri promatranju Tizianovih slika, slika impresionista ili kubista.

Nadalje, ako optički znakovi počivaju na nejedinstvenoj predodžbi - ili još prije na predodžbi koja nije sankcionirana navikom ili tradicijom - interpretacija na predmetnoj razini bit će nemoguća. Često je to slučaj u umjetnosti duševno bolesnih, u kojoj se mogu raspoznati pojedinačni ili međusobno nepovezani oblici. Premda je duševno oboljeli umjetnik na sl. 7 bio posve uvjeren da je prikazao majmuna s purpurnom kapićom, koji jednim okom gleda prema gore u univerzum, a drugim dolje prema zemlji (cjelina je shvaćena kao simbol boga²), nitko mu se neće moći pridružiti, jer shvatljiva zbilja ovdje postoji samo za tvorca;

upravo po tome slika se iskazuje kao proizvod duševno bolesnog čovjeka. Isto tako naša spremnost i sposobnost da raspoznamo i najjednostavnije pojmove ostaju nedjelotvornima ako su pojmovni znakovi nedostadni ili zbrkani. Umjetnici zbog raznih razloga katkad namjerno stvaraju takve uvjete - najpoznatiji su primjeri slike-trikovi, optičke varke i slike-vicevi. No nasuprot slici duševnog bolesnika, razumijevanje je osigurano čim se pronađe ključ za njega. Linija, poluoval i trokut mogu - kako je pokazao Annibale Carracci³ - prikazivati zidara koji zidarskom žlicom radi iza zida (sl. 8). Bez toga ključa vidimo samo beznačajnu skupinu geometrijskih figura. Međutim, čim posjedujemo ključ, odmah povežujemo oblike jedan s drugim, i tako pred svojim duhovnim očima vidimo iza zida i ono što nije prikazano.

Taj prilično ekstremni slučaj može poslužiti za generalnu konstataciju, koju sam već prije nagovijestio, da naime formalni, deskriptivni znakovi, koji su posvema odriješeni od pojmovne cjeline, ili uopće ne mogu biti protumačeni, ili postaju višeznačni. Isplati se ispravnost te tvrdnje dokazati uz pomoć eksperimenta. Slike 9-14 prikazuju tri različita prikazivačka oblika istog



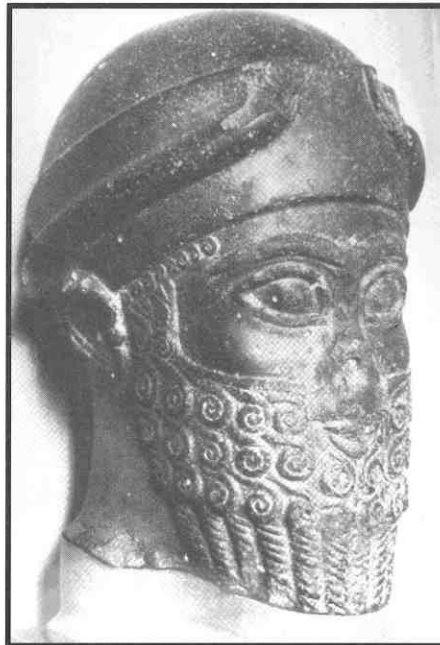
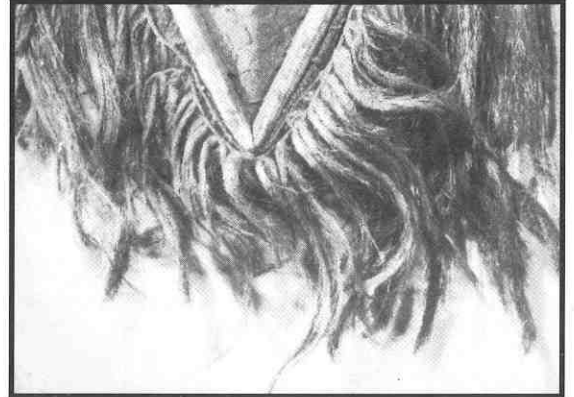
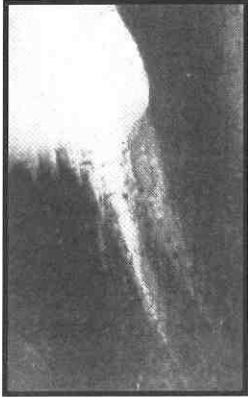
8. Annibale Carracci, Zidar sa zidarskom žlicom iza zida.

predmeta; većina čitalaca njihovo će značenje moći samo naslućivati: to su brade koje, stavljene u svoj kontekst, nisu nikakva zagonetka (sl. 15-18). Isto zapažanje vrijedi i kad se osvrnemo na takozvane realističke epohe povijesti umjetnosti: da bi se interpretacija učinila mogućom, potrebna je određena distanca promatrača od djela. Usmjerimo li svoju pažnju na neki mali isječak neke realističke slike iz blizine, on će se pretvoriti u beznačajni znak, kako pokazuje primjer na sl. 19. Tek pošto je shvaćena cjelina, isječak, promatran sam za sebe, može biti pravilno uvršten (sl. 20).

Sad možemo izvući nekoliko zaključaka. Predmetno značenje ne može se dokučiti ako stvari koje umjetnik prikazuje ne pripadaju općem ljudskom iskustvu promatrača. K tome ovaj mora u

9,10,11 Pitanje: Što su ovi misteriozni predmeti? Nemoguće je interpretirati ih izvan konteksta.5. Bušmanska gravura u kamenu (precrtaa prema originalu iz Baavian Kranza, Južna Afrika)

127



12,13,14 Odgovor: brade. SA Hieronimus Bosch, Ruganje kristu (London, National Gallery), asirska statua (Berlin, Staatliche Museen), i melanezijska maska (Art institute of Chicago)

njegovoj totalnosti posjedovati spoznatljiv ili prikriven ključ prikazanog pojma, a prije svega on mora biti upućen u promjene dogovorenih idioma.

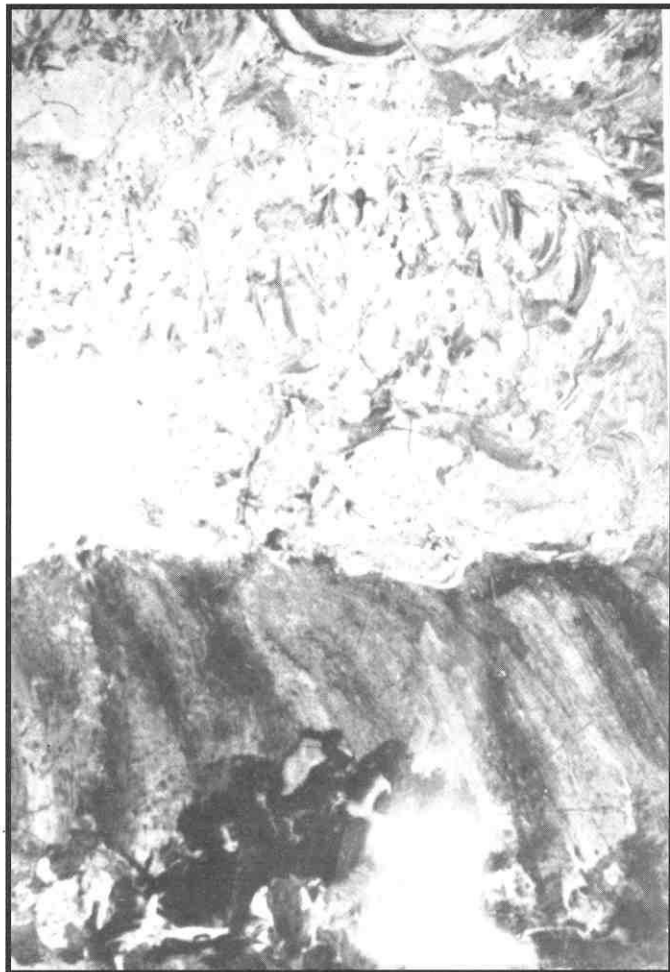
Premda su svi ti uvjeti ispunjeni, još smo daleko od toga da poznamo predmet ili temu. Predmetno značenje i tema slika malokad se poklapaju. Bio je to slučaj samo za kratkih razdoblja povijesti umjetnosti, u Evropi na primjer, kad su umjetnici počeli slikati čiste pejzaže ili mrtve prirode, to jest, kad su stabla značila samo stabla, a lonci i jabuke samo lonce i jabuke. Pravilo možemo možda objasniti na minijaturi iz 11. stoljeća, prikazanoj na slici 1. Korektno opisana na predmetnoj razini, ona prikazuje lik s krilima koji ide preko mora i barata nekim okruglim predmetom. Međutim, "lik s krilima" mnogoznačni je simbol.

On može upućivati na tako različite pojmove kao što su pjesništvo, krepost, slava, genij, mir, pobožnost, povijest i tako dalje. No ako smo oboružani s dovoljno biblijskog i hagiografskog znanja (koje smo u ovom slučaju stekli još u djetinjstvu), znamo da se krila i aureola međusobno dopunjuju u značenje "anđeo". Za ljude izvan kršćanske predaje intelektualni pojam "anđeo", a time i njegov optički ekvivalent, ostaju nerazumljivi.

I mi, jednako kao umjetnik, moramo poznavati dogovoreni "jezik" atributa; moramo znati da "bradati goli muškarac s trozubom" znači Neptun, a "naga žena na kugli" Fortuna. No to znanje, iako prijeko potrebno, nije dostatno. Iscrpna tematska interpretacija zahtijeva informacije o ideji koju izražavaju prikupljene alegorije, ili o sceni koju prikazuju mitološke figure.

15,16 Rembrandt, Saskia kao flora (London, National Gallery). kada se gledaju izbliza (lijevo) potezi kičice nemaju smisla.

128



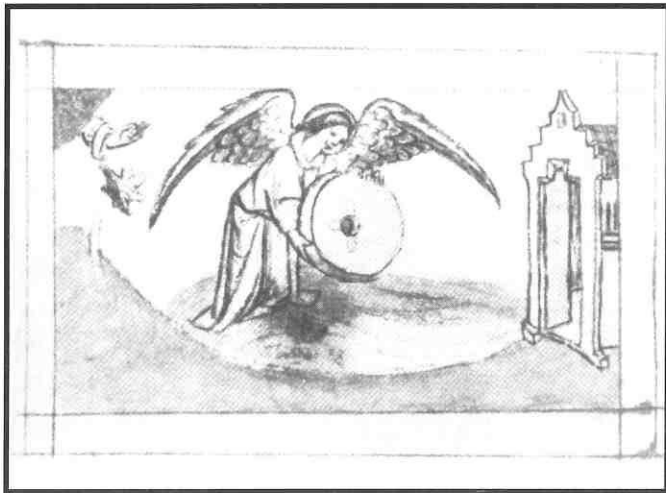
Tražeci te informacije ovisimo o nekom tekstu ili o usmenoj predaji. Optička poruka minijature iz 11. stoljeća ne može se razumjeti bez teksta iz Otkrivenja: "I jaki anđeo podiže kamen sličan velikom mlinskom kamenu, i baci ga u more." Čim otkrijemo optičko i tematsko slaganje za određenu pripovijest, objelodanjuje nam se i njezino značenje u činu osjetilne i duhovne percepcije.

No moramo ići još korak dalje. Puko tematsko značenje često nam ne posreduje cijelu pripovijest. Pretežan broj umjetničkih djela ima i namjerno pridodano preneseno značenje, bilo objektivne bilo subjektivne vrste. Jednako kao što se mlinski kamen baci u more i potone, tako će - čitamo u Otkrivenju - "nasilno propasti i nestati veliki grad Babilon". Usporedba se ne može objasniti optičkim sredstvima. Međutim, od nas se očekuje da smo zapamtili tekst i da jezivu sudbinu Babilona doživljavamo s pomoću prikaza i u slici anđela koji baca mlinski kamen. Daljnja analiza otkriva neobičnu diskrepanciju između slike i teksta. U biblijskoj je usporedbi tertium comparationis nestajanje i mlinskog kamena i grada u bezdanoj dubini. Optička alegorizacija mora nužno promašiti upravo jezgru usporedbe. No naša sposobnost pojmovne prerade tako je velika da trenutak prije

katastrofe spremno prihvaćamo kao katastrofu samu. A i snaga preživljavanja optičkih predodžbi tako je velika (sl. 17) da nijedan umjetnik nikada nije pokušao tu kompliciranu usporedbu izraziti nekom drugom formulom - makar se čini da ona dopušta mnogo različitih optičkih interpretacija.

Nije uvijek moguće različite slojeve nekoga implicitnog značenja razjasniti uputom na jedan jedini tekst. Najčešće je nužno zaroniti u splet koji se sastoji od historijskih, religioznih, literarnih i filozofskih odnosa. Pokušat ću to objasniti na jednom primjeru. U jednoj vatikanskoj stanzi prikazao je Raffael susret pape Leona I i Atile, čime je podsjetio na veoma značajno - po svojim posljedicama - povlačenje Huna ispred rimskih zidina poslije čudesne pojave svetih Petra i Pavla (sl. 18). Pred nama je dakle legenda prenošena predajom (Vatikan ju je smatrao istinitom) i njezin poetski prikaz optičkim sredstvima.

Leon I da ima crte lica Leona X, pape koji je vladao 1513, kad je nastala freska; nedvojbeni signal da slika aludira na neki suvremeni događaj. Ima dovoljno potvrda u prilog zaključku da je ovdje uz pomoć historijske paralele proslavljena upravo trijumfalna pobjeda papinskih četa nad francuskim napadačem u bici kod Novare 1513. Stavljanjem u ruho starog događaja dostojnog



slavne supomene, suvremeni događaj ne samo da je oplemenjen; time što se jedan događaj izražava drugim, a misli se na oba, slika postaje simbolom uzvišenog misterija - čudesne moći Crkve, koja ostaje nepromijenjena u svim vremenima, bez obzira na to nalazimo li se u godini 452. ili 1513.

Obrazovaniji suvremenici možda nemaju poteškoća pri ulaznju u višestruko značenje toga djela. Naša interpretacija, međutim, zahtijeva detaljno i korektno određivanje utjecaja izvanumjetničkih javnih nazora i zbivanja, u dotičnom slučaju naročito političkih i religioznih.

A još je teže proniknuti preneseno značenje kad umjetnik aludira na isključivo privatne odnose, kojih tumačenje ovisi o slučajnoj sačuvanosti biografskih zapisa. Klasičan slučaj možda su Michelangelovi crteži za njegova mladog prijatelja Tomasa Cavalierija. Bez poznavanja okolnosti njih bismo mogli promatrati kao jednostavne ilustracije mitoloških tema. Međutim, gotovo i nema sumnje da ih je Michelangelo zamislio kao alegorije platonske ljubavi, pri čemu Ganimed simbolizira božanski oduhovljenju, a Ticije osjetljivu ljubav (sl. 19, 20), i da ti simboli nagoviještaju duboke i tragične osjećaje u njegovu odnosu prema Cavalieriju⁴. Dok je alegorijska interpretacija Ganimedea i Ticija, zaogrnutu u platoničke pojmove, bila općepoznata u renesansnoj Italiji, njezino osobno i emocionalno sporedno značenje nije moglo biti poznato izvan najužeg Michelangelova kruga. No upravo tom sporednom značenju, a ne uobičajenom interesu za mitološke teme, možemo zahvaliti postojanje tih crteža. Takve osobne ispovijesti prije emancipacije umjetnika u renesansi nisu bile moguće, i vjerojatno je baš Michelangelo, taj veliki individualist, bio prvi koji je tako izrazio osobne simbole. No za razliku od antitradicionalne i ekspresionističke simbolike, kakvom se često služe moderni umjetnici, on je osobno značenje projicirao u tradirane tematske predloške, koji, uzeti doslovce, ostaju razumljivi svima s klasičnim osnovnim obrazovanjem, a na alegorijskoj pa i na osobnoj razini razumljivi su samo posvećenima njegova vremena.

Dosad se još nisam pozabavio pitanjem kako umjetnik izražava ono što prikazuje. To je, naravno, središnji problem umjetnosti i povijesti umjetnosti. Ovog časa zanima me samo jedan aspekt:



možemo li taj "Kako", to osobno viđenje umjetnika, racionalno i objektivno interpretirati? Nepotrebno je reći da od toga Kako ovisi jesmo li osjetljivi za ono Što. Sigurno je da možemo opisati ono "Kako", no teškoća nastaje kad ga treba tumačiti. Ako obuhvatimo niz sličnih izražajnih fenomena i suprotstavimo ih drugim fenomenima koji idu zajedno, opisivanje vodi u stilsku povijest epoha, naroda i individuuma. Tako ćemo reći da Venecijanci upotrebljavaju tople boje za razliku od Firentinaca koji upotrebljavaju hladne, ili ćemo Blakeovu umjetnost opisati kao onu koja počiva na vrtlozima ritmičkih linija, a van Goghovu kao onu koja počiva na dinamičnim obrascima boje, i tako dalje. Zacijelo te, gledanjem stečene, stilske opaske koje se često ponovo odražavaju i u metaforičkom jeziku pomažu nam da percipiramo različite izražajne idiome. No potrebno je jedno upozorenje: svako opisivanje sadrži vrijednosnu prosudbu, jer nikad ne može biti potpuno (onaj koji interpretira izabire iz cijelog kompleksa linija, boja, oblika itd. ono što mu se čini važnim); i uopće ne bi bilo teško pronaći niz proturječnih, a ipak podjednako "ispravnih" prikaza navodne strukture jednoga istog umjetničkog djela. Koliko god bila profinjena, opisna analiza ne može objasniti zbog čega se dogodila baš ta promjena, baš to povezivanje ili novo tumačenje tradiranih simbola u komandnoj centrali ličnosti umjetnika. Kad bi to bilo moguće, sva bi se vizualna umjetnost mogla zamijeniti diskursima. No ipak pokušaji uvjerljivih tumačenja izražajnih simbola neprestano traju. Zbog čega je tako, ne mogu otkriti ni današnji psiholozi. Gestalt-psiholozi i, prije svega, psihoanalitičari kadri su možda dijagnosticirati simptome, ali ne mogu odgovoriti na pitanje zbog čega se slični simptomi mogu pronaći i u djelima najvišeg ranga i u neukusnim vulgarizacijama. Moderna je psihologija izostrila našu svijest u spoznaji da je svako umjetničko djelo simbol podsvjesnih ili svjesnih nagonskih sila, a ono što nazivamo osobnim stilom valja smatrati njihovim izricanjem okolini.

Toliko uz probleme objektivne interpretacije. Isplati se možda da još jednom kratko sažmemo ono što smo pronašli. Na razini predmetnog tumačenja mnogi su ljudi kadri objektivno tumačiti. Uzme li se u obzir nekoliko ograničavajućih faktora, relativno je malo iskustva potrebno za "očitanje" prikazivačkih konvencija

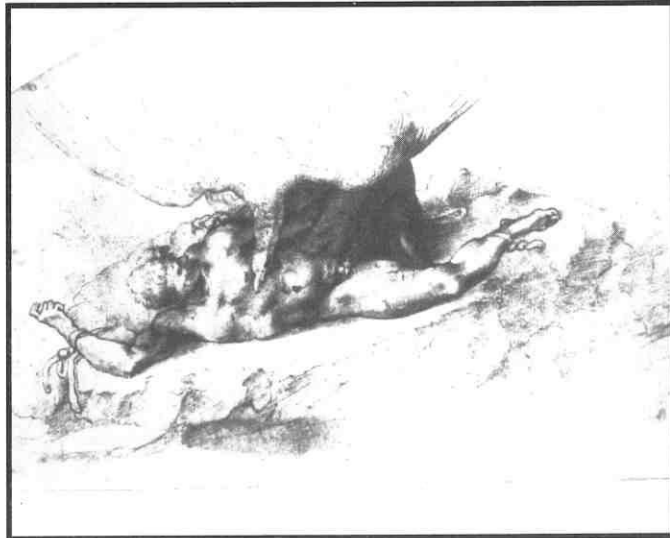


u različitim historijskim trenucima, od prehistorijske do moderne umjetnosti. Krug onih koji mogu protumačiti temu osjetno je uži. To ponajprije ovisi o upućenosti u religiozne, mitologijske, literarne i socijalne uvjetovanosti kulture kojoj pripada djelo, a zatim o specijalnim poznavanjima usmene ili pismene predaje koje djelo prikazuje slikom. Krug posvećenih sužava se dalje kad se približimo trećoj kategoriji, višestrukom tumačenju: ono je dostupno relativno uskoj, često sasvim suženoj manjini suvremenika, i učenjaku koji brižljivo istražuje prošlost i prikuplja svoje dokaze kamenčić po kamenčić. Naposljetku interpretirajuće analize izražajne funkcije i značenja linije, oblika i boje u određenom kontekstu jedva da se mogu objektivno provjeriti, a još više to vrijedi za opisne analize.

Na našem putu od predmetnog prema tematskom a zatim višestrukom značenju i načinu izražavanja postupno sve teže biva provjeriti objektivnost konstatacija. I što više pri tumačenju nekog simbola nastojimo prodrijeti u dubinu, to će kompliciraniji biti pristup, to veći prostor za pogrešne interpretacije.

Ne treba naglašavati da razlikovanje između četiriju značenjskih razina (to vrijedi za svako raščlanjivanje jedinstvenih duhovnih procesa) ima ograničenu heurističku vrijednost. U stvarnosti se ono "Što" može obuhvatiti samo s pomoću onoga "Kako", pa je "Kako", iako nedohvatno, primarni faktor. Stoga se umjetnost ne može odreći forme, ali joj konkretna tema nije nužna da bi izrazila višestruko značenje. Ono je još više izloženo pogrešnim interpretacijama kad neki namjeravani subjektivan simbolički sadržaj biva isprepleten s podsvjesnim simboličkim sadržajem koji mu je već imanentan. Tko će prosuditi gdje završava namjeravana simbolika a počinje podsvjesna? Moderna apstraktna umjetnost jasno nas je suočila s tim problemom u svoj njegovoj kompliciranosti.

Pazio sam dosad da ne govorim o emocijama, u namjeri da uspostavim jasnu razliku između racionalne interpretacije umjetničkih djela i emocionalne reakcije na njih. Svi mi, naravno, znamo da racionalno tumačenje često zavodi u emocionalnu reakciju, i obratno, da emocionalna reakcija utječe na racionalno



tumačenje. Dakako emocionalno sudjelovanje intuitivni je oblik interpretacije. Slika na koju ne reagiramo ostaje nezamijećena. Dosad sam nastojao definirati granice racionalne interpretacije; sada bih htio izraziti pretpostavku da su emocionalne reakcije manje osobne nego što je toga svjestan onaj koji opaža.

Ritual i običajnost mogu odrediti emocionalno sudjelovanje. To je slučaj u svim čvrsto uređenim društvima. Moglo bi se ustvrditi: što je veći opseg socijalne i duhovne emancipacije, to je veći i manevarski prostor za osobne reakcije i asocijacije; u stvarnosti, međutim, moralni tabui, konvencije, ukus, moda i tisuće drugih faktora usmjeruju osjećajnu reakciju u modernom društvu. Moram se ograničiti samo na nekoliko riječi uz dva aspekta toga problema, aspekta koji su od 18. stoljeća naovamo postajali sve značajniji: mislim na utjecaj povjesničara i kritičara umjetnosti, i na utjecaj estetičke teorije. Danas uvjerljiv govornik i pisac, obdaren intuicijom u pitanjima umjetnosti, fungira kao neka vrsta posrednika između proizvođača i konzumenta umjetnosti. On je vrač koji emocije modernih urođeničkih plemena usmjeruje u pripremljene kolosijeke i često stvara simbole. Ono što promatrač uistinu čini jest da interpretaciju interpreta, čije je ime u javnosti postalo simbolom, još jednom interpretira.

Cijela jedna generacija promatrala je postimpresionizam očima Rogera Fryja. A kad najblistaviji današnji umjetnički sudac Engleske lord Clark u svojoj knjizi "Landscape into Art" piše: "Osobno nalazim da će Constableova Kola sa sijenom uvijek ostati izvanvremenski poticajan izraz vedrine i optimizma" (da navedem samo jedan primjer među mnogima), mi ga bez oklijevanja slijedimo i njegovo mišljenje primamo kao vlastito. Međutim, i profesionalni je teoretičar umjetnosti, jednako kao i veliki dijelovi javnosti, u svojim emocionalnim reakcijama ovisan o svjesno ili nesvjesno zadržanim teorijskim uvjerenjima, koja opet imaju dugu povijest. Sjetimo se samo ljudi poput Diderota, Ruskina i Clivea Bella. Otkad je estetika postala samostalna disciplina, poduzeti su bezbrojni pokušaji s ciljem da se odredi autonomno područje umjetnosti i narav estetskog iskustva. Nekoć se događalo da je osjećajna otvorenost za ono što bi se moglo



nazvati estetskom vanjštinom umjetničkog djela smatrana jednim legitimnim pristupom umjetnosti, prošlog i suvremenoj. U duhu tog razvoja Bergson je propovijedao poniznu predanost a Benedetto Croce "neposrednu intuiciju" kao najjednostavniji put k interpretaciji umjetničkog djela, ili, prije bismo rekli k uranjanju u njega.⁵ (Umjetnost ekspresionizma stvaralački je pandan ekspresionističkoj filozofiji.)

Moguće je da "dubina kontemplacije oslobođena strasti" - da upotrijebim formulaciju Rogera Fryja - pospješuje intuitivno razumijevanje, no u pravilu osjećajna predanost poručuje nam samo što djelo znači onome tko se predaje. Tako Croce, s klasičnim normama u glavi, nikad nije bio kadar svoju neposrednu intuiciju usmjeriti na umjetnost srednjeg vijeka ili baroka; a budući da greška nije mogla biti u njegovoj intuiciji, ispalo je da s umjetnošću tih razdoblja nešto nije kako treba.

Nadam se da je ovih nekoliko opaski pokazalo kako intuitivni put sam jedva može ponovo otkriti smisaoni sadržaj optičkih simbola. Pa ipak emocionalno sudjelovanje jest ono što umjetnosti čini živim nasljeđem. Stoga je zadatak onoga tko interpretira da istražuje uzroke za osjećajno sudjelovanje i da pokuša baciti svjetlo na neprestani proces stvaranja, degeneracije i regeneracije optičkih simbola. Njegova je zadaća objasniti "životnu povijest" simbola, pothvat koji ga stavlja pred teške probleme.

Svaka generacija ne samo da vlastito mišljenje uključuje u starije simbole, koji je privlače, nego stvara i nove simbole koristeći se prošlošću, mijenjajući je i preobražavajući. Istodobno tradirani simboli žive dalje oslobođeni smisla. Na primjer, umjetnici poput Picassa, Henryja Moorea i Grahama Sutherlanda stvaraju nove simbole, a starima daju nov život, dok određeni sterilni, unatrag okrenuti, umjetnici marljivo rade na tome da obesnaže simboličke oblike prošlosti. No možda je sigurnije okrenuti se povijesti.

U grčko-rimskoj arhitekturi portik sa zabatom pripada hramu. On označuje zgradu kao hram. U 16. stoljeću Palladio je tom motivu dao novo značenje: uveo ga je u privatnu arhitekturu kao simbolički signal za visok položaj vlasnika. U razdoblju



liberalizma umjetnost i obrazovanje smatrani su svetim posjedovnim pravima koja svima treba da budu na raspolaganju, pa su tako umjetnosti i mudrosti podizani "hramovi". Naposljetku je simbol prenesen na kolodvore, banke i burze. Svoju snagu simbol je dugovao sjećanju na uzvišeno porijeklo; uvijek kad je s novim značenjem ponovo probuđen njegov život, on je zadržavao svoj odnos prema dostojanstvu i veličini i podizao značenje onim vrijednostima koje su u određenom kulturnom okruženju dosegle visoko uvažavanje.

Za usporedbu s tom simboličkom formom, koja je uvijek dobivala novu životnu snagu, sada primjer jednog obesnaženog simbola: U fundusu Mildenhall-blaga, koje se sada nalazi u British Museumu, čuva se niz posuda s obrubima na kojima su prikazane ljudske glave i životinje (sl. 22). Što one znače? Problem možemo riješiti ako posegnemo za sličnim ranijim objektima, npr. jednom pliticom u British Museumu koja potječe iz 2. stoljeća poslije Krista (sl. 21). Očito je da glave ovdje predočuju bakhičke maske, a iza svake maske slijedi češer pinije na tirsu, štapu koji su nosili Dioniz i njegova pratnja za vrijeme svojih slavlja. Povezivanjem maske i tirsu majstor te plitice prikazao je potpuno ispravno simbole bakhičkog rituala, i vjerojatno su takve posude izvorno upotrebljavane za proljetnih svečanosti u čast Dioniza. Majstor Mildenhall-plitice te simbole više nije razumio. On je maske pretvorio u glave s tirsu u strelicu. Simbol, prvotno ritualnog značenja, postao je dekoracija, oduzet mu je njegov smisaoni sadržaj. Ta mala pripovijest dovodi do zanimljivog zaključka pogledamo li datum nastanka plitice: otprilike 350. poslije Krista - doba raspadanja klasičnoantičkog svijeta.

Kad se umjetničkim djelima bliže ili dalje prošlosti daje novo značenje, trebalo bi neizostavno reći da je posrijedi pogrešna interpretacija. Kolektivna pogrešna interpretacija, međutim, ima značenje izvanredno velike vrijednosti. Njoj zahvaljujemo ne samo trajni interes za mnoge slike iz prošlosti, nego i presudan impuls za stvaranje novih.

Umjetnost renesanse postala je ono što je bila na temelju pogrešne interpretacije spomenika antike. Elementi islamske, kineske,



24. Grčka zdjela s maskom Gorgone (Paris, Louvre)



hinduske, egipatske, japanske i umjetnosti crne Afrike stizali su u valovima na Zapad. Izvučeni iz svoga simboličkog konteksta pogrešno su interpretirani, ali su pomogli pri nastajanju novih simbola.

Pojedine slike ponekad se osobito čvrsto utisnu u naš duh jer u njih umećemo predodžbe koje su nam dragocjene i ugodne. Goethe je za prvo izdanje svoga "Fausta" upotrijebio bakropis prema Rembrandtovu "Doktoru Faustusu" (sl. 23). Od tada pa do dana današnjeg popularna je predodžba doktora Faustusa obilježena Rembrandtovim bakropisom. Znamo, međutim, da Rembrandtu nikad nije bilo na pameti da prikaže doktora Faustusa. Optički je simbol nerazrješivo povezan s riječju, a trajna čarolija velikih umjetničkih djela često se ne može odijeliti od njihovih pogrešnih naziva. Botticellijeva Primavera ima neprolaznu draž kao simbol proljeća, no bilo bi mnogo ispravnije kad bi joj se dao naslov "Slasti platonički oduhovljene humanitas" (da parafraziram rezultat jednoga znanstvenog rada E. Gombricha⁶), i čarolija je uklonjena; jer prosječnom promatraču time se na neugodan način doziva u svijest da ovdje ima posla s neobičnom zagonetkom. Dosad nisam spomenuo da postoji nešto poput spontanog otkrivanja i prisjećanja na prvotno značenje optičkih simbola. Uistinu se to često događa, i čini se da je privilegija umjetnika i pjesnika. No u određenim situacijama svi otkrivamo moć simbola koji su dugo bili potisnuti u podsvijesti.

Naš je život okružen ritualima koji su srozani na nivo konvencija. Kad plaćamo voznu kartu, žao nam je što novac kao komunikacijsko sredstvo prelazi iz naših ruku u tuđe, no više nismo svjesni toga da se zapravo rastajemo do zaštitnog amuleta. Kad lijepimo poštansku marku na pismo, želimo samo biti sigurni da će stići na svoje odredište. Međutim, kad primimo pismo na kojemu je poštanska marka zalijepljena naopako, zasvijetli signalna lampica. Zbog čega smo primijetili to prividno beznačajno kršenje kodeksa ponašanja? Uključen je naš podsvjesni depo značenjskih slika. Razbojnici su bili vješani za noge; palac okrenut prema dolje značio je za žrtvu u starom Rimu smrt, a i danas ta gesta označuje poraz; u ranom kršćanstvu križ se postavljao na preokrenute rimske stupove, i tako dalje. U slučaju naše poštanske marke simbol je opet uključio svoju moć. Kršenje konvencije prizvalo ga je u život.

Pogledajmo možemo li ovo razmatranje odvesti još korak dalje. U svakodnevnoj upotrebi poštanska marka (ili kovanica) ispunjava koristan zadatak. Ali, ako nam se to sviđa, možemo poštansku marku smatrati umjetničkim djelom. Ispod komunikacijskog simbola ili predmeta estetskog razmatranja živi i dalje stara ideja božjega kraljevstva s njegovim magičnim smislaonim sadržajima. Neosporno, funkcija znaka ili simbola mijenja se u odnosu prema našem stavu.

To me dovodi do moje posljednje točke, naime do pitanja kojemu sam dosad brižljivo izmicao: koja je svrha optičkih simbola? Smatram da ćemo postupiti dobro ako se oslobodimo semantičke dovitljivosti, po kojoj umjetnost nije logična nego pokazuje, prema tome, ne priopćuje nego razotkriva. To je zaključak do kojega dolazi Susanne Langer u "Feeling and Form" (1953), a gospođa profesor Langer svakako nije mislilac kojega je lako opovrgnuti. Pa ipak, njezina je tvrdnja toliko pogrešna koliko i onih filozofa koji kažu da je svrha svake umjetnosti priopćavanje (komunikacija). Čini se da je filozofska slijepa ulica u pogrešnom postavljanju pitanja. Umjesto da ispitujemo o funkciji umjetnosti,

morali bismo biti skromniji i postaviti pitanje: što je bila ili jest svrha ovoga ili onoga umjetničkog djela? Tada će se ustanoviti da su mnogi optički simboli pronađeni bez ikakve namjere da se njima nešto pripisuje - svakako ne nama živima; to vrijedi za djela načinjena za grobnice u kojima su zatvorena, pa i za takva kakva su vidljive statue na indijskim hramovima ili gotičkim katedralama. Ipak, na drugoj strani stoje opsežne skupine djela, naročito u Evropi, načinjene s izrazitom željom da posreduju ideje i predodžbe. Unatoč tome, na pitanje o funkciji, čak i pojedinačnog djela, nije lako odgovoriti, što je pokazao i primjer poštanske marke. Kad je funkcija jednoznačno magična ili estetska - to znači u slučajevima koji su ekstremi na oba kraja ljestvice - možemo se osjećati prilično sigurnima. Međutim, postoji golemo međupodručje u kojemu nije lako doći do odluke. Je li glava Gorgone, naslikana na jednoj antičkoj posudi (sl. 24), magičan zaštitni simbol koji je imao štititi vlasnika? Možda je riječ o konvencionaliziranom ukrasu koji je imao pružiti zadovoljstvo? Ili o obojem? Je li personifikacija pravde, nastala u 16. stoljeću i postavljena iznad ulaza u gradsku vijećnicu ili sudnicu, alegorija primjerena karakteru mjesta, aluzija na porotnike, kvazi-magični simbol koji otkriva tajnovitu narav apstraktnog pojma "pravda", ili pak linija, forma i boja koje služe oživljavanju prazne zidne plohe? "Funkcionalna" interpretacija pokušat će riješiti tu zagonetku, i možda će se otkriti da naša personifikacija pravde služi svim spomenutim svrhama. Uistinu, većina je umjetničkih djela potencijalno magična i potencijalno estetska. Slika božanstva može postati predmet estetskog razmatranja i obratno. Crkva je uvijek bila svjesna tajanstvene dvoznačnosti funkcije i u praksi nikad s njom nije dolazila u sukob: ista figura Blažene Djevice postaje idol za mnoge i simbol za malo njih. Za mnoge duge epohe povijesti umjetnosti ne može se reći gdje i kako valja povući liniju između estetske i magične funkcije. One su često toliko međusobno isprepletene da ih nikakva analiza ne može razdvojiti. U doba kad je sve stanovništvo Siene nosilo Ducciovu Maestà u trijumfalnoj

procesiji u katedralu, uzvišenost i estetska savršenost slike jednako su na magičan način zazivale zaštitu za grad koju je imala pružiti Djevica Marija.

U ovom sam eseju predočio razmišljanje o ograničenjima kojima je podvrgnuto tumačenje optičkih simbola u umjetnosti. Moje principijelno pitanje bilo je - sažeto: koliko su konstatacije o onome "Što", "Kako" i "Zašto" provjerljive? Nadam se da sam objasnio kako načelna pitanja s kojima se danas suočava povjesničar umjetnosti lako mogu biti svedena na jedan nazivnik. Jer umjetnosti, vizualne ili nevizualne, kao i znanosti, idu u istom smjeru. Naš zadatak više nije opisivanje i klasifikacija fenomena, nego istraživanje funkcije i značenja.

BILJEŠKE

1. Vidi također: E. Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939. (Ikonološke studije, Beograd 1975).
2. Prinzhorn, *Die Kunst der Geisteskranken*, Berlin/Heidelberg 1922.
3. Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678.
4. Panofsky, n. dj.
5. H. M. Kallen, *Art and Freedom*, New York 1943.
6. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, sv. VIII, 1945, str. 7-60.

Tekst je prvi put objavljen u Studies in Communication, London 1955.

Preveo Milan Pelc