

Heinrich Wölfflin

Objašnjavanje umjetničkih djela

Moraju li se umjetnička djela uopće objašnjavati? Nije li naročito zorne umjetnosti baš u tome da se sama od sebe objašnjava, da je svatko bez daljnega može čitati? Naravno, zahtjev se podrazumijeva ako je riječ o objektivnom naučnom sadržaju. Slika nešto prikazuje, građevina služi nekoj svrsi, spomenik posjeduje neki smisao; to valja objašnjavati. Ali forma (a samo će o njoj ovdje biti riječi) – ne govori li ona sama za sebe? Da bih shvatio japanski crtež, ne moram prije toga naučiti japanski. Neka srednjovjekovna forma svakome nešto neposredno kaže, unatoč stoljećima koja nas od nje dijele. Općenito uzevši, likovno djelo osjetit ćemo kao mnogo neposrednije saopćenje od napisane riječi, koja je više obremenjena višeznačnošću. Schiller je katkad znao reći da mu se, kad misli na neodređenost jezičkog izraza, čini kao da stoji pred bezdanom.

Bez obzira na to, gledanje je ipak nešto što se mora naučiti. Ni pošto nije potpuno prirodno da svatko vidi ono što se pred njim nalazi. Objasnjavanje likovnog djela u smislu vođenja oka stoga je samo po sebi nezaobilazan dio povijesno-umjetničke poduke. Riječ međutim ima i druga značenja. Objasnjavati znači, također, uklopiti pojedinačnu pojavu u njezin povijesni kontekst, čime tek može postati istinski jasnom. Kad je to učinjeno, pitamo se, zašto se baš na tom mjestu oblikovala ta umjetnička forma, a to »zašto« zahtijeva još jedno posebno objašnjenje, koje nije dano pukim opisom situacije. U pozadini svega, naposljetku, stoji još problem vrijednosti, odgovor na pitanje koje običava postaviti svaki priprost čovjek: zbog čega je to lijepo, ili zbog čega je neko djelo bolje od drugoga?

Što se manje ova »biblioteka povijesti umjetnosti« po svom konceptu jednakomjerno može upustiti u takva pitanja, to se svrsishodnijim čini barem uvodno podsjetiti na zadatke koji su uključeni u sistematsko objašnjavanje forme.

1

Pomislimo li na neku staru sliku, koja modernom promatraču ne pričinjava nikakvih osjetnih poteškoća, primjerice na neki kralolik Jacoba Ruysdaela, iskustvo će nas već i tu upozoriti kako je prijeko potreban stanovit odgoj da bi se forma shvatila onako kako želi biti shvaćena. Pojedinačno vidi svatko, poteškoća je u sagledavanju cjeline: da se ne vidi pojedinačna svjetlosna mrlja, već ritam hoda svjetlosti u cjelini; ne pojedinačno stablo, ribnjak ili uzvisina, nego cjeloviti sklop oblika, kakvu figuru nebo i zemlja čine zajedno, i kako ta figura stoji unutar okvira. Pa i u odnosu na boju oko najprije zakazuje pred zahtjevom za obuhvaćanjem sveukupnosti boja, sistema tonova koji se međusobno podupiru i pojačavaju, kolorističkih sukladnosti i suprotstavljanja, što prožimaju sliku u cjelini. A boja, svjetlost i crtačka forma nisu jedna od druge odijeljene, nego sve proistječe iz zajedničkog izvora, i tek kad osjećamo jedinstvo u kojem se ti elementi međusobno uvjetuju, domogli smo se stanovišta s kojeg smo kadri slici pogledati u oči, tako da sad njezina duša može početi da nam govori.

Slučaj je jednostavan, jer nam je slikarski stil 17. stoljeća blizak, no postoje i mnogo drukčiji »stilovi«. Njihov je broj beskonačan. Unatoč tome što naše osjetilo za gledanje posjeduje čudesnu sposobnost da reagira i na posve strane iskaze forme, a naše historijsko obrazovanje brine o proširivanju te sposobnosti u

*suprotstav
Wölfflin*

svim pravcima, ipak nije uvijek lako postaviti se svaki put u položaj ispravnog gledanja. Može se dogoditi da i netko neuvježban otprilike ispravno pročita strano umjetničko djelo, onda, naime, kada mu izlazi u susret vlastito srodno nagnuće; općenito, međutim, teškoće ispravnog interpretiranja strane umjetnosti izrazito su velike. Ispada da se ipak mora znati japanski kako bi se razumio japanski crtež, to jest, nije potrebno vladati japanskim jezikom, ali treba posjedovati japanski stav prema slici. S građevinama kakve su staroindijske ne može se uz pomoć zapadnjačkih navika gledanja baš ništa započeti: nije pitanje u tome jesu li nam lijepe ili nisu, već u tome da tek moramo u sebi razviti organ za takva djelovanja oblika.

No ne treba ići ni tako daleko. Da bi shvatio talijansku umjetnost, sjevernjaku je potreban posve novi stav. Inače se stavljaju pogrešni naglasci, prijanja se uz nebitno a previđa bitno. Firentinsko-rimska građevina visoke renesanse putniku će sa Sjevera isprva uvijek djelovati hladno i ogoljelo. To je sasvim shvatljivo, sve dok je u duhu promatramo s obzirom na količinu pokreta i izraza koje sadrži. Ali baš je to pogrešan stav. Čim se dođe u posjed ispravnih, talijanskih pretpostavki, prividno će se siromaštvo preobraziti u dojam neizmjernog bogatstva. Tada smo tek vidjeli ono što tu doista jest. Pa čak ni unutar vlastite zemlje nismo sigurni od nesporazuma. Klasicistička je epoha na primjer slikarske umjetničke spomenike domaće prošlosti posve pogrešno shvatila, a slikarski ukus jedne kasnije generacije nije se dovinuo do ispravne prosudbe linearne strogosti stare forme. Štoviše, do dana današnjeg raspačavaju se snimke koje su proizišle iz potpuno pogrešnih stavova spram umjetnosti prošlosti.

2

Izolirano umjetničko djelo za historičara uvijek posjeduje nešto uznemirujuće. On će se truditi da mu da kontekst i atmosferu. To se može na dva načina: jednom tako da se djelo uvrsti u odnose njegova postajanja, kojima se istražuju predstupnjevi i post-stupnjevi, a drugi put tako da se posegne za njemu suvremenim-srodnim, i time se oko njega opiše krug koji se preko škole i podrijetla može proširiti sve do sveobuhvatnog kruga nepromjenljivoga narodnog karaktera u kojemu je djelo ukorijenjeno.

Najuzi je i najplodniji krug cjelokupno djelo nekog umjetnika, u kojem se pojedinačni rad uklapa među svoje srodnike. Iz nje ga se rađa predodžba o umjetnikovoj ličnosti. Ona će se, međutim, tek onda moći sa sigurnošću okarakterizirati kad se upoznaju i njegovi suvremenici. Tek će tom usporedbom postati jasno kako se pojedina individualnost odnosi prema rodnom tipu generacije. Dürer je uza se imao velik broj značajnih umjetnika koji se od njega – kao na primjer Grünewald – veoma razlikuju. No to ipak ne znači da se oni u bitnim crtama ne slažu: baš su to crte koje čine karakter generacije, značajke po kojima se prepoznaje njemačka umjetnost s početka 16. stoljeća. Jedna se generacija, međutim, dalje dijeli u pokrajinske grupe. Poznajemo franačku, švapsku školu itd., koje barem povremeno posjeduju zatvoreni karakter (u Düreru se jasno osjeća franačka priroda). Pa ipak, svi se pokrajinski tipovi naposljetku slijevaju u pojam njemačke umjetnosti uopće. Bez obzira na promjenljivost raspoloženja pojedinačnih epoha njemačke povijesti umjet-

nosti, postoji nešto što ih sve prožima: u svim preobrazbama koje se označuju posebnim imenima potvrđuje se stanovita jednakost narodnog duha. Pa čak i u arhitekturi, u kojoj je običaj stilske razdiobe najoštrije izražen, postoji, uz slijed romaničkog i gotičkog, renesanse i baroka itd., nešto trajno, nacionalni način tvorbe formi koji prijanja uz određeno tlo i koji dopušta da govorimo o isključivo njemačkom ili talijanskom načinu gradnje. Suvišno je dodavati da taj osobiti karakter nije uvijek jednako jako izražen, da ima kultura koje su više obilježene nacionalnim ili pak internacionalnim pečatom; objašnjavanje stoga posvuda znači: s pomoću pojedinačnog i jedinstvenog učiti kako da se osjeća općenitije.

Ali, kako je već rečeno, to je samo jedan način stvaranja konteksta, on ide u širinu. Drugi ide vertikalnim smjerom, nastojeći obuhvatiti razvoj. Ništa ne nastaje bez odnosa spram onoga što je bilo ranije, i sve je opet predstupanj kasnijemu. To vrijedi za opus pojedinog umjetnika, to isto vrijedi i za odnose među generacijama. Francuska visoka gotika nezamisliva je bez formalnog zametka rane gotike, a taj je opet proizišao iz premisa romaničkog stila. Talijanski barok ostaje neshvaćen sve dok se ne stavi u odnos prema talijanskoj renesansi: tek kao njezino preoblikovanje i daljnji razvitak on dobiva svoj određeni jednoznačni karakter. Kad bi mu se – pokusa radi – podmetnula neka druga predforma, poprimio bi posve drukčije značenje.

Zamislimo li na primjer neko originalno skulptorsko djelo, neku grčku figuru iz doba zrelog arhaičkog stila, ili neki sjevernofrancuski primjerak iz 1200. godine, istrgnuto iz svoje pozadine, njegov će »strogi« stil, tako izlučen iz svoga razvojnog konteksta i postavljen na neko drugo mjesto, promijeniti i svoj ugodajni sadržaj. Potrebno je da znamo kako je tu riječ o *ranij* umjetnosti, da bismo ispravno mogli interpretirati suzdržanost u formi.

To što unutar nekoga razvojnog razdoblja razlikujemo rane, visoke i kasne faze, nije tek iz želje za pukom vanjskom podjelom, već prije zbog uvida da je riječ o organskom procesu, pri kojem pojedinim razvojnim stupnjevima odgovara posve određena oblikovna forma.

No valja imati na umu da povijest ne ostvaruje uvijek samo takve razvoje koji su u sebi zatvoreni, i da bi raslinje umjetnosti trebalo prije usporediti sa šumom nego s pojedinačnim stablom, jer u njoj uz stare već stoje i mlade biljke, a jača individualnost može djelovati kao zapreka razvoju slabije.

Drugo je pak pitanje koliko određeni odnosi ostaju djelotvorni kad jedno razdoblje prestaje, a započinje neka nova, drukčije usmjerena, umjetnost, kao što je na primjer s novim linearizmom uz primjese ukusa primitivnih, na prekretnici 18. i 19. stoljeća, koji razrješuje slikarski rokoko. Kako se čini, ovdje je umetnuta cezura, no to ne znači da je staro potpuno nestalo: neko vrijeme ono još djeluje kao suprotnost, dapače, novi primitivni još se nesvjesno koriste ponečim od starog nasljeđa. U povijesti nema vraćanja na istu točku.

3

Tko nije navikao da svijet promatra kao povjesničar, taj poznaje dubok osjećaj sreće kad se stvari, makar i u odlomcima, pogledu otvaraju jasno u odnosu na porijeklo i tok, kad postojeće

izgubi privid slučajnog, te se može shvatiti kao postalo, kao nužno postalo. Da bi se, međutim, došlo do tog osjećaja, potrebno je posjedovati više od uzornog pregleda materijala u njegovoj uslojenosti. Valja poznavati razloge nastanka povijesnog lika što stoji pred nama. Zacijelo, velika je zadovoljština kad se s visokog brijega pregledno sagleda neka okolica, oblici njezinih dolina i uzvišenja, tok njezinih voda koje se prikupljaju u jezera ili utječu u more itd., ali objašnjenje zašto je to postalo baš tako može dati jedino geolog. Zbog toga i u povijesti umjetnosti takav, ma koliko potpun, opis činjeničnog stanja i odnosa u horizontalnom i vertikalnom smjeru još ne donosi objašnjenje u dubljem smislu, ne daje odgovor zbog čega je sve tako nastalo.

Odgovor koji svatko ima pri ruci glasi: umjetnost je izraz, povijest umjetnosti povijest je duše. Proučavaj čovjeka pa ćeš razumjeti njegovo djelo, proučavaj vrijeme pa ćeš imati njegov stil. Pri tome se, dakako, vodi računa o ovisnosti o npr. materijalu ili tehnici. Zemlja bogata kamenom drukčije će graditi od one koja je bogata opekama i drvetom. Visokorazvijena tehnika željeznih konstrukcija proizvest će forme koje se prije uopće nisu mogle pojaviti.

No odustalo se od toga da se tim faktorima pridaje neka vrijednost veća od sekundarne. Poznato je također da umjetnik ne stvara onako kako mu se sviđa, već da je više ili manje ovisan o publici koja kupuje, i da će naručilac – bila to crkva ili tko mu drago – zahtijevati da se zadovolje njegovi uvjeti. Bez sumnje, povijest umjetnosti isprepletena je s privrednom i društvenom poviješću, pa i s poviješću politike. Ali činjenica da je ogledalo vremena njezinom karakteru ni najmanje ne šteti. Može se isto tako mirno priznati da »svjetonazor« nije uvijek, i ne posvuda u jednakom stupnju, poprimio likovni oblik, no dovoljno je da su istinski stvaralačka razdoblja povijesti umjetnosti puna njegova sadržaja.

Ovdje nije mjesto da izvodimo koliko na primjer nordijska gotika ili talijanska renesansa mogu biti proizvod određenog shvaćanja svijeta i života. U to je svatko uvjeren. S tisuću je sidara umjetnost usidrena u tlo povijesnih datosti; sve je ovisno o svemu, te da bi se objasnili likovni spomenici i njihov stil valja prizvati život u svojoj njegovoj širini. Tako se povijest umjetnosti razumijeva jedino kao izraz, a to znači stati na pola puta. Kamo god pogledamo, nalazimo razvoje, tajni unutrašnji život i rast oblika. Kao i načini prikazivanja u globalu, tako se mijenjaju i pojedini motivi. Pojedini se stilovi razvijaju, pa unutar njih razlikujemo različite stupnjeve. Povijest umjetnosti dijeli se na razdoblja koja se nazivaju arhaičnim, klasičnim i baroknim. To ukazuje na činjenicu da umjetnost ne prati »život« samo kao uvijek jednakomjerno podatni izražajni instrument, nego da posjeduje vlastiti rast, vlastitu strukturu. A to je posve prirodno. Naša opažajna i predodžbena sposobnost nisu nešto gotovo, što nam je dano jednom za svagda, već nešto živo, što se razvija.

Nije sve moguće u svako vrijeme. Postoji stupnjevito napredovanje, a ako ga nazivamo zakonomjernim, činimo to zbog toga što vidimo da se redosljed ponavlja i da se red ne da obrnuti. Općenito, riječ je o napredovanju od psihološki jednostavnijih prema psihološki složenijim vrstama predodžbi. Oblik subordinacije uvijek je mlađi od oblika koordinacije. Dubinsko prikazivanje dolazi tek nakon površinskog. Od izoliranog gledanja doprijeva se s vremenom do viših stupnjeva obuhvatnijeg gledanja, a izazvani dojam skače s plastički opipljivih na neopipljive motive. Itd.

To, međutim, ne znači da je pri tome riječ o mehaničkom procesu koji se ima odvijati pod svim okolnostima: da bi nešto nastalo, duh mora slobodno treperiti. A čim stupnjeve oblikovanja poimamo kao stupnjeve gledanja, neposredno nam se očituje njihovo duhovno značenje. U svakoj novoj formi gledanja kristalizira se novi sadržaj svijeta. Proces se može odvijati polagano ili brzo; može proizvesti mnogo promjena ili malo njih: kao što su jezička konstitucija i jezički razvoj u raznih naroda različiti, tako će i vrste i razvoj zornog predočivanja biti različiti. U krajnjoj liniji i ovdje se mora potvrditi jedinstvo čovjekove prirode. Ono, međutim, što otežava spoznaju toga »specifičnog« razvoja oblika, jest da uvijek ostaje združen s izražajnim sadržajima u prethodno naznačenom smislu, štoviše, da se s njima – uvjetujući i uvjetovan – spaja u nerazdruživu vezu.

Ovdje se ne može ulaziti u problem periodičnosti i kontinuiteta. Želimo reći još samo ovoliko: nije nikakav prigovor ako se takvom gledanju na stvari pristupi s tvrdnjom da su ljudi uvijek gledali onako kako su htjeli gledati. To se podrazumijeva. Problem je drugdje: nije li to ljudsko »htijenje« vezano uz neku stanovitu liniju?

Ako, međutim, u optičkom razvoju postoji takva logika, tada ona nipošto ne znači obezvređivanje individualnosti. Mogućnosti koje lebde u zraku još ne čine djelo. Uvijek je potrebna velika ličnost koja će ih realizirati u velikom smislu.

A time dolazimo do posljednjeg, što smo mogli staviti na početak: do umjetničkog, odnosno kvalitativnog prosuđivanja umjetnosti.

4

Poznato je da umjetnici za razmatranje o historijskoj poziciji nekoga umjetničkog djela običavaju pokazivati umjeren interes. Oni pitaju: kako djeluje? je li dojmljivo viđeno? posreduje li snažnu i izvornu osjećajnost? itd. To je estetsko stanovište, za neko umjetničko djelo najprirodnije. Estetski su sudovi, međutim, vrijednosni sudovi. Gdje ćemo pronaći mjerilo prema kojem ćemo mjeriti razinu kvalitete umjetnosti? Tek se u osjećajnu kvalitete potvrđuje umjetnički odnos čovjeka prema stvari. Međutim, upravo se ovdje uz pomoć pojedinačnih naznaka

najmanje postiže. No važan je korak ka oslobađanju puta prema vrijednosnom prosuđivanju pojedinačnog djela učinjen onda kada se prestalo govoriti o jednoj vrsti umjetnosti kao jedinog mogućoj, a priznala se mnogovrsnost. Talijansku umjetnost poznajemo kao umjetnost čulno-perceptivne, formalne savršenosti, ali se čuvamo da od nje preuzmemo vrijednosne pojmove za prosuđivanje umjetnosti neposrednog izraza duše, kakva je velikim dijelom germanska. S druge strane, naravno, ne smijemo, polazeći od nordijskog osjećanja, talijansku formu odbaciti kao praznu i lišenu značenja. Postoji naturalistička umjetnost, ali i umjetnost kojoj stvarnost ne znači ništa, i svaka je na svoj način u pravu. Srednjovjekovne minijature ne mogu se vrednovati prema ispravnosti ili nespretnosti proporcija figura, prema mogućoj ili nemogućoj perspektivi. One su po svojoj prirodi a-perspektivne, i za njih ne postoji pojam oponašanja i prostorno-iluzionističkog djelovanja.

Postali smo širokogrudni, nastojimo biti bez predrasuda prema svakom umjetničkom izražaju, pa i onima posve primitivnih i egzotičnih kultura. A to je svakako napredak, nasuprot vremenu u kojem su se stvari mjerile ne prema vlastitim već prema stranim mjerilima. No time se (barem za upućene) nije odustalo od svih vrijednosnih razlučivanja. To što istodobno uživamo u »čistoći« Bramantea i zasićenom preobilju staroindijskih hramova, što jedne uz druge stavljamo Fidiju i umjetnost nordijsko-romaničkih kipara, ne znači da smo se odrekli estetske spoznaje. Mi i ovdje vjerujemo u neko posljednje jedinstvo. Samo što su se vrijednosni pojmovi nekako sublimirali, tako da od stare evropske školske estetike nije više mnogo ostalo.

Među svim knjigama o umjetnosti napisanim u 19. stoljeću vjerojatno nijedna nije toliko otvarala oči kao onaj čičerone što ga je Jakob Burckhardt napisao kao »poticaj i smjernice za uživanje u umjetničkim djelima Italije«. Burckhardt je posjedovao sklonost prema sistematskom prikazivanju, no ona ovdje ne igra nikakvu ulogu. Genijalnost je te knjige u nepogrešivoj uvjerljivosti pojedinačne riječi. On ne daje cjelovite karakterizacije razvoja umjetnika, nego pojedinim primjerom rasvjetljava cijelu maniru. On zapravo ne pripovijeda povijest, ali je perigenozom njegove »knjige postanja« jasan kontekst u kojem se spomenici nalaze. Tako, čini nam se, djeluje tih pet stotina kratkih pojedinačnih prikaza. No već je Burckhardt bio mišljenja da sve ovisi o *doživljaju* promatrača. Njegovo je tek da naznači obrise, a čitaočevo da ih ispuni dojmom i osjećajem. Kada bi, kaže on, najdublji sadržaj, ideju nekoga umjetničkog djela, bilo moguće izgovoriti riječima, tada bi umjetnost bila suvišna, a sve bi građevine, skulpture i slike mogle ostati neizgrađene, neisklesane i nenaslikane.

Razjašnjenja

Suvišno je koliko i nemoguće navedeno ilustrirati s nekoliko slika. Neka nam se mjesto toga dopusti da dodamo nekoliko napomena koje će tek skicozni tekst moći barem mjestimično rasvijetliti i »ilustrirati« bolje nego slike.

Posve općenito i koliko god je moguće kratko i pregledno pokušali smo se izjasniti o zadacima objašnjavanja, pri čemu je objašnjavanje *forme* bilo stavljeno u prvi plan. Nisu to operacije koje se mogu obavljati jedna za drugom, nego jedna drugu pretpostavlja. Pokazati što nešto jest uključuje u sebe sve. Ne može se opisivati forma a da se istodobno ne primiješaju i kvalitativni sudovi. Svako je gledanje već neka vrsta tumačenja, a savršeno se tumačenje može izvesti iz povijesne cjelokupnosti odnosa čije komponente – komponenta izraza i specifična komponenta »optičkog« razvoja – moraju biti shvaćene.

Sad bi, međutim, teoriju valjalo nadopuniti praksom i uz pomoć niza primjera pokazati kako valja obrađivati postavljena pitanja. Već jedan jedini slučaj, uistinu obrađen, prekoračio bi opseg cijelog sveska, da i ne govorimo o nizu slučajeva. Stoga se moramo ograničiti na to da jasnije rasvijetlimo nekoliko problema, nadajući se da ćemo time zorno pokazati kako u tim postavkama, koliko god zvučale jednostavno i samorazumljivo, ipak nije riječ o istinama stavljenim ad acta.

Držeći se samo najpoznatijeg, započinjemo *figurama donatora iz Naumburga* iz 13. stoljeća, o kojima se rado govori kao o kruni njemačke srednjovjekovne plastike. Jasno poimanje postave tih figura začudo još nije široko rasprostranjeno; barem na fotografijama koje su u opticaju čini se kao da se ispravna točka za promatranje više izbjegava nego traži. Ti radovi pripadaju stilu u kojem je tijelo uznapredovalo do punoga plastičkog djelovanja, dok obris dobiva punoću i naglašenu izražajnost. Misli se na obris u čistoj frontalnoj vizuri. Tek se u njoj otvara pogled u osobito značajne teme, kojima je obogaćena vanjska i unutar-nja linija (naravno, linija u *plastičkom* smislu, kao granica nekoga tjelesnog oblika!). Figure se mogu promatrati i drukčije, ne samo frontalno, ali će se promatrač uvijek iznova morati vraćati tome glavnom ishodištu gledanja, jer samo tu motivi odzvanjaju u svoj svojoj punoći i čistoći, i jer se samo tu uspostavlja ravnomjerna jasnoća oblika (ruke, nabori itd.) kao korelat ljepote koji se sam po sebi razumije. Opet je posrijedi svojstvo tipične naravi: zahtjev za trijeznom i do kraja iscrpljenom vizuelnom preglednošću. Istodobno priznata je i moć jakih suprotnosti: pralinije vodoravnog i okomitog pomiruju se u čistim kontrastima, što je također značajka »klasičnog« oblikovanja. Njemu se nadalje pridružuje strogost arhitektonske veze: po sebi se svaki lik pojavljuje potpuno samostalno, a ipak je apsolutno neizostavan dio arhitektonskog sklopa. Svakoj arhitekturi koja ga uokviruje daje isto toliko snage koliko od nje i prima. Itd.

Tako se moraju sabirati pojedinačni motivi oblikovanja, da bi se dospjelo do dojma posebne vrijednosti. Onaj tko objašnjava nastojat će prije svega na definiranju ispravnoga općeg stava, pojedinačno se promatraču zatim razotkriva samo po sebi. No i za razumijevanje duhovnih sadržaja, za koje laik vjeruje da ih sam može dokučiti, potreban je sasvim određeni stav. Spontano pitanje: »Što meni, čovjeku 20. stoljeća, znače te figure?« vo-

di na pogrešan put. Smiješak tih žena ne može se neposredno shvatiti, a ako netko, gledajući to društvo, u njemu pročita kakav dramatski sadržaj, kao da bi neki među njima bili uzbuđeni zbog toga što vide (također tu prikazanog) grešnog pripadnika njihova roda, koji je propao na sudu božjem, tada takvim objašnjavanjem anticipira prikazivačke forme potpuno nespojive s tim vremenom. Figure se *moгу* stavljati u takav odnos, ali to nije ispravno. Počinja se ista greška kao da se proroci na Michelangelovu svodu Sikstinske kapele tumače s obzirom na određene historijske momente iz njihova života (C. Justi), ili da se Jeremija shvaća tako (W. Henke) kao da bi sa svoda promatrao realnu misnu žrtvu dolje u kapeli.

Premda je slikarstvo što se toga tiče u prednosti, jer je u njemu barem definirano očište, i tu je ostavljen širok manevarski prostor shvaćanju i prikazivanju forme: koliko do izražaja dolaze slikarska djelovanja, koliko je crtež koncentriran na liniju itd. Jedan te isti primjerak može biti različito viđen, te je potrebna stega da bismo primjerice kod Holbeina liniji omogućili da djeluje u svojoj punoj, nečuvenoj strogosti. Uzmemo li, međutim, jedan drugi slučaj, koji nam je bliži, recimo *Jacob Ruysdael*, gdje ne moramo stav najprije tražiti, moći ćemo na njemu studirati primjer za objašnjavanje individualnog stila. Iz sjedinjenog gledanja boje, vođenja svjetla i crtačke forme nastaje dojam jedne slike, a iz sjedinjenog gledanja mnogih slika, čvrsti dojam umjetničke ličnosti. Izgradit će se određena predodžba o tome kako Ruysdael sabija mase, kako tlači oblike, nabijene snagom, kako njegovi pješćani putovi s mukom plaze, a duh ipak neka gotovo nelagodna sila vuče prema dubini, kao da je neprestano sputan, a ipak raspolaze ritmom opčinjavajuće slobode. Osjetit će se da je žilav način vođenja kista u crtežu krošnje iste vrste kao i u crtežu oblaka, u pojedinom dijelu prepoznat će se cjelina, ukoliko, u punini različitih pojava postupno ćemo nazrijeti zajednički korijen iz kojeg izvire oblici. To bi bila savršena formalna analiza. No da bi se razumio Ruysdaelov osobni način osjećanja prostora, osobna vrsta njegove slobodne ritmike i rasporeda mrlja na deblima njegovih stabala, valja poznavati opće mogućnosti oblikovanja njegovog doba.

(U svojim »Osnovnim pojmovima povijesti umjetnosti« pokušao sam pokazati tipične stupnjeve oblikovanja u razvoju novije umjetnosti. Knjiga je višestruko pogrešno shvaćena, kao da se njome želi nadomjestiti ili prevladati »povijest umjetnosti s

osobama«. Sasvim pogrešno. Ličnosti će uvijek ostati ono što je najvrednije, i uvijek će morati privlačiti najveći interes, no moje je mišljenje, u svakom slučaju, da se postignuće neke ličnosti uopće ne može pojmiti ne upoznaju li se općenite oblikovne mogućnosti njezina doba, ona osnova – zato i jesu *osnovni* pojmovi – u koju je ukotvljena stvaralačka mašta čovjeka vezanog uz svoje vrijeme. Niti je tim pojmovima umjetnost već zadana, niti oni tako golim izvođenjem predstavljaju povijest, ali se umjetnost stvarala unutar tu skiciranih mogućnosti, i uz pomoć takvih (ili sličnih) pojmova mogu se odmjeravati i preciznije karakterizirati pravi historijski načini njezina pojavljivanja i razvoja.)

Moramo znati po čemu se Ruysdael bitno razlikuje od nekog pejzažista 16. stoljeća, poput Pateniera ili Altdorfera. Nije u pitanju samo drukčije raspoloženje, već elementarne različitosti u oblikovanju, pa ako svakoj novoj formi gledanja odgovara i neki novi sadržaj, tada su baš slike 16. i 17. stoljeća te koje se, jer pripadaju različitim stupnjevima optičkog razvoja, ne mogu svesti na *jedan* nazivnik, makar im je tema zajednička: smirenost i svečano raspoloženje, ili pak obratno, patetični pokret, moraju se i ovdje i ondje izraziti drukčije.

Naravno, i poimanje je pejzaža u 16. i 17. stoljeću različito, pa koliko nam se god Ruysdael svojim osjećanjem čini blizak, uvijek smo u opasnosti da u njegovu umjetnost unesemo pogrešne vrijednosti, smetnemo li s uma činjenicu da je njegovo osjećanje uglavljeno u osjećanje njegova vremena i njegove rase. Što je Goethe pisao o »Ruysdaelu kao pjesniku«, začudno je naivno napisano, bez dovoljno historijske obzirnosti (o raznolikim korijenima duhovnosti u pejzažista Ruysdaela usp. na primjer odgovarajući članak W. Valentinera, *Vremena umjetnosti i religije*).

Ruysdael je Nizozemac i zaista bi se moglo točnije odrediti koje ga osobine s obzirom na porijeklo razlikuju od ostalih njemačkih narodnosti, no razlike nisu tako velike kao što je velika različitost *rasnog karaktera* koja postoji između talijanske i njemačke umjetnosti, što od promatrača zahtijeva sasvim drukčiji stav.

Smatrati da je Raffaelovu Atensku školu, to remek-djelo cijeloga zapadnjačkog slikarstva, ali čisto talijanskog karaktera, dovoljno samo objesiti u učionici, pa će i srednjoškolac uspostaviti s njom kontakt, možda je utoliko ispravno što svako djelo vr-

hunske oblikovnosti uvijek ima određeni obrazovni učinak; ali upravo će čuvstveno snažni instinkt osjetiti nešto strano na tom prikazu, što odbija. Tek će kasnija poduka imati zadatak da drugojakosti opravda i objasni iz njihovih specifičnih pretpostavki.

Uistinu: sve što smo rekli o nepomirljivosti njemačke i talijanske arhitekture vrijedi jednako i za prikazivačku umjetnost, samo što publika toga vjerojatno nije toliko svjesna. Obično se misli, čovjek je čovjek, pa sve što se izražava likom, pokretom ili crtama lica treba da je posvuda jednako razumljivo. No ne samo da je gesta različita, nego se iz temelja razlikuju i vrednovanje i poštovanje lika ondje i ovdje. Mi, zahvaljujući svom porijeklu, nemamo pojma o isključivosti s kojom na jugu lik gospodari prikazom. I ne samo ono što je objektivno, već slika u cjelini, u svojoj biti, leži na drukčijoj osnovi. Velike tektonske konfiguracije, kao Atenska škola, nemaju za nas nikakva smisla. Mi sebi stoga uvijek iznova moramo govoriti da nemamo nikakvo pravo na negativan sud, i da to što nam se čini »namještenim« i krutim, pozom i proračunatim izlaganjem, tako djeluje jedino na nas.

Koliko zatim više idemo u dubinu, toliko jasnije kroz strukturu likovnog prikazivanja uopće izbija na površinu drugojakost nekoga drugog naroda, koja nas suočuje s potrebom da sebi o tom načinu prikazivanja položimo cjelovit račun, kao što na primjer čini filologija kad je posrijedi konstrukcija i duh nekog jezika, uvjerena da književno djelo do kraja može razumjeti tek poznavajući jezik i u njega uključen način mišljenja.

Time ne želimo kazati da takva istraživanja (koja su tek u toku) valja provoditi samo kad su u pitanju drugi narodi, misleći da svoj jezik već ionako poznajemo. Dobro je proučavati strano, jer smo, zahvaljujući suprotnosti, kadri mnogo jasnije uočiti osobitosti germanskog načina prikazivanja. Tko poznaje jedan, ne poznaje ni jedan. Kopati za korijenima umjetnosti sve do te dubine ostat će značajan zadatak, makar ga suvremena praksa slabo priznaje.

A ono posljednje i presudno za naš odnos spram umjetnosti nije ni ovdje, već u estetskom vrijednosnom sudu. Uostalom, ni umjetnost se ne pojavljuje u bilo kakvoj općenitosti – nazvali je mi stilom ili drukčije – nego u pojedinačnom djelu. Njega, pak, kvalitativno odrediti ostaje problem nad problemima.

Dodatak 1940.

Izdavač je izrazio želju da još jednom tiska skromnu, prije dvadeset godina u posve određenom ozračju napisanu, raspravu »O objašnjavanju umjetničkih djela«. Stavljem pred izbor da tekst preradim ili ostavim u prijašnjem obliku, odlučio sam se – ne bez oklijevanja – za posljednje, pa stoga moram zamoliti čitaoca da na određenim mjestima uzme u obzir datum njegova nastajanja. Da bih, međutim, ipak ponudio i nešto svježije, donosim u dodatku pitanja od vjerojatno centralne važnosti za cijelu povijest umjetnosti u takvom obliku iza kojega danas, smatram, mogu stajati. To su pitanja kojih »Osnovnih pojmova povijesti umjetnosti«. Revizija te knjige objavljena je prije nekoliko godina (1933) u »Logosu«.

1

U povijesti umjetnosti ukrštaju se dva načina promatranja. Jedan, koji se rado naziva povijesno-duhovnim, svodi svu likovnu formu na izraz: objašnjava je kao način na koji se uobličava karakter naroda, vremena ili pojedine ličnosti, i svaku promjenu forme izvodi iz duhovnih promjena, i u pojedinačnom i u općem. Ako u antici visoki stil prelazi u lijepi, tada je tu posrijedi novi sentiment, a isto je tako i »meki« stil Sjevera u 14. stoljeću uvjetovan osjećajnošću, koje u monumentalnijem 13. stoljeću još nema. Umjetnost talijanske renesanse, prema sadržajima i poimanjima ljepote, jasan je izraz samosvjesnog stava prema svijetu, kao što je i barok, koji dolazi iza nje, neobjašnjiv bez duha protureformacije. Što se pojedinog umjetnika tiče (barem u novije vrijeme), tu odlučnu važnost, uz konstantni karakter, imaju njegovi egzistencijalni doživljaji. Biografija neposredno vodi objašnjenju umjetnosti.

S tim načinom gledanja na stvari, kojemu nitko neće osporiti pravo prvenstva, povezuje se drugi, koji u likovnoj formi i njezinim mijenama vidi unutrašnji razvoj određene sposobnosti. Priznavši duhovnopovijesno značenje, valja nam ipak reći da likovna predodžba po sebi nije uvijek bila jednaka, da se »gledanje« razvijalo, i da su izražajna sredstva u različita doba bila različita. Plastička figura Marije s djetetom na tronu mijenja svoj lik u tijeku stoljeća ne samo zbog toga što se mijenja duhovno raspoloženje, nego i zbog toga što se mijenja likovna predodžba. Od sputanosti ranoga srednjeg vijeka do Michelangelove Madonne Medici vodi dug, ali prilično ravan put, a ni tu razvoj još nije zaključen. Kod arhitektonskih stilova razlikuje se rana, visoka i kasna faza, a smatra se da je primitivni habitus psihološki jednak bez obzira na to je li riječ o francuskoj ranoj gotici ili o talijanskoj ranoj renesansi. U stanovitim okolnostima čak je i u pojedinim umjetnika, uza sve promjene u sadržajnom, prepoznatljiv takav tipičan tok razvoja predodžbe.

U tom smislu morat ćemo reći: koliko je god boja prikladna da postane izražajno sredstvo duše, ipak postoji i unutarnja povijest boje. Osjetljivost za boju po sebi ima svoju povijest (diferencijacija, harmoniziranje, osjećaj za ton). Isto tako i crtež, i odnos prema svjetlu i sjeni imaju svoj razvoj, koji se odvija po određenim stupnjevima, pri čemu nije nužno misliti samo na skraćivanje, presijecanje i sl., nego na formiranje osjećaja za liniju uopće, i za njezino kasnije nadomještanje mrljom. Da bi mogao nastati jedan tako komplicirani sklop kao što je neki

interieur E. de Wittea ili Piranesija, valjalo je prijeći dugu pretpovijest interne vrste. Ali i jednostavan motiv, poput onoga da se sjena osjeti kao nadražaj, može se shvatiti jedino kao proizvod psihološkog razvoja.

Pri svemu tome nije riječ toliko o napretku imitativnog koliko o promjenama dekorativnog osjećaja. »Slikarski« stil, da navedemo jedan poznati, iako svakako mnogoznačni pojam, otvara vjerojatno zajedno s novim formama poimanja svijeta i nove stranice vizualnosti, istodobno, međutim, koketira s posve drukčijim ljepotama nego plastičko-linearni stil. Svaki je stupanj unutarnje povijesti forme nov kao forma poimanja svijeta i nov kao dekorativna forma, kao nadražajni oblik. A ovo posljednje, dekorativni osjećaj, čini se da je čak i bitnije. Sva nova otkrića u svijetu vidljivog učinjena su na temelju predosjećanih novih ljepota boja i oblika. I skraćena na primjer imaju svoju dekorativnu vrijednost.

Ono što se na temelju takvih razvoja daje konstatirati mi, barem u Evropi, osjećamo kao nešto psihološki racionalno, dakle zakonomjerno, nešto što se nipošto ne da obrnuti. A u tom osjećaju potkrepljuje nas činjenica da su se analogni procesi već više puta ponovili, ne na isti, ali na sličan način: u starom vijeku i u novijim stoljećima, pod južnim i pod sjevernim nebom, u velikom i u malom.

Opravdano je stoga unutar cjelokupne povijesti umjetnosti govoriti o unutarnjem razvoju, a time i o *unutarnjoj formi*. Za drugu, specijalnu izražajnu stranu umjetničkog oblikovanja nameće se naziv *vanjska forma*, koji može ostati na snazi tako dugo dok ne postoji opasnost da se riječ pogrešno shvati kao izvanjska forma. Vanjska i unutrašnja forma, međutim, uvijek su povezane. Jedna je upućena na drugu. Jedino što se taj odnos ne smije zamišljati u smislu ljuske i njezine ispunje, kao da bi unutrašnja forma bila nešto samostalno, već gotovo, u što se onda može uliti kakav bilo sadržaj. Ne, nju bismo prije nazvali medijem, u kojemu neki umjetnički motiv dobiva svoje obličje. Ne postoji »slikarsko« po sebi, već samo slikarski stil određenoga umjetničkog djela, ili određene ličnosti. No ne postoji ni umjetnost izraza po sebi, ona se realizira tek u vezi s određenim »optičkim« mogućnostima, koje su vezane uz povijesno-umjetnički razvoj.

Kažemo: optičke mogućnosti, i pod tim razumijevamo upravo općenite mogućnosti forme, koje se ne mogu shvatiti kao neposredan izraz. Kad umjetnost od arhaično-izolirajućeg, sričućeg, dospijeva do sažimljucé-obuhvatnog gledanja, tada je posrijedi takav interni proces koji s izrazom nije ni u kakvoj direktnoj vezi, bez obzira na njegovu moguću važnost za oblikovnu maštu. Isto tako: ako u slikarstvu započinje nova epoha time da svjetlost i boja više nisu isključivo vezane uz predmete, nego neovisno o njima dobivaju zaseban život, u kojem boja pruža ruku boji a svjetlo svjetlu, gdje nastaju konfiguracije koje su posve neobjektivne, ali zato izrazito »slikarske«, i to je rezultat unutarnjeg razvoja kojem na sadržajnom planu nije ništa prethodilo. Pa i proces koji se daje slijediti u toku svih razvoja, naime, da stil ograničenog, tektonski uredenog, stil stabilne ravnoteže, biva razriješen stilom slobodnog reda, relativnom neograničenosti i labilnom ravnotežom – i taj se proces ne mora objašnjavati tako kao da je načelno uvjetovan izrazom u sadržajnom smislu. Bitna je samo nova sposobnost da se i u prividno neuređenom osjeti (estetska) nužnost.

Ovo je, međutim, osebujno: ti stupnjevi forme (stupnjevi gledanja) po sebi su bezizražajni, ako pojam uzmemo u njegovu užem smislu, no u širem smislu oni posjeduju određenu duhovnu fizionomiju. Ne gleda se samo drukčije, već se drugo i vidi, s formom mijenja se i predodžba o onom što se – govoreći posve općenito – osjeća istinski živim.

Dakle bi unutarnji razvoj ipak bio »povijest duha«? Da i ne. Da, u značenju koje se odmah nudi, naime da je i unutarnja mašta što rađa forme duhovna funkcija koja ide pod ruku sa čovjekovim cjelokupnim duhovnim razvojem. Ne, utoliko što je razvoj likovne predodžbe nešto specifično, izrazito oblikovni proces, koji ne možemo objasniti kao puki eho na povik iz izvanlikovnog svijeta. Smisao za svijet oblika postoji za sebe, iako ostaje ugrađen u opću duhovnu kulturu. Kad je posrijedi razvoj »duha oka«, onda nije riječ o samovoljnom i separiranom procesu, ali ipak o razvoju koji je specifičan i ničim zamjenljiv. Iako je zakonomjerni slijed velikih formalnih mogućnosti najtješnje povezan sa sadržajima duhovnog i osjećajnog života doba, što na njega bez prestanka utječe, taj odnos ipak nije odnos jednostrane uvjetovanosti: i umjetnički oblici opažanja mogu postati značajni za »duh«. Drugim riječima: značenje likovne umjetnosti ne iscrpljuje se u mjeri osjećanja i ljepote što ih je kadra posredovati, još je manje umjetnost prevođenje života u slikovni jezik – ona daje svoj samostalni doprinos čovjekovu orijentiranju u svijetu.

Ali kako? Kako je moguće da se jedan zakonomjerni razvoj, kakav pretpostavljamo za »gledanje« (unutarnju formu), dade dovesti u sklad s povijesnom stvarnošću? S jedne strane krajnja raznovrsnost, s druge monotonija sheme! Ovdje iracionalnost tisućstruko uvjetovanog života, ondje racionalnost i obvezanost zakonima!

Na to valja odgovoriti: Usporedno kretanje moguće je zbog toga što je kod unutarnje forme riječ upravo o shemama koje, makar ni same po sebi nisu posve bezizražajne, ostavljaju najširi prostor specifičnom nadgrađivanju. A činjenica da je stanovita zakonomjernost temelj razvoju oblika nije ni u kakvoj suprotnosti s povijesnim životom, koji je pak na svim područjima, pa tako i na duhovnom, prožet analognim razvojnim nizovima. Nikako nije dopušteno smatrati da se povijest ostvaruje u »čistim« razvojem. Ona je uvijek produkt velikog broja faktora koji se međusobno ukrštavaju. Ako likovna fantazija treba da dobije »prirodan« tok, tada se na području sadržajne podloge pretpostavlja relativno zadržavanje istoga. Izrazito premještanje objektivno-sadržajnog interesa može razvoj oblika dovesti u stanje potpunog ili gotovo potpunog mirovanja, kako se već više puta i dogodilo.

Samo se po sebi razumije da arhitektura njemačke kasne gotike ili arhitektura talijanskog baroka posjeduje svoje osobito ozračje i specifične duhovne korijene, te se ne može razumjeti tek kao puki produkt razvoja. Unatoč tome, obje, budući da su umjetnost kasnih razdoblja, imaju nešto usporedivo, a zadatak objašnjavanja forme sastoji se upravo u tome da uz posebne ukaže i na zajedničke elemente takvih stilova kao kasnih stilova. Tad će se iznova ustanoviti da su umjetnost kao izraz i umjetnost kao unutarnji razvoj formi ne samo uvijek nerazdvojno povezane, nego i da stoje u odnosu trajnog uzajamnog utjecanja.

Pri tome, međutim, ne možemo zaobići pitanje, koje su zapravo pogonske snage unutarnjeg razvoja mašte. Time što ćemo ukazati na činjenicu trošenja forme iz koje proizlazi nužnost: izoštravanja i pojačavanja djelovanja, razgradnje danih motiva, nadomještanja jednostavnog bogatijim i zanimljivijim, nismo još učinili dovoljno. Posrijedi je nešto veće, naime, postignuća određenog stvaralačkog razvoja. Nije moguće, doduše, definirati što je život i u čemu se sastoji tajna organskog rasta, ali je jasno barem to da se mašta koja stvara forme dalje razvija jedino praktičnim djelovanjem. Osnovni preduvjet njezina razvoja jest da nikad ne prestane biti djelatnom na polju oblikovanja. Kažemo da »forma rađa formom«, i to je zacijelo točno, no udaljene se mogućnosti ukazuju samo onome tko je svladao te što ga okružuju. Svejedno je pomišljamo li pri tome na niz Dürerovih kompozicija Maslinske gore, ili na razvoj slikarstva interieura u nizozemskom 17. stoljeću.

No razvoj ne tjeraju naprijed bilo koje »radne« ruke, već ruke majstora u kojima počiva silna oblikovna snaga. Michelangelo, koji je na medičejskim grobovima na dotad nepoznato veličanstven način oblikovao motiv položene i u prostor istaknute figure, bio je pri takvoj zamisli vođen novom sposobnošću sjedinjavajućeg gledanja i osjećanja heterogenih elemenata, kakvo Donatello, na primjer, još nije poznavao, ne zbog toga što bi bio manji, nego što je stajao na drukčijoj razini razvoja. To ne znači, također, da je Michelangelo posegnuo za nekom formom što je u međuvremenu sazrela i ispunio je svojim duhom: tu formu on je sam sebi stvorio. Zadana je bila jedino stanovita razvojno-povijesna situacija iz koje je mogla proizići nova vizija. Kasnije je Bernini gledao u još većim sklopovima.

Budući da su, kako je rečeno, vanjska i unutarnja forma međusobno nerazdruživo povezane, štoviše da su u odnosu izmjeničnog utjecanja, ne treba se čuditi što su i u unutarnjem razvoju upravo veliki majstori oslobađali put novim mogućnostima. To valja izričito naglasiti zato da ličnost umjetnika ne izgubi na značenju pri tome prividno posve prirodnom (biološkom) slijedu. Zanimljivo je, međutim, da baš najjače ličnosti najdomljivije pokazuju kako je povijest umjetnosti vezana uz nadosobne zakonitosti.