

milan pelc

winckelmann i estetika na raspuću

uz »razmišljanja o oponašanju
grčkih djela u slikarstvu i
kiparstvu«

Ovaj spis u suvremenom prijevodu zacijelo neće pobuditi takvo zanimanje javnosti kao njegovo prvo njemačko izdanje (1755), a pogotovo Winckelmannova *Povijest umjetnosti starog vijeka* (1764). Ali, usprkos neporecivoj zastarjelosti koja je razlogom što taj njegov klasicistički traktat u današnje doba nema više nikakve direktne teoretske relevantnosti, on je ipak u nekoliko postavki temeljan za teoriju, povijest, a prije svega za određenu estetiku likovne umjetnosti. Dokaz je tome uostalom i činjenica da je od mnogobrojnih klasicističkih spisa 18. i 19. stoljeća u svijesti poznavalaca, a i laika, ostao samo ovaj Winckelmannov, sa već slavnim, često citiranim estetskim formulacijama. U njemu je konačno definiran, kasnije često zloupotrijebljavan i otrcan, klasicistički ideal umjetničke ljepote. U tom su pogledu Winckelmannova *Razmišljanja* svojevrsan *pars pro toto* cjelokupne, klasicističkim idealima zadojene, teorijske literature na području umjetnosti. Veoma je interesantna argumentacija kojom Winckelmann podupire svoju tezu o savršenosti grčke umjetnosti — izvodeći je iz savršenosti psiho-fizičkih okolnosti grčkog života, zastupajući tako teoriju *milieu*, koja će se u pravom sociološkom smislu razviti tek stoljeće kasnije. Napokon, jasno je da je utjecanje prošlosti bijeg od vlastita vremena i njegovih nesavršenosti, i psihičkih i fizičkih. Doista, Winckelmann je duboko nezadovoljan i umjetničkim ukusom i fizičkom prirodom svoga doba. To nezadovoljstvo tjera ga u antičku prošlost, koja je poznavala sklad i jednoga i drugoga. Renesansa sa svojim racionalno-kreativnim odnosom spram prirode u njemu odzvanja interferirajući s glasovima nove spoznaje: o izvještačenosti ljudske tjelesne i duhovne prirode. Na njezinim osnovama, kao posljedici rokoko-kaćipernosti, Winckelmann gradi nov stav prema prirodi uopće, smještajući u njegove okvire i odnos umjetnika spram svijeta što ga okružuje. Ali, brdući da povratak prirodi u umjetnosti doživljava kao neprikladno iskripljivanje pravog stanja u njoj, bilo u duhu barokne mistike bilo naturalizma, on ga i ne propovijeda, već zagovara povratak umjetničkom idealu antike. Winckelmann djeluje upravo u doba u kojem odnos čovjeka prema prirodi zapada u prvu ozbiljniju krizu, zahvaljujući postupnom, ali sve većem otuđivanju što ga donose racionalizam i industrijalizacija. On je, osim toga, veliki protagonist zbivanja koja će drastično promijeniti odnos prema svim vrijednostima prošlosti, pravnim, moralnim i prirodnim. Zanimljivo je da se bezrezervno oponašanje antike sporadično propovijedalo i prije Winckelmannova, ali tek s njim ono nailazi na svoj pravi odjek, pa i primjenu. Još 1586. Giovanni Batista Armenini u svojim *Dei Veri Precetti della Pittura*, kako već i sam naslov govori, daje umjetnicima upute, i to isključivo na temelju iskustava stečenih proučavanjem ostataka antičke skulpture u Rimu, postulirajući je kao ostvarenje najvišega umjetničkog ideala, i jedini cilj kojemu treba da

teži istinska umjetnost.¹ Ali pravu primjenu ta teorija dobiva tek u vrijeme u kojemu svoje potrebe za umjetnošću nastoji zadovoljiti na sebi adekvatan način nova privredno-duhovna i socijalna struktura koja se postupno priprema već od renesanse — građanstvo. Za nju umjetnost baroka i pogotovo rokokoja nije imala nikakve vrijednosti, jer obiluje mistikom i otvorenom putenošću. Praktična životna ideologija osvrće se i za novim umjetničkim idealima, za ljepotom koja će joj odgovarati, ističući u esteticima ono što se ističe i u poslovnoj praksi, zataškavajući slabosti, prije svega slabosti prirode.

Tu »ljepotu« Winckelmann opširno definira u prvom dijelu toga spisa, dok se u drugom, upravo u duhu manirističke traktatistike, trudi da umjetnicima dade u ruke i pouzdan vodič, ne samo ispravnim ukusom, nego i tehnikom kojom se do njega stiže. Kao velik dio Winckelmannove interpretacije grčkog svijeta i života, »gdje se ljudi od mladosti posvećuju uživanjima i radosti«, koja odaje njegovu utopijsku naivnost, tako i te »preporuke« umjetnicima počivaju uglavnom na angažirano pogrešnom tumačenju filoloških izvora, i najslabiji su, premda ne i sasvim nezanimljiv, dio spisa, što daje uvid u akademski prosede kiparskog rada kako ga je on zamišljao.²

Osim što zauzima antologijsko mjesto u teorijskoj literaturi s područja umjetnosti, pa i kulture općenito, taj spis i kao dijagnoza jednog ukusa i kao preporuka za drugi danas djeluje u svojoj staromodnosti simpatično, a u problematiziranju odnosa između umjetničkog ideala i prirode — pri čemu priroda po prvi put biva potisnuta na račun antiknog revivala — moderno. Njegovo nam prečitavanje stoga zaista može koristiti za dvostruku svrhu, »prodesse et delectare«, onu koju su Winckelmann i njegovi suvremenici, ugledajući se na Horacija, zahtijevali i od umjetnosti, naime da poučava i da pruža užitak. Pa kad i ne bi imala nikakva drugog značenja, *Razmišljanja* su siromašnom drezdenskom bibliotekaru otvorila put u Rim, bez kojega ne bi mogla nastati njegova epohalna *Povijest umjetnosti starog vijeka*.

Dok je ova posljednja u sebi sabrala znanstvene ambicije i opsežna filološka i arheološka istraživanja, *Razmišljanja* su spis nastao tako reći ad hoc, na temelju razgovora s prijateljima, proučavanja nekolicine bakroreza antičkih statua ili njihovih odljeva, uz veoma

1 Usp. Anthony Blunt, *Kunsttheorie in Italien 1450—1600*, München 1984, str. 97 i d.

2 Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Leipzig 1923, sv. I, str. 448 i d.

Preciznu i punu duha analizu toga Winckelmannovog spisa dao je Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1978. Prevedeno u *Život umjetnosti*, Zagreb, 29/30, 1980, i 31, 1981.

oskudno poznavanje originala.³ Premda se obaraju na izvještačen ukus rokokoja, zastupajući racionalistički program rastrežnjenja s pomoću klasicističkih ideala, *Razmišljanja* formalnom dispozicijom i obradom sadržaja još uvijek prijanjaju uz kasnobarokno nasljeđe, koje žilavo perzistira i u glazbi i u arhitekturi, pa i u literaturi tadašnje Evrope. Istodobno, ona pokazuju i stanovite romantičarske crte, koje se ogledaju prije svega u utopističkoj okrenutosti subjektivno idealiziranoj prošlosti, ali i u strastvenom prijanjanju uz umjetnost, u gotovo kontemplativnom stavu spram nje, koji naviješta vremena Wackenrodera i Novalisa.⁴

Klasicizam, kroz koji, dakle, proviruje ta mješavina Winckelmannovih polazišta, nije nikakva misaona novost. On je tek radikalno zaokruživanje, ali i pokušaj sasvim novog aktiviranja klasicističkih strujanja koja u evropskoj teoriji umjetničkog ukusa izrazitije traju još od rane renesanse. Poimanje umjetničke ljepote kao kombinacije probranih prirodnih ljepota susrećemo kod Albertija kao i kod Raffaella, kod Vasarija kao i kod Bellorija, dakako, uz određene modifikacije.⁵ Winckelmann se kao i Vasari poziva na Raffaelovu slavnu »certa idea in mente«, koja je, uostalom, postala opće mjesto što ga citiraju svi klasicistički orijentirani teoretičari umjetnosti, pa čak, u svome duhu, i romantičar Wackenroder.

Makar se u *Povijesti umjetnosti*... nije o njemu najpohvalnije izrazio, Winckelmann zapravo mnogome nasljeđuje Vasarija. Ovaj spis to možda najbolje pokazuje u odsječku pod naslovom o »novijem slikarstvu«. To je naime jedino umjetničko područje na kojemu on daje prednost novovjekim umjetnicima pred Grcima. Pri tom hvali, gotovo prepisujući Vasarija, one iste kvalitete — perspektivu, kolorit, kompoziciju i tematsku raznovrsnost — koja ovaj identificira kao glavno otkriće novog doba umjetnosti što je započelo sa Giottom, premda ih ono još ne rješava.⁶ Kao što je

3 Justi, o. c., sv. I, str. 295 i d.

4 Gotovo u isto vrijeme Hagedorn piše svoje *Betrachtungen über die Malerei* (1762), a Herder nešto kasnije raspravu *Plastik* (1778), gdje se u romantičarskom duhu revalorizira vrijednost svakoga umjetničkog stila i podneblja. S druge strane, D. Zimmermann završava crkvu u Wiesu, a tek 1759. započeta je gradnja crkve u Rott am Inn J. M. Fischera, u stilu njemačkoga kasnog baroka. O divergentnim kulturnim strujanjima Winckelmannova vremena vidi: Richard Benz, *Die Zeit der deutschen Klassik*, Stuttgart 1953.

5 Vidi o tome Erwin Panofsky, *Idea Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1982, str. 57—63; također Blunt, o. c.

6 »... sebbene eglino avevano scoperto i principi di tutte queste difficoltà, e toccatele in superficie, come nel disegno, più vero che non era prima e più simile alla natura, e così l'unione dei colori, ed i componimenti delle figure nelle storie, e molte altre cose...« (Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri Pittori, Scultori e Architetti*, Firenze 1925, str. 484).

Vasari slikarstvo, premda to nigdje ne želi otvoreno priznati, kao umjetničku granu cijenio više nego skulpturu, tako Winckelmann u svom traktatu istom metodom polazi od skulpture, implicitno je uvažavajući više nego slikarstvo.

Kao što je Vasariju slikarstvo bliže prirodi, tako je Winckelmannu kiparstvo bliže antičkom idealu. Kao krunski svjedok u raspravi o »klasičnoj normi« pojavljuje se, ne samo kod Winckelmanna već u cijelom njegovu stoljeću (uz poneku iznimku), Laokoontova skupina, na kojoj on pronalazi najčišći izraz svojih estetskih postulata »plemenite jednostavnosti i smirene veličine«. Ali, njegovo je filološko znanje ovdje zakažalo. Kad se stavi kraj Berninijevih skulptura, Laokoont možda izgleda klasično, no izvorna djela iz razdoblja grčke umjetnosti »visokog stila« Evropljani su, ako nisu htjeli putovati u Atenu, mogli vidjeti tek od 1816, kad je u British Museum stigao prvi kontingent s dijelovima Fidijina friza. Tada je postalo očigledno da je Laokoont zapravo produkt grčke »dekadentne« umjetnosti helenističkog razdoblja, koje baš pojačano ekspresivnošću zamjenjuje stalozenu »idealnost« Fidijina doba.⁷ Preferiranje skulpture u Winckelmannovu se slučaju nameće samo po sebi, budući da je od antike praktički i ostalo jedino kiparsko nasljeđe, a arhitektura nikad nije postala pravi predmet njegovih interesa.

Premda se približno poklapaju u poimanju idealne ljepote, Vasari i Winckelmann razilaze se u pogledu načina na koji se do nje stiže: prvi se u duhu renesansnih poimanja priklanja kreativnoj preradi prirode, drugi oponašanju — nečemu za renesansu posve stranom, makar bila riječ i o djelima antike. Zato Vasari savršeno ostvarenje mimesisa i vidi tek u slikarstvu, »koje elemente slika ispunja i ukrašava svim odlikama što ih posjeduju i u prirodi«, dok Winckelmann tvrdi da oponašanje starih »može više pridonijeti da postanemo mudri nego oponašanje prirode, budući da se ono što je raspoređeno po čitavoj prirodi u njima pokazuje kao koncentrirani susus...«.

U svojim *Vitama* Vasari uistinu izražava neskriveno zadovoljstvo što je umjetnost njegova doba uspjela ostvariti i u potpuni amalgam spojiti dva ideala za kojima teži još od Giottove »revolucije«: savršeno oponašanje prirode i postizanje klasičnog ideala antičke ljepote. Tu, dakako, nije riječ o »vulgarnom iluzionizmu«, već o jednostavnoj činjenici da je Vasari eufori-

čno oduševljen umjetnošću svoga doba koja ne samo da je dostigla antičke uzore, nego je kadra postati učiteljicom i samoj prirodi, i da u tom oduševljenju pomalo nekritički naglašava upravo fantastičnu mogućnost, »koja naslikane likove dočarava kao da su živi«. ¹⁰ Sa zakašnjenjem od jednog stoljeća iz Vasarija progovara zanos humanistâ, koji su u svojim spisima izražavali baš taj novi odnos što se otvara između čovjeka i prirode.¹¹ Svijest o mogućnosti da se razumom pronikne u prirodne tajne postala je jedan od glavnih elemenata novovjekovog pristupa svijetu. On se jasno ogleda i u Leonardovim zapisima. Istraživanje prirodnog fenomena za nj postaje vrhovna zapovijed umjetničkog stvaranja. Slikar ne može biti dobar ako nije svestran majstor da svojom umjetnošću oponaša sva svojstva oblika što ih rađa priroda, ali da istodobno »slaže u snop razne stvari izabrane i odabrane između manje dobrih«. ¹² Tim genetskim odabiranjem prirodnih ljepota i njihovim spajanjem u idealnu prirodu umjetnosti nastaje postupak što ga Vasari slavodobitno obrazlaže pojmom savršene imitacije. Ona nije ništa drugo do imitacija savršenog, što postoji jedino u genijalnom umu umjetnika, čineći ga božanskim. Tu savršenost svijet je već jednom upoznao, u sjajno doba grčke umjetnosti, ali to nimalo ne umanjuje zasluge velikana prve polovice Vasarijeva stoljeća, kad je »umjetnost postigla sve što joj je kao oponašateljki prirode dopušteno da postigne«. ¹³ Smatrati antička djela presudnima za to postignuće kosilo bi se s njegovim ponosom nad zaslugama vlastita vremena i nacije. Rad, prije svega crtanje, prema antičkim fragmentima potreban je za stjecanje dobrog ukusa, ali još više za vježbanje ruke. Njemu, kao ni Albertiju ili Leonardu, ne pada na um da antiku umjetnicima preporuči prije prirode, jer »samo ona djela kojima je porijeklo u prirodi uistinu su ta što služe na čast onome koji se u njih zadubio, budući da u sebi, osim određene ljupkosti (grazia) i živahnosti, imaju nešto od jednostavnosti, lakoće i miline (dolce) koje su svojstvene prirodi, i koje se izvrsno nauče tek prema stvarima u njoj a nikad dovoljno prema djelima umjetnosti«. ¹⁴ Toj privrženosti prirodi klasična se norma pridružila spontano, po zakonu unutrašnje duhovne srodnosti, kao najpri-

10

Vidi također opis likova na Raffaelovoj freski Misa u Bolseni; str. 559—560, ili opise Leonardovih djela.

11

Nrp. Pico della Mirandola, *De dignitate hominis* (2. pol. 15. st.), Gianozzo Manetti, *De dignitate et excellentia hominis* (1452). Usp. o tome Jacob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, Zagreb 1953, odsječak *Otkriće svijeta i čovjeka*. Citat iz Picova spisa, str. 197.

12

Leonardo da Vinci, *Quadrifolium*, Zagreb 1981, str. 19.

13

Vasari, o. c., str. 223.

14

Isto, str. 67.

7

Justi, o. c., sv. I, str. 485.

8

Vasari, o. c., str. 13.

9

Tako Vasarijevu estetiku karakterizira Lionello Venturi u *Il gusto dei primitivi* (poglavlje *Da Vasari a Winckelmann*), Bologna 1926, str. 107—134.

hvatljivija umjetnička mogućnost prevladavanja prirodne partikularnosti dostupna iskustvu renesansnog stvaraoča. Trebalo je da prođu stoljeća pa da se uspostavi renesansni sklad između prirode i ideala umjetnosti, a i kad je uspostavljen, trajao je kratko. Već je Vasari izvan njegovih okvira. Otprilike jedno stoljeće kasnije javlja se kritičar i njegove umjetnosti. Bellori s indignacijom odbacuje novonadošli manirizam i naturalizam. Manirizam jer je, grubo rečeno, pretjerao u ideji, naturalizam jer je pretjerao u prirodi. Novi izlaz vidi se u kompilatorskom eklekticismu Annibalea Caraccia.¹⁵ Bellori, vremenski i teorijski jednu stepenicu ispod Winckelmanna, iz umjetnosti izbacuje sve što je »ružno« i »nisko«, upravo u duhu klasicističke dramaturgije koja ne dopušta da istaknute uloge u tragediji igraju pripadnici nižih staleža. Smatrajući da to odgovara Ideji umjetnosti on zahtijeva da se iz prirode izabire samo ono što je savršeno¹⁶, odnosno, da se ono što je »nesavršeno« idealizira, kako bi bilo odraz barem mogućnosti, ako već ne i prirodne realizacije savršenog. Ali još uvijek na temelju kontakata s prirodom. Zato i citira, u kritici manirizma, Kvintilijana »koji nas poučava da sve stvari, usavršene ljudskim umijećem i duhom, imaju počelo u samoj prirodi, iz koje potječe prava Ideja«. ¹⁷ Tako Bellori još jednom, ali oštrije, profilira zapravo renesansni ideal ljepote, pokušavajući teoretski usuglasiti ono što je u umjetnosti spiritualno s njezinim početom koje je u materijalnoj prirodi, jer je umjetnost mimesis.

Winckelmann svojim apodiktinim inzistiranjem na antici kao jedinom pravom idealu umjetničke ljepote više ne priznaje ulogu prirode. Ona po njemu umjetniku samo otežava posao, i lako zavodi na stranputicu, čemu je primjer barokna i rokoko umjetnost. Između njega i prirode dogodilo se nešto što nije postojalo u doba Vasarija ili Bellorija. Priroda njemu više nije interesantna kao Leonardu. Od vremena kad je postala predmetom znanstvenih proučavanja ona je za umjetnost postala manje zanimljivom. »Priroda«, kojom se bave prirodne znanosti, za umjetnost više nije u stvarnosti već u apstrakciji izvanvremenskog ideala, koja se sublimira u utopiju o zlatnom dobu. To zlatno doba za Winckelmanna je klasična Grčka. U kritičkom stavu spram kulturnohistorijskog milieua svoga doba ne preostaje mu ništa drugo nego da uočitište traži u odgovarajućoj prošlosti. U psiho-fizičkim nedostacima ljudi svoga vremena on nalazi razlog degeneracije umjetnosti. Umjetnik se više nema u što ugledati, nema više

gdje nalaziti lijepe oblike, kako su to mogli Apel ili Protogen. U tom smislu tumači i uspjehe klasične renesansne umjetnosti, smatrajući da je i za nju bio presudan utjecaj antike (samo četiri desetljeća kasnije Wackenroder te iste uspjehe objašnjava božanskom prosvijetljenošću umjetnika!). Za razliku od stanja u njegovu dobu, Grci su imali sve savršeno: od podneblja do političkog uređenja. Cijelo jedno poglavlje *Razmišljanja* (»Ljepota grčke prirode«) Winckelmann posvećuje obrazlaganju te postavke: Na začetno oblikovanje Grka djelovao je utjecaj blagog i čistog podneblja, tjelovježbe kojima se započinjalo u ranoj mladosti tom su oblikovanju dale plemenitu formu. »Cijela grčka kultura bila je u najširem smislu te riječi usmjerenjena lijepome. On čak svraća pozornost i na tako kuriozne podatke kakvi su brižljivost Grka u nastojanju da uzgoje lijepu djecu, ili izbjegavanje bilo kakve djelatnosti koja bi mogla prouzročiti fizičke deformacije. K tome nije bilo ni bolesti, pogotovo ne veneričnih, i uopće, »sve je od rođenja do punine zrelosti stajalo u službi oblikovanja tijela, u službi čuvanja, rasprostitiranja, ukrašavanja tog oblikovanja, te se s velikom sigurnošću može tvrditi da su njihova tijela, kad se stave kraj naših, neusporedivo ljepša«. Poseban je faktor i politička sloboda, faktor koji Winckelmann, zbog delikatne drezdenske situacije, u *Razmišljanjima* previše ne naglašava, ali ga utoliko više postulira kasnije, u sigurnom Rimu, daleko od kneževskog apsolutizma, pišući *Povijest umjetnosti*: »Zahvaljujući slobodi, kao što se plemenita grana razvije iz zdravog debla, razvio se i način mišljenja cijelog naroda«¹⁸, a o njemu je, pak, dobrim dijelom ovisio i procvat umjetnosti.

Utopija o savršenosti grčke prirode i orijentiranosti cjelokupnog življenja prema ljepoti i njezinu njegovanju potpuno je u skladu s drugim romantično-utopijskim konstrukcijama Winckelmannova stoljeća, stoljeća znanosti i utopije, bilo rusovskog, bilo arkadijsko-renesansnog tipa¹⁹, a naglašavanje grčke demokracije ima jasnu suvremenu konotaciju povezanu s političkim stanjem onodobne Njemačke, rascjepkane na desetke feudalnih državica.

Naglašavajući isključivu potrebu oponašanja starih zbog njihove savršenosti a vlastite nedostatnosti, Winckelmann dotadašnju, prije svega novovjeku, umjetničku praksu okreće naglavce: ne više od prirode prema idealu, već do ideala putem njegovih gotovih obrazaca. Jedna je od isprika za takav postupak da umjet-

15 Gio. Pietro Bellori, *L'idea del Pitore, dello Schultore e dell' Architetto*, u Panofsky, o. c., str. 130—139.

16 »Il far però gli huomini più belli di quello che sono comunemente e eleggere il perfetto, conuiene all'Idea« (isto, str. 135).

17 Isto, str. 136.

18 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764, str. 132.

19 Osobito u njem. književnosti. Npr. Salomon Gessner, *Idyllen* (1756), u to doba omiljena anakreontička poezija Hegedorna, Gleima, Uza... Usp. o tome *Geschichte der deutschen Literatur*, sv. 1/1. Hrsg. Viktor Žmegač. Königstein/Ts. 1978, str. 93—95.

nicima želi olakšati i ubrzati posao na oblikovanju ispravnog ukusa, te vješte ruke i oka. No njemu, koji zastupa estetske interese nove klase, i ne preostaje ništa drugo, jer svako utjecanje metafizici, spiritualizaciji umjetničkog čina i prirode, kakvu je poznao srednji vijek, manirizam i kasniji romantizam, novom je društvenom sloju isto toliko zazorno kao i vulgarni naturalizam. Winckelmann je zapravo potpuno svjestan toga da je porijeklo ljepote u prirodi²⁰, ali poučen dotadašnjim, pogotovo baroknim i rokoko iskustvima, on se radije obraća antici nego prirodi. Njoj se koncepcije mogu dati jedino u sporednijim detaljima umjetničkih djela, ali »tek tada (uz pomoć uzvišenih oblika stare umjetnosti) moći će se umjetnik prepustiti oponašanju prirode u onim slučajevima gdje mu umjetnost dopušta da se odaleči od mramora, osobito na odjeći...«, no »plemenitost konture« i »uzvišenost duše«, što ih je naučio izražavati po uzoru na Grke, pratit će ga i kroz običnu prirodu.

Takva normativna suhoparnost, koja počiva na racionalizaciji odnosa spram prirode i kulturno-povijesnog milieua vlastita vremena, što rađa obscenijavanjem i jednog i drugog, izazvala je žestoku reakciju novih umjetničkih i teorijskih sila koje su krenule u revalorizaciju prirode na spiritualnim osnovama. Kao energičan odgovor prosvjetiteljsko-građanskim idealima u životu, poslovanju i umjetnosti, koji su u svojoj rigidnosti prijeti prosječnošću, javila se romantičarska teorija oduhovljena genialnosti, ne samo umjetnika već i prirode. »Winckelmann i družina, koji nemaju ništa u sebi samima, govore poput opsjednutih, poput ludaka, tvrdeći da treba studirati i oponašati samo antička djela. Sredstvo uz pomoć kojega se mogu pronaći neke prirodne ljepote oni pretvaraju u isključivu svrhu; i slikaju i crtaju ne drukčije nego kao da su okruženi gipsanim sablastima. Besmisleno! Kao da ljepote što ih posjeduju Apolon, Laokoont i Medičeska Venera nisu već bile u prirodi. Vi blesani, priroda je bogata i neiscrpna; stvari što su ih vidjeli i svojom umjetnošću ovjekovječili grčki majstori sad imamo, pa želimo nešto drugo... Odakle vam dokaz da je ova ili ona statua pravilo? Priroda je norma bilo kojoj sta-

20

»Porijeklo i izvor umjetnosti leži u samoj prirodi, koja se, kako u svim drugim stvarima, tako i ovdje, između pravila, poučaka i propisa može izgubiti i postati neprepoznatljivom. Ono što kaže Ciceron, da je umjetnost ispravniji vodič od prirode, možemo s jedne strane držati ispravnim, s druge pogrešnim. Ništa toliko ne udaljuje od prirode koliko sistem poučaka i njegovu strogo poštivanje...« (*Geschichte*..., str. 344—345). Unatoč tome W. ne odustaje od totalne diskvalifikacije Berninija: »njegove su figure kao svjetina koja se iznenada dokopala neočekivane sreće... Unatoč tome ovaj je umjetnik dugo sjedio na prijestolju, te ga još i sada časte« (isto, str. 144), premda je u *Razmišljanjima*... spram njega kao umjetnika koji polazi od prirode još tolerantan. Dakle, kad je za Berninija, onda je protiv prirode, a kad je za prirodu, onda je protiv Berninija, što se svodi na isto: jedina je pouzdana antika!

tui, raznolika je i sadrži savršenosti bilo koje vrste.«²¹

Da bi mogle biti napisane te rečenice, bila je upravo prijeko potrebna Winckelmannova stroga reakcija na prirodu i kulturu rokokoa. Njegova teorija, međutim, nije uza se imala kvalitetna umjetnička djela na kojima bi se potvrdila — u tom smislu nastala je prerao — ali je zato poslužila kao neka vrsta katalizatora kroz koji su morale proći struje evropskoga umjetničkog ukusa da bi se jasnije iskristalizirali novi pojmovi. U tom značajnom pogledu ona čini nezaobilaznu kariku u lancu evropskoga kulturnog razvitka. Svoj djelotvorni izraz našla je tek u umjetnosti nakon revolucije, i nema sumnje da bi Winckelmann Davida ili Canovu cijenio mnogo više nego Mengsa ili Matiellija.

Svako »krizno« razdoblje u povijesti, kao i u povijesti umjetnosti, zahtijeva od svojih teoretičara, kao i od praktičara, revidiranje odnosa spram prirode, i u preispitivanju starih traženja novih estetskih ideala. Tako je bilo u manirizmu, u Bellorijevu mimetičkom klasicizmu pa i u Winckelmannovu antikizirajućem klasicizmu. Ali, njegova se sudbonosna dalekosežnost sastojala u tome da se prometnuo u estetsku ideologiju ekonomski vladajućeg sloja konzumenata umjetnosti, a njegova slabost u izloženosti akademizmu, omiljenoj estetici građanstva. No klice individualnog elitizma i postupna demokratizacija obrazovanja, čiji su korijeni upravo u građanskom prosvjetiteljstvu, rodile su dvostrukim plodom: akademizmom ali i snažnom opozicijom poznavalaca i umjetnika čija se unutarnja snaga pothranjivala upravo borbom protiv nametnutog akademskog ukusa, borbom koja je trajala tako reći sve do 20. stoljeća.

Winckelmannov spis također je pobuna protiv određenog vladajućeg ukusa; on još ne govori sa akademskog pijedestala, štoviše, protiv se akademskoj praksi i za svoje je vrijeme svojevrstan »napredni« odgovor razvodnjenom i »neprirodnom« rokokou, odgovor koji su prihvatili mnogi veliki duhovi u Evropi druge polovice 18. st.²² Što su ga prisvojile akademski usmjerena teorija i umjetnost simptomatično je za sudbinu većine »radikalnih« ideja rođenih u okrilju novovjeka, napose industrijske, civilizacije — njihova prvotna iskrenost i oduševljenje, koje je imalo uroditi dobrim plodovima, prometalo se u svoju karikaturu, a ta je opet rađala novim »naprednim« idejama, koje su se često sastojale samo u povratku nekim prastarim obrascima.

U iskrenoj namjeri da revitalizira umjetnost postavivši pred umjetnike »zdrave« ideale koji su potekli iz

21

Iz Heinseove kritike Winckelmanna. Cit. prema Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Frankfurt/M; Berlin; Wien, 1981, str. 144.

22

Usp. Kultermann, o. c., str. 89—112.

»zdrave« prirode, Winckelmann ne uviđa da problem nije u idealima već u prirodi, tj. u odnosu čovjeka spram nje. Rascjepkanost »naše prirode, koja neće tako lako uzgojiti onako savršeno tijelo kakvo ima Antinoj Admirandus«, valja, dakle, prevladati homogenošću jedne prirode koja je njegova vlastita utopijska konstrukcija, sagrađena na literaturi i materijalnim ostacima antike. Ali put do nje ne vodi kroz kreativnost. Winckelmann se, premda to izričito ne govori, neprestano kreće unutar tehničkog umijeća, koje do svoga punog izraza uvijek i dolazi u oponašateljskim estetskim sustavima, kakav je već bio maniristički, a dobrim dijelom i barokno-eklektički bolonjskih i inih akademista. Kao što je kod kasnih manirista »individualni um, osnova renesansnog napretka, zamijenjen podložnošću autoritetu«²³, tako se ponovo, ovaj put na racionalističkim temeljima, dogodilo s Winckelmannovim klasicizmom, odnosno klasicističkim akademizmom koji ga je naslijedio. Kreativno-oponašateljski um renesanse transponirao se u tehniku oponašanja. Zato i Winckelmann, premda ne tako opširno kao Lomazzo u svom *Trattatu*, osjeća obvezu da suvremenim umjetnicima dade i nekoliko tehničkih, pa i ikonografskih uputa, pozivajući se, dakako, na autoritete iz prošlosti. Tako je njegova teorija obuhvatila ne samo razloge i svrhu, nego i praksu oponašanja. Od nje doduše nije bilo velike koristi, ali je ipak poslužila kao oslonac akademizmu, odražavajući specifično stanje svoga doba.

Doista, Winckelmann svoj traktat piše upravo na pragu vremena u kojem tehnika u prirodi počinje činiti čuda. U tom dobu, u kojem vrtoglavom brzinom raste broj tehničkih pronalazaka²⁴, njegov se spis u načinu na koji pronalazi i definira ljepotu, i put što vodi do nje, doima poput neke vrste patenta, pronalaska koji umjetnicima napokon omogućuje da se snađu u zbrci što vlada prirodom, koja, naravno, upravo zahvaljujući kutu pod kojim se na nju gleda, ne djeluje herojski kao u Homerovo doba. »Naš svijet nije više homerovski«, napisat će tridesetak godina kasnije Schiller²⁵, zahtijevajući od umjetnika umijeće idealiziranja kao preduvjet svake estetske prihvatljivosti njegova djela. No Winckelmann je tek prvi veliki stupanj na ljestvici idealizatorskih umjetničkih sustava novog doba, kakav je bio Schillerov. Ipak, on je posve jasno i nedvojbeno postavio normu oko koje će se okretati mnogi estetski sudovi i lomiti koplja 18. i 19. stoljeća. Ali njegova se doktrina previše oslanja na oponašanje, a premalo na individualnu sposobnost kreacije umjetnika-genija. Stoga joj je u praksi i bilo suđeno da se izgubi u slijepom rukavcu svoje oponašateljske normativnosti — akademizmu.

23

Blunt, o. c., str. 104.

24

Usp. S. Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, Paris 1978, sv. 1, str. 150—151.

25

Friedrich Schiller, *Über Kunst und Wirklichkeit. Schriften und Briefe zur Ästhetik*, Leipzig 1985: *Über Bürgers Gedichte*, 1789, str. 75.