

ernst
hans
gombrich

umjetnost i napredak od romantike k modernizmu

Kaže se da je historik retrogradni prorok. Njegova zadaća nije samo da, po Rankeovoj znamenitoj riječi, pita »kako je to zapravo bilo«, on bi želio znati i »kako je do toga zapravo došlo«. Revnost ga na to pitanje upućuje osobito pri motrenju vlastita vremena. Umjetnički život našeg doba posve je u znaku ideje napretka. Mnogima je to tako samo po sebi razumljivo da taj stav pretpostavljaju i za prošla umjetnička razdoblja. No vidjemo da ni u 18. stoljeću stvari ne bijahu tako jednostavne. Tada je slika napretka imala svoju zastrašujuću opreku: propadanje. Kako je došlo do obrata? Gdje su korijeni promijenjena duhovnog stava, djelovanje kojega vidimo posvuda oko sebe, potvrđujemo li ga ili nijećemo?

Mislim da jasnijem shvaćanju tog pitanja može pomoći ako ponajprije poslušamo važnog svjedoka razvitka našeg stoljeća, koji je duboko prozreo situaciju već prije više od 50 godina. Govorim o svom nekadašnjem učitelju, bečkom povjesničaru umjetnosti Hansu Tietzeu koji je, rođen 1880. godine, umro u newyorškom egzilu 1954. godine. Tietze je u Austriji bio oduševljeni predvodnik moderne umjetnosti, i njegovo je hrabro zalaganje za mladog Kokoschku ovjekovječeno u lijepu dvostrukom portretu sa ženom iz godine 1909, koji je danas jedna od dragocjenosti Muzeja moderne umjetnosti u New Yorku (sl. 45). Doista je bio oduševljen stvaralaštvom ekspresionističke revolucije što je u godinama prije prvoga svjetskog rata bila obuzela i Beč i iscrpljivao se u službi austrijskih zbirki, pri nastojanju da vlasti nagovori na kupnju suvremenih djela. Ali Tietze ne bijaše samo angažirani kritičar umjetnosti, bio je i strastveni historik, i historik je u njemu obrazovao potrebnu distancu.

Godine 1925, dakle u vrijeme kad se ekspresionistički val počeo smirivati, objavio je Tietze knjižicu pod naslovom »Živa znanost o umjetnosti. Uz krizu umjetnosti i povijesti umjetnosti«¹. Ona sadrži članak »Kriza ekspresionizma« koji zaslužuje da bude bolje poznat. Njegova su razmatranja o posljedicama ideje napretka za suvremenu umjetnost pogodila samu srž problema. Tietze je naime sebi postavio pitanje kako je bilo moguće da se već opet smatra zastarjelim novi umjetnički jezik koji je tek prije dvanaest godina avangarda proklamirala kao stil buduće epohe.

»Već 1912. nije bilo teško predvidjeti nemogućnost toga smionog proročanstva. Temeljnu



je nesporazumu dobrim dijelom pridonijelo i to što je ta generacija odrasla u idejama evolucionističkog historizma. Pojedinačna pojava legitimirala se manje po vlastitoj vrijednosti nego po mjestu u razvojnem lancu, sve se činilo klizno i relativno, posljedicom ranijeg stupnja, pripremom za naredni, ne kao organska cjelina nego polog stilskog razvitka. Svo umjetničko zbivanje rastvorilo se u slijed stilova i 'pravaca' koji se odmotavahu sa sigurnošću prirodne zakonitosti, položaj umjetničkog djela unutar jednog pravca zadobio je mjerodavno značenje, i o njegovoj vrijednosti i nevrjednosti odlučivahu značajke izvanjske prirode. Time je započelo ono kolo 'izama' čiji je sve brži tempo napokon prešao u grotesku: između proljetnog i jesenskog salona otvarali su se nepremostivi jazovi, razvojni su se periodi mladog genija registrirali po mjesecima, a djela su zastarijevala prije nego što su se osušila.

Svemu je tome sukrivac zacijelo bila hipertrofija povijesti umjetnosti, i, kada su neki tužitelji na odgovornost za ekspresionizam pozvali povjesničare umjetnosti, u stanovitom su smislu imali pravo. Ispravnije bi svakako bilo opuziti važeći historizam a ne povjesničare umjetnosti — ta oni, njihov broj i važnost, očigledno su pojedinačni simptomi historizma; njegovoj se sili ne mogahu oduprijeti ni umjetnici od kojih su mnogi, umjesto da stvaraju umjetnost, nastojali slijediti jedan stil. Ni za samog umjetnika djelo nije bilo u sebi zatvorena cjelina, nego prolazište, karika lanca u vlastitu razvitku; nije bilo zanimljivo po sebi nego po odnosima prema natrag i naprijed! Ne djelo, nego dokument.«

Ono što je Tietze godine 1925. tako uvjerljivo okarakterizirao, u našim je danima Harold Rosenberg

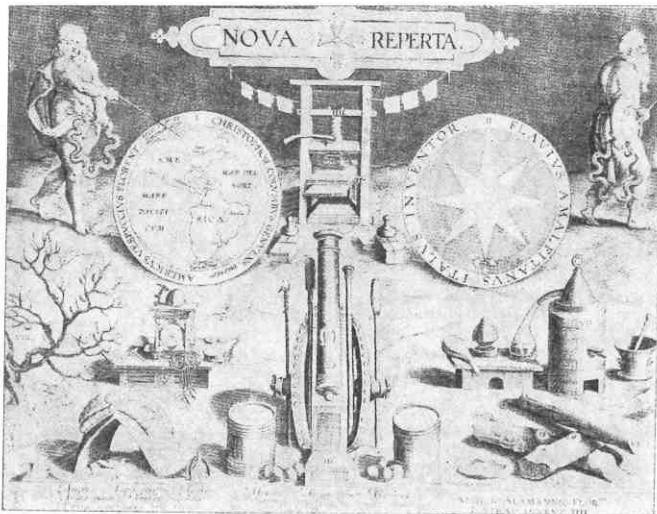
obilježio kao »tradiciju novog« (the Tradition of the New). Mi ćemo se pitati o podrijetlu toga pokreta koji bih nazvao modernizmom. Zacijelo bi to bio divovski pothvat, ali podsjećam da ćemo ovdje razvitak obuhvatiti samo dijagramskom shemom. Pri tom se neizbježno i nadalje moram više baviti tekstovima nego umjetničkim djelima, pri čemu se postavlja pitanje: upravlja li teorija doista umjetničkim stvaranjem? I to je bio razlog što sam za ishodište odabrao Tietzeove misli o stanju oko 1925, ta on pokazuje putove koji od filozofskog nazora vode k umjetničkom stvaranju. Nazor što ga naziva historizmom istovjetan je s onim što je moj prijatelj Karl Popper kasnije pod nazivom historicizma podvrgao razornoj analizi.² Uostalom, i prvi je dio ovog spisa već trebalo da pokaže kako ideje mogu postati važne za umjetnost i kako su mišljenja koja je Winckelmann formulirao 1764. uobličena u nazarenstvu tek dvije generacije kasnije.

Pogledajmo još jednom paradigmu uz pomoć koje sam pokušao uprizoriti antičku ideju napretka, dakle razvitak od ukočenog arhajskog stila do majstorske obrade ljudskog tijela, koja je savršenstvo imala doseći u umjetnosti Lizipa, suvremenika Aleksandra Velikog (sl. 1—4). Taj sam razvitak opisao kao dotjerivanje tehničkog sredstva u zadanu svrhu, naime uvjerljiv prikaz ljudskog tijela u mirovanju i pokretu. U shvaćanju, koje nazvah »instrumentalnim« ili klasičnim mislima o napretku, povijesni razvitak prestaje čim je ispunjena svrha i postignuto savršenstvo. Rijetka imena antičkih kipara poslije Lizipa, koja su nam sačuvana, ne mogu se više svrstati u tako jasan slijed. Klasično shvaćanje dovršena rješenja implicira da daljnja povijest može izvještavati samo o propadanju ili, u najboljem slučaju, o obnavljanju umjetnosti. Ta ništa ne može biti savršenije od savršenstva.

Napominjem da je i Vasari zastupao to instrumentalno shvaćanje umjetnosti, po kojem se slikarstvo uspelo od najnižeg stupnja do najviših postignuća Rafaela i Michelangela. Ali dok je on još djelovao, bijaše vjera u preporod antike, renesansa, neprimjetno već potkopana novom i djelotvornijom moći, moći tehničkog i znanstvenog napretka. Slučajno je baš Vasarijev učenik i suradnik Flamanac Jan van Straat ili Stradanus uprizorio novu vjeru u poznatom nizu bakroreza što ih je objavio pod naslovom »Nova Reperta« — novi pro-

2

Karl R. Popper, *The Poverty of Historicism*, London 1957. (njem. *Das Elend des Historizismus*, Tübingen 1965).



nalasci i otkrića — oko godine 1600.³ Kao što pokazuje naslovna strana (sl. 46), riječ je upravo o novostima po kojima se novi vijek razlikuje od antike: otkriću Amerike, kompasu, barutu, tiskarstvu, satnom mehanizmu, destilaciji alkohola, svili i stremenu i o nekom navodnom lijeku protiv sifilisa.

Zanimljivo je koliko je tih novosti došlo s Orijenta. Svi smo u školi učili da su Kinezi pronašli kompas i barut. Vjerojatno je i knjigotiskarsko umijeće u Evropu došlo iz Kine, gdje je već odavna postojalo,⁴ a za proizvodnju se papira to od koraka do koraka može i dokazati. I svila i stremen preuzeti su iz Azije, a alkohol je arapska riječ.

Smije se pretpostaviti da je pritjecanje tih novih elemenata dokrajčilo staro cikličko i organsko poimanje napretka koje još živi u izrazu renesansa.⁵ Ponovno rođenje starog vijeka značilo je isto što i ponovno oživljavanje kulture. Dodir s drugim kulturama doveo je do neopazivog, ali odlučnog pomaka naglaska. Zahvaljujući novostima, osobito u tehnici, više nije bilo poželjno a ni mo-

3
Jednu reprodukciju te serije s predgovorom Berna Dibnera izdala je Burndy Library, Norwalk/Connecticut, 1953.

4
Thomas F. Carter, *The Invention of Printing in China*, revidirao L. Carrington Goodrich, New York 1955.

5
Frank E. Manuel, *Shapes of Philosophical History*, Stanford 1965.



guće ponovo restaurirati antiku. Na našoj gravuri vidimo stari vijek kako odstupa, a novi nastupa. Više nije riječ o usavršavanju sredstava u zadanu svrhu, sad nova sredstva omogućuju postavljanje novih ciljeva. U povijesti više ne bijaše povratka. Tijek napretka postade nesaglediv.

Gravura, koja prikazuje Amerigo Vesputija (sl. 47) kako s astrolabom prvi premjerava Južni križ, može se staviti uz snimku što prikazuje Armstronga pri njegovu prvom koraku na Mjesecu, a uz njih možda i epizode iz romana i filmova koje maštaju o beskrajnim daljnjim pustolovinama astronauta.

Ovdje nas upravo zanima neograničena zamisao napretka, ali valja misliti i na to da se njezin utjecaj na umjetnost tek postupno razaznavao. Sjećamo se da Winckelmann u 18. stoljeću nije navijestao nužnost nekog napretka u umjetnosti, nego oponašanje grčkih djela uz pomoć kojih se propadanje jedino moglo zaustaviti. No, bijaše li to uopće moguće? Winckelmann je sasvim protiv svoje namjere potkopao vlastit stav inzistirajući na objašnjenju veličine grčke umjetnosti iz jedinstvenih odnosa grčke kulture, primjerice iz uloge gimnastike u odgoju i općenita divljenja savršenu tijelu. I odviše je lako bilo preokrenuti njegovu dogmu upozorenjem da su ti odnosi nepovratno prošli, te da svaki narod i svaka kultura moraju imati vlastiti značaj, a stoga i vlastitu umjetnost.

Winckelmannov mlađi suvremenik Johann Gottfried Herder povukao je tu konzekvencu i na njoj inzistirao. Iako u svom divljenju grčkoj umjetnosti nije ni za kim zaostajao, upozorio je da bi bila zabluda mjeriti ostvarenja egipatskog kiparstva grčkim mjerilima; u kontekstu kulture

služila su posve drukčijim svrhama.⁶ Jednako je bilo pogrešno zahtijevati od njemačke umjetnosti srednjeg vijeka da se prilagodi poganskim Grcima, jer se s kršćanstvom pojavio neodstranjiv nov element. Tu leži klica onoga historizma koji je zaokupljao Tietzea. U sjevernim je zemljama Evrope naišao na posebno jak odjek, jer ondje ionako bijahu skloni protusloviti ekskluzivnim zahtjevima latinsko-romanskog svijeta. Nije li Shakespeare bio u najmanju ruku jednak Racineu, premda nikada nije slijedio klasična Aristotelova pravila? Dobrodošlo je i to da čak i u antičkom nauku o umjetnosti ima naznaka shvaćanja kako savršena ljepota ne predstavlja jedinu vrijednost. Osim toga, postojale i teško određiva vrijednost »uzvišenog« o kojoj je riječ u Longinovu traktatu o retorici, koji kulminira u znamenitom zaključku da je uzvišeno »zvuk plemenite duše«. Ako su i izvan antičkog svijeta postojale plemenite duše, tada su morale postojati i mogućnosti stvaranja uzvišenih djela izvan kanona antičke umjetnosti.

U ovom je kontekstu bitno da traženje alternative po sebi nije nikako odbacivanje Winckelmannove teze kako su ideal savršene ljepote jednom za svagda utjelovili Grci i Rafael. Naprotiv, upravo stoga što se taj zahtjev činio neoboriv, bijaše to hitnije dokazati i opravdanost drugih stilova i drugih umjetničkih načina. Ovdje — u smislu dijagramskog prikaza — leže korijeni prvog pojma koji se pojavljuje u naslovu ovog dijela, višesloj-nog pojma romantike.⁷

Kao što je spomenuto, romantični je pokret u Njemačkoj te alternative vidio ostvarene u kršćanskoj umjetnosti srednjeg vijeka i težio idealu pobožne jednostavnosti nasuprot plemenitom poganstvu. Još je značajnije, međutim, da se težnja postavljala iznad ostvarenja. Taj je stav upao u oči Mme de Staël, kad u svojoj knjizi »De l'Allemagne« godine 1813. izvješćuje o duhovnoj situaciji u Njemačkoj. Kad je pojam klasičnog, naglašava ona, jednako značajan pojmu savršenog, tada treba dodati da Njemačka nema klasičnog pjesništva. Jezik još nije utvrđen i ukus se mijenja sa svakim novim djelom, »tout est progressif, tout marche«, sve je u tijeku, u nastajanju; a mir savršenog još nije dosegnut. Ali, zar je to zlo? Njoj se ne čini tako,



jer narodi, koji vjeruju da posjeduju klasičnu umjetnost, razvodnjuju je površnim oponašanjem.⁸

Tu je jezgra programa francuskih romantika. Francuzi na tom moradoše inzistirati to više što ih je teže tiještala akademska ortodoksnost Davidove škole. Otuda bojni poklič »Il faut être de son temps« — treba pripadati svom vremenu, koji je 1828. godine pronio Dechamps i koji se otada ponavlja u različitim inačicama. George Boas u svojoj je odličnoj analizi pokazao kako je tim zahtjevom malo rečeno.⁹ To je zapravo manje zahtjev nego ono što sam u »Norm and Form« nazvao načelom isključivosti. Izbjegni put koji je Ingres uvijek tvrdoglavo slijedio, i ne upuštaj se u natjecanje s antikom i s Rafaelom, kao što je on to napravio primjerice u »Voeu de Louis XIII« (sl. 48; usporedi sa sl. 17, 50). No Ingres je navodno napomenuo: »Kaže se da treba ići ukorak s vremenom, ali zašto, ako vrijeme griješi?«¹⁰ i valja priznati da tu nema jednostavna odgovora.

6

J. G. Herder, Denkmahl Johann Winckelmanns, Cassel 1778. U: Sämtliche Werke, izd. Bernard Suphan, sv. VIII, str. 477.

7

A. O. Lovejoy, The Meaning of Romantic in Early German Romanticism, I: Schiller and the Genesis of German Romanticism. Esej u: The History of Ideas, Baltimore 1948. U naslovnu članku zbirke »Norm and Form« obradio sam odnose gotovo svih stilističkih oznaka glavne ideje klasicizma.

8

Mme de Staël, De l'Allemagne, Paris 1968, sv. 2, pogl. 12, str. 215.

9

George Boas, »Il faut être de son temps«. U: Journal of Aesthetics & Art Criticism, proljeće 1941, str. 52—65.

10

H. Delaborde, Ingres, Paris 1870, str. 146.

Unatoč tome, danas shvaćamo da bi bio teški anakronizam znamenitog Ingresova antipoda Delacroixa proglasiti umjetnikom koji vjeruje u napredak. George Mras je u svojoj knjizi o Delacroixovoj teoriji umjetnosti dovoljno pokazao koliko je majstor ostao dužan klasičnom idealu.¹¹ Ne poznam točniju i tankočutniju parafrazu Winckelmannove »plemenite jednostavnosti i tihe veličine« od onoga lijepog uneska u Delacroixovu dnevniku od 9. svibnja 1859. u kojem antiku suprotstavlja Michelangelu i Shakespeareu:

»Antika nikada ne iznenađuje, nikada ne teži za divovskim i ekstravagantnim djelovanjima. Pred njezinim se čudesnim djelima osjećamo smireni. Tek nakon stanovita razmišljanja opažamo kako rastu i zauzimaju svoje mjesto na nedostižnoj visini.«¹²

Od tog je svjedočanstva možda još začudnije njegovo mišljenje da je »umjetnost sve velike probleme riješila u 16. stoljeću; Rafael je postigao savršenstvo u crtežu, u ljupkosti i kompoziciji, Corregio, Tizian i Veronese postigli su savršenstvo u boji i svjetlu-sjeni.«¹³

Znano je također da se s Ingresom slagao i u upravo apsolutnu divljenju Mozartu o kojem u njegovu dnevniku piše da je glazbu doveo do vrhunca, »tako te nakon njega nema više usavršavanja« (3. ožujka 1850).

Što se više udubljujemo u te umjetnikove ispovijedi, to očitijim postaje da se Delacroix svjesno odrekao klasičnog ideala, jer ga je u vremenima propadanja smatrao nedostižnim, i da je namjerno slijedio jedinu alternativu koja mu je po njegovu mišljenju bila dostupna, alternativu uzbuđena i strastvenog stila koji mu je pribavio ugled revolucionara, što uopće nije htio biti. Naravno, točno je da je borba za slobodu našla odjeka u njegovoj velikodušnosti, bila to borba potlačenih Grka ili trijumf revolucije iz 1830. (sl. 49), ali je u nutrini svoga srca Delacroix ipak ostao aristokrat kojemu je popularni pojam političkog i tehnič-



kog napretka bivao sve morskiji. Naročito se nakon neuspjeha revolucije iz 1848. njegov dnevnik puni napadima na vjeru u napredak. Na taj neuspjeh nišani u unesku od 23. travnja 1849. godine:

»Po znakovima što nam posvuda upadaju u oči, vjerujem već godinu dana da se može tvrditi kako svaki napredak ne mora nužno voditi do daljnjeg napretka, nego napokon do negacije napretka, do povratka ishodištu... Zar nije očito da je napredak, to jest napredujući tijekom događaja u dobru kao i u zlu, doveo danas društvo na rub ponora u koji bi se lako moglo srušiti da načini mjesta potpunom barbarstvu?«

Ta pesimistička razmatranja nisu bila uvjetovana samo političkom situacijom. Ubrzo zatim prelaze njegove misli na omiljelu temu, glazbu, čiji položaj također nije bolji:

»Zastrašujući 'Prorok', kojega skladatelj zacijelo smatra napretkom, uništenje je umjetnosti: vjera u potrebu da se sve načini bolje ili barem drukčije nego što se dotad činilo, drugim riječima, vjera u promjenu, učinila je da se smetnu s uma vječni zakoni ukusa i logike, koji vladahu umjetnostima. Ljudi poput Berlioza ili Hugoa i svi drugi navodni reformatori možda još nisu tako daleko da žele odstraniti sve ideje koje sam spomenuo, no oni su proširili vjeru u mogućnost da se radi drukčije nego što je ispravno i razumno. Za politiku vrijedi isto.«

11

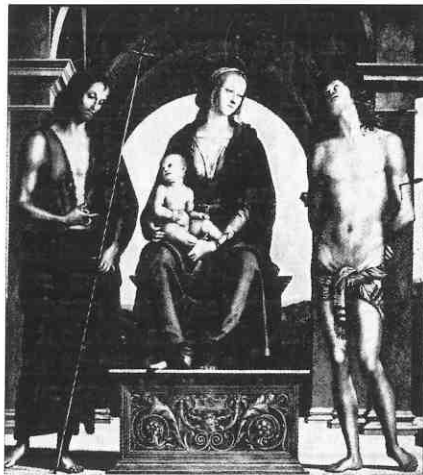
George P. Mras, Eugène Delacroix, *Theory of Art*, Princeton 1966.

12

Journal de Eugène Delacroix. Paul Flat i René Piot. Paris 1893.

13

Nedatirano, ali u engleskom izboru H. Wellingtona, London, str. 85, pripisano 1847. godini.



Ista se ambivalentnost naspram vjere u napredak nalazi i u spisima Delacroixova pobornika Baudelairea. On je, doduše, u znamenitu članku »Što je romantika« iz 1846. pokušao oživiti pomalo otrcani pojam romantike, pišući da on za nj znači »najaktualniji i posljednji izraz lijepog. Postoji upravo toliko ljepota koliko i putova traženja sreće. To jasno pokazuje filozofija napretka«. ¹⁴

14

Charles Baudelaire, Critique de l'Art. Izd. Claude Pichois, Paris 1965, str. 93.

Ali treba samo dalje čitati da se vidi kako je ono što Baudelaire razumijeva pod napretkom tek vječna mijena. Njegovo objašnjenje podsjeća na Mme de Staël: »Romantika neće biti savršena izvedba nego poimanje primjereno čudorednom stavu stoljeća.«

Jedno je sigurno: takav je povijesni relativizam, priznavanje mnoštva vrijednosti, bio nespojiv s vjerom u napredak, osobito u tehnički napredak. »Nova Reperta«, nova iznašašća i otkrića na koja je 19. stoljeće bilo tako ponosno, nemaju nikakve veze s vječnim nemirnom ljudskog srca.

Ponos je bio toliko općenit, a Baudelaire je s Delacroixom do tog stupnja dijelio aristokratski prezir prema tako vulgarnim predrasudama, da je velik dio uvoda u recenziju izložbe iz 1855. posvetio napadu na to pučko mišljenje:

»Upitaj bilo kojega dobrog Francuza, koji dan za danom za svojim stolom u gostionici čita svoje novine, što razumijeva pod napretkom, odgovorit će da je to para, elektricitet i plinsko svjetlo, čuda što starim Rimljanima još bijahu nepoznata i koja stoga jasno dokazuju našu nadmoć nad starima. Mozak tih jadnika tako je zamagljen i tako su im se bizarno duhovne i materijalne stvari ispremiješale.« ¹⁵

Gdje je garancija, pita on s najvećom ozbiljnošću, da će i sam tehnički napredak biti trajan i da je opravdana predodžba o beskrajnom slijedu? Što se tiče umjetnosti, njezino shvaćanje napretka nije drugo doli golem apsurd. Kod njezinih otkrivenja nema preteča, njezini su procvati posve spontani. »Bijaše li Signorelli doista začetnik Michelangelov? Proishodi li Rafael iz Perugina? Umjetnik očituje samo sebe samog.« ¹⁶

Od toga se retoričkog Baudelaireova pitanja ne može zamisliti preciznija formulacija romantičnog individualizma ni bolja kušnja njegova opravdanja. Vasari je, znamo, svoju impresivnu konstrukciju izgradio na uvjerenju da je Michelangelo mogao izvući korist za umjetnost iz Signorellijeva doprinosa i da ju je zatim dalje poboljšao. Da se još jednom vratimo na njegovo shvaćanje odnosa između sredstva i svrhe u umjetnosti, možemo Vasarijev stav razjasniti time što Michelangelov

15

Isto, str. 191.

16

Isto, str. 192.

»Posljednji sud« strahotu posljednjeg dana uprizonuje još potresnije i time u srcu pobuđuje još spasonosniji strah nego Signorellijeva vizija.¹⁷ Možemo biti drukčijeg nazora, pa ipak znamo o čemu je riječ: o progresivnu rješavanju problema. Isto vrijedi za Rafaela (sl. 50) i Perugina (sl. 51). Baudelaire ima naravno pravo kad kaže da se Rafael ne krije u Peruginu, ali je isto tako neporecivo da je Rafael mnogo preuzeo od svoga učitelja, npr. tip Madone, koji je istodobno znao usavršiti — iako i preraphaelit može imati pravo kad smatra da je Rafael pri tom žrtvovao neku kvalitetu do koje je njemu više stalo.

Problemi, naravno, čijem su rješenju stremili majstori renesanse, potjecahu još iz religiozne funkcije umjetnosti u njihovom društvu. Oni ne bijahu samo majstori, već i sluge. Romantički je zahtjev doveo do krize tek kad je umjetnost postala autonomna te se emancipirala i od metafizike ljepote, u čiju ju je službu stavljao još akademski klasicizam.¹⁸ Nije čudo što je romantika naglašavala da je umjetnost inkomenzurabilna, i da je jedini umjetnikov zadatak biti ono što jest. Ali to plauzibilno učenje previđa jednostavnu činjenicu da se osobnost ne može očitovati u vakuumu, nego samo putem odluke u strukturiranim situacijama.¹⁹ Takva je strukturirana situacija bila na primjer ona koja je Rafaelu dala mogućnost da očituje svoje sklonosti i svoju inkomenzurabilnu darovitost. U 19. je stoljeću, paradoksalno, ideja napretka obećavala takav okvir, tako strukturiranu situaciju, koja je pridonosila osobnu izrazu, ali ga je znala i razarati. Gotovo i nije potrebno opet naglasiti da je u 19. stoljeću ideja napretka iz područja tehnike odavno prešla u područje politike. Tehnika je možda i bila oslobađajući faktor; no njezin je trijumf dokazao da je Bacon imao pravo iskavši krilaticu »znanje je moć«, moć nad prirodom, a time i moć da se poboljša sudbina čovječanstva. Ta nada u srećonosni um proplamtjela je u američkoj i francuskoj revoluciji. Immanuel Kant, koji je svjetskopovijesni pre-

vrat u daleku Königsbergu pratio sa sve većom pozornošću, pisaše: »Takav se plamen u povijesti čovječanstva nikad ne zaboravlja.« Uspjeh ili neuspjeh revolucije i bijeda i strahote s kojima bijaše povezana, sve to nije moglo ništa promijeniti u činjenici da je ona »u ljudskoj prirodi otkrila sklonost i sposobnost za bolje«.²⁰

Smijemo tvrditi da romantici poput Delacroixa i Baudelairea nisu uspjeli procijeniti logiku nove situacije točnije od Kanta u svojoj dijagnozi. Kad se nekome prisloni pištolj na prsa i pita je li za ili protiv napretka, malo će mu pomoći što kaže da to s umjetnošću nema nikakve veze. Tako su doduše reagirali različiti sljedbenici ideala »l'art pour l'art«,²¹ ali je ispitivač na to mogao pripomenuti da je ta reakcija po sebi već reakcionarna. Poznato je da je to polariziranje dovelo u političku arenu i estetske parole romantike. Klasicizam bijaše izjednačen s konzervativnim i reakcionarnim stavom, i već su zbog toga sljedbenici napretka obožavali Delacroixa.²² I same borbe u koje je bio upleten, kao i neprijateljski stav dijela Akademije, dovoljno dokazivahu da je bio revolucionar, utirač putova budućnosti koja će zastarjele oblike nužno razbiti, kako bi ljudskom duhu omogućila daljnju izgradnju njezina doma.

Ovdje valja barem spomenuti dva mislioca čiji sistemi bijahu zasnovani da dokažu kako čovječanstvo sigurnim putem kroči predodređenu cilju, vladavini uma. Jedan je Auguste Comte koji je svoje kasne, opsežne prikaze anticipirao trima člancima iz ranih 20-ih godina, gdje je postavio tezu da civilizacijom vlada zakon napretka.²³ Po njegovu je mišljenju taj razvitak tako automatski i neminovan, da se sadašnjost može razumjeti samo onda kad se ima na umu budućnost prema kojoj razvitak vodi. U tom su silnom i posve ne-

17

Isti sam primjer obradio u članku »The Leaven of Criticism in Renaissance Art« — citiranom u 3. bilješci prvog dijela ovog teksta.

18

Usp. moj tekst o »Art and Self-Transcendence«. U: A. Tiselius /S. Nilsson (izd.), *The Place of Value in a World of Facts*. Nobel Symposium 14, Stockholm 1971.

19

Usp. moj tekst »Expression and Communication«. U: *Meditations on a Hobby Horse*, London 1963 (njem. *Ausdruck und Aussage*. U: *Meditationen über ein Steckenpferd*. Beč 1973, Stuttgart 1978).

20

Immanuel Kant, *Der Streit der Fakultäten*, drugi dio, br. 7. U: *Werke*, izd. Cassirer, VII, Berlin 1916, str. 401.

21

A. Fontaine, *Les Doctrines d'Art en France*, Paris 1909. Za ranu Herderovu formulaciju te doktrine usp. moj tekst »Norm and Form«, str. 139.

22

A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London 1971. Na 99. strani autor citira Thoréa za identificiranje romantike i napretka iz god. 1863. Još je osam godina ranije Baudelaire (nav. dj., str. 202) ožigosao tu »djetinjastu i vulgarnu ljubav prema antitezama«.

23

August Comte, *Early Essays on Social Philosophy*. Izd. F. Harrison, London. Treći esej, svibanj 1822, str. 149.

osobnom tijeku i »veliki ljudi« tek akteri odavno utvrđene radnje. Velikima zovemo one koji su dovoljno dalekovidni da budu ispred svoga vremena. No oni ne čine povijest — povijest čini njih. Slaže se s Mme de Staël da glumca ne valja zamijeniti s komadom.²⁴

Comteovo optimističko shvaćanje historijske zakonitosti našlo je svoju važniju i težu protivnost u sistemu Georga Friedricha Hegela, u kojemu sama povijest postaje dijelom sveobuhvatnog kozmičkog procesa što se širi neumitnom logikom.²⁵ Logika, koju je Hegel iznašao u svrhu dokazivanja, bijaše, znamo, takozvana dijalektika. Budući da nisam prijatelj Hegela, označio bih je kao recept da se uvijek ima pravo. Uopće ne treba biti za francusku revoluciju da bi se shvatilo kako je trijumf uma bio neminovan korak u cik-cak kretanju objektivnog duha, koji je doveo do neminovne reakcije napoleonske vladavine i dalje do nadmoćna oblika pruske države. Budući da sam više puta raspravljao²⁶ o Hegelovu utjecaju na umjetničku i kulturnu historiografiju, ne bih se ovdje želio ponavljati. Ovdje nas zanima samo utjecaj toga nauka na umjetničku kritiku, dakle na duhovnu situaciju, koju je Hans Tietze okrivio zbog ludila za novostima u umjetnosti sadašnjice, čijih je štetnosti postao svjestan.

Ne poznajem raniji, dojmljiviji primjer tog utjecaja od stranica na kojima je Heine izvještavao o slikarskoj izložbi u Parizu godine 1831, o onoj izložbi u Salonu na kojoj je Delacroix pokazao svoju glasovitu sliku »Sloboda vodi narod« (sl. 49). Heine se prije svega oduševio za jednu sliku Alexandrea Gabriela Decampsa, poznatu pod naslovom »Turska patrola« (sl. 52). Tema je željela naići na odjek u srcu napredna kritičara umjetnosti, jer turski je paša, naravno, postao pojmom najuskogrudnije reakcije. Slika je Heinea potakla da svoju hegelijansku teoriju umjetnosti formuliše u komentaru koji je sigurno vrijedan da bude citiran u duljim izvacima:²⁷

24

Comte, nav. dj., str. 155 i dalje.

25

Karl R. Popper, *The Open Society and its Enemies*, London 1966, 12. poglavlje (njem. *Die Offene Gesellschaft und ihre Feinde*, Bern 1957, 1958, 1975).

26

In *Search of Cultural History*. The Philip Maurice Deneke Lecture 1967, Oxford 1969. I moj članak »Hegel und die Kunstgeschichte«. U: *Neue Rundschau*, 88, 1977/2, str. 202—219.

27

Heinrich Heine, *Französische Maler*. U: *Werke*, izd. H. Friedmann i R. Pissin, Berlin, sv. XI, str. 25 i dalje.

»Naduta trbuha sjedi on visoko u sedlu, majestetično uzoholjen, uvredljivo arogantan, glupoga, smrknuta lica pod bijelim turbanom; u rukama mu skeptar apsolutna batinaštva... I konj zabacuje noge luđački brzo te se doima kao da napol puže po trbuhu, a napola leti — a sve je to nekolicina ovdašnjih kritičara pokudila kao neprirodno i karikaturu. I Francuska ima svoje stalne recenzente umjetnosti koji svakom novom djelu zanovijetaju po staru pravilu preduvjerjenja... Neki gospodin Jal, koji o svakoj izložbi izdaje brošuru, pokušao je čak naknadno u 'Figarou' ocrniti tu sliku i smatra da se izruguje njezinim prijateljima kada naoko ponizno priznaje: 'da je on samo čovjek što prosuđuje u pojmovima razuma, a jadan mu razum u Decampsovoj slici ne može vidjeti veliko remek-djelo, koje zapažaju zanesenjaci što ne spoznaju samo razumom'. Jadni lupež sa svojim jadnim razumom: ni ne zna kako je dobro prosudio samoga sebe! U prosuđivanju umjetničkih djela jadan razumu doista nikada ne pripada prvi glas...

Vazda je velika zabluda kad kritičar postavlja pitanje: što umjetnik hoće, ili čak, što umjetnik mora?»

Beskorisna je vjera u normu koja vrijedi za sva vremena. »Boje i oblici, ono pojavno uopće, ipak su samo simboli ideje, simboli što rastu u duši umjetnika kad je pokreće sveti Svjetski duh.« Umjetnik je nalik na mjesečara, a razumu je u najboljem slučaju dodijeljena zadaća da golim vrtlarskim škarama pokosi izlišne cvjetove mašte.

Uvjerjenja što bijahu postavljena prije stoljeće i pol u mnogo čemu anticipiraju nazor koji se mo-

že označiti kao modernizam. Po tom se nazoru kritičar umjetnosti svjesno odriče svakog prava na kritiku u smislu primjene apsolutnih mjerila. Ukoliko umjetničko djelo, kao manifestacija božanskog duha što prožima svjetsku povijest, izranja iz nesvjesnosti umjetnika-mjesečara, takvih mjerila uopće ne može biti. Kritičar može tek pokušati da narodu objasni proročanstvo. On više ne govori: ovo je dobro a ono loše, nego ovo je passé a ono nadolazeće. Uostalom, u vrijeme kad je Heine veličao Decampsa, romantika nije baš bila ono nadolazeće. Godine 1833. oborio se slikar i kritičar Laviron na Delacroixa i romantiku s poznatom krilaticom »L'art actuelle, l'art de l'avenir, c'est le naturalisme«. ²⁸ Preuzeo ju je Bruno Galbaccio i naviještao da je umjetnost naturalista umjetnost budućnosti. Ona je to i morala biti, jer je samo naturalizam bio razumljiv širokim narodnim masama. ²⁹

Veza između tog oblika umjetničke kritike i političke propagande nije mogla biti jasnija. Militarističku je metaforu »avangarde« u jeziku umjetničke kritike, kojega je otada sastavni dio, doista uveo jedan politički propagandist. To je, po Renatu Poggioliju, ³⁰ bio Gabriel-Désiré Laverdan, pionir Fourierova utopističkog socijalizma. Godine 1845. objelodanio je spis o poslanju umjetnosti i umjetnika, u kojemu zastupa mišljenje da umjetnost uvijek pokazuje najnaprednija stremljenja vremena: »Da bi se znalo ispunjava li umjetnost doista svoju istinsku misiju... i pripada li umjetnik doista prvim redovima, treba najprije razjasniti čemu čovječanstvo stremlji i što sudbina smjera s ljudima.« Nije bilo drugog mjerila do naprednog uvjerenja.

Poznato je kako su Courbetovu umjetnost u tom smislu tumačili i pristaše i protivnici, premda je on sam jedva želio takvu ulogu. Zasigurno se smatrao čovjekom naroda, i njegova je simpatija bila

28

Citirano prema: K. Woermann, *Geschichte der Kunst*, sv. VI, Leipzig 1922, str. 252. Usp. i: Laura Malvano, *Naturalismo e Realismo*, u: G. Previtali (izd.) *Arte II*, Milano 1971.

29

Pontus Grate, *Deux Critiques d'Art de l'Epoque Romantique*, Stockholm 1959, str. 149.

30

Renato Poggioli, *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, Bologna 1962. Donald D. Egbert, *The idea of avant-garde in Art and Politics*, u: *American Historical Review*, sv. LXXIII, 1967, str. 339-366, citira raniji manje emfatični način izražavanja iz Saint-Simonovih »Opinions littéraires« itd., Paris 1825.

na strani potlačenih. ³¹ Mnogo govori i u prilog tome da je Proudhon naknadno obilježio Courbeta umjetnikom-ljevičarom. ³² Pri tom je karakteristično da je sam Proudhon bio prenapredan a da bi vjerovao kako je socijalističku umjetnost, o kojoj je sanjao, ostvario već Courbet ili koji suvremeni slikar. Ona bijaše stvar budućnosti.

»Kulminacija umjetnosti, vrhunac kojemu treba da streme svi umjetnici, još je daleko — tako daleko da će još naraštaji proći dok se ne formiraju adekvatni tipovi... i publika dovede do toga da ih shvati i razumije.« ³³

To je bitno. Poput Mme de Staël i poput mnogih romantičara i Proudhon je vidio umjetnost u stremljenju prema budućem cilju: slikar je avangarde istraživač, znanstvenik koji eksperimentira i koji možda nikad neće žeti što je sijao, ali unatoč tome priprema put daljnjim otkrićima. To bijaše nazor kojemu se izričito suprotstavio papa akademskog klasicizma, Quatremère de Quincy, godine 1833. u članku pod naslovom »De la marche différente de l'esprit humain dans les sciences naturelles et dans les Beaux Arts«. Napredak pripada znanosti, a likovna umjetnost ispunja svoj krajnji cilj ostvarivanjem klasičnog ideala ljepote.

Tako ukočen dogmatizam morao je, naravno, dovesti do sve većeg polariziranja s obiju strana, što znači, do sve ekstremnijeg zauzimanja stava na objema stranama. Mala skica akademskog slikara Thomasa Couturea, koju je John Reald stavio na čelo svojih ilustracija u »Povijesti impresionizma«, pokazuje koliko je realizam smatran izazovom svim tradicionalnim umjetničkim vrijednostima. Coutureov realistički slikar sjedi na antičkoj glavi i vjerno preslikava svinjsku glavu. On je revolucionar kojemu ništa nije sveto.

Može se pokušati da se sistematiziraju polemike protivničkih logora, pri čemu nikako ne valja tvrditi da se svaki od navedenih izraza može i dokumentirati. Obično tiskane riječi pokazuju pozi-

31

Meyer Schapiro, *Courbet and Popular Imagery*. U: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, sv. IV, 1940/41, str. 164—191. Usp. i Charles E. Gauss, *The aesthetic Theories of French Artists, 1853 to the Present*, Baltimore 1949.

32

H. A. Needham, *Le Développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, Paris 1926.

33

Citirano prema: J. C. Sloane, *French Painting between the Past and the Present*, Princeton 1951, str. 68.

tivan smisao što su ga imale kod pristaša, a riječi otisnute kurzivom njihova su negativno-omalovažavajuća varijanta:

nepromjenljivo/*neizvorno*
otmjeno/*građansko*
prostodušno/*dosadno*
ideal/*laž*
konzervativno/*reakcionarno*

novo/*ekscentrično*
revolucionarno/*besramno*
uzbudljivo/*senzacionalističko*
istina/*plitkost*
napredno/*dekadentno*

Može biti da je 19. stoljeće bilo prvo historijsko doba u kojemu su se umjetnički stilovi smatrali obilježjem uvjerenja. Politička i socijalna pripadnost mogla se zaključiti po slikama kojima se netko okružio — iako je, naravno, moglo doći i do pogrešnih zaključaka.³⁴ To bijaše i vrijeme u kojem se povjesničar umjetnosti prvi put latio objašnjavanja povijesti stila kao izraza društvenih snaga, a da sebi pri tom nije potpuno razjasnio da ta metoda često počiva na neumjesnoj analogiji. Premda ima situacija u kojima rascijepljeno društvo prisvaja suprotne znakove za odavanje svojih antagonizama, ipak je još otvoreno pitanje tko se odlučuje za koji oblik. Tko uopće može reći koje je od mogućih odstupanja od konzervativnog pravca istinski napredno?

Upravo je u traganju za racionalizacijom umjetničke prosudbe Hegelova filozofija napretka bila neprocjenjiva pomoć naprednom kritičaru. Ukoliko je Hegel imao pravo da je u povijesti postojala logika, da su stupnjevi napretka izjednačeni sa stupnjevima nepobitnog logičkog zaključivanja, tada su i povijesni argumenti nužni. Da bi se shvatilo tko će pobijediti, potrebno je samo po prošlosti zaključivati o budućnosti, jer se pri tom vidi i kako je razvitak tekao i u kojem se pravcu nastavlja. Postoji jedan manifest toga nazora koji — kako me Karl Popper uvjerio — na polju umjetnosti bijaše gotovo isto tako utjecajan kao Komunistički manifest u politici. Poput Marxa i Heineja, i njegov je autor bio Nijemac u egzilu: mislim na Richarda Wagnera i njegov spis »Umjetničko djelo budućnosti«. Razumljivo, to će umjetničko djelo budućnosti biti neka Wagnerova opera. To se može i logički dokazati, ako se dosadašnji razvitak promatra u Hegelovu smislu: »Nakon Haydna

i Mozarta mogao je i morao doći samo jedan Beethoven. Genij glazbe nužno ga je iziskivao i on se, ne dopustivši da ga čekaju, i pojavio; tko će na polju apsolutne glazbe nakon Beethovena biti to što on bijaše nakon Haydna i Mozarta?«³⁵

Wagnerov neočekivani odgovor na to teško pitanje bijaše da takvu ulogu ne može dobiti nitko, barem ne na polju apsolutne glazbe, jer je njezin razvitak s Beethovenom dospio do svoga savršenstva i završetka. Poput Hegela, i Wagner je zatim uvrstio u svoj sistem aristotelovski ili klasični pojam napretka, po kojem svaka pojedina umjetnost ima vlastito vrijeme u kojemu se razvija do unutaršnjeg savršenstva. Tek će je tada odmijeniti druga umjetnost, koju je duh odabrao da bi izrazio svoj daljnji rast. Beethoven je iscrpio sve unutarnje mogućnosti simfonije, i svaki pokušaj nadilaženja mogao je dovesti samo do samovolje i propasti. No Beethoven je sâm već učinio prvi korak izvan apsolutne glazbe, njegova Deveta simfonija »jest otkupljenje glazbe iz njezina vlastitog elementa za sveopću umjetnost... nju može neposredno slijediti samo savršeno umjetničko djelo budućnosti, sveopća drama«, jer je Beethoven u »Odi radosti« riječ pridružio glazbi. Ono što je moralo uslijediti bijaše »Gesamtkunstwerk«, i za ostvarenje te logički nužne faze stavio se Wagner na raspolaganje geniju čovječanstva.

Povijest Wagnerova utjecaja na napredne kritičare umjetnosti i umjetnike 19. stoljeća još nije napisana. Isplatilo bi se napisati je. Wagner je svoje bitke izvojevao u Parizu, kamo je pobjegao nakon revolucije 1848. godine, i njegov je slučaj narastao do gotovo simboličkog značenja kad je Tannhäuser, prihvaćen od pariske Opere godine 1861, morao nakon 154 pokusa biti skinut s repertoara, jer je Jockey klub na premijeri organizirao kraval.³⁶

Bijaše to samo jedan od događaja u povijesti umjetnosti 19. stoljeća koji kao da je potvrđivao romantičnu predodžbu o umjetniku kao neshvaćenom i osamljenom proroku što se suprotstavlja filijalstvu, da bi napokon izišao kao pobjednik kojemu svijet leži pod nogama, kako se to dogodilo Wagneru kad je Bayreuth postao kulturnim središtem.

35

Richard Wagner, *Sämtliche Schriften*, 12 svezaka, Leipzig, bez god., sv. III, str. 100-101.

36

Baudelaireov se članak o Wagneru prvi put pojavio u »Revue européenne«, 1. travnja 1869, a u proširenom obliku i kao brošura.

34

Geraldine Pelles, *Art, Artists and Society*, Englewood Cliffs/N. J. 1963.

Pri tom sigurno ne smijemo i ne moramo pripisati pobjedu naprednih ideologija u 19. stoljeću jednom jedinom misliocu ili kritičaru. Napokon, činjenice napretka upadaju u oči svakome, jer je tehnički napredak od vremena industrijske revolucije iz temelja promijenio sav život. Zaista, u tehnici često bijaše moguće predvidjeti naredni korak, koji se već ocrtavao, i upravo ta iskustvena činjenica objašnjava i odjek Hegelova načina mišljenja u umjetničkom životu.

Značajno je da se Hyppolite Taine, kao Viollet-le-Ducov nasljednik na pariskoj École des Beaux-Arts na katedri za estetiku, u svojim predavanjima o teoriji umjetnosti poziva na taj argument. Taine je na francuski jezik preveo Hegelovu »Estetiku« i čvrsto vjerovao u funkciju umjetnosti kao kristalizaciju društvenih ideala. Njegov apel studentima proishodi iz tog uvjerenja i dokazuje pouzdanu vjeru u »naredni korak«:

»Svatko od vas zna da se otkrića pozitivnih znanosti dan za danom umnožavaju, da su geologija, organska kemija, povijest, cijele grane zoologije i fizike tekovine sadašnjice, da je napredak iskustva beskrajn, a primjene otkrića nedogledne... Svatko od vas također zna da se stroj politike u istom smislu poboljšava, postaje razumniji i humaniji... Stoga se ne može poreći da se stanje, običaji i ideje čovjeka mijenjaju, i ne možemo se oteti zaključku da obnova stvari i duhova mora dovesti i do obnove umjetnosti. Prvu nam je fazu tog razvitka poklonila slavna francuska škola iz 1830. godine, a za drugu nam je dano da je doživimo. Taj put je sad otvoren vašoj revnosti i težnjama.«³⁷

Najpresudnijom crtom modernizma čini mi se upravo to približavanje umjetnosti prirodnim znanostima, koje uvijek streme naprijed. Historiografija umjetnosti 19. stoljeća toliko je u znaku tog nazora da tek postupno postajemo svjesni koliko nam je shema napretka zamaglila pogled na ono što se u stoljeću zapravo odigravalo. Najveća količina produkcije, koja se nije priklanjala takvu tumačenju, bijaše iz povijesti umjetnosti gotovo sistematski odstranjena. A ipak, onaj tko zaista želi primijeniti mjerilo napretka, mora se vratiti jednostavnoj spoznaji da napredak može dovesti do veoma raznolikih ciljeva. Pomislimo samo na tzv. anegdotsku sliku, u 19. stoljeću posvuda omiljenu. Ona zapravo i nije izum toga doba, no upra-



vo je u prikazu kakva dirljivog ili šaljivog prizora postignut neočekivani napredak. Moj primjer potječe iz neke knjige o suvremenim francuskim umjetnicima iz godine 1884, u kojoj stoji da je »očaravajuća« slika, izložena 1853. godine, »s gravura i drugih reprodukcija poznata cijelu svijetu«. Umjetnik se zove Louis Hamon, a naslov slike »Ma soeur n'y est pas« (sl. 53).³⁸ Opravdava tvrdnju da se slike te vrste nisu slikale prije 19. stoljeća. Sviđala nam se ili ne, zahtijeva određenu vrstu pozornosti. Promatrač treba da pogodi zašto se mlada djevojka skriva iza djece, te da shvati kako se ovdje igra koketna igra, koja će u narednom trenutku završiti smijehom i poljupcima. Pisac knjige iz 1884. godine dodaje da slika uza sav svoj šarm nije bez greške. Poželjan bi bio mladić manje teška tijela i inteligentnijeg izraza lica. Nama je taj prigovor sigurno smiješan, ali to ne znači da on nije opravdan u smislu zadaće koju je umjetnik sebi postavio.

Nema ni razloga da ne prihvatimo ocjenu kako je slikar poput Hamona svom interesu za anegdotu žrtvovao druge umjetničke ciljeve. S tim je u vezi korisno pročitati što je o tom slikaru imao reći engleski pisac o umjetnosti Philip Gilbert Hamerton u jednoj knjizi iz godine 1868:

»Čuo sam Engleze govoriti da su Hamonove boje pogrešne, ali ta kritika nije fair, jer na njegovim slikama nije upotrijebljena boja u uobičajenom smislu — on ne želi ponoviti

38

Victor Fournel, Les Artistes Français Contemporains. U Baudelaireovom Salonu od 1859. slika je spomenuta usput i na nepovoljan način; prema J. Mayneu kupio ju je kralj i stradala je u požaru Tuilerija 1871. godine.

37

H. Taine, Philosophie de l'Art, Paris 1865, I dio, X. poglavlje.



ukupnu skalju boja prirode, nego se ograničuje na stanovite modificirane harmonije koje se doduše mogu nazvati neprirodnima, ali koje su često veoma lijepe. Može se i napomenuti, da mala grupa klasicista već nekoliko godina poduzima, uz pomoć najsuptilnijih eksperimenata, brižljiva istraživanja o harmoniji boja, koja se ne mogu lako obuhvatiti riječima. Njihova je boja tako malo oponašanje prirode kao što je to glazba, i njima se isto tako malo može predbaciti da su im slike neslične prirodnim predmetima kao što se simfonije mogu kritizirati jer nisu poput zvukova što ih čujemo u brdima ili na moru... Kad se doda da slikarstvo nije manje umjetnost od glazbe i da stoga ima isto pravo tražiti izvore svoga djelovanja i vlastite unutrašnje znakove, i slikar će biti pravednije cijenjen nego što to često činimo.«³⁹

Ne znamo bi li jedna Hamon-renesansa opravdala to svjedočanstvo, ali ono svakako osvjetljuje složenu situaciju o kojoj bi jedna istinska povijest umjetnosti u 19. stoljeću morala voditi računa. Upozorenje na oprez vrijedi primjerice i za najpoznatiju epizodu povijesti modernizma, skandal oko Manetova »Déjeuner sur l'herbe« (sl. 54), izloženog 1863. u Salon des Refusés pod naslovom »Le Bain«.⁴⁰ Publici, koja je pristupala slici očeukujući da joj se kretnjama i drugim uporištima

predoči jedna određena situacija, mogla se ta slika činiti samo kao uvreda svih pravila pristojnosti i svih mjerila umijeća. Što li su mogli misliti o toj čudnoj skupini u kojoj dva gospodina u odijelima sjede nasuprot golj djevojci? U kakvu su međusobnom odnosu? Slika nije pružala nikakvo uporište i, premda se govorkalo da je djevojka portret, cijela velika slika nije djelovala samo kao pomalo vulgarna šala nego i kao loš vic. Da su posjetioi izložbe tada znali što znamo danas — da skupina nije bila realističkija od Hamonovih boja nego da je transformirala motiv jedne Rafaelove kompozicije — bili bi možda još zgranutiji. Ta tu je Rafaelovu kompoziciju u 17. stoljeću Fréart de Chambray svečano analizirao kao primjer savršenstva u slikarstvu. Najvjerojatnije je i Manet namjeravao taj mit savršenstva izričito dovesti u pitanje, pokazavši u kojem pravcu on teži za napretkom. Pri tom nipošto ne treba da posumnjamo u njegove izjave kako on nije radikal i revolucionar. Upravo kao i u slučaju Delacroixa i Courbeta, snaga okolnosti dodijelila mu je ulogu u drami u kojoj uopće nije želio sudjelovati. Životno mu djelo dovoljno dokazuje kako je bio svjestan tradicije, no prividno je omalovažavanje decoruma privuklo pažnju prijatelja i protivnika i dalo nov poticaj predodžbi o umjetniku kao neprijatelju svih konvencija.

U osvrtu na prvu polovicu stoljeća zaista se čini da se u razvitku ocrtavala stanovita logika: logika oslobođanja od akademskih dogmi i njihovih ukočenih pravila. Poznat je niz koji se lako može shvatiti kao odstupanje od hladnog Ingresova ideala (sl. 55): Delacroixova strastvena, slikarska šarolikost pojavljuje se kao prvi izazov (sl. 56), Courbetov upravo brutalan realizam kao drugi stupanj revolucije (sl. 57). Nije nikakvo čudo da se Manetova »Olimpija« (sl. 58), koju je žiri Salona bio prihvatio na užas konzervativne umjetničke kritike, mogla tumačiti kao daljnji korak u borbi za oslobođenje umjetnosti od akademske neprirodnosti.

U tijeku te borbe u arenu je prvi put stupio mladi Émile Zola s nizom članaka iz godine 1866, što ga je kao zbirku posvetio prijatelju Cézanneu. Zola će ovdje nastupiti kao posljednji i najbitniji svjedok, premda je povijest umjetnosti s pravom sumnjičava prema kritičaru koji poslije nije imao razumijevanja za Cézanneovu veličinu.⁴¹ Dakako, uopće nije bilo lako predvidjeti da će se iz plahog i nespretnog gimnazijalca, kojega je Zola pozna-

39

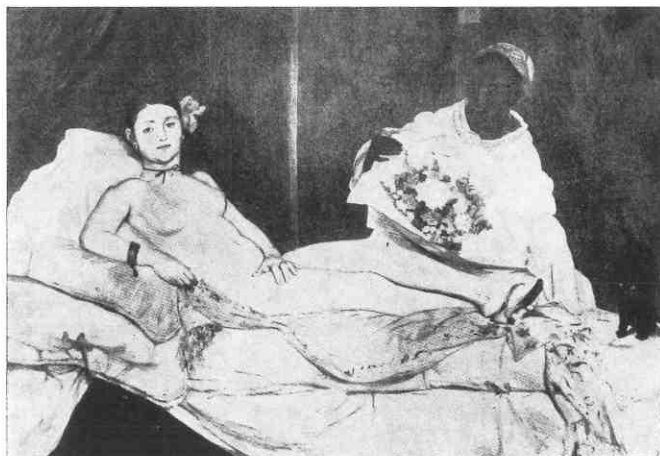
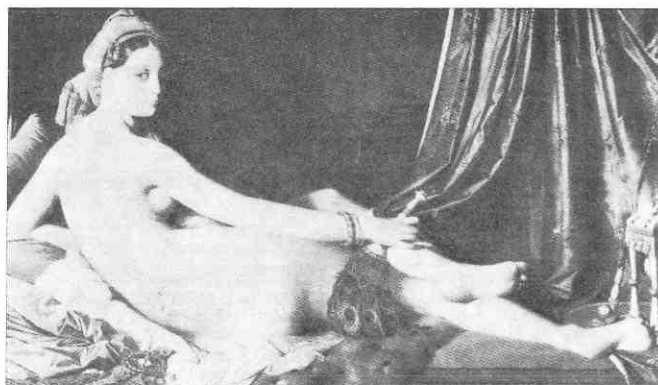
Contemporary French Painters, London 1868, str. 20 i dalje.

40

Za ovo i daljnje usporedi George H. Hamilton, Manet and his Critics, New Haven 1954.

41

John Rewald, Paul Cézanne, London, bez god.



vao u mladosti, iščahuriti takav genij. Bilo kako bilo, Zolina zanosna retorika ostavila nam je bitan dokument modernizma u nastajanju, a s tim i neke probleme koji bi nas još danas morali zokupljati.⁴²

Zola je svakako znao što treba da bude ishodištem — pitanje svrhe:

»Za publiku — a riječ ne primjenjujem u pogrdnom smislu — za publiku je neko umjetničko djelo, neka slika, ugodna stvar što oduševljava ili potresa srce, primjerice masakr sa žrtvama koje se jaučući izvijaju pred prijete-

ćim puščanim cijevima, ili možda čarobna mlada djevojka, sva u bijelom, koja se, oslonjena na stupovlje, na mjesecini predaje svojim snima. Drugim riječima, mnoštvo vidi u slici samo predmet što ih hvata za grlo ili dira u srce. Ono zahtijeva od umjetnika samo suzu ili smiješak.

Za mene — a nadam se i za mnoge druge — umjetničko je djelo nešto posve suprotno: jedna osobnost, jedan karakter. Ja od umjetnika ne zahtijevam slatke sanjarije ili strašne more, nego potpunu predanost srcem i dušom da glasno i jasno odaje snažnu i individualnu svojstvenost.

Najdublje prezirem male trikove, proračunato ulagivanje, sve što se putem studija daje naučiti... riječ 'umjetnost' mi se ne sviđa, ona



sadrži sve moguće predodžbe o nužnim aranžmanima i apsolutnim idealima . . . U slici prije svega tražim čovjeka, a ne sliku.«⁴³

Tako on kroči k beskompromisnom napadu na klasični ideal koji prezirno odbacuje:

»Ima, naime, još jedna zgodna šala: vjera da postoji nešto poput umjetničke ljepote, poput apsolutne i vječne istine . . . Kao i sve ostalo, i umjetnost je čovjekov produkt, čovjekova izlučevina; tijelo nam iznojava ljepotu naših djela. Tijelo nam se mijenja prema klimi i običajima, pa se tako mijenjaju i izlučevine. Iz toga slijedi da će sutrašnje djelo biti drukčije od današnjeg. Ne mogu se postaviti pravila i donijeti propisi. Morate se hrabro prepustiti vlastitoj naravi i ne pokušavati varati sami sebe.«⁴⁴

Ti rijetki umjetnici, po Zolinu nazoru, ne trebaju ni zagovornika. Doista individualan glas čut će se vazda ponad osrednjosti. Na kraju krajeva, bijahu sigurni u uspjeh:

»Naši su se očevi smijali Courbetu, a gle sad, sada snatrimo o njemu. Mi se smijemo Mane-

tu, a naši će sinovi snatriti o njegovim slikama . . .«⁴⁵

Toliko sam uvjeren u to da će Manet sutra sloviti kao majstor, te sam siguran da bih napravio dobar posao kad bih bio dovoljno bogat da kupim sve njegove slike. Za deset će godina one vrijediti petnaest ili dvadeset puta više, a neke slike, što sada stoje četrdeset tisuća franaka, neće vrijediti ni četrdeset. Ne treba biti jako pametan da se tako nešto prorekne.«⁴⁶

Bilo bi zanimljivo znati je li ta tema u umjetničkoj kritici ovdje prvi put dodirnuta. Kad se kritičar javio u ulozi spekulanta, bio je to zacijelo fatalan trenutak u povijesti života umjetnosti, iako je Zolin opažaj ovdje sigurno bio iskren i nesebičan. Čak je u jednom kasnijem članku požurio uvjeriti svoje čitatelje kako mu nije do toga da »hvali slikarstvo budućnosti« — on čak ne zna što bi pod time trebalo razumijevati.⁴⁷ Vjerovao je samo u individuume, a ne u umjetničke pravce i škole. Ali, nije bio posve dosljedan. Što se tiče vlastita vremena, točno je znao s kojim umjetničkim načinima simpatizira:

»Danas smo usmjereni prema znanosti. Htjeli mi ili ne, prisiljeni smo na egzaktan studij stvari i događaja. I tako se sve jake osobnosti, koje imaju što izraziti, manifestiraju kao istinitost. Značaj je vremena zacijelo realistički ili, točnije rečeno, pozitivistički. I prinuđen sam diviti se ljudima koji kao da su nekako međusobno srodni, srodnost im proishodi iz vremena u kojemu žive. Neka se samo sutra rodi drugi genij, duh koji će se suprotstaviti, ako samo umije razotkriti neko novo područje koje mu je svojstveno, obećava mu svoj glas.«⁴⁸

Jedva da koji drugi aspekt modernizma, koji se ovdje pojavljuje, iziskuje provjeru više nego relativizam kojim je Zola pokušao provocirati inkarnirane nazore svoga vremena. Mnogo se može

45
Isto, str. 63.

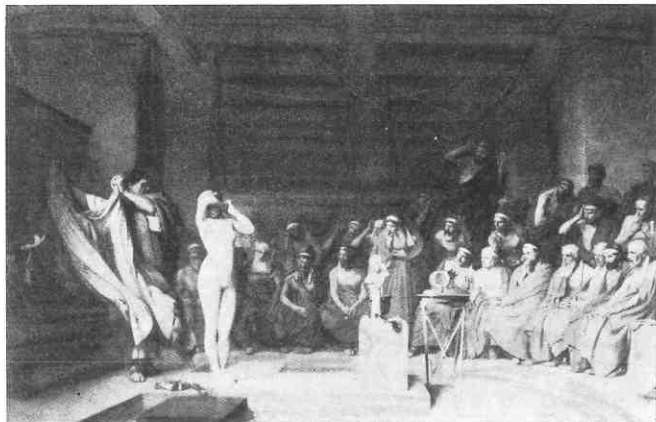
46
7. svibnja 1866, nav. dj., str. 65. U novom izdanju iz 1879. promijenio je Zola svoje proročanstvo od »deset godina« na pedeset — i imao pravo.

47
11. svibnja 1866, nav. dj., str. 70.

48
Isto.

43
4. svibnja 1866, nav. dj., str. 60—61.

44
Isto, str. 62.



naučiti iz njegova stava prema Gérômeovoj nekoć znamenitoj slici »Frina pred Areopagom« (sl. 60),⁴⁹ slici koja je i na Degasa i Cézannea djelovala tako da su je skicirali.

Zola nam najprije pokazuje umjetnika koji nastoji sebi predočiti okvire pozornice što ju je želio slikati, tribunal gdje je znamenita grčka hetera imala stati pred svoje suce. Opisuje nam kako će slikar konzultirati arhitekta i arheologe, kako bi bio posve siguran da je svaka pojedinost točna. Tek će tada, kako Zola kaže, odrediti kompoziciju i odabrati najefektniji trenutak, *Coup de théâtre* u kojemu Frinin odvjetnik izlaže pogledu njezino nago tijelo. Naravno, slikar će umjeti stidljivom kretnjom njezinu nagost još i naglasiti, kretnjom »male bludnice zatečene pri presvlačenju košulje«. No puni je uspjeh djela, nastavlja Zola, bio osiguran tek kad je slikaru uspjelo da na licima sudaca pokaže različite reakcije iznenađenja, divljenja i pohote:

»Taj niz starih lica što žudno blistaju posljednji je dodatak ragoutu, začim što će nadražiti i najblaziranije nepce. Time je djelo dovršeno i sigurno će se prodati za pedeset ili šezdeset tisuća franaka, a reprodukcije koje će se napraviti preplavit će Pariz i pokrajinu, a umjetniku i njegovu izdavaču osigurati rentu.«

Zolin je opis posve uvjerljiv. Upravo stoga dopušta i nama da posegnemo za opisom cilja slikar-

stva kako ga je shvatio Vasari. Iako može djelovati blasfemično, želio bih podsjetiti na svoj primjer, koji slučajno također predstavlja atenski areopag, naime na Rafaelov karton sa Propovijedi sv. Pavla (sl. 9). I ondje bijahu prikupljena sva sredstva umjetnosti da se u punoj dramatskoj snazi uprizori određen događaj prošlosti. »Svaka-ko«, imao bi ponosno pridodati Gérôme, »u međuvremenu smo napredovali u našem poznavanju antike. Moji su kostimi i oprema neusporedivo autentičniji od Rafaelovih, možda sam Rafaela čak nadmašio u prikazivanju izraza lica, kojima sam Zola nije našao prigovora.«

Ako se naš sud otima takvoj usporedbi, to je sigurno stoga što ne možemo ostaviti po strani moralni aspekt, to jest pitanje svrhe. Nije riječ samo o tome da je Rafael slikao religioznu sliku a Gérôme škakljivu anegdotu. Riječ je o tome da su se sredstva umjetnosti, kojih je napredak Vasari sebi postavio kao temu, razvijala upravo prema svrsi da nas učine očevicima događaja što utjelovljuju najviše vrijednosti religije ili etike. To bijaše cilj kojemu je Rafael svim snagama stremio, a to je i razlog zašto njegovo djelo bijaše kanonom do trenutka u kojemu ga neki pomiješahu sa Gérômeovim.

Argumenti protiv Gérômeova načina slikanja izneseni su već u diskusijama 18. stoljeća, na koje ukratko uputih. Njegovo se djelo može kritizirati kao izopačenje sredstava u nečasne svrhe, kao korupcija umjetnosti u službi senzacije i putenosti. No može li dosljedan historicist baratati tim argumentom? Ne vrijedi li on samo za one koji su spremni svoje argumente temeljiti na vrijednostima? Prisjetimo se da je Zola, kao i prije njega Heine, kritičaru izrijekom osporio to pravo:

»Nikakav sistem, nikakva teorija ne može zadržati život u njegovu neprekidnom stvaralačkom procesu, i uloga nas kao prosuditelja umjetnosti ograničuje na to da konstatiramo jezike različitih temperamenata... Želim jedino analizirati činjenice, a umjetnička su djela jednostavno činjenice.«⁵⁰

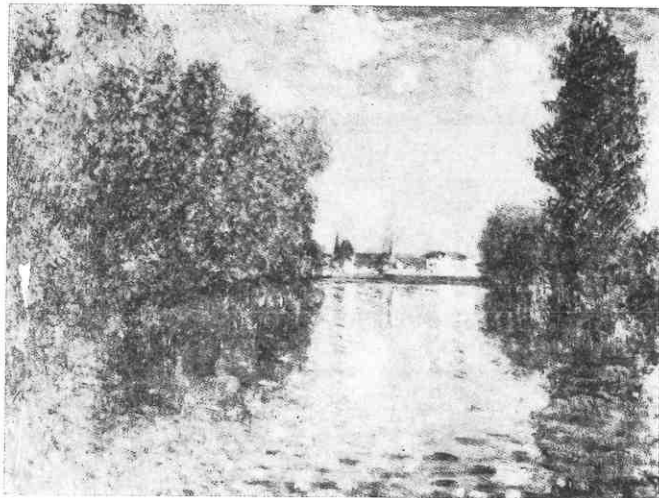
I zar je čudno što je historicizam doveo do odbacivanja svih vrijednosti? To dakako nije bila Zolina namjera. On se doduše sve više smatrao pasivnim promatračem povijesnoga kretanja, no ako itko, tada je on shvatio da umjetnici njegove ge-

49

1. srpnja 1867, nav. dj., str. 112—113. O povijesti i bibliografiji te slike usp. E. M. Krafft/C. W. Schumann, Katalog der Meister der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969.

50

Edouard Manet, 1867, nav. dj., str. 90.



neracije, za koje se zalagao, sigurno ne bijahu relativisti. U stanovitom smislu to dvostruko stajalište daje snagu i dubinu njegovu romanu »L'Oeuvre« iz 1885. godine, u kojemu opisuje borbu oko salona Refusés, borbu u kojoj je sam sudjelovao. Sada tadašnji umjetnici, a ne sam Zola, dovikuju neprijateljski raspoloženu mnoštvu: »Mi imamo oduševljenje i srčanost, mi smo budućnost«,⁵¹ kao što to proriče tragični junak romana: »Doći će dan kada će jedna jedina repa, originalno naslikana, začeti revoluciju.«⁵²

U vrijeme kad se roman pojavio bilo je jasno da je novo shvaćanje umjetnosti već općenitije akceptirano. Rastao je broj ljudi koji su uvidjeli o čemu je u novom pravcu riječ, i čak su mnogi radikalne slikarske pokušaje impresionista pretpostavljali virtuoznosti salonskih umjetnika. Nikako ne treba potcjenjivati borbe kroz koje su ti slikari u mladosti prošli. Ali ako trijezno razmislimo kakav je temeljni obrat, kolika socijalna naobrazba bila nužna da se shvate novi ciljevi tih slikara, imali bismo čak pravo čuditi se njihovu brzom uspjehu. Čini se da oni uspjeh zaista zahvaljuju znanstvenom elementu, to znači dokazivoj točnosti svoga načina gledanja. Ljudi, kojima je u početku nedostajalo razumijevanja, otkriše na vlas-



tito iznenađenje da i oni mogu tako vidjeti prirodu. Umjetnost je zadobila novu i neočekivanu funkciju, učila je novom načinu gledanja.⁵³

I ovdje bi bilo zanimljivo slijediti proces kojim bi se ta funkcija projicirala unatrag u povijest i unaprijed u budućnost. Umjetnost je sama bila identificirana s formuliranjem jednoga novog načina gledanja, i činjenica što takve novosti trebaju vremena da postanu prihvaćene govori nadalje u prilog tome da se kritičar mora uzdržati od svakog suda. Taj argument sigurno nije bio posve dosljedno izveden, ali nas to ne smije spriječiti u spoznaji da je i u razvoju impresionizma, kao i u drugim umjetničkim periodima, riječ o racionalno shvatljivu traženju savršena rješenja problema. Nije čudo da su impresionisti zahtijevali svoje mjesto u panteonu umjetnosti uz Grke i majstore renesanse. Oni predstavljaju novi ciklus klasičnih rješenja, sugestivan prikaz prolaznih prizora moderna života, koji je Baudelaire mogao slutiti samo izdaleka. Karakteristično je da se Zola uplašio. Posumnjao je da su se Manet i impresionisti prelako zadovoljili i više nisu utirali nikakve nove putove. »Svi su oni preteče, vidi se što žele i daje im se pravo, ali se uzalud osvrćemo za pravim majstorskim djelom.«⁵⁴ To je stvar buduć-

53

Usp. moje studije »Art and Illusion«, London 1960, pogl. IX (njem. Kunst und Illusion) i »Visual Discovery through Art«, u: J. Hogg (izd.) Psychology and the Visual Arts, Harmondsworth 1969.

54

Le Naturalisme au Salon, 1880, nav. dj., str. 243; usp. i Hamilton, nav. dj., str. 218—224.

51

II poglavlje.

52

V poglavlje.

nosti. Zoli se često zamjerala izdaja negdašnjih suboraca, ali je on napokon rekao točno isto što je Proudhon rekao o Courbetovu realizmu, i čak ono što je Cézanne mislio kad je 1903. godine pisao: »Počinjem gledati obećanu zemlju. Hoće li me snaći sudbina velikoga židovskog vođe ili će mi još biti moguće stupiti u nju?«⁵⁵ Zoli je zacijelo nedostajalo razumijevanja za veličinu Cézannea, od kojega se iz političkih razloga distancirao. No to ne znači da je i Cézanne izgubio razumijevanje za svoga negdašnjeg prijatelja Zolu. Napokon, i on se slično bio razočarao gotovo provizornom prirodom impresionizma, kad je Mauriceu Denisu izjavio da iz toga želi stvoriti nešto solidno i trajno, poput umjetnosti muzeja.⁵⁶

Ima tragike u činjenici da je, upravo u godinama kad je Cézanne koračao tom osamljenom stazom, Zola objavio jedan deziluzioniran članak o Salonu iz 1896. godine, u kojemu se pita nije li pobjeda novih metoda bila čak odviše potpuna.⁵⁷ Nove metode vazda vode u pretjerivanje. Svijetli tonovi, lagani potezi kistom, naglašavanje obojenih refleksa za koje se prije dvadeset godina tako strastveno borio, postali su u međuvremenu uspješni efekti novog načina slikanja, koji ga upravo odbijahu. Pa ipak je, zaključuje, vodio poštenu borbu. »Ako je put koji smo otvorili danas banalan, to je stoga što smo ga utrljali da umjetnost trenutka njime može kročiti.« Istinski majstori, koji su odredili razvoj vremena, ostat će postojani i na »ruševinama svoje škole«.

Ono što me zanima u tome Zolinom pitanju samom sebi isti je onaj element koji čini tako izražajnim *credo* Hansa Tietzea, što sam ga stavio na čelo ovog poglavlja. Oba bijahu dovoljno poštena da se upitaju ne bijahu li oni sami suodgovorni za stanje u umjetnosti, koje im se nije sviđalo. Tietze je vidio da je interes povjesničara umjetnosti za neprestano odvijanje stilova utjecao na umjetnike i time ubrzao proces. Zola je dao do znanja da oporiče romantični stav svoje mladosti,

po kojemu kritičar nema nikakvo pravo kritizirati, već jedino ocrtavati bujicu događaja.

Naravno, neporecivo je da su kritičari često bili poput ostalih smrtnika ograničeni i pristrani i da im je nedostajalo razumijevanja za probleme što su ih sebi postavljali neki umjetnik ili škola. Katkada su možda čak razumjeli problem, ali im se činio trivijalnim ili im je išao uz dlaku. Ali ta iskustvena činjenica još ni izdaleka ne opravdava tvrdnju da se novosti nikada ne smiju kritizirati, jer se u napretku manifestira nezaustavljiv poriv nadmoćne ili božanske sile. Predodžba da umjetnik, kad izražava svoju osobnost ili duh svoje epohe, služi načelu napretka, pokazala se odviše ispraznom a da bi se njome moglo argumentirati. Možemo zavidjeti vremenima u kojima je društvo umjetnicima postavilo jasan cilj kojemu su generacije mogle stremiti, ali se možemo tješiti i mislima da je čovjek biće što samo sebi postavlja probleme i može tražiti njihova rješenja, i to ne samo u znanosti i tehnici nego i u umjetnosti. Sada je vrijeme da se podsjetimo kako smo mi ti koji postavljamo ciljeve.

Propagandisti bi nas rado uvjerali da je naša moralna dužnost ići s vremenom i naučiti svaku novu igru koju oni žele iznijeti na tržište. Ne čini mi se da takve moralne obveze može biti. U znanosti može biti ludo pa i pogubno kruto se pridržavati ili čak inzistirati na zastarjelim idejama i tvrditi recimo da je Zemlja plošna kad je već odavno dokazano da je okrugla; znanost teži za istinom, a neistinu ne možemo pretpostaviti istini. Ali premda ne smijemo stati na stranu laži, ipak imamo pravo raspraviti i dovesti u pitanje cilj i svrhu nekoga znanstvenog projekta ili tehničke novine. Napokon smo uvidjeli da nismo pasivne marionete nezaustavljivog razvitka, i da nikako nije nužno činiti nešto jednostavno stoga što za to postoje mogućnosti. Baš ondje gdje su mogućnosti došle u konflikt s našim vrijednostima moramo biti kadri mirno reći »ne«.

Čini mi se da će sve veća svijest o tome kako moramo imati hrabrosti uvijek pitati za legitimaciju nekog pojma napretka djelovati i na umjetnost. Nigdje nije potrebnije nego u današnjem umjetničkom odgoju steći distancu i upitati se što zapravo od umjetnosti želimo. Nepromišljeno klanjanje svakoj novotariji nikada ne može nadomjestiti ljudske vrijednosti na kojima mora počivati i umjetnost.

55
Rewald, nav. dj., str. 181.

56
Rewald, nav. dj., str. 122.

57
Nav. dj., str. 265 i dalje.

Prvi dio Gombrichove studije objavljen je u prethodnom broju »Života umjetnosti«