

Ernst Hans Josef Gombrich rođen je 30. ožujka 1909. godine u Beču. Ondje je na sveučilištu studirao povijest umjetnosti i klasičnu arheologiju, među ostalima kod Juliusa von Schlossera, Emanuela Loewyja i Hansa Tietzea. Promovirao je s disertacijom o Giuliju Romanu kao graditelju. S Ernstom Krisom poduzeo je opsežna istraživanja o povijesti i teoriji karikature, što ga je dovelo i do općih problema psihologije umjetnosti. Godine 1936. pošao je u Englesku, gdje ga je ravnatelj Warburgove knjižnice Fritz Saxl uposlio na sređivanju osnivačeve ostavštine. Za vrijeme rata radio je za Monitoring Service Britanskog radija, potom se vratio na Warburgov zavod (koji je pripojen londonskom sveučilištu) i ondje ostao do umirovljenja 1976. godine. Bio je direktor instituta (1959—1976) i profesor povijesti klasične tradicije. Uz to je predavao na Oxfordu i Cambridgeu, te na nizu američkih sveučilišta. Danas živi u blizini Londona. Počasni je član mnogih znanstvenih društava, višestruk počasni doktor, a dodijeljeno mu je i plemstvo (1972).

Bavio se psihologijom umjetnosti (posebno teorijom percepcije), općom teorijom umjetnosti, teorijom simbola i renesansnom ikonologijom. Napisao je, između ostalog, uspješno sažetu *Povijest umjetnosti* (London 1950), temeljnu studiju o psihologiji slikovne reprezentacije *Umjetnost i iluzija* (New York — London 1960), nekoliko zbirki studija o teoriji umjetnosti i ikonološkim problemima (*Meditation on a Hobby Horse*, London-New York 1963, *Norm and Form*, London 1966, *Symbolic Images*, London 1972, *The Heritage of Apelles*, Oxford 1976), *Intelektualnu biografiju Abyja Warburga* (London 1970) i *Razbor reda*, studiju o psihologiji dekorativnih umjetnosti (Oxford 1979).

Studija koju objavljujemo temelji se na predavanjima što ih je Gombrich 1971. godine održao na Školi za umjetnost i arhitekturu Cooperove Unije u New Yorku. Publicirana je najprije na engleskom jeziku u nakladi koja nije dospjela na tržište. Njemačka verzija, koju je objavio Du Mont u Kölnu 1978. godine, slovi dakle kao prvo izdanje.

J. M. B.



ernst h. gombrich

umjetnost i napredak

djelovanje
i prijetvorba
jedne ideje

od klasicizma
k primitivizmu



Nalazimo se usred krize vjere u napredak. Pa ipak, pojam se napretka ne da udaljiti iz našega života.¹ Zna se koliko on i danas polarizira političke ideje i partije. Tu smo još nasljednici 19. stoljeća, koje je opet bilo obilježeno francuskom revolucijom. Politički je spektar zrcalio i zrcali raspored mjesta narodne skupštine revolucionarnih godina. Tko se vidio na strani nepokolebljivih snaga napretka, pripadao je ljevici; desnici su pripadali oni što opominjahu na oprez i koji sebe same smatrahu konzervativnima, dok ih protivnici nazivahu reakcionarima. Na svoju smo štetu doživjeli da ovaj jednostavan dijagram i u politici izobličuje i krivotvori složenu realnost mnogih situacija. U povijesti umjetničke kritike ideja napretka uzrokovala je još veću zbrku. Koga bi iznenadilo kad bi strastvena radikala čuo kako kaže da je ideal napretka u umjetnosti po sebi već reakcionaran. Umjetnost mora biti spontana i ne smije mariti ni za prošlost ni za budućnost. Umjetnička djela — ako ih tako još želimo zvati — ne mogu se nikada nizati u uzlaznoj liniji, ona su po svojoj biti inkomenzurabilna. Stoga je samo prividan paradoks da se kritičar umjetnosti čini to naprednijim što više poriče da u umjetnosti postoji napredak. I u samom se današnjem pisanju povijesti umjetnosti pojam napretka rado izbjegava. Mi smo iznad njega, kao i iznad pojma propadanja. Svaki student već na prvoj godini zna da Michelangelo od Giotta nije bolji, nego samo drukčiji. Ista sam nazora, ali mi se ipak čini vrijednim truda

razlučiti različita shvaćanja pojma napretka, koja su dovela do određene jezične pomutnje. U tijeku vremena različiti su se pojmovi očito izmiješali i možda neće biti naodmet da ih opet pokušamo pojedinačno izlučiti. Jedva treba naglasiti da će ovdje biti riječ samo o dijagramu, o orijentacijskoj shemi. Svaka je takva shema pojednostavnjenje, ali to napokon vrijedi za svaki povijesni prikaz, a moj naslov poglavlja pokazuje da sam svom dijagramu dao oblik povijesnog prikaza.

Kao uvijek, i ovdje valja započeti s antikom. Ta, ideja napretka u umjetnosti, poput većine ideja vodilja u umjetničkoj kritici, potječe iz klasične starine. Grčki pisac Duris sa Samosa slovi kao prvi koji je povijest uspona grčke plastike i slikarstva prikazao kao razvitak što napreduje i premda su njegovi spisi izgubljeni, ipak nam je ono bitno sačuvano u utjecajnih rimskih autora, primjerice u Plinija, Cicerona i Kvintilijana.² Niz od četiri lika mladića, koji je ovdje predočen (sl. 1—4), mora kao dijagram dostajati da se ilustrira napredak grčke plastike. Arhajska je umjetnost 6. stoljeća bila tvrda i ukočena (sl. 1); Poliklet je u 5. stoljeću uspostavio kanon grčkih proporcija i pokreta (sl. 2); Praksitel je u 4. stoljeću pridodao dražest (sl. 3); a Lizip, suvremenik Aleksandra Velikog, ostao je nenadmašen u oponašanju naravi (sl. 4). Danas zasigurno mnogi pokušavaju pobiti takvo shvaćanje napretka i niz radije čitati obratno, jer arhajsku figuru pretpostavljaju naturalističkom stilu kasnog 4. stoljeća.

¹ J. B. Bury, *The Idea of Progress, An Inquiry into its Origins and Growth*, New York 1955.

² Carl Robert, *Archäologische Märchen*, drugo poglavlje. Berlin 1886.



Unaprijed valja napomenuti da će u ovom odlomku biti riječi upravo o podrijetlu te reakcije u korist ranijih, primitivnijih stilova. No najprije mora biti jasno formulirano shvaćanje napretka na kojemu se taj niz temelji. Kratko rečeno, ono izjednačuje kiparstvo s vještinom oponašanja prirode, s *mimesis*. Grci imahu samo jednu riječ i jedan pojam za umjetnost i tehniku, pojam *techné*, i povijest je umjetnosti za njih po definiciji bila povijest tehničkog umijeća.

Kad se firentinski slikar Vasari, mlađi suvremenik Michelangelov, poduhvatio pisanja povijesti svojih umjetničkih predaka, bijaše i iznenađen i obradovan videći da mu je shema antičkih pisaca dala u ruke načelo reda uz pomoć kojega se mogao opisati i razvoj što ga je on shvaćao kao preporod i uspon umjetnosti u svojoj domovini Italiji. Povijest se ponovila. Dva se ciklusa točno podudarahu.³ Vasarijevi znameniti životopisi umjetnika (1550) sastoje se od tri dijela. Oni opisuju napredak umjetnosti nakon njezine pro-

3

E. H. Gombrich, *Vasari's Lives and Cicero's Brutus*. U: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, sv. XXIII, 1960, str. 309—311. — *Isti*, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences*. Norm and Form. *Studies in the Art of Renaissance*. London 1966. — *Isti*, *The Leaven of Criticism in Renaissance Art*. *The Heritage of Ape'les*. *Studies in the Art of Renaissance*. Oxford 1976.

pasti u mračnom srednjem vijeku, kad su samo bizantski Grci, učitelji Cimabueovi (sl. 5), u svom umjetničkom načinu, koji je na Vasarija djelovao nezgrapno i ružno, očuvali slabu iskrnu života. Oko 1300. došlo je do proboja, i otada postoji napredak od dobrog k boljem i od boljega k najboljem. Giottova umjetnost (sl. 6) u 14. stoljeću reprezentira prvi stupanj, naime vještinu uprizorenja prostora i pokreta. Masacciova umjetnost (sl. 7) bijaše, sa svojim ovladavanjem perspektive i svjetla, presudna za stil 15. stoljeća. S Leonardom i Rafaelom (sl. 8) dostižemo savršen stil koji je cvao u 16. stoljeću. Posljednji tragovi tvrdoće uzmiču pred majstorstvom u kojem trijumfiraju ljepota i ljupkost.

Jedva treba napomenuti da su Vasarijeva mjerila vrijednosti, točno kao i kod antičke umjetnosti, za mnoge nepodnosivo naivna. Uvijek mu se iznova predbacivalo da je umjetničko savršenstvo identificirao s vještinom oponašanja prirode. Tek je nedavno profesor Alpers pokazao da taj prigovor počiva na nedostatku razumijevanja Vasarijeva pojma umjetnosti.⁴ Okarakterizirati bismo ga mogli kao instrumentalni pojam. Slikarstvo je

4

S. L. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. U: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, sv. XXIII, 1960, str. 190—215.



za nj doista tehnička vještina, ali, kao i svaka takva vještina, ona mora služiti nekoj svrsi. Svrha je kršćanske umjetnosti u tome da se gledaocu uvjerljivo i dojmljivo predoče sveti likovi, a prije svega sveti događaji, i da on time tako reći postane svjedokom djela i patnji svetaca ili antičkih junaka o kojima treba da razmišlja. Dojam tjelesnosti, ovladavanje perspektivom ili svjetlom, sposobnost uprizorenja nadnaravne ljepote, nisu sami sebi svrhom, u službi su funkcije koju je kultura pridala slikarstvu i plastici. Čim se ta pretpostavka prihvati, nije više naivno reći da toj svrsi savršenije odgovara Rafaelovo uprizorenje propovijedi sv. Pavla u Ateni (sl. 9), njegov karton za niz tapiserija za Sikstinsku kapelu, od prikaza propovijedi sv. Ivana sa svodnog mozaika firentinske krstionice (sl. 10), koji Vasari pripisuje Andrei Tafiju i udjeljuje mu tek vrlo ograničenu pohvalu. Rafael nam, grubo rečeno, omogućuje prisustvovanje presudnom događaju kad je apostol u časnu središtu poganske filozofije naviještao Evanđelje. On nam ne prikazuje samo mjesto zbivanja, mi možemo i svakog njegova slušatelja zasebno promatrati i razmišljati kako prihvaća radosnu vijest. Uspoređen s ovom kompozicijom, bizantinizirajući se mozaik jedne ranije faze može smatrati nekom vrstom slikovnog pisma. Tu Krstitelj stoji nasuprot petorici muškaraca i u desnici drži svitak s latinskim riječima »glas vapijućeg u pustinji«. Nitko, naravno,

nije vjerovao da je Krstitelj pri svojim propovjedima držao u ruci takav svitak; slika treba da podsjeti na biblijski izvještaj i uopće ne želi biti zorna rekonstrukcija. Ne smiju mu se postavljati ista onakva pitanja kakva se mogu uputiti Rafaelovu prikazu.

Vasariju s pravom možemo predbaciti da je bio nesposoban ili nije htio shvatiti svrhu srednjovjekovnog simboličkog poimanja slike. No pođe li se od njegovih pretpostavki funkcije umjetnosti, potpuno je točna njegova tvrdnja da, u odnosu na Andrea Tafiju, Rafael znači napredak.

Predočimo sebi posve općenito što proishodi iz instrumentalnog poimanja umjetnosti: to je posve racionalno poimanje, jer, čim je utvrđena svrha, može se govoriti i o poboljšanju sredstava što služe njezinu dosezanju. Na primjer, medicina je u borbi protiv dječje paralize očito izvojštala istinski napredak. Moglo bi se čak zauzeti stajalište da bi bilo smisljeno pojam napretka ograničiti na to instrumentalno značenje i primjenjivati ga samo kad je riječ o napredovanju u pravcu određena cilja. Gdje takav cilj postoji, razvitak svake vještine možemo označiti kao učenje. Možemo napredovati u učenju francuskog i, ako nam je do toga, možemo pisati i povijest našeg napredovanja.



U povijesti ideja mora se to racionalno tumačenje pojma napretka kao razvoja određene vještine najprije pokušati odvojiti od poimanja koje se obično s njim stapa — odvojiti od slike napretka kao ograničenog rasta. Objašnjenje toga stapanja mora se potražiti u utjecajnoj Aristotelovoj filozofiji u kojoj svrhovitost slovi kao jedan oblik uzročnosti. Aristotel bijaše prije svega biolog, i za nj rast svakog organizma bijaše manifestacija imantne svrhe. Slijepo i bespomoćno mače mora tek mačkom postati da bi svi organi mogli ispuniti svoju biološku svrhu. Stoga, kad je Aristotel u svojoj *Poetici* obrađivao umjetnost tragedije, najprije je definirao njezinu svrhu ili njezinu bit, a zatim opisao faze koje umjetnost treba da teološki prođe dok ne ispuni svoju krajnju svrhu. Ono što je ponajprije samo potencijalno bilo nazočno u prvim nesigurnim pokušajima, jasno je izišlo na vidjelo u savršenu utjelovljenju, primjericu u Sofoklovu »Kralju Edipu«.⁵

Čim je nađeno rješenje kako se svrši tragedije može služiti najprimjerenijim i najekonomičnijim sredstvima, nisu više potrebna nikakva daljnja traženja. Postoji samo jedan savršen uzor, po kojem se mogu ravnati svi koji žele postići istu svrhu. Na tom se shvaćanju temelji pojam klasičnog umjetničkog djela, djela koje je uzor za sva buduća vremena. Podrijetlo riječi »klasično« baca neočekivano i zabavno svjetlo na socijalnu pozadinu naših vrijednosnih ljestvica. *Auctor classicus* je naime, točno uzevši, autor što plaća porez. U antičkom Rimu samo su ugledniji ljudi pripadali

5

E. H. Gombrich, Raphael's *Madonna della Sedia*. Norm and Form, vidi gore.



»klasi« koja plaća porez, a ti su ljudi bili i oni što, nasuprot proleterima, pisahu učenim jezikom. Stoga rimski gramatik Aulo Gelijs savjetuje budućem piscu da kao uzor uzme stil »klasičnih« autora-uglednika.⁶

Pojam konačnog uzornog rješenja ostavio je otvorenima samo dva puta: put oponašanja i put propadanja. Odrastao čovjek ostaje na visini svojih snaga tako dugo dok njegovi organi ispunjavaju svoju svrhu. Ne čine li to oni više, počinje propadanje. Isto se odigrava i u povijesti svake vještine ili svake umjetnosti, čim sredstva nisu više prilagođena svrsi. Glavni uzrok takva nesklada leži u žalosnoj ljudskoj sklonosti da napravi više nego što treba i pri tom izgubi iz vida pravu svrhu. Čak i tehnika poznaje tu opasnost što dovodi do izlišnih tehničkih usavršavanja koja više štete nego koriste. U umjetnosti mnogi majstor podlegne zamamnosti efekta čim mu je stalo samo do pokazivanja tehničke vještine; pri tom iz vida gubi pravu svrhu stvari.

Bernard Shaw je jednom napisao kako je uvjeren da će nakon njegove smrti neki režiser njegovu »Svetu Ivanu« postaviti na scenu kao spektakl u kojem je sve usredotočeno na raskoš kraljevske krunidbe, dok će intelektualne raspre, radi kojih je komad napisan, zanemariti. Znamo što je mislio, jer svi doživljavamo slične pokušaje krivotvorenja izvornog smisla nekog kazališnog komada za volju izvanjskog efekta.

6

Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XIX, 8, 15. Usporedi Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern 1948, 14. poglavlje.



Čim postoji mogućnost da sredstvo postane svrhom, nije teško ocrtati dijagram klasičnog pojma napretka u umjetnosti. Jer i umjetnost poznaje težnju za efektom, a s tim i kušnju da virtuoznost postane sama sebi svrhom. Dok je Rafaelova »Propovijed sv. Pavla« (sl. 9) usredotočena na bitno kako bi nas približila događaju i njegovu smislu, čini se da je Sebastiano Ricci (sl. 11) u 18. stoljeću sveti tekst primijenio zaista samo kao izliku za raskošan igrokaz, pri čemu nije dopustio da uzmanjkaju dodaci što apeliraju na ukus mnoštva, kao na primjer ljupka djevojka u prvom planu, koja izlaže svoje draži — o lijepu psu da i ne govorimo.

Kritičar, kojemu je bilo do toga da osudi takvu zloupotrebu umjetnosti, kako bi dobio jedan pojmovni sistem u ruke, nije morao predaleko tražiti. Platon je bio osudio retoriku sofistâ jer su jezik skrenuli s njegove svrhe logičnog argumentiranja.⁷ Ista sumnja pogađa i glazbu, koja može postati opasna i morbidna droga, a slično je vri-

jedilo i za pjesništvo i slikarstvo jer podilažahu čulima na račun razuma. Prijekor, da je umjetnik djelovao više korumpirajući nego uzvišeno, nije zapadnoj tradiciji nikad bio posve stran, a jedan će nas pogled na sliku Sebastiana Riccija naučiti da razumijemo zašto je ta tema postala naročito akutna u 18. stoljeću. Tada je engleski ljubitelj umjetnosti i kritičar lord Shaftesbury, koji se na početku 18. stoljeća priklonio platonizmu, u ime kreposti pozvao umjetnosti na red.

Ali najodlučniji impuls u tom pogledu uslijedio je oko sredine stoljeća, kad je Jean Jacques Rousseau godine 1750. stavio svoj glas na raspolaganje nečistoj savjesti vremena koje je u pretjerivanju izvještačenosti doista daleko odmaklo. Njegov znameniti natječajni spis⁸ na temu, koju je godine 1750. zadala Akademija u Dijonu, je li napredak umjetnosti i znanosti doveo i do moralna napretka, naišao je na snažan odjek naraštaja što se bio navikao da suprotstavlja prirodu i afektaciju, suprotnost koju je Chodowiecki duhovito uprizorio

⁷ E. H. Gombrich, *The Debate on Primitivism in Ancient Rhetoric*. U: *Journal of the Warburg & Courtauld Institutes*, sv. XXIX, 1966, str. 24—38.

⁸ J. J. Rousseau, *Discours sur les Sciences et les Arts*, II. *Oeuvres Complètes*. Izd. Bernard Gagnebin i Marcel Raymond. Pariz 1964, sv. III, str. 21.



(sl. 12. 13). Često se naglašavalo da je Rousseauov poziv na povratak prirodi samo radikalni primitivizam. Borio se protiv koruptivne moći gradskog društva; a tko toj opasnosti podliježe lakše od umjetnika?

»Svaki umjetnik želi biti hvaljen« — piše on — »i što može učiniti, ako je imao nesreću da se rodi u vremenu u kojem pomodni kritičari omogućuju frivolnu naraštaju mladih ljudi da daju ton? ... Što će on učiniti, moja gospodo? Svoje će talente prilagoditi nižem nivou svog vremena i radije raditi dopadljive stvari, kojima će se diviti za njegova života, nego čudesna djela koja će biti priznata tek dugo nakon njegove smrti.

Postoji li doista danas koji genij što je snagom volje odbio učiniti bilo kakav kompromis s vremenom i nije se posve predao proizvodnji djetinjarija, tada jao njemu! Umrijet će nepoznat i u bijedi. Želio bih da je to proročanstvo, a ne stvarna spoznaja. Carl, Pierre⁹ — došao je čas da svoj kist, određen za to da posvećuje veličinu naših hramova uzvišenim i svetim slikama,

ili ispustite iz ruke ili ćete ga morati prostituirati za ukrašavanje stijenki kočija, lascivnim prizorima ... «

Izljev djeluje pretjerano, no prisjetimo se da je Watteau u istom stoljeću doista na vrata kočija slikao grbove i erotične sitnice;¹⁰ naravno, drugo je pitanje bi li nam bilo milije da je slikao »uzvišene i svete slike«.

Rousseau je svakako usmjerio pozornost na silaznu krivulju razvitka. Ožigosao je sklonost prema dopadljivom, a umjetnost koja apelira na čulnost izjednačio s nemoralom i izopačenošću. Tako možda i nije slučajno što je prorok reforme ponikao iz jednog od središta koje je bilo glasovito po proizvodima zavodljive ljupkosti — iz Dresdenu s meissenskim figurama (sl. 14). Bijaše to u Dresdenu 1755. godine, kad je Johann Joachim Winckelmann objelodanio svoj glasoviti manifest klasicizma¹¹, svoje »Misli o oponašanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu«. Naslov pobuđuje do-

¹⁰ Carl Nordenfalk, Antoine Watteau ... i Nationalmuseum Stockholm 1953.

¹¹ Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, Leipzig 1898, nipošto nije zastarjelo.

jam kako je autoru jedino do toga da umjetnicima svoga vremena preporučiti oponašanje grčkih djela, ali je zapravo taj strastveni pamflet prije svega optužba moralne iskvarenosti epohe, izraz čežnje za stanjem kulture koje još nije zapalo u mekoputnost.

»Pogledaj brzog Indijanca koji u stopu slijedi jelena: kako mu kolaju sokovi, kako su mu gipki i brzi živci i mišići! ... Tako nam Homer oblikuje svoje junake ... «

Studije u dvorani za akt umjetničkih akademija nikada ne mogu nadomjestiti prigodu koju imahu grčki umjetnici: gledati nemekoputna, zdrava tijela. Moderna likovna djela pokazuju bore i »odveć čulne jamice«, dok su stari prikazi akta bili stvoreni »sa štedljivom mudrošću«. Kontrast na koji Winckelmann cilja jest onaj između Apolona Belvederskog (sl. 15) i lika Apolona u Berninijevoj grupi Apolon i Dafne (sl. 16), jer u Winckelmannovoj je slici svijeta Bernini ostvarivao funkciju arcizavodnika i »kvaritelja umjetnosti«.

Iako se moglo vidjeti što je dovelo do propadanja umjetnosti, teže bijaše opisati kako su Grci bili dosegli ono savršenstvo, koje je Winckelmann našao utjelovljeno u njihovim najznačajnijim djelima — što ih je, naravno, u najboljem slučaju po-



znavao po sadrenim odljevima. Niti je on sam, a niti je uopće itko tada mogao uspostaviti niz napredujućeg oslobođanja od arhajske ukočenosti na koju prije upozorismo, jer ta djela ne bijahu još iskopana ili identificirana. Tako Winckelmann bijaše upućen na hipotetsku sliku napretka grčke umjetnosti, koju je preuzeo od spomenutih grčkih autora. Aristotel je opisao napredak tragedije od Eshila preko Sofokla do Euripida, a Ciceron i Kvintilijan usporedili su uspon retorike s razvojem kiparstva od ukočenosti do savršene ljepote. Za Winckelmanna je bilo posve prirodno da posegne za tom usporedbom, kako bi iz pretklasičnog pjesništva, jednog Eshila primjerice, načinio sliku pretklasične umjetnosti. »Možda prvi grčki slikari nisu slikali drukčije no što je pjevao njihov prvi tragičar.« To je i konstelacija unutar koje je Winckelmann formulirao svoju glasovitu karakterizaciju biti grčke umjetnosti, umjetnosti koju nije hinio da pozna, nego koju je iznio na vidjelo.

»Plemenita jednostavnost i tiha veličina grčkih statua pravo je obilježje grčkih spisa iz najboljih vremena, spisa iz Sokratove škole.«

Winckelmann pri tom misli na jezični stil Platona i Ksenofonta.



Budući da nije imao mnogo drugih uporišta, potražio je pribježište u drugoj spomenutoj paraleli, analogiji između razvoja antičke i renesansne umjetnosti, koju je zapazio već Vasari: Winckelmann se, ukratko, pozvao i na Rafaelovu veličinu »do koje je dospio oponašanjem starih«. O toj je veličini mogao govoriti iz prve ruke, ta Dresden je posjedovao »Sikstinsku Madonu« (sl. 17), za 18. stoljeće najglasovitiji primjer Rafaelove vizije nebeske ljepote.

Više je nego slučajno da Winckelmann savršenstvo umjetnosti nije vidio toliko u majstorstvu sredstava dramatskog uprizorenja, koje je Vasari stavio u prvi plan, nego u utjelovljenju božanske ljepote. Poput Shaftesburyja, kojega je čitao, i poput tolikih pisaca akademske škole, i Winckelmann bijaše platonik za kojega je bit umjetnosti dosezanje idealne ljepote. Njegova »Povijest umjetnosti starog vijeka« iz 1764. ne bi imala tako velik utjecaj da njezina prava tema nije bila ideal ljepote koji je Winckelmann našao utjelovljen u klasičnim tvorbama Grka. Kao dobar platonik priznaje da je najveća ljepota samo u Bogu (str. 149), ali pojam ljudske ljepote čini se to savršeniji što više harmonira s najvišim bićem. Poput Platona, vidio je i Winckelmann, koji je bio homoseksualac, odraz božanskog u savršenu muškom tijelu, i iscrpna diskusija o tim fizičkim obilježjima ne pripada najugodnijim odlomcima njegove knjige. No to nije aspekt Winckelmannova životnog djela koje nas ovdje interesira. Naprotiv, ovdje je riječ

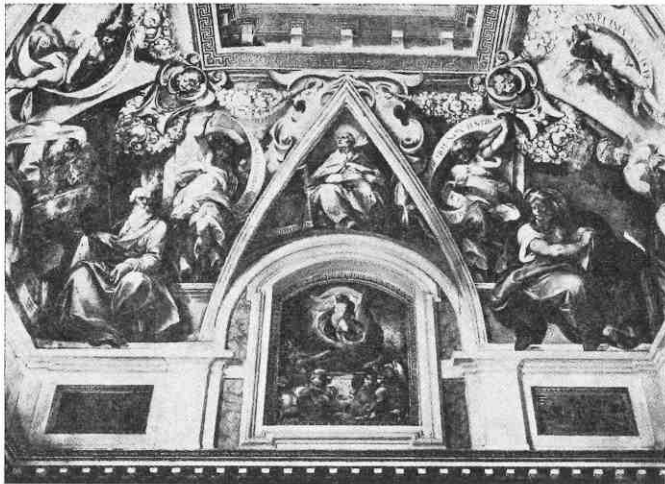
o unutarnjoj dinamici uz pomoć koje se objašnjava prijelaz od klasicizma k primitivizmu. Valja pokazati da je glasoviti prorok klasicizma, čija je poruka za nas povezana s himnom ljepoti Apolona Belvederskog, na kraju krajeva možda i nehotice pridonio onom obratu ukusa, koji je u samom Apolonu i čak kod Rafaela naslutio tragove izopačenosti i tako doveo do instinktivnog preferiranja takozvanih primitiva, što je većini ljubitelja umjetnosti danas samo po sebi razumljivo.

Winckelmannovi spisi, njegova »Povijest« i različite dopune koje je napisao u četiri godine što su mu još preostale do umorstva u Trstu, s pravom su glasoviti, ali, razumljivo, nisu mnogo čitani, jer smjesa snatrenja i sitničavosti nije lako probavljiva. U interesu teze da bujica tih spisa nekako sadrži i samorazornu klicu, mora se pobliže analizirati doslovnost tih tekstova.¹² Pokatkad se Winckelmann naprosto odaje u uzgrednim napomenama koje pokazuju koliko ga je zaokupljao problem iskvaranja umjetnosti, o kojemu je i ovdje riječ.

Njegova strastvena mržnja prema Berniniju i prema stilu koji još i danas nazivamo pogrđnim iz-

¹²

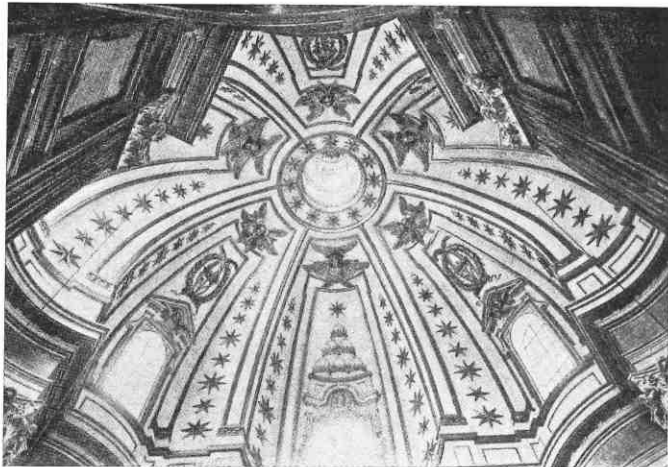
U svrhu maksimalnog reduciranja bilježaka, u zagradama sam pridodao paginaciju prvog izdanja iz 1764. god. Godina 1767. odnosi se na »Bilješke o povijesti umjetnosti starog vijeka«, Dresden, godina 1774. na bečko izdanje, koje sadrži dodatke što ih je Winckelmann pripremio za novo izdanje.



vornim imenom barok dolazi na vidjelo i u »Povijesti umjetnosti starog vijeka«:

»... Sudbine umjetnosti i znanosti bijahu u mnogo čemu veoma slične... Kad je u prošlom stoljeću u Italiji, kao i u svim zemljama gdje su se prakticirale znanosti, uzela maha pošast koja je mozak učenjaka ispunjala hudim hlapom, a njihov krvotok dovela u grozničavu uzavrelost, iz čega je u načinu pisanja proizišla nadutost i ishitrena duhovitost, u isto se vrijeme zaraza proširila i među umjetnicima. Giuseppe Arpino (sl. 18), Bernini i Borromini (sl. 19) u slikarstvu su, kiparstvu i graditeljstvu napustili prirodu i starinu, kao što su to Marino i ostali učinili u pjesništvu« (str. 359, 360).

Tko se toliko boji zaraze, za nj je vrijednost već i sama odsutnost bolesnih klica. S obzirom na shemu napretka i propadanja umjetnosti, postaje jasno da sâm argument logično mora dovesti do pretpostavljanja ranijih faza kasnijima. Tko god je pridonosio usavršavajućem usponu umjetnosti, ostvario je plemenit čin te zaslužio da ga sa zahvalnošću spominju. Ali jao onima koji su umjetnost doveli na pogrešne putove i omogućili izopačenost. Što su sami bili bliže cvatu umjetnosti, to im je zločin više zasluživao prokletstvo. Dva paralelna ciklusa antičke i renesansne umjetnosti mogu se shvatiti kao moralni igrokazi u kojima s interesom i sudjelovanjem slijedimo uzlaznu krivulju, dok kroničar od propadanja umjetnosti radije odvrća svoj pogled.



I Wincklemannov se prvi pokušaj rekonstruiranja povijesti umjetnosti starog vijeka konzekventno ograničio na povijest napretka — koliko su mu to omogućila malobrojna uporišta što ih je zatekao. Na žalost, u njega je reproducirano vrlo malo spomenika na koje se poziva, a ni preostale citirane nije uvijek lako identificirati, budući da još ne posjedujemo suvremeno izdanje njegovih djela. Karakteristična je već Wincklemannova naslovna strana (sl. 20), jer pokazuje jedan etrurski kamen iz zbirke Stoss »koji je možda najrjeđi i najdragocijeniji na svijetu«. Naredna gravura pred prvim poglavljem (sl. 21) donosi, prema Wincklemannovu navodu, spoj »najstarijih djela kiparstva i graditeljstva«. Komad stupa potječe s hrama u Paestumu, o kojemu je s nepravom tvrdio da je prvi izvijestio. »Ležeća statua najstarijeg je egipatskog stila, a bradata muška sfinga« potječe s jednog reljefa u palači Farnese. Vazu naziva etrurskom; potječe iz zbirke njegova prijatelja Antona Rafaella Mengsa. Pa i prvih 125 stranica posvećeno je početku povijesti u Egiptu i Etruriji, a i inače postoje u djelu mnoge stranice na kojima čista filološka i antikvarska raspravljanja zamagljuje obris razvoja koji je Wincklemann želio ocrtati. Pa ipak je njegov stav prema problemu napretka jasan od prve rečenice, u kojoj antičku teoriju formulira kao opći zakon:

»Umjetnosti što ovise o crtežu počinju, kao i sva otkrića, s onim nužnim; potom se traži ljepota, a na kraju dolazi suvišno: to su tri glavna stupnja umjetnosti« (str. 3).



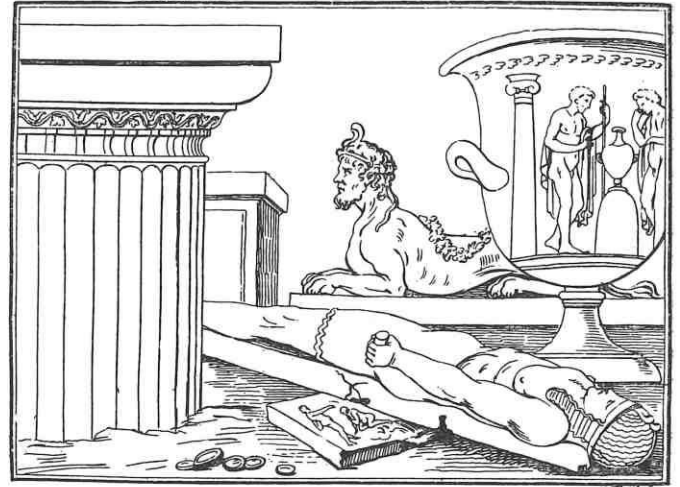
Na pažnje vrijedan način Winckelmann ovdje uvrštava povijest umjetnosti u povijest ljudske civilizacije, onako kako ju je shvaćao utemeljitelj povijesti kulture Gian Battista Vico. Aksiom LXII njegove »Nove znanosti« (1730) glasi:

»Čovjek ponajprije osjeća nužnost, potom stremi za korisnim, nakon toga za udobnošću, još kasnije traži zadovoljstvo i tone u luksuz, dok ne zapadne u rasipnost. Karakter naroda najprije je grub, zatim strog, zatim miroljubiv, zatim delikatan i napokon mekoputan.«

Moguće je da je Winckelmann poznao Vicovu dubokomnu ali mračnu knjigu; no možda je on zakon napretka i propadanja preuzeo od antičke predaje u kojoj se tako često upozoravalo na opasnost od bogatstva i mekuštva. Prikaz sličnog zakona nalazi se u Poussinovoj glasovitoj slici »Kolo vremenâ« (sl. 22) iz zbirke Wallace u Londonu. Prema Poussinovu prvom biografu Pietru Belloriju, ono simbolizira kružni tijek siromaštva, truda, bogatstva i luksuza (koji opet vodi k siromaštvu).

Na toj je moralnoj i psihološkoj misli vodio Winckelmann želio sagraditi svoju povijest umjetnosti starog vijeka, no tek u drugoj polovici knjige nailazimo na njegovu analizu stilskih faza grčke plastike.

Prvi je stil, koji se uostalom u talijanskoj varijanti zove *stile primitivo*, zastupljen nizom novca iz Sirakuze (sl. 23) kojemu je kasnije pridružio Minervin torzo (sl. 24) iz Ville Albani, naglasivši njegovu sličnost s egipatskim djelima. Po njegovu mišljenju Rimljani takvu statuu ne bi ni prenijeli iz Grčke da je nisu htjeli, poput njega samog, po-



kazati kao primjer najstarije faze grčkog umjetničkog razvitka (1776, str. 458). Statua pokazuje da je »pomnost« izradbe prethodila ljepoti. Za dokaz te općenite rečenice poziva se Winckelmann na dvije analogije: po Aristotelu su se tragički pjesnici »prije pravilno izražavali nego što su zamislili sam sadržaj« (1776, str. 461). Tu prednost detalja nad cjelinom potvrđuje i druga paralela na koju se Winckelmann poziva, naime odgovarajući razvitak talijanske umjetnosti: »Djela prethodnika velikih majstora u umjetnosti novijih vremena, djela što su daleko od istinske ljepote, izrađena su s nevjerovatnom strpljivošću.« Zanimljivo je da on ovdje spominje Sansovina (sl. 25): »Figure su sve veoma osrednje, ali ukrasi su tako izrađeni da bi našim umjetnicima mogli poslužiti kao uzor« (1776, str. 462).

Općenito uzevši, Winckelmann karakterizira stariji stil ovako: »Crtež bijaše naglašen ali tvrd; snažan ali bez ljupkosti, a jak je izražaj umanjivao ljepotu« (str. 221).

Sasvim je ispravno zaključio (str. 223) da bi nam spomenici, što ih naziva etrurskim, mogli dati određen pojam o karakteru stila koji on smatra tvrdim i neljepim. Pa ipak, čujemo, »svojstva stari-





jeg stila« bijahu »pripreme za visok stil umjetnosti, dovela su ga do stroge ispravnosti i visoka izražaja: jer se u tvrdoći starijeg stila ispoljavao točan obris i izvjesnost poznavanja, budući da sve bijaše očigledno« (str. 222).

Sa stanovitim čuđenjem čitamo kako bi i novija umjetnost prispjela na istu visinu da je ostala na Michelangelovu tragu (sl. 26). Michelangelo je sad onaj krepostan prethodnik, hvaljen poradi »oštrih obrisa« i izvedbenih potankosti, onaj čije je djelo uništio iskvareni Bernini:

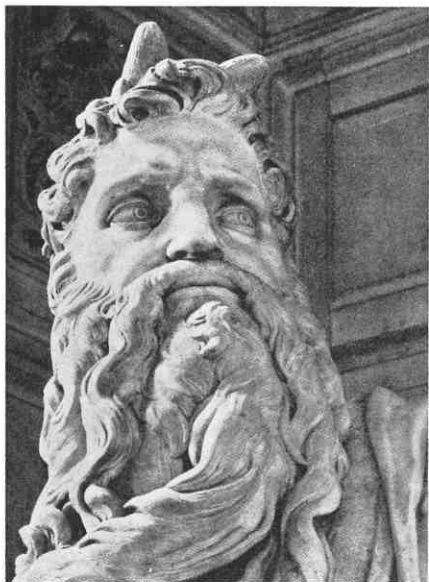
»Jer kao što u učenju glazbe i jezika, ondje tonovi a tu slogovi i riječi, moraju, da bi se dosegla čista harmonija i tečan izraz, biti dani oštro i jasno, tako i crtež ne dovodi do istinitosti i ljepote forme lelujavim, izgubljenim i lako naznačenim potezima, nego muškim, iako ponešto tvrdim i točno ograničenim obrisom« (str. 222).

Daljnja se faza grčke umjetnosti kod Winckelmana zove visoki stil. Pripisuje mu veću slobodu i veću uzvišenost. Priroda je naučila umjetnika da omeška uglate i odsječene obrise, »da usiljene poze učini pristalijima i prirodnijima i da se očituje ne toliko učeno koliko lijepo, uzvišeno i veliko«. To bijaše stil kojemu je Winckelmann pripisao znamenite majstore 5. stoljeća, dakle umjetnike poput Fidije, Polikleta i Mirona, čija je slava u starom vijeku bila poslovična ali čija su se djela činila nepovratno izgubljena. Napori da se kopije njihovih djela identificiraju i u Grčkoj istraže spomenici iz te velike epohe, pripadahu budućnosti. Jedino uporište koje je Winckelmann imao bilo je nekoliko opaski u antičkih pisaca, koji su tim kiparima bili pripisali stanovitu tvrdoću obrade.



I ovdje smo upućeni na očigledne paralele između dvaju životnih ciklusa umjetnosti, koje bi mogle objasniti taj neočekivani prigovor. Winckelmann nas podsjeća da su takvi sudovi relativni. »Ispravno i strogo ocrtane Rafaelove figure mnogima su se, nasuprot mekim obrisima, nasuprot oblim i blagim Correggiovim oblicima (sl. 27), činile tvrde i ukočene« (str. 225). U Rimu su tada postojala samo dva djela, za koja je Winckelmann vjerovao da ih sa sigurnošću može datirati u tu veliku epohu grčke umjetnosti (str. 226); u oba je slučaja bio u zabludi. Jedno je bila statua Minerve u zbirci njegova zaštitnika kardinala Albanija (sl. 28), u kojoj je s pravom vidio posljednji trag strogosti, iako je naravno riječ o višestruko dopunjenoj rimskoj kopiji; drugo je bila figura Niobe (sl. 29), danas u Firenci, u kojoj mi vidimo odraz jednog rada 4. stoljeća; Winckelmann ju je, međutim, pripisao visokom stilu, i to zbog uzvišene jednostavnosti njezine ljepote, koja ga je opet podsjećala na Rafaela (str. 226, 227).

Pa ipak je tek navedena faza, faza što odmjenjuje visoki stil, ona koju Winckelmann smatra lijepim stilom. O tom stilu može zboriti pouzdanije, jer su neka djela toga stila, po njegovu mišljenju, još i danas dostupna gledanju i divljenju. Njegovim najodličnijim svojstvom smatra on ljupkost zbog koje su Praksitela, Lizipa i Apelesa antički autori često slavili. Na jednom drugom mjestu izražava Winckelmann slutnju da je Apolon Sauroktonos (sl. 30) kopija po Praksitelu, no zanimljivo je da se pri karakterizaciji lijepog stila i njegove ljupkosti ne poziva na taj točan zapažaj. Umjesto toga vraća se opet svojim dvjema analogijama: ljupkost lijepa stila morala se prema



visoku stilu odnositi kao Guido Reni prema Rafaelu (str. 227) ili, na polju literature, kao Ciceron prema Demostenu. U smislu razvitka kulture lijepi stil uglađenih građana Atene suprotstavlja se Homerovim junacima.

Pošto je ljupkost pripisao trećem ili lijepom stilu, želio je Winckelmann izbjeći da se umjetnost Fidije i drugih uzvišenih majstora smatra neljupkom. Ona to nikako nije bila. Ta postoje dvije vrste ljupkosti (1776, str. 480), uzvišena i dopadljiva. Potonja je kasno dozrela, i to prije svega u slikarstvu. Pravi slikar ljupkosti bijaše Apeles, rođen »pod putenim jonskim nebom« i »obdaren nježnim čuvstvima koje takvo nebo ulijeva« (str. 232, 233). Winckelmann je morao osjetiti da će se ta razlikovanja i ispuštanja smatrati općenitima te je kasnije pridodao odlomak koji svojom didaktičkom jasnoćom gotovo predskazuje Wölfflina:

»Budući da je teško razlikovati uzvišenu ljupkost od dopadljive, prvu ljupkost valja promatrati na muzi nadnaravne veličine u palači Barberini koja u ruci drži veliki barbiton [Winckelmann ju je pripisao Ageladu, Polikletovu učitelju; danas se statua smatra rimskom kopijom jednog Apolonova kipa; sl. 30]. Sa svježom se slikom te muze ide u obližnje papinske vrtove na Kvirinalu, k muzi s istom takvom lirom a koja je i po odjeći posve nalik prvoj [i ovdje je riječ o rimskoj kopiji jedne Apolonove statue; sl. 31], te nakon us-

poredbe jedne s drugom, u dražesno lijepoj glavi potonje muze naći će se jasno uobličena dopadljiva gracija« (1776, str. 487).

Za Winckelmanna je lijepi stil bio pojam savršenstva, pa ipak se može nazreti da on u sebi nosi klicu propasti. Upravo stoga što se pojam ljepote nije mogao potencirati, morala se umjetnost, »pošto se nije dalje uspinjala, vraćati«. Na mjesto otkrića stupilo je oponašanje.

»Dijelovi koje su prošli umjetnici snažno bili naznačili, postadoše... trudom da se sve prividne tvrdoće izbjegnu, okrugliji ali tupi, ljupki ali beznačajniji. Tako se vazda potkradala i iskvarenost u pisanju, a glazba je napustila muževnost, te je, poput [likovne] umjetnosti, zapala u ženskost; u izvještačenome se ono dobro često gubi upravo stoga što se uvijek hoće bolje« (str. 236).

Pri svom pokušaju da ilustrira proces propadanja u antičkoj umjetnosti Winckelmann se, čini se, našao pred dvjema teškoćama. Jedna bijaše psihološke, druga diplomatske naravi. Sa psihološkog stanovišta bilo mu je teško priznati da je bilo koje umjetničko djelo starih loše, s diplomatskog stanovišta bilo je možda još manje uputno određene primjerke u posjedu kolekcionara ožigosati kao mekoputne ili izvještačene.

Jedina značajka koju navodi jest »izrađenost neusiljenih uvojaka« kod mramornih bista (str. 236) — zacijelo opet aluzija na Berninija. No jedno mu

247



bijaše moguće: mogao je pokazati da je u samoj antici postojala jaka reakcija na taj razvitak. Ukoliko je naime postojalo propadanje umjetnosti, kao što se to može izvesti iz Winckelmannove sheme, tada je i među umjetnicima moralo postojati nastojanje da rade protiv propadanja i vrate se uzvišenu stilu svojih predšasnika.

»Kao što stvari ovoga svijeta često kruže, vraćajući se svome ishodu, tako su i na tom putu mogli umjetnici uznastojati da oponašaju stariji stil, koji se zbog nerazvedena obrisa približava egipatskom radu« (str. 237).

Karakteristično je da na tu reakciju Winckelmann nadovezuje jedno mjesto iz Petronija o propadanju retorike i umjetnosti, koje je sigurno pogrešno razumio. No unatoč zabludama u detalju, Winckelmann je prvi točno uočio fenomen namjerno arhaizirane plastike, i bio je u pravu smatrajući da reljef s procesijom četiriju božica u Villi Albani (sl. 32) mora potjecati iz te faze, jer stil figura ne odgovara stilu korintskih stupova hrama. Ono što nas ovdje mora naročito zanimati jesu, naravno, unutarnji porivi, koji su po Winckelmanovu nazoru doveli do toga namjernog primitivizma. On vjeruje da je stariji stil bio prihvaćen »zbog pobuđivanja većeg strahopoštovanja«. I ovdje su mu odlično uporište pružili antički spisi o retorici:

»Jer kao što tvrdoća u oblikovanju i u zvuku riječi, prema sudu jednoga starog skribanta, da-

je govoru veličinu, tako tvrdoća i strogost starijeg stila i u umjetnosti imaju slično djelovanje« (str. 240).

Očigledno je kako je čitatelj Winckelmannova djela lako mogao razviti onu sklonost za arhaisko koja je oko prijelaza stoljeća bila općenito zamjetljiva. Uistinu, sam Winckelmann već načinje temu kad poseže za dvama paralelnim razvojnim ciklusima umjetnosti:

»Umjetnost prije Fidije i prije Michelangela i Rafaela ne može se doduše potpuno izjednačiti; no nju je i ondje i ovdje resila jednostavnost i čistoća, i to je podobnija za poboljšanje, što se održala neizvještačenijom i nepokvarenijom« (str. 331).

Ono što Winckelmann ovdje zove »jednostavnošću i čistoćom« bijaše zapravo bojni poklič novih pokreta koji su cijenili nevinost još nepokvarenih razdoblja što ih nazivahu »primitivnima«, izraz koji ne znači samo »nerazvijen«, nego i »izvoran«, kao primjerice u izrazu »primitivno kršćanstvo«. I opet bijaše Winckelmann taj od kojega mladi umjetnici i prijatelji umjetnosti naučiše u jasnu i razgovijetnu orisu sagledavati taj neiskvaren stav. Winckelmann se do visoke ocjene tog linearizma vinuo putem studija antičkog slikarstva na vazama (sl. 33). Pri slikanju na pečenoj glini moraju, kako on kaže, »orisi... biti izvučeni brzo, jednim jedinim potezom«, jer inače u kistu ne ostaje ništa osim zemlje. Kod te tehnike nisu moguće ni-



kakve promjene ili popravci, »nego kako su orisi izvučeni, takvi moraju i ostati«. Sigurnost tih starih slikara na vazama podsjetila je Winckelmannna na Rafaela, koji bijaše kadar nacrtati »cijelu figuru jednim jedinim, neprekinutim potezom pera« (str. 123). Po toj bi se značajki Rafaelovi radovi (sl. 34) mogli razlikovati od radova njegovih najbližih učenika. Ali, dok učenici na silaznoj grani umjetničkog razvitka ne bijahu više tome dorasli, to, po Winckelmannu, ne vrijedi za uzlaznu liniju.

»Praoci novije umjetnosti« (sl. 35) »točno ocrtavahu figure, kao što je to činio Rafael na njezinu vrhuncu, i ne zadovoljavahu se, poput machinista, to jest onih što velika djela izvode na brzinu, grubom skicom koja dovršenje prepusta slučajnostima kista« (1767, str. 32).

Suprotnost koju Winckelmann ovdje opisuje upadljivo se podudara s onim što Wölfflin kasnije naziva polaritetom linearnog i slikarskog. Samo



što je za Winckelmannna razlika prije moralna nego estetska. On anticipira znamenitu Ingresovu izreku: »Le dessin est la probité de l'art«, umjetnički se integritet očituje u crtežu. Tako rani majstori mogahu postati uzorom iskvarenu ukusu jedne mekoputne epohe.

No odakle Winckelmann poznašao djela ranih talijanskih majstora, kojih je stil toliko cijenio? Danas to pitanje može zvučati neobično, jer ih vidimo u našim zbirnama, studiramo u našim povijestima umjetnosti i nalazimo označena zvjezdicom u našim vodičima. Ali u vrijeme kad je Winckelmann došao u Italiju to nipošto nije bio slučaj. Još nije bilo došlo vrijeme u kojem je Firenca kao grad umjetnosti nadmašila sam Rim.¹³

¹³

Camillo von Klenze, The Growth of Interest in the Early Italian Masters from Tischbein to Ruskin. U: Modern Philology, IV, listopad 1906, str. 1—68.



Srećom nam sâm Winckelmann pripovijeda kako se uvjerio da su paralele između napretka umjetnosti u antici i u renesansi mogle dovesti do punog razumijevanja moralne vrijednosti umjetnosti:

»Predodžbu o izvoru, tijeku i rastu grčke umjetnosti mogli su sebi prvenstveno stvoriti oni koji imaju rijetku priliku da vide slike, a posebno crteže prvakâ talijanskog slikarstva do u naše vrijeme. Naročito ako se neprekinut slijed crteža iz više od tri stotine godina pregleda kao jednim pogledom, za što je udešen dio velike zbirke crteža gospodina Bartol. Cavaceppija, kipara iz Rima, i ako se stupnjevi novije umjetnosti iz njega usporede s onima otkrivenim u umjetnosti starih, tada se dospijeva do jasnijih pojmova o putu k savršenstvu među starima. Usporedba pokazuje da put k vrlini jest i mora biti neravan i uzak, a onaj što vodi k umjetnosti, i to njezinoj istinitosti, strog i bez zastrañjenja« (1767, str. 31—32)



Nema razloga da posumnjamo u Winckelmannove navode, jer iz drugih izvora znamo da je njegov prijatelj trgovac umjetninama i restaurator Cavaceppi posjedovao zbirku vrijednih crteža,¹⁴ a takve su zbirke obično bile kronološki uređene. Zbirka već odavna ne postoji; zanimljivi su, međutim, znatiželja i interes što ga je Winckelmannov opis morao pobuditi među ljubiteljima umjetnosti. Po-tječe iz 1767. godine, a tri godine kasnije objavio je Englez Thomas Patch prvu važnu publikaciju o remek-djelima quattrocenta, niz od 26 gravura po freskama Masaccia (i Filippina Lippija) iz crkve S. Maria del Carmine (sl. 36) i drugih što bi-jahu pripisane Giottu. Godine 1774. izdao je djelo o Ghibertijevim Vratima raja, od kojih je u Englesku donio i jedan odljev.

U to je vrijeme u Italiju prispio i istinski pionir studija kršćanske umjetnosti srednjeg vijeka, grof

¹⁴

Kurt Cassirer, Die Handzeichnungssammlung Pacetti. U: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 43, 1922, str. 63—96.



Jean Battiste Seroux d'Agincourt. Namjera mu bijaše da povijest umjetnosti nastavi ondje gdje je Winckelmannovo djelo stalo, te da zasnue drugi ciklus. Htio je da nastavak bude temeljito dokumentiran, i u tu je svrhu niz mladih umjetnika zaposlio na istraživanju i kopiranju djela ranijih majstora. Značenje toga pothvata za novoprobudeno zanimanje za takozvane primitivne Talijane potpuno je razjašnjeno tek knjigom Giovannija Previtalija o vrednovanju primitiva.¹⁵

Jedan od umjetnika što ih je d'Agincourt zaposlio bijaše John Flaxman, koji je 1787. godine prispio u Rim. Već se u Engleskoj bio udubio u stil grčkog slikarstva na vazama što ga je primjenjivao u svojim nacrtima za Wedgwooda; bijaše upućen i u istraživanja engleskih antikvara 18. stoljeća, ta radio je crteže grobnica iz Westminsterke opatije za Goughove »Sepulchral Monuments«. Flaxmanove talijanske bilježnice sa skicama svjedoče o njegovu zanimanju i za rane Talijane i za djela arhajske grčke umjetnosti.¹⁶ Prema Winckelman-

novoj je »Povijesti« kopirao jednu ranu grčku gemu. Golem je uspjeh Flaxmanovih ilustracija za Homera (sl. 37) i Dantea, više nego išta drugo, inicirao modu čista stila jasnih orisnih crteža, koji su se dovodili u vezu s grčkim slikarstvom na vazama. Značajno je da je on isti stil primijenio u slikama za romantično-srednjovjekovnu pripovijest »Vitez od plamena križa« (sl. 38) koju je napisao i ilustrirao godine 1796. za rođendan svoje žene. Vrijednost nevinosti i jednostavnosti nije mogla biti naglašenija nego u tekstu i slikama ove male pripovijesti, gdje je na kraju duša zaustavljena da promatra život nebeskih duhova koji uče i vode dječje duše što bez ljage grijeha napustiše svijet. U godinama smo kada je Wackenroder 1797. svojim spisima o umjetnosti dao zanosni naslov »Izljevi srca redovnika što ljubi umjetnost«. To je i pozadina pred kojom se odigrava naidramatičnija epizoda trijumfa primitivizma potkraj 18. stoljeća; mislim na glasovit revolt grupe umjetnika u ateljeu Jacquesa Louisa Davida, koje nazivahu *les barbues* ili *les primitifs*, čiji su nazori i ekscentrično ponašanje zorno opisani u sjećanjima njihova suučesnika Delécluzea.¹⁷

15

Giovanni Previtali, *La Fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*. Torino 1964.

16

Margaret Whinney, *Flaxman and the Eighteenth Century*. U: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, sv. XIX, 1956.

17

E. J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*. Pariz 1855. Usporedi i N. Schlenoff, *Ingres*. Pariz 1956.



Ako ikada postojao je slikar koji je težio tome da strahopoštovanje i vrlinu prošlih vremena identificira s herojskim Grcima i Rimljanima, tada to bijaše David, koji je sebe učinio umjetničkim predstavnikom francuske revolucije i čiji je program bio reformirati umjetnost prema idealima što ih je Rousseau propovijedao. Kad je godine 1799. izložio svoje novo djelo »Sabinjanke« (sl. 39), čija tendencija bijaše pomirenje neprijateljskih partija, objavio je i jedan spis o položaju umjetnosti u društvu.¹⁸ On podsjeća svoje čitaoce da je izrada jednog majstorskog djela skupocjena i, kao svojedobno Rousseau, izražava uvjerenje da su mnoga takva djela za čovječanstvo izgubljena, jer su plemeniti majstori, koji bi svoj kist rado bili posvetili samo odličnim i uzvišenim temama, nuždom bili prisiljeni služiti nedostojnim i nevrjednima svrhama. Tko poznaie povijest nastanka Fragonardove »Ljuljačke« (sl. 40), gdje kavalir gleda djevojci pod suknju — portretna narudžba koju

je neki drugi slikar otklonio¹⁹ — taj će razumjeti zašto je David mogao reći da su se neki umjetnici prostituirali za plaću Frine ili Laide, antičkih kurtizana.

Za glavu škole nikad nije neopasno izdavati se za zaštitnika vrline na polju umjetnosti ili bilo gdje drugdje, tako te se i Davidu dogodilo po pravdi. Studentima je navještao da mu je stalo do opanšanja Grka, a ne Rimljana, te su oni to više očekivali beskompromisno strogo i čedno djelo u službi vrline. Nije čudo da su studenti, kad napokon bijahu pripušteni slici, bili razočarani:

»Uzalud se tragalo za jednostavnošću i veličanstvenošću, kratko rečeno za primitivnim, jer to bijaše čarobna riječ koja je potjecala iz diskusija o grčkim vazama. Buntovni studenti sazvaše skup i izjaviše da je njihov učitelj David Van Loo, Pompadour, rokoko.«

Carle Andreas Van Loo (1705—1765) bijaše dvorski slikar Bourbona, i ime mu je značilo kompromis

18

Tekst potječe iz zbirke spisa P. J. Mariettea (C. N. Cochina) M. Deloynesa, Catalogue de la Collection de Pièces sur les Beaux Arts. Pariz 1881, sv. 21.

19

Katalog Wallace Collection London, Pictures and Drawings, London 1920, pod brojem 430.



i žudnju za efektom (sl. 41); Pompadour ne iziskuje objašnjenje, no riječ rokoko, koja je u međuvremenu postala neutralnom oznakom stila, pojavljuje se ovdje po svoj prilici prvi put. Čini mi se mogućim da tvorba ovisi o Winckelmannovoj sarkastičnoj opasci o »dražesnim školjkama... bez kojih se sada ne može uobličiti nikakav ukras«.²⁰

Kolovođa grupe bijaše neki Maurice Quai, koji je umro premlad a da bi nam ostavio djela. Samo nam Delécluzeov prikaz čuva dirljivu sliku mladog »hippyja« duge brade, koji poput Agamemnona hoda u antičkoj halji. Slušamo o njegovu uvjerenju da je svako djelo, nastalo nakon Fidije (dakle naravno i Apolon Belvederski), »manirirano, lažno, teatralno, odvratno i prosto«. Louvre bi valjalo zapaliti, muzeji mogu ukus samo pokvariti. U pjesništvu je priznavao samo Homera, Bibliju i Oksiana, prije svega posljednjeg jer bijaše »najprimitivniji«. Što se tiče Euripida, i on bijaše Van Loo, Pompadour, rokoko — drugim riječima, Maurice Quai izričito odbacuje sliku razvitka trage-

20

Jedan francuski prijevod objavljen je u siječnju 1756. u »Journal Etranger«, str. 104—163. Winckelmannov izraz »Schnörkel und das allerliebste Muschelwerk« preveden je kao »Les collichets et les coquillages de fantaisie«. Na uputi zahvaljujem gospodinu Alexu Pottsu.



dije koja potječe iz Aristotelove Poetike i koja je vrlo dugo bila paradigma i shema napretka u umjetnosti. Posvuda je njušio zadah truleži. Propovijedao je povratak Evanđelju, pri čemu mu je posebno na srcu ležao Kristov blagoslov djece — posve u duhu Wackenrodera ili Flaxmanove male pripovijesti.

Taj bijeg iz sadašnjosti u davnu prošlost nesumnjivo bijaše pokrenut općim razočaranjem francuskom revolucijom, koja je proklamirala kult razuma i potisnula kršćanstvo.

Daleko bi prekoračilo dane okvire da proširenje tog ugođaja slijedimo u različitim umjetničkim središtima Evrope. Mora biti spomenuta samo jedna činjenica, koja se često previđa, naime snaga ovisnosti te reakcije o ovdje skiciranu razvitku. Kult smjerne jednostavnosti neusiljeno je proizi-šao iz kulta plemenite jednostavnosti.

Umjesto homerskog kostima, koji je nosio Quai, samosvjescni mladići u Austriji i Njemačkoj, koji odbaciše akademsko školovanje, na primjereni su se način odijevali staronjemački, kao što vidimo na autoportretu Franza Pfora (sl. 42) koji, kad je umro s 24 godine, nije bio mnogo stariji od Quaia. Pismo koje je na početku 1808. godine iz Beča uputio Passavantu pripada najznačajnijim svjedočanstvima romantičke reakcije:



»Umjetnost se jako srozala. Kad se pomisli kakvoj svrsi ona sada služi, za žaliti je što je propadanje tako općenito. Nekoć bijaše slikareva nakana da pobožnim predmetima pobudi pobožnost i plemenitim postupcima izazove nasljedovanje, a sada? — Gola Venera sa svojim Adonisom, Dijana u kupelji, kakvu dobru može služiti takva predodžba? ... Stari su slikari nastojali napraviti nešto što je dobro, ali noviji čine djela što dobro izgledaju... No ide li se dalje i traži priroda i istinitost — gdje se ona može naći? U lepršavim haljinama, u nadutim mišićima, u pretjeranim pozama? I kad se još čuje hvaljenje majstorske obrade, kako je sve drsko lako naslikano, tako te se na kraju uopće više ne promatra predmet nego se mora diviti samo umijeću što se očituje u umjetnikovoj bravuri! Starima se predbacuje tvrdoća i određenost orisa, greška koju žarko želim posjedovati.«²¹

Je li Pfor znao kako su daleko bili njegovi here tički nazori od jednostavna odzvuka poimanja Winckelmanna, oca klasicističkog pravovjerja?

Vjerojatno nije. Ta on ne bi bio jedini ocubojica koji je oružje posudio iz očeve oružnice. Svakako, to bijaše novo evanđelje koje je s drugim istomišljenicima umjetnicima donio u Rim, gdje se osnivala škola takozvanih Nazarenaca.²² Svjesno su se natjecali s onim talijanskim i sjevernim umjetnicima 15. stoljeća, koji su uskoro postali poznati kao »primitivi«. Paralela dvaju ciklusa u umjetnosti, koji se upotpunjavahu u shemi napretka i propadanja, i ovdje je zadržala svoju vrijednost. U isto vrijeme kad nastajahu ta djela, plaćao je svoj obol svečanu stilu arhajske skulpture danski klasicistički kipar Bertel Thorvaldsen. Godine 1812. bijaše on u Rimu zaokupljen restauriranjem nalaza iz Egeje, koje je u svojim objavljenim predavanjima reproducirao i Flaxman. Godine 1817. stvorio je arhaiziranu statuu Nade za jedan nadgrobni spomenik u Rimu (sl. 43).²³ Velik preokret ukusa, koji je od klasicizma doveo k primitivizmu, utjecao je sada i na umjetničko stvaranje.

Prevela s njemačkog
Jasenska Mirenić-Bačić

²¹ Beč, 6. siječnja 1808; usp. H. Uhde-Bernays, *Künstlerbriefe über Kunst*. Dresden 1926, str. 390.

²² Keith Andrews, *The Nazarenes*. Oxford 1964.

²³ Adolf Rosenberg, *Thorvaldsen*. Leipzig 1896.