

# idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu

## UVOD

Sve dublje prodiranje u politički, pravni, ekonomski, religiozni život srednjeg vijeka nedvojbeno je velika zasluga novijeg i najnovijeg povijesnog istraživanja. Po riječima Belowa povijest nikada nije bila tako objektivna kao danas, što ne valja shvatiti samo kao uistinu pouzdanu kritiku izvora. Raznovrsnost nazora i sposobnost da se približimo i razumijemo već odavno minula, u biti različita razdoblja, nikada prije nije bila tako velika, i ni na čemu ne bismo mogli točnije pratiti taj napredak — koji je izrastao u neprekidnom uzajamnom djelovanju iz proširivanja i produblјivanja izučavanja povijesti i sve većeg bogatstva naše kulturne svijesti — nego na promatranju povijesti srednjeg vijeka.

Ali to se nipošto ne odnosi i na povijest umjetnosti srednjeg vijeka. Nova literatura o umjetnosti srednjeg vijeka velika je, doduše, iako ni izdaleka tako velika kao ona o umjetnosti antike ili renesanse. Ne nedostaje ni mnoštvo novih činjenica koje se ispituju na svim područjima umjetničke djelatnosti srednjeg vijeka, i koje za ta pojedina područja — valja ukazati samo na monumentalno djelo Dehioa o crkvenoj arhitekturi srednjeg vijeka — uzorno stvaraju trajnu osnovu svake kasnije naučne obrade građe.

Pažljivu promatraču ipak ne bi smjelo izbjeći da tumačenje činjenica nipošto nije išlo u korak s utvrđivanjem činjenica.

Osobito je to uočljivo u ocjenjivanju djela plastike i slikarstva srednjeg vijeka. Mnogo toga dobro, i odlično, učinjeno je u istraživanju vanjske povijesti njihova nastanka, u promatranju vremenskih i prostornih veza, u razlikovanju i razgraničavanju škola, u ikonografskim pitanjima, u kritičkoj obradi spomenika; naprotiv, veoma je malo, a gotovo ništa što bi još i danas zadovoljavalo, učinjeno u povijesno-umjetničkom tumačenju općeg umjetničkog sadržaja što ga oni otjelotvoruju pojedinačno i svojom ukupnošću.

Zadivljujući, veličanstven pokušaj Schnaasea, da umjetnost srednjeg vijeka kao cjelinu izvede iz njenih »vanjskih i unutrašnjih motiva«, star je gotovo pedeset godina i počiva ponajviše na pretpostavkama koje moramo držati zastarjelima i neodrživima. Ali iako smo se od tada, usprkos točnijem poznavanju tradicije, historijski malo približili umjetničkom smislu srednjovjekovnih skulptura ili slika, i iako smo malo naučili da ih u njihovoj osobitosti razumijemo kao svjedočanstva

max  
dvořak

umjetničkih stremljenja koja bijahu *svojstvena srednjem vijeku*, one objektivno nisu manje važne i vrijedne pažnje i na kasniji razvoj umjetnosti nisu utjecale manje od onih klasične antike ili talijanske renesanse! Unutrašnja veličina i stvaralačka snaga pripisuju se obično samo srednjovjekovnoj građevnoj umjetnosti, a djelima likovnih umjetnosti pridaju se manje i samo posredno:<sup>1</sup> na njih se uz nekoliko iznimaka (o kojima će još kasnije biti riječi), svjesno ili nesvjesno, protiv čega se već pobunio Schnaase, gleda više ili manje kao na »samo povijesne dokumente« i »svjedočanstva primitivnih razvojnih stupnjeva«, kao na relativne vrijednosti jednog prijelaznog doba, a u vrlo malo slučajeva istražuje se njihov naročit srednjovjekovni umjetnički sadržaj. Uznastoji li pak netko biti pravedan prema umjetničkim odlikama kipova i slikarija srednjeg vijeka, riječi će mu zazvučati šuplje, kao konvencionalne formule učtivosti; uz njih se vežu pojmovi vrijednosti koji se svojevrijem prenose na srednji vijek. To, naravno, utječe na sveukupnu sliku umjetnosti srednjeg vijeka, koja tako biva neodređena i čudesna beživotna, carstvo maglene, kaotične pomrčine iz koje strše pojedini vrhunci umjetničkog stvaralaštva — velike katedrale, statue Reimsa, Naumburga, slike na staklu Chartresa — kojih snažno djelovanje i značenje više neodređeno slutimo nego što bismo ga mogli jasno opisati, a mnoštvo nam se spomenika pričinja tek ravnodušnom masom, uz koju se vežu starinarska pitanja, neodređeni stilski pojmovi ili moderne asocijacije, a gotovo uopće nisu historijski i umjetnički oživljeni na način na koji se, na primjer, i najnezatnije djelo grčke umjetnosti prikazuje nužnim plodom određenog zatvorenog i samovrijednog duhovnog i umjetničkog razvoja.

Uzroci takvog stanja bit će nam jasni kad sebi predočimo kako je stvoreno mjerilo kojim se u pravilu ocjenjuje umjetničko značenje srednjovjekovnog kiparskog ili slikarskog djela. Bez obzira na sadržajna gledišta, ono se prije svega promatra sa gledišta je li još antičko ili je već naturalističko, pri čemu se naturalizam izjednačuje otprilike s onim zahtjevima za predmetnom objektivnošću prikazivanja i oblikovanja koji su se razvili u umjetnosti petnaestog i početka šesnaestog stoljeća i kao opći pojam čine od tada najdonju granicu onoga što se može zahtijevati od prirodi doista vjerno i sličnog prikaza. O srednjovjekovnom slikarstvu i skulpturi govori se, drugim riječima, sa gledišta drevne prošlosti ili mnogo kasnijeg razvoja, a zaboravlja se da su između njih ležala stoljeća koja znače poseban svijet. Zapravo, u tome još uvijek

igra neku ulogu stajalište talijanskih teoretičara umjetnosti u doba renesanse i baroka, to učenje o propasti i prepородu umjetnosti, koje potječe od osude gotike u quattrocentu, koje je nadživjelo emocionalno i povijesno otkriće umjetnosti srednjeg vijeka u prošlom stoljeću i zadobilo samo nove naučne oblike.

Bilo bi, i sigurno jest, korisno pratiti kako antika i dalje živi u srednjem vijeku, renesansne pokrete u različitim dobima i na različitim područjima, bizantske i ostale utjecaje; isto bi tako i proučavanje priprema naturalizma u srednjem vijeku, koje bi se dale objektivno preispitati, moglo biti zanimljivo i važno slično kao, na primjer, izučavanje koliko je pozitivnih znanja iz prirodnih nauka posjedovao srednji vijek. Ali ne valja vjerovati da bi nas takva istraživanja mogla iole iscrpnije poučiti o »nazadovanju« ili »napredovanju« umjetnosti srednjeg vijeka, o njenu općem položaju u povijesti umjetnosti, o njenoj biti i njenim ciljevima. Ne znači to da valja misliti kako naturalističke tekovine srednjeg vijeka ne bijahu važne za njegove temeljne umjetničke namjere, kao što se prije nekog vremena tvrdilo paradoksalno protusloveci uvriježenoj metodi, ali one bijahu tako mnogostruko i raznoliko isprepletene sa specifično srednjovjekovnim pretpostavkama i problemima, da otcijepljene od njih ne mogu pružiti ni približnu sliku snažnog umjetničkog htijenja i umijeća srednjovjekovnih umjetnika koji su bili okrenuti u drugom smjeru, a ne mogu se ni same ispravno razumjeti. A slično kao prema naturalizmu odnosimo se prema pojedinim kompozicionim obilježjima koja smo, pod utjecajem klasične umjetnosti i umjetničkih strujanja što istječu iz renesanse, navikli nerazrješivo vezati uz pojam svakoga »ne više primitivnog« likovnog oblikovanja, a ni to im se mjesto ne pridaje uvijek i svagdje. U mnogostrukom smislu naprosto je nemoguće uspoređivati plastiku i slikarstvo srednjeg vijeka s antičkim ili novovjekim, isto kao što se ni križarski ratovi ne mogu usporediti s antičkom ili modernom kolonijalnom politikom. Suočimo li ih, nije nimalo teško dokazati kako je antika nadživjela svoj službeni kraj i kako je renesansa započela prije svoga službenog početka, ali tada zanemarujemo ono što je svojstveno samo srednjovjekovnoj likovnoj umjetnosti, a to su njena samosvojnost i načelna promjena što ju je unijela u skulptorsku i slikarsku djelatnost.

To naravno ne znači da se nitko nikada nije bavio specifično srednjovjekovnim umjetničkim vrijednostima, kao što su romaničke ili gotičke skulpture ili slikarije. Na njih se neprestano ukazuje i one se proučavaju na pojedinim spomenicima,

<sup>1</sup> Usp. Dehio, *Kunsthistorische Aufsätze*; München 1914, str. 6.

školama ili razdobljima. Ali upravo nesigurnost koja u tome vlada, a ona koleba između subjektivnog zanosa i nepovezanih promatranja, jasno svjedoči kako oskudijevamo u čvrstim osnovama i povijesno rasvijetljenim gledištima. Ipak se i to pomalo uviđa, i sve se više osjeća potreba da se ta nesigurnost nadvlada produbljenim razumijevanjem umjetničkih vrijednosti na kojima počiva umjetnost srednjeg vijeka i koje su samo njoj svojstvene, kao i jedinstvenim i živim tumačenjem čitavoga njenog karaktera, što je donekle učinjeno u razdoblju romantizma. Samo, to je romantično poimanje bilo fantastično i jednostrano, sagrađeno na onovremenim duhovnim strujanjima, i moralo je postepeno iščeznuti kada je umjetnički naturalizam i povijesni kriticizam preuzeo vodstvo i u odnosu prema staroj umjetnosti, a da ga u budućnosti nije nadomjestilo neko drugo. A kako se brzo, kako snažno posljednjih godina rasprostranila svijest o tom nedostatku i nedovoljnosti starijeg shvaćanja, svjedoči povoljan prijem Worringerova nastojanja da jednim zamahom razdere koprenu iza koje se za modernog promatrača dotad krila umjetnička jezgra srednjovjekovne umjetnosti.<sup>2</sup> Ne obazirući se na povijesno činjenično stanje i ograničivši se hotimično na svakako karakterističnu crtu srednjovjekovne umjetnosti, Worringer svoja briljantno napisana opažanja temelji na pojmu gotičkog oblikovnog htijenja konstruiranom na psihologiji naroda, pojmu koji sve ono što su novi sjeverni narodi umjetnički stvorili vlastitom snagom odvađa od staroorijentalnog i klasičnog umjetničkog stvaralaštva, tako da se gotika može smatrati latentnim ili očitim obilježjem njihova umjetničkog razvoja sve do trenutka kad ga je prekinuo utjecaj talijanske renesanse, a kasnije opet toliko koliko se oslobodio toga utjecaja. Ma koliko se na prvi pogled blistavim činio Worringerov dokaz, njegova se polazna točka, a priori postojeća »gotička« usredotočenost umjetnosti novih naroda na momente nadosjetilne izražajnosti, suprotstavljajući se neprijateljski zbilji pa stoga i svakom naturalizmu, pri pobježenju promatranju preobražava u samovoljnu konstrukciju, koja nam može približiti neke važne fenomene srednjovjekovne umjetnosti, ali je nasuprot složenom povijesnom stanju još fantastičnija od apstraktnih stilskih pojmova romantičara. Plodonosnijim putem udarila su pojedina istraživanja na području starokršćanske i srednjovjekovne građevne umjetnosti, kojima bih se htio vratiti kasnije, ali i ona sadrže tek neke usamljene začetak poimanja umjetničkog značenja srednjovjekovne plastike i slikarstva, koje ne bi ovisilo o uvriježenim i neodrživim pojmovima.

To što tako teško nalazimo prisniji odnos prema onome što su u srednjem vijeku umjetnički značile skulpture i slikarije, proizlazi u prvom redu odatle što nedovoljno poznamo ili se nedovoljno obaziremo na opće duhovne temelje srednjovjekovne umjetnosti. Ukazujemo, doduše, uvijek na to da se srednjovjekovna umjetnost zasniva isključivo na religioznom poimanju svijeta, ali gotovo uvijek previđamo da taj svjetonazor nije djelovao samo negativno, nego i pozitivno na razvoj umjetnosti stvorivši tako gledišta i vrijednosti koje se ne mogu mjeriti sa svim što je bilo prije; stoga ih nemamo pravo povijesno-umjetnički ocjenjivati niže od ostalih, jer su odlučno djelovale i na umjetnost novog vijeka. Danas se više nitko ne bi smio dvoumiti je li srednjovjekovna teologija bila sterilni zastoj duhovnog razvitka, sputavanje ljudskog duha krutom dogmatikom, kao što se nekoć mislilo; ona je, naprotiv, važan stupanj u duhovnom razvoju evropskih naroda, na kojem je, kao i na renesansi, izgrađen današnji duhovni život. Isto vrijedi i za srednjovjekovnu umjetnost. Goleme razlike koje uza sve analogije načelno u svemu razdvajaju umjetnost novog vijeka od klasične, ukorijenjene su većim dijelom u srednjem vijeku, i to upravo u onim momentima razvoja srednjovjekovne umjetnosti koji, koliko neantički, toliko i strani svakom novovjekom mišljenju i osjećanju, vuku svoje podrijetlo iz svojevrsnog stava srednjovjekovnog čovjeka prema osjetilnom životu.

Ali kako da razumijemo i protumačimo sve to kada se, čini se, nipošto ne možemo u to uživjeti, budući da je sve to nastalo iz umjetničkog nazora s kojim više nemamo gotovo nikakve neposredne veze! Dok je antika dugotrajnim i cilja svjesnim duhovnim radom postala sastavni dio našeg obrazovanja, a gotovo sva opća duhovna gledišta koja su izgrađena nakon pobjede renesanse žive još uglavnom u našoj intelektualnoj i umjetničkoj svijesti, duhovna nam je kultura srednjeg vijeka, uza sav zanos romantičara, u punom smislu riječi strani svijet, koji zorno možemo zamisliti tek s prilično naporom. U tome nam odraz onoga, što je srednji vijek u spiritualnim i materijalnim dobrima nalazio vrijednim da egzemplificira i ovjekovječi, nesumnjivo može poslužiti kao dragocjeni vodič, i ne bih htio da propustim naglasiti kako najvažnije što u tom smjeru očekujemo od povijesti umjetnosti mora proisteći iz njenih pravih zadaća, iz promatranja umjetničkih stremljenja i izražajnih sredstava u njihovu imanentnom i autonomnom razvoju. Ali to nipošto ne znači da bi se, ponosno rješavajući te povijesno-umjetničke probleme u vlastitom djelokrugu, kao što se u posljednje vrijeme tu i tamo zahtijeva, valjalo oprijeti spoznajama bilo iz tekućeg proučavanja ostalih područja sred-

<sup>2</sup> W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*; München 1911.

njovjekovnoga duhovnog života, bilo iz njegovih izvornih literarnih spomenika koji bi se mogli iskoristiti u ocjenjivanju opće duhovne situacije srednjeg vijeka. Ne zato da bismo, kao što se pokušavalo u doba Schnaasea, uzročno povezali umjetničke pojave s nastajanjem novih ekonomskih, socijalnih, religioznih prilika, što se već odavno pokazalo neplodnim, i ne zato da bismo možda duhovni sadržaj srednjovjekovnih umjetničkih djela izvodili iz rasprava velikih teologa srednjeg vijeka, čiji se utjecaj na umjetnost, ako ga je ikada i bilo, ne može gotovo nigdje historijski utvrditi. Ono što nam u ispravnom ocjenjivanju srednjovjekovnih umjetničkih djela može pružiti najdragocjenije uporište: njihov duhovni sadržaj koji je tuđ svemu što je nama blisko, i tim sadržajem uvjetovan osebujan i povijesno neizmjerljivo važan razvoj odnosa prema transcendentalnim idejama s jedne strane, a prema realnim činjenicama i prirodnim i životnim dobrima s druge strane — što je najvažnije vrelo unutrašnjih promjena u srednjovjekovnoj umjetnosti — sve to naravno ne bijaše ograničeno samo na umjetnost, nego je, zajedničko svim strujanjima vremena i povijesnim činjenicama, utjecalo na njihov zajednički temelj — srednjovjekovno kršćansko poimanje svijeta. Nailazimo, međutim na razvojne momente koji se u ruhu likovnih prikaza nikako ne mogu nadovezati na ono što smo navikli tražiti od umjetnosti, na primjer, u srednjovjekovnoj literaturi, u velikim teološkim bitkama i sistemima, u naučnim stremljenjima i u općim tvorbenim elementima srednjeg vijeka, koji se uglavnom očituju u samim spomenicima ili su istraživanjem tih područja toliko objašnjeni da se gotovo više ne može sumnjati u značenje odgovarajućih analogija u umjetnosti. Teoretsko objašnjenje uskrsnuća idealističko-monumentalne umjetnosti u srednjem vijeku i novog nadahnjivanja prirodom što poniče iz njega ne nalazi se u pozivanju na djelatnosti radionica, na knjige naputaka, koje se obično zovu u pomoć,<sup>3</sup> nego su to djela velikih srednjovjekovnih mislilaca za koje problem odnosa čovjeka prema golemim duhov-

nim apstrakcijama i razumijevanje osjetilnog svijeta što taj odnos uvjetuje stoljećima bijaše žarište duhovnih interesa.

Presudni umjetnički ciljevi i odnosi u povijesti umjetnosti novog vijeka često su bili objašnjavani toliko koliko su ih u doba njihove aktualnosti pratila teorijsko-umjetnička objašnjenja, koja su omogućila — ma kako bila šablonska ili hotimice iskonstruirana — da se naknadna povijesno-umjetnička istraživanja od početka ipak nadovežu na kontinuirano poznavanje najvažnijih promjena u shvaćanju umjetničkih problema. To gotovo potpuno nedostaje u srednjem vijeku, gdje su se formalne zadaće u svakom smislu morale potpuno potčiniti općem duhovnom sadržaju, ali se ipak može djelomično nadomjestiti bar djelima velikih teologa namijenjenim tom sadržaju.

Ako i jesu posljednji ciljevi povijesno-umjetničkih promatranja posvuda isti, velika glavna razdoblja umjetnosti bez sumnje traže ipak različiti naučni postupak, i ne bi bilo mudro odreći se spomenutih pomoćnih sredstava možda zato što leže postrance ili što nisu bila uvijek sretno upotrebljavana. Griješi se uklapajući ih nasumce u tobože izgrađenu sliku umjetničkih prilika određenog doba, ali nam ona mogu heuristički pomoći da, kao što u narednom istraživanju jednog konkretnog pitanja nastojim dokazati, dobijemo novo mjerilo za ocjenjivanje umjetničkih djela, što je trenutačno, kako je prije objašnjeno, jedna od najvažnijih potreba povijesti umjetnosti srednjeg vijeka.

## IDEALISTIČKI TEMELJI

Idealizam gotičke umjetnosti? Što to znači?

Za razliku od idealizma klasične umjetnosti on potječe od spiritualizma kršćanskog poimanja svijeta i temelji se na pobjedi apstraktne misaonosti nad formalnim savršenstvom, na premoći duha nad materijom. Ta se premoć ne ograničuje naravno na gotiku, nego se proteže i na čitav srednji vijek, čak je starija od njega: karakterističan je proizvod kasnoantičkog duhovnog razvoja i jedan od mostova koji su kršćanstvo povezali s klasičnom kulturom. Čisto semitsko kršćanstvo, to jest ono koje nijeće svaku vezu između božanske ideje i likovnog prikaza, bilo bi u mediteranskih naroda isto tako nezamisljivo kao što kršćanstvo jednostavno nije moglo prihvatiti materijalni antropocentrizam grčko-helenističke umjetnosti. Ali neoplatonska filozofija i nova iluzionistička umjetnost donijele su željenu ravnotežu i omogućile

<sup>3</sup> Od te jednostranosti pati i nedavno objavljena opsežna knjiga A. Pellizzarija o srednjovjekovnim traktatima o umjetnosti (*I trattati attorno le arti figurative in Italia I. Dall' antichità classica al sec. XIII*; Napulj 1915). Vrijedan je Pellizzarijev ponešto razvučen dokaz da su se u alkemijskim, prirodnoznanstvenim i tehničkim raspravama i knjigama recepata u neprekinutom kontinuitetu sačuvali ostaci antičke praktične umjetničke literature. No pri tom se veoma precjenjuje značenje tih spisa za umjetnost srednjeg vijeka i njihova istraživanja. Oni pružaju malo za ocjenu živog i neprekidnog razvoja poimanja umjetnosti i postaju važni tek kada se od 14. stoljeća povežu sa sve jačim odvajanjem od srednjovjekovnih i transcendentalnih pretpostavki umjetnosti zajedno s umjetničko-teoretskim pravilima i promatranjem.

da se i na području umjetnosti nove religiozne misli povežu s klasičnim kulturnim svijetom. Umjetnost, koja poznaje tijelo samo kao beskrajno rastočen i nepostojan optički dojam, oblikuje realni bitak sve više kao odraz subjektivne senzacije, a mogla je težište umjetničkog oblikovanja isto tako lako premjestiti u drugom smjeru na duhovni subjektivizam i nadomjestiti senzualizam starije klasične umjetnosti prevlašću spiritualizma na kojemu će biti sazdana čitava srednjovjekovna umjetnost.<sup>4</sup> A iz te osnovne orijentacije mašte, koja je u prvom redu i omogućila ulazak germanskih naroda u krug starodrevne sredozemne umjetnosti, nastala je naizmjenice, postepeno i u naglim obratima, nova umjetnost koja se čini nazadovanjem jer se kretala pravcem drugačijim od onoga što smo ga dotad jedino bili navikli držati napredovanjem. Od umjetničkih oblika ona je uzela sve što bi moglo biti izraz umjetničke apoteoze osjetilne pojavnosti čovjeka i racionalnih snaga što pokreću materiju, da matematizira mrtvu arhitektonsku masu, da je »sakrivenom« konstrukcijom i ritmikom u načelu idealizira u njenoj snažnoj, amorfnoj »barbarskoj« bezobličnosti, da je pretvori u izraz apstraktnih ideja i da od likovnog prikaza zatraži dublji smisao, načelno produbljivanje, da je, drugim riječima, od objektivne kultne slike — in ovo, a ipak odlučno za sva vremena — uzdigne do spoznaje. Sve to i mnogo ostaloga u vezi s tim prikazat će nam u novom svjetlu i ranosrednjovjekovnu i romaničku umjetnost ako svoja opažanja nastojimo temeljiti na objektivnim historijskim gledištima; vidjet ćemo da ona nije samo trošenje antičke tradicije i nastojanje i traženje novih naturalističkih i praktično-tehničkih rješenja, nego da je samostalna faza velikog spiritualističko-idealističkog razdoblja umjetnosti, koje je i u umjetnosti, kao i na svim ostalim područjima kulture, stvorilo nove vrijednosti i osnove za razvoj čovječanstva.

Ali gotički se idealizam bitno razlikuje od toga kanoantičkog i ranosrednjovjekovnog antimaterijalizma. Dok je za njega materija po sebi nevažna ili je sa stajališta duhovnog uzdizanja umjetnošću u najmanju ruku sporedna i po mogućnosti se isključuje, u kasnom se srednjem vijeku odnos između osjetilnog i nadosjetilnog neobično zamrsio.

<sup>4</sup> Za taj načelni obrat u poimanju umjetnosti nalaze se bezbrojni dokazi u patrističkoj i srednjovjekovnoj literaturi. Najljepše se izražava u poznatim stihovima kojima je opat Suger dao ukrasiti brončana vrata St. Denisa (Didron, *Iconographie crétienne*, 9).

To se ne odnosi samo na umjetnost — a za objašnjenje problema bilo bi korisno kad bismo sebi predočili kako se razvijao taj odnos u cjelokupnom poimanju svijeta kasnoga srednjeg vijeka!

Temeljna je zabluda, a proizlazi iz humanističke literature, kad se vjeruje da humaniora bijahu jedino nasljeđe antike za budućnost. Ona bijahu propala zajedno s militarističkim i politeističkim nacionalnim i imperijalističkim državama zasnovanim na prirodnom pravu, a preostala su samo membra disjecta; izgubio se njihov smisao ukorijenjen u naivnom materijalizmu, i ona ostadoše bezvrijedna, kao pismo koje se ne može čitati. Nadomjestilo ih je učenje o apsolutnoj vrijednosti ljudske duše i o etosu koji nije počivao na moći ili pravu, nego na uvjerenju i srodnosti osjećanja. Ono bijaše zajednički plod antičke filozofije i kršćanstva, a to što je preuzelo vodstvo mnogo je više nego vanjski prevrati, znak dubokog jaza što zijeve između novog doba, novog čovječanstva i antike. Tom čovječanstvu činili su se novi duhovni ciljevi jedini istinski i usmjerujući, toliko dragocjeni da je u početku uz njih sve ostalo bilo potisnuto u stranu kao sporedno i ravnodušno. Antička kultura nije propala zato što bi je preplavili barbari, zato što je izgubila najbolje (Seeck), nego stoga što su te najbolje zaokupile zadaće drugačije od onih koje su postavljale antičke institucije i antičko poimanje života. Pozitivne znanosti, nacionalne književnosti, naturalističke umjetnosti propale su zato jer su velike misli oče obuzela opća pitanja koja su njih nadilazila, a ono što su ti mislioci stvarali bijaše mnogo više od tek unutarnjeg i vanjskog izgrađivanja nove religije: ako je po Diltheyevim riječima antika izgradila estetsko-osjetilnu kulturu, onda je golemo vjekovno sažimanje mašte i spekulacije u čisto spiritualne ideale, koje karakterizira duhovni život kršćanske antike i ranog srednjeg vijeka, omogućilo prožimanje svih životnih odnosa i životnih problema čisto duhovnim vrijednostima, premoć subjektiviziranih objektivnih istina i etičkih osjećaja, što je i najvažnija pretpostavka svih kasnijih kulturnih napredaka.

To pomicanje težišta sa osjetilnog promatranja i organizacije života, zasnovane na volji i moći, u korist organizacije života sazdana na duhovnim strujanjima i osjećajima, imalo bi jedva tako dubok utjecaj da svoj pobjednički pohod nije počelo kao bezuvjetan religiozni izazov, koji poznaje samo jedan, nadnaravni cilj. Ali neograničeni spiritualizam, koji je obezvrijedio i sahranio stare kulture, morao se, kad je u crkvenom obliku počeo zahvaćati u sve životne odnose, sukobiti sa stvarnim okolnostima toliko koliko su se one u velikoj duhovnoj katastrofi odvojile od svih klasičnih kultur-

nih uvjetovanosti i počele se ponovo razvijati pod utjecajem novih naroda. Odatle je iznikao onaj problem u kojemu se križaju svi duhovni interesi srednjeg vijeka, koji je zapošljavao sve mislioce srednjeg vijeka i koji čini ključ čitavog srednjovjekovnog poimanja svijeta i poretka svijeta: problem odnosa nadiskustvenih ideala i »svijeta«, prirodnog i natprirodnog zakona, apsolutnog duhovnog principa transcendentalnog životnog određenja i svih onih zemaljskih dobara i pretpostavki što mu ih suprotstavljaju priroda, život, povijesni razvoj.<sup>5</sup>

Iz tog problema, ili, bolje rečeno, iz tog kompleksa problema razvio se neobičan sistem kasnijeg srednjovjekovnog duhovnog života, kojeg je ishodište i najčišće utjelovljenje ujedno srednjovjekovna crkva, zaštitnica i posrednica milosti i otkrivenja, onih najdubljih i najidealnijih duhovnih dobara koja po kršćanskom naziranju stoje više od svega ostalog, ali istodobno, i to upravo zato, i posrednica potpune promjene svih svjetovnih vrijednosti. Zasnovana je bila na teozofskom pojmu božanske države, na mislima o drugom svijetu, koje su međutim u tradiciji stoe silom prilika, a prije svega dosljednim autonomnim razvojem i primjenom kršćanskih osnovnih ideja, našle ne samo negativan, nego i pozitivan odnos prema ovom svijetu s njegovim zemaljskim dobrima i pravima, zadaćama i dužnostima, a nipošto ih nisu nijekale, onako kao što je bio slučaj u razdoblju ranoga srednjeg vijeka, već su im pridale novi smisao i sadržaj. Svijet je bio ponovo otkriven i protumačen načelno, sa stajališta općeg srednjovjekovnog spiritualizma, a ne iz novih početaka ili starih ostataka; nastao je novi svjetovni etos, nova znanost, nova poezija, novo poimanje svijeta kojega je glavna crta religiozni, filozofski i povijesni relativizam. Život dobiva novu vrijednost kao poprište zaslužnih djela, priroda novo značenje kao svjedočanstvo svemoći i mudrosti božje. Prirodne socijalne i političke tvorevine sa svojim stupnjevanjem dužnosti i prava uklapaju se kao djelo providnosti i kao nužni prijelazni stupanj nadzemaljski određenog razvoja čovječanstva u sliku svijeta crkve izgrađene do posljednjih zaključaka, koju, ma koliko često ona bila prisiljavana na energično ili sofističko izmirenje suprotnosti, moramo ipak smatrati prvim velikim ostvarenim, i po smionosti i energiji provedbe nenadmašenim, pokušaj-

jem da se cjelokupna kultura u svojim prirodnim i povijesnim uvjetovanostima sažme na spiritualnoj osnovi i sa gledišta idealističkog tumačenja svijeta u jedinstvenu duhovnu organizaciju čovječanstva.

Počivala je na najvažnijim filozofskim i etičkim dostignućima starog vijeka, na Platonu i Aristotelu, na Ciceronu, na stoi i na rimskom pravu, na razvoju kršćanskih ideja, kao i na svakojakim različitim novim teritorijalnim i nacionalnim tvorbenim elementima.<sup>6</sup> Rezultat tog sjedinjenja, koje se kao stapanje heterogenih kemijskih tvari zbilo uz visoku temperaturu pod pritiskom stava prema osnovnim problemima bitka što se bio razvio u najveću energiju i koncentraciju, bio je međutim sasvim nov i samostalan. Ne bijaše to samo Politeia ili Civitas Dei, smionija nego što su je mogli zamisliti i Platon i Augustin, nego i potpuno preobličenje svih spoznajnih putova i moralne svijesti, nov, jedinstven, golem misaoni i osjećajni sistem u koji je utkano mnoštvo starijih duhovnih vrijednosti, koji je, obuhvaćajući skolastiku i mistiku, sadržavao i prve začetke i racionalističkih i idealističkih strujanja novoga vijeka, i u kojem antika nije samo bila odgurnuta u stranu nego kao sadašnjost virtuelno prevladana za sva vremena.

I taj čudesan, beskrajno fin i složen sistem odražava se u umjetnosti kasnoga srednjeg vijeka. Često je, smjerajući na suptilnost njenih konstrukcija, nazivaju okamenjenom skolastikom, što je opravdano samo utoliko što je riječ o paralelnoj pojavi dubljeg općeg kulturnog pokreta. Temeljno izmirenje nadiskustvenog tumačenja života i uvjetovanog priznavanja života, na čemu se zasniva taj preokret, nalazimo i u gotičkoj umjetnosti. Svoj najviši i najbogatiji izražaj ta je umjetnost našla u divovskim crkvenim građevinama; ne zato što bi kao staroegipatska bila čisto hijerarhijska, a također nipošto ni zato što bi iz religiozne umjetnosti proizlazila rješenja koja bi naprosto bila jedini izvori umjetničkih pojmova, nego stoga što velike katedrale bijahu najčišće utjelovljenje crkvene slike svijeta, a ujedno i simboli svog doba, kao što su danas velegradovi. Ipak se moramo čuvati da u ta pitanja ne unesemo moderne pojmove: izvan svih usporedbi, gotičke katedrale bijahu posve svojstvena, specifično srednjovjekovna tvorevina. Ljudi stanovahu u sumornim malim gradovima uskih ulica i mračnih stanova, skućeni duševno i tjelesno, a isti ti ljudi izvodili su zdanja koja, čini

<sup>5</sup> Te su opće pretpostavke duhovnog života srednjeg vijeka najoštrije, najsretnije, a za povjesničara umjetnosti najpoučnije formulirane kod E. Troeltscha, *Die Soziallehren der christlichen Kirchen und Gruppen* (Tübingen 1912). Usp. za rečeno i za daljnje retke str. 181 i sl.

<sup>6</sup> Usp. E. Troeltsch, n. dj., str. 182 i sl.

se, razbijaju sve okvire zemaljske vezanosti, dižu se prostrana i lagana u vrtoglave visine, na kojima su radili umjetnici iz bliza i daleka i koja su, zajedničko djelo pokoljenja, naroda i čitavog kršćanstva, nastala kao simbol božjeg carstva na zemlji i izraz ideja što, pročišćujući zemaljsko, predoduju čovječanstvu višu egzistenciju.

U tim građevinama susrećemo odnos između božanske države i svijeta kao nov odnos između duha i materije.

Gotička građevna umjetnost nipošto nije nastojala isključiti materiju. Gotičke katedrale gorostasne su kamene građevine, koje i moraju djelovati tako. Svojom umjetničkom namjerom one se iz temelja razlikuju od starokršćanskih bazilika, kod kojih za promatrača materijalna jezgra umjetnički ne smije postojati, i stoga je morala iščeznuti u nematerijalnoj igri pokreta, perspektive, svjetla i sjene i mijene boja.

O tome u gotičkih građevina nema ni govora; one nikad nisu nijekale svoj kameni značaj. U tom su se dotakle s prethodnom romaničkom građevnom umjetnošću razlikujući se istodobno temeljito od nje. Dok u romaničkim građevinama dvojnost u poimanju svijeta dolazi do izražaja kao suprotnost materije oblikovane u elementarnom obliku zida i stupa te apstraktne kompozicione zakonitosti, u gotici građa, građevna masa kamen kao građevni element, zadržavajući svoju izražajnost, gube svoju samostalnost i samoodređenje i postaju isključivo izražaj jedinstvene, nadređene, umjetničke ideje, kao što je bilo u grčkoj građevnoj umjetnosti, samo s epohalnom razlikom što je u ovoj, na polju umjetničkog stvaralaštva, bilo posrijedi umjetničko utjelovljavanje i preobražavanje objektivnih materijalnih snaga na kojima počiva građevina, težišta, fizičkog otpora i njegova prevladavanja, mehaničko oživljavanje materijalne postojanosti, dok su u gotici upravo te snage po mogućnosti isključene iz umjetničkog djelovanja i sakrivene, a materija slijedi druge sile, koje se ne očituju u svom prirodnom izgledu i ponašanju. Neobično oštroumnom konstrukcijom, koja već kao tehnički napredak znači novo poglavlje povijesti čovječanstva, a ne bijaše dakako iznađena kao tehnička tekovina nego za volju čisto spiritualnih ciljeva' — što je značajni memento svim pozivističkim sistemima u tumačenjima povijesti — mogla su biti

prevladana dva osnovna svojstva materijalnosti: postojanost, to jest vezanost uz zemlju, i koherentnost, odnosno kompaktnost uopće; materija, a da nije sasvim dematerijalizirana, stavljena je u službu nadmaterijalnom umjetničkom htijenju, koje dakako nije kao u doba baroka individualno, nego se zasnivalo na sveopćim idejama koje vladahu čovječanstvom. Kao da uopće ne stoje na zemlji, dižu se gotičke katedrale u nespontanom vertikalizmu, gorostasne, a ipak ne i teške, iznad gradova, rastvorene u prostoru, rastući slobodno poput bilja, a ipak do posljednje fijale svezane imanentnim redom, koji kao božanski zakon i kao duhovni i svjetovni autoritet u državnom i crkvenom životu, što ga zastupaju, ravna svime i sažima sve u univerzalno i apstraktno jedinstvo.

U tome umjetničkom organizmu, koji je desetljećima i stoljećima mogao rasti a da nije izgubio jedinstvo, jer nije počivao na izdvojenom obliku, ograničenom u sebi, nego na nematerijalnom načelu, likovna umjetnost nije mogla imati samostalno značenje.<sup>8</sup> To zvuči paradoksalno kada pomislimo na nepregledan broj plastičkih djela kojima bijahu ukrašene gotičke katedrale i koja znače ponovno buđenje monumentalne skulpture, ili kad se sjetimo mnoštva slika na staklu i zidnih slika iz doba gotike koje su se održale ili su propale, a koje bi, sabrane, bogatstvom sadržaja i prikaza mogle sačinjavati najopširniju slikovnu kroniku svih vremena.

A ipak to bogatstvo bijaše sputano, neslobodno izvana i iznutra, koliko nasuprot građevinama, toliko i u svom odnosu prema prirodi i životu. Renesansni kip, Donatellova statua, slika Raffaelova ili Tizianova, mikrokozam su, svijet za sebe, ne samo zato što njihova vrijednost i njihovo djelovanje bitno ne ovise o djelovanju građevine kojoj bijahu namijenjeni, nego i stoga što je veći dio njihova sadržaja bio nezavisan i može se razumjeti i uživati u njemu ne vežući ga uz nadređeni umjetnički sistem. O tome nema ni govora kod gotičkih kipova ili slika. Nizovi statua što krasi gotičko pročelje sastavni su dio tog pročelja, i to ne samo možda kao dekoracija, kako neki ponekad tvrde govoreći o dekorativnom značenju gotičke skulpture i slikarstva. Dekorativni su oni umjetnički oblici (ako ne želimo sasvim iskriviti smisao riječi), kojih zbir pojačava djelovanje umjetničkog djela, ali oni mogu i izostati, a da osnovni oblik ne izgubi svoje formalno značenje. Gotički statuarni ukras dio je toga osnovnog oblika i izražava zajedno s arhitektonskim dijelovima pokrenutost građevine i njezin

<sup>7</sup> Sigurno nije slučaj da njihovi počeci sežu u starokršćansko doba, kada nove duhovne potrebe izazivaju težnju dematerijalizaciji građevina.

<sup>8</sup> Usp. Dehio, n. dj., str. 44.

tektonički smisao, nespontan rast, slobodno raščla-  
njavanje kompaktne mase, a gotičke monumental-  
ne slikarije očit su izraz jedne građevne umjetno-  
sti koja je čvrsti zid, osnovni oblik, prostor zatvo-  
ren u sebi, lišila prevlasti.

Bilo bi, ipak, sasvim pogrešno kad bismo u gotičkoj  
skulpturi i slikarstvu htjeli vidjeti samo utjelov-  
ljenje arhitektonskih misli njihova vijeka. U svo-  
joj ovisnosti o arhitekturi gotička je likovna um-  
jetnost istodobno samostalno, novo suočavanje s  
plastičkim i slikarskim problemima, i to isprva na  
podlozi idealističkog osnovnog karaktera ranogo-  
tičke umjetnosti, od kojeg polazimo u svojim pro-  
matranjima i mi. Sukobit ćemo se s nemalim po-  
teškoćama već i u nazivlju umjetničkih svojstava,  
jer ono kojim se služimo potječe iz doba koje o  
umjetničkom smislu starije gotičke umjetnosti  
ništa nije htjelo a ni moglo znati.

Naše razumijevanje umjetnosti, nakon preokreta  
što ga je ona bila doživjela na prijelazu iz srednje-  
ga u novi vijek, temelji se (i ondje gdje se bavi ire-  
alnim sadržajima) isključivo na odnosu prema re-  
alnom bitku, prema prirodi i osjetilnom doživlja-  
ju čovjeka, zbog čega se teško možemo uživjeti u  
svijet koji sve zbiljske vrijednosti, sve što se po-  
ima osjetilima ili razumom, sve konačno, sve ogra-  
ničeno, gleda u zrcalu apsolutnog, vječnog, beskraj-  
nog, samo kao manifestaciju senzualno i racionalno  
nedokučive božanske misli, koja je po riječima  
Hildeberta od Lavardinea »iznad svega, ispod sve-  
ga, izvan svega i u svemu«, i na koju se jedinu svo-  
di svaka uzročnost, sve što nastaje i što je stvoreno.  
Svojevrsnost umjetničkog razvoja srednjeg vi-  
jeka ne leži samo u religioznom karakteru, na ko-  
ji se uvijek ukazuje — umjetnost protureformacije,  
na primjer, nije manje religiozna, a ipak je, una-  
toč mnogim doticajnim točkama, vrlo udaljena od  
gotičke — nego u toj svemoći duhovne konstruk-  
cije koja je izvan materijalnog doživljavanja, i koje  
je utjecaj bio tako velik da je svako neposredno  
posezanje za osjetilnim iskustvom u duhovnim  
stvarima, slično kao danas svako hotimično neos-  
vrtnanje na nj, bilo shvaćano kao bezuman grijeh  
protiv istine i ljudskog razuma, grijeh koji zaslu-  
žuje prokletstvo. »U vašim je dušama mišljenje  
toliko opletano tjelesnim stvarima, da se iz njih  
uopće ne može izvući«, pisao je Anselm od Canter-  
buryja protiv Roscellina i njegovih učenika.

To potčinjavanje svih tjelesnih stvari, to znači  
svih osjetilnih vrijednosti i materijalnih odnosa,  
gledištima čisto duhovne i nadosjetilne važnosti  
bijaše glavno vrelo napredaka u umjetnosti sred-  
njeg vijeka, koji je čine — ne manje od staroorijen-  
talne, klasične ili moderne — samostalnim i zatvo-

renim razdobljem općeg razvoja umjetnosti. Taj  
put počinje sanjarskim produhovljavanjem mate-  
rije i čitavog svemira u antičkom kršćanstvu i u  
starokršćanskoj umjetnosti i vodi sve do barbarski  
vulkanskog, strahovito revolucionarnog odricanja  
novih naroda i nove kulture ranoga srednjeg vijeka  
od osjetilne ljepote, a postavlja oštru granicu iz-  
među duhovne istine i uvjerenja, između života  
mašte sazdanog na njima i »prividne egzistencije«  
starih svjetovnih pojmova kulture.<sup>9</sup> Kad su oni u  
doba Karolinga opet postali zanimljivi, pošto je  
bezučjetni nadiskustveni religiozni životni sadržaj  
prestao biti jedino mjerilo za određenje čovjekovo,  
i kad se pod utjecajem novih političkih i socijal-  
nih tvorevina ponovo moralo potražiti izmirenje sa  
zemaljskim životom i njegovim vrijednostima, u ču-  
mu valja tražiti najdublji uzrok karolinške rene-  
sance, opet je najposlije premoć spiritualizma, uza  
sve nove zahtjeve i ciljeve, presudno utjecala na  
umjetnost i primorala je da postepeno, na novoj  
duhovnoj podlozi, nanovo nađe vrijednost osjetil-  
nih elemenata, umjesto da se vrati antici.

Bilo bi veoma zanimljivo i važno promatrati u po-  
jednostima kako se iz tog procesa u romanici, u  
svim umjetnostima, razvio kao prva etapa čudno-  
vati paralelizam ograničeno materijalnog i apstrak-  
tno nadmaterijalnog umjetničkog djelovanja, i ka-  
ko je u gotici bila dosegnuta druga etapa, a isto-  
dobno kako su novi pojmovi o onome, što je za čo-  
vječanstvo bilo duhovno dragocjeno i zasluživalo  
da se ovjekovječi, potpuno proželi i preoblikovali  
sve realne supstancije i odnose i tako do kraja  
preobrazili tradicionalnu umjetnost, kako su se iz-  
mijenili svi odnosi prema okolini, kako su nastali  
novi umjetnički pojmovi, formalni ciljevi i gledišta,  
kako je novo veličanje tjelesnog svijeta, temeljno  
različito od klasičnog, ne polazeći od osjetilnog  
duhovnom kao u starom vijeku, nego obratno od  
duhovnog, i to isprva nadosjetilno duhovnog, pre-  
ma osjetilnom veličanje prolazne ograničene mate-  
rije formalnom ljepotom i umjetničkom apstrak-  
tnošću bilo postalo temelj carstva idealnih dobara  
čovječanstva! Kako je taj sveopći historijski *pro-  
bojni uspon* nove umjetnosti, polazeći od novog

<sup>9</sup> To već strastveno dolazi do izražaja kod Tertulijana (De idola-  
tria liber, c. III, Migne, P. L. 1, 740): »At ubi artifices statuarum  
et imaginum et omnis generis simulacrorum diabolus saeculo  
intulit, rude illud negotium humanae calamitatis, et nomen de  
idolis consecutum est, et profectum. Exinde jam caput facta  
est idolatriae ars omnis, quae idolum quomodo edit.« Ako se  
zna da su umjetnici morali živjeti od svog rada, tada se time  
može ispričati fures balneanos et ipsos latrones. Pozitivni novi  
program najizrazitije izražava sv. Augustin: »Non in aliqua mole  
corporea suspicanda est pulchritudo« (Epist., ad Consentium,  
c. 4. n. 20 Migne, P. L. 33, 462).

poimanja svijeta, drugačije protumačio čitavu predaju, kako su nastali novi problemi, novi zakoni monumentalnosti, umjetničkog savršenstva, veličine i opće važnosti!

Sve bi to kao pokretna snaga trebalo postati temelj povijesnog promatranja srednjovjekovne umjetnosti, a isprepleteno mnoštvom činjenica moglo bi sačinjavati dramu umjetničkog razvoja koja se, što se tiče dosljednosti njene unutarnje strukture, zatvorenosti i oštirine njenih obilježja i značenja za svu budućnost, može usporediti jedino s onom koju zahvaljujemo Grcima.

Ali to je zadaća budućnosti; danas ćemo, koliko je to za našu svrhu potrebno, oživiti samo neke svojstvenosti gotičke skulpture i slikarstva koje proizlaze iz njena nadiskustvenog idealističkog podrijetla.

Budući da u početku na prvom mjestu isključivo stoji prikazivanje likova, preporučljivo je da počnemo odatle i istražimo najprije gledišta koja su bila mjerodavna za pronalaženje pojedinog lika.

Objektivni formalni sadržaj gotičkih likova, koji potječe iz dva vrela — iz predaje i, kako se ponekad naglašava, »iz osobnog odnosa prema prirodi«, umjetnik, po zornim riječima Vögea, »precrtava kao u konkavnom zrcalu«<sup>10</sup> ili ga, drugim riječima, prilagođuje formalnoj shemi. A ta se shema sigurno nije temeljila na primitivnim spomen-slikama, koje Julius Lange i Emanuel Löwy drže ishodištem grčke arhaične i svake druge primitivne umjetnosti, a ne može se ni jednostavno izvesti iz strukturalnih i estetskih pretpostavki nove građevne umjetnosti, kako je dosad s najviše duha pokušavao Vöge,<sup>11</sup> nego je ona bila neizmjereno složen plod čitavog razvoja srednjovjekovne umjetnosti, koja bi se mnogo prije mogla objasniti ukazivanjem na idealističke norme doba najbujnijeg cvata grčke umjetnosti. Ali idealne tvorevine gotičke umjetnosti nisu kao ove težile za potpunim usavršavanjem prirodne funkcije, ljepote i izražajnosti oblika, nego za prerađivanjem formalnih pojmova i odnosa, naslijeđenih ili onih koji se zasnivahu na promatranju prirode, u izražajna sredstva nadmaterijalnog shvaćanja idealnog umjetničkog djela. Nisu morale utjelovljivati samo umjetnički uzdignute dojmове stvarnosti i sila što vladaju prirod-

nim, živim organizmima, nego spojiti i realni oblik s kakvoćama koje gledaocu moraju predočiti supstanciju božanskog, njeno vladanje, transcendentálnu zakonitost.

Bez sumnje je ispravno ukazivanje na didaktički smisao srednjovjekovne skulpture i slikarstva, na »bibliju siromašnih duhom«, kao na jedno od njenih najvažnijih obilježja, ali ipak ne valja zaboraviti da je, uz historijski i dogmatski sadržaj njenih prikaza, gledaoca isto tako moralo zanimati i predočivanje nadmoći duhovnog uvida i otkrivenja, koje počiva — ako se tako može reći — na metafizičkoj transsupstitucijaciji svih formalnih elemenata i odnosa nasuprot »nečistom« i »varljivom« osjetilnom opažanju, svemoći *lex Dei* nasuprot *lex naturae*. Pojam »forma substantialis« kao odraz sakrivene praljepote, koja ne ovisi ni o čemu promjenljivo, a pristupačna je samo inteligibilnoj spoznaji, i sinteze tajnih uzročnosti i djelovanja koja se razotkrivaju samo »duhovnom oku«, preuzet je iz neoplatonske filozofije i prenesen<sup>12</sup> u kršćansko poimanje svijeta pa u srednjovjekovnoj literaturi od Augustina do Tome i dalje, produbljujući se i razvijajući neprestano, igra sličnu, samo još mnogo važniju ulogu — jednako kao i klasično-materijalni ideal ljepote u teorijama umjetnosti novog vijeka. Da je to bilo više od apologetskog pokušaja da se spasi<sup>13</sup> likovna umjetnost, uči nas čitav tok razvoja u srednjem vijeku, koji se čini nesigurnim i necjelovitim ako ga ocjenjujemo po napredovanju u objektivnom prikazivanju prirode, ali ćemo vidjeti da je bio dosljedan, ako u svom promatranju uzmemo u obzir težnju gotičkog sistema oblikovanja likova za izražajnim vrijednostima koje bijahu pogodne da predoče novi metafizički odnos prema svijetu. Za tu težnju osjetilno opažanje bijaše samo mutno vrelo umjetničke istine i ljepote, koje može razbistriti tek viši uvid ljudskog duha, pri čemu dublji smisao svake umjetničke tvorevine ne obuhvaća doživljaj prirode, nego doživljaj Boga, spoznaju i umjetnički odraz čudesnog poretka svjetova, koji se zasniva na zrcaljenju božanskih misli u zemaljskim stvarima.<sup>14</sup>

<sup>12</sup>

»Sada je došlo vrijeme duha«, pisao je oko 1200. Amalrich od Bena. (Usp. Eicken, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung*, str. 605.)

<sup>13</sup>

Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig 1914, str. 67 i d.

<sup>14</sup>

Tako još kod Dantea: »non è se non splendor di quella idea che partorisce, amando, il nostro sire« (Raj, XIII, 53—54 i d.). Usp. Janitschek, *Dantes Kunstlehre und Giotto's Kunst*, Leipzig 1892.

<sup>10</sup>

W. Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles in Mittelalter*, Strassburg 1894, str. 50.

<sup>11</sup>

Isto, str. 52 i d.

Prirodnu uzročnost i zakonitost nadomješta, drugim riječima, druga, i to ne subjektivno odredlji-va nego natprirodno dana, a potječe iz odnosa duševnog života prema vremenski i materijalno neograničenom pravreću svega bitka. Gdje to umjetnički dolazi do izražaja? Najuočljivije možda u svjesnom odstupanju od vjernosti prirodi i oponašanja prirode. Kao što literatura srednjeg vijeka uvijek naglašava da umjetničko djelo mora biti istinitije od prirode, isto tako sa sigurnošću možemo pretpostaviti da je uglavnom sve ono, što nam se s našeg naturalističkog stajališta u umjetničkim djelima srednjeg vijeka čini neznanjem, dobro promišljena umjetnička namjera.

Razumljivo je da je uslijed takve preorijentacije umjetnosti zajedno s interesom moralo opasti i iskustvo, pozitivno umijeće prikazivanja prirode, slično otprilike kao što je jedna vremenski i teritorijalno ograničenija pojava, historijski idealizam klasicista i Nazarenaca prošlog stoljeća, bila povezana s gubitkom nekih starijih slikarskih tekovina. Ali kao i u tom slučaju, tako je i u srednjem vijeku taj gubitak bio hotimično odbacivanje stvari koje su za napredovanje umjetnosti pod utjecajem novih zadaća i nazora postale bezvrijedne; ne uzrok nego posljedica razvoja kojega je polazna točka bilo preziranje kulta prirode u svakom obliku kao obilježja poganskog, nedostojnog uvjerenja. I tako svako približavanje prirodi, bilo po tradiciji bilo na putu novog života mašte, bijaše samo sredstvo za svrhu, određeno od početka da služi višim umjetničkim namjerama, a bijaše isključivano čim se suprotstavilo tim namjerama.

Upitamo li se o njihovu pozitivnom sadržaju, onda u prvom redu moramo ukazati na primat teološke hijerarhije i važnosti nasuprot prirodnim odnosima. Ako su se božanske i svete ličnosti prikazivale kao simboli vrijedni poštovanja, čudesne zgode kao svjedočanstva djela spasenja, onda se prikaz prilagođivao toj svrsi umjetničkog djela. Bez obzira na iskustvo i zbiljske mogućnosti prikazane situacije, u prvi plan dolazi ilustrativna zadaća, a sasvim su potisnuti ili svedeni na najmanju mjeru svi momenti predmetnog prikaza koji nemaju neposredne veze s verbalnim izvještajem ili s teozofskim, hagiografskim, liturgijskim značenjem prikazanih ličnosti; sve, međutim, što se odnosi na to, naglašava se to jače i predočuje gledaocu jasno i pregledno. Kao što se ne zaboravljaju veliki iznasci grčke umjetnosti, prikazivanje prirodne povezanosti prostora i temeljenje svakog figuralnog

iznalaska na realnoj radnji, položaju i pokretu (a kako bi se i mogli zaboraviti), nego postaju beznačajni, pretvara se prikaz pomalo u slikovno pismo kojega karakter i kompoziciju određuje zadaća da nešto objavi, a tek u drugom redu stvarne situacije i opširno opisivanje oblika. Drveće je naznačeno s nekoliko listova, građevine nekim svojim istaknutim dijelovima i neprirodno malene, poput abrevijatura koje mogu imati tek relativno samostalno značenje, dok se sva sredstva umjetničkog oblikovanja koncentriraju na to da vizuelno objasne duhovno središte kompozicije, ličnost koju treba poštovati ili čudesnu zgodu u njihovoj sugestivnoj nadmaterijalnoj uvjetovanosti, bitnosti i djelovanju, besmrtno i nevidljivo samo duhom otkriveno, i da najdublje tajne djela spasenja, svemoć nadnaravnih snaga, pomoću umjetnosti preobrazu u zanosnu i uzvišenu realnost.

Zbog te egzemplifikacije i irealne iluzije nisu se morale raspasti i preobraziti samo naslijeđene kasnoantičke likovne tekovine sazdate na prirodnoj zakonitosti i opažanju, pretvoriti se u ostatke od kojih će biti izgrađene nove, drugačije tvorevine mašte, nego se morao izmijeniti i način prikazivanja oblika, slikarski i plastički jezik. Jer onaj što su ga preuzeli iz starokršćanske umjetnosti i u kojem bijahu izvedeni stari predlošci počivao je na pretpostavkama posve oprečnim srednjovjekovnoj umjetnosti. Ta se razlika nije očitovala u različitom stupnju sposobnosti prikazivanja prirode, jer u tom smislu te stvari bijahu posve različite. Kasnoantičko raspadanje oblika u kolorističke vrijednosti, u svjetlo i sjenu, krajnja granica koju je dosegla klasična umjetnost u težnji za objektivizacijom prirodnih fenomena, priznajući da ih uvjetuju prolazni prostorni činioci i položaj gledaoca u odnosu prema njima, uništivši time vlastitu prošlost i tajnu svog značenja, može se doduše povezati sa starokršćanskom ekstazom onkraj svih materijalnih dobara, a do određenog stupnja još i s ranosrednjovjekovnim odricanjem od svakog objektivnog formalnog sadržaja — potpuno raspadanje starog duhovnog i društvenog poretka u bezgranični subjektivizam i spiritualizam bio je most koji je vodio iz starog svijeta u novi. — Ali kad se, kao na svim područjima života tako i u umjetnosti, uz prvotni osjećajni radikalizam, koji se bio potpuno otcijepio od svijeta materijalnih dobara, počeo i taj svijet uklapati u novi sistem duhovnog poretka koji ne počiva na prirodnoj kauzalnosti, tada je i stari iluzionistički stil, sagrađen samo na senzualnoj uvjerljivosti, morao, upravo sa stajališta (novo shvaćene) umjetničke istine i djelovanja, izgubiti svaki smisao i vrijednost te postati neupo-

trebljiv,<sup>15</sup> isto kao što, na primjer, ni srednjovjekovni prikaz što počiva na natprirodnoj povezanosti pojava ne bi bio upotrebljiv kao moderna naučna ilustracija.

I tako je u srednjem vijeku pomalo nastajao drugačiji izražajni jezik, koji su neki bili skloni nazvati »prvim« pokušajem crtačkog, plastičkog i slikarskog prikaza novopobuđenog poimanja prirode.<sup>16</sup> Taj je naziv sasvim netočan i varljiv. Ne može se uopće govoriti o nekom »početku«, o srednjovjekovnoj umjetnosti koja je bilo kada i bilo gdje u djetinjim pokušajima počela oponašati prirodu. Nije to bilo moguće, niti je za to bilo povoda. Jer najuočljivija je povijesna crta srednjovjekovne umjetnosti njena u početku sasvim slaba originalnost i njena dugotrajna velika ovisnost o formalnoj i ikonografskoj predaji koja seže sve do antike. Polazna točka te predaje, starokršćanska umjetnost, razvila se isključivo unutar kasnoantičkih kulturnih i umjetničkih prilika, dijelom i kao njihov plod, preinačivši ih samo toliko koliko je bilo prijeko potrebno sa gledišta novog, duhovnog poimanja, koje nije bilo usmjereno na svjetovne stvari, a u narednim stoljećima, u svim stadijima razvoja nove kršćanske kulture i u svim etničkim, političkim, društvenim obratima, nije se nikada i nigdje težilo za potpunim nadomještanjem zatečenog nasljeđa likovnih pojmova i formalnih rješenja drugima, koji bi svoje podrijetlo nezavisno od njega vukli iz prirode ili iz nove, načelno drugačije, svjetovne kulturne svijesti. A kako bi i nastala takva težnja? Ne smijemo zaboraviti da je u nastajanju srednjovjekovnog svijeta velika rušilačka snaga, koja je tjerala naprijed i nanovo gradila, bila religiozni pokret, borba za novog unutrašnjeg čovjeka, za nove moralne obaveze, za duhovnu reformu svijeta, nasuprot kojoj stvarne i formalne tekovine pretihodne svjetovne kulture ne bijahu načelno pobijene i uništene, ne bijahu potisnute drugima koje bi proizlazile iz novog objektivnog odnosa prema zemaljskim stvarima, nego su naprosto postale nešto sporedno: konvencionalan aparat različitih područja duhovne i materijalne djelatnosti, koji

<sup>15</sup> Značajno je da se već kod Gregora Nazijanskog nalazi ispad protiv kolorističkog impresionizma (Carmen de se ipso et de episcopis, 739 i sl., Migne P. Gr., 37, 1220). U srednjem vijeku nalazimo često svjedočanstva o vjeri u nadmoć u odnosu prema antičkoj umjetnosti, a da su klasični autori smatrani suprotnošću znanju svjedoči »Borba sedam umjetnosti« Henrija d'Andelyja iz 13. stoljeća. (Usp. Liliencron, Über den Inhalt der allgemeinen Bildung im Zeitalter der Scholastik, München 1876, str. 47.)

<sup>16</sup> U tom smislu ukazano je u nekoliko navrata osobito na novi crtački stil srednjovjekovne umjetnosti.

je izgubio združujuću sponu poimanja svijeta iz kojeg proizlazi, a time i pretpostavku svoga daljnjeg razvoja, i pretvorio se u ostatke bez ikakve unutarnje veze. U barbarskoj pretkarolinškoj umjetnosti, to jest u umjetnosti onih naroda koji su neopterećeni starim materijalnim kulturnim potrebama preuzeli vodstvo u prevaloriziranju svih vrijednosti novim spiritualizmom, ti su fragmenti, ne nastavši potpuno, bili svedeni na život sjena, jer se do tih stvari nije uopće ništa držalo, a kad je nakon toga više duhovno nego vanjski burnog doba, za Karla Velikog, realni razvoj prilika tražio izmirenje sa svijetom, novo izgrađivanje materijalno objektivnih institucija i tvorevina duha koje bi se temeljile na prirodnim datostima, oni su se opet počeli upotrebljavati, ne u svojoj negdašnjoj životnoj snazi, značenju i povezanosti, nego kao dano izražajno sredstvo, kao formule za određene momente poimanja kojima se služilo kao jezičnim blagom, jer su slučajno bili tu i jer su i u umjetnosti tog razdoblja unatoč njezinu relativnom vraćanju svijetu objektivne prirode bili samo pomoćna sredstva, a prave su se zadaće duhovne važnosti poslije kao i prije tražile drugdje. Njima su se služili kao što se služi starim, mrtvim jezikom, jer se samovrijednost jezika nije mogla usporediti s duhovnim sadržajem presudnim za sve ljude. A isto kao što su te formule bili posudili, tako su i polazili od njih kad je trebalo izraziti nove spoznajne elemente, a ne od nekog, od prošlosti nezavisnog, sasvim novog i primitivnog prikazivanja prirode.

Ali sve to, razumljivo, nipošto ne znači da su stari formalni elementi naslijeđenog potrošnog kapitala umjetničke djelatnosti (ukoliko su oni imali predstavljati prirodne činjenice), koje je široka struja nesvjesne i svjesne tradicije nosila iz najrazličitijih vrela dalje dok su je nove pozajmice uz stare uzore sve više povećavale, to nipošto ne znači da su oni samo nazadovali, krčljali, a da se stara izražajna sredstva nisu istodobno i dalje razvijala. Kao što ni masivne i prostrane građevine starokršćanskog doba nisu bile u srednjem vijeku pomalo nadomještene novom arhitekturom, nego bijahu umjetnički drugačije protumačene i nadomještene organizmom novih arhitektonskih činilaca koji su urasli u njih i kojih se značenje moralo prikloniti tradicionalnim oblicima klasične tektonike, isto je tako i u slikarstvu i skulpturi u mnoštvo slikarske i plastičke tradicije postepeno uraslo novo shvaćanje formalnih vrijednosti. Ono je pomalo iz temelja izmijenilo i pretvorilo u novi životni činilac sve ono što je izgubilo svoj prvotni smisao i stvorilo iz starih i novih elemenata s a s

vim novu figuralnu kompoziciju i formalni jezik, koji u odnosu prema antici znači srednjovjekovni napredak. Njihovo se nastajanje proteže, kao i nastajanje gotičke građevne umjetnosti, kroz čitav srednji vijek i sastoji se od naoko neovisnog javljanja novih potreba za prikazivanjem i iznalaženjem oblika koji su ponekad i ovisili o starim uzorima, ali u različitim su se razdobljima i na različitim područjima dosljedno razvijali, da napokon u gotici, koja i u tom smislu nije početak nego dovršenje nove umjetnosti, izmijenivši sva formalna sredstva, u punoj čistoći i posvuda afirmiraju novo načelo likovnog oblikovanja.

To se načelo razlikuje od kasnoantičkog na prvi pogled upadljivim smanjenjem izražajnih sredstava. Opširan, što iscrpniji prikaz plastičkog i kolorističkog izgleda objekta, što bijaše obilježje slikarstva i skulpture preuzetih iz antike a održao se u slabo povezanim ostacima u umjetnosti koja je prethodila gotici, iščezava sada sasvim, a nadomješta ga suženi izbor određenih linija, plastičkih oblika i boja. Čini se da se prikaz tom jednostavnošću približava<sup>17</sup> već odavno prošlim razdobljima umjetnosti, a ima s njima veze utoliko što između razdoblja u kojima je umjetnost tražila svoje ideale s onu stranu prirodne zakonitosti i onih koja u njoj nalaze svoje najviše ciljeve postoji zacijelo također povijesni kontinuitet. Ipak o nekom nazadovanju ovdje ne može biti govora. Osnovne norme antičke umjetničke rekonstrukcije prirodnih formalnih tvorevina i veza, kao na primjer poštivanje organskog izgrađivanja tijela, cjelovitosti izgleda lika, njegovih prirodnih proporcija, raščlanjivanja i obojenja ili skraćivanja uvjetovanih prostornim položajem objekata, nikad se nisu sasvim izgubile, nego su ostale tehnička vještina kojom se posvuda služilo toliko koliko je dopuštalo više pravilo novih umjetničkih značenja.

Vrelo posljednjih bilo je bez sumnje uvijek u prvom redu naglašavani odnos prema čovjekovim spoznajnim mogućnostima, prema vis cognoscitiva,<sup>18</sup> duhu koji čovjeku božjem milošću dopušta da duhom prodre u tajne pojave dublje nego toliko varljivim osjetilima, obmanama kojih umjet-

<sup>17</sup> »Proces, koji se odigrao u Egiptu, ponavlja se: oblikovni svijet, tipično utvrđen u ono doba, objavljuje sa svih zidova činjenice spasa religije«, kaže Rudolf Kautsch (Die bildende Kunst und das Jenseits. Jena i Leipzig 1905, str. 41).

<sup>18</sup> »Pulchrum rescipit vim cognoscitivam«. (Vidi S. Th. I, qu. 5, a. 4, ad 1.)

nost mora suprotstaviti oblik pročišćen višom duhovnom spoznajom. A ishodište te spoznaje za srednjovjekovnog čovjeka nije bila priroda nego *božji nauk*, božjom milošću čovječanstvu dana spoznaja da nad tek relativnim prirodnim vrijednostima stoji svijest nadiskustvenog poretka, određenja i svrhovitosti, tvorevina apstraktnog bitka, koja sadrži istinski realne supstancije (dok je pojava koja se može dohvatiti osjetilima samo njegova posljednja i najniža emanacija), i polazeći od nje treba razumjeti i ocjenjivati svijet, a sve to može dohvatiti samo duh koji razmišlja i unutrašnje iskustvo. U skladu s tim osnovnim obilježjem srednjovjekovnog spiritualističkog poimanja svijeta nije ni umjetnost oponašanjem prirode mogla napredovati prema svojim najvišim idealnim dobrima, nego je pošla obratnim putem, *trudeći se da prirodnim oblicima objasni a priori danu idealnu koncepciju*. Umjetnički oblik ne treba suprotstavljati prirodnom kao imago, nego se s njim mora združiti u similitudo, a zadaća bi bila da imperfectum osjetilnog opažanja zamijeni perfectumom božanske misli na kojoj se zasnivaju sve pojave i koja se otkriva ljudskom duhu. Nije stoga riječ o istovrsnosti poimanja prirode, nego samo o unutar-njoj disciplini apstraktne konstrukcije: dok — što je za naše daljnje promatranje važno — približavanje stvarnosti nije uvijek jednako, nove se idealne sheme dosljedno razvijaju dalje, a njihova norma toliko je obavezna da se primjenjuje čak i ondje gdje je namjera oponašanja prirode ujedno i svrha prikaza — moglo bi se reći, upravo ondje kao norma dubljeg poznavanja stvari — otprilike kao kad se još danas u nekom naučnom prikazu služimo linearnom apstrakcijom i naglašavanjem »bitnog« isključujući sve ostale momente osjetilne pojave.<sup>19</sup>

Ali ako bismo dalje razvijali tu usporedbu, morali bismo se zapitati što bijaše »bitno« za srednjovjekovnog umjetnika. Ili, drugim riječima, kako su nastale norme prikazivanja prirode koje su se stav-

<sup>19</sup> Počeci sežu također u starokršćansko doba, gdje ih možemo pratiti i u umjetnosti i u literarnim raspravama o vanjskim pojavama svetih osoba. »Sam Gospod, kaže Klement Aleksandrijski, ne bijaše lijep po svom obličju, kao što nam to svjedoči Duh sveti preko Izaije: 'Vidjesmo ga, a ne bijaše lijepa uzrasta ni ljepote, lik mu bijaše bez ljupkosti, nezamjetljiv među ljudima.' Pa ipak tko je ljubezniji od Gospoda? No on se ne ističe ljepotom puti koja je samo privid, nego istinskom ljepotom duše i tijela; jer ljepota duše je ljubav, a puti besmrtnost.« (Paedag. 1, 3, c. 1; usp. J. Jungmann, Ästhetik, str. 43 i sl.). Sv. Toma piše naprotiv: »Oportet quod omnes nobilitates omnium creaturarum inveniantur in Deo nobilissimo modo et sine aliqua imperfectione« (u 1. Sent. d. 2, qu. 1, ad 2). Ta različitost shvaćanja rezultat je čitavog srednjovjekovnog razvoja koji leži među njima.

ljale više od same prirode. Da bismo razumjeli njihov nastanak, moramo sebi još jednom predočiti da one ne potječu od novih dojmova prirode ili likovnih pojmova, nego da su se razvile postepenim preobražavanjem starih likovnih tekovina kojih glavni likovi bijahu ujedno idejno najviša sinteza kršćanskog poimanja svijeta. Slijedimo li razvoj tih ikonografskih centralnih tipova kršćanske umjetnosti srednjeg vijeka, kao na primjer prikaz božanskih ličnosti ili svetačkih likova, utvrdit ćemo da su u prvom razdoblju srednjovjekovnog razvoja izgubili svoj prvotni karakter naturalističkog ili historijskog određenja i preobrazili se u apstraktne i, na kraju, u usporedbi sa svojim iskonskim oblikom, u gotovo bezoblične pojmovne simbole. No sami pojmovi, duhovni supstrat, na koji je imala podsjećati plastička ili slikarska tvorevina, ne bijahu hijeratski utvrđeni (u čemu je temeljna razlika u odnosu na sva ranija razdoblja u kojima je umjetnost isto tako u prvom redu bila izraz apstraktnih ideja), nego su se naprotiv neprekidno razvijali dalje i morali utjecati i na simbole koji su ih zastupali. Bit tog razvoja bila je u tome što je u tim tvorevinama s jedne strane bio utjelovljen svijet nadnaravnih religioznih, moralnih historijskih moći, nezavisnih od vremenski i prostorno ograničenog zbivanja, koje su vrijedile za sve ljude, za sva vremena i sve odnose, dok je s druge strane postojala težnja da se s vjerovanjem u te moći ispreplete i uskladi mišljenje i gledanje sistematski školovano promatranjem prirodne zakonitosti, koje bijaše nasjeđe klasike, kao i zahtjevi i gledišta koja su proizašla iz golemih energija novih socijalnih i političkih tvorevina i duhovne kulture što ju je donio razvoj snaga i život mašte mladih naroda. Tako su nastale napetosti u kojima valja tražiti objašnjenje za silovit unutarnji pokret u srednjovjekovnom oblikovanju, za njegov istraživački karakter, za često gotovo neposrednu usporednost ili slijed tromo konzervativnog i neobuzdanog radikalnog, za njegove nagle obrate i široko razgraničenje u naoko razdvojenim školama i područjima umjetnosti.

A ipak, riječ je posvuda o različitim posljedicama i stupnjevima procesa jedinstvenog po uzrocima što ga pokreću, kao što ni različita formalna rješenja nije teško svrstati u određene kategorije. Formalni elementi likovnog prikaza i njegovi pojedinačni dijelovi sve se više oslobađaju iz sklopa prirodnih odnosa u kojima bijahu utemeljeni i pripajaju se drugima, koji su u »smišljenom« poretku linija i ploha, u ritmičkim kombinacijama i dinamičkim fazama pokreta nastali kao odraz duhovnih zbivanja, a ne iz oponašanja zbiljskih situacija. Uz te metamorfoze, koje se mogu usporediti s neobičnim prerađivanjem klasične filozofije u sred-

njovjekovnu teologijsku spekulaciju, mijenjao se, djelomično vezan s njima, djelomično nezavisno od njih, i konkretni karakter oblika. Na mjesto opširnog opisivanja optičkih i taktilnih, materijalnih i funkcionalnih svojstava dolaze skraćena koja nipošto nisu svojevoljna nego potječu od sistematske redukcije objektivne situacije. Mogli bismo ih nazvati zakonitim progresivnim pojednostavnjenjem.<sup>20</sup> Proizlaze iz sažimanja svih zemaljskih i nadzemaljskih stvari u sklop izgrađen po stupnjevima njihove važnosti. Ništa u univerzumu nije po srednjovjekovnom poimanju nevažno, jer svaki, pa i najnezatniji objekt stoji u nekom odnosu prema svemoćnoj mudrosti vječnog poretka svijeta. No stupanj je važnosti različit i raste u hijeratskom poretku od niskih, ograničenih stvari koje se mogu konkretno razlikovati, do sve viših bića, pri čemu višu stepenicu obilježava količina općevrijednog, trajnog, nasuprot jednokratnom i prolaznom. Opća vrijednost čini ujedno više stupnjeve sve jednostavnijima; na mjesto vremenski i materijalno uvjetovane neskladnosti dolazi jedinstvena sveobuhvatna ideja u neprekinutom rastu sve do najviše ideje vječnog božanskog bitka, koja je iznad svakog nesklada.<sup>21</sup> S tom konstrukcijom, koja se, iako je možda bila nedostavno objašnjavana i primjenjivana, općenito ipak može smatrati glavnim obilježjem srednjovjekovnog tumačenja svijeta, može se usporediti i sistem umjetničkih apstrakcija. Dok u likovima i scenama koje prikazuju ljude i događaje u njihovoj zemaljskoj ograničenosti neujednačeni i nesuvisli nagovještaji individualne realnosti bijahu češći nego u starijim razdobljima antičke umjetnosti,<sup>22</sup> gotovo su se posvuda likovi koji označa-

<sup>20</sup>

Skolastička je filozofija bogata komentarima o tome. Najljepše i najduhovitije formuliran je nauk sv. Tome (V. S. Th. I, qu. 77, a. 2).

<sup>21</sup>

»Dicendum est ergo quod res, quae sunt infra hominem, quaedam particularia bona consequuntur et ideo quasdam paucas et determinatas operationes habent et virtutes. Homo autem potest consequi universalem et perfectam bonitatem, quia potest adipisci beatitudinem. Est autem in ultimo gradu secundum naturam eorum quibus competiti beatitudo. Et ideomultis et diversis operationibus et virtutibus indiget anima humana. Angelis vero minor diversitas potentiarum competiti. In Deo vero non est aliqua potentia vel actio praeter eius essentiam« (Toma Akvinski u navedenom sklopu. V. S. Th. I, qu. 77, a. 2 c.). Slično i Hugo od Sv. Viktora (Expositio in Hierarchiam coelestam S. Dionysii Aeropag. c. 3). U popularnoj verziji nalazimo taj temeljni nauk i u »Udžbeniku« Vincenta od Beauvaisa. (Usp. R. v. Liliencron, n. dj., str. 12 i sl.)

<sup>22</sup>

Usp. W. Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, str. 377, gdje se govori o vezi takvih prikaza s općim srednjovjekovnim oblikovnim inventarom.

vahu trajne ideale kršćanstva nastojali prikazivati i u njihovoj tjelesnosti kao paradigme sažete bitnosti, koje umjesto vremenski i individualno uvjetovanog sadrže samo ono što bi odgovaralo apstraktnoj konstrukciji višeg, općeg stupnja egzistencije, pa su stoga bile reducirane i linije, plastičke forme i boje. U tom smislu treba razumjeti kada Toma Akvinski, čije naučanje u svim pitanjima, pa tako i u estetskim zahtjevima ne valja shvaćati samo spekulativnim sistemom, nego kao bit duhovnog napretka čovječanstva u srednjem vijeku, traži od umjetničkog prikaza jasnoću kao prvi od triju kriterija ljepote,<sup>23</sup> onu jasnoću koja se ne može materijalno razumjeti, koja prosvjetljuje i rasvjetljuje i znači to, da umjetničko djelo s jedne strane oblikuje osjetilna obilježja stvari u adekvatan izraz ideja na kojima one počivaju, a s druge strane u svjedočanstva »duhovnog« viđenja, u inteligibilan znak više organizacije, na kojoj se zasniva sav bitak i koju duhovna spoznaja otkriva čovječanstvu.

Taj bi put umjetnost sve dalje odvlačio od prirode, a prirodne oblike sve više nadomještao konvencionalnim znacima, da se druga od spomenutih komponenti srednjovjekovnog razvoja, klasični objektivizam, ne kao cilj, ali zato kao spoznajno sredstvo, kao i svi ostali momenti koji su iziskivali obzir prema prirodnim svojstvima stvari, nisu uvijek iznova tome suprotstavljali. Uz *claritas* se,

23

Poznata, često navodena mjesta jesu: V. S. Th. I, qu. 39, a. 8, S. Th. II, qu. 145, a. 2 i u I. sent. d. 31, qu. 2, a. 1 (Pulchritudo habet claritatem). I neka mjesta iz opusc. de pulchro valjalo bi navesti (npr. *Omnis forma per quam res habet esse, est participatio quaedam divinae claritatis*). Za tumačenje je važan komentar Pseudo-Dioniza, pri čemu je sporedno pitanje treba li Tomi pripisati opusculum de pulchro, što ga je pronašao Uccelli. Sadržaj spisa potpuno odgovara nazorima velikog skolastičara. (Usp. Pellizzari, n. dj., str. 303 i sl.) Ostala starija literatura o estetičkim nazorima sv. Tome potječe velikim dijelom od teologa i već stoga malo pruža povjesničaru umjetnosti, jer te nazore ne istražuje historijski, nego u prvom redu u vezi s naporima da dokaže potrebu za novom religiozno i etički sadržajnom umjetnošću na historijskom temelju i u sadašnjosti. Tako na primjer J. Jungmann u više širokom nego dubokom pokušaju da na tomističkim mislima sazda Priručnik i sistem estetike (*Ästhetik*, Freiburg 1884), ili P. Vallet u svojoj knjizi *L'idée du Beau dans la philosophie de saint Thomas d'Aquin* (2. izd. Pariz 1887). Novija istraživanja, kao ona Menéndeza y Pelayoa (*Ideas estéticas I*, Madrid 1909) i ona M. de Wulfa (sažeta u njegovoj *Geschichte der mittelalterlichen Philosophie*, 4. franc. izd. Leuven 1912), osvjetljuju doduše mnogostruko veze umjetničke teorije sv. Tome s razvojem skolastike, ali se nipošto ne obaziru na odnos prema srednjovjekovnoj umjetnosti, iz koje se jedino može objasniti puno značenje nauka. Nekoliko ukazivanja na podudaranje između Tome Akvinskog i Giotta nalazi se u Janitschekovu spisu: *Die Kunstlehre Dantes und Giotto's Kunst* (Leipzig 1892). Ali Giotto više ne stoji potpuno na tlu umjetničkog razvoja koji nalazi svoj filozofski izraz u tomističkoj estetici.

po estetici *doctora angelicusa*, veže i *integritas*, to jest savršenstvo koje se odnosi i na duhovno i na tjelesno, i koje, što se posljednjeg tiče, postoji kad tijelima ne nedostaje ništa što se može smatrati njihovim prirodnim bitnim svojstvom.<sup>24</sup>

To znači, primijenjeno na likovnu umjetnost, da je u stvaranju najviših formalnih tvorevina potreban i određeni stupanj prirodne zakonitosti, postulat koji, upravo zato što je morao biti naročito naglašavan, neobično jasno pokazuje koliko su se načelno bili udaljili od antike i kako je odnos umjetnosti prema prirodi i životu postao drugačiji.

Prema onom što je prije bilo rečeno, to ne valja shvaćati u našem smislu riječi kao pitanje rascjepa između idealizma i naturalizma u srednjem vijeku rane gotike. Oba su se pravca, naprotiv, temeljila na primatu spiritualno-idealističke konstrukcije svijeta, i tako se ta dvojnost srednjovjekovne umjetnosti i napretka, koji je u dugom naporu rastao iz nje, očituje u različitim težnjama ili rezultatima sjeđinjavanja starih ili novih elemenata prirodnog iskustva sa simbolima nadiskustvenog duhovnog zajedništva. Ali kako su oba strujanja polazila od istoga, tako ni suprotnost nije bila nepremostiva, a težnja da je nadomjesti harmonično jedinstvo pretvarala se pomalo ne samo u trećeg činioca u stilskom razvoju srednjovjekovnog slikarstva i skulpture, nego je napokon postala i njen najvažniji problem, kojega rješenje, ukoliko je uopće dostižno, treba ubrojiti u temeljne tekovine gotike. Ono odgovara trećem svojstvu koje Toma Akvinski povezuje s pojmom ljepote, naziva ga *consonantia*, a objašnjava ovako: Kao što nekog čovjeka nazivaju lijepim ako su mu udovi proporcionalni u odnosu prema tijelu, tako i od svake ljepote treba tražiti odraz harmonične recipročnosti između pramisl nastanka i njenog isijavanja u zemaljskim stvarima kojih istinitost, ljepotu i dobrotu treba tražiti u podudaranju s božanskim idejama.<sup>25</sup>

24

»Perfectum autem dicitur, cui nihil deest secundum modum suae perfectionis.« (Vidi S. Th. I, qu. 39, a. 8 c.)

25

»Ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum« (Opusc. de pulchro). »Dicendum quod, sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aequalium ad invicem vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque...« (Isto). »Deus dicitur pulcher universorum consonantiae et claritas causa« (S. Th. I, qu. 39, a. 8). Usp. I S. Th. I, qu. 44, a. 4 c. i II sec. qu. 145, a. 8, dalje Ex. in libr. B. Dionys. de div. nomin. cap. 4, lect. 5.

Ta harmonija između prisutnosti zemaljske uvjetovanosti i poleta duše koja lomi svoje okove, za kojom se težilo u toku čitavog srednjeg vijeka i koju je dosegla gotika, ta harmonija izgrađena na izmirujućem oduhovljenju materijalnih i materijaliziranju spiritualnih momenata spona je koja je sjedinila gotičku građevnu umjetnost i gotičku skulpturu i gotičko slikarstvo u nužnu jednovrsnost: tako se i može razumjeti konkavno zrcalo u kojemu su veliki umjetnici Kraljevskog portala u Chartresu vidjeli i prikazali prirodu. U likovnim je umjetnostima taj neobični proces doveo do toga da one svete ličnosti, koje bijahu najvažniji nosioci prikazanog razvoja, nisu ostale samo personifikacije nadosjetilne apstraktnosti u koje su se razvile iz svoga prvotnog historijskog ili konkretno simboličkog značenja, nego su kao nekoć grčki bogovi, samo u drugačijim okolnostima i u drugačijim odnosima, postali ujedno i glavni tipovi novog poimanja prirode. Budući da su po srednjovjekovnom shvaćanju sadržavali summum pouke, uzvišenja i spoznaje što ih posreduje umjetnost, njihova je tipičnost postala mjerilo idealnosti, a i prirodnosti u umjetničkom savlađivanju uopće, pa tako i uzor za svaki prikaz koji prirodnom obliku ima pridati obilježja opće vrijednosti i umjetničke spoznaje, koja se uzdiže iznad slučajnog i sporednog.<sup>26</sup> Iz uvjerenja o apsolutnoj idealnosti i uzornosti — napokon — pronađenih normi može se objasniti njihovo brzo širenje čitavom evropskom umjetnošću, a idealističke sheme uskoro su za sva vremena postale opće duhovno dobro i izmirile škole i umjetnička područja koja su se razilazila u naturalističkim težnjama. Ali kako sadržaju gotičke umjetnosti pripada relativno približavanje prirodi, tako su one sadržavale ujedno i mogućnost novog naturalističkog razvoja, koji se ne može usporediti s naturalizmom starih. Razlika je prije svega bila u tome, što je objektivnost prešla s objekta na subjekt. Tako treba razumjeti kad se mens i sciencia artificis prikazuju kao causa efficiens umjetničkog djela,

odakle proizlaze elementi osjetilnog opažanja,<sup>27</sup> ali ne spontano i izolirano u pojedinim individuumima, nego onako kako zahtijeva čovječanstvu otkrivena viša istina. Novo otkriće i umjetničko svladavanje prirode nastalo je, drugim riječima, istodobno — i time se nadalje razlikuje od antike — na temelju općih duhovnih istina, čiji je glasnik bila umjetnost uz koju se od tada povezuje napredovanje u prikazivanju prirode, i onda kad se više nije vezala na božansko otkrivenje, nego na prirodnu racionalnu spoznaju odnosa koji vladaju svijetom a može ih spoznati samo duh.

Bilo bi ipak potpuno pogrešno kad bismo vjerovali da je u nastajanju gotičkog oblikovnog jezika bila riječ samo o opisanim gledištima. Ostali momenti, koji imaju manje veze sa spoznajnim problemima a više s nastojanjem da se likovnim iznalascima probude osjećaji i pojmovi potpunog otcjepljivanja od realnog bitka u korist nadmaterijalnog duhovnog zbivanja, nisu igrali manje važnu ulogu.

Misaoni spisi Wittingovi<sup>28</sup> i odlična Pinderova proučavanja ritmike romaničkih interieura u Normandiji<sup>29</sup> poučili su nas kako se (pozitivizam prošlog stoljeća za to uopće nema razumijevanja) temeljne stilske činjenice i razvojni nizovi mogu objasniti svojevrsnim duhovnim značenjem crkvenih prostora ranog kršćanstva i srednjeg vijeka — kojih je osobitost bila da u ljudima pobude određene psihičke dojmove što su imali podsticati i voditi osjećaj duhovnog sudjelovanja u nadnaravnim i nadrationalnim misterijama. I u skulpturi i slikarstvu slični su momenti bez sumnje podsticali iznalaske koji ne bude samo likovne pojmove, nisu samo djelovali kao pojmovni simboli, kao utjelovljenje božanske istine i svjetovne istine — koja se

27

Usp. npr. Toma Akvinski — S. Th. I, qu. 16, a. 1 c. (Et inde est, quod res artificialis dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae quae est in mente artificis) ili S. Th. I, qu. 14, a. 8 (Scientia autem artificis esse causa artificiatorum, eo quod artifex operatur per suum intellectum. Unde oportet, quod forma intellectus sit principium operationis: sicut aliorum est principium calefactionis).

28

F. Witting, Die Anfänge christlicher Architektur, Strassburg 1902, i Von Kunst und Christentum, Strassburg 1903.

29

W. Pinder, Einleitende Voruntersuchungen zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Strassburg 1904, i Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, Strassburg 1905.

26

«Pulchrum in ratione sui plura concludit; scilicet splendorem formae substantialis vel accidentalis supra partes materiae proportionatas ac determinatas» (Opusculum de pulchro).

može spoznati tom božanskom istinom — nego su dinamikom apstraktnih umjetničkih sklopova morali duše raspložiti svečano i pobožno, probuditi u njima svijest da borave na mjestu svetih i posvećujućih zbivanja i dubokih tajni koje izbavlja ju iz tegoba svakidašnjice. Kao u molitvi i pjesmi, tako se i u nizovima slika i statua kršćanske crkve sjediniše čovjek i bog, a to bijaše bit nove religioznosti. Tako su se, na svim područjima duhovne kulture, pa i u likovnoj umjetnosti, spojili specifično duhovni sadržaj, koji bijaše iznad svakog objektivnog bitka, zbivanja i događanja, te uz njega vezane umjetničke apstrakcije, i golemi kompleksni emocija koje je pokrenulo kršćanstvo i postavilo u središte bogatog duhovnog razvoja. Ako je umjetnost i postala neposredan organ religiozno-subjektivnog osjećajnog života (prvi korak u postepenom pretvaranju u organ subjektivnog duševnog života uopće), umjetnička su izražajna sredstva te neposrednosti — apstraktno zakoniti oblici kojih zadaća bijaše da probude duševne emocije i uprave ih u određenim smjerovima — stekla tako samostalnost koju nikad nisu posjedovala u antici, kad su bila mnogo tješnje povezana s objektivnim sadržajem prikaza.

Iz te osobitosti srednjovjekovne umjetnosti, u kojoj valja tražiti početak kasnije sve očiglednije i tako plodonosne opreke između prvenstveno apstraktne umjetničke dispozicije i prirodne zakonitosti, nastalo je obilje stilotvornih procesa, a kad ih ne bismo istraživali, teško bismo mogli steći uvid u unutarne bogatstvo srednjovjekovne umjetnosti i sagledati širinu puta što ga je bila prevalila u polaganom rastu ili u burnim razdobljima.

U trojakom odnosu dolaze u gotičkoj likovnoj umjetnosti, koja je i u tom smislu plod prethodnog razvoja, naročito jasno do izražaja kompozicioni elementi koji proistječu iz težnje za nadosjetilnim združenjem u duhovnoj svijesti: u nizanju likova, u njihovu pokretu i njihovu odnosu prema prostoru.

Kao što jata svetaca, što krase gotičku katedralu, sadržajno predstavljaju sacra conversatione gledanu sub specie aeternitatis, sjedinjenje u vremenu i vječnosti, u zemaljskom kretanju i nebeskom poćivanju do kojeg se uzdiže gledalac, tako oni ni formalno nisu združeni u grupu koja nastaje sudjelovanjem u vremenski i prostorno određenom zbivanju, nego je to samo ritmičko nizanje. Kao čarolijom okamenjeni stoje likovi u grupnim kompozicijama, kao uglavnom jednakovrijedne vertikalne sheme, usporedno, a ponekad i u nekoliko nizova, kao sukladni članovi, jedan povrh drugog,

ne dodirujući se uopće kao u nekoj zbiljskoj situaciji, lebdeći gotovo u prostoru, združeni ponekad u akorde ili nizove akorda, ali ipak bez konačnog formalnog ograničenja, tako da se nizovi u mašti mogu nastaviti u beskraj.

Obično se ukazuje na tektoničku prisilu kao na uzrok tog rasporeda: ali nije riječ, kao što se pretpostavljalo, o konstruktivnoj prisili koja bi nesumnjivo dopuštala i drugačiju raspodjelu i raščlanjivanje statuarnog ukrasa. Na građevinu i njeno ukrašavanje mnogo više djeluje duhovna sputanost, a tako je izrazita da se njen utjecaj, povezujući građevni organizam i statue, osjeća i u reljefima i na slikama u odnosu prema onom što govore, a ipak se očituje samostalno i dolazi do izražaja u jednom i drugom. Upravo to relativno osamostaljenje plastičnih tvorevina sadrži bitan napredak gotike u odnosu na romaničku umjetnost. U njoj one osim svog verbalnog značenja bijahu više ili manje suzvučni tom u koralu arhitektonski ritmiziranih građevinskih masa, ali su ih u gotici mogle nadomjestiti i u vlastitoj umjetničkoj sferi preuzeti njihovu umjetničku funkciju — to bijaše podrijetlo i smisao nove monumentalne skulpture i statuarne umjetnosti koje sloboda i budućnost nije bila određena posezanjem za njenim antičkim određenjem, nego time što se za nju u novom, unutarne čvrsto izgrađenom svijetu umjetničkog značenja mogla naći nova zadaća, a time i most do monumentalnog djelovanja i statuarnih problema. Statue se približiše obliku stupova, jer to bijaše put da dosegnu svoj viši umjetnički smisao koji je iznad oponašanja tijela, a naročito zorno uči nas o tome ono ritmičko nizanje.

Kao u geometrijsku shemu leonardovske trokutne grupe statue se pojedinačno, u grupama i kao cjeline uklapaju u idealni red umjetničkih odnosa, koji se opet ne temelji kao u majstora visoke renesanse na vanjskom formalnom jedinstvu, u kojemu bi snaga umjetničkog uvida, što ga utjelovljuje to jedinstvo, uzdignula prirodne veze i osjetilne dojmove do jačeg umjetničkog djelovanja, nego je zasnovan na pretpostavci vrhunarnog jedinstva, u koje se sjedinjuju tijela bez obzira na njihove prirodne, mehaničke i organske funkcije i veze, te svojim općim oblikom i rasporedom postaju pokretači i eksponenti vremenski neograničenih misli i osjećaja, projiciranih u beskrajne prostore. Suživljavanje s tim umjetnički artikuliranim slijedom tektoničkih i plastičkih osnovnih oblika, koji bijahu pogodni da izraze kretanje duha, uznosilo je ljude u svijet čisto duhovnih zbivanja i supstancija, a u idealnu zamisao i strukturu umjetničkog odraza tog svijeta (u tom je napredak

gotičke umjetnosti) bijahu uključena i statuarne rješenja, pa je tako skulptura opet mogla postati monumentalna. Promatrač uklapa dakle likove u stup, a likovi-stupovi nanizani su u odnosu prema promatraču kao ritmičke fuge simfonije što se uzdiže u nebo i razliježe na sve strane.

Nova je umjetnost djelovala i pokretom koji ne ovisi o prirodnim motivima položaja i kretanja, djelomično im se i suprotstavlja, a sažima sve linije, oblike i tijela u jedinstvenom natprirodnom toku kretanja, kao da ih je zahvatila široka struja silovitog pokreta, nasuprot kojem težina tijela i djelovanje mehaničkih i organskih sila gube presudno značenje. Taj se pokret, slično kao i u arhitekturi, očituje isprva u okomitosti i razmjernim likova i oblika koji su u odnosu prema zbiljskim razmjerima tijela odviše razvučeni i kojih se suptilna vitkost, izbjegavajući sve teško, svako teženje zemlji, čini prevladavanjem materijalne postojanosti duhovnim snagama.

Kad se u općem uzmahu počelo davati sve više mjesta specifično statuarne zadaćama, a uz njih težnjama za drugačijim oblikovanjem i oživljavanjem tijela, nastala je uža statuarne i postepeno uopće skulpturalna norma pokreta izvijene, savitljivo i melodiozno uzvijene linije tijela, koja se ponekad u blagim zavojima, ponekad rastući u strastvenoj pokrenutosti, odražava u svim obrisima udova i odjeće, a prenosi se kasnije i na dekorativne oblike.

Taj gotički aksiom pokreta nije nastao, kako se obično pretpostavlja, iz potrebe da se pokrenuti likovi smjeste u zadani oblik bloka,<sup>30</sup> nego je, slično kao i figura serpentinata manirista šesnaestog stoljeća, bio utjelovljenje idealnog rješenja statuarne pokrenutosti likova sa stajališta vladajućeg umjetničkog stava. Njegova je odlika bila u omogućavanju da se tijelo u svim točkama izrazi kao uznošenje iz mirovanja, i to, za razliku od barokne umjetnosti, bez pomoći prirodne tjelesne dinamike koja bi se u gotičkoj umjetnosti protivila anti-materijalnoj idealnosti prikaza. U tom se smislu izvijena gotička linija tijela i oblika, u koju se uz nove pretpostavke slijevaju estetske energije i tekovine što sežu daleko unatrag,<sup>31</sup> nesumnjivo ubraja među obilježja nove nadosjetilne tjelesne ljepote, koja smrtno oblike u božanskoj imanentnosti, lir-

ski meke, mistički labilne i produhovljene, lišava u laganom treperenju svake zemaljske težine i uzdiže u sfere besmrtnog bitka, pa se stoga, dakako, morala vezati uz likove koji su za srednjovjekovnu maštu bili najvjernije utjelovljenje nebeski nadahnute i usrećujuće ljepote i gracije. Nije slučajno da je taj kanon pokreta najizrazitije i najpotpunije usavršen<sup>32</sup> u najvišem i najčišćem utjelovljenju tog novog pojma ljepote, u prikazu Bogorodice.

No ne bijaše on jedini. Prikazima Spasitelja i njegovih učenika, proroka i crkvenih otaca — ljudi koji su gledaocu imali predočiti uzvišenost božanske mudrosti ili etos kršćanstva sazdan na vjeri u drugi svijet — nedostaje uglavnom lebdeća, lagana izvinutost, a nadomješta je čvrsto, uspravno držanje koje ipak ne djeluje ponderozno, ne kao u srodnih antičkih motiva poput čvrstog i teškog stajanja, nego kao nezadrživ rast, a ponekad čak i kao uspravno uznošenje. Taj dojam podstiče i protuprirodni kontrapost gornje i donje polovice tijela lika, koji gledalac vidi s nogom postavljenom naprijed i u dijagonalnom položaju. Kontrapost je tako neupadljiv, a kako se ne može povezati ni uz koji prirodni pokret tijela, pri površnom promatranju gotovo se i ne primjećuje, ali je ipak dovoljan da neprimjetno pomakne sve oblike iz njihova mirovanja što ga uvjetuje prirodna igra snaga i da okomite linije, koje uglavnom sačinjavaju lik, postanu izražaj uzvnutog pokreta koji ne ovisi o njima. Postavljanjem lika na usku bazu ili čak često u punto de' piedi, neznatnim naglašavanjem tjelesnog, antički motiv statuarne, čvrstog ili elastičnog stajanja na tlu pretvara se u iluziju održavanja ravnoteže u slobodnu prostoru.

Prikazivanje božanskih i svetih likova, koji svojim monumentalnim dostojanstvom moraju gledaoca privući kao zastupnici vrhunarnih sila, kako lebde kao utvare lišene svake materijalnosti, bijaše legat starokršćanske umjetnosti. Tom legatu ostali su vjerni i onda kad je statuarne tjelesnost opet postala zanimljiva za umjetnost. Iz njene osnovne zamisli razvile su se dvije glavne sheme pokreta gotičke statuarne umjetnosti, jedna kao otkriće, druga po zahtjevima te zamisli kao preobražen najvažniji klasični motiv stajanja, a obje — derivati starih i novih, klasičnih i kršćansko-srednjovjekovnih elemenata koji su djelovali na duhovni život srednjeg vijeka i koje je viši stupanj velikog idealističkog sistema razdoblja gotike združio u nutarnje jedinstvo — kao ishodište najvažnijih statuarne rješenja i čitave kasnije statuarne umjetnosti, čije bismo podrijetlo u skladu s tim mogli shvatiti u novom svjetlu.

30

Vöge, Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter, str. 313.

31

Usp. Worringer, n. dj., str. 48 i d., pri čemu valja svakako uzeti u obzir Worringerova uopćavanja.

32

Usp. W. Vöge, n. dj., str. 313 i d.

Uključivanje tjelesnog bitka u uznošenje u transcendentalno, što združuje vjekove, a supstancijalni oblik podređuje mjerilima i zakonima željene vječnosti, stvorilo je nov pojam i sadržaj statuarne monumentalnosti, koji ne bijahu povratak u klasično, niti su se svojim stvaraocima činili takvim, nego su ih oni pretpostavljali antici.<sup>33</sup> Umjetničke namjere i problemi statuarne umjetnosti, kako ih je iznašao grčki duh, mogli su novoj monumentalnoj slobodnoj plastici srednjeg vijeka, isto kao i srednjovjekovnom mišljenju sistemi grčkih mudraca, biti samo pomoćno sredstvo u rješavanju zadaća što su joj se činile višima; time ponovo bijahu uključeni u novu razvojnu liniju evropske umjetnosti i mogli su se u budućnosti, kad se prvotna veza donekle razlabavila i kad ju je nadomjestila druga, njima bliža, razviti do relativne samostalnosti, približiti se svom antičkom značenju, čak ga daleko nadmašiti u stvaranju novih formalnih tekovina, a da ga uistinu nikad više nisu stekli. Jer nikad se više monumentalno i trajno nije moglo izraziti objektivno i supstancijalno, izvan našeg duhovnog stava, onako kao u antici, pošto su ljudi bili naučili da ih dosljedno izvode iz misaone spoznaje veza koje nadilaze pojedinačni objekt i vežu uz čovjekov unutarnji život, što teoretski zapravo traži već i idealistička spekulacija grčke filozofije, ali je tek na temelju kršćanskog idealističkog poimanja svijeta, koje obuhvaća sve životne vrijednosti, postalo trajno duhovno zajedničko dobro čovječanstva.

I u prikazu odnosa likova prema prostoru u kojem se kreću možemo zamijetiti sličnu pojavu. Tri osobine, tijesno povezane, padaju uglavnom u oči i mogu se osobito jasno promatrati na slikama. Doduše, prikaz prostorne scenerije postao je u pojedinim motivima i njihovu povezivanju bliži prirodi i organskiji, jedinstveniji i pravilniji u usporedbi s bespravilnošću prethodnih stilskih stupnjeva, koja se kolebala između potpunog raspadanja antičkih formula i približavanja tim formulama. Ali unatoč tome taj napredak nipošto nije donio dosljedno izgrađivanje i jače prostorno djelovanje prirodne pozornice koja bi odgovarala prikazanoj situaciji. Naprotiv, trudilo se da se što više izbjegne svako prostorno produbljanje slike, tako da se čini kako se likovi i poput kulisa zbijene građevine lijepe jedni za druge, a građevine su često samo arhitektonski raščla-

njen okvir figuralne kompozicije, tako da slika djeluje kao plošna dekoracija koja ne želi prikazati dubinu prostora.

To ipak ne znači da su se ranogotičko slikarstvo i plastika odricali svakog prostornog djelovanja. O tome nema ni govora: odnos likova prema prostoru bio je samo drugačiji nego u antičkoj ili u novoj umjetnosti od koje smo navikli polaziti u ocjenjivanju prikaza prostora. Među karakteristične crte ranogotičkog slikarstva ubraja se i težnja da se kompozicija razvije iz plohe slike, a ne, kako smo mi naučeni, u dubini plohe slike.<sup>34</sup> Likovi, bar oni koji su u prikazanoj zgodi najvažniji, u pravilu se ne postavljaju na horizontalnu površinu dijela tla koji se uvlači u dubinu, već stoje na vanjskom rubu slike, mnogostruko presijecajući unutarnje granice slike, tako da se čini kako stoje ispred, a ne iza plohe slike dane pozadinom, kao da se pokoravaju snazi koja ih iz dubine slike gura prema gledaocu, a isto tako i predmete iza njih gura na njih.

Može li u takvim okolnostima još uopće biti govora o *dubini slike*? Sada valja ukazati i na drugu osobinu gotičkog slikarstva, na pozadinu-sag, koja se redovito javlja u vezi s prikazanim rasporedom likova. Ne valja je, naravno, držati naturalističkom, kao možda završetak unutarnjeg prostora, jer se upotrebljava i kod pejzažnih scenerija ili kao folija za naznačivanje atmosferskih pojava. I tako ona gotovo i nije ništa drugo nego što zapravo jest, name, ornamentalno ukrašena ploha *pred* kojom stoje likovi, međusobno prostorno vezani slično kao gotičke statue pred pročeljem. Moglo bi se to možda usporediti s Correggiovim crkvenim ocima, koji u prostoru crkve naoko lebde pred građevnom masom, i s njihovim baroknim podrijetlom, samo u gotici nije kao u Correggia i njegovih sljedbenika riječ o prikazu pojedinačnog, čudesnog vizionarskog događaja, nego o općoj kompozicionoj zakonitosti, u značenje koje se ne može posumnjati ako uzmemo u obzir njen nastanak i njeno podudaranje sa sličnim pojavama u istovremenoj skulpturi.

Njene početke valja tražiti u kasnoantičkoj umjetnosti, u čije najvažnije novosti po Rieglu ubrajamo »izdvajanje oblika u njihovoj trodimenzionalnoj punoprostornoj zatvorenosti s površine tla, plod kojega je osamostaljenje intervala«. Slično vrijedi i za odnos gotičkih likova prema »tlu« od

<sup>33</sup> O značenju skulpture u srednjem i novom vijeku, uvjetovanom od kršćanstva, načelno različitom od antičkog, valja usporediti zanimljiva Wittingova izvođenja (Von Kunst und Christentum I. Abhandl. Plastik und Selbstgefühl). Ove posljednje zaključke ne dijelim s njim.

<sup>34</sup> Porijeklo tog načina prikazivanja može se slijediti sve do starokršćanskog doba. On je u srednjem vijeku doživio raznolike promjene i stekao u gotici novo značenje.

kojega se odvajaju, tako da sloj prostora između njih i pozadine daje dojam slobodnog prostornog ovoja trodimenzionalnog oblika, Ali iako nesumnjivo i u ovoj temeljnoj promjeni valja tražiti korijene gotičke prostorne kompozicije, ne bi je ipak trebalo shvaćati samo kao produžavanje starokršćanskih načela.

Predočimo sebi razlike! U kasnorimskoj umjetnosti razvoj prikaza prostora počiva na preobražavanju kubičnog trodimenzionalnog oblika u vrijednosti, koje odgovaraju prolaznoj pojavi u prostoru, i na povezivanju s optičkim vrijednostima okolnog slobodnog prostora. Marljivo, opipljivo, ono što ukazuje na kubično zgušnjavanje prostora izgubilo je svoju snagu i moć, a nadomjestio ih optički privid, razlaganje oblika u kolorističke vrijednosti, u svjetlo i sjene, u linije koje ne ograničavaju oblik, nego predstavljaju prostor, a to je, naravno, moralo dovesti do toga da je prikaz sadržavao i odnos prema prostoru koji okružuje likove i nije materijalno ograničen, prema sloju prostora u kojem se nalaze. Gotovo bestjelesni, prođuhovljeni i dematerijalizirani odvajaju se likovi od pozadine i svrstavaju se posvuda gdje moraju predočiti »misaono jedinstvo« u idealnu vidnu razinu na kojoj se kao niz paralelnih vizuelnih fantoma izdižu s idealne prostorne zone, isto tako prikazane samo kao optički dojam.

Prostor je tako postao idealna pozadinska folija, izraz orijentacije u dubinu koja nije dana samo zatvorenim isječkom prostora, nego se javlja kao apstraktan pokret u dubinu neograničenog prostora u koji se smještaju likovi da, ukočivši se za trenutak u kretanju, zadrže pogled promatrača na usnuloj netjelesnoj, a ipak živoj nenadanosti i neposrednosti i odvedu ga u željenom pravcu. Sličnu ulogu igrala je prostorna okolina i u kasnoantičkoj umjetnosti gdje je dolazila do izražaja kao »interval« između pojedinih likova. I ovdje je ona u prvom redu okvir oblika i, kao takva, element razdvajanja. Ukoliko postaje samostalni estetski činilac, njena je funkcija usklađena s materijalnim oblikom i uzrokuje ritmičko izmjenjivanje oblika i prostora, svjetla i sjene, karakteristično za starokršćansku umjetnost, koje kubični oblik preobražava u plovu, a ovu u odraz kretanja prostora i oblika što je ili usmjereno ili se razlijeva na sve strane.

Tako je prikazivanje prostora nasuprot klasičnoj umjetnosti napredovalo uglavnom preobrazivši se iz atributa lokalno ograničenog prostornog odnosa, u svojem konkretnom, objektivnom značenju, u opće umjetničko izražajno sredstvo koje je, postepeno lišavano svoga prvotnog naturalističkog zna-

čenja, u novoj kršćanskoj umjetnosti sve više moralo služiti tome da rastoči materijalnu postojanost i mehaničku sputanost tijela i pojedinačnih oblika u materijalnoj rekonstrukciji prostora, da njihovu povezanost s individualiziranim prostornim ambijentom nadomjesti univerzalnim prostornim djelovanjem, a to djelovanje zamijeni apstraktnim prostornim vrijednostima. Bilo je to sredstvo da se u slikarskim i plastičkim prikazima sve ono što se veže uz tjelesnu egzistenciju i život osjetila podredi novom psihocentričnom poimanju koje, polazeći od vjere u nadosjetilnu povezanost stvari, i u umjetnosti mora težiti za apstraktnom i natprirodnom zakonitošću i značajnošću na nematerijalnim osnovama.

Jasno je da to otkriće slobodnog prostora kao integrirajućeg naličja svakoga formalnog iznalska ne smijemo zamjenjivati s naturalističkim zahtjevima novovjeke umjetnosti da svaki predmet prikaže kao dio prikazanog isječka prostora. No temelj novovjekog načela bio je stvoren u doba velikih duhovnih prevrata koji vode iz antike u srednji vijek i koji su u punom smislu riječi otvorili umjetnosti novi put kojim je kao nekoć arhaična grčka nasuprot staroorijentalnoj, ne mareći za mjeru dosegnutog savršenstva, doista mogla napredovati »od samog početka«, od prastadija, do novih mogućnosti i tekovina koje, ukoliko je riječ o srednjem vijeku, sigurno ne valja tražiti u približavanju prirodi, nego u čitavom rastu nove umjetničke funkcije prostora, čija nam povijest omogućuje dubok uvid u bit i razvoj srednjovjekovne umjetnosti.

Da bismo mogli sagledati put koji je u tom smjeru vodio do gotike, preporučljivo je da se još jednom vratimo monumentalnoj skulpturi gotičkog razdoblja. Temeljna je novost bila što likovi više nisu bili raščlanjeni u sistem optičkih naznaka oblika ili prostora, koji je zastirao njihovu materijalnost, u zasjenjene dubine i svijetle izbočine, neutralne plohe i netjelesne linije, koji djeluju kao antimaterijalni odraz prostornog zbivanja i nisu bili kako to zahtijeva umjetnička igra ili bolje rečeno natprirodno ispovijedanje, bez obzira na zahtjeve naturalizma, iznova sazdana, iz tih elemenata, nego su iznađeni kao kubična tijela, koja i moraju djelovati kao takva u svom odnosu prema prostoru. Nije teško prepoznati podrijetlo njihova frontalnog nizanja, što u dubinskoj zoni teče paralelno s plohom pozadine, a nema ništa zajedničko s klasičnom reljefnom plastikom ni s klasičnim izdvajanjem statua što počiva samo na sebi, u kasnoantičkom kompozicionom načelu postavljanja likova na vidnu površinu koja teče paralelno s vertikalnim presjekom idealne prostorne pozadine, načelu koje

je živjelo u čitavom srednjem vijeku. Ipak likovi sada stoje materijalni, u svojem opipljivom plastičnom ustrojstvu, pred pročeljem ili kakvim drugim zidom od kojega ih *doista* razdvaja sloj prostora: to jest nije više riječ o općem idealnom pojmu prostora, kao u kasnoantičkoj ili ranosrednjovjekovnoj umjetnosti, nego o *zbiljskom trodimenzionalnom prostoru* u kojem prebivaju kubična tijela, gdje se mogu odigravati prostorna zbivanja i koji se prije svega i promatraču čini raznovrsno relativnim, kao što je svojstveno individualnom promatranju zbiljskog isječka prostora.

Ovamo uviru razvojne linije romaničke umjetnosti u kojoj je materijalnost i materijalna prostornost oblika, njihovo spokojno mirovanje i slobodno razvijanje u prostoru više ili manje počelo igrati novu ulogu, u kojoj se počelo težiti jačem objektiviziranju trodimenzionalne funkcije tijela, što je djelomično moralo uroditi novim približavanjem klasičnoj, a još više njenoj kršćanskoj unuci, bizantskoj umjetnosti.<sup>35</sup> Antički naturalizam i savršenstvo oblika ostalo je od sada kao i do sada onkraj umjetničkih interesa, ali plastično zaobljavanje tijela, kao što se moglo promatrati na starim antičkim umjetničkim djelima i koje je vjernije očuvala nova helenizirana kasnoantička umjetnost u Bizantu, statična skulptura, pogodna da predoči likove kao jedinstvo, raščlanjeno i pokrenuto u kompaktnom volumenu — svi ti specifični problemi plastičnog oblika postali su u romaničkoj skulpturi i slikarstvu uz nove pretpostavke i uz ostale nove razvojne momente pomalo opet živi faktori<sup>36</sup> i utjecali na to da su se likovi unutar starih kompozicija sve više oslobađali shema prostorne pojave i razvijali u prikaz tjelesnosti i voluminoznosti.

Tome se pridružilo još nešto.

Opisana promjena nije bila povezana s odvajanjem novih formalnih tvorevina i problema, na kojima su se one temeljile, iz višeg kompleksa prostornih vrijednosti, koji je postao glavna snaga u umjetničkom oblikovanju nakon doba rimskih careva. Ne bijahu to ostaci prikaza naturalističke scenarije koji bi se ograničavali na slučajne predmetne aluzije ili bi se možda morali uklopiti u više

35

S tog stajališta čine se jaki bizantski utjecaji u evropskoj skulpturi i slikarstvu počevši od jedanaestog stoljeća kao jedinstven pokret, koji je dosegao svoj vrhunac tek u 13. st. u Italiji, a dijelom i u Njemačkoj, obogaćen novim dodirnim točkama u shvaćanju formalnih problema. Monografska literatura o tom poglavlju bizantskog pitanja opsežna je, ali nedostaje sažeti prikaz. Bio bi veoma poželjan.

36

Prve začetke tog razvoja nalazimo u karolinškoj renesansi.

kompoziciono jedinstvo, nego je prostor bio podređen idealnoj prostornoj povezanosti koja obuhvaća sve dijelove i određuje njihove umjetničke zadaće, nasuprot kojoj je i novo oblikovanje, sazdana na elementima opipljive supstancijalnosti i zanemarivanja prostora, ostalo neantičko, u osnovi nesamostalan koeficijent. Nikada romaničkom umjetniku ne bi palo na um da njemu za volju poremeti onaj odnos između oblika, prostora i granica prostora, između statičkih snaga i ritmičkog pokreta u prostoru, između mrtve mase i reda i značajnosti, koja tu masu oduhovljava, oblikuje i prožima, odnosa koji bijaše najdublji smisao i cilj romaničke umjetnosti. Pa ipak je metamorfoza, slična onoj koja je zahvatila oblikovanje lika, zavladała i u monumentalnoj umjetnosti što oblikuje prostore, zbog čega se izmijenilo značenje tektoničkih i plastičkih članova i oblika za čitavu prostornu konfiguraciju, za sam prostor i ograničavanje prostora, nadomjestivši umjesto jednog i drugog, dakle i u vezi s jedinstvenim prostornim sklopom, više nego prije, prostornu iluziju objektivnom, uistinu prostornom egzistencijom i djelovanjem. Stupovi romaničke crkve nisu samo članovi ritmičke linije pokreta, nego su i ne manje teška, masivna tijela koja bude predodžbu voluminoznog stajanja i prebivanja u zbiljskom prostoru. Zid se raspada u traveje, koji istu težnju da se kompozicija rastavi u kubična jedinstva prenosi i na granice prostora, na razinu pozadine koja je dotada tekla uglavnom glatko, pa čak do stanovitog stupnja i na sam ograničeni prostor koji se iz neodređenog idealnog prostora pretvorio u sistem prostornih jedinstava zasnovanih na pojmu izmjerljivog isječka prostora, koji djeluje kao prostorno tijelo.<sup>37</sup>

U gotici su iz tog preoblikovanja izvukli najradikalnije zaključke koji znače prekid s prošlošću u ujedno početak novog razvoja. Ograničujuća stijena iščezava u idealnom smislu, to jest, prestaje biti estetsko sredstvo, a nadomještaju je, koliko je god moguće, plastična tijela, pa čak i slobodni prostor. Pale su ograde između vanjskog svijeta i unutarnje pozornice koja bijaše ograđena od svega zemaljski važnog, na kojoj se odigravahu religiozni i umjetnički događaji i duhovne zgode što se zbivaju u prostoru, između idealnog i zbiljskog prostora, zbog čega je naravno morala nestati i čitava artificialna igra koja je u romaničkoj umjetnosti pretvarala bazilikalne građevine u povezani sistem geometrijskih prostornih shema. Kao u starokršćanskim građevinama stupovi, nižu se u gotičkim katedralama pilastru kao neprekidan ritmički slijed

37

Usp. W. Pinder, Zur Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie, str. 39 i d.

tektoničkih pojedinačnih tijela, što djeluje kao da se kršćanska umjetnost u tom pogledu opet približila svojoj polaznoj točki. Ali koliko je toga ležalo između njih! Jer umjetničko određenje i oblik tih gotičkih peristilnih građevina, ako ih tako možemo nazvati, ne proizlazi iz odnosa prema danom i ograničenom prostoru izdvojenom od svega ostalog. Oni se vežu samo za beskrajan, univerzalan, slobodan prostor u njegovoj zbiljskoj veličini i prostranosti, za njegova a priori neograničiva mjerila koja sve čine relativnim: u nadnaravnoj snazi i skladu rastu s tla u prostrane visine, protežu se u neznane dubine, a kada se — emanacija materijalne konačnosti u vječnom bezgraničnom svemiru — tvoreći goleme dvorane naginju jedni prema drugima i dodiruju se da božju kuću, prebivalište svijesti koja teži u područje čisto duhovnog, omeđe kao sveti gaj protiv sveg profanog, tada to ograničenje nije više završetak koji odjeljuje neprekoračivo nesjedinjive i neusporedive svjetove. To ograničenje ne želi suprotstaviti, nego združiti, a ono što uokviruje, a ne izdvaja, isječak je neomeđenog svemira koji se, zbog toga što ga ostvaruju odnosi nadosjetilne zakonitosti na području osjetilnog opažanja, pretvara u umjetnički medij, u vrelo umjetničkog osjećaja i značaja. Iz toga proizlaze daljnji stadiji razvoja odnosa između formalne i prostorne kompozicije u srednjem vijeku.

1. U kršćanskoj antici i u početku srednjeg vijeka: apstraktna duhovna povezanost i pokret dematerializiranih oblika u idealnom prostornom ambijentu.
2. U romaničkoj umjetnosti: uklapanje sastavnih kubičnih oblika i idealnih, ali kubično smišljenih prostornih tijela u apstraktnu kompozicionu shemu.
3. U gotici: idealna povezanost kubičnih oblika u zbiljskom isječku beskrajnog prostora.

I tako je posljedica toga neobičnog razvoja bila prvi korak prema otkriću prirodnog, sveobuhvatnog, neograničenog svijeta, prvi korak prema onom poimanju što je ovladalo novim vijekom, koji u njem vidi najviše jedinstvo, nasuprot kojem su sve pojedinačne stvari i prirodni fenomeni samo djelomične pojave. Nije potrebno prikazivati kakve je to horizonte otvorilo umjetničkom gledanju i duhovnom životu — od otkrivanja veličajnosti »vidika s Mont Ventoux-a što širi dušu«, sve do prevladavanja geocentrizma i do evanđelja onog poimanja života za koje vječni prirodni procesi u svemiru predstavljaju podrijetlo svih životnih oblika, njihovo istraživanje put do spoznaje, udub-

ljivanje u njih duhovno uzdizanje — dok mi se, naprotiv, čini važnim da još jednom naglasim kako korijenje tog razvitka, a to vrijedi i za njihove spekulativne početke, valja tražiti u transcendentnom odnosu srednjeg vijeka prema vječnom, beskrajnom svemiru, nužnom upotpunjenju beskrajnog božanskog djelovanja.

Prostorno otkriće gotičke skulpture temelji se dakle, da se vratimo polaznoj točki ovog promatranja, na povezanosti plastičkih i tektoničkih oblika u neograničenom, realnom slobodnom prostoru, koja je usmjerena prema gledaocu. Odatle se mogu objasniti mnoge njene crte: dublji smisao za ukomponiranje likova u blok, u prostorni volumen, koje nije prevladavalo samo u gotici, nego se za njim posezalo i kasnije, kada je bilo potrebno puno prostorno djelovanje tijela izraziti pregnantno i umjetnički naglašeno. I novi umjetnički odnosi statue prema građevini, koju ona krasi, postaju tako razumljivi. Zid pred kojim stoje statue, ukoliko uopće dolazi do izražaja, biva što je moguće više raščlanjen, pri čemu se proporcije likova ne obaziru na motive tog raščlanjivanja — koji su uglavnom, kao i pejzažne pozadine u slikama, neproporcionalni u odnosu prema likovima, ali su ipak usklađeni s preglednim, prostornim rasporedom građevine. Pozadina-zid ne mora djelovati ni kao reljefna površina, ni kao ograničavajući arhitektonski okvir, već kao neutralna kulisna pozadina koja, kad nije mogla sasvim izostati, ni umjetnički više nije drugo nego prostorni međučlan; a on ujedno, kao nepremostiva prepreka na putu dubinske projekcije upravljene prema gledaocu *mutatis mutandis*, slično kao likovi srednjeg plana u kasnijim perspektivnim konstrukcijama, samo ne u naturalističkim, to efektnije izražava željenu prostornu povezanost i učinak statua. Ponekad se toga ipak potpuno odriču, kad se to može provesti, postavljanjem pojedinačnih likova ili, osobito često kod reljefa, čitave figuralne kompozicije u duboku nišu, kao na pozornicu koje zidovi iščezavaju u sjeni, dakle u zbiljski, naoko neograničen isječak prostora koji je ipak umjetnički vezan s prikazom; postupak koji nam osobito drastično predočuje načelno novu vezu umjetnosti i zbilje, duha i materije iz koje poniče i koja će biti kolijevka novoga umjetničkog poimanja prirode u njegovim elementarnim idealistički uvjetovanim počecima.

Sada je valjda razumljiv i odnos oblika i prostora u ranogotičkom slikarstvu. Pozadina, a ponekad i okvir prikaza, bijahu od sekundarne važnosti za to. Njihova je uloga bila da naglase slobodan prostor oko likova, da utisnu između njih i pozadine sloj prostora, pri čemu on sam — što dolazi do

izražaja u njegovoj boji i uzorku — nije ni realna prostorna granica, ni aluzija idealnog prostora, kao u starokršćanskoj umjetnosti, nego nasuprot slobodnom povezivanju trodimenzionalnih tijela u isječku neograničenog univerzuma ostaje ono što materijalno jest: pozadina, ploha zida ili pergamentne, koja je ponekad krajnje raskošno ukrašena zlatom i prekrasnim bojama, ali uvijek tako da materijalno dana, obojena ploha, zapravo nevažna za željeni učinak i povezivanje objekata u prostoru, zadržava svoj pravi karakter.

Postoji za to tumačenje dokaz da neobičniji i uvjerljiviji ne bismo mogli ni zamisliti. Najoriginalnija tvorevina razvoja slikarstva na prijelazu iz romaničkog razdoblja u gotiku i najčišće utjelovljenje njenih slikarskih ciljeva bijaše slika na staklu. Činjenica da je ta lomljiva teška i neuvriježena vrsta slikarstva stekla tako veliko značenje i savršenstvo ne može se objasniti samo time da je kao ni jedna druga u mnogojakom smislu odgovarala onome što se u prvom redu umjetnički tražilo od slikarstva. Veliki gotički stakleni prozori predstavljaju zidove koji to nisu, ograničuju crkveni prostor ali ujedno uspostavljaju i vezu s neograničenim svemirom. Vezu uspostavlja, i to nije novost manje značajna od osvajanja slobodnog prostora, svjetlo koje prirodno pada unutra, ali ono ipak mijenja svoju boju jer mora probiti obojene staklene ploče i čini se kao da u nadnaravno jakom sjaju žari iz likova na slici. A i ti sami likovi, najuvjerljivije preneseni u obrisima i plohama u onu monumentalnu apstraktnost, u onu idejnu jasnoću, savršenstvo i harmoniju koja bijaše gotički ideal personifikacije božanskog, prilaze kao da stižu iz nepoznatih daljina, kao nebeski gosti, zračeci »kao ništa drugo« iz tmine što briše sve granice, poslanici vremenske i prostorne beskonačnosti i čudo duhovnog, nadmaterijalnog »oduhovljenja« kojega su oruđe postali pojava u zbiljskom neograničenom prostoru i svjetlo što ga ispunja i prožima. »U cijelom vidljivom svijetu gotovo nema ugođaja koji se doima snažnije« — to su riječi Juliusa Langea kojemu zahvaljujemo briljantnu karakterizaciju srednjovjekovnog slikarstva na staklu<sup>38</sup> — »od velikoga gotičkog crkvenog interijera u sumrak, kad sve u prostoru samo neodređeno svjetluca a oko ne vidi ništa do onih jasnih svijetlećih likova što gore na zapadu lebde u strogim svećanim povorkama ili u mističnim nizovima, kad žar večernjeg sunca padne na njih. Pčinja se da se zažanila jarka vatra, a sve boje pjevaju i kliču i jecaju. Uistinu — to je drugi svijet.«

A taj drugi svijet, pridodajmo još koji uznosi duše, davao je i neposrednom osjetilnom doživljavanju nov umjetnički sadržaj. Kad Lange, s pravom, ističe da je genijalnost gotičkog slikarstva na staklu bila u tome »što su ljudi srednjeg vijeka uz pomoć vladajućeg duhovnog smjera nalazili prirodno sredstvo da izazovu dojam natprirodnog«, htjeli bismo to upotpuniti da su, i obratno, novi prirodni koeficijenti onih apoteoza, povezani s najuzvišenijim, što je po srednjovjekovnom poimanju ljudskom oku bilo dano da vidi, također bili postali dio toga, i otada trajno dobro najviših duhovnih vrijednosti čovječanstva.

Kad je nestalo transcendentalne uvjetovanosti, to je dobro bilo upućeno na samo sebe: — širina prostora što preko božanske prirode i čovjekova djela odvlači pogled do granice vidljivog na horizontu, čar svjetla što zemaljske stvari obavija svećanim sjajem ili koprenom bajke, prikazuje ih u prostoru protkane finim nitima u zrcalu vječnog kozmičkog bitka i života, daleko od individualnog utjecanja ili samoodređenja, budeći dojam tišine, svjetla onkraj htijenja i djelovanja — sve su to potresna čuda što ih umjetnost otkriva čovjeku.

Bilo bi primamljivo poći još dalje tragom stvaralačke snage srednjovjekovnog spiritualizma koja se dosad (i ne samo u povijesti umjetnosti) tako malo istraživala, no za naš prikaz bilo je dovoljno što smo je izložili na najvažnijim stilskim svojstvostima ranogotičkog slikarstva i skulpture.

Zajednička je tim svojstvima bila nerazrješiva povezanost duhovnog i formalnog sadržaja umjetničkog djela i subjektivnih psihičkih zbivanja, što doduše bijaše zavještaj čitave kršćanske umjetnosti od prvih početaka, ali je ona uključivanjem prirodnih egzistencijalnih vrijednosti, kao što ćemo čuti, dobila novo značenje. Riječi svetog Tome o »glasu božjem u nama koji nas uči da točno i sigurno spoznamo« nisu samo ispovijedanje religioznog otkrivenja: u njima ujedno leži i opće spoznajno naučanje koje sadrži početak kraja čitave ponosne tomističke misaone konstrukcije.

## NOVI ODNOS PREMA PRIRODI

Na snažnoj podlozi srednjovjekovnog spiritualizma, kojega značenje za umjetnost zasad više naslućujemo no što ga doista poznajemo, zbivalo se od dvanaestog stoljeća ne samo predmetno nego i for-

malno vraćanje prirodi, osjetilnom svijetu.<sup>39</sup> Počivalo je, kako je već bilo nagoviješteno, na općem duhovnom izmirenju s ovim svijetom koji su držali poprištem zaslužnih čina i nužnim uvodom u vječni život odabranih. U umjetnosti to je izmirenje došlo do izražaja u tome što prirodu nisu više u načelu držali beznačajnom za poimanje umjetničkih zadaća, već im se ona uz određena ograničenja iznova pridružila.

Najjasnije uočavamo tu promjenu u novostima u prikazivanju ljudi što ih ona donosi; a njeno napredovanje, bar u prvom razdoblju, možemo točnije pratiti na djelima plastike nego na slikama gdje su stare kompozicije, temeljene na drugačijim pretpostavkama, djelovale dulje. (Kasnije je odnos bio obratan.) Usredotočenost pažnje na nadzemaljske istine imala je u ranom srednjem vijeku posljedicu da je tijelo igralo tek sasvim podređenu ulogu i u umjetničkim prikazima djelovalo neživotno, ukočeno poput bloka, kao u starogrčkoj arhaičkoj umjetnosti. Stilski napredak srednjovjekovne umjetnosti, i u skulpturi i u slikarstvu, ne predstavljaju likovi živih kretnji, koje je srednji vijek tu i tamo upotrebljavao kao nasljeđe velikih historijskih ciklusa ranokršćanske umjetnosti, slično kao što u umjetnosti sadašnjice žive barokni motivi, nego strogi aksijalni likovi — a i oni bijahu baština starokršćanske antike — koji su okrenuti prema promatraču, međusobno spojeni tek labavo, gestama, a tješnje zajedničkom unutarnjom duhovnom snagom.

Kad se duhovna orijentacija ponovo počela nameutati čovjeku u njegovoj ovozemaljskoj egzistenciji, oživješe ukočeni simboli ljudi, ali ne stoga što bi se svodili na svoje klasično podrijetlo ili što bi umjetnost udarila putem sličnim kao grčka kad je iz staroorijentalnih i vlastitih arhaičnih tvorevina nastojala izvući jaču, neposrednu vitalnost. Kod Grka se to oživljavanje temeljilo u prvom redu na promatranju i prikazivanju fizičkih motiva pokreta, koji su se, izraženi u određenim likovnim pojmovima, svodili na svoju prirodnu zakonitost i uzročnost, na svoju organsku i htijenje na kojima su se zasnivali, tako da se čovjek kao duhovno biće umjetnički mogao dokučiti samo u zrcalu materijalnog zbivanja. Ali to u novoj gotičkoj umjetnosti, s obzirom na čitavu njenu prehistoriju koja je protekla u svladavanju antičkog umjetničkog materijalizma, nije uopće bilo moguće.

Tako i statue i slikani pojedinačni likovi još dugo zadržavaju karakter bloka, a u prikazivanju fizičkih motiva pokreta može se sve do nadiranja renesanse zamijetiti najveća sputanost,<sup>40</sup> nasuprot kojoj pojedina manja dostignuća jedva mogu doći u obzir. Sredstvo kojim je bila nadvladana neživotnost, kristalinična nepokretnost starijih srednjovjekovnih likova bijaše dakle drugačije — bilo je to duhovno oživljavanje. Izraz duhovnog, bilo općenito, u prikazivanju združujuće duhovne namjere, bilo posebno, u prikazu duhovne veze ili duhovnog obilježja, udahnuo je mrtvim obličjima nov život. Novi postantički naturalizam proizlazi iz poimanja čovjeka kao duhovne ličnosti: to je temeljna činjenica novog razvoja umjetnosti koja je morala odlučno, utjecati i na odnos prema prirodi. Bila je to nužna posljedica čitavog razvoja kršćanske umjetnosti koja je od svojih početaka, kao što je već bilo istaknuto, oblikovanje likova i njihove kompozicione odnose temeljila na duhovnim zbivanjima, a ne na radnjama. Samo u starijem razdoblju tog razvoja psihički osnovni element umjetničke zamisli bijaše gotovo sasvim neosoban, viša spiritualna sila koja je vladala svim zbivanjima, zbog čega ponekad nastaje oštra opreka između psihičke i fizičke datosti koja se modernom promatraču, naviknutom da obje uskladi, mora činiti besmislenom i barbarском. Kad se metafizičko poimanje svijeta počelo vezati uz relativno priznavanje zemaljskih osjetilnih vrijednosti, ostalo je psihocentrično poimanje egzistencije od sada kao i do sada mjerodavno za sva područja života, a također i za odnos prema prirodi, s razlikom što se to oduhovljenje nije tražilo isključivo u nadiskustvenom, nije se tumačilo kao snaga što vlada s onu stranu prirodnih pojava

<sup>40</sup>

To valja osobito ocijeniti pri prilazu problemima novoga statarnog stila. Bez sumnje se obnova statuarne umjetnosti, koja je u doba umjetničkog antimaterijalizma izgubila svako egzistencijalno opravdanje, izravno ili neizravno može svesti na antičke podsticaje, pri čemu ne može biti riječi ni o pokušajima oponašanja ni o takmičenju s antičkim likovima. Jesu li doista bili slijepi za ljepotu klasičnog oblikovanja tijela, kako se nekada tvrdilo? Je li jedini razlog što su se okrenuli od nje bio doista samo u tome što, nevjesti u prikazivanju tijela, nisu imali razumijevanja za profinjene odlike antičkih uzora? Da to nije tako, dokazano je nedvosmisleno time što na Sjeveru, iako se inače neprestano mogu promatrati antički utjecaji, sve do renesanse uz nekoliko iznimaka nije bilo pokušaja da se umjetnička rješenja obogate u tom smjeru i klasičnim skulpturama suprotstave slične. Na statuama su, unatoč jakom renesansnom pokretu 13. stoljeća, svi pokušaji te vrste bojažljivi i gotovo neplodni — dok u quattrocentu nije odjednom došlo do preokreta iz razloga o kojima će biti govora u drugačijem sklopu. Između Venere iz Pise i Donatellovog brončanog Davida zijeva jaz koji zahtijeva dublje objašnjenje nego što je to novo razumijevanje antike izazvano naturalističkim naprecima. Naturalističke tekovine gotike bile su samo vanjska pretpostavka, a nipošto unutarnji uzrok promjene.

<sup>39</sup>

Lijepu zaključnu formulaciju nalazimo kod Tome Akvinskog: Bog se zacijelo raduje svim stvarima, jer je svaka s njegovim bićem u stvarnoj sukladnosti. (Usp. Jungmann, *Ästhetik*, 92.)

u zbivanja, nego se po mogućnosti nastojalo povezati s njima, sa osjetilnim opažanjem i psihičkim iskustvom.<sup>41</sup> Predočimo sebi najvažnije posljedice tog razvoja.

Nekada je u tom razvoju bio najvažniji korak potpuna promjena idealnosti kojom je prikazivan čovjek. Nije se temeljio na najsavršenije umjetnički savladanom tjelesnom mehanizmu, nego je uglavnom počivao na duhovnim, u prvom redu na spiritualno etičkim prednostima. Cilj nove umjetnosti nisu bili idealni tjelesni likovi, kojih je materijalna ljepota oblika i zaklonitost imala dostignuti ono više i uzvišenije u općem prevratu, već to bijahu duhovne ličnosti koje svakodnevnom suprotstavljahu pojam intelektualno i etički višeg čovjeka.

To ne treba tumačiti tako kao da je zemaljska tjelesna ljepota načelno bila isključena. Sve do gotike ona je bila suzbijana ili bar nije igrala nikakvu ulogu.<sup>42</sup> Tek božanski likovi i anđeli bili su u ranosrednjovjekovnoj i romaničkoj umjetnosti zadržali tračak klasičnog formalnog savršenstva. U mnoštvu drugih likova ne nalazimo ni traga tome. Većim dijelom oni nam se čine izobličeni, nerazmjerni, groteskni i gotovo karikature, i to koliko u početku razvoja u sedmom ili osmom stoljeću,

41

Usp. Kurt Freyer, *Entwicklungslinien in der sächsischen Plastik des dreizehnten Jahrhunderts*. Monatshefte f. Kunstwissenschaft IV (1911), str. 261 i d. To je značajan pokušaj da se na vremenski i prostorno ograničenom području suoči s umjetničkim problemima gotičke skulpture.

42

Tako je već Paulin od Nole, kad ga je Sulpicije Sever zamolio da mu pošalje portret svoje supruge i sebe, odbio molbu riječima: »Qualem cupis ut mittamus imaginem tibi? Terreni hominis an coelestis? Scio quia tu illum incorruptibilem speciem concupiscis, quam in te rex coelestis adamavit« (Epistola XXX. Migne P. L. 61, 322). To što se klasično obrazovanom biskupu moralo činiti nespojivo s bićem umjetnosti i stoga kao dovoljno opravdanje odbijanja, pretvorilo se kasnije pomalo u polazište novog prikaza ljudi. Srednjovjekovni pisci neprestano izražavaju slične misli: »Quid namque eorum, quae in facie lucent, si internae cuiuspiam sanctae animae pulchritudini comparetur«, piše Bernard od Clairvauxa, »non velle ac foedum recto appareat aestimatori?« (u Cant. serm. 27, Nr. 1 Migne P. L. 183, 913). Tako i Toma Akvinski: »Perfectissima formarum id est anima humana, qua est finis omnium formarum naturalium« (Qq. disp. q. de spirit. creat. a. 2), za kojega svakako u skladu s umjetnošću njegova doba duševna i tjelesna ljepota više ne znače nepremostivu suprotnost, zbog čega ih pokušava pobliže odijeliti. Dok je za klasicista među crkvenim ocima, svetog Augustina, tjelesna ljepota najniži stupanj ljepote (pulchritudo ima, extrema. De vera relig. c. 40, n. 74, Migne P. L. 34, 155), nastojao je sv. Toma u skladu s novom umjetnošću biti pravedan i prema tjelesnom i prema duhovnom: »Visio corporalis est principium amoris sensitivi. Et similiter contemplatio spiritualis pulchritudinis vel bonitatis est principium amoris spiritualis« (S. Th. I, sec. qu. 27, a. 2).

toliko i u svojim posljednjim izdancima u romaniци, tako da ne može biti govora ni o postepenom gubljenju klasičnog kanona, ni o postepeno prevladanoj primitivnosti.<sup>43</sup> Nije se tražilo, kao ponekad u umjetnosti novog vijeka, karakteristično ružno, nego se samo potiskivalo sve što je podsjećalo na tjelesne odlike, na kult tijela i života, a odatle i mumijski karakter prikaza. Stari klasični formalni kanon pretvara se, budući da mu je bilo oduzeto sve životno, sve materijalno, u starački smežuranu utvaru, a ta je crta, budući da je bila u skladu s osnovnim pravcem umjetničkog shvaćanja, bivala sve očiglednija kad je umjetnost u vezi s novim srednjovjekovnim razvojem formalnih problema, kao u devetom i jedanaestom stoljeću, uz klasična formalna rješenja nastojala iznova prihvatiti i klasične formalne konstrukcije. Rani srednji vijek posjedovao je ideale koji bijahu nezavisni od takvih konstrukcija, a svi tragovi umjetničkog veličanja čovjeka, koji su se sačuvali do dvanaestog stoljeća, više su ostatak iz prošlih vremena ili svrsishodna formula nego nova tekovina.

U tome se zapravo može promatrati obrat koji se očituje u svjetovnijoj orijentaciji duhovnih interesa i što su ga tada svjesno osjećali. Grčki pojam ljepote uvodi se opet u literaturu, u čemu se poziva uglavnom na Augustina i »novoplatonskog pseudoapostola, estetičara među crkvenim ocima«, Dioniza Aeropagitu,<sup>44</sup> čije je tumačenje u sklopu tomističkog učenja o umjetnosti bilo odigralo važnu ulogu i kojega je i Dante slavio. Ponovo su bile prihvaćene stare teme estetske spekulacije, ali su svakako zadobile nov sadržaj. Dok za Augustina ishodište svih umjetničkih ideja bijaše apsolutna nadosjetilna ljepota božja, koja se očituje<sup>45</sup> kao »živ ritam i čisti duhovni oblik i jedinstvo velikog svjetskog spjeva«, mislioci gotičkog doba stavljali su ljepotu u područje čisto svjetovnog; pri tome je ona, naravno, morala biti povezana s pojmom honestum, koji su, po riječima Tome Akvinskog, tumačili kao spiritualis decor et pulchri-

43

Glave, koje djeluju poput lješina, a za današnjeg su promatrača vjerojatno užasne, stvorene su tek u dvanaestom stoljeću, na pragu nove gotičke umjetnosti, a smjer iz kojega potječu prevladavao je čak u Francuskoj u pojedinim školama još u vrijeme kad je novi stil već bio otpuno razvijen. Usp. Vöge, n. dj., str. 44, sl. 15.

44

Borinski, n. dj., str. 73.

45

E. Troeltsch, *Augustin, die christliche Antike und das Mittelalter*, str. 112 i d. Usp. i Riegl, *Die spätrömische Kunstindustrie*, str. 211 i d.

tudo.<sup>46</sup> Iz tog združenja nastao je nov pojam umjetničke ljepote i uzvišenosti u kojemu se materijalno lijep oblik javlja kao izraz duhovnih odlika. Gotičke Marije slike su plemenite ženske ljupkosti, sveti vitezovi plemenite mladenačke snage, apostoli i sljedbenici Kristovi utjelovljenje nepokolebljive muževnosti. Sveti likovi moraju biti upadljive tjelesne ljepote — time je, i u umjetnosti i u teoriji umjetnosti, i to ne samo srednjeg vijeka, u načelu bio pronađen put do svijeta osjetila, kao i do antike — ali se unatoč tome ne naglašavaju tjelesne osobine nego duhovna svojstva što poniču iz njih: ljupkost nježne osjećajne žene, čvrstina pobožnih kršćanskih ratnika kojima je strana svaka preuzetnost, blaga, produhovljena mudrost utemeljitelja i učitelja novog čovječanstva.

Iz tog spoja spiritualističkog idealizma srednjeg vijeka i novog potvrđivanja svijeta potječe novo umjetničko shvaćanje čovjeka koje smo nazvali težnjom za prikazivanjem duhovne ličnosti, a ona je morala uroditi novim pretpostavkama prirodnosti u prikazima čovjeka. Jer duhovne ličnosti zahtijevaju, naravno, i tjelesnu individualizaciju, pa iako se u toj individualizaciji u početku može zamijetiti jaka tipizacija, dana kršćanskim životnim zapovijedima, u tim shemama ipak nije riječ, kao u antici, o sažimanju individualnog u jedinstven tjelesni ideal, nego o sličnosti naravi pojedinih ličnosti, koja je djelima prvog razdoblja te nove umjetnosti utisnula doduše konvencionalni karakter, ali je ipak, razvijajući novu duhovno-svjetovnu organizaciju čovječanstva, donijela sve jaču individualizaciju, a ne sve jaču sintezu. Ona je početak procesa koji se, usprkos nekim kasnijim vraćanjima, još ni danas ne bi mogao smatrati završenim.

Nije se izmijenio samo pojam ličnosti: isto se tako promijenio i odnos prema čitavom vanjskom svijetu kad su se počeli naglašavati psihički fenomeni, čime se razdoblje kršćanstva razlikuje od klasike, i probudili zanimanje za taj vanjski svijet. I dalje u tom preokretu, koji je već započeo u filozofskim i umjetničkim problemima kasne antike, kršćanstvo je svojom vjerom u spasenje, svojom etikom, poučilo ljude da poimanje svijeta prilagode spasu duše i kršćanskom životu ili, drugim riječima, individualnom osjećajnom životu, individualnim religioznim, to jest duhovnim, interesima; i tako su njihovo

individualno osjećanje i vjerovanje, gledanje i mišljenje, njihovi osobno uvjetovani duhovni zahtjevi i doživljaji postali mjerilo njihova odnosa prema vanjskom svijetu, koji su počinjali shvaćati kao djelo duha. To otkriće u zrcalu subjektivne svijesti bila je druga temeljna tekovina koja je došla do izražaja kad se pažnja novo okrenula ovom svijetu.

U prikazivanju ljudi to novo oduhovljenje i emocionalnost dolaze do izražaja u trojakom smislu.

1. U prikazivanju duhovne veze između pojedinih likova. Psihički odnosi ili sukobi nisu doduše još dugo bili samostalan umjetnički problem, ali ondje gdje su očigledni u prikazanom sižeju, neusporedivo su jače naglašeni nego ikada prije i postaju sastavni dio umjetničkog prikaza čovjeka. Tako se, da navedemo primjer, Vizitacija koja je još u romaničkoj umjetnosti u smislu antike bila shvaćana kao materijalno pokrenuta grupa, u ranoj gotici preobražava u gotovo nepokretno duhovno mirovanje, a kasnije ga nadomješta duševni dijalog.

2. U prikazivanju osjećaja kojih izraz ne postaje samo jači, kao što se može zamijetiti na likovima grupa Raspeća, nego koji su prvi put u razvoju umjetnosti postali samostalan sadržaj umjetničkog djela, uz zbivanja ili umjesto njih, kao pasivna duševna stanja, od tihe, introvertirane smirenosti sve do najburnijih provala radosti ili bola.

3. U odnosu prema vanjskom svijetu. Na nizovima statua što krasi pročelja gotičke katedrale možemo zapaziti kako između većine likova nema nikakve međusobne veze i kako uz svoje simboličke naznake ne sudjeluju ni u kakvoj radnji, a ipak ih ispunja neka unutarnja napetost koja se ne zasniva na činu volje, nego na receptivnom psihičkom događaju: na gledanju, na svijesti o utiscima koji svaki pojedini lik povezuju s vanjskim svijetom. Ništa jasnije ne osvjetljava koliko se nova umjetnost načelno razlikuje od antike, kao svojstvo što ga objašnjava stara uzrečica da je gotika otvorila čovjeku oči. I to ne samo onom kojega prikazuje, nego i onom koji prikazuje. Budući da su prihvaćanje, promatranje, subjektivno zapažanje, svijet kao proizvod duha preuzeli vodstvo, morao se, naravno, iz temelja promijeniti odnos između umjetnosti i zbilje. Na mjesto objektivnog savršenstva, traženog utjelovljenja najvišeg pojma formalne datosti, gotovo sveopćeg rješenja svih problema vezanih uz r' u, koje se suprotstavljalo pojedinačnom, slučajnom zbilje, dolazi receptivno bogatstvo međusobnih odnosa beskrajno raznovr-

<sup>46</sup> Usp. Toma Akvinski S. Th. I, sec. qu. 5, 27 i 39, i II sec. qu. 145, a. 2, kao i komentar djela Pseudo-Dioniza, De divinis nominibus cap. 4, lect. 5.

snih tvorevina prirode i pojava života,<sup>47</sup> proučavanje prirode u posve novom, dotad nepoznatom značenju riječi. Čovjek postaje središte umjetnosti u sasvim drugačijem smislu nego u antici: ne kao objekt nego kao subjekt umjetničke istine i zakonitosti. Mjerilo umjetničkog djela nije više norma, zajedničko djelo generacija umjetnika, već promatranje i iskustvo koje se uvijek obnavlja.

Dok je antika potiskivala subjektivni udio što je više mogla, sada je on — i to ne samo kao u prvom razdoblju razvoja kršćanske kulture svojim odnosom prema metafizičkom tumačenju svijeta, nego i u svim zbiljskim pitanjima života — postao najvažnije ishodište umjetničkog stvaralaštva.

U dvojakom je to smislu moralo snažno utjecati na umjetnost. U prvom redu ekstenzivno. Likovni pojmovi klasične umjetnosti bili su uza svu svoju raznolikost ograničeni. A sada više u načelu nema nikakve granice, jer je svijet onoga što se može promatrati, svijet subjektivnih dojmova, neograničen i tako je u načelu, iako u stvarnom procesu umjetničkog savlađivanja tek postepeno — a taj se proces proteže do sadašnjosti — čitav svijet vidljivog već u srednjem vijeku postao vlasništvo umjetnosti i svega što s njom ima veze kao umjetnički dana i rješiva zadaća. To novo, opširnije otkrivanje prirode pripisivalo se urođenoj ljubavi novih germanskih naroda za prirodu, ali unatoč tome treba naglasiti kako ni poezija, ni likovna umjetnost tih naroda u stoljećima prije toga ne daju oslonca tom mišljenju. Moglo bi, dakle, najviše biti govora o sklonosti, dok je zbiljsko proširenje umjetničkih zadaća neograničenim promatranjem prirode bez sumnje određen, povijesno uvjetovan događaj, slično kao i nastajanje empiričkih znanosti.

No isto tako ne valja ni čitav taj povijesni proces, iz kojega proizlazi nov odnos prema prirodi, tumačiti kao osamostaljenje novih naroda u odnosu prema starom crkvenom životu, ili kao profani, renesansni pokret čovječanstva koji ne bi ovisio o njemu. O tome nema ni govora, jer je to novo sasvim ukorijenjeno u kršćanskom spi-

ritualizmu srednjovjekovnog svijeta, a bez njega se ne može zamisliti novo umjetničko shvaćanje, kao ni nova znanost, nova poezija, nova svjetovna društvena svijest o dužnosti ili novi profani osjećajni život. Neobično složen povijesni razvoj uvjetovao je doduše sekularizaciju duhovnih snaga, ali ne u opreci prema religioznoj kulturi srednjeg vijeka, nego na njenoj osnovi i u njenim okvirima, a gledišta koja su u tome bila odlučna, kao što je novo tumačenje duhovne ličnosti i novo poimanje prirode, poniču iz razvojnih momenata što se ne mogu odijeliti od one preobrazbe čovjeka koja je našla svoj izraz u kršćanstvu.

Jasno je da je takav preokret morao prouzrokovati i dalekosežno nadilaženje tradicionalnih likovnih pojmova. Dok je u prethodnom razvoju tematika bila ograničena na određene stare cikluse, koji su bili proširivani ili sažimani ili na različite načine nanovo stvarani, ali su se kretali uvijek u krajnje ograničenom krugu likovnih pojmova (a oni su sigurno bili oskudniji od svojih starokršćanskih temelja), iščezle su te granice na sredini dvanaestog stoljeća i u umjetnost je u naoko bezgraničnim količinama počeo nadirati novi svijet mašte: stare teme nisu bile samo opet dotjerane, nego i otkrivene nanovo, a priključile su im se brojne nove, epske i lirske, religiozne i profane. Sadržajno obogaćenje umjetnosti ne bijaše manje od onoga u devetnaestom stoljeću nasuprot umjetnosti renesanse i baroka, samo s tom razlikom što se proširenje tematike manje odnosilo na konkretno promatranje prirode (iako se i ovdje zbio golem preokret) a više na literarno-narativno. Sva je srednjovjekovna umjetnost, kako se s pravom često naglašava, imala izrazito literaran i ilustrativan karakter,<sup>48</sup> pa je bilo prirodno da se — koliko se literarni krug interesa širio i mijenjao, koliko je crkvenu i profanu literaturu prožimao novi procvat života mašte — to moralo odraziti i u likovnoj umjetnosti. Nije ovdje riječ samo o potrebi da se nova djela opreme ilustracijama, nego i o samostalnoj paralelnoj pojavi: beskrajne pripovijetke na staklu bi-

47

To novo poimanje umjetničke istine dolazi do izražaja i u spisima sv. Tome: »Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur quod ex alio procedat, simile ei in specie, vel saltem in signo speciei« (S. Th. I; qu. 35; a. 1). Sličan je i komentar Dion. Areopag.: »... pulchrum addit supra bonum ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi« (c. 4, lect. 5). Još dalje ide Duns Scotus: »Nunc autem intoto opere naturae et artis etiam ordinem hunc videmus, quod omnis forma sive plurificatio semper est de imperfecto et indeterminato ad perfectum et determinatum« (De re. princ., qu. 8, a. 4, 28, p. 53 b, Leydensko izd. iz god. 1639).

48

Stihovi Prudentiusa: »Non est inanis aut anilis fabula — Historiam pictura refert quae tradita libris — veram vetusti temporis monstrat fidem« (Peristephanon Hymn. IX. Migne P. L. 60, 434) bili su u srednjem vijeku često parafrazirani, pri čemu se u srednjem vijeku naivno naglašava praktična svrha. »Slike u božjoj kući«, pisao je Grgur Veliki biskupu Serenu, »treba da su za jednostavnog čovjeka ono što su za obrazovanog knjige« (L. 9, epist. 208. Mon. Germ. Epist. II, str. 195). Slično i sinod u Arrasu u godini 1025. (Didron, Iconographie chrétienne str. 6). Od dvanaestog stoljeća dolaze na mjesto pedagoškog obrazlaganja u pravilu ukazivanja na idealnu vrijednost umjetnosti. Za Tomu Akvinskog usp. S. Th. I, qu. 75, a. 5 c.; S. Th. II, sc. qu. 167, a. 2 i Bonaventurin spis De reductione artium ad theologiam.

jahu crkveni odgovor na viteške romane. A ipak je veza s literarnim idejnim krugom bila tako čvrsta, da njegov presudan utjecaj možemo zamijetiti ne samo u prikazima povijesnih ili poetskih događaja, nego i u svakom prikazu prirode ili života i bilo kojega pojedinačnog objekta.<sup>49</sup> Sigurno nije slučajno da se velika enciklopedija srednjovjekovnog znanja, *Speculum Vincensa* od Beauvaisa i likovna tematika kasnoga srednjega vijeka najpotpunije podudaraju: školska knjiga i uobičajeni predmeti koji su prikazivani poniču iz istog korijena.<sup>50</sup> Veliko stilsko obogaćenje gotičke umjetnosti dvanaestog i trinaestog stoljeća ne potječe od osjetilnih utisaka i primarnih likovnih pojmova, kao u antiци, već od teoretskog znanja, obrazovanja koje se crpilo iz literarnih vrela, a ono nije utrlo put samo njoj nego i cijelom kasnijem toku razvoja evropske umjetnosti. Za razliku od stare orijentalne i klasične umjetnosti, gdje je umjetnički prikaz unaprijed bio ograničen na određene materijalne odnose i umjetničke probleme, evropska je umjetnost time dobila gotovo neograničen program, kao i izrazito znanstveno obilježje, koje je doduše isprva došlo do izražaja samo u naivnom proširenju interesa, ali je kasnije preobrazilo čitav pojam umjetničkog.

Ali mnogo radikalnije od nadilaženja tradicionalne tematike bilo je nadilaženje tradicionalnog shvaćanja oblika. Ono je zamjetljivo i u najneprikladnijim slučajevima, čak i ondje gdje su, kao u prikazima Spasitelja ili Madone, postojali drevni, gotovo posvećeni tipovi koji su se prije toga najsilovitije opirali svakoj promjeni. Dok je romanički prikaz Marije ili Krista, i u čitavom tipu i u shvaćanju odjeće, u oblicima tijela, u crtežu i oblikovanju, u odnosu likova i plohe, svjetla i sjene, karika u razvoju čija se neprekinuta linija može pratiti sve do antike, u gotičkoj se umjetnosti taj kontinuitet potpuno gubi, a ako se ponekad tradicionalna kompozicija i zadržava, oblici i rješenja na koje je nadahnula umjetnika novi su i ne počivaju više na tradiciji nego na novom, samostalnom shvaća-

<sup>49</sup> »Ligna et lapides docebunt te, quod a magistris audire non possis«, govori sv. Bernard. O srednjovjekovnom simbolizmu usp. Borinski, n. dj., o osebujnoj ulozi exempluma u srednjovjekovnoj umjetnosti J. v. Schlosser, *Zur Geschichte der künstl. Überlieferung im späten Mittelalter*, Jahrb. d. kunsth. Sammlungen d. allerhöchst. Kaiserhauses, sv. XXIII, str. 284, i *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, S.-B. der Wiener Akad. d. Wissenschaften 1914, sv. 1, 77, odj. 3, str. 86.

<sup>50</sup> Usp. R. v. Liliencron, n. dj., a o vezi između *Speculum Vincensa* od Beauvaisa i istovremene umjetnosti E. Malle, *L'art religieux du XII<sup>e</sup> s.* (Pariz 1902). Valja ipak naglasiti da to ne bi smjelo biti neposredne upute.

nju prirode. A ono je posve očigledno u prikazima koji su bili više ili manje neovisni o starim likovnim uzorima.

Nov, izmijenjen odnos između umjetnika, prirode i umjetničkog djela nužno je morao izazvati i promjene formalnih problema, načina prikazivanja prirode. Odlučni momenti subjektivnog zapažanja i promatranja igrali su veliku ulogu i u prikazivanju oblika i svih formalnih i prostornih odnosa.

Naturalizmom se nije držalo poznavanje prirode uzdignuto do jasne norme i savršenstva oblika, nego jednokratno dojam i individualno karakteristično. I tako je dakle novi naturalizam neopozivo pobijedio s gotikom i nadišao antiku za sva vremena, unatoč nekim prividnim vraćanjima, i to ne samo predmetno, ne samo svojim duhovnim sadržajem, nego i stilski, do posljednjeg poteza. Značenje novoga gotičkog naturalizma ne krije se samo u pojedinim formalnim ili stvarnim naprecima ili tekovinama, nego u toj temeljnoj činjenici koja je odlučna za budućnost zapadne kulture: slično kao u grčkoj umjetnosti u opreci prema staroorijentalnoj, u gotici je iznijelo pobjedu novo umjetničko poimanje prirode, iz temelja različito od klasičnog. Novo čovječanstvo, rođeno u najžešćim duhovnim prevratima, počelo je polazeći od svojih novih gledišta i duhovnih interesa nanovo osvajati prirodu. Ako toga nismo svjesni, nećemo razumjeti ni umjetnost novoga vijeka.

\* \* \*

Mogli bismo se zacijelo zapitati zašto se taj novi naturalizam, koji je očigledno utjecao na čitavo naredno razdoblje i koji bismo mogli nazvati individualno-receptivnim, u gotičkom razdoblju, gdje je bio od odlučnog značenja ukoliko je bilo posrijedi promatranje prirode, ipak nije razvio dalje od svojih ograničenih početaka. Objašnjava se to njegovim transcendentno-idealističkim pretpostavkama, o čemu je već ranije bilo govora. Jer iznad svijeta osjetila, života, iznad istine prirode i uživanja u prirodi u našem smislu riječi, bijaše još otkrivenje, područje nadsvjetovne religiozne apstraktnosti, egzistencija kojom ravnanju zakoni drugačiji od onih koji se mogu spoznati osjetilima i pristupačni su razumu, a ne mogu se mjeriti tek prolaznim svjetovnim vrijednostima.<sup>51</sup> A

<sup>51</sup>

Prema Vincentu od Beauvaisa čovjek se uzdiže opažanjem stvarnog od nižeg do višeg stupnja spoznaje, do spoznaje Boga; od promatranja slike do poimanja uzora. (Usp. R. v. Liliencron, n. dj., str. 13.)

tom vječnom i neporočnom nadsvijetu umjetnost se mora približiti, uzdignuti gledaoca do njega. I to ne samo idejnom apstrakcijom, kao u prethodnom razdoblju kršćanske umjetnosti, gdje tijelo i duh nisu išli ukorak nego združenjem duhovnog sadržaja i osjetilnog djelovanja misaone i tjelesne ljepote, koju taj sadržaj ograničuje i uvjetuje, a u tom se tjelesna ljepota podvrgava misaonoj. Tako prikaz Marije mora biti više od slike lijepe žene, ljupke ljudske majke; ona mora ujedno biti utjelovljenje nadzemaljske plemenitosti majke božje u njenoj besmrtnoj apstraktnosti, a kad se apostoli i mučenici obilježavaju kao duhovne ličnosti, ta su se obilježja sa svojim naturalističkim pomoćnim sredstvima zasnivala na težnji da gledaocu predoče zastupnike metafizičke apsolutne, vječne, svete zajednice. Nije riječ samo o namjeri da se pouči, na što se obično jednostrano ukazuje, nije riječ samo o naslikanoj i isklesanoj teologiji i crkvenom odgajanju ljudi, koliko o tvorevinama mašte u kojima su, kao nekoć u Grčkoj, antropomorfni, religiozni pojmovi bili sažeti u likovnim idealnim tipovima. Oni nam se čine manje novima od grčkih, jer nisu kao oni bili ikonografski novi, nego su uglavnom proizlazili iz starih, pa čak i antičkih uzora. A ipak su bili isto tako novi kao i novo poimanje prirode! Zasnovani su bili na pojmu idealnosti koji je u načelu bio različit od antičkog i koji nije kao grčka umjetnost polazio od metafizičke projekcije osjetilnog iskustva, nego obratno, on je opće značenje umjetničkih rezultata osjetilnog iskustva mjerio njihovim odnosom prema nadosjetilnim duhovnim vrijednostima. Kako se malo pažnje obraćalo epohalnoj važnosti te činjenice! Osjetilni oblik u umjetnosti kao odgovarajući izraz apstraktnih psihičkih zbivanja, podređen njima, a idealiziran pomoću njih — koliko je to otvorilo novih horizonata, beskrajskih novih mogućnosti umjetničkih zamisli i učinaka! Klasična se umjetnost, opredmećujući tjelesnu i kozmičku zakonitost, ljepotu i harmoniju u određenim tvorevinama mašte, razvila do najvećeg procvata, duboko je utjecala na život, no u njenom osjetilnom objektivizmu krilo se ujedno i ograničenje koje je prije ili kasnije moralo zaustaviti njen uspon, a u čistom spiritualizmu kasne antike i ranoga srednjeg vijeka ležala je opet opasnost da umjetnost naposljetku izgubi svaku mogućnost napredovanja koje je bilo ukorijenjeno u osjetilnom doživljavanju, u živom percipiranju i iskustvu. Objema tim temeljnim sistemima umjetničkog idealizma kasni srednji vijek suprotstavlja treći, uzdižući objektivnu realnost i ljepotu materijalnih oblika u podatan izraz nadmaterijalno duhovnih vrijednosti, opće i individualne borbe za idejni i etički napredak čovječanstva.

Kao što iz načelnog oduhovljavanja svih životnih odnosa nastaje novi naturalizam, tako se iz istog vrele rodila i nova svjetovno-idealistička orijentacija umjetnosti, nov odnos umjetnosti prema idejama i osjećajima što pokreću čovječanstvo. Bio je to temelj onog razvoja koji je uzrokovao da je umjetničko stvaralaštvo, ne izgubivši veze sa svjetovnim životom u budućnosti, mnogo više nego u starijim razdobljima umjetnosti, polazeći neposredno od zanosnog patosa novih općih ideala čovječanstva sve do tihe spoznaje subjektivnog duševnog doživljaja, sudjelovalo u velikim duhovnim strujanjima, crpeći iz njih kao i iz prirode svoju unutar-nju promjenu i obnovu.

U gotici je isprva riječ dakako samo o sponi između umjetničkih ovozemaljskih vrijednosti i nadiskustvenog poretka svijeta, između svjetovne ljepote i kršćanskih životnih ideala.

U toj se vezi opet krije daljnje vrelo preobražavanja starokršćanskih osnovnih likovnih tipova, kriju se precizne personifikacije oduhovljene ljepote što poniče iz dubine osjećaja ili određenih etičkih odlika koje su, kao što su u umjetnosti starih idoli tjelesnog savršenstva, uz drugačije pretpostavke, uvijek nanovo utjecali na idealizirane prikaze čovjeka, a isto tako uz njih i u čitavoj budućnosti, u gotici postale uzorni prvotisci produhovljenog pojma ljepote koji i u istodobnoj crkvenoj i svjetovnoj poeziji igra tako veliku ulogu. Samo se tako može protumačiti njihova stvarna ograničenost u doba kad sigurno nije moglo biti govora o nespretnosti u prikazivanju prirode.

Ali nije riječ samo o novim idealnim tipovima. I inače posvuda možemo zamijetiti kako nastaje novo poimanje ljepote koje, nasuprot antici, posjeduje nova mjerila, i to ne samo u svojim duhovnim, nego i u osjetilnim elementima. Helenističke likove stvorene u ravnomjernoj harmoniji postojane tjelesne kulture, isto tako i masivne, zbijene ljude rimskog osjećaja snage ili nezgrapne likove ranosrednjovjekovnog odricanja od svake tjelesne ljepote, sve više nadomješta — a da oblici koji izražavaju snagu i energiju nisu sasvim nestali — težnja za suptilnom finoćom i gracilnom lakoćom, a ona je, ma koliko doživjela obrata od dvanaestog do šesnaestog stoljeća, uvijek zadržala idealnost kojoj su duševne odlike, askeza i pobožnost, uzvišeni osjećaji, altruistički stavovi i životne institucije zasnovane na duhovnoj zajednici važniji od tjelesnog savršenstva i individualne i javne svijesti o moći.

Jaka ovisnost o duhovnom sadržaju uzrokovala je u isto vrijeme kolebanje, naizmjenično približavanje prirodi i udaljavanje od stvarnosti koje je bilo

nepoznato dosljednom razvoju klasične umjetnosti s njenim objektivnim problemima. Veliki realisti Sjevernog portala u Chartresu<sup>52</sup> mlađi su tek za pokoljenje od majstora što su u Moissacu, Vézelayu, Souillacu stvorili one »iz mržnje i srdžbe rođene mračne likove, koji kao ništa na svijetu niječu antičku životnu radost i poganski kult heroja čija tijela u haljama klopoću kao kosturi i pokazuju praznooim stanovnicima samostana ono što bi htio biti svaki od njih: čistu dušu, prekaljenu u vatri ekstaze, koja u tijelu prebiva još samo kao dašak na trunu tamjanova pepela, koja se ponizuje u skrušenosti i propinje u čežnji, koja kao olujom slomljena istrgnuta vlat trave leži na tlu i uzdiže svoj pogled prema nebu, kao ljiljan svoj kalež.«<sup>53</sup>

U Bambergu se nakon snažnog duhovnog patosa proroka kora sv. Jurja, koji bi se mogao držati prvim činom trilogije snažnog prikaza pretkršćanskih proroka, kojeg su drugi čin proroci i sibile Giovannijeve u Pistoji, a treći — »velike stvari bacaju sjenu unaprijed« — božanski likovi Sikstine, javlja suptilna ekipa jedne umjetnosti koja onkraj svih duhovnih sukoba svoje podjednako plemenite grupe gradi na smirenoj sigurnosti radosne svijesti o bogu. Isto tako, obratno, mnogo više od jednog pokoljenja ne dijeli ni likove s kora u Wechselburgu i Halberstadtu<sup>54</sup> koji su u bolu i predanosti bogu tako lirski daleko od svijeta, od gotovo brutalnih životnih portreta donatora u Naumburgu. Ta predgra velike pokrenutosti duhovnog sadržaja nije počivala samo na razlici između škola i radionica, nego je potjecala također od ovisnosti umjetničkog stvaralaštva — u usporedbi s antikom veće i neposrednije — od svega onog što je pokretalo duhovni život tog doba; a to je bila nužna posljedica ocjenjivanja svih stvari prema zahtjevu duševnog života, što je svojstveno osnovnom karakteru kršćanske umjetnosti.

Ali iz istih tih vrela proteklo je i zapanjujuće bogatstvo mašte u gotičkoj umjetnosti, ona nemirna težnja za novotarijama u smišljanju motiva koji nisu sadržavali samo nove dojmове prirode, nego

su mašti davali uvijek novu hranu. Koliko li se iz temelja razlikuje od ograničenog klasičnog duha, koji je »u brazdama svog triglifa nalazio spokoj i odavao se zadovoljstvu, ta čudesna, radosna težnja nove umjetnosti da neprestano stvara nove fantastične sklopove i iznalazi oblike koji se nisu odlikovali samo svojom novošću, već su u sebi krili i klicu daljnjih novosti«!<sup>55</sup> Razdoblje velike fantastične umjetnosti, koja po Diltheyu seže od sredine četrnaestog sve do sredine sedamnaestog stoljeća, počelo je zapravo još prije, u gotici. Kao što se korijen slika seljaka Pietera Brueghela, Rabelaisa ili Caravaggia, beskrajnog niza nordijskih slikara žanra, nalazi u gotičkom naturalizmu, tako niti fantastičnog svijeta gotike pletu i Dürerovu Apokalipsu, Boschove sablasne pripovijetke, Altdorferove idile, Rembrandtove bajke iz geta, svijet duhova Macbetha i Sna ljetne noći ili likove u kojima je najveći pjesnik Španjolske opsjene mašte u zrcalu snažne ironije učinio predmetom svoga genijalnog djela. Nije ovdje, dakako, riječ samo o nastavku gotike. Između njih leže korjenite promjene duhovnih interesa, koje ćemo objasniti na drugom mjestu kad za to bude prilika, ali ipak za razvoj nove umjetnosti od presudnog značenja bijaše to što u gotičkom razdoblju, na pragu srednjovjekovne obnove svijeta, stoji golemi duhovni pokretač, dolazeći iz dvostrukog vrela umiruće i nastajuće kulture, koji je, s jedne strane povezan s ostacima antičko-objektivno umjetničke rekonstrukcije osjetilnog svijeta, s druge strane s prvim pokušajima da se sagradi slika svijeta na temelju subjektivnog promatranja i uvjerenja, bio uveden na područje umjetničkog tumačenja prirode i života.

To proljeće svemoći mašte kao i ostali novi putovi gotičke umjetnosti bili su ograničeni nadiskustvenim pretpostavkama iz kojih su se razvili. Tako smo opet došli do polazišta našeg promatranja — naime, do onih stilskih osebnosti gotičke umjetnosti koje, ukorijenjene u načelno idealističkom poimanju svijeta, a priori postavljaju određene granice svakom oponašanju prirode i obogaćenju umjetnosti.

52

Usp. W. Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200. Zeitschrift für bildende Kunst XXV, 1914, str. 193 i d.

53

A. Weesem, Die Bamberger Domskulpturen. II izd. Strassburg 1914, str. 160.

54

Usp. A. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. Sv. 36, 1914, str. 137 i d.

55

J. Ruskin, Gotik und Renaissance. Prijevod J. Feis u: Wege zur Kunst II, Strassburg, str. 23.