

»slava slikarstva«

Kompozicija. »Doslovni« smisao slike

Plitka pozornica slike, koju upadljivo blizo očiste gotovo nasilno sažima,¹ razdijeljena je na tri, s površinom slike usporedna, »plana«. U trećem planu, straga, vlada ploha, a na njoj horizontale i vertikale: široki pravokutnik zemljovida sa svojim pravokutnim dijelovima, pravi kut naslona desno. Toj zoni nekako pripada i strop, čije se grede, ako se izvuku iz konteksta slike, čine samo kao plošni uzorak tamnih i svijetlih horizontalnih poteza, slično uzorku letvica što uokviruju zemljovid. U tu koordinatnu mrežu prospekta uključuje se lik modela: tijelo u profilu, lice gotovo *en face*.

U srednjem planu vladaju kosine; horizontale i vertikale pojavljuju se malokad. Koso se ukrštavaju linije u uzorku kamenog poda, koso je postavljen i brid stola, kao i različite stvari što leže na njemu. Koso stoji slikarov stolčić, koso tronog stalka i platno na njemu, koso je na nj prislonjena slikarska palica. U rasporedu je ovdje sve slobodnije nego u najdubljem planu gdje desni brid zemljovida točno odgovara istom bridu stolice. Jedna se vertikalna diobena linija zemljovida nastavlja u središnjoj liniji lica, jedna horizontalna u rubu ovratnika plašta koji model nosi.

Ali između oba prostora postoje i sličnosti: jedna vertikalna diobena linija zemljovida produžuje se točno u bridu platna u srednjem planu, a kosini brida stola odgovara u trećem planu kosina knjige u ruci modela.

I u prvom planu, koji tvori neku vrstu proscenija, veliki stolac stoji malo koso. Ali ovdje u naborima teškog zastora, koji bi da visi, tvorio ravninu uspoorednu s površinom slike, vladaju snažne plastične krivulje cjevastih nabora što se spiralno produžuju u prostoru — podsjećajući ponešto na neku baroknu volutu.

Ta diferencijacija planova, koja se prva čita na izboru i prostornom rasporedu predmeta, prožima sve odnose slike, svaki put drukčije.

Tako npr. u najdubljem planu vlada par čistih komplementarnih boja: plava i svijetla limunova žuta, okružen sivim tonovima (zid), smeđim (strop), žuto-smeđim (suknja) i onima koje, sastavljene od sitnih, gotovo »poentilističkih« djelića čiste boje,

hans
sedlmayr

¹ O pojmu »Nachrauma« usp. Hans Jantzen, »Das holländische Architekturbild«, Leipzig 1910, str. 144—148. — »Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz«. U: Zeitschr. für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft VI (1922).

tvore živ neutralni ton (zemljovid). — U srednjem planu vlada par crnog i bijelog okružen derivativima sivih tonova: sivo-žuta (maska), plavo-žuta (jedna marama), sedefasta siva (druga marama), sivo-smeđa (stalak), čista siva (platno). — U prosceniju nad zagasitom smeđom bojom velikog stolca stoji, gledan u cjelini, neutralni topli osnovni ton saga, u kojemu se, međutim, modificirano vraćaju sve boje obaju drugih planova. Naglasak je pri tom na plavoj i žutoj, koje su dublje od odgovarajućih boja pozadine: duboka jasna tamnoplava i žuta koja se približava narančastoj, a uz to, jedna uz drugu, u skupini malih mrlja, boje srednjeg plana: crna, bijela i nešto crvene — sve tri bljeđe i prigušenije od odgovarajućih boja drugog plana.

U predmetnom smislu: straga kao glavni lik s lovorovim vijencem, trubljom, knjigom i drapiranim plaštom stoji model »idealno« urešen kao alegorija *Glorije*. U srednjem planu sjedi slikar u suvremenoj »realnoj« nošnji. U prosceniju samo nijemi predmeti: egzotični skupocjeni zastor i prazan stolac.

Osobit odnos planova valja objasniti kratkom usporedbom s Velázquezovim »*Hilanderas*«. Ondje se suprotstavljaju dva međusobno oštro razlučena »plana«: jedan taman, drugi svijetao; jedan zasićenih, drugi nježnih boja; jedan širok, drugi visok; jedan s plošnim stropom, drugi nadstvođen; jedan ispunjen sa (pet) »nižih«, drugi sa (pet) »viših« likova; jedan pokazuje svagdašnje, a drugi nadsvagdašnje zbivanje. Toj suprotnosti u zornom značaju planova odgovara suprotnost njihovih značenja: u prividu jedne genre-slike krije se alegorija *Artes mayores* i *minores*.² Kod Velázqueza su planovi široko razmaknuti — perspektivno smanjenje drugog plana hotimice je pretjerano — i već u porijeku gledališta oštro odvojeni. Kod Vermeera su planovi ujedinjeni u jedno jedino gledalište, jako približeni i usko isprepleteni. Prema značenju njegova je slika »tijesna« suprotnost dvaju oblika kontemplacije: gledanja i izlaganja pogledu (slikarovu, ali i našem), potpuno pasivno oborena introvertirana pogleda — nepomičnost u gledanju i nepomičnost u izlaganju pogledu. A uz to, u »prosceniju«, tiha prisutnost beživotnih stvari. Značajno je da zastor kod Velázqueza pripada prvom planu i da kretnjom jedne radnice *biva* pomaknut u stranu, dok kod Vermeera sâm zauzima jedan plan i jednostavno *jest* pomaknut u stranu.

Namjera da se predmeti približe i da se temeljnom dvozvuku svaki put pridoda još jedan lako udareni

treći glavni ton, dade se slijediti u svim slojevima slike i ključ je za odgonetanje mnoštva pojedinačnih odnosa.

Tako se npr. suprotnost: straga plohe — u srednjem planu tijela, ublažuje time što je slikarevo tijelo, koje djeluje naj snažnije i koje je sa svih strana okruženo slobodnim prostorom, svojim crnim i bijelim bojama obrađeno upadljivo plošno, dok je tijelo *Fame* jače modelirano, pomalo kao tijelo jedne drapirane statue. U predmetnom je smislu suprotnost između »idealnosti« najdublje i »realnosti« srednje sfere ublažena time što model, iako na sebi sjedinjuje najupadljiviji ukras, najjače boje i najčišće svjetlo, ipak po sebi nije idealna ljepota, nego obično, jednostavno lice, privlačno samo svojom mladošću i svojim izrazom. Ali slikar se svojom blagdanskom nošnjom uzdiže nad svaki-dašnjicom.

Kao što kraj tihe suprotnosti: drugi i treći plan, stoji još proscenij koji, iako je predmetno i po svom značenju najmanje naglašen, ipak nosi najjače krivulje primičući time oba druga plana, tako se uz obje glavne boje (plavu i žutu) pojavljuje još treća čista boja (crvena) — dakle poznati stari trozvuk — ali, što je značajno, ne na istom planu s plavom i žutom, nego prenesena u srednji plan i to, u figurativnom smislu, na podređeno mjesto: na slikarove čarape, a uz to i pomalo prigušena prema ružičastom. (Jednako rafinirano kao što se pasivno plavo pojavljuje na većoj površini od aktivnog žutog i crvenog.) I tako se uz tihi i finu suprotnost glava — jedne koja gleda i koju mi ne vidimo i druge koju vidimo potpuno ali koja ima oboren pogled — pojavljuje još i treća glava — značajka krajnje tankočutnosti: lice slijepe maske na stolu, izgubljena izgleda; a valja naglasiti da je beživotna maska veća od obje druge glave, kao što i beživotni ali od boja nabrekli zastor djeluje veće i tjelesnije od bilo čega drugog na slici.

Ovo, s najfinijim osjećajem za vrednovanje predmeta, oblika, boja, veličina, odnosa i značenja primijenjeno, odmjeravanje svih likovnih čimbenika slike međusobno na tri prostorna plana — kao na vagi sa *tri* zdjelice — jedno je od najmajstorskih ostvarenja na ovoj čudesnoj slici, koju ne može potpuno iscrpsti nikakva analiza kompozicije.³

3

U našoj analizi uopće nije uzeto u obzir odmjeravanje prostornih vrijednosti na plohi slike — u odnosu na desnu i lijevu, gornju i donju polovicu slike — koje se opet najbogatije i najsuptilnije ukrštavaju s opisanom odmjerenošću triju prostornih planova. Upravo je za ovu sliku neobično koristan Wölfflinov pokus zamjene desne i lijeve strane slike — koji još nije dovoljno cijenjen u svom dubljem značenju.

² Po Angulu. Usp. bilj. 15.

Moglo bi se reći da je čuvena Vermeerova »Djevojka koja važe bisere« upravo nenamjerni simbol same njegove umjetnosti: najtankočutnije i najmirnije odmjeravanje najfinijih i najskupocjenijih stvari.

Alegorijski smisao slike

Ali pravi sadržaj ovoga majstorskog djela, njegova »poezija« i neizrecivi, a ipak pojmovno obuhvatljiv čar, ne počiva u toj čudesnoj kompoziciji. Štoviše, zorni značaj, uređen, fin i odmjeren lakom rukom, samo je *jedan* element u čuvstveno-duhovnom kozmosu slike.

Površno promatrano, slika jest »genre-prizor«: slikar slika model opremljen za alegoriju *Fame*. Na toj razini promatranja između »sadržaja« slike i njezina oblika ne pokazuje se nikakva nužna povezanost: lijepe boje, ugodno svjetlo, prijatna odmjenost bili bi tako reći samo »ukras« kojim je tvorca slike opremio beznačajni događaj. Bili bi samo slikarov subjektivni »ukus«, a ne bi nužno i objektivno pripadali ovoj temi.

Ali alegorija se ne pojavljuje samo u slici, nego je i sama slika alegorija. Putem plodonosnih promatranja Hansa Kaufmanna, koja je potanko iznio članak Herberta Rudolpha, saznajemo više o — za nizozemsko slikarstvo veoma značajnoj — vrsti »realističke alegorije«, u kojoj i jedan genre-prizor može nositi *sensus allegoricus*.⁴

Upravo u Vermeerovu djelu to se pojavljuje više no jednom. Tako je npr. spomenuta »Djevojka koja važe bisere« jedna *Vanitas*-alegorija. Druge Vermeerove slike alegorije su čuvstava. Vermeerova je udovica našu sliku — zacijelo upotrijebivši naziv koji joj je dao sam Vermeer — nazvala »*de schilderconst*«, što znači umjetnost slikanja. Glavni lik slike prije svega je slikar: on nije samo najveći lik, on ne sjedi samo u sredini imaginarnog prostora koji se tako reći »oblikuje« oko njega (prividno nad njegovom glavom, podsjećajući ponešto na baldahinske krune nad gotičkim figurama, visi osmorokraki svijećnjak), nego se i naše gledanje »usmjeruje« na njega poput žarišta fotografskog aparata: njegov se lik može najoštrije vidjeti, a prvi

plan i pozadina pomalo su neoštri. Pa ipak je njegov lik nevidljiv: ostaje anoniman i pokazuje se samo u svom zvanju — u umjetnosti slikanja. Ali ona ovdje nije shvaćena kao zanat: nije slučajno što se paleta ne vidi. Slikar doduše ima kist u ruci, ali u ovom trenutku on ne slika, nego se obraća — vidi se to po pramenovima kose — sa pola pogleda modelu. U blagdanskom je odijelu, a ni prostor nipošto nije nizozemski atelje onog vremena, već »javni« prostor za svečane prilike. Na stolu ne leže trivijalni slikarski rekviziti, nego atributi slikarske umjetnosti: otvorena crtanka za umjetnost crtanja, u smislu suvremene teorije umjetnosti, dakle za *disegno*, i maska. Ovu bismo bili skloni smatrati atributom kiparstva, ali ona se nalazi i na naslovnoj strani »*Le vitte dei Pittori, Scultori ed Architteti*« G. Baglionea — objavljenih u Rimu 1642 — kraj kistova do nogu Slikarstva. U svom djelu »*Iconologia*«, kojim su se slikari mnogo koristili i koje je izišlo u mnogim izdanjima, Cesare Ripa spominje masku kao atribut slikarstva: »*Mostra d'imitazione conveniente alla pittura*.«⁵ Ona dakle predstavlja *imitazione* kao što crtanka predstavlja *disegno*. Budući da nam ovi primjeri pokazuju Vermeerovu dobru upućenost u temeljne pojmove teorije umjetnosti njegova vremena, nećemo pretjerati ako u knjizi na stolu — koja se svojim uspravnim položajem otkriva kao zakonik — prepoznamo traktat s teoretskim pravilima kao otjelovljenje *buonae regolae*. Možda bi čak i lijepe marame — ta jednom takvom urešen je i model — mogle nešto značiti, naime *decoro*. Svi ti predmeti zorno prikazuju umjetnost slikanja kao »visoku umjetnost«, kao *ars major*.

Rudolph je veoma točno zapazio da je u sliku ugrađeno još više od same alegorije slikarstva. Sigurno nije slučajno da na platnu pred slikarom nije naslikano ništa drugo doli upravo lovorov vijenac (u plavoj osnovi). Ali isto tako nije slučajno da na zidu ne visi neka slika nego zemljovid »VII provincija«. On se, naravno, pojavljuje i na drugim Vermeerovim slikama, no ovdje je čistim formalnim sredstvima uspostavljena upadljivo uska povezanost između njega i oblika prostora.⁶

Zbroj ovih triju sadržaja daje sveukupni alegorijski smisao slike: umjetnost slikanja — slava — Ni-

⁴ Hans Kauffmann, »Besprechung von R. Valentiner, Pieter de Hooch«, u: Deutsche Literaturzeitung, 1930, str. 801. — Herbert Rudolph, »Vanitas«, u: Festschrift Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1938, str. 405—433.

⁵

Ovo upozorenje zahvaljujem Wilhelmu Mrazeku.

⁶

Trenutno ne mogu provjeriti na originalu prikazuje li veduta kraj glave Glorije Delft — kao što pretpostavljam.

zozemska.⁷ Oni ga ne izgovaraju tako glasno kao otvorene alegorije baroka — umjetnost slikanja nije kao na naslovnoj strani Baglionea okrunjena lovorovim vijencem kao najotmjerenija umjetnost — ali oni nišane na nj kao skrivenu alegoriju, na način koji je obrazovanim suvremenima bez daljnega bio jasan.

Dakako da se na prvi pogled čini, osobito ako se sudi po navikama evropskog baroka, da prikazu *Glorije* ništa nije manje primjereno od duboke tišine i mira u kojemu se ona javlja. Nikada »Slava« nije prikazana tiše: u trublju se ne puše, knjiga je zaklopljena kao i usta, oči oborene. A ta je Glorija još više od slikara glavni lik slike, jer prema njoj vode sve linije pogleda: neizravna koja joj prilazi u krivulji od praznog stolca naprijed preko slikarova okreta, i izravna što se koso od zagonetne maske preko knjige penje prema njenu licu, koje je pravo optičko središte slike. Pa ipak su svi atributi *Glorije*, osim lovorova vijenca, zanijekani, gotovo kao u nekoj travestiji. I ponekom se promatraču — sasvim pogrešno — to činilo malko komično.

Treći smisao slike

Pri tom upravo ovaj prividni nesporazum upućuje na pravi — posve očit, a ipak ne svakom pristupačni — treći sadržaj slike. On se ne temelji na onom što slika »faktički« prikazuje, ni na onom na što ona alegorijski upućuje, nego na sveukupnom zornom iskustvu koje se može opisati ovako: izdvojenost (hermetičnost); mir; tišina; blagdan-

⁷ O pojmovima *sensus allegoricus* i o aluziji, uobičajenim u suvremenoj teoriji umjetnosti, usp. disertaciju Wilhelm Mrazeka »Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ... Ein Beitrag zur Ikonologie der barocken Malerei«, Beč 1947. (Otisak uvoda: Sitzungsberichte Österr. Akademie, phil.-hist. Klasse 228 III, 1953), kao i obje interpretacije u Dodatku, 1947.

Rudolph, koji masku tumači kao *Vanitas*-simbol, dolazi do jednog drugog alegorijskog smisla cjeline: »Prolaznost slave«. Ali čini se da se ovom tumačenju suprotstavlja više toga. Nije sigurno da je maska u ovom kontekstu *Vanitas*-simbol. Neobjašnjena ostaje uska povezanost *Glorije* sa zemljovidom, koja je veoma upadljiva. Čitav zorni »ugodaj« slike ne dopušta pomisao na prolaznost; Vermeer nije slučajno u svoju »Djevojku koja važe bisere« — »*Vanitas*« — položio više sjena nego na bilo koju drugu sliku.

Na maski ostaje nešto zagonetno. Fizionomija joj je posve antička. Malo me podsjeća na Beethovena. Neko sam vrijeme razmišljao bi li to mogao biti Vermeerov autoportret (koliko znam, nije poznat nijedan autentični). Čini mi se ipak da tako glasno razotkrivanje slikarove anonimnosti ne odgovara cjelokupnom ugodaju slike. Naprotiv, mogla bi prikazivati nekoga (slikara?) koji je »veći« od slikara na slici.

ski ugodaj; svjetlo. Naglasak je pri tom, kao u velikim Vermeerovim slikama, na doživljaju svjetla, ali se ono ne može odvojiti od ostalih »zornih značaja« slike.

Iako smo se slici posve približili, iako je zastor za nas pomaknut u stranu, unutarnji prostor koji smijemo gledati posjeduje nešto nepristupačno, poput svetišta. Iako bliz, izmiče nam, iako otvoren, ostaje na distanci. Lice slikarovo nevidljivo nam je kao i lice modela. Ništa nam iz slike ne govori, nijedan pokret, nijedan glas, nijedan pogled.

Duboki mir. U slici se ništa ne pomiče. Ništa se ne može pomicati. Čak ni lagana svilenamarama na stolu. I slikar je za trenutak zaustavio kretnju. Ali mir ne vlada samo na polju fizičkog, već uzvišeni duhovni mir ispunja i prostor: mir čiste kontemplacije, uzvišenog trenutka (des hohen Augen-Blicks).

Osluškujući sliku ne čujemo ni glasa. Pa ipak je ova »hermetička« tišina tajanstveno živa. Svečana kao tišina crkvenog prostora u kojemu se razlijeva svjetlo.

Ovo je svjetlo — često se to zapažalo — pravi »predmet« slike. Ne napuštajući značaj prirodna sunčeva svjetla, ono ujedno ima i značaj nadstvarnog svjetla u kojemu sve stvari izgledaju tajanstveno jasno i živo, i koje tiho lebdi među njima. Ono ublažuje sjene, boje se u njemu doživljuju u neslućenoj čistoci, ono pokazuje čisto postojanje stvari i preobrazuje svijet — mikrokozmos svjetlom ispunjene odaje.

»Zorni značaj«, koji pri promatranju slike obuhvaćamo bez refleksije: hermetičnost, mir i tišinu, svjetlo — opisuje jednu izvorno »mističnu« spoznaju osobite vrste.

Za nju je bitna povezanost svjetla, tišine i izdvojenosti.⁸ Kao što je sama tema slike bez sumnje sekularizacija jedne teme duhovne ikonografije — sv. Luka u izdvojenoj i svjetlom ispunjenoj odaji slika Djevicu; modelu je iz tog podrijetla ostao još plavi ogrtač, dok bi obavezni ogrtač Slave trebalo da bude crven — i »unutarnja tema«, doživljaj svjetla, bez sumnje je »svjetovno« shvaćanje jedne izvorne svjetlosno-mistične spoznaje.

⁸ U naše je vrijeme ovu spoznaju već dao Max Picard: »Die Welt des Schweigen«, Erlenbach-Zürich 1948, drugo izd. 1950, str. 175 i 242.

Ovdje je ovaj za Vermeera posve tipičan doživljaj svjetla primijenjen na alergijski smisao slike i usko povezan s njim. Tek sada potpuno shvaćamo zašto slikar nosi blagdanskú nošnju i zašto je prizor u svečanoj prostoriji. U tom ugođaju tišine, svjetla i izdvojenosti gleda se samo »Glorija slikarskog umijeća«. Na ovoj su razini promatranja njezini atributi: svjetlo (duhovno prosvjetljenje, inspiracija), kontemplacija (tišina, smirenost) i ljepota (*claritas*). Svjetlo je u 17. stoljeću bilo atribut lijepih umjetnosti, napose slikarstva. Na Velázquezovim »*Hilanderas*« pada ono kao snop svjetla — s lijeva iz skrivena izvora, točno kao kod Vermeera — na skupinu »*artes majores*«. Ali ovdje se ono još više od jednog atributa pretvorilo u duhovnu esenciju slikarskog umijeća. Skuplja se na liku tihe Slave: ona nosi najjasnije svjetlo i boje neba i svjetla, nebesko plavo i svijetložuto; jedno unutarnje svjetlo zrcali se — s naznakom blažena smiješka — s lica koje se time preobrazuje u uzvišenu čuvstvenu i duhovnu ljepotu. Oborene oči obilježuju je kao *castu* (čistu). Ovo zemaljsko svjetlo biće jedva baca neku sjenu, svakako mnogo užu i mnogo manju nego što bi ona u stvarnosti mogla biti.¹⁰ Posve je neupadljivo okružuje tanahna aura svjetla koja se na zidu i na zemljovidu dovoljno jasno ocrtava u naznačenom obliku mandorle.

Tumačenje prema višestrukome smislu slike

Za potpuno je razumijevanje ove slike bilo dakle potrebno da se ona interpretira, a to znači da se gleda, na više razina promatranja, koje su međusobno usko povezane. Slika ima višestruk smisao. Prvi je onaj »doslovni«, »realistički« (Vermeer slika neki model), drugi je alegorijski, vremenski uvjetovan (umjetnost slikanja, Slava Nizozemske), treći spiritualan i izvanvremenski.

Ali time je Vermeerova slika uključena u jednu veliku tradiciju. Tumačenje Svetog pisma prema četvorostrukome smislu, koje se pojavilo u trećem stoljeću, imalo je za umjetnost dalekosežne posljedice. U jednom pismu Cangrandu della Scali Dante ga je zahtijevao za puno razumijevanje svoje *Com-*

medie Divine.¹¹ To je vjerojatno prvi put da se jedno pjesničko djelo u tom smislu usuđuje izjednačiti sa Svetim pismom. Kad se potkraj 15. i u 16. stoljeću slikarstvo uspelo na razinu uzvišene umjetnosti, omogućilo je načelo »*ut picture poesis*« da se i slikarska djela po višestrukome smislu čitaju, iznalaze i oblikuju: »*ut poesis pictura*«. Ne mogu reći kada se to dogodilo prvi put. Višestruki smisao sadrže npr. Michelangelovi crteži za Cavalierija: oni »doslovno« prenose antičku fabulu, alegorijski upućuju na Michelangelov odnos prema Cavalieriju, a spiritualno i »tropologijski« oni su duhovna zbivanja (po Alciatu — *Ganimed* je »ekstaza«, uzdignuće duše). Breughelova slavna slika Slijepaca u Napulju posve sigurno iziskuje razumijevanje po četvorostrukome smislu: doslovno, to je genre-prizor; alegorijski je to primjer »naopaka« svijeta,¹² a istodobno možda i aluzija na religiozno-političku suvremenost (krivovjerci); anagorijski, to je vizija-prethodnica Posljednjeg suda (pad slijepaca), a tropologijski, to znači u odnosu na pojedinca, slijepci smo mi, svaki od nas.

Velázquezove »*Hilanderas*« pokazuju daljnji razvoj istog načela u Vermeerovo vrijeme. I ovdje, nad površnim, faktičkim smislom — neupućeni shvaća samo to — leži jedan alegorijsko-mitološki (Ovidijeva priča o *Paladi* i *Arahni* s alegorijskom uputom na tkalačko umijeće), a nad ovim jedan alegorijsko-spiritualni (*Palada* kao zaštitnica visokih umijeća koja su uzdignuta nad zanatom nižih); cjelina je tipično barokna *glorifikacija* (umijeće tkanja). Višestruki se smisao pojavljuje ovdje — kao i kod Vermeera — umjesto u duhovnoj, u humanistički sekulariziranoj varijanti: iz anagorijskog nastaje »spiritualni« smisao koji se istodobno i skraćuje. Jer tropologijski četvrti smisao, koji tako izrazito određuje npr. Michelangelove crteže za Cavalierija, ovdje nedostaje.

Velika zabluda 19. stoljeća bijaše mišljenje da se umjetnički sadržaj neke slike *uvijek* temelji samo na formalnom ili osjetilno vidljivom smislenom sloju, a drugi da su dodatni, pa stoga beznačajni. A i oni mogu biti »oblikovno konstitutivni«. Na slici kao što je »*schilderconst*« svaki smisljeni sloj pridonosi nešto »zorno« cjelokupnom izgledu slike.

⁹ Usp. bilj. 15.

¹⁰ Pri provjeri projekcija sjena ostaje također jedan nerješiv iracionalni ostatak, kao i pri provjeri odnosa perspektiva. Ovo je u seminarskim vježbama u ljetnom semestru 1937. veoma temeljito istražio Ewald Richter. Nedostaje mi prostor da prenesem njegove rezultate.

¹¹ Objavljeno u: »*Der unbekannte Dante*«, izdao Albert Ritter, Berlin 1923, str. 234. I ovu uputu zahvaljujem W. Mrazeku.

¹² Usp. Hans Sedlmayr, »*Grösse und Ellend des Menschen*«, 1948, str. 10—35, i »*Hefte*« II, 1957.

Alegorijski i spiritualni sadržaj ne određuje samo motive (npr. da nam je slikar okrenut leđima, da djevojka ima oboren pogled), nego i kompoziciju (npr. uska veza između djevojčine glave i zemljoviđa), »zorni značaj« cjeline i »ljepotu« slike. Jer kao što prema jednoj točnoj napomeni Wolfganga Braunfelsa ljiljan nikada nije u svojoj prirodnoj ljepoti naslikan tako savršeno da bi bio još više od samo jednog prirodnog ljiljana,¹³ tako je na Vermeerovoj slici prirodno svjetlo »tako lijepo«, »tako svijetlo«, tako tajanstveno jasno, jer je ono i transparentno prema spiritualnom doživljaju svjetla. Ovaj doživljaj svjetla i unutrašnja tema slike nigdje drugdje kod Vermeera nisu uže povezani. Možda su druge slike virtuoznije slikane i svježije u fakturi; ova je savršenija i dakako — jer svaki se dobitak naplaćuje — za nijansu refleksivnija.

Uključivanje alegorijskog i spiritualnog smisla u promatranje slike nije dakle nipošto sporedno za umjetničko razumijevanje slike. Jer već i u čisto optičkom smislu slikarstva krije se nešto što nadilazi puki genre i što Vermeerovo djelo izdvaja od sličnih ostvarenja drugih slikara onoga vremena — npr. de Hoocha, Mierisa, Ochterwelta itd. Tako je npr. Vermeerova »Djevojka koja važe bisere« i stoga dublja slika i veće umjetničko djelo od kasnije de Hoochove »Djevojke koja važe zlato«; ne zato što u sebi uključuje alegoriju — jer postoji i krajnje neumjetničko alegoriziranje — nego zato što je u svojoj tijesnoj usklađenosti dubokog sadržaja i zornog lika poetičnija, »gušća« od de Hoochove*.¹⁴

»Teologija slikarstva«

Luca Giordano rekao je 1706. godine o tzv. Velázquezovim »Meninas« — koje su također jedno slavljene slikarske umjetnosti — da je ta slika prava

»teologija slikarstva«.¹⁵ Doba Justisa s tom sentencijom ništa nije znalo započeti. Ali rečenica tvrdi nešto mnogo određenije nego što je pod tim moglo razumjeti 19. stoljeće. I vrijedi u jednom možda još pregnantnijem smislu za Vermeerovu »schilderconst«. Ona je zacijelo najduhovniji, najsvjetliji komentar koji je jedan slikar slikajući ikada dao umjetnosti slikanja, ispunjen velikim ponosom i dubokom skromnošću. Jer »Slava slikarstva« nije bučna »Glorija« svijeta, već čista duhovnost.

Pogovor (1958)

Nakon objavljivanja ovog pokušaja, Wilhelm Mrazek upozorio me je na jedno mjesto u »Traktatu o slikarstvu« Leonarda da Vincijsa. Ono se nalazi u Prvoj knjizi, 5. fasciklu, Natjecanje slikarstva i kiparstva, br. 37: »... slikar veoma udobno sjedi pred svojim djelom, dobro je odjeven i ukrašen po svojoj volji te lako povlači kist s divnim bojama, a njegova je kuća ispunjena vedrim slikama i blistavo čista« itd. — Mrazek pretpostavlja da je Vermeer mogao poznavati to mjesto i da je iz njega crpao pobudu za svoju sliku. »Jer upravo je 'Schilderconst' kao i Leonardova knjiga jedan traktat o slikarstvu, naravno slikan a ne pisan. Leonardove slikarske kategorije — njih deset: svjetlo, tama, boja, volumen, položaj, mjesto, udaljenost, visina, pokret i mir — »mogu se, kao i Vermeerove, do u detalje dokazati i uskladiti«. (Iz pisma od 25. lipnja 1952.) Poznavanje Traktata leži u području mogućeg; Du Fresne je 1651. izdao u Parizu francusko izdanje.¹⁶

¹³

Tek nakon što je ova studija bila posve završena, mogao sam nabaviti članak Charlesa de Tolnaya »Velázquezove Las Hilanderas i Las Meninas« (Gazette des Beaux-arts 1949, str. 21—38). Iz tog sam članka naknadno u tekst svoga pokušaja preuzeo: 1. Oba meni dotada nepoznata alegorijska tumačenja »Hilanderas«. 2. Naputak na svjetlo kao atribut »lijepih umjetnosti«. 3. Naputak na Baglionea. Značajna je i napomena o shvaćanju umjetnosti kod Velázqueza — istodobno kao zanat i kao »vizija«, ona odgovara (u nešto drukčijoj nijansi) i Vermeeru.

Kod Vermeera se s jednom metafizikom svjetla, koja potječe iz novoplatonističke baštine renesanse, povezuje druga, koja svoje izvore ima u nizozemskoj mistici svjetla. Rezultat veze te umjetnosti svjetla sa svakodnevnim realizmom (čiji je najjači izvor u cijeloj Evropi bio Caravaggio) svakako je i ovdje: »... reality consequently loses the heaviness of earthly life« — a da pri tom nije bila prekoračena vidljiva stvarnost.

¹⁶

U svibnju 1952. pojavila se u petom svesku časopisa »Der Kunsthandel« studija Hansa Fegersa »Jan Vermeer: Ruhm der Malkunst«, koja je posve neovisno došla do sličnih rezultata kao ovaj pokušaj.

¹³

Wolfgang Braunfels: »Die Verkündigung«, Düsseldorf 1949.

U izvorniku igra riječima »dicht« (gust, tijesan, usko povezan) i »dichterisch« (pjesnički). (Bilj. prev.).

¹⁴

Pojam »gustoće« nekoga umjetničkog djela, ne samo kao kriterij vrijednosti nego i kao determinantu biti, razvio je u predavanjima Karl Oetinger.

preveo s njemačkog
marcel bačić