

# Žarko domljan uz prijevod erwina panofskog

Ovdje objavljujemo esej  
**Povijest umjetnosti**  
kao humanistička disciplina,  
a esej  
**Ikonografija i ikonologija:**  
uvod u proučavanje  
renesansne umjetnosti  
objavit ćemo  
u jednom od narednih  
brojeva časopisa

Otvoreno i još uvijek upitno stoji pred nama djelo nedavno preminulog Erwina Panofskog (†1968), istraživača, povjesničara umjetnosti i mislioca čiji je fundamentalni doprinos suvremenoj kritičkoj i teorijskoj misli utvrđen i priznat i prije nego što su mogle biti poznate sve konzekvence njegove metode mišljenja. Time se odmah u početku želi reći da Panofski nije stvorio, a niti je tome težio, koherentan misaoni sistem koji bi nudio valjane odgovore na sva pitanja o umjetnosti. Temeljeći svoja istraživanja na tradiciji evropske kritičke i teorijske misli, posebno one njemačkog govornog područja, on je stjecajem okolnosti svoga podrijetla i političkih zbivanja u Evropi tridesetih godina, svoja saznanja okrijepio na izvorima anglosaksonske duhovnosti i upravo u toj plodnoj simbiozi evropskog spekulativnog kriticisma i anglosaksonskog empirizma valja potražiti neke bitne pretpostavke njegova kritičarskog profila. Jedna od najuočljivijih svakako je odbacivanje ideje o autonomnosti i posebnoj, metafizičkoj biti umjetnosti, pa prema tome i svake metode mišljenja koja bi se bavila umjetnošću isključivo i odijeljeno od drugih stvaralačkih oblika duhovnog rada. Polazeći od sveukupnosti čovjekovih stvaralačkih napora on svako pitanje o umjetnosti projicira na široki ekran povijesti, tragaajući u dubinama kulture ili specifične tradicije, u međusobnom prožimanju literarnih, filozofskih, religioznih i estetskih shvaćanja, za onim dubljim, simboličkim smislom koji umjetnik i nesvjesno nasljeđuje ugrađujući ga u svoje djelo. Nasuprot formalističkoj metodi »čiste vizuelnosti« (H. Wölfflin), koja u antitezi vizuelnih sistema otkriva dijalektičku relaciju između različitih kultura primjerice talijanske i germanske, nasuprot sociolozijskoj kritičkoj metodi koja se zasniva bilo na pozitivističkom determinizmu (H. Taine) ili marksističkom materijalizmu (A. Hauser, F. Antal), stavljajući u umjetnosti težište na temu i njen psihološko-didaktički učinak, Panofsky temelji svoju interpretativnu metodu na otkrivanju i usporednom tumačenju dubljih, slojevitijih značenja djela, u kojima se manifestira podjednako snaga tradicije i snaga osobne nadarenosti. Insistirajući na ovom interaktivnom dvojstvu svakog stvaralačkog napora, pa tako i umjetničkog kao svojevrzne kristalizacije kulturnog toka u svijesti pojedinca, koji je istodobno baštinik i promicatelj te kulture, Panofsky dolazi do pojma »organičke situacije«, što je ključno mjesto za razumijevanje njegova pristupa i tumačenja umjetnosti. Organička situacija izraz je »egzistencijalne« pozicije umjetničkog djela, koje nije apsolutno određivo ni generički ni vrijednosno, jer nastaje i opstoji unutar sasvim određene prostorno-vremenske strukture, pa se i u kulturi može govoriti o relativitetu, analognom onome u fizici. Za ispravno tumačenje umjetničkog djela prvi je preduvjet svestrano poznavanje duhovnih prilika posve određenog prostora i vremena unutar kojega djelo nastaje. Razumijevanje umjetničkog djela zavisi, dakle, o povijesnim istraživanjima i znanju i što je ono

temeljitiije i razumijevanje umjetnosti je dublje i obuhvatnije. Iz ovoga slijedi jednostavan i logičan zaključak, iako Panofsky izbjegava da ga eksplicitno izvede: budući da znanju nema granica i da se ono svakom novom spoznajom širi i upotpunjuje, ni razumijevanje umjetničkog djela nikada nije konačno. S druge strane nema čovjeka koji ne bi posjedovao barem *neko* znanje, pa je i njegov pristup umjetnosti određen stupnjem i karakterom toga znanja. Potpuno naivni promatrač ne postoji! Ovime se Panofsky suprotstavlja tezi spontanog, vizuelnog doživljavanja umjetnosti, prema kojoj su individualni senzibilitet i neposrednost doživljaja u stanju da nam prenesu bit umjetničke poruke — bez obzira kada je neko djelo nastalo i kojoj kulturi pripada — a time i većini suvremenih likovnih teorija, koje vide smisao umjetnosti u govoru »čistih linija i boja«.<sup>1</sup>

Ako je znanje nadasve važan preduvjet za razumijevanje umjetničkog djela, ono po Panofskom nikako nije i jedino. Umjetničko djelo je akt sintetičke kreacije koja ostvaruje nov kvalitet time što pojedine datosti svrstava u odnos višega reda, pa ga je moguće »dešifrirati« samo analognim aktom re-kreacije. Uvodeći pojam re-kreativne sinteze, bez koje nije moguće pojmiti bit umjetničkog, Panofsky je bio svjestan one granice koju nije htio prijeći, pa je moguću sumnju izrazio u pitanju: ako je za razumijevanje umjetnosti bitna intuitivna re-kreacija, može li se povijest umjetnosti uopće zasnovati kao objektivna znanstvena disciplina. Odgovor na to sadržan je opet u onome što on naziva »organičkom situacijom«. Intuitivna re-kreacija i arheološko istraživanje ne slijede jedno za drugim, oni su dva aspekta *istog čina*, koji se međusobno dijalektički dopunjuju i korigiraju. Ne radi se dakle, o stvaranju »racionalne superstrukture na iracionalnim temeljima, nego o razvijanju re-kreativne sposobnosti doživljavanja, kako bi ona bila u skladu s arheološkim istraživanjem«.

Stavljajući težište na tradiciju koja poput matične rijeke povezuje duhovne napore generacija, njegova misao često ide onim graničnim područjima koja pripadaju širem pojmu povijesti kulture. Upravo iz toga shvaćanja kontinuiteta tradicije i njenog živog prisustva u današnjici proizlazi njegovo tumačenje umjetničkog djela kao vrijednosti koja *ne zastarijeva*. Ona je tim uočljivija što je promatrač »svjesniji situacije« i po tome je povijest umjetnosti humanistička tj. povijesna disciplina. Nije stoga slučajno da je upravo Panofsky prvi uočio analogiju između nove koncepcije koju je renesansni humanizam razvio prema prošlosti kao »prostoru« odijeljenom od sadašnjosti (kojega dakle treba izučavati) i novog »historijskog« odnosa prema prostoru koji je uvođenjem linearne perspektive odijeljen od oka promatrača (i kojega treba rekonstruirati). Ako je umjetnost samo jedna od mnogih potvrda čo-

vjekove stvaralačke sposobnosti, onda ne može biti i, kao što to Panofsky izričito tvrdi, nema čvrste granice koja bi označila gdje svijet praktičnih predmeta prestaje, a gdje je onaj umjetnosti počinje. Otuda se samo po sebi nameće pitanje: što je to uopće umjetničko djelo i kako ga možemo raspoznati? Za Panofskog umjetničko djelo je svaki onaj proizvedeni predmet koji »traži« da bude doživljen estetski. Umjetničnost djela nije prema tome određena njegovom svrhom (korisnošću ili nekorisnošću, recimo), ona čak i nije potpuno u djelu sadržana, nego ovisi o *namjeri* autora.<sup>2</sup> Implikacije ovakvog zaključka su dalekosežne i brojne, ali upozorimo ovdje samo na jednu: ako namjera autora određuje »estetski količnik« djela, onda i svaki pokušaj kritičke ocjene vrijednosti mora o njoj voditi računa. A budući da se »namjera« ne da znanstveno analizirati i utvrditi, da li je onda uopće moguća objektivna ocjena vrijednosti umjetničkog djela? Nema sumnje da je u impozantnom misaonom zdanju što ga je Panofsky izgradio na temelju goleme i svestrane izobrazbenosti upravo ova teza jedno od najkrhkih mjesta.

Bez obzira na tjesnace kroz koje se njegova misao mjestimično teže probija, upravo mu je ovakav široki povijesno-analitički način mišljenja omogućio da se temeljitije usmjeri na značenje djela i da razvije kritičko-interpretativnu metodu koja do tada nije bila poznata. To je metoda *ikonološke analize* u kojoj je Panofsky, sabirući iskustva ranijih istraživača i svoje vlastite teorijske spoznaje, dao cjelovit i operativan kritički sistem. Korijeni ove metode mogu se utvrditi već kod M. Dvořaka koji je nastavljajući na A. Riegla i njegov pojam svjetonazora, naglašavao duboku vezu između umjetnosti i filozofskih i religioznih shvaćanja tj. kulture u širem smislu. Postepeno prerastanje ikonografije od pomoćne, opisne discipline u kompleksnu i samostalnu interpretativnu metodu (ikonologiju), elaborirali su uglavnom njemački i austrijski istraživači J. Schlosser, A. Warburg, F. Saxl i drugi. Sam termin ikonologija u suvremenom smislu prvi je upotrijebio A. Warburg 1912, razradio ga je zatim G. J. Hoogewerf (1930), ali mu je tek E. Panofsky dao definitivan oblik u knjizi »Studies in Iconology« (New York 1939).<sup>3</sup>

Za Panofskog ikonološka metoda je integralna i sveobuhvatna interpretacija umjetničkog djela u punom povijesnom kontekstu, a počinje analizom sadržaja. Umjetničko djelo treba najprije promatrati kao sklop oblika koji nosi posve određeno značenje (ikonografski opis), zatim kao kompoziciju likova, alegorija i »priča« (ikonografska analiza) i konač-

2

<sup>2</sup> »Namjera« se može prevesti i kao htijenje, ali se ona razlikuje od Rieglovog povijesno uvjetovanog umjetničkog htijenja (Kunstwollen).

3

Teorijski razradena u krugu evropskih istraživača, ikonologija se tridesetih godina, osobito nakon preseljenja Warburg Instituta u London i migracije njemačkih povjesničara umjetnosti (Panofsky od 1931. živi u Sjedinjenim Državama) nastavila razvijati pretežno u anglosaksonskim zemljama. Do njene difuzije u Evropi dolazi tek poslije drugoga svjetskog rata, pa je 1955. osnovana i prva katedra za ikonologiju u Utrechtu.

<sup>1</sup> Ova teza bila je veoma aktualna i u nas, posebno u okviru andragogije. Ona je »učila« da se prava, velika umjetnost otkriva neukom gledaocu neposrednošću svoje umjetničke istine.

no kao nosioca unutrašnjeg simboličkog sadržaja što je odraz povijesti kulture i ideja (ikonološka interpretacija). Ali u svakom pojedinom slučaju interpretacija se oslanja na poznavanje povijesnog razvitka: u prvom slučaju na poznavanje povijesti stila, u drugom na poznavanje ikonografskog repertoara (tipovi), a u trećem na poznavanje povijesti kulture i njenih simptoma.

Zasluga je ikonologije što je ranije tumačenje umjetničkih djela na temelju opisa vanjskih fenomena produbila otkrivanjem slojevitih i dubljih značenja koje ono u sebi nosi i što je povijest umjetnosti tješnje povezala s ostalim humanističkim disciplinama (poviješću književnosti, filozofije, religije, psihologijom, psihoanalizom). Iz njenog krila potekla je i *teorija kontaminacije* koja je objasnila zanimljivu i već ranije uočenu povijesno-umjetničku pojavu perzistencije jednom stvorenog oblika i onda kada se mijenja njegov simbolički sadržaj (Nika koja u kršćanskoj umjetnosti postaje anđeo, ili priča o Herkulu koja se pretvara u alegoriju Spasenja).

U povijesti arhitekture ikonologija je unijela novo svjetlo ukazavši na složenija i dublja značenja prostornog rasporeda crkava, samostana i palača.<sup>4</sup>

Zasnovana na usporednom izučavanju sadržaja umjetničkog djela i tumačenju toga sadržaja kao simptoma određene kulturne »situacije« ikonologija je više kritičko-interpretativna nego kritičko-vrijednosna povijesno-umjetnička metoda. Otuda uglavnom izviri i kritike koje su joj otpočetak upućivane. S jedne strane njoj se, možda i s pravom, prigovara da zapostavlja umjetničku vrijednost djela i da se odnosi na isti način prema Michelangelovoj skulpturi i prema anonimnom drvenom idolu afričkih urođenika. S druge strane predbacuje joj se da odviše naglašava simbolički sadržaj i da ga »nalazi« u djelu više nego što ga ono stvarno ima, pa čak i više nego mu ga je i sam autor želio dati. Posebno pak, da ova metoda, elaborirana na srednjovjekovnoj umjetnosti u kojoj je simbolički sadržaj dominantan, zakazuje čim se njome pokuša tumačiti umjetnost neke druge epohe, na primjer, renesanse. L. Venturi ide tako daleko u svojoj kritici da piše kako je »ikonološka metoda zapreka u razumijevanju umjetnosti«.<sup>5</sup> Opasnost od nekritične primjene i profaniranja ove metode osjetio je i sam Panofsky koji 1955. upozorava: »Treba dopustiti da postoji stanovita opasnost da se ikonologija ponaša ne kao etnologija prema etnografiji nego kao astrologija prema astrografiji.«

Uza sve opravdane i neopravdane prigovore koje još uvijek izaziva ova je metoda otvorila povijesti umjetnosti posve nova i još nesagledana područja, a knjiga »Studies in Iconology« (1939) u kojoj je ona izložena jedan je od međaša u razvitku znanosti o umjetnosti i stoji uz bok djelima kao što su Rieglova »Die spätrömische Kunstindustrie« (1901—23) ili Wölfflinova »Kunsthistorische Grundbegriffe« (1915).

<sup>4</sup> O tome su pisali E. B. Smith, G. Bandmann, E. Panofsky, O. Simson, Wittkower, H. Sedlmayr, a posebno R. Krautheimer.

<sup>5</sup> L. Venturi, »Storia della critica dell'arte«, Rim 1945.