

erwin panofsky

86

Ova je rasprava
prvi put objavljena
u knjizi

The Meaning of the Humanities,
Princeton 1940,

i ponovo u knjizi

Meaning in the visual Arts,
Garden City, N. Y. 1955.

Autorove dopune teksta
u drugom izdanju
navedene su u zagradama.

**povijest umjetnosti
kao
humanistička
disciplina**

1. Devet dana prije njegove smrti Immanuela Kanta je posjetio liječnik. Star, bolestan i gotovo slijep, on se podigao iz naslonjača i stajao uspravan, dršćući od slabosti i mrmljajući nerazgovijetne riječi. Napokon je njegov stalni pratilac shvatio da starac neće sjesti prije nego što to učini njegov posjetilac. Tek pošto je liječnik zauzeo svoje mjesto, Kant je dopustio da ga posjedne u naslonjač i, prikupivši snage rekao: »Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen« (Osjećaj za humanitet još me nije napustio).¹ Dvojica prisutnih bili su ganuti gotovo do suza. Naime, iako je riječ »Humanität« poprimila u osamnaestom stoljeću smisao koji je značio neznatno više od ljubaznosti ili uglađenosti, ona je za Kanta imala mnogo dublji smisao. I upravo su okolnosti ovoga trenutka taj smisao naglasile: čovjekovu ponosnu i tragičnu svijest o samoosvjedočenim i sebi-nametnutim principima koji su u suprotnosti s njegovom podložnošću bolesti, propadanju i svemu onome što je sadržano u riječi »smrtnost«.

Povijesno, riječ *humanitas* ima dva jasno razlučljiva značenja: prvo koje izvire iz protivnosti između čovjeka i onoga što je niže od čovjeka; drugo koje izvire iz protivnosti između čovjeka i onoga što je od njega više. U prvom slučaju *humanitas* znači vrednotu, u drugom ograničenje.

Pojam *humanitas* kao vrednote formuliran je u krugu oko Scipiona Mlađeg, sa Ciceronom kao njihovim — iako kasnijim — najistaknutijim tumačem. On je označivao ono svojstvo koje čovjeka razlikuje ne samo od životinja nego, što je još važnije, i od onih koji doduše pripadaju vrsti *homo*, ali ne zaslužuju ime *homo humanus*; od barbara ili vulgarnog čovjeka kojemu nedostaje *pietas* i *παιδεία* — to jest poštivanje moralnih vrednota i onaj plemeniti sklad uglađenosti i znanja koji možemo opisati jedino diskreditiranom riječju »kultura«.

U srednjem vijeku taj je pojam bio istisnut razmatranjem humaniteta u suprotnosti prema divinitetu, a ne animalitetu ili barbarizmu. Stoga se uza nj obično vežu pojmovi slabosti i prolaznosti: *humanitas fragilis*, *humanitas caduca*.

Tako je renesansna predodžba *humanitas* imala od samoga početka dva aspekta. Novo zanimanje za čovjeka temelji se podjednako na klasičnoj antitezi između pojmova *humanitas* i *barbaritas* ili *feritas* i na još prisutnoj srednjovjekovnoj antitezi između pojmova *humanitas* i *divinitas*. Kad Marsilio Ficino definira čovjeka kao »racionalan duh koji ima udjela u Božjem intelektu, ali djeluje u tijelu«, on ga definira kao biće koje je ujedno autonomno i konačno. A poznati Picov »govor« »O dostojanstvu čovjeka« sve je drugo nego dokument paganizma. Pico govori da je Bog stavio čovjeka u središte svemira da bi bio svjestan gdje se nalazi i slobodan da odluči »kamo da krene«. On ne kaže da čovjek jest

središte svemira, čak ni u onom smislu koji se općenito pridaje klasičnoj izreci »čovjek kao mjerilo svih stvari«.

Upravo iz ovoga ambivalentnog shvaćanja pojma *humanitas* rođen je humanizam. On nije toliko pokret koliko stav koji se može definirati kao svijest o dostojanstvu čovjeka, zasnovana podjednako na ustrajnosti u traženju ljudskih vrednota (razumnosti i slobode) i prihvaćanju ljudskih ograničenja (grešnosti i slabosti); iz tih dvaju postulata rezultiraju — odgovornost i trpeljivost.

Nimalo nije neobično da su taj stav napadala dva međusobno protivna tabora, koje je zajednička odbojnost prema idejama odgovornosti i trpeljivosti u novije vrijeme sjedinila u zajedničku frontu. U jednom taboru ušančeni su oni što negiraju ljudske vrednote: deterministi, bilo da vjeruju u božansku, psihičku, ili socijalnu predestinaciju, autoritaristi i oni »insektolatri« koji propovijedaju apsolutni primat roja, bilo da se taj roj zove grupa, klasa, nacija ili rasa. U drugom su taboru oni koji negiraju ljudsku ograničenost u ime neke vrste intelektualnog ili političkog slobodarstva, kao estetičisti, vitalisti, intuitivisti i obožavatelji heroja. Sa stajališta determinizma humanist je ili izgubljena duša ili zanesenjak. Sa stajališta autoritarizma on je ili heretik ili revolucionar (ili kontrarevolucionar). Sa stajališta »insektolatrizma« on je beskorisni individualist. A sa stajališta slobodarstva on je bojažljivi buržuj.

Erazmo Roterdamski, humanist par excellence, tipičan je slučaj. Crkva je sumnjičila i konačno odbacila spise toga čovjeka, koji je rekao: »Možda je duh Kristov mnogo šire rasprostranjen nego što mi mislimo, i možda postoje među svecima mnogi kojih nema u našem kalendaru.« Pustolov Ulrich von Hutten prezirao je njegov ironični skepticizam i njegovu neherojsku ljubav za spokojstvo. A Luther, koji je inzistirao na tvrdnji da »nijedan čovjek nema moći da misli ni dobro ni zlo, nego se sve u njemu zbiva po apsolutnoj nužnosti«, bio je iritiran vjerovanjem koje se manifestiralo u poznatoj rečenici: »Koja bi bila korist od čovjeka kao cjelovitog bića (to jest bića kome su podareni i tijelo i duša), ako bi Bog radio u njemu kao što kipar radi u glini, a mogao bi isto tako raditi i u kamenu?«²

2. Humanist, dakle, odbacuje autoritet. Ali on poštuje tradiciju. Ne samo da je poštuje, nego je prihvaća kao nešto realno i objektivno što treba pružavati i, ako je potrebno, ponovo uspostaviti: »nos vetera instauramus, nova non prodimus«, kao što je rekao Erazmo.

¹ Za Lutherove i Erazmove citate vidi izvrsnu monografiju »Humanitas Erasiana« od R. Pfeiffera, Studien der Bibliothek Warburg, XXII, 1931. Značajno je da su Erazmo i Luther odbacivali božansku ili fatalističku astrologiju iz posve različitih razloga: Erazmo je odbijao da vjeruje da ljudska sudbina ovisi o nepromjenjivom kretanju nebeskih tijela, jer bi takvo vjerovanje dovelo do negiranja čovjekove slobodne volje i odgovornosti; Luther opet stoga što bi to značilo ograničenje Božje svemoćnosti. Luther je zato vjerovao u značenje terata, kao što je na primjer tele sa osam nogu i sl., koja Bog povremeno čini.

¹ E. A. C. Wasianski, Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren (Über Immanuel Kant, 1804, Vol. III), ponovo objavljeno u knjizi Immanuel Kant, Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen, Deutsche Bibliothek, Berlin 1912.

Srednji vijek je prihvatio i unaprijedio, a manje restaurirao, baštinu prošlosti. Prepisivala su se klasična djela umjetnosti, čitali su se Aristotel i Ovidije jednako kao što su se prepisivala i proučavala djela suvremenika. Srednji vijek ne pokušava da ih interpretira s arheološkog, filološkog ili »kritičkog«, ukratko, s jednog povijesnog stajališta. Ako se ljudsko postojanje promatra kao sredstvo, a ne kao cilj, kako bi se onda djela³ ljudske aktivnosti mogla promatrati kao vrijednosti za sebe.⁴

Stoga u srednjovjekovnoj skolastici nema bitne razlike između prirodnih i humanističkih znanosti, ili, kako ih Erazmo naziva, *studia humaniora*. Bavljenje jednim i drugim područjem odvijalo se unutar onoga što se nazivalo filozofija. Međutim, s humanističkog gledišta postalo je potrebno, štaviše nužno, da se unutar stvaralačkog područja razluči sfera *prirode* od sfere *kulture* i da se definira prva u odnosu prema drugoj, to jest, priroda kao cjelokupni svijet dostupan osjetilima osim *djelâ koja je ostavio čovjek*.

Doista, čovjek je jedino živo biće koje za sobom ostavlja djela, jer je on jedino živo biće čije tvorevine »bude u duhu« ideju različitu od njihova materijalnog postojanja. Ostala živa bića služe se znakovima i stvaraju strukture, ali se služe znakovima ne »shvaćajući odnos značenja«⁵ i stvaraju strukture ne shvaćajući odnose konstrukcije.

Shvatiti odnos značenja znači odvojiti ideju zamisli, koja treba da bude izražena, od sredstava izražavanja. A shvatiti odnos konstrukcije znači odvojiti ideju funkcije, koja treba da bude ostvarena, od sredstava kojima se ostvaruje. Pas najavljuje dolazak stranca lavežem, različitim od onoga kojim izražava želju da bude izveden u šetnju. Ali on neće

³ U originalu: record (zapis, akt, djelo, svjedočanstvo) što je bez obzira na različitost konteksta u kojima se ova riječ javlja dosljedno prevedeno kao djelo (Ž. D.).

⁴ Čini se da neki povjesničari nisu kadri raspoznati istodobno kontinuitet i posebnosti. Nema sumnje da humanizam i cijeli pokret renesanse nisu nastali odjednom poput Atene koja je iskočila iz Zeusove glave. Ali činjenica da je Lupus iz Ferrièrea ispravljao klasične tekstove, da je Hilderbert iz Lavardina rado posjećivao ruševine Rima, da su francuski i engleski učenjaci u XII stoljeću ponovo probudili zanimanje za klasičnu filozofiju i mitologiju i da je Marbod iz Rennesa napisao ljupku pastoralnu pjesmu o svom ladanjskom posjedu, ne znači da je njihov pogled bio identičan Petrarkinom, da ne spominjemo Ficina i Erazma. Nijedan srednjovjekovni čovjek nije vidio antičku civilizaciju kao pojavu u sebi dovršenu i povijesno odijeljenu od suvremenog svijeta; koliko je meni poznato, srednjovjekovni latinski nema ekvivalent za humanistički »antiquitas« ili za »sacrosancta vetustas«. I kao što srednji vijek nije mogao razviti perspektivu, koja se zasniva na uočavanju postojane udaljenosti između oka i predmeta, tako ni ovo razdoblje nije moglo razviti ideju o povijesnim disciplinama koja bi se zasnivala na uočavanju postojane udaljenosti između sadašnjice i klasične prošlosti. Vidi E. Panofsky i F. Saxl, »Classical Mythology in Mediaeval Art«, Studies of the Metropolitan Museum, IV, 2, 1933, i nedavno objavljenu zanimljivu raspravu W. S. Heckschera, »Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings«, Journal of the Warburg Institute, I, 1937.

⁵ Vidi J. Maritain, »Sign and Symbol«, Journal of the Warburg Institute, I, 1937.

upotrijebiti taj lavež da saopći kako je stranac bio za vrijeme gospodareva odsustva. A još manje će neka životinja, čak ako je za to i fizički sposobna, kao što to majmuni bez sumnje jesu, ikada pokušati da nešto prikaže u obliku slike. Dabrovi grade brane ali oni nisu, bar koliko je nama poznato, kadri da razluče veoma komplicirane radnje koje nesvjesno izvode od nekog prethodno zamišljenog plana što bi mogao biti prikazan u crtežu umjesto da je ostvaren od trupaca i kamenja.

Čovjekovi su znakovi i strukture djela, jer izražavaju — i to su upravo onoliko koliko to čine — ideje koje su ostvarene u procesu nizanja znakova i građenja, a ipak su od njega odvojene. Stoga ova djela posjeduju svojstvo koje ih diže iznad struje vremena i upravo s tog aspekta ona su predmet izučavanja humanista. On je prema tome bitno povjesničar.

Učenjak u prirodnim znanostima barata također djelima čovjeka, naime radovima svojih prethodnika, ali on im ne prilazi s namjerom da ih izučava, nego da ih iskoristi u daljnjem istraživanju. Drugim riječima, njega ne zanimaju djela po tome što izranjaju iz struje vremena, nego upravo po tome što su u nju uronjena. Kada današnji učenjak čita Newtona ili Leonarda da Vinci u originalu, on to ne čini kao učenjak nego kao čovjek kojega zanima povijest znanosti, a time i ljudska civilizacija u cjelini. Drugim riječima, on to čini kao humanist, za kojega djela Newtona ili Leonarda da Vinci imaju autonomno značenje i trajnu vrijednost. S humanističkog gledišta ljudska djela ne zastarijevaju.

Dok znanost nastoji da preoblikuje kaotičnu raznolikost prirodnih pojava u nešto što bi se moglo nazvati svemir prirode, humanistika teži da preoblikuje kaotičnu raznolikost ljudskih djela u nešto što bismo mogli nazvati svemir kulture.

Unatoč svim razlikama u odnosu na predmet i postupak, postoje veoma uočljive analogije između metodskih problema s kojima se s jedne strane suočava učenjak, a s druge humanist.⁶

Čini se da u oba slučaja proces istraživanja počinje s opažanjem. Ali obojica, promatrač prirodnih pojava i istraživač djela, nisu samo ograničeni rasponom svoga pogleda i raspoloživog materijala; usmjerivanjem pažnje na određene predmete oni slijede, bili toga svjesni ili ne, princip prethodne selekcije koji, u slučaju učenjaka, nameće teorija, odnosno, u slučaju humanista, opće povijesno shvaćanje. Možda je točno da »ničega nema u svijesti što nije bilo u osjetima«; ali je isto tako točno da postoji mnogo toga u osjetima što nikada ne prodire u svijest. Na nas uglavnom djeluje samo ono

⁶ Vidi E. Wind, Das Experiment und die Metaphysik, Tübingen 1934; Isti, »Some Points of Contact between History and Natural Sciences«, Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer, Oxford, 1936. (s vrlo poučnom raspravom o odnosu između fenomena, instrumenata i promatrača s jedne strane, a s druge između povijesnih činjenica, izvora i povjesničara).

čemu dopuštamo da na nas djeluje; i kao što prirodne znanosti i nehotice izabiru ono što nazivaju pojavama, humanistika i nehotice bira ono što naziva povijesnim činjenicama. Tako je humanistika postepeno proširila svoj kulturni svemir i u nekom smislu pomakla težište svoga interesa. Čak i onaj koji spontano prihvaća jednostavnu definiciju humanistike kao »latinski i grčki«, smatrajući da je ta definicija valjana tako dugo dok upotrebljavamo ideje i izraze kao što su na primjer »ideja« i »izraz«, mora priznati da je ta definicija postala banalno uska. Osim toga, svijet humanistike određen je kulturološkom teorijom relativiteta, koja se može usporediti s onom u fizici; budući da je svemir kulture mnogo manji od svemira prirode, kulturološki relativitet prevladava unutar zemaljskih relacija pa je bio mnogo prije zapažen.

Svaki povijesni pojam temelji se očigledno na kategorijama prostora i vremena. Djela i u njima sadržana poruka moraju biti locirana i datirana. Ali, pokazuje se da su to dva aspekta istog čina. Datiram li sliku oko 1400, ta će tvrdnja biti beznačajna ako ne mogu naznačiti gdje je ona mogla biti proizvedena u to vrijeme; obratno, ako pripišem sliku firentinskoj školi, moram biti kadar da kažem kada je ona mogla u toj školi nastati. Svemir kulture kao i svemir prirode prostorno-vremenska je struktura. Godina 1400. znači nešto posve drugo u Firenci nego u Veneciji, da ne spominjemo Augsburg, Rusiju ili Carigrad. Dvije su povijesne pojave simultane ili stoje u odredivom vremenskom odnosu jedna prema drugoj samo ukoliko se mogu povezati unutar jednog »sistema odnosa« bez kojega bi i sama ideja simultaniteta bila besmislena, pojednako u povijesti kao i u fizici. Kad bismo stjecajem okolnosti znali da je neka crnačka skulptura nastala 1510, bilo bi besmisleno reći da je ona »suvremena« Michelangelovu stropu u Sikstini.⁷

Napokon, slijed kojim se materija organizira u prirodni ili kulturni svemir analogan je, pa su stoga i metodski problemi, koji se u toku toga procesa javljaju, jednaki. Kao što je već istaknuto, prvi je korak promatranje prirodnih pojava, odnosno ispitivanje ljudskih djela. Nakon toga djela treba »dešifrirati« i protumačiti, kao što i »poruke iz prirode« promatrač mora primiti. Na kraju rezultate treba klasificirati i povezati u cjelovit sistem koji »ima smisao«.

Vidjeli smo da je čak i izbor materijala za promatranje i ispitivanje do nekog stupnja predodređen teorijom ili općim povijesnim shvaćanjem. To je još uočljivije u samom postupku, budući da svaki korak prema sistemu koji »ima smisao« pretpostavlja onaj prethodni kao i onaj naredni.

Kad učenjak promatra pojave, on se služi *instrumentima* koji i sami podliježu prirodnim zakonima što ih želi istražiti. Kad humanist ispituje djelo,

on se služi *dokumentima* koji su sami nastali u toku procesa što ga on želi proučiti.

Pretpostavimo da u arhivu nekoga manjeg grada u rajnskom području pronađem ugovor datiran 1471. s isplatnicama, koji obavezuje lokalnog slikara »Johannesa qui et Frost« da za crkvu sv. Jakova u dotičnom gradu izvede oltarsku palu s Rođenjem Kristovim u sredini i svetim Petrom i svetim Pavlom na krilima; pretpostavimo, nadalje, da u crkvi sv. Jakova pronađem oltarsku palu koja potpuno odgovara ovom ugovoru. To bi bio primjer sigurne i jednostavne dokumentacije kako je samo možemo poželjeti, mnogo sigurnije i jednostavnije nego kad bismo se morali osloniti na »posredni« izvor kao što je pismo ili opis u kronici, biografiji, dnevniku ili pjesmi. Ovdje ipak iskrsava nekoliko pitanja.

Dokument može biti original, prijepis ili faksifikat. Ako je prijepis, može biti netočan, a ako je original, neki podaci mogu biti pogrešni. S druge strane, oltarska pala može biti ona koja je navedena u ugovoru; ali isto je tako moguće da je originalno djelo uništeno u toku ikonoklastičkih pobuna 1535. i da je zamijenjeno oltarskom palom s istom temom, koju je oko 1550. izveo slikar iz Antwerpena. Da bismo mogli imati bar neko uporište, moramo »provjeriti« dokument prema drugim dokumentima sličnog datuma i podrijetla, a oltarsku palu prema drugim slikama nastalim u rajnskom području oko 1470. Ovdje se međutim javljaju dvije poteškoće.

Prvo, »provjeravanje« je očigledno nemoguće ako ne znamo što moramo provjeriti; morat ćemo izdvojiti neka obilježja ili standarde, kao na primjer oblik pisma, neke tehničke termine koji su upotrijebljeni u ugovoru, odnosno neke oblikovne ili ikonografske posebnosti koje se javljaju na oltarskoj pali. Ali kako ne možemo analizirati ono što ne razumijemo, ispada da naše ispitivanje unaprijed pretpostavlja dešifriranje i tumačenje.

Drugo, materijal prema kojemu provjeravamo naš slučaj nije po sebi nimalo autentičniji nego što je slučaj koji ispitujemo. Uzevši pojedinačno, bilo koje drugo potpisano i datirano djelo jednako je tako nesigurno kao i oltarska pala koja je naručena od »Johannesa qui et Frost« 1471. (samo se po sebi razumije da potpis na slici može biti, i često jest, jednako tako nepouzdan kao i dokument vezan uz sliku). Samo na temelju cijele grupe ili sloja podataka možemo zaključiti je li naša oltarska pala stilski i ikonografski »moguća« u rajnskom području oko 1470. Međutim, klasifikacija očigledno unaprijed pretpostavlja ideju cjeline kojoj klase pripadaju — drugim riječima, ono opće povijesno shvaćanje, koje upravo želimo izgraditi na temelju pojedinačnih slučajeva.

Kako god mi na to gledali, čini se da početak našeg istraživanja uvijek unaprijed pretpostavlja kraj, i da su dokumenti koji bi trebalo da osvijetle djela jednako tako zagonetni kao i ona sama. Posve je moguće da je tehnički izraz u spomenutom ugovoru

7
Vidi na primjer E. Panofsky, »Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims« (Appendix), Jahrbuch für Kunstwissenschaft, II, 1927.

ἀπαξ λεμβόμενον koji može objasniti samo ta pala; a ono što je umjetnik rekao o svojim djelima, uvijek se mora tumačiti polazeći od samih djela. Mi smo očigledno suočeni s beznadnim začaranim krugom. To je zapravo ono što filozofi nazivaju »organička situacija«. ⁸ Dvije noge bez tijela ne mogu hodati, ali ni tijelo bez nogu ne može hodati, pa ipak, čovjek može hodati. Točno je da se pojedinačni spomenici i dokumenti mogu ispitivati, tumačiti i klasificirati samo u svjetlu općeg povijesnog shvaćanja, dok se u isto vrijeme to opće povijesno shvaćanje može izgraditi samo na pojedinačnim spomenicima i dokumentima; jednako kao što razumijevanje prirodnih pojava i primjena znanstvenih instrumenata ovisi o općoj teoriji fizike, i obrnuto. Ipak, ta situacija nipošto nije bezizgledni ćorsokak. Svako otkriće neke nepoznate povijesne činjenice i svako novo tumačenje poznate »pristajat će« u prihvaćeno opće shvaćanje i tako ga potvrditi i dopuniti, ili će, s druge strane, potaknuti manje ili čak temeljite korekture u tom prihvaćenom općem shvaćanju i tako baciti novo svjetlo na sve ono što je otprije bilo poznato. U oba slučaja »sistem koji ima smisao« djeluje kao konzistentan a ipak elastičan organizam koji se može usporediti sa živim bićem nasuprot njegovim pojedinim udovima; ono što vrijedi za odnos između djela, dokumenata i općeg povijesnog pogleda u humanistici, očigledno jednako tako vrijedi i za odnos između pojava, instrumenata i teorije u prirodnim znanostima.

3. Govorio sam o oltarskoj pali iz 1471. kao o »spomeniku« i o ugovoru kao o »dokumentu«; to znači da sam oltarsku palu promatrao kao predmet istraživanja ili »primarni materijal«, a ugovor kao instrument istraživanja ili »sekundarni materijal«. Postupajući tako, govorio sam kao povjesničar umjetnosti. Za paleografa ili povjesničara prava ugovor bi bio »spomenik« ili »primarni materijal«, i obojica se mogu služiti slikom kao dokumentacijom.

Ako stručnjak nije isključivo zainteresiran za ono što nazivamo »događajima« (u kojem će slučaju on sva dostupna djela promatrati kao »sekundarni materijal« pomoću kojega može rekonstruirati »događaje«), »spomenici« jednih drugima su »dokumenti«, i obratno. U praktičnom radu prisiljeni smo zapravo da se služimo »spomenicima« koji pripadaju drugim strukama. Mnoga su umjetnička djela protumačili filolozi ili povjesničari medicine; a mnoge je tekstove protumačio i jedino je mogao protumačiti povjesničar umjetnosti.

Povjesničar umjetnosti je dakle humanist, čiji se »primarni materijal« sastoji od onih tvorevina što su do nas došle u obliku umjetničkih djela. Ali što je to umjetničko djelo?

Umjetničko djelo nije uvijek nastalo isključivo sa svrhom da se u njemu uživa ili, da upotrijebimo stručni izraz, da bude estetski doživljeno. Poussinova tvrdnja »la fin de l'art est délectation« bila je doista revolucionarna,⁹ jer su prijašnji pisci uvijek inzistirali na tome da je umjetnost, iako se u njoj može uživati, također u nekom smislu korisna. Ali umjetničko djelo uvijek ima estetsko značenje (koje se ne smije brkati s estetskom vrijednošću): bilo da služi nekoj praktičnoj svrsi ili ne, bilo da je dobro ili loše, ono traži da bude doživljeno estetski.

Svaki predmet, prirodan ili proizveden, možemo doživjeti estetski. To činimo, da uzmemo najjednostavniji primjer, kad ga naprosto gledamo (ili slušamo), a da ga intelektualno ili osjećajno ne povezujemo s bilo čim izvan njega. Kad netko gleda stablo sa stajališta drvodjelca, on ga povezuje s različitim načinima primjene drva; kad gleda na nj sa stajališta ornitologa, povezat će ga s pticama koje se na njemu mogu gnijezditi. Kad netko na konjskim utrckama promatra životinju na koju je uložio svoj novac, on povezuje njeno trčanje sa željom da pobijedi. Samo onaj tko naprosto i potpuno zatajuje sebe u odnosu na predmet promatranja, može ga doživjeti estetski.¹⁰

⁹ A. Blunt, »Poussin's Notes on Painting«, Journal of the Warburg Institute, I, 1937, tvrdi da je Poussinova izreka »la fin de l'art est délectation« bila više ili manje »srednjovjekovna«, jer je »teorija delectacije, kao znak pomoću kojega se prepoznaje ljepota, ključ cijele estetike Svetoga Bonaventure, i vjerojatno je otuda, možda posredstvom nekog popularizatora, Poussin došao do ove definicije«. Međutim, iako je formulacija Poussinove izreke možda pod utjecajem srednjovjekovnog izvora, postoji velika razlika u tvrdnji da delectatio jest izrazito svojstvo svega lijepog, bilo da je proizvedeno ili prirodno, i tvrdnje da delectatio jest svrha (»fin«) umjetnosti.

¹⁰ Vidi M. Geiger, »Beiträge zur Phänomenologie des aesthetischen Genusses«, Jahrbuch für Philosophie, I, Part 2, 1922. Nadalje E. Wind, Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand, Diss.

Kad smo suočeni s prirodnim predmetom, isključivo je osobno pitanje hoćemo li se odlučiti da ga doživimo estetski. Proizvedeni predmet, međutim, ili traži ili ne traži da ga doživimo estetski, jer on posjeduje ono što skolastici zovu »namjera«. Odlučim li, kao što mogu, da doživim crveni prometni signal estetski, umjesto da ga povežem s upozorenjem da pritisnem kočnice, postupit ću protivno »intenciji« prometnog signala.

Oni proizvedeni predmeti, koji ne traže da budu doživljeni estetski, općenito se nazivaju »praktičnima« i mogu se podijeliti u dvije grupe: sredstva komunikacije i oruđa ili uređaji. Sredstvo komunikacije »ima namjeru« da saopći poruku. Oruđe ili uređaj »ima namjeru« da ispunja funkciju (ta se funkcija opet može sastojati u proizvođenju ili prijenosu komunikacija, kao što je slučaj kod pisaćeg stroja, odnosno kod prije spomenutog prometnog svjetla).

Većina predmeta koji traže estetsko doživljavanje, a to znači umjetničkih djela, pripadaju također u jednu od tih grupa. Pjesma ili historijska slika u nekom je smislu sredstvo komunikacije; Panteon i milanski svijećnjaci u nekom su smislu uređaji; a Michelangelovi grobovi Lorenza i Giuliana Medici u nekom su smislu to oboje. Moramo pri tom reći »u nekom smislu«, jer postoji razlika, i to ova: kad možemo govoriti o »pravom sredstvu komunikacije« i o »pravom uređaju«, namjera je čvrsto vezana uz ideju djela, to jest uz sadržaj koji ono treba da prenese ili uz funkciju koju treba da ispunjava. Kod umjetničkog djela interes za ideju je jednak, ili čak može biti potisnut interesom za formu.

Element »forme« prisutan je u svakom predmetu bez izuzetka, jer se svaki predmet sastoji od materije i oblika; ne postoji način da se znanstveno precizno utvrdi koliko je, u danom slučaju, težište stavljeno na oblik. Zato ne možemo, a ne bi ni trebalo, da pokušavamo precizno odrediti trenutak u kojem sredstvo komunikacije ili uređaj počinje postojati kao umjetničko djelo. Ako pišem prijatelju da bih ga pozvao na večeru, moje pismo je prvenstveno komunikacija; ali, što više naglašavam oblik pisma, to je ono bliže kaligrafskom djelu; a što više naglašavam jezički oblik (mogu čak ići tako daleko da taj poziv bude u obliku soneta), to ono postaje bliže literarnom ili pjesničkom djelu.

Gdje područje praktičnih predmeta svršava, a gdje ono »umjetnosti« počinje, ovisi dakle o »namjeri« stvaralaca. Ta se »namjera« ne može apsolutno točno utvrditi. Prvo, »namjere«, *per se*, nije moguće definirati znanstveno precizno. Drugo, »namjere« onih koji predmete proizvode uvjetovane su standardima njihova doba i okoline. Klasičan ukus tražio je da privatna pisma, javni govori i štitovi junaka budu »umjetnički« (s vjerojatnošću da se postigne ono što nazivamo lažnom ljepotom), dok moderan ukus traži da arhitektura i pepeljara budu »funkcionalni« (s vjerojatnošću da se postigne ono

što nazivamo lažnom upotrebljivošću).¹¹ Napokon, shvaćanje tih »namjera« neizbježno je pod utjecajem našeg stava, koji opet ovisi podjednako o našem pojedinačnom iskustvu kao i o povijesnoj situaciji. Svi smo vlastitim očima vidjeli pomak žlica i fetiša afričkih plemena iz etnografskih muzeja na umjetničke izložbe.

Jedno je ipak sigurno: što se više omjer isticanja »ideje« i »oblika« približava stanju ravnoteže, to djelo rječitije otkriva ono što nazivamo »sadržajem«. Nasuprot temi, sadržaj bi se, prema riječima Peircea, mogao opisati kao ono što djelo odaje a ne deklarira. To je ono temeljno iskustvo naroda, razdoblja, klase, religioznog ili filozofskog stava — sve to nesvjesno uobličeno po jednoj osobi i kondenzirano u jednom djelu. Očigledno je da će ovo nenamjerno odavanje biti zasjenjeno u onom omjeru u kojem će jedan od dva elementa, ideja ili oblik, biti namjerno naglašen ili potisnut. Stroj za predenje možda je najimpresivnija manifestacija ideje funkcionalnosti, a neka »apstraktna« slika možda je najimpresivnija manifestacija čistog oblika, ali oboje nosi minimum sadržaja.

11

»Funkcionalizam«, strogo uzevši, ne znači uvođenje novog estetskog principa, nego ograničavanje estetske sfere. Kad danas modernu čeličnu kacigu pretpostavljamo Ahilovu štitu, ili kad osjećamo da »namjera« javnog govora treba da bude usredotočena na temu a ne na oblik (»more matter with less art«, kao što je s pravom rekla kraljica Gertruda), mi naprosto tražimo da vojnička oprema i javni govori ne budu shvaćeni kao umjetnička djela, to jest estetski, nego kao praktični predmeti, to jest tehnički. Mi smo ipak prihvatili da »funkcionalizam« postavljamo kao zahtjev umjesto kao ograničenje. Klasične i renesansne civilizacije u njihovu vjerovanju da jednostavan upotrebnii predmet ne može biti »lijep« (»non può essere bellezza e utilità« kao što je rekao Leonardo da Vinci; vidi J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1883, Nr. 1445) karakterizira nastojanje da protegnu estetski stav i na one izrađevine koje su »po prirodi« praktične; mi smo opet protegli tehnički stav i na one izrađevine koje su »po prirodi« umjetničke. To je također jedan oblik prekoračenja, i u slučaju »aerodinamičkog oblikovanja« umjetnost je dobila zadovoljštinu. »Aerodinamička linija« bila je u početku pravi funkcionalistički princip zasnovan na rezultatima znanstvenog istraživanja otpora zraka. Njeno legitimno područje bila su dakle brza vozila i konstrukcije izložene pritisku vjetra neuobičajenog intenziteta. Ali kad se to specifično i doista tehničko iznašće počelo primjenjivati kao opći estetski princip koji treba da izrazi ideal »ekonomičnosti« (»aerodinamiziraj svoju misao«!), i kad se počelo primjenjivati na naslonjače i mješalice za koktele, prevladao je zahtjev da prvotno znanstvena aerodinamička linija treba da bude »uljepšana«; tako je na kraju vraćena onamo kamo zapravo i pripada pretvorivši se u nefunkcionalnu formu. Rezultat toga jest da danas dizajneri češće defunkcionaliziraju automobile i šinska vozila, nego što inženjeri funkcionaliziraju kuće i namještaj.

4. Definirajući umjetničko djelo kao proizvedeni predmet koji traži da bude doživljen estetski, susrećemo se prvi put s temeljnom razlikom između humanistike i prirodnih znanosti. Znanstvenik, baveći se prirodnim pojavama, može odmah početi s njihovom analizom. Humanist, baveći se ljudskim postupcima i tvorevinama, mora angažirati misaoni proces koji je po svom karakteru sintetički i subjektivan: on mora da misaono re-aktivira postupke i re-kreira tvorevine. Zapravo tek ovim procesom predmeti humanistike počinju postojati. Očito je, naime, da se povjesničari filozofije ili kiparstva ne bave knjigama i kipovima zbog toga što te knjige i kipovi materijalno postoje, nego zbog toga što sadrže smisao. Jednako je tako očito da taj smisao može biti shvaćen samo re-produciranjem i, doslovno, »shvaćanjem« misli koje su izražene u knjigama, odnosno umjetničke ideje koja je sadržana u kipovima.

Povjesničar umjetnosti time podvrgava svoj »materijal« racionalnoj arheološkoj analizi koja je povremeno pretjerano egzaktna, opsežna i temeljita kao bilo koje fizikalno ili astronomsko istraživanje. Ali on konstituira svoj »materijal« pomoću intuitivne estetske re-kreacije¹² uključujući promatranje i ocjenu »vrijednosti« kao što to čini svaki »običan« čovjek kad gleda sliku ili sluša simfoniju.

Kako je dakle moguće izgraditi povijest umjetnosti kao ozbiljnu znanstvenu disciplinu, kad sami predmeti kojima se ona bavi počinju postojati tek posredstvom iracionalnog i subjektivnog procesa? Na to se pitanje ne može, razumije se, odgovoriti navodeći znanstvene metode koje bi se mogle primjenjivati ili se primjenjuju u povijesti umjetnosti. Postupci kao što su kemijska analiza materijala, rendgenske zrake, ultravioletne zrake, infrazrake i makro-fotografije veoma su korisni, ali njihova primjena nema ništa zajedničko s temeljnim metodskim pitanjem. Iskaz koji će dokazati da pigmenti, upotrijebljeni na nekoj navodno srednjovjekovnoj minijaturi, nisu bili pronađeni prije XIX stoljeća, može riješiti jedno povijesno-umjetničko

¹² Kad govorimo o »re-kreaciji«, važno je ipak istaknuti prefiks »re«. Umjetnička su djela podjednako izraz umjetničkih »namjera« i fizički predmeti; njih je ponekad teško odvojiti od njihove fizičke okoline i uvijek su podložna fizičkom procesu starenja. Doživljavajući umjetničko djelo estetski, mi to zapravo činimo putem dvaju posve različitih procesa koji se, premda se međusobno prepleću, stapaju ipak u jedinstveni Erlebnis (doživljaj): mi gradimo naš estetski predmet podjednako re-kreirajući umjetničko djelo prema »namjeri« njegovog stvaraoca i slobodno kreirajući niz estetskih vrijednosti usporedivih s onima koje pridajemo stablu ili zalasku sunca. Kad se prepuštamo dojmju koji na nas ostavljaju vremenom istrošene skulpture u Chartresu, ne možemo a da ne uživamo u njihovoj ljupkoj mekoći i patini kao u estetskoj vrijednosti; ali ova vrijednost, koja uključuje ujedno osjetilno uživanje u neobičnoj igri svjetla i boje i osjećajno zadovoljstvo u »starosti« i »autentičnosti«, nema ništa zajedničko s objektivnom ili umjetničkom vrijednošću koju su skulpturama dali njihovi stvaraoci. Sa stajališta gotičkih klesara proces starenja nije bio nevažan nego posve sigurno nepoželjan: oni su nastojali da zaštite svoje kipove slojem boje koja bi, da je sačuvana u svojoj prvotnoj jedrini, vjerojatno pokvarila dobar dio našeg estetskog užitka. Kao privatna osoba povjesničar umjetnosti je posve u pravu kad ne razara psihološko jedinstvo Alters-und-Echtheits-Erlebnisa i Kunst-Erlebnisa. Ali kao profesionalac on mora razdvojiti, koliko je to moguće, re-kreativan doživljaj intendiranih vrijednosti koje je kipovima dao umjetnik, od kreativnog doživljavanja slučajnih vrijednosti koje su komadu staroga kamena dane djelovanjem prirode. A to razdvajanje nije uvijek tako jednostavno kako se u prvi mah čini.

pitanje, ali to nije povijesno-umjetnički iskaz. Zasnovan na kemijskoj analizi i povijesti kemije, taj iskaz ne uzima minijaturu *qua* umjetničko djelo, nego *qua* fizički predmet, i mogao bi se jednako tako odnositi na krivotvorenu oporuku. S druge strane, upotreba rendgenskih zraka, makro-fotografije itd. metodski se ne razlikuje od upotrebe naočala i povećala. Ti postupci omogućuju povjesničaru umjetnosti da vidi više nego što bi vidio bez njih, ali ono što vidi treba da bude protumačeno »stilistički«, kao i ono što opaža golim okom.

Pravi odgovor leži u tome da su intuitivna estetska re-kreacija i arheološko istraživanje međusobno povezani tako da opet čine ono što smo nazvali »organičkom situacijom«. Nije točno da povjesničar umjetnosti najprije uspostavlja svoj predmet pomoću re-kreativne sinteze, a tek onda započinje arheološko istraživanje — kao što se najprije kupuje karta, a zatim ulazi u vlak. U stvarnosti ta dva procesa ne slijede jedan za drugim, oni se prepleću; ne samo da re-kreativna sinteza služi kao osnova za arheološko istraživanje, nego i obrnuto, arheološko istraživanje služi kao osnova za proces re-kreacije; oboje uzajamno određuju i potvrđuju jedno drugo. Na svakoga tko stoji pred umjetničkim djelom, bilo da ga estetski re-kreira ili racionalno ispituje, djeluju tri njegova bitna elementa: materijalizirani oblik, ideja (to jest u plastičkim umjetnostima tema) i sadržaj. Pseudoimpresionistička teorija, prema kojoj »oblik i boja govore o obliku i boji i to je sve«, naprosto nije točna. Estetski doživljaj počiva upravo na jedinstvu tih triju elemenata, i svaki od njih sudjeluje u onome što nazivamo estetsko uživanje u umjetnosti.

Re-kreativno doživljavanje umjetničkog djela ovisi dakle ne samo o prirodnoj senzibilnosti i vizuelnoj uvježbanosti gledaoca, nego također i o njegovoj kulturnoj spremi. Potpuno »naivni« gledalac ne postoji. »Naivni« gledalac u srednjem vijeku morao je dosta toga naučiti i nešto zaboraviti prije nego što je mogao ocijeniti klasično kiparstvo i arhitekturu, a »naivni« gledalac u postrenesansnom razdoblju morao je dosta toga zaboraviti i nešto naučiti da bi mogao ocijeniti srednjovjekovnu umjetnost, da ne govorimo o primitivnoj umjetnosti. Tako zapravo »naivni« gledalac ne samo uživa nego i nesvjesno vrednuje i tumači umjetničko djelo; i nitko ga ne može optuživati ako on to čini ne brinući se je li njegovo vrednovanje i tumačenje ispravno ili pogrešno i ako ne shvaća da njegova kulturna sprema, takva kakva jest, pridonosi predmetu njegova doživljavanja.

»Naivni« gledalac razlikuje se od povjesničara umjetnosti po tome što je povjesničar umjetnosti svjestan situacije. On *zna* da njegova kulturna sprema, takva kakva jest, neće biti u suglasju sa spremom ljudi u drugoj zemlji i drugom razdoblju. Zato se on pokušava prilagoditi proučavajući, koliko god to može, uvjete u kojima su predmeti njegova proučavanja nastali. Ne samo da će on sabrati i provjeriti sve dostupne faktografske informacije,

kao što su sredina, stanje, starost, autorstvo, namjena itd., nego će također usporediti djelo s drugim djelima iz iste grupe i proučiti izvore u kojima se odražavaju estetski standardi zemlje i doba, da bi dosegao »objektivniju« ocjenu njegove vrijednosti. On će čitati stare teološke ili mitološke knjige, kako bi mogao identificirati njegovu temu, pokušat će zatim da ga povijesno locira i da odvoji pojedinačni doprinos njegova stvaraoča od onoga njegovih prethodnika i suvremenika. On će studirati oblikovne principe koji određuju način prikazivanja vidljivog svijeta, odnosno, u arhitekturi, način na koji se primjenjuje ono što bismo mogli nazvati građevnim obilježjima i tako izgraditi povijest »motiva«. On će promatrati prepletanje utjecaja iz literarnih izvora i djelovanje samosvojnog razvitka stila, kako bi uspostavio povijest ikonografskih formula ili »tipova«. I učinit će sve što je u njegovoj moći da se približi socijalnim, religioznim i filozofskim shvaćanjima drugih razdoblja i zemalja, kako bi mogao ispraviti svoj subjektivan doživljaj sadržaja.¹³ Postupajući tako njegov će se estetski opažaj adekvatno promijeniti i sve više prilagođivati originalnoj »namjeri« djela. Prema tome, ono što povjesničar umjetnosti nasuprot »naivnom« ljubitelju umjetnosti čini, ne sastoji se u stvaranju racionalne superstrukture na iracionalnom temelju, nego u razvijanju njegova re-kreativnog doživljaja, kako bi bio u skladu s rezultatima njegova arheološkog istraživanja uz istodobno provjeravanje rezultata arheološkog istraživanja prema osvjedočenjima do kojih je došao re-kreativnim doživljajem,¹⁴ Leo-

13

Za tehničke izraze koji su upotrijebljeni u ovom poglavlju vidi Uvod u knjizi »Studies in Iconology« od E. Panofskog.

14

Isto, razumije se, vrijedi i za povijest literature i drugih oblika umjetničkog izražavanja. Prema Dioniziju Tračaninu (Ars Grammatica, izdanje P. Uhlig, XXX, 1883; citirano u knjizi Gilberta Murraya, Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters, Boston i New York, 1918), Γραμματική (što bismo mi rekli, povijest literature), jest ἐμπειρία (znanje temeljeno na iskustvu) onoga o čemu pišu pjesnici i prozni pisci. On ga dijeli u šest dijelova, od kojih se svaki pojedinačno može primijeniti i u povijesti umjetnosti:

1. ἀνάγνωσις ἐντριβής χατά προσωδίων (znalačko čitanje naglas prema pravilima prozodije): to je zapravo sintetička estetska re-kreacija literarnog djela i može se usporediti s vizuelnom »spoznajom« likovnog djela.

2. ἐξήγησις χατά τούς ενυπάρχοντας ποιητικούς τρόπους (objašnjenje govornih oblika ako se javljaju): to bi se moglo usporediti s povijesnu ikonografskih formula ili »tipova«.

3. λωσσών τε χαί ιστοριών πρόκειρος ἀπόδοσις (usputno objašnjenje starih riječi i tema): identifikacija ikonografskog motiva.

4. ἐτυμολογίας ἐύρησις (otkrivanje etimologije): kod nas će to biti podrijetlo »teme«.

5. ἀναλογίας ἐχλογισμός (objašnjenje gramatičkih oblika): analiza kompozicijske strukture.

6. χρίσις ποιημάτων, ὃ δὴ χάλλιστόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ (književna kritika, što je najljepši dio od svega obuhvaćenog u Γραμματική): kritička ocjena umjetničkog djela.

Izraz »kritička ocjena umjetničkog djela« izaziva zanimljivo pitanje. Ako povijest umjetnosti dopušta ljestvicu vrijednosti kao što povijest književnosti ili politička povijest dopušta stupnjevanje zasluga ili »veličine«, kako možemo objasniti činjenicu da ovdje izložene metode, čini se, ne dopuštaju stupnjevanje na prvorazredna, drugorazredna i trećerazredna umjetnička djela? Ljestvica vrijednosti dijelom je pitanje osobne reakcije, a dijelom pitanje tradicije. Oba ova standarda, od

nardo da Vinci je rekao: »Dvije slabosti, oslanjajući se jedna na drugu, zbrajaju se u snagu.«¹⁵ Dvije polovice luka ne mogu čak ni uspravno stati; cijeli luk može nositi teret. Jednako tako arheološko istraživanje je slijepo i prazno bez estetske re-kreacije, a estetska re-kreacija je iracionalna i često odlazi pogrešnim pravcem bez arheološkog istraživanja. Ali, »oslanjajući se jedno na drugo«, ovo dvoje nosi »sistem koji ima smisao«, to jest pun historijski sadržaj.

Kao što sam prije rekao, nikome se ne može zamjeriti što uživa »naivno« u umjetničkim djelima — to jest što ih ocjenjuje i tumači prema svom shvaćanju i što na tome ostaje. Ali humanist gleda sa sumnjom na ono što bismo mogli nazvati »ocjenjivaštvom«. Onaj tko uči neudžne ljude da razumiju umjetnost, ne brinući se o klasičnim jezicima, dosadnim historijskim metodama i starim prašnim dokumentima, lišava naivnost njena šarma a da ne ispravlja njene zablude.

»Ocjenjivaštvo« se ne smije brkati s »connaissance-stvom« i teorijom umjetnosti. Connaissance, to jest poznavalac, sakupljač je, muzejski kustos ili vještak koji se u svom doprinosu nauci svjesno ograničava na identificiranje umjetničkih djela s obzirom na datum, podrijetlo i autorstvo i na njihovo procjenjivanje s obzirom na vrijednost i stanje. Razlika između njega i povjesničara umjetnosti nije toliko pitanje principa, koliko stava i određenosti, što se može usporediti s razlikom između dijagnostičara i istraživača u medicini. Poznavalac je sklon naglašavanju re-kreativnog aspekta onog kompleksnog procesa koji sam pokušao opisati, a izgrađivanje historijskog pogleda smatra sekundarnim; povjesničar umjetnosti u užem ili akademskom smislu skloniji je obratnom postupku. Ali jednostavna dijagnoza »rak«, ako je točna, uključuje sve što nam istraživač može reći o raku, i ujedno sadrži tvrdnju da se točnost te dijagnoze može provjeriti naknadnom znanstvenom analizom; jednako tako jednostavna dijagnoza »Rembrandt oko 1650«, ako je točna, sadrži sve što nam povjesničar umjetnosti može reći o formalnim vrijednostima slike, o tumačenju sadržaja, o načinu kako ona odražava kulturna shvaćanja Holandije u sedamnaestom stoljeću i o tome kako se u njoj izražava ličnost Rem-

kojih je drugi razmjerno objektivniji, moraju se neprekidno korigirati, i svako istraživanje, ma koliko bilo specijalističko, pridonosi tom procesu. Upravo zbog toga povjesničar umjetnosti ne može praviti apriornu razliku u svom pristupu »remek-djelu« i »osrednjem« ili »inferiornom« umjetničkom djelu — jednako kao što student klasične književnosti ne može proučavati tragedije Sofokla drugačije nego što proučava Senekine tragedije. Istina je da će metode povijesti umjetnosti, qua metode, biti jednako valjane kad ih primijenimo na Dürerovu »Melankoliju« kao i onda kad ih primijenimo na neki anonimni i manje značajni drvorez. Ali kad se »remek-djelo« usporedi i dovede u vezu sa svim onim »manje-vrijednim« djelima koja u toku istraživanja pokažu da se s njima mogu usporediti i povezati, originalnost njegove zamisli, superiornost njegove kompozicije i tehnike kao i sva ona druga obilježja koja ga čine »velikim« postat će automatski očigledne, ne usprkos, nego upravo zbog činjenice što je cijela grupa djela podvrgnuta jedinstvenoj metodi analize i interpretacije.

15

Il codice atlantica di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, izd. G. Piumati, Milano 1894—1903, fol. 244 v.

brandta; i ta dijagnoza također sadrži tvrdnju da se njena ispravnost može provjeriti kritičkom analizom povjesničara umjetnosti u užem smislu. Poznavaoc bi se, prema tome, mogao definirati kao lakonski povjesničar umjetnosti, a povjesničar umjetnosti kao govorljiv poznavalac. Najbolji predstavnici obaju tipova pridonijeli su zapravo neizmerno mnogo onome što sami nisu smatrali svojim pravim poslom.¹⁶ S druge strane, teorija umjetnosti — nasuprot filozofiji umjetnosti i estetici — odnosi se prema povijesti umjetnosti kao poetika i retorika prema povijesti književnosti.

Budući da djela kojima se bavi povijest umjetnosti počinju postojati tek s procesom re-kreativne estetske sinteze, povjesničar umjetnosti susreće se s neobičnom poteškoćom kad pokušava opisati ono što bismo mogli nazvati stilističkom strukturom djela kojima se bavi. Kako on mora opisati ta djela ne kao fizička tijela niti kao zamjene za fizička tijela, nego kao predmete unutrašnjeg iskustva, bilo bi beskorisno — čak ako bi to bilo i moguće — da izrazi formu, boje i elemente konstrukcije u obliku geometrijskih formula, valnih dužina, statičkih proračuna ili da opisuje položaj ljudskog lika pomoću anatomske analize. S druge strane, budući da unutrašnje iskustvo povjesničara umjetnosti nije slobodno i subjektivno, nego je usmjereno naumom umjetnika, on se ne smije ograničiti na opisivanje svoga osobnog dojma o umjetničkom djelu, kao što to može učiniti pjesnik opisujući svoj doživljaj pejzaža ili slavujeva pjeva.

Predmeti povijesti umjetnosti, dakle, mogu se opisati samo terminologijom koja je rekonstruirajuća kao što je i doživljaj povjesničara umjetnosti re-kreativan: njome se moraju opisati stilističke posebnosti, ali ne kao mjerive ili nekako drukčije odredive veličine, niti kao poticaji subjektivnih reakcija, nego kao ono što svjedoči o umjetničkoj »namjeri«. »Namjere« se mogu izraziti samo u obliku alternativa: mora se pretpostaviti situacija u kojoj autor djela ima pred sobom više od jedne mogućnosti uobličjenja, to jest situaciju u kojoj je on suočen s problemom izbora između različitih rješenja. Tako će izrazi kojima se služi povjesničar umjetnosti tumačiti stilističke posebnosti djela kao specifična rješenja općih »umjetničkih problema«. To ne vrijedi samo za našu modernu terminologiju, nego čak i za izraze kao što su *rilievo*, *sfumato* itd., koje nalazimo u spisima iz šesnaestog stoljeća.

Kad za lik u talijanskoj renesansnoj slici kažemo da je »plastičan«, a za lik u kineskom slikarstvu da »ima volumen, ali nema masu« (zbog odsutnosti »modelacije«), mi tumačimo te likove kao dva različita rješenja problema koji bi se mogao izraziti kao

odnos »volumetričkih jedinica (tijela) nasuprot neograničenom prostiranju (prostor)«. Kad razlikujemo upotrebu linije kao »konture« od upotrebe linije, da citiramo Balzaca, kao »le moyen par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets,¹⁷ mi govorimo o istom problemu, ali istodobno ističemo jedan drugi: »liniju nasuprot područja boje«. Razmišljajući o tome dolazimo do zaključka da postoji ograničen broj takvih međusobno povezanih primarnih problema, koji s jedne strane daju neizmerno mnoštvo sekundarnih i tercijarnih problema, dok se s druge strane mogu svesti na jednu temeljnu antitezu: diferencijaciju nasuprot kontinuiranju.¹⁸

Formuliranje i sistematizacija »umjetničkih problema« — koji, razumije se, nisu ograničeni na sferu čistih oblikovnih vrijednosti nego također uključuju »stilističku strukturu« teme i sadržaja, i tako izgrađivanje sustava »*Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe*« — predmet je teorije umjetnosti, a ne povijesti umjetnosti. Ali ovdje susrećemo, po treći put, ono što smo nazvali »organičkom situacijom«. Kao što smo vidjeli, povjesničar umjetnosti ne može opisati predmete svoga rekreativnog doživljaja, a da ne re-konstruira umjetničke »namjere« pomoću izraza koji obuhvaćaju opće teoretske pojmove. Postupajući tako on će, svjesno ili nesvjesno, pridonijeti razvitku teorije umjetnosti koja bi bez povijesnog provjeravanja na primjerima ostala neplodna shema apstraktnih općenitosti. S druge strane, teoretičar umjetnosti, bilo da pristupa predmetu sa stajališta Kantove *Kritike*, neoskolastičke epistemologije ili *Gestaltpsychologie*,¹⁹ ne može izgraditi sustav općih pojmova a da se ne osloni na umjetnička djela koja su nastala u određenim, specifičnim povijesnim uvjetima; postupajući tako on će, svjesno ili nesvjesno, pridonijeti razvitku povijesti umjetnosti koja bi bez teoretske orijentacije ostala samo mnoštvo neuobličenih pojedinačnosti.

Kada za poznavaoa kažemo da je lakonski povjesničar umjetnosti, a za povjesničara umjetnosti da je govorljivi poznavalac, odnos između povjesničara umjetnosti i teoretičara umjetnosti mogao bi se usporediti s onim dvojice susjeda koji imaju pravo da love na istom području, i od kojih jedan posjeduje pušku, a drugi svu municiju. Za obojicu će biti korisno ako shvate situaciju u kojoj se nalaze. Ispravno je rečeno da teorija, ako je odbijena s vrata empirijskih disciplina, ulazi u kuću kroz dimnjak kao duh i uznemiruje namještaj. Ali nije manje istinito ni to da se povijest, ako je odbijena s vrata teoretskih disciplina koje se bave istim nizom pojava, uvlači u podrum kao čopor miševa i podriva temelje.

¹⁶ Vidi M. I. Friedländer, *Der Kenner*, Berlin 1919, i E. Wind, *Aesthetischer und Kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Berlin. Friedländer ispravno napominje da dobar povjesničar umjetnosti jest ili se bar razvija u Kenner wider Willen. Obratno, dobar poznavalac mogao bi se nazvati povjesničarom umjetnosti malgré lui.

¹⁷ »Sredstvo pomoću kojega shvaćamo učinak svjetla na predmetima« (Ž. D.).

¹⁸ Vidi E. Panofsky, »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie«, *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, i E. Wind, »Zur Systematik der Künstlerischen Probleme«, *ibid.*

¹⁹ C. H. Sedlmayr, »Zu einer strengen Kunstwissenschaft«, *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931.

5. Može se uzeti kao sigurno da povijest umjetnosti zaslužuje da bude ubrojena u humanističke discipline. Ali koja je korist od humanistike kao takve? Kao što je općenito poznato, ona nije praktična i bavi se prošlošću. Stoga bi se moglo pitati zašto se mi upuštamo u bavljenje nepraktičnim istraživanjem i zašto nas uopće zanima prošlost?

Odgovor na prvo pitanje jest: zato što želimo spoznati stvarnost. Oboje, humanistika i prirodne znanosti, kao i matematika i filozofija, čine se nepraktični, što su stari nazivali *vita contemplativa* nasuprot *vita activa*. Ali, je li kontemplativni život manje stvaran, ili, da budemo precizniji, je li njegov doprinos onome što nazivamo stvarnost manje važan nego onaj aktivnoga života?

Čovjek koji uzima papirnu novčanicu u zamjenu za dvadeset i pet jabuka čini akt vjere i podvrgava se teoretskoj doktrini, kao što je to činio i srednjovjekovni čovjek plaćajući za oprost. Čovjek kojega je pregazio automobil pregažen je od matematike, fizike i kemije. Jer onaj, tko vodi kontemplativni život, ne može izbjeći da utječe na aktivni život, jednako kao što ne može ni spriječiti da aktivni život utječe na njegovu misao. Filozofske i psihologijske teorije, povijesne doktrine i sve vrste teorija i otkrića mijenjali su i neprekidno mijenjaju živote nebrojenih milijuna. Čak i onaj čovjek, koji samo prenosi znanje ili učenje, sudjeluje na svoj skroman način u procesu uobličavanja stvarnosti — čega su neprijatelji humanizma možda mnogo svjesniji nego njegovi pristalice.²⁰ Nemoguće je zamisliti naš svijet samo u kategorijama akcije. Jedino u Bogu postoji »podudarnost Djela i Misli« kao što kažu skolastici. Naša se stvarnost može shvatiti samo kao uzajamna prožetost obojega.

Ali čak i tada zašto bi nas zanimala prošlost? Odgovor je isti: zato što želimo spoznati stvarnost. Ne postoji ništa što bi bilo manje stvarno od sadašnjosti. Prije jednog sata ovi reci pripadali su budućnosti. Za četiri minute pripadat će prošlosti. Kad sam rekao da je čovjek, kojega je pregazio automobil, pregažen od matematike, fizike i kemije, ja sam isto tako mogao reći da je pregažen od Euklida, Arhimeda i Lavoisiera.

Da bismo dohvatili stvarnost, moramo se odvojiti od sadašnjosti. Filozofija i matematika čine to gradeći sustave sredstvima koja po svojoj prirodi ne

podliježu vremenu. Prirodne znanosti i humanistika čine to stvarajući one prostorno-vremenske strukture koje sam nazvao »svemir prirode« i »svemir kulture«. Ovdje dodirujemo ono što je možda najfundamentalnija razlika između humanistike i prirodnih znanosti. Prirodna znanost promatra procese u prirodi koji se zbivaju u vremenu i pokušava shvatiti one bezvremenske zakone, prema kojima se oni odvijaju. Fizičko opažanje moguće je samo ondje gdje se nešto »događa«, to jest gdje se zbiva promjena bilo sama od sebe ili izazvana eksperimentom. I upravo su to one promjene koje na kraju bivaju predočene matematičkom formulom. S druge strane, humanistika se ne suočava sa zadatkom da uhvati ono što bi inače umaklo, nego da oživi ono što bi inače ostalo mrtvo. Umjesto da se bavi vremenskim pojavama nastojeći da zaustavi vrijeme, ona prodire u područja gdje se vrijeme samo od sebe zaustavilo i nastoji da ga ponovo reaktivira. Promatrajući, kao što to čini humanistika, ona sleđena, nepomična djela za koja sam rekao da »izranjaju iz struje vremena«, humanistika teži da dohvati procese u toku kojih su ta djela nastala i postala ono što jesu.²¹

Umjesto da svodi prolazne događaje na statičke zakone, humanistika daje statičnim djelima dinamičan život i tako se ne suprotstavlja prirodnim znanostima nego ih nadopunjuje. Zapravo se humanistika i prirodne znanosti međusobno pretpostavljaju i jedna su drugoj potrebne. Znanost — shvaćena, naime, u svom pravom značenju kao ozbiljna i u-sebi-dostatna težnja za znanjem, a ne kao nešto podređeno »praktičnim« ciljevima — i humanistika sestre su, proizišle iz pokreta koji je s pravom nazvan otkrićem (ili, u široj povijesnoj perspektivi, ponovnim otkrićem) svijeta i čovjeka. I kao što su humanistika i prirodne znanosti bile rođene i preporođene zajedno, one će umrijeti i uskrsnuti zajedno ako sudbina bude tako htjela. Ako antropokratska civilizacija renesanse, kao što se čini, vodi prema »obratnom srednjem vijeku« — satanokraciji nasuprot srednjovjekovnoj teokraciji — nestat će ne samo humanistika nego i prirodne znanosti, i ničega neće više biti osim onoga što služi diktatu animalnog. Ali čak ni to neće značiti kraj humanizma. Prometej može biti vezan i mučen, ali vatra zapaljena njegovom bakljom ne može biti ugašena.

Neznatna je razlika u latinskom između *scientia* i *eruditio* i u engleskom između znanja i učenja. *Scientia* i znanje, označujući više duhovno posjedo-

20

U svom pismu listu *New Statesman and Nation*, XIII, 1937, od 9. lipnja, Pat Sloan brani otpuštanje profesora i nastavnika u sovjetskoj Rusiji, tvrdeći da »profesor koji brani jednu zastarjelu, predznanstvenu filozofiju, nasuprot onoj koja je znanstveno zasnovana, može biti jednako moćna reakcionarna snaga kao i vojnik u intervencionističkoj armiji«. Očito je da pod izrazom »braneći« on razumijeva samo prenošenje onoga što naziva »predznanstvenom« filozofijom, jer nastavlja ovako: »Koliko je duhova u Britaniji danas spriječeno da dođe u dodir s marksizmom jednostavnim nametanjem, do zasićenosti, djela Platona i drugih filozofa? U tim uvjetima ta djela nisu neutralna, nego igraju anti-marksističku ulogu, i marksisti su svjesni te činjenice.« Nepotrebno je napominjati da djela »Platona i drugih filozofa« igraju »u tim uvjetima« isto tako i antifašističku ulogu i da su fašisti također »svjesni te činjenice«.

21

»Oživjeti« prošlost nije za humanistiku romantični ideal, nego metoda nužnost. Ona može izraziti činjenicu da su djela A, B i C »povezana« jedno s drugim jedino tvrdnjom da je čovjek koji je proizveo djelo A morao poznavati djela B i C, ili djela tipa B i C, ili djelo X koje opet proizlazi iz B i C, ili da je morao poznavati B, dok je autor djela B morao poznavati C itd. Za humanistiku je jednako tako neizbježno da misli i da se izražava u kategorijama kao što su »utjecaji«, »linije evolucije« itd., kao što je za prirodne znanosti neizbježno da misle i da se izražavaju u kategorijama matematičkih jednadžbi.

vanje nego duhovni proces, mogu se izjednačiti s prirodnim znanostima; *eruditio* i učenje, označujući više proces nego posjedovanje, s humanistikom. Idealan cilj znanosti bilo bi nešto poput vještine, humanistike nešto poput mudrosti.

Marsilio Ficino pisao je sinu Poggia Bracciolinija ovako: »Povijest je potrebna, ne samo zato da život učini ugodnim nego i zato da mu dade moralni smisao. Ono što je smrtno ostvaruje u toku povijesti besmrtnost; što je odsutno, postaje prisutno; stare stvari bivaju pomlađene; mladi ljudi ubrzo stječu zrelost starijih. Ako sedamdesetogodišnjaka smatraju mudrim zbog njegova iskustva, koliko je mudriji onaj čiji je život obuhvatio raspon od tisuću ili tri tisuće godina! Doista, za čovjeka se može reći da je *živio* toliko milenija koliko ih obasiže svojim poznavanjem povijesti.«²²

prijevod s engleskog
žarko domljan

22
Marsilio Ficino, Letter to Giacomo Bracciolini (Marsilii Ficini Opera omnia Leyden 1676, I): originalan citat na latinskom ispušten (Ž. D.)