

hans sedlmayr

Hans Sedlmayr drži sebe legitimnim nastavljačem »bečke škole« naglašavajući prigodice ne samo kako su mu učitelji Alois Riegl i Max Dvořak,¹ već da on u stanovitom smislu »nadgrađuje« zdanje teoretske i znanstvene misli njezinih klasika.

Diplomirao je, doktorirao i započeo svoju sveučilišnu karijeru u Beču: formirao se, dakle, i kao ličnost i kao stručnjak u atmosferi koju su stvorili Max Dvořak, Julius von Schlosser i ostali pripadnici tog »postriglovskog« pokoljenja;² ali danas možemo, ne bojeći se pretjerivanja, ustvrditi da Sedlmayrov životni opus u cjelini znači prije karakterističnu devijaciju nego izravno nastavljanje razvojne linije »bečke škole«, koje bi svojom ukorijenjenošću u suvremenim problemima potvrđivalo sposobnost tako dugog kontinuiteta i aktualnosti njezinih osnovnih težnji.

Doduše, jak dojam što su ga na mladog studenta arhitekture ostavili ličnost Maxa Dvořaka, njegove studije i predavanja, podstaknuvši ga da napusti studij arhitekture i posveti se povijesti umjetnosti, ostao je neizbrisiv; gotovo isto tako snažno na njega je utjecao i njegov neposredni učitelj i Dvořakov nasljednik, Julius von Schlosser, teoretičar koji je njemačkoj znanosti o umjetnosti otkrio Benedetto

1

»... nastojim pokazati put naše znanosti od povijesti stilova Aloisa Riegla kojega držim svojim učiteljem, ako ne u biografskom a ono u duhovnom smislu... do povijesti umjetnosti kao povijesti duha kako je to bilo pred očima mom učitelju Maxu Dvořaku...« Kunst und Wahrheit, 1958, str. 200.

2

Smrću Maxa Dvořaka naziv »škola« — kao obilježje sustavnog razvijanja i izgrađivanja teoretske misli (tijesno povezane s istraživačkim i praktično-konzervatorskim radom) te pedagoške djelatnosti gubi pomalo svoju težinu i smisao. Beč naglo gubi značenje središta goleme monarhije, razvodnjava se i provincijalizira kulturna i umjetnička klima koja je pogodovala i razvoju znanosti o umjetnosti, a u svim tim izmijenjenim prilikama nestaju sve pretpostavke iz kojih je crpla životnu snagu i ta škola povijesno-umjetničke teoretske misli. Neki neposredni učenici nastojat će i dalje na premisama njemačke idealističke filozofije i njezinih novijih pretvorbi razvijati ideje svojih velikih učitelja Riegla i Dvořaka, dok će znatan dio onih na koje su klasici »škole« jednako snažno utjecali — prihvativši neke postavke filozofskog materijalizma — nastojati pridati toj tradiciji novu dimenziju (npr. Arnold Hauser).

Crocea.³ Sedlmayr je od samog početka pokazivao znakove izvanredne nadarenosti među studentima Dvořaka i kasnije Schlossera: već rano se očitovao njegov smisao za praktične aspekte povijesti umjetnosti, ali gotovo jednako i za teoretska razmišljanja. Naslijedio je Schlossera (1936) na katedri za povijest umjetnosti bečkog sveučilišta, objavio znatan broj znanstvenih radova: znanstvena akribija spojena sa svestranim obrazovanjem, finom intuicijom i otvorenošću bijahu svojstva kojima se i on kao povijesnik umjetnosti odlikovao poput svojih znamenitih predšasnika, klasika »bečke škole«. Danas Hans Sedlmayr doista uživa glas jednog od najaktivnijih evropskih povijesnika umjetnosti toga pokoljenja i podrijetla.

Ali već u zbirnom pregledu naslova brojnih Sedlmayrovih radova⁴ očituje se raslojenost njegova interesa, nemir i nervoza kojima preskače s teme na temu u široku rasponu između dvije krajnosti: čiste empirije i pragmatičnosti, koje nerijetko graniče sa suhoparnim pozitivizmom, i ambicioznog teoretiziranja u kojem se razmišljanja o sudbini umjetnosti javljaju kao djelić apokaliptičkog, krajnje pesimističkog svjetonazora. Usporedba Rieglova i Dvořakova povijesnog optimizma — pojma odviše često zloupotrebljavanog, doduše, ali svojstvenog duhu »bečke škole« — s obilježjima njezinih kasnijih odvjetaka nesumnjivo pomaže u razumijevanju nestabilnosti i duboke unutarnje kontradiktornosti tih neposrednih sljedbenika bečke teoretske i znanstvene misli. Unatoč nesumnjivom talentu, kulturi i smionosti za sintezu, gotovo svi zapadaju u neizlječiv pesimizam: svaka sinteza polazi od druge teoretske pretpostavke kojih je krajnja posljedica, napose u Sedlmayra, prešutni agnosticizam. Gotovo i nije potrebno posebno naglasiti kako tako rezigniranu svijest od nepovratnog tonuća u religiozno dijeli tek jedan korak, koji je Sedlmayr uostalom i prešao. Svi zaključci njegovih radova s težnjom sintezi, poglavito oni koji se bave modernom umjetnošću, proizlaze čini se iz njegove osnovne idejne usmjerenosti i žestine njegova fatalizma: trezvenost, mirnoća i sređenost onih radova koji se bave nekim konkretnim povijesno-umjetničkim problemima (bilo interpretacijama pojedinih djela, bilo metodološkim pitanjima koja

postavlja njegova primarna preokupacija: pristup pojedinom djelu, kao »svijetu u malom«) razvodnjavaju se u sinteznim pokušajima, u maglovitim pretpostavkama, proročkim vizijama rasapa svekolike kulture. Uz djela nesumnjive vrijednosti i originalnosti javljaju se radovi koji se približavaju vulgarnom pamfletu.

Kao sljedbenika »bečke škole« Sedlmayra međutim zacijelo otkriva postojana težnja da svaku pojavu u tijeku povijesti umjetnosti vidi i promatra kao djelić veće problemske cjeline: ne kao puki podatak, nego kao »metafizički« problem. U vrijeme kad je znatan dio povijesnika umjetnosti oštro skretao u novi pozitivizam, u golu empiriju, Sedlmayrov uporan napor izgrađivanja teoretskih sistema na više-manje dosljednoj idejnoj orijentaciji ostaje zacijelo zanimljiv i vrijedan pažnje, iako ne i plodonosan. Težnja za tim »metafizičkim« određivanjem umjetničkih fenomena i njihovih složenih uzajamnih odnosa odvodila ga je odviše često na stranputice i na stajališta koja su oprečna i dijelu njegovih vlastitih težnji i tumačenja.⁵ Uistinu je teško razumjeti kako je povijesnik umjetnosti — koji je tako profinjeno znao prilaziti arhitektonskim ostvarenjima, na primjer Borrominijevim, koji je znalački, gotovo virtuozno razgrađivao gotičku katedralu da od dobivenih dijelova opet sazda svoju viziju arhitektonske imitacije »nebeskog Jeruzalema«, koji je čak i u kasnoantičkom razdoblju iz gotovo golih zidova bazilike znao pročitati zakonitosti oblikovnih procesa — prema toj istoj arhitekturi u svim onim slučajevima kad ona ne ispunjava neku »višu« zadaću gajio sasvim odbojan, gotovo ignorantski stav. To se ne očituje samo u Sedlmayrovu odnosu prema čitavoj arhitekturi od kraja 18. st. nego i u njegovu potcjenjivanju čitavog povijesnog kompleksa profane arhitekture, koja za nj očito nije povijesno-umjetnička činjenica zbog svoje neposredne svrsishodnosti, jer se u njoj ne odražava neki viši duhovni red. Upravo stoga, prateći Sedlmayrovu misao na različitim, odista poprilično krivudavim putovima, priznajući mu pravo nastavljača »bečke škole«, valja se zapitati je li taj čitav sustav njezine teoretske misli nosio u sebi latentno one otrovne tvari koje su ga postojano raz-

³ Poštovanje koje je Schlosser gajio za Benedetta Crocea prešutno je uključivalo i nov doživljaj Hegela koji je bio dosta tuđ povijesti umjetnosti njemačkog jezičnog područja u čitavoj drugoj polovici 19. stoljeća — kod pozitivista i kod onih koji su se vezali uz neokantijanske estetičare. Međutim, Croceova estetika kao »opća lingvistika« izvala je u tom bečkom krugu izravnije povezivanje povijesno-umjetničkih s lingvističkim studijama. Tu, čini se, valja tražiti korijenje Sedlmayerova »strukturalizma« koji je, po svemu sudeći, imao potpuno autonoman razvoj, što mu zacijelo nije uvijek bilo od koristi. Uz to, poznavanje Croceove estetike opravdava i ustrajanje na »umjetnosti kao izrazu« kojem je Sedlmayer uza sve ograde pridavao specifično značenje.

⁴ 1925. »Fischer von Erlach der Ältere«, München; 1930. »Österreichische Barockarchitektur«, München; »Die Architektur Borrominis«, Berlin (2. izd. 1939, Berlin); 1940. »Über Michelangelo«, München; 1948. »Größe und Elend des Menschen: Michelangelo, Rembrandt, Daumier«, Beč; »Verlust der Mitte«, Salzburg; 1950. »Die Entstehung der Kathedrale«, Zürich i Freiburg u Br.; 1955. »Die Revolution der modernen Kunst«, Hamburg; 1956. »Johann Bernhard Fischer von Erlach«, Beč—München; 1958. »Kunst und Wahrheit«, München.

Indikativna je u tom smislu Sedlmayrova teza o imitativnom karakteru arhitekture. »Ako se dosad i moglo činiti da je arhitektura posjedovala smisao prikazivanja samo u nekim pradrevnim visokim kulturama, a kasnije ponajviše u usamljenim povijesnim »vrtačanjima«, danas već sa sigurnošću možemo ustvrditi da, počevši od pojave monumentalne arhitekture i otkako je zavladala ostalim umjetnostima, u svim kulturama i razdobljima prikazujuću arhitekturu valja pretpostaviti kao prirodnu pojavu bar za sakralno graditeljstvo — čemu treba pribrojiti i kraljevsku palaču — dok kulture i razdoblja u kojima velika arhitektura ništa ne predstavlja, već samo jest, ostaju zacijelo u manjini... Što prikazuju arhitekture? Ako isključimo trivijalni kasni slučaj u kojem arhitekture prikazuju i oponašaju ostale zemaljske arhitekture (kao neke Hadrijanove građevine u Tivoliju), tada većina, ako i ne sve arhitekture koje time mislimo, prikazuju nebo ili svijet, čitav svemir... Samo, čini se, potpuno je nezamisljivo i biti arhitekture neprimjereno da prikazuje pakao; jer arhitektura je u svom biću »red«, a pakao kaos. U paklu bi se mogle nalaziti samo ruševine. Jesu li napokon i druge teme, i koje, pristupačne arhitektonskom oblikovanju, ostavljamo ovdje otvoreno. Prikazuju se zacijelo bitnosti koje nisu pristupačne prirodnom iskustvu, nego samo duhovnom uvidu per analogiam...« Die Entstehung der Kathedrale, 1950, str. 98—100

građivale, napose u doprinosima kasnijih pokoljenja. Nema sumnje da bi odgovor zahtijevao mnogo podrobnije i opsežnije analize svih onih tokova povijesno-umjetničke znanstvene misli u godinama nakon prvoga svjetskoga rata, kojima je na njemačkom govornom području godina 1933. povukla grubu granicu: odviše je jednostavno i udobno objašnjavati Sedlmayrove krize njegovou vlastitom situacijom nakon 1933. i kasnijim preseljenjem u München, u zemlju koja je upravo tada ostala bez većine svojih velikih mislilaca i stvaralaca. Napokon, ni put najvećega njemačkog povijesnika umjetnosti (Panofskog), koji je nastavio rad u izbjeglištvu, nije sasvim jednoznačan, ni jednostavan, iako je njegov egzodus iz evropskih filozofskih i povijesno-umjetničkih »krugova« bio potpuno drugačije determiniran nego Sedlmayrov. I drugi su povijesnici umjetnosti morali tražiti put iz toga tradicionalnog kruga evropske povijesti umjetnosti koji je u »bečkoj školi« i u Institutu Warburg imao svoja visoka sjedišta — doduše bez apokaliptički i sasvim određeno ideološki obojene polemike Hansa Sedlmayra: indikativno je da je upravo s pomoću kritike najneposrednije umjetničke baštine, pa i suvremenog stvaralaštva,⁶ razračunavao s čitavom vlastitom znanošću, dotada čistom humanističkom disciplinom. A to što je Sedlmayr i nakon 1945. ostao živjeti u Njemačkoj, pridalo je tom kritičkom obračunu s vlastitom disciplinom sasvim jednoznačan ideološki prizvuk.⁷

*

Ali Hans Sedlmayr je za suvremenu znanost o umjetnosti svakako zanimljiviji kao analitičar i tvorac određene »strukturalne« metode nego kao neuvjer-

6 Bitno konzervativna obilježja Sedlmayrova odnosa prema modernoj umjetnosti nisu zacijelo izmakla egzaktnijim kritičarima. Tako mu Th. W. Adorno odgovara:

»Svijet je razlomljen, a tvrdnju da je osmišljen neka umjetnici mirno prepuste totalitarnim menadžerima na jednoj i drugoj strani. Uzimam sebi pravo da sa slikarima dopadljivosti razgovaram oštro upravo zbog toga što uopće ne potcjenjujem antinomije nove umjetnosti. Hans Sedlmayr to vrlo dobro zna: on se zato i nekoliko puta poziva na mene. Ali ja nisam mislio tako. Ne treba vjerovati da je nova umjetnost takva kakva jest zbog toga što je svijet loš, i da bi u boljem svijetu bila drugačija. To je perspektiva kiča. Lako se može dokazati da sve odbojne crte nove umjetnosti sadrže kritiku tradicionalne, da svaka razbijena forma raskrinkava onu odviše glatku, koja visi na zidovima naših muzeja, da svaka negacija predmeta pogađa toliko hvaljeno reproduciranje. Ukratko, da nova umjetnost odbacuje afirmativno biće tradicionalne kao laž, kao ideologiju...«

Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild — Parvaesthetica*, Frankfurt 1967, str. 58.

7 »Čovjek je potpun čovjek samo kao nosilac božanskog duha. Gledajući tako, trebalo bi smetnju, koju smo obilježili kao 'gubitak sredine', tražiti upravo u bitno nemogućem odjeljivanju božanskog i ljudskog u čovjeku, u otcjepljivanju boga i čovjeka i u gubljenju sredine između boga i čovjeka, bogočovjeka. Izgubljena sredina čovjeka upravo je bog: najdublja jezgra bolesti jest ometen odnos prema bogu... Sve u svemu: kao i za umjetnost i za umjetnosti, tako je i za čovjeka proglašenje autonomije predigra za gubljenje bića.« (str. 136)

8 »Ljudsko se ne može zadržati bez vjere da je čovjek — potencijalno — slika i prilika božja i uključen u poredak svijeta, ma bio on i poremećen. To je čvrsta točka... Čitava dijagnoza razdoblja bit će djelotvorna samo ako je primijenimo na sebe, da spoznamo izmijenimo sebe...« (str. 190) »Ali tada mora bar ostati svijest o tome da u izgubljenoj sredini stoji prazno prijestolje za potpunog čovjeka, za bogočovjeka...« (str. 200)

Verluster der Mitte, 1958, izd. Ullstein, Frankfurt.

ljiv prorok apokalipse. Analize kao: analiza Bruegelove slike »Parabola o slijepcima«, Vermeerove »Alegorije slikarstva«, pročelja crkve sv. Karla u Beču, neće u novijoj povijesti umjetnosti ostati zabilježene samo kao paradigme određene metode analiziranja umjetničkog djela koju je on sam razvijao desetljećima i nastojao provoditi držeći je temeljem nove »realističke« povijesti umjetnosti, nego i kao primjeri interpretacije izrazite vrijednosti, koji svjedoče o velikom znanju i finoći zapažanja.

Sedlmayrova postojana preokupacija umjetničkim djelom kao »svijetom u malom«, »doživljavanje kojega je povijesna zadaća povijesti umjetnosti«,⁸ nije novijeg porijekla i ne iznenađuje intenzivnost njegovoga interesa za nju: štoviše, razumljiva je i opravdana takva njegova reakcija već i u vrijeme kad je »bečka škola« s Rieglovom »Kasnorimskom industrijom«, »Pitanjima stila« i »Holandskim skupnim portretom« bila dosegla svoj prvi, a s izdanjem Dvořakovih sabranih djela pod naslovom »Povijest umjetnosti kao povijest duha« svoj zacijelo drugi mogući vrhunac: Croceova kritika »apstraktne« povijesti stilova, koju je bečkom krugu prenio sam Sedlmayrov neposredni učitelj Schlosser, podstaknula je pokoljenje Dvořakovih učenika, i ne samo učenika, na kritičke analize Rieglovih epigona, pobornika povijesti umjetnosti kao povijesti umjetničkih problema. Ti kritičari uviđaju »veličajnu jedinstvenost« Rieglovih projekata i potpuno su svjesni opasnosti takvih širokih sinteza: shematizma kojim se pojedinačno djelo svodi na apriorističke kategorije, doktrinarnosti metode i formalizma koji prenose djelo kao objekt i dokument u svijet čiste pojmovnosti: već 1917. upozorio je Ernst Heidrich na naličje »ekstremno i jednostrano usmjerenog ideala najstrože znanstvenosti kojega su zahtjevi za apsolutnom preciznošću i očiglednošću spoznaje izvedeni iz matematičkih i egzaktnih prirodnih znanosti, i s nepravom su, to jest u protuslovlju sa sasvim drugačijom prirodom građe o kojoj je riječ, preneseni na duhovnohistorijsko područje.«⁹

»Uza sve poštovanje za genijalno djelo rano premunulog vođe bečke škole Maxa Dvořaka, može se posumnjati bi li taj razvoj bio koristan za povijest umjetnosti...«, pisao je neposredno nakon Dvořakove smrti jedan njegov učenik. I u neposrednoj kritici oba velika majstora i u kritikama epigona očituje se spoznaja o potrebi revizije velike baštine, ispitivanja onoga čime valja graditi novu, vremenu primjereniju, »realističnu« — kako traži Sedlmayr — povijest umjetnosti. Ali nisu svi u tom traženju bili dorasli prerano nestalom Heidrichu. U svakom slučaju riječ je o potrebi stvaranja nove empirije u povijesti umjetnosti, koja bi veliku teoretsku misao ugroženu apstraktnošću povezala uza sam povod takvog razmišljanja — naime, uza samo umjetničko djelo. U središtu te nove »stroge« povijesti umjetnosti stoji, dakle, pojedino umjetničko djelo: zadaća je povijesnika umjetnosti, po Sedl-

Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958, izd. Rowohlt, str. 7. Uvod: Povijest umjetnosti na novim putovima.

9 Ernst Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Basel, 1917, str. 87.

mayru, oživljavanje tog djela interpretacijom, jer je tek potpuno spoznato djelo pretpostavka pravog uvida u povijesna zbivanja i njihov smisao (!), odnosno stvaranja takve povijesti umjetnosti koja bi uistinu bila povijest *umjetnosti*. Znanstvena metoda najprimjerenija zahtjevima takve interpretacije jest »strukturalna« analiza koja iz »malo središnjeg izvlači što više pojedinačnog«, a Sedlmayr smatra sam sebe njezinim osnivačem u povijesti umjetnosti.¹⁰

U građenju svoje teorije umjetničkog djela Sedlmayr polazi od nekih iskustava lingvistike, psihologije i logike s njemačkog govornog područja: u početku, dvadesetih godina, teoriju umjetničkog djela kao cjeline zamišlja na pojmu lika, koji objašnjava poznata Ehrenfehlsova paradigma »melodije«; kasnije uzima za umjetničko djelo prikladniji model cjeline za koji je paradigma *riječ*, odnosno *poetska riječ*, dakle tvorevina elemenata koji potječu s različitih, a ne s jednog područja bića. Tvorevinu: poetska riječ Sedlmayr određuje kao »intermodalnu cjelinu« — kao sintezu »osjetilnog i duhovnog« i kao »poetski prafenomen« uopće. Najviše pažnje posvećuje upravo tom fenomenu sjedinjenja materijalnog karaktera riječi i intendiranog značenja koje ona nosi: pri tom utvrđuje kako tvorevine »poetskog jezika« posjeduju najveću sličnost s tvorevinama »slikovne« umjetnosti. Pitajući se što uvjetuje i omogućuje sintezu različitih elemenata, odnosno što pridaje takvoj tvorevini karakter cjeline, Sedlmayr utvrđuje da su to intermodalna svojstva elemenata, fenomen »kojim se malo tko bavio«. Ta svojstva mogu vrijediti za više područja: osjetilno, osjećajno, duhovno, materijalno — ona posjeduju intencionalni karakter i stoga djeluju integrativno: pojedine tvorevine stoga i doživljavamo kao jedinstvo, bilo kao ugođaj, karakter ili fizionomiju. Intermodalna svojstva po svojoj su složenosti, dinamičnosti, po tome što često izmiču potpunoj spoznaji, vrlo slična osjećajima, kao vrijednostima psihičkog života čovjeka, iako su nešto posve različito; štoviše, »moglo bi se kazati da područje osjećaja u unutrašnjosti čovjeka tvori neku vrstu subjektivne opreke 'intermodalnim kvalitetama' koje doživljavamo na predmetima«. One, po Sedlmayru, 1. tvore supstancu umjetničkog djela, 2. tvorbeni su element djela po svojoj mogućnosti integracije različitog i 3. kod gledaoca potiskuju svojim djelovanjem sve ostalo, prenose ga u bezvremenu sferu izvan »svakodnevice«, koja i jest prostor umjetnosti, i bitno je određuju: takvo fenomenološko određenje umjetničkog djela ujedno izražava razliku između umjetničkih i ostalih tvorevina ljudi. A na nj bi, kaže Sedlmayr, »trebalo nadovezati metafiziku umjetničkog djela i umjetnosti«(!).

10

»...tu fazu otvara, iako još vrlo nesavršeno, moj članak 'Oblikovno gledanje' (1925) i postulira uvod u moju knjigu o Borrominiju (1930) s varijacijom rečenica Wilhelma von Humboldta.«
Kunst und Wahrheit, str. 197

Svoje shvaćanje umjetničkog djela kao strukture i osnovna načela analize izložio je Sedlmayr opširno u publikaciji Seminara za povijest umjetnosti Münchenskog sveučilišta Hefte br. 3 s naslovom Über Sprache und Kunst, 1957 — na kojoj se temelji ovaj prikaz.

Intermodalne kvalitete dakle izražavaju tvorbeno načelo svih umjetnosti, svakog umjetničkog doživljaja: one su »minimalni model« za svaku pojedinu tvorevinu.

Nije zacijelo teško u tom pojmu, kao posljednjem određenju fenomena cjeline, vidjeti osnovno načelo strukture. Ali intermodalne kvalitete, ili kako ih lapidarnije naziva — »predodžbeni karakteri« — za nj su preegzistentan pojam: svojstva predmeta, uvijek nazočna, dakle »bezvremena«, koja se otjelovljuju u pojedinačnim tvorevinama: umjetničko djelo, prema tome, kao aktualizacija potencijalnog. Ono umjetniku »lebdí pred očima kao nešto konkretno zacijelo izvan njega, svakako izvan njegovih osjećaja, ali još neodređeno, a to je nešto što potječe iz 'ranijeg stanja' kad se nisu mogli razdvojiti osjećaj i predmet, vanjsko i unutarnje«. To je, drugim riječima, izvor i podstrek za umjetničko djelo, ono određuje »izbor građe, oruđa oblikovanja, radnih postupaka, stapanje određenih oblika i oblikovnih sklopova...«¹¹ — a proces je dovršen kad je izražen taj »globalni« karakter kao »statičko, bezvremeno stanje« umjetničkog djela.

Sedlmayr doduše individualizira i osamostaljuje pojam umjetničkog djela kao zatvorene tvorevine, ali zanemaruje, čini se, ostale veoma važne elemente, tako na primjer aktivan udio *ljudskog* individuuma u njegovu stvaranju, kojemu — ma koliko izrijeком naglašavao na drugim mjestima njegovo značenje — na kraju daje ulogu *medija* za aktualiziranje bitno metafizičkog smisla. A on je prije svega vezan uz »vječno u čovjeku, njegovo porijeklo ne u vremenskom, nego u bezvremenom smislu...« itd. kako Sedlmayr na mnogo mjesta nastoji odrediti uopće bit umjetnosti.

Umjetničko djelo za Sedlmayra je primarni predmet istraživanja, a njegov je cilj re-produkcija *djela*, ne stvaralačkog procesa iz kojega je nastalo. Ta re-produkcija mora uistinu imati i prave stvaralačke kvalitete ukoliko želi biti adekvatna djelu, dakle ona mora biti re-kreacija: ta tvrdnja pripada prihvatljivim porukama Sedlmayrovih razmišljanja. Pa i Sedlmayrove »strukturalne analize« zacijelo su zanimljive u svojoj često zamornoj iscrpnosti,¹² iako je očigledno da je njihovo težište na sadržajnim, napose ikonološkim elementima. (Sedlmayr uopće drži ikonologiju najperspektivnijom granom suvremene povijesti umjetnosti.) Međutim, Sedlmayr svoju ikonologiju nije uspoređivao ni suočavao sa spoznajama suvremene semiologije i opće teorije informacija. U svojoj izolaciji, koja je više duhovna nego stvarno opravdana, on nije znao svoja zapažanja i istraživanja oploditi onim iskustvima suvremene, napose američke, teorije, kao što je za to smogao snage stari Panofsky. Sedlmayr nije čak nimalo pažnje posvetio pojavi »francuskog« strukturalizma.

11

Usp. prijevod Problemi interpretacije, str. 107

12

Analiza Bruegelove slike »Parobola o slijepcima« iznosi 50 stranica sitnog tiska normalnog formata knjige.

Raščlanjajući Sedlmayrovu strukturalnu analizu, nećemo mu izreći prijekor zbog »ahistoričnosti« ili slabosti, nedovršenosti njegovih shvaćanja »dijakronije« (kao nužnog rezultata same metode) — koji se obično upućuje i ostalim strukturalistima — nego ćemo napomenuti da te analize ostaju ne-definirane upravo u pogledu najbitnijeg — u upotrebi pojmova znaka i značenja. Tako Sedlmayr samoj likovnoj formi ne priznaje poseban karakter specifičnog pojma »ikonskog« znaka, pa stoga na kraju ostaje neprevladana dihotomija forme i sadržaja likovnog djela. Usprkos svim Sedlmayrovim naporima da usavrši svoju metodu u kasnijem Münchenskom razdoblju, njegovo je djelo na tom području (do kojeg on sam najviše drži) ostalo nedovršeno i fragmentarno. Možda je uzrok te nedovršenosti njegov bijeg od strogog racionalizma: doista je teško ostvariti suvremenu teoriju umjetničkog djela i umjetnosti pozivajući se na mistično-religiozne idejne stranputice druge polovice 19. stoljeća i prve četvrtine 20. stoljeća (na primjer, Franza von Baadera!). A gotovo je nemoguće takvu suvremenu teoriju ostvariti totalnom negacijom suvremene umjetnosti i odbacivanjem njezinih tvorevina uopće. U tome je upravo Sedlmayr napustio i iznevjerio tradiciju »bečke škole«, ne samo njezinu povezanost s istodobnim znanstvenim spoznajama srodnih, pa i ne samo srodnih, disciplina, nego i njezinu unutarnju vezu sa strujanjima istodobne umjetnosti: tako se ona u Sedlmayrova učitelja Dvořaka odražava u njegovu izrazito ekspresionističkom interesu za manirizam, a ništa manje za suvremenog majstora Oskara Kokoschku.

Sedlmayr ne pripada svom vremenu; on iz njega i sam svjesno i dobrovoljno izlazi u takva bespuća da ni njegovi povremeni dodiri s aktualnim, ponajviše pamfletskog, neshvatljivo reakcionarnog karaktera (Verlust der Mitte), u teoriji ne ostavljaju nikakva traga: takvim svojim egzodusom namijenio je, čini se, sebi samom sudbinu posljednje mutacije velike tradicije »bečke škole«.

hans sedlmayr

problemi interpretacije

Među temeljnim pitanjima znanstvene povijesti umjetnosti pitanje »interpretacije« ima posebnu težinu. Ne postaje samo sve jasnije, da je ispravna interpretacija pojedinih umjetničkih djela pretpostavka svakog daljnjeg promatranja umjetničkih djela, napokon i temelj svake prave povijesti umjetnosti, nego se to pitanje tiče i svih onih koji neposredno sudjeluju u umjetnosti, ne iz znanstvenog zanimanja. Riječ je o našem odnosu prema umjetničkim djelima uopće, pa i na području djela građevne i likovne umjetnosti postaje »interpretacija sudbinsko pitanje umjetnosti« (*W. Furtwängler*)¹. Pri tom je danas osobito riječ o tome da se praksa interpretiranja, koju vodeći povjesničari umjetnosti naših dana provode s velikim uspjehom, beskompromisno uskladi s teorijom interpretiranja. Sudbonosna je zabluda držati sva pitanja te vrste pitanjima metode. Pitanja metode uvijek su pitanja puta. Ali mnogo važnija i iskonskija od pitanja puta pitanja su polazišta i cilja (načela).

1

egzistencija umjetničkog djela

Umjetnička djela nisu ovdje, ona nisu nazočna. Da to budu, valja ih tek predočiti, probuditi i ponovo probuditi.

To ne razumije razum usmjeren na predmetno. On se zavarava time da tijela umjetničkih djela (bar preostalih) stoje pred nama kao kamen, drvo, kao oslikano platno ili iscrtani papir. Oni stoje pred nama, ali ne kao umjetnička djela, nego najviše kao fizički predmeti. Njihova istinita i prava sadašnjost,

1

Wilhelm Furtwängler: Interpretation — eine musikalische Schicksalsfrage. U: Das Atlantische Buch der Musik, Zürich, 1934