

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,

nazočnost u duhovima, podvrgnuta je najvećim promjenama. Nije svatko sposoban da u svakom trenutku ponovo doživi, ponovo probudi umjetničko djelo. A svako umjetničko djelo, u trenutku kada ispunjava dušu, isključuje sva ostala. Tada se čini, ponekad, kao da ona i ne postoje (B. Croce).

To ponovno buđenje ili ponovno stvaranje djela likovnih umjetnosti (njihova re-produkcija) nije ništa drugo nego ono što na području muzike poznamo kao »interpretaciju«. Samo ta riječ ima u svakodnevnoj upotrebi bitno drugačija značenja, već prema tome mislimo li pri tom na djela likovnih umjetnosti ili djela muzike.

»Interpret« je muzičkog djela »reproduktivni umjetnik«, njegova je interpretacija naknadno stvaranje, ponovno stvaranje.

Interpretirati djelo građevne ili likovne umjetnosti znači, prema uvriježenom mišljenju, izložiti nešto od umjetničkog djela koje »stoji pred nama« — koje ne treba tek nanovo stvoriti, otvoriti zatvoreno, bilo »značenje« (na primjer, Dürerove »Melankolije«) bilo oblik (na primjer, interpretacija neke »kompozicije«), ili nešto tome slično.

To je mišljenje pogrešno. Ono je prava zapreka koja ometa življi odnos primaoca prema umjetnosti i ujedno unutarnji napredak naše znanosti.

Ono je u teoriji već odavno otklonjeno. Ali samo u teoriji: u praksi ono i dalje snažno djeluje.

Uistinu je interpretiranje djela likovnih umjetnosti jednako kao i interpretiranje muzičkih — jer umjetnost je *jedna* — ponovno stvaranje, re-produkcija.

Pa i proces ponovnog stvaranja — ako ga promatramo kao duhovni proces — bitno je jednak. Različit je način prenošenja »interpretacije«. Na djelima likovnih umjetnosti to se ponovno stvaranje ne završava »u zbilji« — izvođenjem, »igranjem« djela, čime se kao novo javlja i pred tjelesnim okom ili uhom — nego samo u duhu, za unutarnje oko, u zatvorenosti pojedinog duha koji je sposoban za reprodukciju. Ali ne prenosi ga ozvučenje, već — a odatle dolaze bezbrojne poteškoće i nesporazumi koji interpretiranje likovne umjetnosti pretvaraju u tako opasan podvig — riječ.

Od početka valja pri tom isključiti česti nesporezum da je to naknadno stvaranje, o kojemu je riječ, naknadno stvaranje, naknadno doživljavanje stvaralačkog *processa* kojim je umjetničko djelo nastalo. Ne reproducira se taj proces nastajanja, nego se reproducira njegov proizvod, *djelo*.

Bitno je pitanje svake interpretacije, kako se takvo ponovno buđenje može zbiti i o čemu je pri tome riječ, ukoliko ona nije jednostavna praksa nego se razumije kao teoretski problem, a o tome će još koješta biti potrebno kazati. Samo je jedno unaprijed sigurno: to ponovno buđenje, ta interpretacija ne nastaje razmišljanjem o djelima, nije nešto što se objektima umjetnosti pridodaje ili izvlači iz njih, kao što ni stvaranje djela umjetnosti nije smišljanje. Više se zadržava u istoj sferi kao i to stva-

ranje, obuzima čitavu ličnost čovjeka — duh, dušu, tijelo — i ponajbolje se može obilježiti kao naknadno poimanje u zoru.

Ni »reprodukcija« nema ništa zajedničko s historijskim tumačenjem ili izvođenjem. To znači da je za ponovno buđenje poznavanje povijesti sasvim suvišno. Većina djela likovnih umjetnosti ne može se potpuno razumjeti ni u čisto zornom, ako nemamo predodžbe o religioznom kultu, političkim i društvenim uređenjima za koja su — po svojem vanjskom povijesnom smislu — prvotno stvorena. Ali samo ondje gdje se to znanje slijeva u zor, slijeva u sposobnost ponovnog doživljavanja zornog osnovnog sadržaja u djelima umjetnosti, što znači ponovo stvarati, otvoren je put za ponovno buđenje.

To ponovno stvaranje umjetničkih djela iz umjetničkih »predmeta« pretpostavka je za svako daljnje bavljenje pitanjima umjetnosti. Ono je također pretpostavka ako želimo stvoriti nauk o umjetničkom djelu uopće, kao kad želimo istraživati određeni problem, recimo, društvenu funkciju umjetnosti; jer, da bih znao što umjetnost može *pružiti*, moram prije toga znati *što su* umjetnička djela. Ali prije svega je to ponovno stvaranje pretpostavka za svaku pravu povijest *umjetnosti*. Bez toga nedostajali bi njezino polazište i cilj. Kad više ne bi bilo ljudi koji bi posjedovali tu sposobnost re-produciranja, mogla bi postojati samo povijest (gotovo »mrtvih«) oblika, a ne povijest *umjetnosti*.

S druge strane, to je iznošenje ujedno i neposredni uvjet djelotvornosti umjetnosti u sadašnjosti, pa i uživanja umjetnosti. Da bih uživao u određenu djelu, moram ga najprije »imati« (a u čemu se sastoji to »imati« već je nagoviješteno i o tome će još biti govora u narednim odjeljcima). Inače ne uživam u djelu, nego u onome što *sam* stvaram od njega, dakle u *sebi*. Prema tome, umjetničko se djelo može to bolje uživati što ga bolje razumiješ, čemu se dakako odmah pridružuje daljnje pitanje: nisu li samo djela nekih razdoblja uopće određena za umjetničko *uživanje*.

2

»tekst« umjetničkog djela

Interpretiranje umjetničkog djela mora proizlaziti iz osiguranog vanjskog ustrojstva umjetničkog djela: nazivam ga »tekstom«. Valja se osigurati stoji li umjetničko djelo pred nama još onakvo kakvo je proizašlo od ruke svoga tvorca. Gdje nije tako, umjetničko djelo valja vratiti u njegovo prvotno stanje. To se ponekad — na primjer kod restauracije slika — uistinu zbiva, ali u mnogim slučajevima tek u mašti. Pred svakim umjetničkim djelom moramo se zapitati, prije nego što započne interpre-

tacija, nije li se ono promijenilo u svojem ustrojstvu, i moramo tačno znati što se na njemu moglo izmijeniti. To iziskuje temeljito »čitanje«, to jest, promatranje ustrojstva — čime ionako mora otpočeti svaka interpretacija, i kada je umjetničko djelo u svemu bitnom sačuvano u prvotnom stanju.

Za popravljavanje prvotnog teksta povijesna znanost o umjetnosti razvila je mnogobrojne, dijelom veoma istančane i valjano promišljene postupke.

Uzgređice: često tu djelatnost povjesničari umjetnosti drže zapravo najplodonosnijom i bitnom; no makoliko ona bila neophodna i važna i korisna, ona ipak priprema pravu glavnu zadaću za izvršenje koje moraju biti razvijeni sasvim drugačiji postupci.

Poseban problem popravljavanja jest upotpunjenje dijelova ili »slojeva« (na primjer, boje kod skulpture), koji materijalno nedostaju. U nekim se slučajevima to može ostvariti samo hipotetički. Ali u drugima će upravo uvid u posebnu cjelovitost umjetničkog djela naznačiti takvu rekonstrukciju njegova ustrojstva i uopće ga tek omogućiti.

U krug tih pitanja popravljavanja umjetničkog djela pripada ponovno stvaranje stare »okoline«, za koju je umjetničko djelo prvotno stvoreno, a osobito prvotnog osvjetljenja. Često je dovoljno neko umjetničko djelo staviti tako na njegovo prvotno mjesto i u pravo »svjetlo«, pa da se objasne svojstva koja nismo razumjeli ili da se dokaže neodrživost neke interpretacije. S tim je povezano pitanje je li ono, što nam se svojim materijalnim sklopom čini čitavim umjetničkim djelom, uopće zaista zatvorena cjelina — tako na primjer prava »štafelajna slika« — ili je dio neke veće cjeline, u koju je u duhu moramo opet uključiti. U muzejima stoji danas pred nama slike i skulpture u sasvim izmijenjenim uvjetima. Pred svakom interpretacijom stoji zadaća da u predodžbi, koliko je moguće, isključi takvo umjetno stanje.

»Težnja da umjetničko djelo razumijemo za sebe samo, kao svijet u malom, javlja se najprije kao reakcija protiv historijske faze istraživanja umjetnosti, kad su povijesne izvore pretpostavljali svemu drugom i kad iz umjetničkog djela nisu izvlačili sve ono o čemu ono može obavijestiti. Ta potreba da se udubi u promatranje mikrokozma nesumnjivo je duboko opravdana. Ali ona ne smije dovesti do pogrešne izolacije. Takvo umjetno izoliranje umjetničkog djela bilo bi isto tako malo opravdano kao i promatranje samo jednog dijela, tako na primjer likova, bez obzira na pozadinu. Vanjska granica umjetničkog djela, na primjer kod štafelajne slike okvir, ne smije se podudarati s 'granicom njegove biti'. Otklanjanje vanjskih predmetnih granica u odnosu na granicu biti — s druge strane — vodilo bi do ekstremnog postvarenja umjetnosti, koje upravo valja izbjegavati. Uistinu je mnogo toga izvan tih granica u uskoj vezi s biti umjetničkog djela, kao i mnogo toga što je uključeno u njegove granice.«² Valja uzeti u obzir »sferu« umjetničkog

djela, koja to djelo okružuje u njegovu vidljivom obliku kao još jedna, finija, nevidljiva opna, i treba je uključiti u interpretaciju da bismo djelo potpuno razumjeli. Isti je slučaj, u ekstremnom smislu, na primjer, kod prigodne pjesme.

Da interpretiranju mora prethoditi restauracija djela u najširem smislu, toliko je jasno, da će za to dostajati tek nekoliko naznaka. Utoliko više, što su ta pitanja već potpuno shvatili i razvili sredstva da ih svladaju.

Unatoč tome, otkriva se već i ovdje opsežna problematika. Jer ima slučajeva kada ti postupci zakažu, a restauracija ustrojstva djela uspijeva tek onda kad se iz nepotpunog ustrojstva djela razumije djelo kao umjetničko djelo, to jest, kada postoji podobna interpretacija. Ispravne interpretacije i ispravna restauracija potkrepljuju se i uzajamno upotpunjuju.

3

umjetničko djelo kao cjelina

Svaki nauk o interpretiranju implicitno pretpostavlja nauk o biti umjetničkog djela. Nije potrebno razvijati i prikazivati ovdje taj nauk u tom smislu. Dovoljno je istaknuti u njemu — a i njega opet podstiču iskustva kod interpretiranja — po redu nekoliko momenata, bitnih za interpretaciju.

Prije svega, pretpostavka je svakog interpretiranja da je umjetničko djelo cjelina. Već je Dilthey znao da »poimanje cjeline omogućuje i određuje interpretaciju pojedinosti«. To vrijedi zacijelo samo za prava, istinska umjetnička djela: ne za ona koja samo hine privid jedinstva, ne za patvorine. Od početka se, dakle, nameće pitanje o razlikovanju »pravih« i »krivih«, »dobrih« i »loših« umjetničkih djela. Pitanja položaja i vrijednosti ne mogu se odijeliti od pitanja strukture. (O tome opširnije u odjeljku.)

Da su umjetnička djela cjeline, teoretski su uvijek priznavali i gotovo i nisu poricali. Čak su i na drugim područjima umjetnička djela upotrebljavali gotovo kao paradigme za to što je autentična cjelina, što je »lik«. Ali nisu shvatili da ta okolnost zahtijeva određen postupak. Taj je uvid značajan upravo za »interpretiranje« umjetničkog djela.

Ako umjetničko djelo jednom shvatimo kao cjelinu, ono se za spoznaju nalazi na istoj stepenici kao ostale cjeline, pa se javljaju tipično jednaki problemi kao i ondje.

Ali to, isprva ponešto nejasno, određenje umjetničkog djela kao cjeline valja tačnije odrediti. Cjelina umjetničkih djela nije jedinstvo koje se ne može razlikovati, već nešto što je raščlanjeno u sebi. Um-

² Michael Alpatoff: Das Selbstbildnis Poussins im Louvre. U: Kunstwiss. Forschungen II (1933), str. 121

jetničko djelo ima *strukturu*. Nadalje će pomoći pojam integrativne veze koji sam preuzeo iz Lerschove nauke o karakteristikama (u malo modificiranu obliku).

»Svojstva umjetničkog djela nalaze se... u odnosu uzajamnog prožimanja (integracije), to jest, ona u svojoj djelotvornosti unutrašnje ovise jedno o drugom, odnosno uzajamno. U tom integrativnom odnosu može se utvrditi odnos nadređenosti i podređenosti pojedinih značajki koje se mogu isključiti; taj sistem reda nazivamo *strukturu* umjetničkog djela. Zahvaljujući strukturi jedinstvo umjetničkog djela nije zbir, sastavljen od pojedinih dijelova, nego jedinstvo cjelovitosti, a ono se raščlanjuje u pojedine značajke koje se mogu razlikovati. Pojedinačne značajke stječu svoju vrijednost iz svoje ukorištenosti u strukturalnu cjelinu, one se odatle mogu razumjeti.«³

»Dakako, s pojmom cjelovite strukture karaktera ne smije se povezivati pojam nužnog sklada, suglasnosti i odmjerivosti pojedinih osobina. Formalno načelo cjelovitosti karaktera izražava naprotiv protuslovnost, uzajamnu napetost i sukob. Štaviše, te činjenice su uopće moguće samo uz pretpostavku cjelovitog odnosa pojedinih značajki. Jer ne bi bilo suprotnosti tendencija jednog te istog... individuum (umjetničkog djela), kad ne bi bile »osobine« jedinstvenog karaktera. Upravo njihova uzajamna napetost izraz je jedinstva u različitosti; bez toga bi tendencije doduše mogle biti različite, ali ne bi mogle značiti internu suprotnost (protuslovlje)« (Lersch, n. dj.).

»Ta činjenica integrativnog sklopa djeluje svojevrsno sve do tvorbe pojmova svih znanosti koje barataju cjelovitostima, dakle i znanosti o umjetnosti. Tvorba pojmova postupa prema tome *akcentuirajući*, a ne *determinirajući* (ograničujući). Mnogi pojmovi o konkretnom umjetničkom djelu koje upotrebljavamo ne mogu se uopće razumjeti kao određenja koja ga uključuje u prostor logike« (Lersch, n. dj.). nego kao isticanje određenih značajki kompleksnog sadržaja.«

Bilo bi potpuno pogrešno shvatiti kao nedostatak jasnoće i tačnosti to što mnoge pojmove znanosti o umjetnosti valja razumjeti ne kao ograničenja, nego samo kao naglašavanja; jer, bila bi lažna težnja htjeti raditi uvijek samo s pojmovima koji sebi uzajamno postavljaju strogo isključivu granicu. Pojam može veoma dobro ispuniti osnovni zahtjev jasnoće i tačnosti, a da pri tom ne postavi granicu koja ga uključuje u prostor logike.« (Lersch, n. dj.)

Taj vrlo dosljedan smisao već su rano spoznali logičari kao Sigwart i Erdmann, ali se svijest o tome nije dovoljno proširila.

Pojedini dijelovi, slojevi i značajke umjetničkog djela koji se mogu razlikovati ne nalaze se međutim samo u odnosu uzajamnog prožimanja, nego i u određenom poređaju. Njima vlada i djeluje organizi-

rano načelo, koje nakon Diltheya obilježavam strukturuom.

Kao strukturalni sklop razumijemo, dakle, kao što ga formulira Dilthey, poređaj po kojem su činjenice *različite* kakvoće unutarnjom vezom uzajamno spojene u nadređenu cjelinu i uzajamno se prožimaju. U takvoj cjelini svaki je naglašeno izdvojeni »dio« u svojem biću i egzistenciji, na tom svojem mjestu te cjeline, određen strukturalnim načelom cjeline i u tom smislu *nužan*.

Iz tih uvida slijedi, dakle, svojevrsan pojam »nužnosti«, koji nema ništa zajedničko s kauzalnom ili povijesnom nužnošću. I to je smisao koji poznaju i ostale znanosti o cjelovitostima.

U takvom je smislu potpuno dopušteno govoriti o zakonitosti, pa i o zakonu umjetničkog djela. I ovdje nije riječ o kauzalnoj zakonitosti, nego o »strukturalnim zakonima«.

Spoznajni postupak, koji proizlazi iz čitavog toga smisla, postupak je takozvane »strukturalne analize«.

Ime ne smije zavesti. Pri tom nije riječ samo o rastavljanju, kao kad na primjer rastavljamo sat, nego o uvidu u sklop strukture, koju *ne smijemo* razderati u tom postupku, jer inače nemamo više cjelinu. Sredstva za razdvajanje, a ne za razbijanje (i time za razaranje života umjetničkog djela), pruža upravo tvorba pojmova koji naglašavaju. U samom postupku mogu se razlikovati različite strane. One uglavnom odgovaraju onima koje je veoma jasno razradio Weinhandel.⁴ Ali to su već pitanja tehnike i metode istraživanja.

S druge strane, strukturalna *analiza* nije samo analiza nego ujedno i analiza i sinteza. Kao posvuda gdje je riječ o pravim cjelovitostima, mora se cjelina razumjeti iz dijelova, a dijelovi iz cjeline. To nipošto nije *circulus vitiosus*.

Cilj svake »strukturalne analize« jest: da »iz mrvice središnjeg odredimo, pojмимо što je moguće više« (M. Wertheimer). Taj je uvid u cjeloviti karakter umjetničkih djela doduše nužan, ali nije uvijek dovoljan za uspjeh interpretacije. Jer za konkretno interpretiranje važno je znati gdje treba tražiti faktor ujedinjenja upravo kod umjetničkih djela i od čega se sastoji. Tim se pitanjem bavi 5. odjeljak. Prije toga valja razjasniti još jedan drugi uvjet interpretacije.

4

umjetničko djelo kao individualnost

Interpretacija mora voditi računa o tome da je umjetničko djelo nešto jednokratno, individualno — a ne primjerak neke vrste.

Među osnovne značajke umjetnosti pripada to što se njezina egzistencija ne zasniva na nečem općenitom,

⁴ Ferdinand Weinhandel: Die Géstaltanalyse, 1927.

³ Transponirano na umjetničko djelo prema knjizi Phillippa Lersch: Das Aufbau des Charakters, 1938, str. 23.

već samo u nečem pojedinačnom: umjetničkom djelu. Kao što je stvaranje umjetničkog djela »hic Rhodus« — za svakog umjetnika, isto je to i naknadno stvaranje pojedinačnog umjetničkog djela za interpreta. Njegov cilj mora biti da dosegne to jednokratno u zoru. Uspije li, tada ga čeka teška zadaća da to riječima obilježi i prenese.

Tu su situaciju osobito jasno spoznali talijanski teoretičari umjetnosti (poezije), zacijelo, čini mi se, više u kritici nego u konkretnoj primjeni u promatranju pojedinačnih umjetničkih djela.

Tako, na primjer, kod De Sanctisa osnovno pitanje glasi: »Je li biće umjetničkog uopće nešto općenito? Mogu li, na primjer, izričaji koji su svojstveni nekom pjesniku postati mjerilo za prosuđivanje drugog pjesmotvora? Nije li, štaviše, bitan i postojani moment poezije *svojevrsno*, različito, *prosiljavanje individualnog*?«

Ta se osnovna misao izražava i u odbacivanju onih pokušaja koji vjeruju da su se približili biću pjesničkog polazeći od povijesno-književnih, odnosno povijesno-umjetničkih pretresanja. Biće umjetničkog djela ne može se dosegnuti ukazivanjem na značajke koje su zajedničke nekoj školi ili vremenu, jer je veliko (ispravnije možda: istinito) pjesničko djelo upravo ono koje se kao samostalno i pojedinačno otcjepljuje od škole. Odatle i nedostatak svih pokušaja da se umjetničko dokuči povijesnim istraživanjima (E. Grassi).⁵

Ako shvatimo da umjetničko djelo treba gledati kao nešto individualno (i približiti se toj individualnosti koliko je samo moguće), predmet će dospjeti na istu razinu kao i sva ona područja predmeta što egzistiraju kao individualnosti; tako na primjer nauk o individualnom karakteru. Spoznaje stečene u takvim područjima mogu se stoga mnogostruko doslovno prenijeti na djela umjetnosti u njihovoj neponovljivosti.

Već iz ovoga što je ovdje rečeno proizlazi da ta zadaća »individualiziranja« uključuje uspoređivanje. Da shvatim cjelovitost, ne moram posezati izvan umjetničkog djela. Ali da znam jesam li u gledanju obuhvatio specifično, moram gledati druge slične predmete.

I opet je riječ o tome da razvijemo postupke koji će odgovarati tom uvidu.

Najvažnije je načelo postupka (pojedinačna pitanja metode ovdje ne objašnjavam) usporedba sa što sličnijim tvorevinama. Pri tom treba sličnost pronaći kao sličnost čitave strukture (ne dijelova, ali ni neraščlanjenog čitavog dojma), ona se zasniva na cjelokupnoj organizaciji tvorevine s kojom uspoređujemo.

To znači: tek onoliko, koliko prodiram u razumijevanje umjetničkih djela, može se razlikovati koja su među njima uistinu slična jedna drugima (ne samo površno). Ni to nije *circulus vitiosus*, nego izraz onih osobitih odnosa koji se javljaju u poimanju individualnih cjelovitosti.

Cilj da se pojmi individualnost umjetničkog djela u zoru, da se odredi i pokaže, nije nipošto samo zadaća znanosti, nego svakoga tko se bavi interpretacijom umjetničkog djela.

5

sredina umjetničkog djela

Pitanjima, o kojima će dalje biti riječ, promatranje pretpostavki interpretiranja doseže svoj vrhunac. Ne samo teoretski. Sve se svodi na to da uvide od kojih ovdje dođemo iskoristimo za praksu.

U čemu se sastoji cjelovitost umjetničkog djela? Čime ono stječe svoju individualnost? Što je ujedinjujući (i ujedno individualizirajući) moment umjetničkog djela? Što je njegova »sredina«?

Od početka pretpostavljamo ovo: budući da umjetničko djelo povezuje u jedinstvo veoma različite elemente i »slojeve« — građu, oblike, boje, značenja — ujedinjujuće mora biti nešto što iskazuju svi ti elementi i slojevi.

Potražimo li sada takva svojstva, vidjet ćemo da ih opisuje niz pridjeva, koji se mogu prenijeti na sva ona područja što sačinjavaju umjetničko djelo. »Crveno«, na primjer, može obilježiti samo boju. Ali »mekano« može biti boja, osvjetljenje, oblik, građa, način obrade, crta, odjeća, tijelo, lice, izražaj lica, gesta, duševno.

S pomoću rječnika mogli bismo postaviti gotovo čitavu listu takvih »prenosivih« pridjeva. Time bismo ograničili zonu u kojoj se može tražiti »sredina« umjetničkog djela.

Nakon tih razmišljanja mogli bismo reći: to što tvori jedinstvo umjetničkog djela životno je kvalitativno, izvorno i individualno, što se izražava u čitavom umjetničkom djelu, kao i u svakom njegovom »elementu«, »dijelu« ili »sloju«, koji se mogu izdvojiti samo »umjetno«. To zovemo »zornim« karakterom umjetničkog djela. U njemu se podudaraju različiti sastojci umjetničkog djela, »oblik« i »sadržaj« (značenje).

Individualnim, zornim karakterom razlikuje se djelo od drugog djela, i u pojedinom djelu on pridaje svakoj svojoj značajki unutarnju nužnost, samosvojnost, koju u stanovitom stupnju možemo pojmovno rasvijetliti i formulirati riječima. U tom najširem smislu može se pojam karaktera primijeniti na pojave uopće. Boju mogu pojmiti po njezinom zornom karakteru (njezinoj »fizionomiji«) kao crtu, građu, krajolik ili čovjeka. Takav zorni karakter susrećemo posvuda u životu. Ali u umjetnosti, i samo u njoj, on postaje temelj *djela*. Samo ako navedene »elemente« pojmimo u njihovom zornom karakteru, oni se mogu uključiti u umjetničko djelo i postati pravi sastojci umjetničkog djela.

S pomoću toga zornog karaktera svojstva umjetničkog djela stoje u odnosu uzajamnog prožimanja

(integracije), to znači, ona nose i određuju se uzajamno i ovise u svojoj djelotvornosti unutarnje jedno o drugom. Pojedinačno stječe svoju umjetničku vrijednost od svoje ukorijenjenosti u tu raščlanjenu, oblikovanu cjelinu i može se razumjeti polazeći od nje. Pojedinačna boja, na primjer, ima svoj određeni zorni karakter, i stoga svoj poseban smisao samo u cjelini te slike i po njoj. U drugoj slici može značiti nešto sasvim drugo. Ali ta cjelina nije nešto formalno, nego je i sama »zorni karakter«. Tako se objašnjavaju dvije činjenice, koje moraju ostati neobjašnjene kad se bit umjetničkog djela shvaća formalno, to jest, kad se umjetničko djelo promatra kao formalni sklop, a ne kao njegovo oživljavanje iz toga pravog središta.

Jedna je — da se vrijednost umjetničkog djela uvijek nalazi u najmanjem, u gotovo nezamjetljivim nijansama, iz kojih sva veličina umjetničkog djela — »inspiracija«, kompozicija ili što drugo — dobiva život. Promjenama u najmanjem može se uništiti vrijednost umjetničkog djela. To za posve formalno shvaćanje mora biti neshvatljivo. Ali znamo li da se životni moment umjetničkog djela nalazi u njegovom zornom karakteru, tada proces više nije nerazumljiv, jer se zorni karakter ne mijenja u čvrstom odnosu prema objektivnom ustrojstvu. Kao što se dodatkom malo žutog (nezamjetljivo malo) određenom zelenilu može odjednom potpuno promijeniti zorni karakter boje, tako može odgovarajuće mala promjena u ustrojstvu završenog umjetničkog djela iz temelja promijeniti umjetničko djelo.

Druga je — da se čak promjenama koje *nimalo* ne mijenjaju pravo »formalno« ustrojstvo — na primjer, izmjenom desnog i lijevog na slici — mogu iz temelja promijeniti smisao i vrijednost umjetničkog djela.

To shvaćanje o »sredini« umjetničkog djela nije nipošto novo i neobično, već se podudara s praksom interpretiranja ondje gdje su dosad bili postignuti najveći uspjesi, može se mirno reći, kod svih velikih historičara umjetnosti i reproduktivnih umjetnika, ne govoreći o tome što je njihova praksa značila za teoretske pojmove. Unatoč tome, ono ne šepa za praksom, nego i njoj samoj uvijek može dati nove impulse, pokazujući — koliko može jednostavnije — o čemu je u interpretiranju riječ i što se događa kad interpretacija uspije.

U interpretiranju je uvijek važno pokazati kako određeno formalno ustrojstvo umjetničkog djela proizlazi iz istog posebnog karaktera cjeline, kao što na primjer isti karakter određuje izbor građe, njezin poseban način obrade ili format, i da se — ako je uistinu posrijedi pravo umjetničko djelo — svaka, pa i najnevidljivija pojedinost može promatrati kao izraz istoga cjelokupnog karaktera.

Napredak u interpretiranju nekog umjetničkog djela sastoji se uvijek u tome da nam uspije bilo koju značajku, koju smo dosad naprosto previđali, spoznati kao nužnu posljedicu istog osnovnog po-

imanja, kao izraz kojega smo druge značajke već razumjeli.

Najteže je u interpretiranju ponovno nalaženje životne sredine zadanog djela, koja je izvorni razlog njegovog nastanka. To se ne može postići samo zajedničkim čitanjem pojedinosti, ni logičnim zaključivanjem, već zahtijeva stvaralački čin poimanja, koje je upravo jezgra *re*-produkcije, ponovnog stvaranja.

Ne može se zaniijekati da u umjetničkim djelima postoje slojevi oblikovanja, koje, ako ih promatramo zasebno, određuju načela i činjenice potpuno drugačije od »zornog karaktera«. Dobra interpretacija mora i to uzeti u obzir. Ne može se iz barokne freske isključiti alegorijski slikovni jezik na kojem se temelji »invencija«. Kod mnogih se djela arhitekture ne može isključiti težnja da se liku građevnog djela prema određenim pravilima pridaju aritmetičke ili geometrijske proporcije. Ali u tačnijem promatranju pokazuje se da su ti elementi, koji su jezgri umjetničkog djela strani, ili uistinu samo vanjski i nemaju veze sa sredinom, upotrijebljeni prema stanovitom pravilu ili konvenciji, te su stoga neumjetnički, ili da između načina njihove upotrebe i obrade i glavnog »temelja« umjetničkog djela postoji nužna i pojmljiva veza, koju dobra interpretacija može otkriti i objasniti.

6

položaj i vrijednost položaj i struktura

U svako prirodno promatranje umjetnosti nedjeljivo se slijevaju sudovi o položaju i vrijednosti. Štaviše, oni su često prvo što mu se nameće. Nepriznavanje tih pitanja protivi se biću umjetnosti.⁷ To vrijedi i za interpretaciju — koja se nikada ne može odijeliti od pitanja vrijednosti i položaja, a da ne bude besmislena — kao i za povijest umjetnosti. Povijest *stilova* ne smije, ako želi ostati dosljedna, dopustiti sud o vrijednosti. Povijest *umjetnosti*, ako je uistinu takva, ne smije ih isključiti. Ona mora razlikovati umjetnički neznačajna, loša i promašena djela od značajnih, potpunih i uspješnih. Ona mora obilježiti umjetnička dostignuća (ne samo historijska) i donijeti sud o njima.

To se dakako i danas već posvuda zbiva; ali sve ovisi o tome držimo li takva pitanja razložnim.

U prvom mi se redu značajnim korakom čini načelno razlikovanje položaja i vrijednosti.

Vrijednost umjetničkog djela može uvijek biti samo »postavljena«, a čvrsto određena veličina postaje samo sa stajališta posve određenog vrijednosnog sistema, koji postavlja jednoznačnu vrijednosnu

7

Usp. Konrad Fiedler: Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst (1876). izd. H. Marbach u: Konrad Fiedlers Schriften zur Kunst. 1896. — J. v. Allesch: Über ästhetischen Wert. U: Psychologische Forschungen, sv. 4 (1923).

6
Usp. H. Wölfflin: Über das Rechts und Links im Bilde (1928). U: Gedanken zur Kunstgeschichte, 1941, str. 82

perspektivu: onako kao što se najprije s određenog prostornog stajališta, a onda i jednoznačno, utvrđuje što je odatle »veliko«, a što »malo«. Promjena stajališta izaziva promjenu vrijednosti.

Takvi vrijednosni sistemi (što je to, obilježiti ćemo kasnije) nastaju u nama i mijenjaju se uglavnom bez našeg sudjelovanja, često a da ih i nismo svjesni. To što se isti objekt s različitih vrijednosnih stajališta može različito »vrednovati«, ništa ne dokazuje protiv objektivnosti te pojave, već prije za nju.

»Objektivnu« vrijednost (a odgovara joj »objektivna« veličina pojavnih predmeta) može utvrditi samo onaj tko bi mogao iznaći »pravilni« vrijednosni sistem. Držim to mogućim, ali ne unutar neke znanosti.

Taj stav prema problemu vrijednosti nije »relativizam«. On, štaviše, izražava da su pitanja vrijednosti »egzistencijalna« pitanja.

Drugo su pitanja položaja. Položaj umjetničkog djela može se isto tako utvrditi kao i njegova svojstva; on najviše visi o strukturi umjetničkog djela. Pitanja položaja nisu tako daleko od znanstvenog razjašnjavanja kao što se obično misli. Dakako, u ocjenjivanju umjetničkog položaja umjetničkog djela uvijek će biti kolebanja, ali i ocjenjivanje i određenje stila bili su i ostali podložni takvim kolebanjima, a da stoga stilsko svrstavanje nekog djela ne držimo čisto subjektivnim. (A »prag«, odatle se određenja počinju kolebati, postoji svugdje, pa i u najegzaktnijim empirijskim znanostima.) To kolebanje u ocjenjivanju javlja se samo u stanovitom području, samo unutar stanovitih granica, a postoji naprotiv bezbroj razlika u položaju koje se mogu utvrditi s najvećom jednoznačnošću (i subjektivno s najvećom jednodušnošću).

Koliko gledanjem prođiremo u razumijevanje umjetničkog djela — njegova unutarnjeg ustrojstva i njegove »zakovitosti« — toliko će i sud o njegovu položaju biti postojaniji, a više se ne može zahtijevati.

To pitanje o položaju umjetničkog djela za interpretaciju je značajno iz ovih razloga. Interpretacija pretpostavlja već razlikovanje »pravih« umjetničkih djela i patvorina, krivotvorina, itd. Ona se, strogo uzevši, može provesti samo ako umjetničko djelo doista ima pravu (a ne samo pretpostavljenu) sredinu. S druge strane, svaka provedena interpretacija bezuvjetno prelazi u sud o položaju umjetničkog djela. Uistinu nova interpretacija mijenja često i sud o položaju.

Ali ni to nije *circulus vitiosus*, već samo izražava da se pitanja strukture i položaja u biti ne mogu dijeliti. Upravo u tome je prednost takvog promatranja nasuprot onome koje je usmjereno tek »obliku« ili »stilu«, kad se ne promatra najprije položaj, nego se on naknadno umjetno uspostavi — kao kad bi biologija promatrala živa bića kao da nisu živa, da im kasnije pripíše životnu snagu.

Iz učenja o položaju umjetničkih djela, koje tek treba razviti, naglašavam ovdje samo najbitnije kriterije. Ni oni nisu novi, nego se — dijelom pod

drugim imenima — javljaju u svim naucima o vrijednosti umjetnosti.

Ti su kriteriji: jedinstvo, autentičnost, oblikovna zatvorenost, gustoća. Prva su tri zapravo samo momenti *jednog* kriterija. Četvrti ih na stanoviti način sve natkriljuje i tvori ujedno daljnje, dosad neobjašnjeno bitno određenje umjetničkog djela.

Kriterij *jedinstva* ne treba više dalje objašnjavati. Unutarnje jedinstvo počiva na prožimanju jednog zornog karaktera u svim zonama. Promašeno je djelo uvijek nepovezano djelo. Svako osamostaljivanje bilo kojeg dijela ili nekog sloja izaziva smetnju, pa čak i uništava jedinstvo.

Tako nastaju tipična zastranjenja umjetničkog djela; navodim samo neka: osamostaljenje tehničkog donosi tehnički virtuozni komad; osamostaljenje čisto formalnog formalističko »napravljeno« umjetničko djelo; osamostaljenje značenja literarno, itd. Već se odatle može razviti »patologija« umjetničkog djela.

Nužnost umjetničkog djela, koju već poznajemo kao izraz njegove strukture, javlja se sada kao izraz njegova položaja. »Nužno — to je najviše što se može izreći o nekoj slici, jer to upravo govori kako je igra umjetničkih sredstava, likovni ritam razvijen u punoj podudarnosti s temom prikaza« (i pridodajmo tome s tehničkim, itd.). To označuje potpunu koncentraciju na »jednu jedinu misao, koja ravnomjerno oživljava čitavu sliku.«⁸ Bolje bi bilo reći: zor.

Sasvim drugačiju dimenziju ima kriterij autentičnog. On se ne odnosi na cjelovitost umjetničkog djela, nego na njegovu sredinu. Pita se, je li ta sredina prava ili samo prividna, dolazi li ona iz dubine ličnosti umjetnika ili je tek pozajmljena.

Postoje djela kod kojih moment jedinstva nije prava kreacija, prava tvorevina umjetnika, nego ga on samo pretpostavlja, kao da je njegov vlastiti. Iz tog pretpostavljenog težišta razvijene su tada s umijećem i ukusom pojedine konzekvence oblikovanja. Sredina umjetničkog djela nije prvobitno prava, nije ukorijenjena. Taj kriterij iskonskog (prave ukorijenjenosti) odlučuje o snazi umjetničkog djela. Tako djela mladih umjetnika, koja se tek bore za svoju, za sebi svojstvenu, sredinu tvorbe, često imaju taj karakter pozajmljenog, sve dok pod ljuskom primljenog vlastito ne proklijava, uistinu se probije i sve prožme. Mana je svih drugorazrednih i trećerazrednih da nikada ne dođu do toga samo njima svojstvenog oblika. Pri tome može unutarnja konstrukcija umjetničkog djela biti jedinstvena, a dijelovi i slojevi profinjeno raščlanjeni.

Osim stanovitih formalističkih crta svakom je klasicizmu svojstveno vjerovanje da takvu sredinu umjetničkog djela slobodno biramo mi sami. Odatle njegova neukorijenjenost. Odatle vjera da se to može prenositi, naučavati, presađivati.

⁸ FRIEDRICH RINTELEN: Giotto und die Giotto-Apokryphen, Basel 1911, 2. izd. 1923, str. 4

Kriterij oblikovane zatvorenosti zahtijeva da je ono što umjetnik misli doista i oblikovano, »izraženo«. Jako unutarnje jedinstvo može također imati prva iskra ideje, ali ona još nije oblik. A svako je umjetničko djelo oblikovanje, oblikovanje nekog zornog karaktera koji u tom procesu oblikovanja postaje sve zorniji i sve karakterniji.

Kriterij *gustoće*. Njegovu je važnost prvi izrazito naglasio tek Karl Oettinger. Što to znači, razumjet ćemo najbolje ako s jedne strane mislimo na smisao njemačke riječi »Dichtung«,* »dichten«, a s druge strane na onu pojavu koja se u psihologiji naziva »Verdichtung«. »Zgušnjena« su tipična crta snova.⁹ Sličnost umjetnosti sa snom — koju često utvrđuju, i to upravo »pjesnici« — počiva u toj zoni. U *tom* pogledu je umjetničko djelo doista od iste građe kao i san, samo ono nije kaotično, nego oblikovano pod prevlašću određenog zornog karaktera i organizirano kao cjelina djela.

S pomoću »gustoće« ima svaki »dio«, svaki motiv umjetničkog djela *višestruki smisao*: riječ stoji u »pjesmi« na tom mjestu i zbog svoga zvuka, svoje metričke vrijednosti i svoga značenja. A tako uopće i svaki element u umjetničkom djelu.

Ne upuštam se ovdje u odnose pitanja položaja i pitanja vrijednosti. Samo toliko: ako je položaj umjetničkog djela ispravno shvaćen, neće ga pokolebati revalorizacija vrijednosti. Vrednovanje koje želi preokrenuti red položaja, tuđe je stvarnosti i neprijatelj životu. Revalorizacija vrijednosti može biti vrijedna samo kad je riječ o djelima istog položaja.

Ali prava spoznaja položaja najuže je vezana s ispravnom interpretacijom.

7

ispravna interpretacija

Što znači pitanje »ispravne« interpretacije?

Cjelina biološkog organizma temelji se na njemu samom. Cjelina je umjetničkog djela *zbiljski* djelotvorna samo u umjetniku, koji stvara umjetničko djelo, a u nama samo ukoliko ponovo uskrsavamo umjetničko djelo.

Ali prema iskustvu može biti više različitih izlaganja, interpretacija nekoga materijalnog umjetničkog djela. Ima li smisla jednu od njih obilježiti kao ispravnu? I koju?

Među svim postojećim (i zamišljivim) interpretacijama postoji očigledno *jedna* — i samo jedna, izvrsna, naime ona, koja na području reproduktivnog

najpotpunije odgovara *onoj* iz koje je nastalo umjetničko djelo i poprimilo taj materijalni oblik.

Oprezno formuliramo: »odgovara«, a ne na primjer »identično je«. Što to »odgovara« zapravo znači, mora se još tačnije odrediti u procesu spoznaje.

To »ispravno« poimanje može se objasniti kao ono koje je umjetničkom djelu »urođeno«, koje mu je svojstveno (adekvatno).

To uvjerenje da postoji samo jedno i samo pravo poimanje umjetničkog djela nije samo važno za povijest umjetnosti kao znanost. Ono je izvanredno važno i za naš sadašnji odnos prema umjetnosti uopće. Jer samo ta spoznaja može nas »očuvati od tonuća u kaos i konfuziju« (W. Furtwängler).

Za likovnu umjetnost utvrdio ju je Wölfflin¹⁰ — a da iz nje nisu izvučene sve nužne konzekvencije. Isticali su je u »mlađoj bečkoj školi« povijesti umjetnosti nakon 1930. sve više kao odlučno pitanje. Danas možemo biti duboko zadovoljni što je jedan od najvećih interpretatora muzike, Wilhelm Furtwängler, najizričitiije zahtijevao istu spoznaju, dijelom u formulacijama koje su našima nalik gotovo u slovo. I Furtwängler je jasno spoznao kako uvid usko ovisi o sposobnosti i odluci da se umjetničko djelo shvati kao cjelina. Naime, tako dugo dok se u prvom redu gledaju pojedinosti za sebe, izdvojeno, one ostavljaju širok prostor takozvanom individualnom shvaćanju interpretatora. Vidim li to mjesto ovako ili onako, »shvaćam« li tu temu više »lirski« ili više »herojski«, više elastično-pokrenuto ili više logično-statički, doista je pitanje ukusa, i nema nadležnosti koja bi o tome odlučivala. Nešto je sasvim drugo kada cjelinu, u kojoj se nalazi pojedinost, promatramo zajedno s njom, ako promatramo svijet u kojemu njihov tvorac izlaže pojedine motive i teme; ako usmjerimo pogled na te veze, u kojima jedno nosi i uvjetuje drugo, i kada tako pred unutarnjim okom promatrača najposlije sve više izranja »vizija« one cjeline koju je tvorac prvotno vidio. Tada — ali i samo tada — dobivaju odjednom pojedinosti ono mjesto koje im jedino pripada, pravu funkciju unutar cjeline, svoju boju, svoj tempo. *I tada se zacijelo uistinu pokaže da za umjetničko djelo — a to vrijedi utoliko više ukoliko je djelo veće i razvijenije — postoji samo jedno shvaćanje, samo jedan način interpretacije, koji se tada, upravo zato što je »pravi«, pokazuje uvijek i kao najdjelotvorniji* (W. Furtwängler)¹¹.

U takvim postupcima mogu zastranjenja ostati samo više u neznatnom, na površini.

To je ujedno već i odgovor na pitanje, koje ima temeljnu važnost za znanstvenu spoznaju umjetnosti: po čemu se naime poznaje prava interpretacija ako se više njih usporedo javlja s istim zahtjevom da budu »ispravne«. Ispravnicima ćemo držati one

* Igra različitim značenjima etimološki srodnih riječi

Usp. Werner Kemper: Der Traum und seine Be-Deutung rde sv. 4, str. 59 i sl. (primj. ur.)

10

H. Wölfflin: Über Abbildungen und Deutungen, nav. dj. str. 66

11

Allgemeinverständlichkeit und Allgemeingültigkeit in der Kunst. U: Geistige Überlieferungen — ein Jahrbuch, izd. E. Grassi. Berlin 1940

kriterije što objašnjavaju u umjetničkom djelu pojedinosti koje drugi uzimaju tek uz put.

Teoretski se tome može prigovoriti kako postoji i pogrešna interpretacija *cjeline*. Teoretski nije isključeno da se neka tvorevina, crta po crta, dio po dio, odnos po odnos, razumije pogrešno, da se svakom dijelu, svakom motivu, svakom odnosu neke strukture podmetne pogrešan smisao i karakter. Slično se zbiva i u svakodnevnom, kad na primjer u slušanju nekog izvještaja ili u promatranju nekog čovjeka riječ po riječ, izraz po izraz tumačimo pogrešno.

Ali praktično je opasnost od takvog pogrešnog razumijevanja velika samo kada promatramo tek nekoliko svojstava, ili kad je tvorevina veoma jednostavna, još nerazvijena, kao na primjer prva skica. Što je struktura oblikovanija i što se više od nje vidi, manja je vjerojatnost da se nesporezum dosljedno može provesti bez nasilja. To se može dokazati i na nekom primjeru iz svakodnevnog života: pogrešno ćemo nešto razumjeti to prije, što manje čujemo; što se više čuje, to je vjerojatnije da je pogrešno razumijevanje isključeno, pa ako se i »zađe u slijepu ulicu« — da će se nakon toga »okrenuti« u pravo razumijevanje.

Kome nije dovoljan taj »kriterij veće plodnosti«, ima zadaću da postavi drugačije kriterije za razlikovanje interpretacije jednog te istog umjetničkog djela, a svi ti kriteriji javljaju se s jednakim zahtjevom — da budu ispravni.

Ali do same zadaće nikom nije stalo.

Na činjenici da postoji jedna i samo jedna ispravna interpretacija počiva u praksi čitav napredak interpretiranja u modernoj povijesti umjetnosti. To se veoma jasno može pokazati na interpretaciji pojedinih umjetničkih djela.

Kako je *pronađeno* to »adekvatno«, »ispravno« poimanje umjetničkog djela — to ovisi o sklonostima interpretatora. Između nagle »slutnje«, kad se izgubljena cjelina odjednom javi u jednom bljesku, i opreznog empirijskog iskušavanja različitih stavova, da se nađe koji se od njih prilagođuje jedinstvu umjetničkog djela, postoje najrazličitije mogućnosti. One nas se ovdje ne tiču, jer njihov rezultat može uvijek biti samo jedan: što idealnije približavanje onom poimanju koje je prvotno stvorio poseban oblik umjetničkog djela. »Ispravna« interpretacija ujedno je asimptota spoznaje, kojoj se istinske interpretacije približavaju, ali ipak samo sve više približavaju.

8

teškoće interpretacije

Za naše vrijeme glavna poteškoća zadaće da opet pronađemo umjetničko djelo nalazi se u tome što je mehaničko doba oslabilo organ za pravu životnu cjelinu — i u drugim pitanjima života i spoznaje.

Posvuda dijelovi prijete da postanu važniji od cjeline, periferija važnija od središta.

Ali druga, i još neusporedivo veća — zapravo specifična — poteškoća nalazi se u tome što je u većine ljudi zakržljao organ za shvaćanje zornog karaktera. Sposobnosti apstraktnog mišljenja, egzaktnog promatranja ili uživalačkog ispitivanja dopadljivih pojedinosti razvile su se na račun pravog »poimanja«.

Danas se sve više pokazuje — tako na primjer u izučavanju povjesničara umjetnosti — kako je mnogima teško da se naviknu na gledanje zornih karaktera, štaviše, da uopće pojme o čemu je ovdje riječ. Većini se ta »cjelina«, na koju moraju usmjeriti pažnju, čini kao nešto veoma nezbiljsko, fantomatsko, i sve više nastoje da se vrate tobože čvrstom, naime, pojedinom obliku, boji, značenju, koji se njima čine kao jedino pojmljivo, kao jedino na što se može osloniti »objektivna« interpretacija. Ali dok su u zbilji upravo ti predmeti »najnestvarniji«, poput lešine, »karakter« predstavlja najstvarnije, što se dakako ne može i ne smije odijeliti od života pojedinih dijelova. Mnogima je postao tuđ onaj način gledanja kada »duševne oči moraju biti postojano udružene s tjelesnim očima, jer inače dospijevamo u opasnost da nešto gledamo a ipak ne vidimo« (Goethe).

Pri tom je u velikom, u razvoju čovječanstva, i u malom, u razvoju pojedinog čovjeka, starija, iskonskija bila sposobnost poimanja zornih karaktera (fizionomskog) nego primanja oblika, boja, odvojeno od njihovih zornih izraza u njihovu čistom formalnom ustrojstvu. Dijete prije razlikuje »zorne karaktere« (ljubazno, zlo; vedro, tužno) nego boje i oblike. Sasvim čudesan opis takvih doživljaja zornog daje Adalbert Stifter u svojim sjećanjima iz najranijeg djetinjstva. Svijet priprostih naroda zasićen je takvim fizionomskim doživljajima i ujedno »zgušnjima«, koja se nedjeljivo stapaju s egzaktnim svojstvima. Kasnije se taj jedinstveni svijet razdvaja.

Otada postoje dva načina opažanja: iskonski, fizionomski — u kojem se mogu javiti stvari, boje, oblici, zacijelo gotovo sve, ozbiljno ili vedro, snažno ili umorno, labavo ili napeto (da istaknemo samo nekoliko među mnogobrojnim fizionomskim kvalitetama) — a kasnije napredniji, pojmovno-egzaktno-tehnički. Svaki predmet i svako svojstvo mogu se pojmiti »egzaktno« ili također fizionomski (u svojem »zornom karakteru«), na primjer, neka boja čisto u svojoj kolorističkoj kvaliteti, tako reći u svojem položaju u kolorističkom tijelu — tada je to crveno s tom i tom primjesom plavog ili sivog ili bijelog — ili »fizionomski«: tada »crveno« nije optičko-spektralna kvaliteta, nego nešto drugo sa svojstvima živog, »vatrenog«, energičnog, snažnog izraza (J. v. Allesch¹²).

Zabluda je vjerovati da se fizionomska kvaliteta, koju pripisujemo neljudskim stvarima, prenosi s

12

Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben. U: Psychologische Forschungen 67 (1925). Za to: H. SEDLMAYR u: Kritische Berichte, 1932

ljudskih lica. Fizionomsko je poimanje ljudskog lica štaviše samo oskudan ostatak iskonskog načina promatranja, kako su nekada gledali sve predmete. Da je fizionomski karakter nešto veoma zbiljsko, može eksperiment veoma jasno pokazati time da se predmeti promatranja, na primjer zapažene boje, ponašaju sasvim drugačije, već prema tome pristupamo li im »egzaktno-promatrajući« ili se usmjerujemo na »fizionomsko«.

U »unutrašnosti« čovjeka područje »osjećaja« tvori neku vrstu subjektivne suprotnosti u »zornih karaktera« koje doživljavamo na predmetima (uistinu ili maštajući). Oba se područja mogu pojmiti u brzom sažimanju. Ovdje se mogu tek površno pozabaviti njihovim uzajamnim odnosima, iako su važni za naš stav prema umjetničkim djelima.

Fizionomske su kvalitete doduše »osjećajne«, ali se unatoč tome razlikuju od osjećaja. Veoma dobro mogu zamijetiti »tužno« neke boje, a da pri tom nemam tužnog doživljaja. Nije nikakav izlaz kazati: »jest, moj osjećaj je zapravo 'privatan osjećaj', a ono što zamjećujem na boji jest 'estetski osjećaj'«. Jer onda ostaje neosporna razlika između kvalitete boje i moga osjećaja. Doduše, tužni »ugodaj« boje može me dirnuti, prijeći na mene i preobraziti moj vedri osjećaj u tužni.

Prvo je pravilo kako da navedemo zorni karakter umjetničkog djela da »zazvuči«: moći šutjeti. Šutjeti i biti »tih«. Mišljenje i htijenje moraju se sasvim smiriti. Moderni ljudi dolaze u to traženo stanje lakše kod gledanja prirode nego pred umjetničkim djelima, lakše pred djelima muzike nego pred djelima likovnih umjetnosti. Pa i »osjećaji« moraju u početku šutjeti. Upravo »diletanti« previše govore pred umjetničkim djelom o vlastitim, privatnim »osjećajima«. U čovjeku se mora pokrenuti samo ono što je izazvao pogled na umjetničko djelo. »A upravo to je obilježje svakoga pravog umjetničkog djela: da gasi osobni osjećaj i na njegovo mjesto stavlja svoj« (Adalbert Stifter). Pred umjetničkim djelima, prema jednoj Schopenhauerovoj rečenici, valja stajati kao pred ličnošću od položaja: sa šeširom u ruci i čekati dok te ne oslovi.

Uostalom, prvi neposredni cjelokupni dojam često sasvim neposredno sadrži zorne karaktere — iako nerazvijeno i zbrkano — a njihovo razvijanje ometa samo pogrešan obzir prema dijelovima ili pogrešno isključivanje mišljenja, prije nego što je prvotni dojam procvao. On stoji na početku.

Traženje *prave* interpretacije zahtijeva aktivnije ponašanje. U procesu pro-gledavanja nalaze se i elementi promišljanja, a za puno razumijevanje mora u veoma mnogo slučajeva (iako ne i u svim) poslužiti historijsko znanje. Nemoguće je ponovo stvoriti umjetničko djelo, a da ne dozovemo sebi u svijest stvari koje su doduše sudjelovale u umjetnikovu stvaranju, ali su ondje ostale nesvjesne, morale ostati nesvjesne, da ne ometaju prirodno samorađanje i rast umjetničkog djela. Proces naknadnog stvaranja ne može nikada ostati tako nesvjestan.

To prosvjetljivanje za umjetničko djelo nije gubitak, nego dobitak. Doduše, snažan prvi dojam koji neuvježban slušalac stječe o Beethovenovoj simfoniji, može se najprije naoko raspasti u komade kad nastojimo doći do »ispravne« interpretacije. A tko ne prelazi tu stepenicu, tome će se taj način bavljenja umjetničkim djelom činiti nekim unižavanjem, štaviše, ubijanjem živoga. Ali valja prijeći tu stepenicu, a kada je uspješno prijeđemo, tada se na trećoj stepenici opet javljaju iskonska jednostavnost, živost i snaga dojma, sada obogaćene neslučenom ljepotom, koja se sasvim otkrila tek u procesu prosvjetljivanja.

Druga je pogreška vjerovanje da se djelo likovne umjetnosti prihvaća samo očima, u neku ruku samo glavom. U zbilji, u prihvaćanju umjetničkog djela sudjeluje čitava osoba, napose tijelo. Samo kad je cijelo ponašanje — a tome pripadaju i stanoviti položaji tijela — potpuno primjereno umjetničkom djelu, može se ono do kraja razviti i doista nas »ispuniti«.

Na taj »egzistencijalni« način nije svakom moguće da doista razumije umjetničko djelo. Treba razlikovati *pravo* naknadno stvaranje, koje proizlazi iz posljednje izborne srodnosti s određenim umjetničkim djelima, ukorijenjene u vlastitoj osobi, i naknadno stvaranje koje ima samo vrijednost *uživljanja*; ono isto tako može biti izvrsno, ali su korišteni tek u površinskim slojevima doživljaja.

Znanost se ne može odreći ni jedne od tih vrsta shvaćanja, jer je krug onih umjetničkih djela koja su nam pristupačna na taj neposredno »egzistencijalan« način uvijek relativno malen. Za ljubitelje umjetnosti ima to *pravo* naknadno stvaranje neusporedivo veću vrijednost, jer obuhvaća čitavog čovjeka i stvara pravo zajedništvo između njega i umjetničkog djela koje ga je obuzelo. Prije svega i stoga što se u tom slučaju sudovi o položaju i vrijednosti podudaraju. U znanosti naprotiv — i u tome je jedna od njenih opasnosti po život — često između spoznaje položaja i vrijednosti zijeva jaz i postoji opasnost da se spoznaja položaja umjetničkog djela plati sigurnošću ličnog suda — što je jedan od najpogubnijih gubitaka za živi duh.

»Ponovo probuđeno« umjetničko djelo nije posjed koji se ne može izgubiti. Ne može se mehanički sačuvati u sjećanju, već se pri svakom susretu ponovo moraju crpiti iz njegove sredine sredstva za njegovo ponovno rađanje.

9

interpretacija i riječ

Ponovno stvaranje zbiva se u početku gotovo nijemo, u osami duha koji je sposoban za reprodukciju.

Nove se poteškoće javljaju kada je riječ o tome da se zamijećeno saopći ili jasno uobličiti u riječima.

Najprije moramo znati da riječi koje se govore u vezi s umjetničkim djelom moraju preuzeti dvije sasvim različite funkcije. Ako smo proučavanjem nekog djela muzike stekli ispravno (pretpostavimo ispravno) shvaćanje, onda ga možemo prenijeti na druge »igranjem«, odnosno »izvođenjem« djela. Na području likovne umjetnosti ta mogućnost ne postoji. Prenosjenje — a u tome se krije nešto gotovo tragično, nerazrješivi jaz — odvija se pomoću riječi. Samo ne smijemo pretpostaviti, kako riječ ima funkciju da umjetničko djelo nadomjesti ili reproducira. Oboje je potpuno nemoguće. Ona ima samo funkciju da u drugima probudi sličan doživljaj razumijevanja koji smo sami doživjeli, da ga podstakne, prenese, evocira.

Teško je odgovoriti na pitanje kako je to uopće moguće. Iskustvo bez sumnje uči *da je moguće*. Ima interpretatora — među živima najvještiji je zacijelo Wilhelm Pinder¹³ — koji mogu s malo riječi gotovo silom usmjeriti druge na ono što su sami spoznali i tako otvoriti putove prema umjetničkom djelu.

Ta *evokativna* upotreba riječi, dakako, sasvim je drugačija od pojmovne. Ali ne smije se zbog toga potcjenjivati.

Mogućnost opisivanja zorno prihvaća djela riječima koje imaju *pojmovnu* funkciju, počiva na tome što strukturu ne posjeduje samo umjetničko djelo kao takvo, nego i sam zorni karakter, koji je njegova »sredina«.

Doduše, i zorni karakter je nešto što je u sebi cjelovito, ali zacijelo nije nešto što se ne bi moglo dijeliti, nego se na određen način izgrađuje; a on dopušta pojedinačne izričaje. Važan je glavni dojam koji se često sastoji od suprotnosti između dvije intencije koje se mogu jasno razlikovati. Tom glavnom dojmu pridružuju se i drugi koji još nisu sadržani u prvom određenju, ali se s njim združuju u cjelinu i pri tom tačnije obilježavaju i određuju iskonski cjelokupni dojam. Glavno određenje oblikuju nadalje nijanse, koje za sebe mogu imati sasvim drugačije usmjerenje. Povezani s glavnim određenjem, takvi činoci djeluju u smislu obogaćenja i proširenja prvotnog karaktera. Oblikovanje karaktera može se, obratno, sastojati i u sve većem skućavanju, ograničavanju glavnog karaktera. To je, dakako, kazano samo u najgrubljim crtama, a između takvih shematski naglašenih polova oblikovanja postoje različiti prijelazi (prema J. von Alleschu).

Jezično se takav izravan opis karaktera javlja kao nizanje pridjeva od kojih prvi daje »ton«, a ostali ga oderđuju. Gomilanje pridjeva, koje je tako često u opisivanju umjetničkih djela, a lako se shvaća kao govornost historičara umjetnosti, može se tako lako razumjeti.

Neizravno opisivanje zornog karaktera opisuje izražavanje u osobitom oblikovanju toga umjetničkog djela. Zorni karakter određuje »zašto je na umjetničkom djelu sve takvo kakvo jest«. Različite činjenice određuju opet kako valja shvaćati zorni karakter. Cjelinu opisuju dijelovi, a dijelove cjelina. Tako uspijeva analitički formulirati tvorevine koje su isključivo zorne i naoko prkose svakom pojmovnom liku.

I kod tog određenja riječ je o tome da se minimumom pojedinih određenja doraste čitavom karakteru i novo tek nagovijesti, dok cjelina već pokazanih dijelova ostavlja nerazumljivim još uvijek bitne dijelove djela.

10

porijeklo i nastanak umjetničkog djela

Pogledamo li umjetničko djelo kao takvo, taj je zorni karakter ono što utječe na cjelinu i pridaje joj ujedno osebujni život i čar.

Pogledamo li nastanak umjetničkog djela, taj je zorni karakter *iskonsko*, iz kojeg se razvija, oblikuje umjetničko djelo u svojoj svojstvenosti sa svim svojim pojedinačnim crtama u procesu raščlanjenja, oblikovanja, dok potpuno ne stekne svoj osobit karakter. Umjetničko djelo postaje pri tom sve cjelovitije, sve individualnije i sve karakternije. Nemoguće je zaći iza tog kvalitativnog. Osobito nema nikakva smisla svoditi to »zorno«, koje je izvorište umjetničkog djela, na »osjećaje« umjetnika.

Doduše, i veoma značajni teoretičari umjetnosti navode »osjećaj« kao ishodište umjetničkog djela. Ali to shvaćanje zavarava; ono je štaviše zapreka koja još danas stoji na putu valjanoj teoriji umjetničkog stvaranja. Prvo što mora postojati da umjetničko djelo nastane, nije ono što se nalazi u umjetniku kao njegovi osjećaji, nego što mu lebdi pred očima kao nešto konkretno, zacijelo izvan njega, svakako nezavisno od njegovih osjećaja, ali još neodređeno (vjerojatno okruženo »oblakom« ili »rojem« nejasnih predodžbi). To se nejasno, lebdeće, sasvim sigurno rodilo iz još ranijeg cjelokupnog stanja, u kojem se uopće još nisu mogli razdvojiti osjećaj i predmet, unutarnje i vanjsko. Ali ondje gdje ne dolazi do tog razdvajanja, nedostaje pretpostavka za umjetničko oblikovanje. Ono što lebdi u stvaranju — svjesno ili češće nesvjesno — stanoviti su »zorni« karakteri, koji se ispunjavaju i konkretiziraju i u nekim oblicima i sklopovima oblika kao i u nekim predmetima prikazivanja i predmetnim sferama.

Te zorne karaktere nazivamo izražajne vrijednosti ili samo izraz. To je obilježje nepovoljno, jer riječ izraz ukazuje na dvojnost. Izraz je uvijek izraz nečega.

Nazovemo li to prvo stanje odjeljivanja A, ono predmetno što se odatle odijeli B, onda između B i A samo kod određenih umjetnika i samo u stanovito doba dolazi do odnosa »izražajnosti«, tako da je B izraz A. Ali uvijek je B tvorevina, stvorena od A, i to prva tvorevina; stvaranje one *prima materia*, u kojoj djeluje oblikovni proces i ujedno *primum movens* u procesu oblikovanja.

Tu pregradu oblikovanja umjetnik ne može tražiti: ona mu se nameće, suprotstavlja mu se kao objektivno i podstiče oblikovanje.

Zorni karakter koji se javlja u prvoj »viziji« i nameće se umjetniku, na polju umjetničkog stvaranja zacijelo je ono *iskonsko*: uvijek novo, zasićeno klicama daljnjih vizija, naoko neuhvatljivo i neopisivo a može se odrediti samo u procesu oblikovanja *djela* u punoj pojmljivosti i opisivosti (B. Croce). On je *prima materia* i ujedno *primum movens*, »nikada ne postojeće«, koje se ne može stvoriti umjetno i u tom smislu prava »priroda«, nepopovljivo i nezamjenljivo, posjeduje najveću živost i svježinu.

Stvaralački čin, u kojem zabljesne iskon umjetničkog djela, zove se inspiracija (tako sa stajališta duhovnog gledanja) ili čak, još tačnije, improvizacija (naime već kao početak oblikovanja). Ali to, što ona obuhvaća, onaj je još neodijeljeni »globalni« karakter, odakle se nameće raščlanjenje i oblikovanje i ne ostavlja na miru pravog umjetnika sve dok se taj pritisak ne završi i smiri u potpuno oblikovanom djelu.

»Svaki pjesnik zna da se nadahnuće javlja upravo kao mrlja boje, motiv, ritam, crta, duševna kretnja ili ma kako se to zvalo, kao nešto u čemu ništa nije određeno i u čemu je sve određeno; u čemu se već nalazi taj metar, a nijedan drugi, te riječi, i nikakve druge, taj niz, to produženje, ali nijedno drugo. Isto tako zna svaki pjesnik da se njegov rad sastoji u razmršivanju one mrlje boja, motiva, ritma, da napokon stekne isti osjećaj, čvrsto omeđen, koji se može glasno recitirati, prikazati slovima, onako kao što je sijevnuo u trenutku prve inspiracije« (B. Croce).

Taj iskonski karakter počiva doduše u samom stvaranju, ali ga on sve više određuje, obogaćuje i raščlanjuje nizom susljednih inspiracija drugog i trećeg reda, koje se uzajamno i s iskonskom vizijom stapaju i stvaraju konkretni lik umjetničkog djela u slijedu stvaralačkih činova koji se talože, ili se s njom ne mogu sjediniti i valja ih opet napustiti.

»Un bon tableau, fidèle et égal au rêve« (to je naša inspiracija), qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde. De même que la création, tel que nous la voyons, est le résultat de plusieurs créations dont les précédentes sont toujours complétées par la suivante, ainsi un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus

de réalité (!) et la faisant monter d'un degré vers la perfection¹⁴, govori o posebnom slučaju stvaranja slike jedan od najprofinjenijih kritičara umjetnosti svih vremena, Charles Baudelaire.

Taj zorni karakter, koji se javlja umjetniku, određuje čitav proces oblikovanja sve do završetka umjetničkog djela. Pri tom — a na to je osobito upozorio već Konrad Fiedler — taj se zorni karakter ne razvija najprije isključivo u duhovnoj predodžbi umjetnika, da bi onda, razvijen u predodžbi, dosegao određenje i tek se na kraju projicirao na određeni način u građi oblikovanja: to zorno razvija se i na konkretnom oblikovanju građe djela.

Zorni karakter ne mora se u toku oblikovanja uvijek samo sve više određivati, »artikulirati«, on se može preoblikovati, modificirati. Ali se nikada potpuno ne napušta. Jer ondje gdje se to zbiva počinju pod površinskim prividom daljnjeg oblikovanja istog djela nova »koncepcija« i novo oblikovanje. Prvotni zorni karakter određuje izbor određenih građa, oruđa oblikovanja i radnih postupaka (tehnik), izbor, oblikovanje i stapanje određenih oblika i oblikovnih sklopova, modificira zadaće postavljene umjetniku, čak ih uopće najprije određuje i daje im njihovo posebno značenje.

Tipični su dakle momenti toga procesa, koji se uvijek vraćaju, uzimanje, asimiliranje daljnjih umjetničkih »ideja« i izbacivanje onoga što ne pristaje karakteru inspiracije. Iskonska »vizija« djeluje ujedno kao »magnet« i kao »lužina«.

Gledano kao cjelina, proces je uvijek sve jače samoodređivanje, samoiskazivanje karaktera.

Gledajući sa stajališta dijelova, on je sve stroža »organizacija« dijelova.

»Umjetnik sasvim posvaja svoju ideju samo u dovršenju umjetničkog djela« (F. von Baader).

Što se tiče *vremenskog* slijeda oblikovanja od koncepcije do dovršenja umjetničkog djela, bilo bi potpuno pogrešno pretpostaviti u svim slučajevima postepeno ravnomjerno napredovanje oblikovanja i izražavanje u početku sasvim neodređenog karaktera. Postojanje umjetničkog djela ne protječe ni pošto onako »organski« kao rast biljke iz klice ili životinje iz jajeta.

Od onoga što na kraju stvaralačkog procesa stoji pred nama kao »organizam« umjetničkog djela, isprva je vjerojatno — gledajući izvana — ovdje samo dio. Zorni karakter, koji određuje daljnje oblikovanje, može se javiti u bilo kojoj pojedinosti: na mrlji boje, liku, na nekoliko crta, na stihu kao i u ritmu, u melodiji ili u metru.

14

Baudelaire: Le Gouvernement de l'Imagination (Curiosités Esthétiques, Salon de 1859, IV)

»Dobra slika, u skladu s gledanjem iz kojega se rađa, mora biti stvorena poput svijeta. Isto kao što je i stvaranje, kako ga sada gledamo, plod nekoliko stvaranja, a slijedeće uvijek usavršava posljednje, tako se skladno sačinjena slika sastoji od niza nadređenih slika, kojeg slojevi pridaju gledanom sve veću stvarnost i usavršavaju ga još za stupanj.« Charles Baudelaire: Werk und Leben von Eugène Delacroix. Ausgewählte Werke, kritische und nachgelassene Schriften str. 103, izd. Franz Blei, München, Georg Müller 1925

Ali taj privid, da su u početku ovdje samo dijelovi, vanjski je i varljiv. Potencijalno je sa svakim takvim dijelom — gotovo nalijepljena uza nj — dana već cjelina zornog karaktera, ako još i nije razvijena.

Stoga se za vremenski tok nastajanja umjetničkog djela ne može postaviti nikakav tip, pa čak ni određena tipična ljestvica, osim sasvim općenite: koncepcija — izrađivanje — dovršenje.

Umjetničko se djelo dovršava dosežući »statičko«, »bezvremeno« konačno stanje, u kojem se ništa više ne može dovršiti a da mu se ne oduzme nešto od njegove unutarnje nužnosti. U tome se ono razlikuje od svih prethodnih stanja nastajanja istog umjetničkog djela.

»Pjesnik će znati kazati o dubokom zasićenju... Ono vodi trenutačnom zaustavljanju, onako kao što miruje tijelo kad je stišana njegova životinjska potreba. Zbiljski život dolazi do tačke smirenja. Krug je zatvoren. Svijet i biće zaokružili su se u savršenstvo, trenutak je postao savršen i time vječnost« (Walter F. Otto). To idealno konačno stanje ujedno je asimptota stvaranja.

Ali zajedno sa zadovoljenjem oblikovnog poriva u dovršenju umjetničkog djela nastaje nova potreba, koja u početku nije bila ovdje i bez koje ne bi moglo doći do zadovoljenja prve. Pa i naoko dovršeno umjetničko djelo pokazuje dalje i postaje pokretač novih oblikovanja.

Svaka prava povijest umjetnosti počiva na paradoksu da je pravo umjetničko djelo mali svijet koji miruje u sebi i ujedno prolazni stupanj u historijskom zbivanju.

Sve što se može znati o konkretnom nastanku određenog umjetničkog djela, počiva na veoma oskudnim uporištima.

Tijek može iznutra promatrati samo umjetnik stvaralac; ali kad bi ga promatrao, vjerojatno bi time spriječio svoje stvaranje.

Umjetnika gotovo priroda štiti da ne postane odviše svjestan mnogo čega, jer bi intervencija »zdravog« razuma smetala organski tok. Zbog toga i jest tako teško razgovarati s umjetnicima o njihovu stvaranju. Ono što oni mogu reći samo je dio onoga što se u njima zbivalo da bi djelo moglo postati, i odnosi se ponajviše samo na gotovo racionalne slojeve umjetničkog djela, ne na njegovu sredinu i njegovu jezgru. Kad pitamo kao povjesnici, koje snage podstiču rast konačnog lika umjetničkog djela, ulazimo u područje koje je umjetniku uglavnom zatvoreno.

Samo je iznimno duh koji stvara i o stvaranju misli sjedinjen u jednom čovjeku. Takva su svjedočanstva, dakako, osobito vrijedna, ali ni njih ne valja shvatiti doslovce, nego ih treba (kao i ostala vrela) vrednovati, protumačiti.

Dok taj proces promatramo kao onaj tko stoji izvana, već smo pred historijskim problemom. Potpuno neponovljiv proces valja rekonstruirati u cjelokupnom »unutarnjem« i vanjskom toku iz nekoliko tragova.

Za pravu povijest umjetnosti polazište je u umjetničkim djelima. I to, dakako, u ponovo stvorenim, interpretiranim. Inače se povijest umjetnosti neopazice pretvara u povijest oblika ili u najboljem slučaju oblikovnih sklopova.

»Iz djela valja spoznati djelovanje, a ne obratno« (Th. Haecker). Ako ne razumijem umjetničko djelo, onda ne razumijem ni što se zapravo zbilo, onda ne razumijem ni povijest.

Svaki pokušaj da se u izgrađivanju povijesti umjetnosti zaobiđe faza ponovnog stvaranja, interpretacija, mora propasti. Većina teorija u istraživanju povijesti umjetnosti i pisanju povijesti umjetnosti griješe jer nisu dovoljno shvatile taj problem.

»Povijest se zasniva i temelji u zbiljskoj sadašnjosti« (F. von Baader).

Cilj je povijesti umjetnosti da određeno ograničeno jednokratno povijesno zbivanje izvede iz različitih snaga ili, opreznije rečeno, činilaca koji su djelovali na nju. Na polju umjetnosti najmanji je cilj koji se postavlja povijesti umjetnosti jednokratno zbivanje, u kojem nastaje umjetničko djelo, a najveći — svjetska povijest umjetnosti. Između njih leže tijekovi zbivanja svih poredaka veličina. U znanosti je riječ o tome da se istakne zbivanje, koje je relativno u sebi najprirodnije zatvoreno.

Ali takva se zbivanja ne otvaraju samo iz umjetničkih djela, nego su »velika« ili, tačnije »zbiljska« umjetnička djela ujedno zbivanja u tom tijeku.

Povijesna je zadaća da se učine historijski razumljivima ne samo promjene »strukture« umjetničkog djela, nego umjetničko dostignuće koje struktura obuhvaća i koje se od nje ne može odijeliti. Povijest umjetnosti mora pokazati uvjete pod kojima mogu nastati posebna umjetnička dostignuća. Zacijelo se pokušaju da se to postigne suprotstavljaju stvari koje se ne mogu dalje raščlanjivati, već se jednostavno moraju uzeti kakve jesu: tako, prije svega, stvaralačka snaga umjetnika. Ali mnoštvo ostalih činilaca, koji suodređuju visinu umjetničkog dostignuća, potpuno je dostupna historijskom objašnjenju.

Upravo je temeljni paradoks svakoga povijesno-umjetničkog promatranja u tome da se nešto bezvremensko — umjetničko savršenstvo, umjetničko djelo koje počiva u sebi — javlja na vremenskoj građi i u njoj, i da na nj djeluju vremenske snage koje se mijenjaju s vremenom. Stoga, prije svih razlika, postoje dvije temeljne vrste povijesno-umjetničkog promatranja. Jedna naglašava u umjetničkom djelu umjetničko — dosada se javljala kao apsolutna estetika, koja se u neku ruku primjenjivala na povijest umjetnosti. Druga naglašava povijesnu pojavu, pojavu mijene »stila«. Samo je malokad uspjelo sjединiti oba elementa promatranja, a ipak je to prava zadaća povijesti umjetnosti.

To je zadaća koja je osobito namijenjena nama Nijemcima.

Teoretski se ne može osporiti shvaćanje da povijest umjetnosti valja izgraditi na interpretaciji pojedinih putova. Sumnjamo u provedivost tog nauma. Prva sumnja: Broj djela koja valja interpretirati prevelik je, ne može se sagledati kraj. Izabiremo li samo pojedina, javlja se opasnost proizvoljnosti. Ta se sumnja može raspršiti ovako: Jednom u interpretaciji pojedinih umjetničkih djela dolazimo već do iskustva da ona nipošto nisu izdvojena, već da među njima, naravno, postoji srodstvo. Tvorevine koje smo doista razumjeli otvaraju prilaze manjem ili većem krugu, a preko njega i čitavom području daljnjih umjetničkih djela. Postoje, dakle, bez obzira na »ličnost« svakoga pravog umjetničkog djela, i na području umjetnosti prave prirodne skupine. Dakako, to nisu razredi s oštrim granicama, nego tipovi s pomičnim prijelazima.

Teoretski je problem »pravih generalija« — koji poznaju i ostale znanosti — uistinu temeljni problem povijesti umjetnosti kao znanosti, i to jedan od najtežih, ali se njime ovdje ne bavim. Srodnost očigledno ne valja tražiti na površini, već u onim središnjim svojstvima koja određuju pojedino umjetničko djelo u njegovu biću i egzistenciji. U praksi se jednoznačno pokazuje da bi dublja interpretacija često veoma malog broja djela mogla izmijeniti shvaćanje historijskog zbivanja u određenom odsječku.

Pronalaženje djela koja su odlučna za spoznaju povijesnog zbivanja dar je »rođenog« povjesnika. Ali izbor nije proizvoljan, već mora opravdati svoju valjanost pred mnogobrojnim jednoznačno utvrdivim činjenicama.

Druga sumnja: Kako doći do pravog zbivanja od djela koja »počivaju u sebi«, a kojima se bavi interpretacija? (Ovdje se u povijesnu znanost opet vraća »eleatski« problem.¹⁵)

To je moguće ako izmijenimo aspekt. Pojedinačno djelo ne smijemo više promatrati kao nešto što postoji (ni kao nešto što nastaje — to bi bila ontogeneza umjetničkog djela), nego kao nešto što je nastalo, kao proizvod činilaca (snaga) koji različito djeluju. Na mjesto analize umjetničkog sklopa dolazi »genetska analiza«.

Među snagama koje »djeluju« na umjetničko djelo postoje one koje se više ne mogu historijski izvoditi, naime, one koje su bile djelatne samo pri nastajanju tog *jednog* umjetničkog djela. I ostale snage djeluju doduše u individualnom umjetniku, ali one nisu individualne, nego općenite naravi. Njihovo mijenjanje u povijesti nije skokovito, već postojano, zbiva se u prijelazima i može se povijesno slijediti.

Iznaći koje među njima određuju povijest i koje su odlučne za povijest pripada već posebnim zadaćama povijesti umjetnosti.

15

Zenon iz Eleje dokazuje nemogućnost kretanja, jer ono što se kreće (strijela koja leti) uvijek je na određenom mjestu u određeno vrijeme, dakle uvijek miruje (prema DUBISLAVU). (primj. ured.)

Ali genetska analiza već pretpostavlja interpretaciju. Tek shvaćanje koje umjetničko djelo promatra i kao nešto postojeće i kao nešto što je postalo, opravdava sve. U interpretaciji se umjetničko djelo promatra kao nešto što postoji, u »genetskoj analizi činilaca« kao nešto što je nastalo, a to vodi spoznaji povijesnog zbivanja.

Dosad je takozvana »povijest stilova« jednostrano razvila drugo shvaćanje. Bilo bi vjerojatno dobro, za neko vrijeme isto tako jednostrano — ali sada svjesno jednostrano — razvijati prvo shvaćanje. To stoga, što bi tako postalo jasno da prava obuhvatna povijest umjetnosti nikada ne smije isključiti troje:

prvo: da je pojedino umjetničko djelo u sebi zatvoren mali svijet i upravo kao takav sadržaj povijesti umjetnosti. Jer umjetnost opstoji u umjetničkim djelima;

drugo: umjetničko dostignuće. Povijest umjetnosti mora opet steći »reljef vrijednosti« (reljef položaja);

treće: stvaralačko u posljednjem smislu, kojem se može doći do dna, *novo* koje se javlja odjednom i neposredno poput munje, kao pokretna snaga u povijesti. Ako povijest živih bića mora računati sa skokovima prirode, s »mutacijama«, povijest čovjekovih proizvoda ne smije u tom pogledu biti manje deterministička. To se novo međutim ne nalazi u novim oblicima, nego u onoj »sredini« umjetničkog djela koja se otkriva tek prodoru interpretacije.

12

značenje interpretacije za život

Povjesnik umjetnosti spaja dakle u svojoj djelatnosti dvije sasvim različite funkcije: on nanovo budi djela prošle umjetnosti i istražuje konačno i uistinu prošla zbivanja, iz kojih su jednom proizašla ta djela. A prvom tom funkcijom on ispunjava težnju koja je trenutačno još važnija nego otvaranje ma kako velikih povijesnih perspektiva.

Mnogi ljudi teže danas razumijevanju velikih umjetničkih djela prošlosti i očekuju od povjesnika umjetnosti da im pokaže putove tom razumijevanju.

Taj položaj, kad se teži posredniku do umjetničkog djela, sasvim je nov; ta želja pripada karakterističnim željama našega vremena. U njoj se očituje unutarnja nesigurnost pred djelima, napose likovnih umjetnosti. To se ne može osporiti. Valja samo vidjeti kako nesigurno — gotovo tjelesno nesigurno — pristupaju ljudi u muzejima umjetničkim djelima, da bismo razumjeli kako je ovdje izgubljena nekadašnja neposrednost i naivnost pristupa. A u tome se nesumnjivo pokazuje veliki nedostatak našeg vremena.

Osim toga, u toj se želji izražava potreba da se ne ostane samo kod *subjektivnog* dojma koji izaziva umjetničko djelo, a koji je različit kod svakog čovjeka, već da se on nadiđe ili da se uz pomoć nekoga drugog dođe do stava koji je upravo tom *jednom* umjetničkom djelu osobito primjeren i koji ono, tako reći, zahtijeva. Izražava se ispravno osjećanje da za jedno umjetničko djelo — a to vrijedi utoliko više ukoliko je djelo veliko i složeno — postoji samo *jedno*, i samo jedno ispravno, shvaćanje. To što se uopće traži svjedoči o novom poštovanju velikih umjetničkih djela i njihovih tvoraca. Pred djelom ne treba da govori vlastito, privatno malo mišljenje, nego djelo *samo*. A ta potreba pripada, ako je zbiljska, uistinu pozitivnim i vrijednim crtama našeg vremena, pa i kad se očituje samo u uskom krugu.

Tu potrebu povjesnik umjetnosti ne može zadovoljiti historijskim objašnjenjima, ma koliko ona bila duhovita. Svako historijsko objašnjenje odvratanje je od pravog zahtjeva što ga postavljaju i umjetničko djelo i onaj pravi ljubitelj umjetnosti koji teži k njemu. Tu potrebu ispunjava samo prava interpretacija, koja proizlazi jedino iz umjetničkog djela. Ona se uvijek mora oslanjati na to konkretno umjetničko djelo. A ako je neko veliko umjetničko djelo uistinu steklo interpretaciju, koja je duboka, jasna, koja mu je naprosto primjerena, onda tek zapažamo kako nas je malo zadovoljio cio nadomjestak interpretacije u liku historijskih ili estetskih zapažanja.

Zacijelo povjesnici umjetnosti nisu jedini koji posjeduju takav ključ za umjetničko djelo. Umjetnici, ljubitelji, ako je riječ o takvim prilazima umjetničkom djelu, mogu postići to isto u malom krugu: otvoriti zatvorene oči, uputiti se mogućim prilazima. (Bilo bi zanimljivo znati u kojim ljudima, u kojim krugovima je danas najviše djela umjetnosti uistinu nanovo probušeno i postalo vrela živog uživanja i žive spoznaje.) To ne mijenja činjenicu da je upravo za tu zadaću povjesnik umjetnosti naročito pozvan. U današnjoj situaciji baš on pokazuje prilaze i putove umjetničkom djelu. Njegova se uloga ne može ograničiti na to da nanovo stvara samo prvotno stanje, »tekst« djela, da bi se potom drugi trudili da ga razumiju.

Dok je povjesnik umjetnosti interpret djela prošle umjetnosti, on je istodobno povjesnik i reproduktivni umjetnik. Umjetnik u ograničenom smislu, ali ipak umjetnik (B. Croce). Kao takav, on stoji na istoj razini s dirigentom (i uopće reproduktivnim umjetnicima) i režiserom. To leži u naravi stvari, i objašnjava da se podudaraju doba cvata tih reproduktivnih umjetnosti i doba cvata povijesti umjetnosti kao umjetnosti interpretacije. Veliki povjesnici umjetnosti, Wölfflin ili Wilhelm Pinder, bez obzira na svoje veliko znanstveno značenje prije svega su i veliki interpreti — probuđivači djela prošle umjetnosti.

Mnoštvo poteškoća i opasnosti, na koje sam već ukazao, dolazi odatle što se interpretiranje ne odvija kao izvođenje ili igranje djela, nego u mediju govora. Ali to ne mijenja načelnu istovetnost zadaća.

Bavljenje umjetnošću nije luksuz. Za javnost ono ima funkciju koja prelazi pravo područje umjetnosti. Ono ima »odgojnu« vrijednost za pojedinca. Uskrsavajući umjetničko djelo prodiremo kroz konvencionalno i površinsko do iskonskog i primamo tako najviši duhovni podstrek. »Pogled na umjetnička djela budi u nama novu vrstu duhovnog života; vidimo sebe u novom odnosu prema svijetu i spoznajemo, kako svijet možemo posjedovati u sasvim drugačijem smislu nego što smo ga posjedovali prije« (K. Fiedler). Kod mnogih se razvija zakržljali duhovni organ. U protuteži koju stvara razvijanje takvog organa leži nenadomjestiva vrijednost ispravnog bavljenja djelima umjetnosti za »stvaranje punog čovjeka« — ako se odgoj shvaća u iskonskom smislu riječi, a ne zlopotrebljava intelektualistički kao zalih znanja. S pravom se u našem vremenu kao protuteža jednostranom proplamsaju »intelekt« — koje upravo u takozvanim »obrazovanima« kržljavi snage htijenja — zahtijeva podsticanje htijenja, sposobnost odlučivanja i odvažnosti. Ali kao puna ravnoteža ljudskog obrazovanja mora se sposobnosti mišljenja i umijeću htijenja pridružiti i umijeće zora.

Ne upuštam se ovdje u logične zaključke koji iz toga proizlaze za ispravan umjetnički odgoj.

Težište treba, s jedne strane, postaviti na očuvanje — ako je izgubljeno, na ponovno uspostavljanje — smisla za »zorne karaktere« na svim područjima predmeta, na znanje o oblikovnim procesima i neodvojivo od toga na iskustva s umjetničkim oblikovnim materijalima i postupcima (tehnikama); s druge strane, na školovanje smisla za položaj umjetničkih djela a da se pri tom ne napuste osobni temelji vrednovanja.

Što je umjetnost, učimo u prvom redu — kao i u muzici — na djelima velikih umjetnika, na njihovoj dubokoj i ispravnoj interpretaciji.

Ali bar isto tako važna još je jedna druga funkcija ispravnog promatranja umjetnosti.

Dok se promatrači, dolazeći sa različitih »strana«, približavaju istinskom sadržaju umjetničkog djela, izaziva umjetničko djelo — i to samo pravo umjetničko djelo — u nama *sjedinjenje*. To nije samo nešto novo, već i pozitivna crta u odnosu prema umjetnosti našeg vremena, osobito u usporedbi s prošlim razdobljem, kad je subjektivnom stavu ljubitelja umjetničkih djela odgovaralo historicističko poimanje umjetničkih problema, koje je bilo više usmjereno na »stil« nego na »umjetnost«.

To je sjedinjenje veliki smisao nove potrebe za »objektivnim« promatranjem umjetnosti, koje je duboko povezano s ostalim tendencijama našeg vremena.

Posrednici su tog sjedinjenja veliki interpretatori. Ima ih samo malo kojima je dano da u sebi ponovo stvore pravo razumijevanje i prenesu ga drugima. Ali kod te nekolicine umjetnost interpretacije dosegla je posljednjih dvadesetak godina razinu koja je jedinstvena i kakve nije bilo ni u jednom drugom razdoblju povijesti. To ne vrijedi samo za muziku — gdje je to novo stanje najupadnije — nego isto

tako i za likovnu umjetnost. Mnogobrojna velika umjetnička djela u našem su se vremenu ponovo probudila pred »duhovnim očima« velikih reproduktivaca, mnoga smo među njima čak prvi put otkako su nastala opet potpuno pojmlili i uživali čista, a posredstvom svojih otkrivača postala su za mnoge ljude vrelo visokih i čistih užitaka i središta novih duhovnih sjedinjenja. Povjesnici umjetnosti — kao ponovni otkrivači potonulih umjetničkih djela — otkrili su narodu i svijetu neizmjerljiva blaga. To nesebično podizanje potonulih blaga uračunat će buduće vrijeme među zbiljska dostignuća našeg razdoblja.

dodatak 1:

historijski i kritički o problemu interpretacije

Dosad je najpotpuniji i najsažetiji prikaz problema koje smo ovdje objašnjavali dao Heinrich Wölfflin. Sadrži ga njegov izvanredan tekst »Objašnjanje umjetničkih djela«¹⁶, koji obuhvaća samo nekoliko stranica.

Wölfflinovo shvaćanje je u temelju potpuno jednako kao ono koje smo ovdje razvili. Štaviše, ono iznosi bit interpretiranja često u začudno jasnim i sažetim formulacijama.

To što Wölfflin interpretiranje naziva »objašnjavanjem«, doista je samo razlika jezične naravi. Zapravo se u oba slučaja misli isto. O objašnjavanju bismo govorili samo gdje se pojave jednog područja svode na pojave drugih područja, na primjer, umjetnička djela na nadarenost rase, na životne oblike zajedništva itd.¹⁷

Wölfflin utvrđuje, prije svega, da se »umjetničko djelo uopće ne javlja u nečem općenitom — nazivali mi to stilom ili bilo kako drugačije — već samo u pojedinom *djelu*. Odrediti to kvalitativno, ostaje za interpretira problem problema«.

Umjetničko djelo ima strukturu: »pojedinačno vidi svatko, poteškoća je u sagledavanju cjeline«. Riječ je o tome da se sagleda ta cjelina, »sistem tonova koji se uzajamno podupiru i nose«.

»Oblik se ne može opisati, a da se već pri tom ne iskaže sud o vrijednosti. Svako gledanje je već tumačenje.«

¹⁶ Bibliothek der Kunstgeschichte, sv. 1, 2. Izd. 1921. Novo izd. Köln 1949.

¹⁷ Suprotstavljanje objašnjenja i razumijevanja, koje se neko vrijeme mnogo upotrebljavalo, logički je krivo i treba ga sasvim odbaciti. »Razumijevanje« znači pasivan stav, objašnjavanje kao i interpretiranje aktivan. Razumjeti se može i objašnjenje i interpretacija, iako je nešto sasvim drugo razumjeti povijesno objašnjenje nego interpretaciju.

Dalje je riječ o tome da se nađe *ispravan* stav. »Postoji *jedan* ispravan, ali mnogo pogrešnih stavova.« (!)

I potom o tome, »da se postepeno iz mnoštva različitih stavova izlušti *oblikovna jezgra* (ono što mi nazivamo 'sredinom')«.

Ispravnom stavu pripada i uključivanje historijske razine.

U tom shvaćanju interpretiranja ne nedostaje ni jedan jedini moment koji smo i mi istakli kao bitan, osim jednoga: tačnije određivanje onoga u čemu se sastoji bit »jezgre« umjetničkih djela.

Umjetnost je »nalaženje oblika« — »oblika za nešto što prije još nije imalo nikavog oblika«, izvanredno je formulirao Wölfflin. Ostaje samo pitanje, kakve je naravi to »nešto« prije oblika. Ali zaključci koje Wölfflin izvlači iz svih tih uvida sasvim su drugačiji nego naši. Oni prema našem mišljenju nisu u skladu s njegovim vlastitim premisama i zavaravaju. Ne možemo ostati pri zabludi koju smo jednom spoznali, makar potjecala od značajnog čovjeka i velikog povjesnika umjetnosti, kojemu povijest umjetnosti duguje izvanredno mnogo.

Prije svega, ipak se osvećuje to što Wölfflin nije oštro razlikovao interpretiranje i objašnjavanje. Posljedica je toga da se plodonosan početak na kraju potpuno obratio u svoju suprotnost — tako on o interpretiranju kaže, kako je zacijelo najvažnije da se u pojedinačnom i jednokratnom »nauči osjećati općenitije«. To se odnosi uistinu na objašnjavanje u historijskom smislu, a ne na interpretiranje, kojemu mora već prethoditi objašnjavanje. A interpretiranje se zbiva samo iz »oblikovne jezgre« toga i ni jednog drugog djela.

Druga je Wölfflinova zabluda pretpostavka da je ta jezgra djela nešto formalno. Ako već i nije kod svih djela, tada bar kod nekih. Jer Wölfflin razlikuje djela koja su određena bitno formalno od onih »izražajne« naravi. Ali formalno može uvijek samo sekundarno odrediti djelo, a oblikovna jezgra je uvijek onakve naravi kao što smo gore opisali. Napokon, interpretiranje se ne može shvatiti kao gledanje, kao što ni stvaranje umjetničkih djela nije u prvom redu gledanje. To određenje je odviše apstraktno. Pa čak i kad bi prvo što je umjetniku dano bio oblik »vizije«, valjalo bi odrediti što mu se u toj viziji javlja i podstiče ga na oblikovanje. Odrediti to ostaje za interpretira problem problema. Da je bit umjetničkog djela oblikovanje zornog karaktera, Wölfflin je *eksperimentalno* dokazao svojim promatranjem nezamjenljivosti desnog i lijevog u slici. Taj je njegov eksperiment klasični dokaz da bit umjetničkog djela *ne može* počivati u formalnom. Jer zamjenjivanjem desnog i lijevog u slici ne mijenjaju se oblici, boje, pa ni kompozicija kao takva. Ali za »karakter« nije svejedno nalazi li se desno nešto prazno ili puno, spušta li se crta zdesna ili se uzdiže.

Doseg tog eksperimenta nije potpuno spoznao ni Wölfflin ni noviji teoretičari umjetnosti. Njegovu su sasvim *općenito* značenje previdjeli očigledno stoga što se desno i lijevo mogu djelotvorno

zamijeniti samo na umjetničkim djelima određenih doba i kultura. Ali u zamjenjivanju desnog i lijevog ne može se neposredno otkriti bit umjetničkog djela, nego nam ono samo ukazuje na to u kojoj zoni treba tražiti »sredinu« umjetničkog djela. Postoje drugi slični eksperimenti, za koje ne vrijede ograničenja kao za izmjene desno—lijevo. Tako, na primjer, promjena apsolutne veličine nimalo ne mijenja sve »formalno« i »kompoziciono«, ali mijenja zorni karakter — ako promjena veličine prelazi određeni prag koji je za svako umjetničko djelo drugačiji.

Po mom sudu Wölfflinov eksperiment zaslužuje slavu u teoriji umjetnosti. On — ispravno shvaćen — uvodi novo razdoblje.

dodatak 2:

o budućem

U prikazu glavnih problema s kojima se susreće interpretacija nisam dodirivao — da bih misao mogao voditi jasnije — tačku koja je za ispravnu interpretaciju čak izvanredno važna.

Ako pretpostavimo da bi se u različitim tačkama povijesnog tijeka mogle ponovo javiti tvorevine koje bi izvana bile nalik jedne drugima koliko je samo moguće, tada bi te tvorevine, kad bismo promatrali njihov zorni karakter, ipak značile nešto sasvim drugo. To je i Wölfflin ispravno spoznao. »Kad bismo umjetničko djelo — radi pokusa — nakalemili na drugačiji raniji oblik, ono bi zadobilo drugačije značenje.« Oblik klasičnog grčkog hrama nešto je sasvim drugo kad se javlja nakon arhaičnih hramova ili kad se javlja nakon kasnog baroka. Na jednom od elemenata iz kojega se izgrađuju umjetnička djela, na bojama koje se vide u estetskom sklopu, istraživao je J. von Allesch činioce koji uzrokuju da ista boja, sasvim jednaka u svom objektivno fizikalnom sastavu, u svom zornom karakteru može biti sasvim različita¹⁸. On je pri tom istaknuo činioce: prostorno shvaćanje boje (plošne boje, površinske boje, prostorne boje) i u istom prostornom shvaćanju: razinu, kategoriju i dominantu. Pojave koje je promatrao (kojima se ne bavim opširnije) — s odgovarajućim modifikacijama — vrijede bez sumnje i za čitava umjetnička djela. Istraživanje prostorne strukture umjetničkih djela, koje je dugo bilo jedan od glavnih interesa povijesti umjetnosti, svodi se ovdje na rasvjetljavanje zornog karaktera. Ne bavim se ovdje problemima koji nastaju iz odnosa prostornog i neprostornog; njima će se još vrlo mnogo baviti buduća teorija umjetnosti.

Među tim pojavama osobito značenje ima razina. Očigledno je da se za ispravnu interpretaciju mora uzeti u obzir prije svega »iskonska razina«, isto kao i poznavanje iskonske prostorne okoline ili osvjetljenja. Čini se da tu tako reći kroz stražnja vrata ulazi historijsko objašnjenje, koje smo u početku htjeli radikalno isključiti. Ali taj privid vara. Jer umjetničko djelo treba objasniti iz njegove »sredine« i »temelja« koji ga nosi. U nužnosti da se razina uključi u interpretaciju pokazuje se samo da je nemoguće izvući biljku »umjetničkog djela« bez njezinih korijena iz historijskog tla, iz kojega je izrasla.

Vrlo teški teoretski problemi, koje ta činjenica razine postavlja interpretaciji nisu još promišljeni. A i posljedice za praksu interpretiranja sagledane su tek dijelom. Očigledno to ima veze s tim da, na primjer, na području muzičke prakse interpretacija, koja se strogo drži nota i na starim muzičkim instrumentima, mora voditi u neživo historiziranje. Tako možemo sebi doduše otprilike predočiti kakav je zvuk određeno djelo »tada« moralo imati za samo tjelesno uho. Ali da bismo *danas* uistinu ponovo doživjeli smisao koji je umjetnik »tada« mislio i djelovanje kojem je smjerao, nužno je provesti stanovite promjene, upravo zato što je prirodna razina, iz koje doživljavamo djela, postala sasvim drugačija, i to se mora uzeti u obzir.

Iz toga slijedi da upravo ispravno shvaćanje interpretiranja mora raščistiti sa svakim lošim historiziranjem. Jer historicističko interpretiranje je sumnjivo zazivanje duhova iz onog svijeta prošlosti, a pravo interpretiranje je uvijek novo ostvarivanje bezvremenog.

prijevod s njemačkog:

snješka knežević