

125

alois riegl

**historijska  
gramatika  
likovnih  
umjetnosti**

# uz prijevod aloisa riegla

## snješka knežević

### 1

Iako je od smrti Aloisa Riegla minulo gotovo sedamdeset godina, njegove su misli neprestano prisutne u suvremenoj teoriji i povijesti umjetnosti; dok u djelima mnogih njegovih vršnjaka (bez obzira na njihovo značenje za razvoj povijesti umjetnosti) više ne nalazimo podrške susrećući se s mnogim još uvijek otvorenim pitanjima, u Riegla zatječemo misao koja svojom usmjerenošću prema općim problemima čovjekove umjetničke djelatnosti još uvijek živi i djeluje stimulatивно.

Max Dvořak je, pišući o Rieglu u povodu njegove prerane smrti godine 1905, već bio svjestan da govori o djelu koje stoji kao međaš u razvoju povijesti umjetnosti kao nauke: nije slučajno što tri odjeljka tog nekrologa-studije započinju riječima »prevladavanje«. Prema Dvořaku Riegl je taj koji je u povijesti umjetnosti prevladao i kulturno-historijski i estetsko-dogmatski i historijsko-dogmatski smjer, udarivši temelj novoj znanosti.<sup>1</sup>

Pojmovi uz pomoć kojih je Riegl gradio vlastiti novi pristup problemima razvoja umjetnosti, a ponajviše pojam »umjetničkog htijenja« (Kunstwollen), bili su uistinu desetljećima predmet posebnih teoretskih analiza, povodi za suočavanje mišljenja najistaknutiji historičara umjetnosti njemačkog jezičnog područja.<sup>2</sup> Razmjerno kasni prijevodi Rieglgovih djela

### 1

Max Dvořak, Alois Riegl, Mitteilungen der k.k. Zentralkommission, III, niz IV, Beč 1905; ponovo objavljeno u Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte, München 1929. Valja napomenuti da četvrti odjeljak te studije određuje Rieglovo pionirsko značenje i u razvoju suvremene zaštite spomenika.

### 2

Nakon Dvořakova nekrologa najznačajniji tekst posvećen Rieglgovim mislima potječe od Ernsta Heidricha u povodu izdanja studije Hansa Jantzena »Das niederländische Architekturbild« (objavljen u posmrtnom izdanju Heidrichovih spisa »Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte«, Basel 1917). Heidrich je prvi veoma trijezno ukazao na svojevrijednost Rieglgovih kategorija, na njihovu višeznačnost, ne poričući golemo značenje Rieglove misli i njezine usmjerenosti problemskom prilazu umjetničkim pojavama (Kunstgeschichte als Problemgeschichte). Najranija interpretacija Rieglgovih teza, još prije izdanja »Kasnorimske umjetničke industrije«, godine 1902, potječe od A. L. Plehna. Velika diskusija o »umjetničkom htijenju« počinje studijom Ervina Panofskog »Die Theorie des Kunstwollens« u Zeitschrift für die Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1920; ona se nastavlja u kasnijim godištima istog časopisa. Popularizaciji Riegla pridonijelo je i izdanje njegovih članaka godine 1929. (Alois Riegl »Gesammelte Aufsätze, Augsburg 1929) s uvodom Hansa Sedlmayra pod karakterističnim naslovom »Kvintesencija Rieglvog učenja« (Die Quintessenz der Lehren Riegls). Taj uvod, ponešto proširen, uključen je i u Sedlmayrovu knjigu »Kunst und Wahrheit«, Hamburg 1958.

na druge evropske jezike pobudili su i u ostalim jezičnim sredinama ne samo zanimanje za velikog predstavnika »bečke škole« povijesti umjetnosti, nego i određene utjecaje. Izdanje neobjavljenog teksta iz njegove ostavštine prije tri godine zacijelo je svojevrstan »internacionalni« događaj.<sup>3</sup> Takav položaj Rieglova djela u povijesti umjetnosti svjedoči sam po sebi da ono sadrži elemente koji su se u gotovo svim fazama razvoja suvremene teorije umjetnosti mogli potvrđivati neprestano novim vrijednostima.

Danas se o Rieglu govori i kao o historičaru umjetnosti koji je još potkraj prošlog stoljeća naslutio metodološke probleme kojima se povijest umjetnosti počela baviti pod utjecajem metoda opće lingvistike. Najviše je tome pridonio Rieglov sljedbenik Hans Sedlmayr svojom interpretacijom osnovne Rieglove kategorije »umjetničkog htijenja« kao temeljne kategorije strukturalističkog pristupa umjetničkom djelu.<sup>4</sup> Pojava Rieglova teksta s kraja prošlog stoljeća gotovo već samim naslovom — »Historijska gramatika likovnih umjetnosti« — potvrđuje da je Riegl naslutio probleme koji su upravo aktualni u teoriji umjetnosti.<sup>5</sup>

Ako je sugestivnost njegovih uistinu novih i originalnih misli uopće podstaknula mnoge teoretske interpretacije, isto je tako stanovita nepreciznost njegove terminologije i višeznačnost osnovnih pojmova izazvala i izaziva različita, zacijelo veoma proizvoljna, tumačenja. U retrospektivi od sedam desetljeća Rieglov je položaj u razvoju povijesti umjetnosti dakako mnogo jasniji nego što je bio njegovim neposrednim sljedbenicima i kritičarima. Čini se da je značenje Rieglova djela nepobitno, te ga i nije potrebno posebno aktualizirati i pridavati nekim njegovim *slutnjama* karakter metodoloških anticipacija; nije li dovoljno uočiti da je Riegl udario temelje nove povijesti umjetnosti u kritičnom, kriznom trenutku, kada se iz temelja počeo mijenjati i estetski i historijski pristup umjetnosti! U tom trenutku, kad je normativna estetika izgubila unutar-

3

Zanimljiv je članak Carla L. Raghiantija u povodu izdanja »Gramatike« pod karakterističnim naslovom »Rieglov povratak«, *Critica d'Arte*, XIII, n.d. sv. 80, kolovoz 1966.

4

Nadovezujući se na različita tumačenja Rieglova pojma »umjetničkog htijenja«, odnosno »smjera umjetničkog htijenja«, Sedlmayer naglašava da Rieglov pojam »stila« treba tumačiti kao »element načela strukture« (»Umjetnička su djela tvorevine kojih su dijelovi u svom biću i egzistenciji na određenom mjestu cjeline određeni strukturnim načelom cjeline. 'Stil' je zavisna varijabla unutarnjih strukturnih načela...«. *Kunst und Wahrheit*, str. 21).

5

Alois Riegl »Historische Grammatik der bildenden Künste, Aus dem Nachlass herausgegeben von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz — Köln 1966. U vezi s naslovom knjige, kao i sa Sedlmayrovom interpretacijom pojma strukture umjetničkog djela, valja naglasiti da ni Riegl (što je razumljivo s obzirom na vrijeme nastanka teksta) ni Sedlmayer ne razvijaju svoje misli u smislu onih pravaca koji su se očitovali u općoj lingvistici i doveli do izgradnje suvremene strukturalističke metode i njezina prenošenja na antropologiju (Cl. Lévi-Strauss) ili povijest umjetnosti (P. Francastel). Sedlmayer je svoje strukturalne analize ipak oslanjao na »gestaltizam« (*Gestalttheorie*) suvremene psihologije, koja je odigrala značajnu ulogu i u suvremenom strukturalizmu.

nje veze sa živim problemima umjetničkog stvaranja, a povijest umjetnosti izrasla na klasicističkim valorizacijama došla u sukob s pojmom razvoja što ga je preuzela od prirodnih znanosti, Riegl je uistinu, kao što je mislio Dvořak, »prevladao« tu neposrednu tradiciju. Empiriji povijesti umjetnosti Riegl je, ne postavši nikada čistim »formalistom«, pridao novi smisao svojim analizama umjetničkog djela usmjerenim, prije svega, problemu umjetničkog oblika (»Gramatika« je upravo svjedočanstvo tih analiza). Ali — historičar po svom habitusu — Riegl je i pojmu »razvoja« pridao ujedno novu dimenziju, otkrivajući, potvrđujući ga u onim vremenskim razdobljima koja je povijest umjetnosti 19. stoljeća nijekala, obilazila ili naprosto presuđivala; nije stoga slučajno što je lajtmotiv »Kasnorimske umjetničke industrije« upravo polemika protiv »teorije katastrofe«, predrasude o jazu između antike i srednjeg vijeka koju je povijest umjetnosti gajila od svojih humanističkih početaka. Priznanje mnogostrukom značenju njegove misli susret ćemo stoga i u najsuvremenijem traktatu o teoriji arhitekture i u filozofskim razmišljanjima mislioca kao što je Ernst Bloch, što ujedno i obilježava raspon koji ona otvara.<sup>6</sup>

## 2

»Ondje gdje teren nije osvojen korak po korak, gdje su štaviše i temelji kolebljivi, valja najprije ispovslovati nekoliko sigurnih pozicija, steći nekoliko čvrsto povezanih uporišta, odakle se kasnije može odvažiti na obuhvatnu i sistematsku obradu cjeline...« (Riegl, Pitanja stila.)

Riegl posjeduje sve značajke mislioca s prijeloma stoljeća. Taj »rušilac svih mostova«, »genijalni, filozofski ponešto defetističan metodolog«<sup>7</sup> uistinu (svjesno ili nesvjesno) nastoji održati kontinuitet sa svim bitnim postignućima, ali također i s vodećim idejama i znanstvenim ambicijama 19. stoljeća. Svjestan spoznajno-teoretskih osnova krize povijesti umjet-

6

Analizirajući odnos teorije umjetnosti prema arhitekturi, Christian Norbert Schulz (*Intentions in Architecture*, Oslo 1963) utvrđuje da je Riegl svojim kontrastom masa — prostor u analizama arhitekture omogućio nov način prosuđivanja arhitektonskog oblika, koji opet ima svoje veoma karakteristične sljedbenike (vidi njemački prijevod »Logik der Baukunst«, Berlin—Frankfurt—Wien 1966, str. 94).

Ernst Bloch je u svom »Tübingenskom uvodu u filozofiju« veoma tačno osvijetlio značenje Rieglova pojma »umjetničkog htijenja« ne samo u konačnom razbijanju klasicističkih dogmi, nego i u shvaćanju pojma napretka u povijesti umjetnosti. Osjetio je u Riegla ravnotežu između »sinhronog« i »dijahronog« aspekta pristupa umjetnosti, pa i to da mu, za razliku od njegovih sljedbenika i epigona, »nedostaje još svaka svijest reakcionarnog zahtjeva«, naime odricanje od pojma napretka uopće. E. Bloch, »Tübingenski uvod u filozofiju«, Nolit, Beograd, str. 143.

7

»Probleme der Kunstwissenschaft«; Mohammed Rassem: Einleitung, str. 15.

nosti on se doduše deklarativno ograđuje od svih »filozofskih i estetskih« konzekvencija, ali istodobno neobično osjetljiv i radoznao u odnosu prema tekovinama prirodnih znanosti i empirijske psihologije, spreman da ih funkcionalno primijeni i prihvati; napokon, po osnovnom cilju svojih istraživanja Riegl postaje svojevrstan »filozof umjetnosti«.

Protiveći se onoj struji u povijesti umjetnosti koja više ili manje prikriveno izražava svoju privrženost Hegelovim filozofsko-povijesnim i estetskim shvaćanjima, te naivnom materijalizmu i estetizmu (poimence tih godina veoma popularnom Gottfriedu Semperu), Riegl pokazuje fin smisao za svoj pravi predmet — umjetnosti kao stvarni objekt povijesti. Od svojih prvih publikacija, u predavanjima na sveučilištu, u javnim nastupima, knjigama, člancima i stručnim referatima, polemizira protiv nesigurnosti i mistifikacija u poimanju i tumačenju fenomena umjetnosti; u isto vrijeme s izuzetnim naučnim poštenjem, uistinu »korak po korak«, izgrađuje vlastitu metodu. Obrazovan široko ali ne odviše moderno, ne odviše temeljito<sup>8</sup> (bar ne filozofski), Riegl je s univerzalizmom karakterističnim za učenjaka 19. stoljeća uzimao iz svih područja znanja ono što mu je trebalo. Ako je kritičnost tog duha lišenog predrasuda otvorila perspektivu autonomne naučne discipline hibridnoj tvorevini koja se nazvala naukom o umjetnosti, ne valja prešutjeti ono što on duguje tradiciji: privrženost velikim sintezama, težnju izgradnji koherentnih sistema, opsesiju univerzalnohistorijskim konstrukcijama i historijski optimizam koji je gotovo sinonim za povjerenje u vlastitu svijest, kao i u progresivnost razvoja uopće. Najplemenitijim ciljem svake znanosti, pa tako i povijesti umjetnosti, Riegl će uvijek, napose u svoje zrelo doba, držati spoznaju svrhovitosti i smisla postojanja uopće; teženje tome bila je uistinu prava pokretna snaga tog duha, veoma ozbiljnog i nekonvencionalnog.

Za unutarnju disciplinu stručnjaka, koji je studijem oblikovan univerzalnohistorijski, veoma je značajan rad u bečkom Muzeju za umjetnost i industriju. Baveći se ponajviše tekstilnom umjetnošću on je ovdje izbjegao opasnosti da se izgubi u pozitivističkoj deskripciji građe koja prividno ne dopušta veće univerzalnohistorijske zalete. Suočen sa sugestivnom kvantitetom djela umjetnosti koja je kao manjevrjedna isključena iz »Umjetnosti«, a koja su više od djela svih ostalih vrsta likovnih umjetnosti goli oblik — Riegl je po svoj prilici sve više postajao svjestan nezgrapnosti i neodrživosti shvaćanja po kojima je umjetničko likovno djelo samo »dokument« razvoja duha, svijesti (o slobodi, o bogu, o

istini), ideje, ili opet tehnike ili materijala. Prisljen da postavlja pitanje o determinantama oblika samog, kao i uzroka njegovih mijena tijekom povijesti, on će intuitivno u doživljaju svijeta anonimne umjetnosti potražiti odgovore; ona će za Rieglahistoričara ostati medij u kojem će utvrđivati svoje kategorije i s pomoću kojih će graditi povijesne sineteze. Tako već na početku, s jasnom svijesti o *neupotrebljivosti* tradicionalnih metodoloških kategorija, on će obliku pristupiti kao *izvoru* primjenjujući tehniku filološko-kritičke metode koju je uzorno svladao još kao student historičara Theodora von Sickela.<sup>9</sup> Već prvim korakom na tom putu — publikacijama »Kasnorimska ikonografija mjeseci« i »Ilustracije srednjovjekovnih kalendara« — Riegl će manifestirati prednost te »posudbe«: analizom *tipova* mjeseci utvrdit će *postojanost* umjetničke tradicije (ako ne istih estetskih ideala) u razdoblju od 4. do 11. stoljeća u koje je povijest umjetnosti tog doba smjestila *jaz* u razvoju umjetnosti. Upravo u istraživanju te građe Riegl potvrđuje ono što smo nazvali njegovim historijskim optimizmom, nastojeći dokazati ispravnost svoga uvjerenja da razvoj ne pozna ni prekida ni stagnacije.<sup>10</sup> Ustrajući na takvom načelu razvoja u povijesti likovnih umjetnosti, on će biti prisiljen da preobrazi kategoriju koju je ta disciplina gotovo sirovu preuzela iz prirodnih znanosti. Očigledno je da upravo potkraj 19. stoljeća, kad se nauka o umjetnosti nakon svojih romantičnih, metafizičkih (estetskih i filozofskih) stranputica vraćala empiriji i pozitivizmu (napose u krugu »bečke škole«), dolazi do sruza toga linearnog, pravocrtnog evolucionizma i golemih količina povijesno-umjetničke građe; potvrđujući se u kategorijama klasicističke estetike zasnovane još uvijek (u svim preobrazbama, od Hegela do Herberta) na pojmu *mimesisa*, uspostavljajući dakle u glavnom potezu kontinuitet antika-renesansa-klasicizam (priznajući, kao danak romantizmu, uvjetno i kasni srednji vijek), taj pravocrtni »razvoj« ne zna zapravo što da počne sa svim onim što se ne može svesti u takvu shemu. I odviše strog, odviše racionalan, Riegl osjeća sakatost teorija »jaza« (kasna antika, rani srednji vijek), ili »skretanja« (barok), kojima se takve sheme brane od poplava sve većih količina nove građe; nužno mora postaviti pitanje *distinkcije* estetske od povijesne funkcije temeljnih

<sup>9</sup> Njegova je disertacija još izrazito hibridnog karaktera: s predmetom — umjetničkim djelom (crkva sv. Jakoba u Regensburgu), a pristupom koji je, temeljeći se na historijskim izvorima, izrazio historijsko-kritički.

<sup>10</sup> Arnold Hauser (»Filozofija povijesti umjetnosti«, Matica hrvatska, Zagreb 1963) tačno upozorava na stanovitu »jednodimenzionalnost« Rieglova pojma razvoja: »...tkivo kulture pokazuje uvijek kontinuirane i diskontinuirane niti (...) U tom izbijanju i povlačenju pojedinih motiva predaje, u toj smjeni vodećih glasova u čas više, čas manje harmoničnom koncertu sastoji se historijski život kulture i umjetnosti i samo u tom smislu (...) je kontinuitet cjeline spojiv s diskontinuitetom pojedinih glasova.« Riegl je doduše, bitno ne mijenjajući mišljenje, nastojao poboljšati svoju teoriju tezom o »anahronizmima« i »anticipacijama« (na primjer, publikacije »Prilog kasnorimskoj portretnoj skulpturi«, u »Strena Helbigiana«, Leipzig 1900, ili »O položaju vrča iz Vafija u povijesti umjetnosti«, u Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts, IX, 1906 — posth.).

<sup>8</sup> Empirijska je psihologija već tada napustila shvaćanja o izoliranim osjetilnim percepcijama, zasnivajući nova shvaćanja na spoznaji o njihovoj strukturalnosti, dok je Riegl čitav svoj sistem izgradio na polarnom kontrastu taktilno-optičke percepcije. Isto je tako njegovo filozofsko obrazovanje počivalo na epigonskoj estetici njegova profesora Roberta Zimmermanna, autora »Opće estetike kao nauke o oblicima«, jednog od posljednjih sljedbenika Herbartovog estetskog formalizma. Napokon, očigledno je da nije dovoljno poznavao Kanta, a i Hegela tek po egipocima.

povijesnoumjetničkih kategorija. Odbacujući tako, deklarativno i faktično, estetske kategorije stila kasne antike u promatranju tih likovnih svjedočanstava (prikaza mjeseci) vremenskog razdoblja nakon Konstantina, utvrdit će ne samo neprekinuto trajanje tradicije jednog žanra, nego i neočekivanu raznolikost njegovih svjedočanstava. Gotovo paralelnim istraživanjima tekstilne umjetnosti i ornamentike Orijenta (što mu je glavna zadaća kao kustosu Odjela za tekstil), koja kulminiraju u knjizi »Pitanja stila«,<sup>11</sup> radom na građi koja doista nema neposredne veze s »kazivanjem« niti »izražavanjem« (što se ne bi moglo ustvrditi za kalendarsku minijaturu), Riegl ne samo precizno razrađuje, nego i opravdava svoj pristup umjetničkom djelu, ovdje, u odnosu prema ornamentici — motivu »kao obrisu i boji na plohi i u prostoru«. Disciplinu i sistematičnost u pristupu obilnoj, gotovo nesređenoj građi duguje bez sumnje svojstvenom redotvornom porivu koji će ga uputiti na konstituiranje heurističnog pojma; prateći dijalektičke transformacije nevelikog broja ornamentalnih motiva od staroegipatskog do saracenske umjetnosti, dakle njihove stilске promjene, Riegl neće determinantu tih promjena tražiti u vanumjetničkom, nego će je nastojati izvesti iz samog oblika. »Nasuprot tome mehanicističkom (Semperovom) poimanju biti umjetničkog djela, zastupam ja — koliko vidim, prvi — u »Pitanjima stila« teleološko poimanje, promatrajući umjetničko djelo kao rezultat određenog i svrhovitog umjetničkog htijenja...« Umjetničko htijenje, zapravo — stvaralački impuls, intuitivna potreba za izricanjem odnosa prema svijetu u specifičnom spoznajno-operativnom procesu — za Riegla je posljednja neraščlanjiva determinanta umjetničkog oblika, odnosno stila, kao svojstva i posljedice njegova povijesnog mijenjanja. Kao nesvjesna, skrivena snaga, iznad individualne svijesti, »umjetničko htijenje« je strukturirano mnogobrojnim elementima koji se, izražavajući ponajprije karakter čovjekovih odnosa prema svijetu (kultura, tradicija, navike, ukus), također i svojstvene perceptivno-emotivne, spoznajno-djelatne mogućnosti, neprestano mijenjaju, tvoreći uzajamno stanovite napečnosti unutar čitavog sklopa; te se promjene i pomaci očituju u raznolikim tvorevinama različitih vrsta likovnih umjetnosti. Utvrđujući »umjetničko htijenje« kao inherentno ljudskoj prirodi, Riegl utvrđuje i umjetničku sposobnost kao dijalektički proces odnosa čovjeka prema stvarima. Ta čovjeku svojstvena, stalna i neugasiva djelatnost manifestira se u neprestanim promjenama, koje povijest umjetnosti naziva *stilskim*, ali se one (stilovi), kao oličenje promjena unutar složene strukture »umjetničkog htijenja«, ne mogu nipošto uzajamno odnositi kao više ili manje vrijedne; isto se tako ne mogu odnositi niti različiti *žanrovi* u kojima se »htijenje« ma-

nifestira. Svaki je umjetnički stil dakle određen drugačijim odnosom elemenata središnje strukture, pa ih stoga valja i mjeriti mjerilima koja su sami stvorili; oni su neusporedivi i nemjerljivi, pa ako svaki teži vlastitom cilju, svako je usporedbeno vrednovanje besmisleno. Bit razvoja bi, prema tome, bila neprestano kretanje, a povijest tog razvoja (umjetničkog) imala bi se baviti otkrivanjem beskrajnih mogućnosti koje pruža »umjetničko htijenje«, unutar kojega su, kao u veoma složenom sklopu, moguće bezbrojne kombinacije.

Očigledno Riegl upotrebljava »umjetničko htijenje« kao operativni i pomoćni pojam; odviše historičar, nimalo sklon spekulativnoj estetici, on ga uistinu nikada nije dogmatizirao kao apriorističku kategoriju.<sup>12</sup> Nikada ga nije precizno odredio, što je bio otvoren izazov za pokoljenja historičara umjetnosti da ga protumače jednoznačno. Reakcije odaju doista čitav raspon mogućnosti tumačenja — od psihologističkog (s različitim konzekvencijama, među kojima se, u Worringera, javlja i mistično-rasna), duhovnohistorijskog (kao postulata, iz kojeg se izvodi tvrdnja o istovrsnosti intenziteta i apsolutne povezanosti svih kulturnih manifestacija određenog razdoblja ili kruga, npr. u Dvořaka), ili čisto formalističkog (kao »novog objavljenja pojma stila«, u Sedlmayra). Rieglu je taj pojam u prvom redu omogućio ostvarenje cilja kojem je težio: spoznaji i uspostavljanju povijesnog razvoja likovnih umjetnosti u njihovu totalitetu. Odbacivši odviše uske estetske kategorije, koje valoriziraju taj razvoj samo unutar povijesti evropske umjetnosti (lomeći i njega u razdoblja »cvjetanja«, »propadanja« ili »jaza«), ali u isto vrijeme i osiromašuju u njegovoj cjelovitosti svojim diobama u »visoke« i »manje-vrijedne« umjetnosti, Rieglu se već u »Pitanjima stila« (koja prate razvoj samo *jednog* žanra likovne umjetnosti, a karakteristično je da je to upravo »manjevrijedni« žanr) otvaraju široki obzori nove univerzalne povijesti umjetnosti, kojoj on teži. Na tom putu univerzalnohistorijske konstrukcije razvoja teza o istovrijednosti stilova, odbacivanje njihove estetske valorizacije i uzajamne konfrontacije *nužno* je sredstvo; zvuči gotovo paradoksalno, da je upravo taj Riegl relativizam i ekstremni historizam omogućio povijesti umjetnosti poslije njega nova »otkrića« i estetska vrednovanja onih stilskih razdoblja koja je on kao odbačena, zanemarena ili naprosto nepoznata prvi uključio u svoju razvojnu liniju. Dvořak je toga svjestan definirajući »Pitanja stila« kao prevladavanje estetskog smjera u povijesti umjetnosti: knjiga ga fascinira kao izlaganje »izvora čitave orijentalne istočnoazijske umjetnosti«, kao uspostavljanje »kontinuiteta Orijenta preko antike do srednjeg vijeka, kao dokaza zajedničke podloge evropske i azijske civilizacije«. Doista ne začuđuje što upravo Dvořak respektira u prvom redu taj »dijahroni« aspekt metode, ne zamjećujući prvorazrednu vrijednost Rieglvog temeljnog pojma za pristup umjetničkom obliku, a to je i stav go-

<sup>11</sup> »Stilfragen. Grundlegungen zur einer Geschichte der Ornamentik« Berlin, G. Siemens, 1893. Drugo izdanje 1923. Metodu već anticipira prikaz novozelandske ornamentike 1890. (»Mitteilungen Riegls über Neuseeländische Ornamentik«, Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, XX).

<sup>12</sup>

A. R. u uvodu »Kasnorimske umjetničke industrije«

tovo svih suvremenika koji su uopće bilo kako reagirali na to djelo (čega je i sam Riegl bio potpuno svjestan).

Riegl se uistinu čitav život bavio »isključenim« ili »ispalim« razdobljima. Tražeći uz Wickhoffa još kao privatni docent, a potom kao izvanredni profesor bečkog Sveučilišta,<sup>13</sup> svoje specifično nastavničko područje, predavat će na teme (1892/93, 1893/94) njemačke umjetnosti od 13. do 15. st., (1894) njemačke arhitekture novijeg vremena, (1894/95) umjetnosti baroka, (1895/96) umjetnosti sjeverno od Alpa, (1896) nizozemske umjetnosti 17. st. i španjolskog slikarstva, (1896/97) skupnog portreta u holandskom slikarstvu; kao redovni profesor na teme — (1898) povijesti prelaza antičke u modernu umjetnosti, (1898/99) umjetnosti doba seobe naroda, talijanske umjetnosti od 1550. do 1880. i umjetnosti Velasqueza i Murilla, (1900) starokršćanske umjetnosti i (opet) holandskog slikarstva 17. st., (1901) flamanskog slikarstva, (1901/02) ponovo talijanske umjetnosti od 1550. do 1880, napokon (1903) elemenata starokršćanske umjetnosti i stila seobe naroda. I slijed publikacija iz godine u godinu svjedoči o kontinuitetu i širenju tog interesa, uz koji u čitavu Rieglovu opusu, kao svojstveni, ne možemo previdjeti interes za »malu« umjetnost — tekstil, narodnu umjetnost, domaću radinost, umjetnički obrt, namještaj; funkcionalno uključivanje svih stilskih područja u opću povijest za njega je jednako važno kao i utvrđivanje i zahvaćanje umjetnosti u njezinu totalitetu. Uzoran je ogled upravo takvog poimanja »Kasnorimska umjetnička industrija«<sup>14</sup> koja u odnosu prema »Pitanjima stila« u punom smislu riječi osmišljava Rieglovu temeljnu metodološku kategoriju i demonstrira njezinu upotrebljivost na putu sintetskog pristupa umjetnosti određenog historijskog razdoblja. »Nastojao sam . . . protumačiti sebi i ostalima bit te unutarne nužnosti koju instinktivno osjećam u svakom kasnorimskom umjetničkom djelu i koje obično nazivamo stilom«, tako određuje svoju premisu u Uvodu, a potom pravce kretanja » . . . za sve četiri vrste najviši su zakoni dakako zajednički kao i umjetničko htijenje iz kojeg proizlaze, ali ti se zakoni ne očituju jednako neposredno u svim vrstama . . . arhitektura i umjetnički obrt često matematičkom čistoćom odražavaju zakone umjetničkog htijenja. Nasuprot tome, ti se zakoni ne očituju potpuno jasno i originalno u figuralnim djelima skulpture i slikarstva;

<sup>13</sup> Od 1887—1897. upravitelj odjela za tekstil Muzeja za umjetnost i industriju; 1889. habilitacija; 1890/91. u zimskom semestru započinje predavanja kao privatni docent; 1895. imenovan za izvanrednog, 1897. za redovnog profesora; iste godine napušta mjesto u Muzeju za umjetnost i industriju, posvećujući se nastavničkom pozivu.

<sup>14</sup> »Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn« (Kasnorimska umjetnička industrija prema nalazima u Austro-Ugarskoj), I dio, Beč 1901. Prvi dio obuhvaća razdoblje od Konstantina do Justinijana, drugi, koji je imao obraditi razdoblje od Justinijana do Karla Velikog, nije završio zbog prerane smrti. Djelo je Riegl započeo na narudžbu Austrijskog arheološkog instituta; valja spomenuti da se nadovezuje na problematiku koju prvi dotiče (1895) Franz Wickhoff u »Bečkoj genezi«.

za to nije dakako kriv ljudski lik kao takav . . . već »sadržaj« . . . koji odvlači osobito modernog promatrača od prave likovne kvalitete . . .« Kao objektivna datost (koju dakako valja definirati na kraju, dedukcijom, na temelju analize umjetničkih tvorevina »kao prikaza stvari kao oblika i boje na plohi i u prostoru«) »umjetničko htijenje« mu unaprijed osigurava koherentnost vremenskog isječka iz određenog, omeđenog prostora. Dovoljno široka da obuhvati najrazličitija svjedočanstva umjetničkog izražavanja, ta je kategorija ujedno toliko dinamična (Riegl najčešće govori o pravcima umjetničkog htijenja) da može zahvatiti i procese u gibanju. Stara klasicistička kategorija stila doista je prevladana; tu bismo mogli osjetiti stanovitu bliskost Riegl ovih misli sa suvremenim strukturalističkim pristupima u kojima stil postaje »sinhrono« jedinstvo, određeni »sistem« u kojem se organiziraju pojedini elementi u ovisnosti o cjelini koju stvaraju.

Riegl nije dovršio svoje najveće djelo; doista je šteta što u drugom dijelu nije na drugom skupu pojavio mogao provjeriti svoju metodologiju. Ali »Kasnorimska umjetnička industrija« upravo je u tom metodološkom smislu vrhunac njegova razvoja, ujedno i vrhunsko ostvarenje nauke u nastajanju. Ne valja prešutjeti da je mnogo toga u ovoj knjizi, kao i čitavu Rieglovu opusu, zastarjelo, da se u mnogo čemu nije mogao emancipirati od ambicija i predrasuda stoljeća u kojem je rođen; od svih prigovora možda je najozbiljniji onaj da ta metoda ne štuje dovoljno doprinosu individuuma povijesti i da je odviše deterministička. Međutim, s Riegl ovim »umjetničkim htijenjem« povijest umjetnosti stječe operativni pojam u kojem je s jedne strane istaknut njezin autonomni položaj u odnosu prema ostalim oblicima duhovnog stvaranja, a s druge naglašena njezina vezanost uz cjelokupni duhovni život.

### 3

» . . . mora postojati knjiga koja je ključ i savršeni izvod svih ostalih . . .« (J. L. Borges, iz pripovijetke »Babilonska biblioteka«).

Predstavljajući u prijevodu nekoliko fragmenata posthumnog izdanja Riegl ova teksta moramo dati nekoliko objašnjenja; štaviše, moramo izraziti i sumnju bi li taj tekst ikada bio završen kao knjiga. Po strukturi i ciljevima koje tekst sebi postavlja očigledno je da je riječ o KNJIZI, onom idealu mnogih mislilaca, pa i pjesnika (Mallarmé!) toga istog vremena, kao o koncentratu čitavog iskustva, vlastitog i tuđeg u aksiomima, knjizi zakona, zbirci pravila, obaveznom velikom sistemu; prepoznajemo u njemu onu vjeru (svojstvenu 19. stoljeću) da se sve može iskazati, napisati, doreći, da to — iskazano, napisano, dorečeno — ima vrijednost konačne spoznaje. »Postoje li iznad svega opći zakoni kojima se bez iznimke i jednako pokoravaju



*sva djela likovne umjetnosti*« pita se Riegl i odgovara: ... »Danas vidimo da sva umjetnička djela, ma koliko se individualno međusobno razlikovala, posjeduju stanovite zajedničke elemente... Razvojni zakon tih elemenata vrijedi, dakle, jednako za sve četiri vrste umjetnosti...« Svoju KNJIGU Riegl naziva »Historijskom gramatikom likovnih umjetnosti«;<sup>15</sup> paralela s jezikom ne nosi puki metaforički smisao, iako on naglašava upravo taj: ako je i umjetnost način sporazumijevanja, sistem simbola za saopćavanje nečega što ima određeno značenje, onda je i ona, kao i jezik, sistem sazdan od nekih osnovnih elemenata koji se mogu spoznati i odrediti, a upravo to i jest cilj i smisao »znanstvene spoznaje«. Onome tko želi spoznati bit jezika potrebna je upravo gramatika, a ne vokabular, jer ona utvrđuje opće relacije i zakone (vokabular je za sakupljače i ljubitelje — amatere): stoga je ona predmet, glavni predmet, Riegllova zanimanja. Epitet »historijska« pokazuje i precizira smjer istraživanja i naglašava cilj: praćenje mijenjanja elemenata likovne umjetnosti u tijeku povijesti.

No Riegl neće samo nastojati da poveže te elemente ovog »posebnog jezika« u opća pravila izražavanja i pokaže zakonitosti njihova historijskog mijenjanja, neće se samo truditi da uoči višeznačnost uporišnih tačaka i njihove raznolike odnose prema različitim područjima duhovnog i materijalnog života, nego će nastojati da čitav sistem izvede iz svoga posebnog filozofskog poimanja i tako mu osigura unutrašnju čvrstoću. Riegl polazi od pretpostavke postojanja reda i sklada u svemiru kao temeljnog principa: čovjek je dio univerzuma i ponaša se, dakako, jednako kao i svemir — to jest, imanentna mu je potreba za redom i skladom. I umjetnost je oblik ostvarivanja i potvrđivanja toga redotvornog i skladotvornog poriva: opredmećujući se, on usrećuje čovjeka i zapravo je glavni smisao njegove egzistencije. Sreća, dakle, identična redu! Ali i u toj redotvornoj djelatnosti čovjek je dosljedan svom biću, on ne stvara ništa što je prirodi strano ili je izvan nje. Ako je umjetničko stvaranje nesvjesno takmičenje s prirodom, ono nije puko oponašanje ili ambicija za dosezanjem višeg ili boljeg savršenstva: umjetnička su tvorbena načela jednaka kao i ona prirode: sve je unaprijed dano i prisutno. U toj vrsti »sređivanja« čovjek izražava određenu predodžbu o prirodi; ali kako je poimanje prirode različito u različitim razdobljima, i oblici toga saopćavanja su različiti, ovise osim o poimanju prirode i o nizu ostalih činilaca: odatle i golema raznolikost umjetničkih proizvoda. I Riegllovo poimanje napretka u povijesti umjetnosti proizlazi iz ovog shvaćanja: vječito, neprekidno potvrđivanje tog egzistencijalnog poriva (ili »umjetničkog htijenja«), postojano i neprekidno

odgovaranje na isto pitanje beskrajnom različitošću oblika, koja je plod neizmjerne složenosti uvjeta čovjekove historijske egzistencije. Napretka koji dođe pozna relativne ciljeve (od taktilnog optičkom, od subjektivnog objektivnom, na primjer), ali ne i *apsolutan cilj!* Pripadajući uza sve deklarativne otpore klasičnom idealizmu 19. stoljeća. Riegl je ipak uspio odbaciti njegovu osnovnu iluziju da sluti pravi cilj kretanja povijesti.

»Gramatika« ne želi biti samo skup pravila nego i svojevrsni zatvoreni estetički sistem: s pravom postavljamo pitanje bi li je Riegl, potpuno svjestan svoga pionirskog napora u stvaranju nove znanosti, a istodobno i teškoća, gotovo nemogućnosti spajanja toliko divergentnih elemenata različitih područja duha u jedinstven sistem jedne nauke (koja po svom predmetu mora posjedovati stanovitu hibridnost), ikada mogao dovršiti s uvjerenjem da je to doista KNJIGA svih knjiga. Gramatika je vjerojatno i stoga (ne toliko zbog njegove rane smrti) ostala golemi torzo; ali torzo kojega koherentnost upravo zaprepastava: Riegl ne dopušta pukotine (slučaj, nepredvidivost, nepoznatljivost ne postoje u njegovu rječniku): sve je već bilo i nema ništa što nije dano, i sve je moguće spoznati. Ali činjenica toga torza, koji je nastao gotovo u jednom dahu, intenzivnim i kratkim naporom, kao da svjedoči o bojazni svoga tvorca da ga neće moći ostvariti kao cjelinu: uistinu, ta je golema skica prvi i posljednji prijedlog univerzalne povijesti umjetnosti kao nauke. Diveći se torzu, koji kao dovršen možda i ne bi posjedovao tu neposrednost i živost, skloni smo ipak dati prednost smirenom djelu njegova zrelog razdoblja, onome po čemu je Riegl doista otac moderne povijesti umjetnosti.