

alois riegl
**historijska
gramatika
likovnih
umjetnosti**

druga verzija

bilježnica za predavanje
iz 1899.

Prošlo je otprilike stotinu i pedeset godina otkako povijest umjetnosti postoji kao znanost, otkako gradimo zdanje povijesti umjetnosti. U početku je graditelj bila estetika. Ona je položila prvi temelj a stvorila je i plan za dovršenje buduće cjeline. Iz zajedničkih temelja imala su najprije izrasti tri krila: središnje krilo za arhitekturu i dva bočna za kiparstvo i slikarstvo. Ubrzo se pokazalo da postoji mnoštvo umjetničkih tvorevina koje je nemoguće smjestiti u ta tri krila. Za njih su pridodali četvrto, stražnje krilo, iza arhitekture, i nazvali ga umjetničkim obrtom. I tada su hitro i žustro počeli graditi sva četiri krila u vis.

Uspinjući se, međutim, zamjećivali su nevoljko sve više da su se u prvom zanosu ponešto prenaglili. Temelji su bili preslabi, a i građa je bila loše izabrana i neprikladno obrađena. Sva je krivnja dakako pala na graditelja — na estetiku — pa su je smijenili. Zavladao je mišljenje da zdanje prije svega mora biti solidno; da za to nipošto nije potrebno jedinstveno vodstvo gradnje; da je najvažnije samostalno srediti ono nužno na pojedinim krilima. Tako je otpočela druga faza povijesnumjetničkog istraživanja: učvršćivanje temelja i obrađivanje građe, to jest faza specijalnih istraživanja. Zbog toga nije doduše bilo zaboravljeno građenje, ali ono se odvijalo neujednačeno, neplanski, upravo stoga što nije bilo jedinstvenog vodstva gradnje. Na jednom krilu nisu se obazirali na druga. Posljedica je bila da su četiri krila doduše pomalo rasla u vis, ali se sve više gubila veza među njima.

To nije moglo ostati nezamijećeno. Zdanju danas nedostaju uglovi koji povezuju; uza svu unutarnju solidnost pruža dojam ruševine. Nedavno su morali nekako povezati četiri krila i uopće opet unijeti dojam jedinstvenosti u rascijepljenu cjelinu. Za to je potreban plan, potrebno je smotreno jedinstveno vodstvo gradnje. Tko će se pobrinuti za to? Svrgnuta estetika više ne živi, ona je već odavno mrtva; živi još samo u pojedinim filozofskim predavaonicama. Ali ostavila je nasljednicu. Zasad je to mlada nasljednica, nema još imena. No ona je tu i već je pokazala nastojanja koja bar obećavaju neku budućnost, jer se okoristila poukama povijesti umjetnosti. Stara je estetika htjela poučavati povijest umjetnosti, njena nasljednica — moderna estetika, ako hoćete — dragovoljno dopušta da je povijest umjetnosti poučava. Ona uviđa da u biti povijest umjetnosti opravdava njezino postojanje.

Koja su to dakle najznačajnija nastojanja unošenja jedinstva u ruševno zdanje povijesti umjetnosti? Najstariji je pokušaj Gottfrieda Sempera da umjetničko djelo odredi kao plod upotrebne svrhe, građe i tehnike. Vratit ćemo se kasnije tom pokušaju; on nije doveo do jedinstvene sinteze čitavog umjetničkog stvaralaštva, imao je značenje samo za umjetnički obrt. Općenitije značenje imala su naprotiv dva daljnja pokušaja. Oba nastoje iznad četiri niža člana postaviti više dvojstvo, a ta bi dva dijela, simetrično upotpunjena, tvorila dakako više jedinstvo. Stariji od ta dva pokušaja dijeli čitavo umjetničko stvaralaštvo u idealističko i naturalističko.

Naravno, taj se pokušaj temelji na zbiljskom odnosu, ali dosad još nije uspjelo povući granice između njih, pa ni napola. Posljedica je, da jedni na kraju čitavo umjetničko stvaralaštvo proglašavaju naturalističnim, a drugi naprotiv tvrde da je čitavo ljudsko umjetničko stvaralaštvo uvijek bilo samo idealistično. Jasno je da oba pojma nisu prikladna da unesu jedinstvo, iako se temelje na realnom odnosu. S tako kolebljivim elementima ne može se izvesti nikakva građevina.

Mlađi pokušaj nastoji čitavo umjetničko stvaralaštvo podijeliti u plastično i slikovito. Ni ta podjela ne unosi po sebi jasnoću. Dosad se, naime, nisu mogli složiti što je plastično, a što slikovito. Ono što jedni proglašavaju plastičkim, drugi nazivaju slikovitim. Postoje dakle pokušaji, zapravo zasada neuspjeli, ali ne valja zbog toga napustiti nadu u mogućnost rješenja. Pokušajmo pobliže objasniti o čemu je riječ u tim pokušajima.

Uzimam konkretan primjer. Od atičke umjetnosti druge polovice 5. stoljeća prije Krista sačuvani su spomenici svih kategorija: Partenon, kao arhitektonski spomenik, kipovi Fidije kao spomenici kiparstva, brojne oslikane vaze kao spomenici slikarstva. Pretpostavljam da svi na prvi pogled prepoznajete sve te spomenike kao atičke spomenike 5. stoljeća. Je li to prepoznavanje već znanost? Niže, jer bi tada i antikvar bio znanstvenik. To se prepoznavanje stječe vježbom, to je poznavanje, znanje, ali nije znanost. Znanost počinje tek kad se postavi pitanje: zašto su svi spomenici atičke umjetnosti 5. stoljeća takvi, a ne drugačiji? Sva moderna znanost temelji se na uvjerenju o svemoći zakona kauzalnosti, o nemogućnosti čuda. Svaka je pojava nužno djelovanje nekog uzroka. A znanost pita što je taj uzrok.

Povijest umjetnosti je čestito nastojala ispuniti taj postulat otkako postoji. Nije se zadovoljavala suštini određivanjem vremena i mjesta, već je od početka pitala o uzrocima. U početku je tražila uzroke u esteticu, to znači, u a priori postavljenim zakonima, koji bi imali jednako vrijediti za sve kategorije, za arhitekturu, za kiparstvo, slikarstvo. Na tom stanovištu otprilike bio je Winckelmann. S vremenom se pokazala neprihvatljivost tih apriorističkih zakona, to je ono što smo nazvali nesposobnošću estetike za vodstvo gradnje povijesnumjetničkog zdanja. Tada smo se odrekli jedinstva, i pokušali dokučiti uzroke unutar pojedinih umjetničkih vrsta. To znači, pratili smo povijest grčkog hrama od Partenona unatrag; tako je nastao lanac uzroka i djelovanja, od razvojnih karika, koji vodi od egipatskog hrama do Partenona. Isto se zbilo i u kiparstvu. Danas znamo razvojnu povijest kiparstva od Starog carstva u Egiptu do Fidije. Ni u slikarstvu, najzad, nije drugačije: jasno smo sagledali uzročnu vezu između staroegipatskih zidnih slikarija i atičkih vaza 5. stoljeća.

Tako je povijest umjetnosti kao znanost postupala posljednjih pola stoljeća. Nije se zadovoljavala samo određivanjem vremena i mjesta; i ona je uvijek pitala o uzrocima, ali je te uzroke pratila samo unu-

tar pojedinih umjetničkih vrsta. To znači, gradili su pojedina krila za sebe i hotimično izbjegavali da u isti tren bace pogled na drugo krilo.

Danas vidimo da povijesnoumjetničko istraživanje dolazi u novu fazu. Pitamo se: sluša li Partenon isključivo razvojne zakone arhitekture? Slušaju li Fidijski kipovi samo razvojne zakone kiparstva, antičke vaze samo slikarstva? Ne postoji li baš nikakva transverzalna veza između tih zakona? Ili, postoje li, iznad svega, opći zakoni, kojima se bez iznimke i jednako pokoravaju sva djela likovne umjetnosti? Zakoni, kojih su samo sekundarni izdanci zakoni arhitekture, slikarstva, kiparstva?

Danas vidimo da sva umjetnička djela, ma koliko se individualno međusobno razlikovala, posjeduju stanovite zajedničke elemente. Ali nije li i razvoj tih zajedničkih elemenata zajednički, istovrstan; nije li stoga zajednički i razvoj cjelokupnoga likovnog umjetničkog stvaralaštva? Konkretni primjer za takve elemente: stup, kip, vaza imaju zajedničko: 1. trodimenzionalni oblik, 2. dvodimenzionalnu plohu koja prijanja uza nj. Oblik i ploha su, dakle, elementi likovne umjetnosti. Njihov međusobni odnos može biti različit; поближе promatranje poučilo će nas zapravo da je taj odnos na Partenonu, na likovima Fidijske i na slikarijama antičkih vaza na vlas jednak. — Razvojni zakon tih elemenata vrijedi, dakle, jednako za sve četiri vrste umjetnosti.

Vidimo, zacijelo, o čemu je riječ: ne moramo više promatrati pojedina umjetnička djela za sebe, pa ni pojedine umjetničke vrste, već elemente. Jasno razlučujući i upoznavajući te elemente možemo izgraditi pravu, jedinstvenu krunu povijesti umjetnosti kao znanosti. Oni su množina a ne jedinstvo, ali vode jedinstvu, jer povezuju umjetničke vrste; oni su međustupnjevi do prave krune, do najvišeg vodećeg činioca svega umjetničkog stvaralaštva. Čini mi se da je to buduća uloga povijesti umjetnosti kao znanosti. Starija metoda specijalističkog istraživanja ne gubi zato ništa od svoje vrijednosti. Poslije kao i prije preduvjet takvog građenja bit će dobra građa, to znači, pouzdano određenje mjesta i vremena. Tada bi istraživanja unutar pojedinih umjetničkih vrsta donijela uspjeh i korist poslije kao i prije. No cjelinu ćemo moći okruniti, uistinu spoznati biće likovne umjetnosti, tek s pomoću povijesti razvoja elemenata likovne umjetnosti, ako je bude vodio najviši činilac svega ljudskog umjetničkog stvaralaštva.

Mogao bih biti razumljiviji, ako ukažem na usku paralelu između likovnih umjetnosti i jezika. I jezik ima svoje elemente, a povijest razvoja tih elemenata nazivamo historijskom gramatikom stanovitog jezika. Ako netko želi samo govoriti neki jezik, nije mu potrebna gramatika, a isto tako ni onom tko ga želi samo razumjeti. No ako netko želi znati zašto se neki jezik razvijao upravo tako i nikako drugačije, ako želi razumjeti položaj jezika u cjelokupnoj kulturi čovječanstva, ako, jednom riječju, želi naučno spoznati određeni jezik, potrebna mu je historijska gramatika.

Sasvim je jednako na području likovne umjetnosti. Već odavno upotrebljavamo metaforu o »jeziku umjetnosti«. Govorimo: svako umjetničko djelo govori svojim određenim umjetničkim jezikom, iako su elementi likovne umjetnosti zacijelo drugačiji nego elementi govora. No ako postoji jezik umjetnosti, tada postoji i njegova historijska gramatika, naravno, i opet u metaforičkom smislu; ali ako je dopuštena jedna metafora, priznajmo i ostale.

Ako netko — likovni umjetnik — želi stvoriti umjetničko djelo, ne treba historijsku gramatiku likovnih umjetnosti. Isto tako ni onaj tko doista želi uživati u umjetničkom djelu. Ali ako netko želi znanstveno spoznati umjetničko djelo, neće ga u budućnosti moći odgonetnuti.

Razumijete valjda što namjeravam postići historijskom gramatikom likovnih umjetnosti. Mogli bismo je nazvati i elementarnom naukom likovnih umjetnosti.

Bavit ćemo se dakle: 1. elementima, 2. poviješću razvoja, 3. činiocem koji diktira razvoj.

elementi

1. Svrha: čemu? To obično preusko obilježavaju kao praktičnu upotrebnu svrhu, koja zadovoljava potrebe jednog od pet naših osjetila.
2. Sirovina: od čega?
3. Tehnika: čime?
4. Motiv: što?
5. Oblik i ploha: kako?

Nijedan od pet elemenata nije glavni. Oni su zajedno nosioci razvoja, ali taj razvoj vodi drugi, koji je izvan njih i nad njima. Koje je glavno načelo svega razvoja likovne umjetnosti? I pet elemenata likovne umjetnosti su mnoštvo: nad njima mora da je više jedinstvo koje njima vlada. Što je to više jedinstvo?

Zašto čovjek stvara umjetnička djela? Što je svrha umjetničkog djela? Naoko, time se vraćamo elementu svrhe, o kojem smo već govorili a koji igra tako važnu ulogu u Semperovoj estetici. Ali svrha, koju misli Semper, samo je vanjska. Razmotrimo kojoj vanjskoj svrsi može služiti umjetničko djelo. Nema umjetničkog djela bez vanjske svrhe, ali ni djela s vanjskom svrhom bez umjetnosti. Ono što čovjek stvara svojom rukom, mora smjesta, na bilo koji način, dobiti žig umjetnosti.

1. Praktična upotrebna svrha. Zadovoljenje potrebe jednog od naših pet osjetila. Je li to umjetnička svrha? Nije. Dakle, praktična upotrebna svrha nije identična s umjetničkom svrhom. Obuhvaća umjetnički obrt i arhitekturu (ukoliko je monolitna — spomenik, npr. obelisk, tada prelazi u kiparstvo).

2. Uresna svrha. Ispunjavanje praznine, horror vacui, tetovirani otočanin. Tetoviranje nema upotrebne svrhe, nije zadovoljilo nijedno od pet osjetila (o oku ovdje nema govora; oko je tu posrednički organ, koji prenosi dojmове unutar njem čulu; danas sva umjetnička djela prihvaćamo okom. Potrebu oka podmirivale bi, na primjer, naočale). Dakle, uresna svrha odgovara potrebi našeg unutar-njeg čula. Time se već približavamo umjetničkoj svrsi, koja očigledno odgovara i nekoj čovjekovoj unutar-njoj potrebi. Ali uresna svrha nije identična s umjetničkom svrhom. Postoje umjetnička djela koja nipošto ne ispunjavaju svrhu ispunjavanja praznine, na primjer, kip Artemide je umjetničko djelo, koje međutim nije izmišljeno samo zato da ispunjava neki kut hrama; plitica je umjetničko djelo, ali isto tako nije stvorena samo zato da ukrašava stol. U objema ima umjetnosti, a ipak nitko u početku nije mislio na ispunjavanje praznine. Ta umjetnička djela sa svrhom ukrašavanja nazivamo »dekorativnima«. Ona tvore prijelaz od umjetničkog obrta do takozvane više umjetnosti; na primjer, skupocjeni kip može biti upotrijebljen kao ukras.

3. Svrha prikazivanja. Kip Artemide. Stvoren je da u promatraču probudi određenu predodžbu, predodžbu o određenoj božanskoj snazi, u okrilju koje se promatrač može osjećati sigurnim. I ta svrha očigledno odgovara nekoj unutar-njoj potrebi čovjeka, a ne potrebi jednog od pet vanjskih osjetila. Zbog toga smo veoma blizu iskušenju da umjetničku svrhu jednostavno identificiramo s tim. Umjetnička djela sa svrhom prikazivanja nazivamo »višom umjetnošću« nasuprot umjetničkom obrtu i dekorativnoj umjetnosti, koji dijelom isto tako pripadaju »višoj« (na primjer, freske u Campo Santo u Pisi, friz Partenona, isto su tako prije dekorativna nego viša umjetnost). Zapravo, ima slučajeva kad se one podudaraju; u grčkim božanskim kipovima, u kršćanskim raspećima. Ali tada je to samo podudaranje, a ne izjednačivanje.

Dakle, u tri vanjske svrhe umjetničkog djela još nismo našli pravu umjetničku svrhu.

Ljudsko je umjetničko stvaralaštvo takmičenje s prirodom. O tome govori dvoje.

1. Ovisnost o prirodi, u najširem smislu riječi: priroda oko nas i ona u nama, drugim riječima, »svijet«. Čovjek se ne može odvojiti od prirode i od svijeta, kojega je integralni tvorbeni dio. U svojem umjetničkom stvaralaštvu nerazdvojno je povezan s uzorima iz prirode: bilo organske, bilo anorganske. Može to biti najnakaznija tvorevina: njezini se pojedini tvorbeni dijelovi svaki za sebe ipak mogu svesti na neki prirodni uzor. Utoliko imaju pravo oni koji tvrde da je ljudsko umjetničko stvaralaštvo bilo uvijek samo naturalistično.

2. Riječ je o takmičenju s prirodom, ali nipošto o oponašanju prirode, ni o želji da pobudi naoko prirodne pojave. Time bi umjetnik, štaviše, promašio svoju svrhu. Uostalom, potpuno oponašanje prirode, strogo uzevši, uopće ne možemo zamisliti. Čovjek nikada ne može udahnuti život i pokret organskim djelima; ali ne može oponašati ni anorganski predmet, tako kristal: kad bi i vanjski oblik bio isti, unutar-nja bi struktura (raspored molekula) bila potpuno različita.

Dakle, umjetničko stvaralaštvo nikada ne može i nikada nije ni htjelo biti oponašanje prirode; ono je zato takmičenje s njom, to jest, ono želi da prirodu predoči. U umjetnosti čovjek stvara prirodu kakvu je idealno zamišlja, pa čak kakva je uistinu u njegovoj mašti. Neposredno bismo to mogli objasniti na primjeru grčke umjetnosti starog vijeka; ali isto to, kako ćemo vidjeti, vrijedi i za kršćanski srednji vijek i za novi vijek s njegovom vjerom u kauzalnost. Sada je razumljivo zašto se može reći: čitavo umjetničko stvaralaštvo, u svako vrijeme, bilo je idealistično. Jer ako čovjek u svom umjetničkom stvaralaštvu uvijek i ima pred očima prirodu i samo prirodu, ipak mu nikada nije palo na um da tu prirodu, takvu kakva je, oponaša zbog nje same. Odatle možemo poći još korak natrag — krajnji korak koji nam u tom smjeru dopušta dosadašnje ljudsko znanje — i zapitajmo se: zašto čovjek osjeća poriv da prirodu poboljšava pomoću umjetnosti?

Taj poriv, koji je identičan s porivom za umjetničkim stvaralaštvom, izvire neposredno iz ljudske težnje za srećom. To je ona ista težnja koju u krajnjoj liniji objašnjava čitava ljudska kultura.

Čovjek uvijek čezne za skladom. Čini mu se da taj sklad neprestano ometaju i poremećuju stvari i pojave u prirodi koje su u neprestanoj borbi, među sobom i s ljudima. Kad bi priroda uistinu bila takva kakvu je primaju pojedina njegova osjetila, čovjek uopće nikada ne bi mogao postići sklad. Tako on u svojim umjetničkim djelima izražava poimanje prirode koje ga oslobađa neprestanog nemira, misleći da je priroda bolja nego što se čini. On nastoji unižeti red u prividni kaos, odstraniti grubi slučaj, kojemu bi inače bio bespomoćno izručen. Na primjer, udarajući iz oblaka munja može u svakom trenutku ubiti čovjeka i životinju ili rascijepiti drvo; to pobuđenje nemir. Stoga se čovjek određenim poimanjem osigurava od udara munje. To poimanje može zadobiti različite oblike: može munju objasniti kao moć Jupitera Tonansa ili Krista-boga, ali i kao vladanje zakona kauzalnosti, pa se ona onda može predusresti munjovodom. Neko poimanje prirode uvijek donosi čovjeku skladno smirenje.

Poimanje prirode koje smiruje nastaje zapravo iz čovjekove mašte. To se tiče odnosa čovjeka prema svim stvarima na ovom svijetu bez iznimke. Dakle, ne samo odnosa čovjeka prema prirodi izvan čovjeka, što u užem smislu nazivamo poimanjem prirode, već i odnosa čovjeka prema čovjeku, što obilježavamo kao etičko poimanje. Jednom riječju, sve to možemo nazvati nazorom na svijet. Onako kako se, dakle, priroda u svom najautentičnijem biću, ne u svojim pojedinačnim osjetilnim pojavama, javlja u mašti čovjeka, tako je on i stvarno vidi. To je napokon korijen svega umjetničkog stvaralaštva. Mogli bismo dakle upotpuniti našu definiciju: umjetničko stvaralaštvo je takmičenje s prirodom, kao izraz harmoničnog nazora na svijet.

Ovdje je prava umjetnička svrha. Sve vanjske svrhe, koje smo upoznali, samo su umjetničkoj svrsi dobrodošli povod da bi se potvrdila. Poriv umjetničkog stvaralaštva, to jest, čovjekova potreba za skladom, ne dopušta da izbjegne bilo koja takva prilika a da se ne potvrdi u njoj. Svako je djelo s vanjskom svrhom više ili manje i umjetničko djelo. Ali unatoč tome valja strogo razlučiti vanjsku od umjetničke svrhe. Umjetnička se svrha podudara sa svrhom prikazivanja onda kad upravo prikazivanje neposredno smjera skladnom nazoru na svijet, na primjer, grčki božanski kip, Jupiter Tonans, raspeti Krist. To nam ukazuje i na osnovnu pogrešku Semperove teorije, prema kojoj umjetničko stvaralaštvo otpočinje s praktičnom upotrebom svrhom. Prema Semperu, na početku je samo umjetnički obrt, koji pomalo budi čovjekov umjetnički smisao. Praktična svrha i umjetnička svrha od samog su početka dvoje.

Nije još utvrđeno da bi se umjetnička svrha najprije poslužila upravo praktičnom upotrebom svrhom. Vjerojatno je to bila svrha ukrašavanja, tetoviranja, pa možda čak i svrha prikazivanja. Najsta-

rija monumentalna umjetnost, barem staroegipatska, pokazuje se tako pretežno kao viša umjetnost. To je umjetnost sa svrhom prikazivanja, a umjetnost upotrebne svrhe toliko ovisi (na primjer, lotos kao ukrasni motiv) o svrsi prikazivanja da bismo ovu mogli držati starijom, izvornijom. U drugom ćemo kontekstu govoriti o drugom momentu, koji svrhu prikazivanja želi pokazati kao najstariju vanjsku svrhu umjetničkog stvaralaštva (fetiš). Likovna je umjetnost, dakle, kulturna pojava kao i svaka druga, a u posljednjoj liniji njezin razvoj ovisi o onom činiocu koji uopće podstrekava čovjekov kulturni razvoj: o nazoru na svijet kao izrazu ljudske potrebe za srećom. Taj je nazor na svijet u različitim vremenima i u različitim narodima bio uvijek različit, ali ga moramo poznavati želimo li u najdubijoj biti upoznati umjetnost određenih naroda i određenog vremena. Ako likovna umjetnost nije drugo do pojam o prirodi, tada moramo znati koliko su ljudi u određeno doba smatrali potrebnim da poboljšavaju prirodu, koliko su je držali sposobnom za to, i kako su je nastojali poboljšati; odgovor na to pitanje nalazimo u nazoru na svijet svakog doba. U prvom ćemo redu, dakle, nastojati dati kratak pregled o tome kako su u prošlosti tri velika sistema nazora na svijet utjecala na likovnu umjetnost, a tada ćemo poblize promotriti pojedine elemente likovnog umjetničkog stvaralaštva. U drugom redu slijedi promatranje razvoja elemenata pod utjecajem svakog pojedinog nazora na svijet. Ali od pet elemenata pomalo ćemo u svom razmatranju zanemariti ona tri koja je Semper cijenio iznad svega i zadržati se na dva druga, koja su manje materijalnog karaktera; motiv, i isto tako oblik i ploha. Od njih je motiv relativno najmaterijalniji. U razvoju odnosa između oblika i plohe odražava se naprotiv razvoj likovne umjetnosti u cjelini. To je razmjerno najumjetničkiji od svih pet elemenata.

I ostali bi elementi bili zacijelo zanimljivi. Upitajmo se, na primjer, zašto su u određeno doba za kipove upotrebljavali mramor, u drugo porfir, zašto su u određeno doba davali prednost lijevanju bronz, zašto je jednom bila omiljena tehnika emajla, a drugi put umetnutog kamenja. Na sve je to lako odgovoriti ako znamo povijest tih dvaju elemenata.

Najstariji nazor na svijet koji susrećemo u punoj historijskoj jasnoći jest antropomorfní politeizam: obožavanje mnogo bogova u liku čovjeka. Vidite dakle: u najstarije doba podudaraju se nazor na svijet i religija uopće, a tako zacijelo i religija i umjetnost. Religija određuje prirodni kao i moralni zakon. Dodajem da je tako bilo još i u kršćanskom srednjem vijeku. Tek je novije vrijeme oslobodilo prirodni zakon od religije. Ali nije još prošlo ni tri stotine godina kako je Galilej bačen u tamnicu jer je objavio prirodni zakon koji se suprotstavljao religioznom. Još i danas crkva kao zaštitnica kršćanskog vjerovanja u objavljenje polaže pravo na određenu cenzuru prirodnoznanstvenog istraživanja, lišena dakako mogućnosti da to pravo provede. Odakle taj rascjep između religije i modernog nazora na svijet? Odatle što religija — bilo poganska vjera u bogove, bilo kršćansko vjerovanje u objavljenje — uvijek na kraju počiva na vjeri, to jest na uvjerenju o natprirodnim silama, koje slobodno mogu utjecati na sudbinu čovječanstva. Moderni nazor na svijet naprotiv ne priznaje takve individualne natprirodne zahvate (čuda), bar ne na području tjelesnih prirodnih pojava.

Dakle, u starom i u srednjem vijeku nazor na svijet, religija i umjetnost uglavnom su jedno. Antropomorfní je politeizam, dakle, najstariji historijski jasan čovjekov nazor na svijet. Ali to nije i najstariji nazor na svijet uopće. Još u onih naroda kojima započinje povijest antropomorfnog politeizma i uopće povijest čovječanstva, kao u Egipćana, nalazimo prilično mnogo tragova starijeg kulta životinja, koji je dakle prethodio čistom kultu čovjekolikih bogova. Pa ni taj kult životinja nije vjerojatno bio najraniji stadij. Danas dakako više ne možemo dokučiti taj najraniji stadij. Ni promatranje današnjih takozvanih primitivnih naroda neće donijeti konačno razjašnjenje; etnologija se u tom pogledu odviše predaje pretjeranim nadama. Prastanje moramo rekonstruirati na temelju kasnijeg stanja. Moglo bi se reći: čovjek se u početku nalazio u kaosu prirodnih pojava, koje su sve podjednako neprijateljski navaljivale na njega. Sve su one bile neovisne o njemu u svom nastanku i ponašanju, za njega su to bili sami bogovi. To bismo dakle stanje mogli nazvati beskonačnim politeizmom. Potreba za skladom podsticala je čovjeka da se zaštiti od tih sila. Jedno od sredstava za to čovjek je našao u fetišu, koji i danas nalazimo u primitivnih naroda; to jest, iz mrtve je materije stvorio zaštitnog boga (tako što je, na primjer, na bilo koji način izdjelao drveni trupac). Taj fetiš služi svrsi prikazivanja, postaje jedan od najstarijih kulturnih objekata i ujedno jedan od najstarijih umjetničkih objekata. Religija i umjetnost ovdje se potpuno podudaraju, svrha prikazivanja i umjetnička svrha su jedno. Značajno je da čo-

vjek djelu svoje ruke pripisuje veću moć nego što je sam posjeduje. To nas ne smije čuditi; to je politeizmu svojstveno i u njegovom kasnijem, savršenijem obliku. Zadivljujući grčki božanski kipovi također su pravi idoli u istom tom smislu. Mi to sa svojim modernim pojmovima kauzalnosti ne možemo shvatiti. Prije bi to shvatio sicilijanski seljak, koji prema svojoj slici madone ili kipu božanstva gaji samo gradualno različít odnos. Amuleti starog i novog doba nisu drugo nego fetiši.

Taj najprimitivniji nazor na svijet, fetišizam, ili beskonačni politeizam, poznamo premalo a da bismo mogli stvoriti jasnu sliku o tome kako se izrazio u likovnoj umjetnosti. Možemo doduše stvarati pretpostavke; ali, okrenimo se radije svjetlijim vremenima. Čovjek pomalo spoznaje svoju nadmoć nad svim bićima prirode, napokon i nad životinjama. Posljedica je da nadmoćne sile sve više zamišlja kao ljudske: sve prirodne pojave stvorio je čovjek, ali potpuniji čovjek, koji je jači od njega i nije smrtna. Takvi ljudi bez sumnje postoje, ali ih ne možemo spoznati svojim osjetilima. To je bit antropomorfnog politeizma.

prvo razdoblje:

**antropomorfni politeizam starog vijeka
do 3. st. prije n. e.**

Oko sebe čovjek vidi vječnu borbu prirodnih sila. Ta borba ima nešto nepotpuno, neskladno, bar tako dugo dok ugrožava čovjeka. Ali borba smjesta prestaje kad pobijedi jači a slabiji se pokorava ili podliježe. Antički čovjek očekuje stoga od jačeg, od pobjede jačeg, red, uspostavljanje sklada. Prirodni zakon kao i moralni zakon starog vijeka počiva na pravu jačeg, i to opipljivo materijalno jačeg. Jači ima pravo jer bez njega ne bi bio red već kaos. Čovjek kao jači nadvladava ostalu prirodu, u čovječanstvu nadvladava jači slabijeg, a nad svim ljudima vladaju bogovi kao najjači.

Taj nazor na svijet nastoji sada čovjek utjeloviti u likovnoj umjetnosti, gdje mu za to daje povoda i vanjska svrha. On stvara djela u takmičenju s prirodom, dakle prirodna djela, ali ne tako kako njegova osjetila spoznaju prirodu, slabu i nepotpunu, prolaznu, već kakva se krije iza pojave bogova: jaka, potpuna, neprolazna. Čovjek stvara poboljšanu, i to tjelesno poboljšanu prirodu. Odatle i rečenica: umjetnost antropomorfnog politeizma (dakle, umjetnost starog vijeka) predstavlja tjelesno usavršavanje prirode. Teško je navesti primjer za tu najopćenitiju rečenicu. Što su rečenice općenitije, što su kategorije u koje ulazimo više, to je teže pokazati na pojedinom primjeru što one zapravo znače. Najopćenitije rečenice mogu se ilustrirati tek ako imamo širok pregled nad čitavom serijom primjera. U svakom primjeru prevladavaju drugi elementi i zamućuju spoznaju; upravo najopćenitije rečenice postat će jasne tek kada promotrimo pojedine elemente. No da bar naznačim što sam mislio, navodim i ovdje primjer koji, dakako, nužno mora biti nepotpun. Podsjećam vas na poimanje ljudskog lika u klasičnoj umjetnosti Grka: čovjek je prikazan ljepši i jači, bez svih individualnih slabosti. — Već iz toga što se odnosi samo na jednu razvojnu fazu antičke umjetnosti — na klasičnu — proizlazi da takav primjer sam nije dovoljan. A stari vijek obuhvaća dva tisućljeća svijetlih historijskih razdoblja. Već nas to mora podstaknuti da predočimo razvoj politeističkog nazora na svijet u njegovim velikim fazama. Razlikujemo dva velika područja: 1. politeizam staroistočnih naroda i 2. politeizam Grka i Rimljana.

drugo razdoblje:

kršćanski monoteizam, 313. do 1520.

Njegove je granice teško obilježiti. Kao službeni početak navodimo god. 313; ali gdje je kraj? Službeno on i danas traje u Evropi, većim dijelom i u Americi. A tu su i muslimani, koje ne valja izgubiti iz vida, jer je njihova povijest tijesno vezana s poviješću kršćanskog svijeta; nadalje bud' sti, koje možemo promatrati ponešto odvojeno. Smatramo li, sa zapadnjačkog stajališta, kršćanski monoteizam najznačajnijim nazorom na svijet nakon 313, moramo se upitati je li to ostao i do dana današnjeg. Promatramo li bez predrasuda, vidjet ćemo da je kršćanski monoteizam samo do 1520. bio uistinu jedini nazor na svijet koji je imao opću vrijednost. Nakon toga on se rascijepio: kršćanski se nazor na svijet uglavnom zadržao na moralnom području, to znači, mi danas najvećim dijelom još vjerujemo u moralni red svijeta kakav uči kršćanstvo; naprotiv, na području materijalnih iskustava, vjerovanje u objavljenje ustupilo je mjesto načelu kauzalnosti. Moramo dakle od 1520. računati s novim nazorom na svijet i stoga ćemo kao drugo razdoblje čistoga kršćanskog monoteizma promatrati samo vrijeme od 313. do 1520. i smatrati ga završenim. Vidjeli smo kako su se klasični narodi starog vijeka pokolebali u svom politeističkom vjerovanju, jer su promatranjem materijalne prirode, njezinih pojava, njezinih snaga došli do uvjerenja o njezinoj nebožanskoj svojstvenosti. Vidjeli smo zašto je čisto duhovni monoteizam Židova, koji potpuno pripada povijesti starog vijeka, ipak morao ostati nerazumljiv klasičnim narodima. A ipak spas je valjalo očekivati samo od uravnoteženja obojega. Spasonosnu formulu koja je potvrdila monoteizam, učenje o duhovnom kao jačem od materije klasičnih naroda, našao je i objavio Isus Krist. Već kršćanski pojam boga po sebi sadrži načelni ustupak politeizmu: ne ostaje pri Bogu-ocu, koji bi otprilike odgovarao židovskom Jahveu, već uz njega razlikuje s jedne strane Krista, Boga-sina, koji je postao čovjek, riječ koja je postala meso, duh koji je postao čovjek, koji je tjelesnu materiju očistio od grijeha, a s druge strane Boga-Duha svetoga kao zastupnika duhovnog. To znači ovo: duhovno je doduše jače, a budući da ga ne možemo razlikovati, jer je samo jedinstvo, tada je i kršćanstvo monoteizam. Ali uz to materiji, obilježenoj u pojedinostima kao slaboj i prolaznoj, kao cjelini ipak pripada milost; učenje Kristovo izrazito zahtijeva emancipaciju slabih i potlačenih; a beskrajna ljubav božja obuhvaća i sve njegove materijalne stvorove. Duh i materija nisu suprotstavljeni kruto i nespojivo. Kao i u Kristu, u svim su organskim bićima, osobito u čovjeku, tijesno međusobno vezani; dakako, samo je duh uvijek bliži životu. Kult Marije i svetaca u potpunosti je izraz kršćanstva u materijalnom smislu. Ali to se javilo tek kasnije. Za nas je važno da

već jezgra Kristova učenja uključuje i toleranciju materije, jer time od početka otvara kršćanskom nazoru na svijet mogućnost umjetničkog stvaralaštva. Bilo bi možda potrebno nabaciti pitanje: kako se umjetničko stvaralaštvo kao takmičenje s prirodom razvijalo dok je vladao nazor na svijet koji je objavio Isus Krist? Ipak je zapravo izlišno postavljati takvo pitanje, jer je kršćanski nazor na svijet u posve čistoj verziji, kakvu je objavio Isus Krist, vladao tek jedno stoljeće, a nedostaju nam i spomenici da njima potkrijepimo valjanost aprinornog suda. Znamo samo da su kršćani 1. stoljeća bili isključivo ispunjeni eshatološkim očekivanjem da će u najskorije vrijeme doći sudnji dan. Duša vjernika težila je otcjepljenju od materije, sjedinjenju s bogom; nadali su se tome, misleći da im je to obećao Krist. Tek od 2. stoljeća smirilo se raspoloženje bijega od svijeta, a kršćanska zajednica počela se sređivati na ovom svijetu; došlo je do osnivanja opće crkve i hijerarhije. Tek od tog trenutka može imati značenje pitanje kako će se kršćani odnositi prema likovnoj umjetnosti. — Sve do tada kršćani nisu ni mogli uspostaviti neki odnos prema likovnoj umjetnosti: ona je bila nešto materijalno, zemaljsko, oni je nisu trebali; bila im je svakako sasvim ravnodušna kao i materija uopće.

Ali već u tim praksijskim vremenima, pa čak od dana apostola, javljaju se u vjerovanju pojedinih zajednica takve suprotnosti upravo u pogledu shvaćanja odnosa između duha i materije, da o zajedničkom nazoru na svijet, kako ga je zamislio Isus Krist, uopće ne možemo govoriti. Vrlo je teško i obuhvatiti neobično mnoštvo sekta, a već se od početka u tom mnoštvu javlja velika suprotnost. Počinje u prvom stoljeću s podjelom na pokrštene Židove i pokrštene pogane. Kršćani-Židovi pozivaju se na židovsko očekivanje Mesije i sretni su što su napokon dobili svoga spasioca, Mesiju. Tipično orijentalno egoistički zadovoljavaju se time i zahtijevahu, iednako kao i Židovi, da se odvoje od ostalih naroda. To predstavlja zapravo kršćansku reformu židovstva. Naprotiv, kršćani-nekadašnji pogani smatrahu, kako je evanđelje određeno da izbavi čitavo čovječanstvo, što je bez sumnje više u Kristovu duhu. Kršćani Judejci bijahu dakako orijentalci, dok kršćani-pogani potječu naprotiv iz zapadnih zemalja carstva. Neću se zadržavati na pojedincima daljnjeg razvoja, nego zastajem u 5. stoljeću, kad je već potpuno očigledan dubok rascjep u dva nazora na svijet. Nazor na svijet orijentalaca (Sirijska i Egipćana) jest takozvani monofizitizam, učenje o jednoj prirodi Kristovoj, o božanskoj ljudskosti Krista: ono nastoji, koliko može, odstraniti ljudski, materijalni karakter Krista. Valja i opet strože odijeliti materiju i duh; valja razriješiti njihovu vezu u Kristu, koji materiju oslobađa grijeha. To nije drugo nego vraćanje čistom monoteizmu Židova. No upravo to Zapad nije mogao dopustiti, jer je samo tolerancija materije, koju objavljuje Kristova ljudskost, pridobila poganske narode Zapada za kršćanstvo. Zapad, s rimskim biskupom na čelu, zastupao je najodlučnije učenje o dvostrukoj prirodi Kristovoj, dok se sirijsko-egipatski Istok, isto

tako tvrdoglavo, opredijelio za samo božansku, to jest, duhovnu prirodu Kristovu. A kako su se prema tomu odnosili pravi politički gospodari Sirije i Egipta, Bizantinci? Oni su zauzeli umjeren stav i takav zadržali. Htjeli su posredovati između Zapada i Istoka. Stoljećima je bizantski dvor bio izložen dvojakim utjecajima, nikada nije prevladao čisti monofizitizam, a odvajanje od Latina, koje se definitivno zbililo u 9. stoljeću, bilo je zapravo odlučeno već u 5. stoljeću. Prema tome, razlikujemo dva kršćanska nazora na svijet: rimski, koji trpi materiju, i bizantski, koji, iako nije sasvim neprijateljski raspoložen prema materiji (jer je kršćanski i vjeruje u Trojstvo), nije prema njoj raspoložen ni sasvim prijateljski. Na toj suprotnosti dvaju kršćanskih nazora na svijet počiva dioba na zapadnu i na bizantsku umjetnost.

treće razdoblje:

prirodnoznanstveni nazor na svijet

Šta to znači? Prirodni predmeti nisu individuumi koji se slobodno kreću (dakle sami bogovi), a ne pokreće ih ni volja jednog boga, već su svi uzajamno povezani i odnose se kao uzrok i posljedica. Može se stoga reći: skladni poredak svijeta, kakvom teži čovjek, počiva prema prirodnoznanstvenom nazoru na svijet na zakonu kauzalnosti. Događaji više ne nasrću slijepo na čovjeka, ali njima ne ravnaju ni ljudima slična božanstva, već se odvijaju prema zauvijek utvrđenom, nepromjenljivom zakonu. Zakon je nesmiljen (moramo umrijeti), ali nije namjerno neprijateljski, možemo mu se prilagoditi upoznavajući ga. A za to su ovdje prirodne znanosti.

Kada je pronađen taj zakon kauzalnosti? Javlja se već u klasičnom starom vijeku: sasvim jasno u Demokrita, filozofa 5. stoljeća prije n. e., kasnije osobito u Epikura. Ali dvije su stvari onemogućavale da zakon kauzalnosti već u starom vijeku usvoji opća svijest masa (za razliku od našeg vremena, kad više nitko ne vjeruje u mogućnost čuda):

Prvo, dokazi zakona kauzalnosti nikada nisu prelazili granice malih područja. Nisu čak mnogo prešli ni individuum. To jest, ondje gdje je riječ o uvjerljivom empirijskom dokazu, ostajalo se u malom. Nije pronađen prihvatljiv zakon kao danas: zakon o nerazorivosti materije i održanju energije.

Drugo, spoznaja o svemoći zakona kauzalnosti bila je stoga uvijek samo spekulativna, filozofska. A filozofijom se ne mogu uvjeriti mase.¹

U kršćanskom nazoru na svijet, osobito u romano-katoličkom, zakonu kauzalnosti protivilo se učenje o slobodnoj volji. Individuumi se kreću slobodno, a najslobodnije bog. Strogo uzevši, ovdje nema mjesta zakonu kauzalnosti. Crkva ga je doduše s vremenom priznala; ali bog ga svakog časa može razbiti, vrijedio ili ne.

Tek potkraj srednjeg vijeka nominalizam skolastičara na stanovit način priznaje zakon kauzalnosti. O izrazitom prirodnoznanstvenom nazoru na svijet može se govoriti tek nakon 1520. Posebno su ga razvili narodi čisto germanskog porijekla. Dakako, te bi tragove valjalo u tih naroda slijediti i prije 1520. Zašto nakon 1520? Jer je izrazit u reformaciji. Zablude katoličkog monoteizma u Italiji u doba renesanse pokazale su germanskim narodima da taj na-

zor na svijet, takav kakav jest, nije više prihvatljiv za njih: bilo je u njemu nešto što se najdublje suprotstavljalo njihovu osjećanju, a što je to za njih bilo odbojno, iskazao je Martin Luther: individualizam klasičnih naroda i Romana, učenje o slobodnoj volji. Luther govori: čovjek nema slobodne volje. Što radi i kako se kreće, sve se zbiva po nepromjenljivo utvrđenoj predestinaciji. Ta od boga utvrđena, uistinu zauvijek utvrđena predestinacija nije ništa drugo do zakon. To pobjeđuje sve individualno. Čovjek nema individualne volje, a niti je nad njim kakav individuum, bog, koji ravna njime kako hoće, već zakon. No taj zakon je od boga.

Misli se pri tom prije svega na moralni red (korisnost dobrog djela prema Lutheru isto tako otpada), ali se on neposredno nadovezuje na prirodni zakon. Ni materija, strogo uzevši, ne zna za individuum, već samo za jedan zakon: formuliran je tek u našem stoljeću kao zakon o postojanosti energije.

Kako se prema tome odnosi umjetničko stvaralaštvo? Poboljšavanje prirode: osjetila nam dočaravaju individuum; individuumi ne postoje. Dakle, i trodimenzionalnost je samo prividna; prirodnoznanstvena umjetnost mora biti antiplastička. — Najvjernije ona nam volju predmeta prenosi optičkim opažanjem: zbog toga prevladava slikarstvo (koje ne izdvaja predmete, već ih pokazuje u njihovoj okolini; ne izdvojene pojave u prirodi, već isječke iz prirode). Čime se ta umjetnost razlikuje od prirode? Slika jasnije pokazuje povezanost predmeta nego što je to u prirodi: to je poboljšavanje.² Slikar stvara da postigne sklad, prikazuje na slici po prirodnom zakonu kauzalnosti uzajamno utjecanje predmeta. Kauzalna povezanost je svrha umjetnosti. Ističem ovdje posljedicu, koja pokazuje bit umjetnosti pod vladavinom prirodnoznanstvenog nazora na svijet, čime zapravo već zahvaćamo u područje elemenata. Umjetnost starog vijeka prikazuje događaje, ljudima slične sile, ali ljudski lik prevladava. Svijet je samo radi čovjeka, i to, prevladava tjelesno savršeno lijep čovjek. Slike krajo-lika, žanra, životinja javljaju se tek u razdoblju propadanja. Umjetnost kršćanskog srednjeg vijeka prikazuje stvari za ljude. Sav red je u biti etički i sračunat na čovjeka. Stvari prirode tu su i opet za čovjeka. I u toj umjetnosti prevladava čovjek, i to dobar čovjek. Za prirodnoznanstvenu umjetnost čovjek vrijedi kao i svaki drugi predmet prirode. Čovjek ne zatvara krug stvorova. Ljudski razum ne može pojmiti svijet, stoga taj svijet očigledno nije stvoren za čovjeka. Ovdje otpada teleološko gledište, prema kojem se sve svodi na svrhu u korist čovjeka. U Holandana prvih čitava je priroda jednako vrijedna kao i čovjek, a u Romana, posebno u Španjolaca, neprestano u umjetnosti prevladava čovjek.

2

Slikar ističe stanovita svjetla i sjene, odbljeske boja koji nam u prirodi ne upadaju u čči.

¹ Umjetnost i filozofija ne podudaraju se tako kao umjetnost i religija, koji čovjeku pribavljaju sklad. Filozofija uvijek prethodi, ona je kritička, ona ne stvara sklad nego ga razara. Ona je doduše kadra stvarati skladove, ali mnogo kasnije, kad njezina učenja postanu opće dobro. Za povijesno-umjetnički razvoj također je korisno da drži na oku obrate u filozofiji, jer i filozofski sistemi poniču iz nazora vremena i naroda, i moraju stoga biti povezani s vladajućim nazorom na svijet. Ali paralelizam nije tako neposredan i stoga nije tako neposredno očevidan.

Od elemenata ne promatramo one koji su čisto materijalne prirode: vanjsku svrhu, građu i tehniku.³ Promatramo samo: 1. što, s kojim se prirodnim predmetom čovjek takmiči. Motivi. Ali ne u pojedinostima, kako ih nameće vanjska svrha, nego u velikim kategorijama, već prema tome kako čovjek daje prednost jednom ili drugom;

2. kako čovjek prihvaća osjećaje motiva iz prirode posredstvom vanjskih osjetila. Umjetničko djelo, kao kompoziciju, oblikuje unutarnje osjetilo, a i promatrač unutarnjim osjetilom prihvaća umjetničko djelo. Ne možemo pratiti kako se to zbiva, ali možemo promatrati kako umjetnik ponutruje vanjska materijalna iskustva prirode i također kako promatrač prihvaća umjetničko djelo. Moguća su dva načina: osjetilo opipa i osjetilo vida (a ne samo ono drugo, kako se obično sudi sa stanovišta moderne umjetnosti). Osjetilo opipa prihvaća motive kao trodimenzionalne oblike, oko kao dvodimenzionalne plohe. Postoji čitava ljestvica prijelaza. Govorimo stoga o odnosu između oblika i plohe.

Sve predmete svijeta koji čovjeka podstiču na takmičenje dijelimo u dvije velike grupe: 1. neživi, mrtvi, anorganski motivi, 2. živi, organski motivi. Kriterij je, dakle, život, a on se očituje u pokretu. Anorganski se ne mogu sami kretati, ne mogu se pomaknuti s mjesta, njihove su molekule nepokretne. Organski mogu, i to na dva načina: a) rastom (mijenjanje rasporeda molekula) — bilje i životinje, b) promjenom mjesta — svojstvenom samo životinjama i čovjeku.

Objasnili smo odnos između obiju grupa. Anorganski predmeti nemaju sposobnosti kretanja; znači li to da su i nepokretni? Naprotiv: oni su najpokretniji: zrak, voda, zemljina kora. Ali pokret proizlazi od snaga koje na njih djeluju izvana i kojima su izručeni, koje ih neprestano mijenjaju. Doduše, ni oni nisu bespomoćni: postoje u njima snage protiv unutarnjih promjena, mijenjanja agregatnog stanja (osobito u krutim tijelima), koje ih održavaju kao trodimenzionalne individuumne. Nadalje, izvana, sila teža, koja se opire vanjskim promjenama. Ali vanjske su snage tako jake da pomalo nadvladavaju protusnagu. Posljedica je da malokad susrećemo cjelovit individuum od anorganskih materija: tada ga nazivamo kristalom. Nazvat ćemo stoga čitavu skupinu kristaliničnim motivima (da ne dođe do zamjenjivanja anorganskog i organskog). Kristal u svojem najčišćem obliku kao pravilni poliedar (postoje i složeniji oblici, ali oni već pokazuju narušavanje čistog oblikovnog zakona, a mi ćemo se zadržati samo na takozvanim pravilnim tipovima), apsolutno je simetrično oblikovano tijelo, koje svaki rez kroz središte dijeli u dvije apsolutno jednake polovice: desno i lijevo, gore i dolje, uvijek jednake. Nadalje, omeđen je također simetrično oblikovanim plohamo koje se dodiruju u kutovima. Takav je kristal apsolutno jasan kao pojava: simetrijom je u cjelini nužno zatvoren u sebi, on je individualnost; ali on je isto tako jasan i u svojim dijelovima, koji su omeđeni rubovima. U svemu vlada apsolutna simetrija. Oblikovni zakon glasi: 1. apsolutna simetrija, 2. oštro i jasno razlikovanje, to jest, nema zaobljenja. Dakle, kristalinična je materija po sebi nepokretna, apsolutno je simetrična. Simetrija je osnovni zakon svih kristaliničkih materija, svih anorganskih kristaliničnih motiva. Ali vanjske snage, koje neprestano nasreću na kristaliničnu materiju, razaraju to čisto oblikovanje, tako da obično nestaje bez traga. Anorganske predmete susrećemo stoga obično kao amorfnu masu.

Organski motivi: biljka i životinja, osobito ako ih gledamo sa strane, na prvi pogled nisu simetrično raspoređeni i stoga nisu ni tako očividni kao individualnosti. Promotrimo li pitanje, otkrit ćemo i opet simetriju: u malom kao i u velikom, u čeliji,

u listu, u godovima stabala; iskusan anatom može čitavo životinjsko i ljudsko tijelo razdijeliti u dvije simetrične polovice. To znači, simetrija postoji, u malom i u velikom, ali ona se ne očituje jasno i neskriveno. Zašto? Jednom zbog vanjskih snaga koje je pokreću. Dok međutim protusnage kristalinične materije ne mogu sačuvati njezinu individualnost, organski predmeti posjeduju bar neko vrijeme, to jest dok žive, djelotvorno protuoružje u vlastitoj pokretnosti, koje se suprotstavlja vanjskim snagama i tako bar neko vrijeme potvrđuje individualnost. Ali i opet pokret razara simetriju i kod organskih stvari. Ipak je ne razara potpuno kao ondje, jer mu se suprotstavlja unutarnji pokret, pa se simetrija tako očituje u stanovitim stankama i kretnjama. Zato je u organskom svijetu nikada ne nalazimo tako apsolutno kao u kristalu; izuzevši određene najniže tvorevine biljnog i životinjskog svijeta, s kojima likovna umjetnost ne može računati.

Dolazimo, dakle, do ovih načela:

1. Svi su motivi, dakle prirodni predmeti, organski kao i anorganski, s kojima se čovjek može takmičiti, prvotno simetrično oblikovane, trodimenzionalne individualnosti (dakle, ne samo kristali, nego i bilje i životinje). To znači: stereometrijska simetrija, a ne samo planimetrijska, s obzirom na plohu. Dakle, simetrija je glavni i osnovni zakon svega oblikovanja materije. To je jedina norma oblikovanja materije. Stoga je jednako važna kao i ljepota, ako pod tim razumijemo savršenu normu tjelesnosti.

2. Pokret se neprestano i u svim tačkama bori protiv simetrije i po mogućnosti je razara.

3. Simetrija i pokret odnose se, prema tome, kao opreke.

Što se više potvrđuje jedno, to više uzmiče drugo. (Objašnjenje: simetrija je ljepota, pokret je organska životna istina; stoga jedno nastoji isključiti drugo.)

4. Simetrija je kao zakon vječna i nepromjenljiva. U svakom individuumu postoji samo jedna zamišljiva simetrija, jer postoji samo jedno središte oko kojeg se okupljaju svi dijelovi. Naprotiv, u svakom individuumu mogući su bezbrojni pokreti koji se neprestano mijenjaju; njihova je egzistencija kratkotrajna, prolazna: simetrija je vječna, pokret je prolazan.

5. Apsolutno simetričan je samo kristal. Stoga je kristal jedini apsolutno jasan, u sebi zatvoren i apsolutno lijep individuum. Sva pokretna organska materija po tome je iza neživotnog kristala. Odnos između kristaliničnih i organskih motiva može se prema tome definirati ovako:

1. Jednaki su po tome što su kao individuumi prvobitno sazdana simetrično. To je zajedničko svim predmetima prirode.

2. Razlikuju se po tome što kristalinični ili zadržavaju simetriju potpuno čisto, ili gube individual-

nost. — Simetrija i individualnost se podudaraju, znače jedno, dok organski predmeti djelomičnim napuštanjem simetrije zadržavaju svoju individualnost i time uglavnom i svoje simetrično oblikovanje. Ovdje se individualnost i simetrija apsolutno ne podudaraju. Organska individualnost podnosi određenu mjeru asimetrije. Može se lišiti dijela simetrije, ali ne sasvim. Simetrija i pokret su suprotnosti koje se uzajamno isključuju, kao tijelo i duh. Simetrija je oblikovni zakon materije, pokret je oblikovni zakon duha. Međutim, kristal i organski motivi nisu takve suprotnosti. Likovna umjetnost dokazuje da se podnose do stanovite granice. Zašto? Kristalinični su motivi čisto simetrični, oni miruju; organski se kreću, ali nisu čist pokret, čisti duh, nisu sasvim asimetrični. Oni su mješavina tijela i duha, zadržavaju i simetriju: u stankama, kao što rekosmo. Dakle, kod organske materije ne dolazi u obzir samo pokret, već i materijalni mir, simetrija. S druge strane, ako pomno pogledamo, i u anorganskim motivima javlja se pokret. Postoje stoga prelazni oblici između kristaliničnog i organskog, osobito važni za likovnu umjetnost. Promatrat ćemo stoga i njih. Vidimo, samo je jedinstvo između obiju skupina apsolutno. Različitosti su više gradualne nego apsolutne, dakle nisu tako oprečne kao simetrija i pokret. To je važno, jer objašnjava kako se oboje moglo uskladiti. Promotrimo samo nekoliko pojava koje tvore prijelaz od kristaliničnog prema organskom: nisu više strogo kristalinični proizvodi, ali su u oblikovnom zakonu blizu kristaliničnom.

1. slučaj: simetrično u cjelini, nejasno u dijelovima. Pravilan poliedar s beskrajno mnogo strana postaje kugla. Kristal nikada ne može biti okrugao. Njegove plohe moraju biti izlomljene i doticati se u jasnim rubovima. Kugla je doduše stereometrijski simetrična, pa čak po tome i savršenija od kristala. Stoga je u očima promatrača i kugla nesumnjivo individuum. Ali zakrivljenje više nije kristalinično. To jest, kao cjelina kugla je jasna, u dijelovima je nejasna: ima beskrajno mnogo dijelova koji se neprimjetno pretapaju. Zaobljenost je rezultat pokreta. Organski se predmeti sami zakrivljavaju, s pomoću svoga unutarnjeg života, sposobnosti kretanja; u borbi za egzistenciju, da izbjegniju razornim utjecajima izvana (stapke bilja, udovi životinja). Rubove anorganskih predmeta moraju umjetno izbrusiti vanjske snage. Kristala u obliku kugle zapravo nema: samo organska priroda stvara kugle, na primjer, zrnje sjemena, a čovjek ih oblikuje rukom. Taj primjer dakle prelazi anorgansku prirodu. On pokazuje kako su tijesno povezani organski i anorganski proizvodi.

2. slučaj: Jasno u dijelovima, ali ne apsolutno simetrično u cjelini. Probijanje zakona kristala na drugu stranu predstavlja piramida. Dijelovi su plohe odijeljeni oštrim rubovima, i utoliko odgovaraju kristalu. Ali ona nije pravilni poliedar, simetrična je samo desno i lijevo od središnje osi, a ne gore i dolje. Dakle, simetrija nije apsolutna već samo djelomična, kao u organskih predmeta. Ako

piramidu položim, nestaje i simetrije između desne i lijeve strane. Kako se to objašnjava? Piramida jasno pokazuje dva smjera, prvi, u kojem se stanjuje, i drugi, u kojem se proširuje. Širi je pravac sile teže, koji vuče tlu, šiljasti — smjer snage rasta koji teži od tla uvis. Snaga rasta reprezentira bez sumnje pokret koji se krije u samoj materiji. Ona više ne može biti anorganska. Piramida nije kristal, već samo oktaedar, gdje nema pokreta uvis.

U piramidi već postoji unutarnji pokret, iako su tu još bitne osobine anorganske materije. Piramida nije organski motiv, jer nema zaobljenja; ona je, dakle, prelazni motiv. Nije više riječ samo o simetriji. Tomu se pridružuje još nešto. Naime, snaga rasta suprotstavlja se sili teži. Oblik piramide rezultat je te borbe. Kad bi postojala samo snaga rasta, piramida bi se stanjila u tanku, dugačku nit. Sila teža uzrokuje lijep oblik piramide. Ako je odviše vitka, ne sviđa nam se: ako je odviše zbijena, ne sviđa nam se ni tada. Ona mora biti uravnotežena, prava sredina između obiju krajnosti, tada ima proporciju; zasniva se na osjećaju sklada: vidimo da su obje snage uravnotežene. Dakle, gdje je pokret, gdje je pomicanje dijelova iz simetrije, javlja se proporcija. Ona nipošto ne postoji od početka. Dakako, simetriju i proporciju u pravilu navodimo u jednom dahu i u objema gledamo bit tjelesne ljepote. Ali to je nenaučno. Ne mora biti proporcije; postoje stvari koje su samo simetrične (pravilni poliedar). Proporcija se javlja tek onda kad je simetrija pobijena u stanovitoj tački.

Druga načelna razlika: simetrija je samo jedna; desno i lijevo moraju biti potpuno isti, tu se mišljenja ne mogu razilaziti. Postoje različite proporcije, na primjer, stup; već su Grci poznavali različite proporcije, a potpuno su drugačiji gotički i moderni stupovi.⁴ To dolazi odatle što proporciju izaziva pokret. Svaki je pokret prolazan, pa tako i proporcija. Dakle, proporcija nije čvrsta norma materijalnog oblika. Normu materijalnog oblika, vječnu, apsolutnu, zakonski oblik, nazivamo ljepotom materije. Zakon ljepote je dakle samo simetrija. Simetrija je po sebi i u svim okolnostima lijepa.

Ipak obično i proporciju promatramo kao takvu normu; vidjeli smo upravo da to, strogo uzevši, nije pravo, jer je proporcionalnost već izraz prolaznog pokreta. Ali događalo se da i proporciju drže jednako vrijednom kao i simetriju. Zašto se to događalo? Ona je pokret koji susrećemo već i u anorganskoj prirodi;⁵ stoga je i najbliža simetriji. Tako se

4

Lijepa glava, nejasan pojam: ni ovdje ljepota nije samo pravilnost, nego odnos između sile teže i sile rasta. Odnosi veličine pojedinih dijelova: »ukus« je različit. Kod simetrije nema ukusa. Zašto je proporcija različita, a ne apsolutna? Proporcija je odnos ravnoteže između sile rasta uvis i sile teže. To se svodi na pokret sile rasta. Nju možemo zamisliti kao jaču ili slabiju. Ako je zamislimo jačom, tada će, na primjer, stup, dakako, biti vitkiji, a njegova će ravnoteža ipak biti sačuvana. Odatle razlike shvaćanja u pojedinim vremenima.

5

Ako ne u cjelini tijela kristala, tada u dijelovima. Po tome se vidi da čak ni kristali nisu individuumi i da nastaju unutarnjim kretanjima molekula.

događa da umjetnosti teže proporcionalnosti već ondje gdje su inače svjesno isključene sve kretnje, na primjer, u stanovitim staroegipatskim likovima koji sjede beživotno, ukočeno, ali u glavi, trupu nisu samo simetrični nego i proporcionalni. Utoliko i proporciju možemo ubrojiti u bit tjelesne ljepote; strogo uzevši, ona se već suprotstavlja apsolutnoj ljepoti — apsolutnoj simetriji — koju dokida. Stoga se svi uglavnom slažu u ocjeni proporcionalnosti, unatoč različitim ukusima. Slučajeve kao što su kugla i piramida nazivamo sekundarnim kristaliničnim oblicima, prelaznim oblicima, oni su veoma važni za povijest umjetnosti, zbog zaobljenja i proporcije.

Kako se čovjek ponaša u svom takmičenju prema tim motivima? Postavimo pitanje: koji su motivi isprva privukli čovjeka da se takmiči? Organski ili kristalinični? To je povezano s pitanjem koja je vanjska svrha bila primarna. Ostavili smo pitanje otvoreno, jer je danas gotovo nemoguće odgovoriti na njega. Ja osobno mislim da je ljudsko stvaranje počelo sa svrhom prikazivanja. Ali stanimo na Semperovo stajalište i pretpostavimo da je upotreba svrha najstarija, što danas vjeruju još mnogi, ako ne i većina. Pomislimo na primitivnog čovjeka koji mora odgovoriti primitivnoj svrsi. Na raspolaganju mu stoji mrtva kristalinična materija (to jest, anorganska materija, ali može to biti i organska koja je postala anorganska, to jest lišena pokreta, kao kost ili drvo). Jedna od najstarijih upotrebnih potreba jest potreba za oružjem: vršci strijela od kamena, grubi, iverasti (još nema oruđa za brušenje) (može to biti i šiljak koplja za ubadanje, ili oštrica nekog strugača). Poznamo takvo prethistorijsko šiljasto oruđe od kamena. Izdjelano je sve u više ili manje pravilnom obliku trokuta. Što je oblik trokuta? Kristaliničan po tome što pokazuje simetriju; ali nije stereometrijski simetričan, već samo planimetrijski. Ima već šiljak, dakle, pokret. Ima već pravac, kao piramida, i stoga proporciju. Ubraja se u prelazne oblike između kristaliničnih i organskih. Odakle čovjek crpi taj motiv? Iz anorganske prirode? Kristali su rijetki, a nijedan nema oblik šiljka strijele. Iz organske prirode? Svi organski proizvodi koji se mogu upotrijebiti za bodenje vitkiji su, kao trnje, riblje kosti. Zapravo čovjek nije kao uzorak uzeo ni jedan prirodni predmet. Pred njim je bila zadaća da obradi mrtvu materiju. Kakav bi oblik stvorila priroda u tom slučaju? Kristaliničan. Čovjek, koji je sastavni dio prirode, pridaje stoga predmetu također kristalinični oblik. Pri tom on čak i ne mora razmišljati: upravo jer je čovjek, to jest, priroda, on mora oblikovati stvari prirodno, kristalinično, simetrično. To se može iskušati još i danas: list papira, ako ga upotrebljavamo kao podmetač ili pokrovac, izrezujemo simetrično, komadić drva obrezujemo simetrično, itd. Ako, dakle, nema nikakva osobitog povoda da mrtvoj materiji pridamo oblik organskih motiva, prirodno je i razumljivo da čovjek primjenjuje kristaliničan oblik. Kristalinični oblik je normalan i razumljiv za čovjeka, jer je uopće i za prirodu nor-

malan i razumljiv, kad je riječ o mrtvoj, nepokretnoj materiji.

Ali, je li to čisti kristal? Nije. Predmet posjeduje ljudsku upotrebnu svrhu, a kako je sav čovjekov rad vezan uz pokret, mora to doći do izražaja i u djelu, to jest, u oštrici strijele. Odatle oblik trokuta, to jest prelazni oblik. Simetrično oblikovanje kao osnovno razumljivo je po sebi, ali već ga razbija smjer rasta, to jest, proporcija se javlja na štetu simetrije.

To načelo valja urezati u pamet: sve čovjekovo umjetničko stvaranje, ukoliko ga vanjska svrha ne pretvara u takmičenje s organskom prirodom, mora prvotno biti kristalinično. I drugo načelo: kristalinični oblici nisu više čisti nego sekundarni. Nisu više apsolutno simetrični, nego se uz njih javlja proporcija. Istinitost tog načela shvatit ćemo ako bacimo pogled na arhitekturu i umjetnički obrt. Do dana današnjeg u njima uglavnom vlada simetrija: dakako, ne čisto kristalinična, to jest ne stereometrijska simetrija, ali zato planimetrijska. Pa i jasna podjela u plohe oštih rubova uglavnom prevladava u arhitekturi i namještaju: povremeno se i ovdje javlja organsko zaobljenje, ali uvijek opet nestaje. Upravo naša moderna umjetnost, koja bi u umjetnički obrt htjela uvesti organske oblike, u arhitekturi je uvijek ravnocrtna i pravokutna. Ali, s druge strane, vrijedi i ovo: čovjekova funkcionalnost uzrokuje već (pokret) da se kristalinično ne javlja čisto: stoga i u arhitekturi i u umjetničkom obrtu leži klica organskog oblikovanja. To se osobito vidi u umjetničkom obrtu; vjerojatno će i arhitektura jednom biti organski oblikovana.

Napokon valja razjasniti još nešto. Arhitekturu i umjetnički obrt preziremo obično kao podređene vrste. Ali je zapravo samo u tim vrstama čovjek uistinu stvaralački. Za to nema uzora, ovdje stvara iz sebe. Ako postoji slobodno takmičenje s prirodom, onda je to ovdje. Prekorači li čovjek tu granicu, postaje ovisan o prirodi. Utoliko su arhitektura i umjetnički obrt u višem stupnju umjetnost nego one druge.

Tako se razjašnjavaju različite pojave, koje se na prvi pogled čine neobičnima:

1. da postoje čistunci u umjetnosti, koji još i u našem stoljeću u kiparstvu i slikarstvu zahtijevaju tačno promatranje »arhitektonskih«, to jest, upravo kristaliničnih zakona: tako u slici više ili manje simetričnu kompoziciju. Ne samo klasični arheolozi, kod kojih bi takva jednostranost još i bila razumljiva, nego poznavaoči novije umjetnosti, upravo su najtemeljiti, kao Jakob Burckhardt, s kojim se nitko ne može mjeriti. Upravo kristalinične oblikovne zakone on je proglasio apsolutno osnovnim zakonima svih umjetnosti.⁶ Stoga se — misli on —

⁶ Simetrija je jedini apsolutni oblikovni zakon materije. A u svom likovnom stvaralaštvu čovjek je nerazrješivo vezan uz materiju. Tako će morati računati sa simetrijom, sve dok postoji likovno umjetničko stvaralaštvo. Ako bi se čovjek jednom potpuno odrekao simetrije, odrekao bi se i umjetničkog stvaranja. Onda se obraća umjetnostima koje su samo pokret: muzici, poeziji. A po mom mišljenju on tome teži, pogledamo li modernu umjetnost.

čovjek u svojem umjetničkom stvaralaštvu, koje je vezano uz mrtvu materiju, nikada ne može toga osloboditi. Bar ne u kiparstvu. Ali ni u slikarstvu.

2. Ideje poput Semperove, da je primitivno umjetničko stvaralaštvo bilo najviše i najčišće, nasuprot svemu što je slijedilo potom. Na tu je ideju došao promatranjem svjedočanstava primitivnih naroda, koji sigurnom kristaliničnom obradom motiva i navivno-polikromnom primjenom boje pokazuju apsolutno čist umjetnički ukus za razliku od pokvarenog modernih Evropljana. To ponekad ide tako daleko da Semper daje na znanje kako vjeruje u praiskonsko stanje savršenstva čovječanstva, kao što tvrdi i biblija. Anorganski su motivi dakako vječni motivi, organski motivi, naprotiv, koje upotrebljavaju noviji umjetnici, sviđaju se samo nekima. Stoga se i dopadaju ti radovi divljaka; moderni se mogu sviđjeti samo neko vrijeme, u skladu sa stanovitim pretpostavkama.

Kako se taj rezultat odnosi prema Semperovoj hipotezi? Semper je mislio kako je umjetnički obrt, koji daje djela s upotrebnom svrhom, naučio čovjeka simetriji i proporciji. To je tačno, ukoliko želi reći da čovjek u početku nije bio svjestan i tek je pomalo dolazio do jasne svijesti da su to dva zakona ljepote: to je možda i trajalo dugo. Do općih pojmova dospjela je tek platonsko-aristotelovska filozofija. Ali nije ispravno mišljenje da su simetrija i proporcija vezani uz tehniku i vanjsku svrhu, da su tako došle na svijet, a ne iz nutarnje nužnosti čovjekova umjetničkog stvaralaštva. Šiljak strijele bio bi prema tome pravilno trouglast zato što su iveri takvi: to nije nimalo uvjerljivo. Ili zato što to uvjetuje vanjska svrha: nepravilan šiljasti oblik (kao na primjer trn) poslužio bi jednako ili, u određenim okolnostima, čak i bolje. Simetrija ne niče ni iz tehnike ni iz upotrebne svrhe, već iz unutarnje nužnosti koju čovjek sluša; kao i priroda, on stvara pomoću mrtve materije. To takmičenje čovjeka s kristaliničnom prirodom čini se, doduše, automatskim, ali se u tome krije i potreba za skladom: ista ona koja se nalazi i u prirodi. Jer upravo kristali dokazuju kako mrtva priroda po sebi sama već teži redu. Pretpostavimo da je svrha ukrašavanja najstarija. Ovdje, u prvom redu, vrijedi isto kao i u upotrebnoj svrsi: i praznina se ispunjava mrtvom materijom, a čovjek je mora oblikovati kristalinično ako nema osobitog povoda da je oblikuje organski. Ako bi svrha ukrašavanja bila čista (bez primjese svrhe prikazivanja) i apsolutno najstarija vanjska svrha, onda bi ljudsko umjetničko stvaralaštvo započelo takmičenjem s anorganskim motivima.

Ali uzmimo treći slučaj: da je najstarija svrha prikazivanja najstarija (3). Kakve predodžbe ima primitivni čovjek? Očigledno ga zaokupljaju uglavnom kaotični pokreti, koji izvana nadiru na njega, i to utoliko više, ukoliko su živahniji. Najživahniji su pokreti životinje i čovjeka. Stoga bi oni i morali zauzimati najvažnije mjesto u njegovim predodžbama: dakle organske tvorevine. Biljka zasada ne dolazi u obzir, jer nije sposobna da promijeni mje-

sto. Najprimitivniji narodi imaju začudo geometrijske ornamente, imaju i likove ljudi i životinja, ali nemaju biljnih ornamenta; među nalazima u Dordogni najzapaženiji su životinjski likovi: lovački narod. Ja držim svrhu prikazivanja najstarijom, jer najdrevnijom i najelementarnijom smatram onu potrebu čovjeka za skladom koja teži prikazu biti prirodnih snaga, zapravo nazoru na svijet. Svrhu upotrebe i ukrašavanja očituje bez sumnje već i životinja, ali ona nikada nije dospjela do umjetničkog stvaralaštva. Potrebu za skladom nema nijedna životinja, ili ima tek posve slabu i elementarnu; čovjek je posjeduje, i stoga je umjetnički stvaralac. Ako je to istina, onda bi takmičenje s organskom prirodom (nalazi u Dordogni) bilo najstarije. Ali na to pitanje nemoguće je odgovoriti.

Ubaciti: Egipćani kao najstariji kulturni narod već su napredniji. Prehistorijska je građa posve nedostatna. Uz kamene predmete nalaze se često i predmeti od bronz i željeza. Preostaje etnologija. Oni vjeruju da mogu nešto uraditi. Ja sam skeptičan; a rezultati govore više u korist moje pretpostavke. Jer putnici prilično jedinstveno izvještavaju da to što nam se čini geometrijskim ornamentom, dakle kristalinične motive za ispunjavanje praznine, divljaci nazivaju imenima organskih stvari. Tako, na primjer, Novozelanzani. A to se doima i klasičnih arheologa (Conze). Nizovi trokuta su nizovi šišmiša. Nizovi kvadrata su leteće pčele. Ako je to tačno, tada bi trebalo reći: divljaci smjesta organiziraju organske predmete u strogo kristaliničan oblik; to nije loše, i čini mi se sasvim prihvatljivo. Ali ima jednu manu: mi u 19. stoljeću ipak ne možemo znati što su mislili ti Indijanci prije nekoliko stoljeća.

Znamo primjere iz povijesti umjetnosti, gdje su motivima, koji su isprva bez sumnje značili nešto sasvim drugo, naknadno podmetali stanovita značenja, na primjer, uzorak nara, akantusa, u slavenskom ornamentu jabuke (u slavenskom ornamentu uopće postoji poučan materijal za ocjenjivanje izvrsnosti takvih obilježavanja).

2. oblik i ploha

Svi se prirodni predmeti protežu u tri dimenzije: visinu, širinu i dubinu. Danas pretpostavljamo — a to su pretpostavljali već i Grci — da su materijalni prirodni predmeti sastavljeni od atoma-molekula. I molekule su u biti trodimenzionalne, ali tako male da ih čovjek ne može izmjeriti. Naša osjetila ne zamjećuju prirodne predmete kao atome, već kao komplekse atoma. Bar dok imamo posla sa čvrstim tijelima, ti se kompleksi javljaju kao postojani, to jest, nepromjenljivi za neko vrijeme.

Dakle, zaključak glasi: svaki se prirodni predmet proteže u tri dimenzije. To trodimenzionalno protezanje nazivamo oblikom.

Kako dolazimo do osjećanja prirodnih predmeta izvan sebe? Osjetilima. Glavnu ulogu igra u tome osjetilo vida. Ali upravo osjetilo vida samo nije dovoljno da nam prenese osjećanje oblika. Osjetilo vida ne prodire kroz predmete: ono vidi samo plohu stvari koja je okrenuta promatraču. To jest, oko ne vidi trodimenzionalni oblik, već dvodimenzionalnu plohu: vidi samo visinu i širinu, ali ne vidi dubinu. Potrebno mu je drugo osjetilo da ga uvjeri o postojanju dubine, a to je osjetilo opipa. Osjetilo vida odaje samo postojanje predmeta; oblik predmeta odaje tek osjetilo opipa. Danas nam dostaje doduše samo pogled, pa da se uvjerimo kako pred nama stoji čovjek, na primjer. Ali to nam ne govori osjetilo vida kao takvo, već to znamo na temelju svojih iskustava koja smo stekli osjetilom opipa. Tako imamo bitno: oblik, koji upoznajemo opipom, i varljivo, prividno: plohu, koju bilježi osjetilo vida. Tu plohu nazivamo optičkom ili subjektivnom plohom.

Ali što nam govori osjetilo opipa? Ne govori nam samo da je tijelo zatvoreno (određeno) s tri dimenzije, već i to da ga zatvaraju i plohe. Ni osjetilo opipa ne može prodrijeti kroz stvari, ali ih može u isto vrijeme obuhvatiti s više strana, dok se osjetilo vida približava predmetu samo s jedne strane. Dakle i osjetilo opipa obavještava samo o jednoj plohi koja prijanja uz oblik: nazovimo je taktilnom ili objektivnom plohom. Čini se da su optička i taktilna ploha isto. No povijest umjetnosti usredotočila se sva na to da objasni kako su to dvije različite plohe. Umjetničko djelo je temeljno različito već prema tome drži li se umjetnik jedne ili druge plohe. Čime se one, dakle, razlikuju?

Optička je ploha zapravo strogo dvodimenzionalna. Pred našim se očima pruža slika koja pozna samo dvije dimenzije; ne smijemo se zavaravati time kako smo jasno svjesni da stvari, koje se naoko protežu u dvije dimenzije, uistinu predstavljaju trodimenzionalni oblik. To nas uvijek uči naša unutarnja svijest, na temelju sabranih iskustava. Za

naše osjetilo vida, naprotiv, stvari su samo dvodimenzionalne plohe, apsolutne ravnine. Sve molekule predmeta koje vidimo leže u jednoj ravnini.

Kako je s taktilnom plohom? Potpuno je moguće da i taktilna ploha tvori apsolutnu ravninu, da se, dakle, taktilna i optička ploha zapravo podudaraju, na primjer, na kocki. Držimo li kocku pred očima tako da vidimo samo jednu njezinu stranu, tada za oko molekule leže u istoj ravnini. Ali i osjetilo opipa odaje glatku plohu na kojoj nema ni udubina ni uzvišenja. Ovdje je i taktilna ploha dvodimenzionalna. Ipak takvi su slučajevi veoma rijetke iznimke (uostalom, ako kocku obuhvatim rukom, osjećam njezinu trodimenzionalnost). Uzmimo neki drugi kristal, poliedar s više od šest strana. Nikada ne vidimo samo jednu stranu, osim ako je kristal velik i držimo ga pred nosom. Promatramo li ga s neke udaljenosti, tako da ga vidimo u potpunosti, tada vidimo više od jedne strane, a i to mnoštvo strana, koje možemo obuhvatiti jednim pogledom, prostire se doduše za osjetilo vida i opet u ravnini, ali osjetilom za opip odmah osjećamo da se strane dodiruju u kutovima i da se protežu otraga u dimenziji dubine. Taktilna ploha nije više, dakle, dvodimenzionalna, već trodimenzionalna. — Uzmimo umjesto kristala organsko biće, na primjer ljudski lik. Za oko javlja se kao ravnina, kao dvodimenzionalna ploha; ako opipamo tu plohu, ona se, kako kažemo, modelira.

Taktilna i optička ploha dakle su dvoje: optička je uvijek ravnina, taktilna je u pravilu neravna, trodimenzionalna, ali uobličena; ravna je samo izuzetno.

Bili smo već rekli da čovjek u pravilu ne upotrebljava najprije osjetilo opipa ako se želi obavijestiti o obliku nekog prirodnog predmeta. Za to mu dostaju prijašnja iskustva osjetila za opip, koja mu u sjećanje, to jest u svijest, doziva osjetilo vida. Iz toga slijedi da je osjetilo vida važno za osjećanje taktilne plohe. Možemo se, dakle, zapitati kako se osjetilo vida odnosi prema osjećanju taktilne plohe. Iskustvo nas uči već vrlo rano, u dječjoj dobi, ukoliko nema naslijeđenih iskustava, kako svagdje, gdje nam osjetilo opipa kazuje da ravnu plohu prekida uzvišenje ili udubljenje, osjetilo vida zamjećuje sjenu (eventualno svjetlo, jer ono pretpostavlja sjenu kao podlogu). Ondje, dakle, gdje naše oko zamjećuje sjenu, nije potrebno osjetilo opipa da nas uvjeri kako je u dimenziji dubine modelacija, uzvišenje ili udubljenje. Sjena, dakle, naviješta oblik. Ali sjena nije nešto tako postojano kao trodimenzionalno uzvišenje, reljef. Sjena se ne mijenja samo prema osvjetljenju, uvijek prema stajalištu promatrača, nego i prema udaljenosti iz koje promatrač gleda oblik. Ima tu bezbroj mogućnosti; naglasit ćemo tri osobito važna prosječna slučaja:

1. Ako predmet promatramo iz najveće blizini, tako reći pred nosom, tako da ne vidimo oblik u potpu-

nosti, nego samo dio plohe, sjena je u pravilu neznačajna. Ploha nije velika, a što je manja, to se više približava ravnini. Posljedica je: taktilna se ploha iz blizine približava ravnini, to jest, optičkoj plohi, jer se sjene vide veoma slabo.

2. Udaljimo se od predmeta, tako da potpuno vidimo njegove obrise u visini i širini: to ispunjava preduvjet da predmet vidimo kao oblik. Sjene na površini postaju djelotvornije (pridrži prst blizu ili daleko); pa i obrisi su zamjetljiviji, i iz toga zaključujemo da se površina proteže u dubinu, da je modelirana otraga, da završava u dimenziji dubine. Nazvat ćemo normalnom razdaljinom tu udaljenost iz koje predmet na temelju svojih iskustava doživljavamo kao zatvoren oblik graničen sjenama, a uz to još možemo osjetiti i kakvoću reljefa njegove površine. U normalnoj udaljenosti nesavršeno osjetilo još razmjerno najvjernije očitava karakter oblika predmeta.

3. Udaljimo li se još više od promatranog predmeta, finije se sjene pomalo pretapaju; osvijetljeni i osjenjeni dijelovi stapaju se u središnji ton, dobivaju dakle kolorističku vrijednost, koja uvijek djeluje plošno (optički). U najboljem slučaju mogu se zamijetiti najdublje, najcrnje sjene. Iz daljine, dakle, zakazuju iskustva osjetila vida paralelna s osjetilom opipa. Oko zamjećuje samo optičku plohu, ravninu. Sjene koje se još mogu izdvojiti imaju više vrijednosti boja, crne boje, dakle, čisto plošne vrijednosti.

Razlikujemo dakle, blizinu, normalnu razdaljinu i daljinu. Iz blizine vidimo samo dijelove; možemo vidjeti dio po dio oblika, i tada u svijesti sastaviti cjelinu. Normalna razdaljina bilježi cjelinu a ujedno i dijelove (ukoliko se odjednom mogu vidjeti). Iz daljine se vidi samo cjelina, ne više dijelovi.

Dakako, razmak se mijenja za svaki pojedini predmet. Zid kuće ostaje plošni dio i na nekoliko koraka udaljenosti; poliedar vidim kao cjelinu već neposredno pred očima. Što je predmet manji, to se više normalna razdaljina približava gledanju iz blizine. Nasuprot tome, gledanje iz daljine uvijek je nešto apsolutno različito. I najmanji predmet čini se drugačiji iz blizine nego iz daljine.

Kako se likovna umjetnost odnosi prema tome? Da je doista riječ o oponašanju prirode, bilo bi jednostavno. Trebalo bi stvari samo odliti u gipsu i oslikati prema prirodi. Već prema želji, predmete bismo mogli gledati iz najveće blizine ili daljine: to bi ostavljalo ili plastički ili slikovit dojam. Međutim, likovna umjetnost nije oponašanje prirode, nego takmičenje s njom. Umjetnik želi predmete prirode svesti na ono što mu se na njima sviđa. A to se mijenjalo s vremenima i narodima. Jednom su stvari gledali iz blizine, drugi put, na primjer danas iz daljine. I taj razvoj tvori bitan dio povijesti umjetnosti, kao i razvoj motiva. Ali i on, kao i ovaj drugi, u krajnjoj liniji ovisi o promjenama čovjekovih nazora na svijet.

Unaprijed valja odstraniti mogući nesporazum. Postoji, kao što je poznato, umjetnost oblika i umjetnost plohe. Umjetnost oblika je statutarna plastika, koja prikazuje stvari trodimenzionalno, u taktilnoj plohi; umjetnost plohe je slikarstvo, koje ih prikazuje dvodimenzionalno, u optičkim plohama; reljef je u sredini između obiju. Moglo bi se misliti da plastični kip odgovara pogledu iz blizine, a slikarstvo pogledu iz daljine. To je doduše utoliko tačno što kip gotovo i ne djeluje iz velike udaljenosti, a slika teško djeluje iz blizine. Plastika odgovara, dakle, prije pogledu iz blizine, slikarstvo pogledu iz daljine. Stoga plastičko i slikarsko valja prevoditi kao blizinsko i daljinsko. Ali isto tako postoji i slikarska, dakle, daljinska, plastika i plastično slikarstvo, to jest ono koje djeluje iz blizine. To jest, uvijek je u likovnoj umjetnosti bilo i kipova i reljefa i slika, promatrali ih ljudi iz blizine ili iz daljine. Time je već rečeno da o »stilskim zakonima« kparstva i slikarstva, o kojima se uvijek govori, ne može biti ni govora. Htjeli su propisivati zakone građama i tehnikama, pa tako i oblicima i plohama. To je svojevoljno s modernog stanovišta. Svaki nazor na svijet stvara drugačije stilske zakone. Nema apsolutnih stilskih zakona kao ni apsolutne estetike.

**prijevod s njemačkog:
snješka knežević**