

I

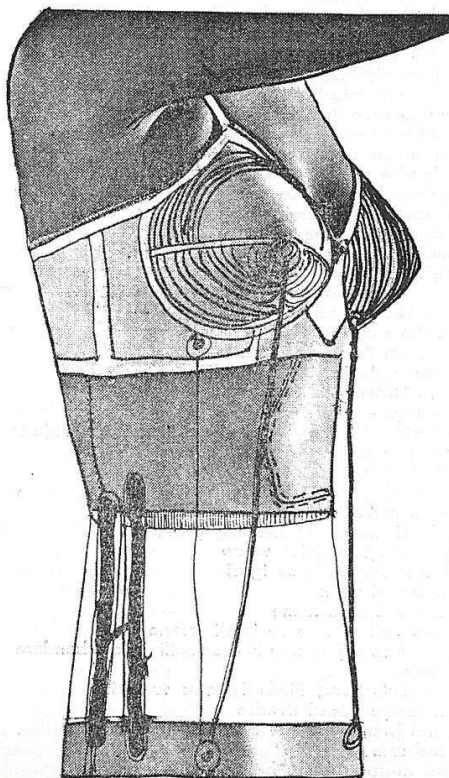
Prije nego izrazim ovih nekoliko zapažanja o vanvremenskom i vremenu u slikarstvu quattrocenata, želio bih osjetiti osjećaj koji je vjerojatno poznat mnogima od vas. Stoljeća nisu sačuvala, više nego druga, djelo Piera della Francesca. U Arezzu, u koru crkve svetog Franje, zidovi se ljušte i naspucavaju, a sjajne boje su potamnjele. Crteži su izgubili freske kako bi nepoznatom rukom potvrdili kobno djelovanje vremena. Doista, sjena ptice koju sunce ponekad baca kroz velik otvor, preljeće preko Povijesti pravoga Križa kao preko neke ruševine. Nigdje kao ovdje demon nepovratnosti nema toliko snage da nas liši naše uzaludne nade. A ipak tuga koju on ulijeva ne traje. Jedan je drugi osjećaj nadomjestio. Nazvat ću ga, s Henri Poincaréom, osjećajem *intellektualne sigurnosti*. To što je djelo u duhu tako sublimno sputano granicama vidljivog, to što nam djelo otkriva, ukoliko je djelo, a otkriva nam u području ideje, čini se da je stalne prirode. Ima otkrića koje mrak istog časa odnosi. Konak na koji nas potiču, neosporni je dar trenutka. Stvarna izoštrenost intuicije kod Greca, Tintoretta, kod Rembrandta, čini nam se usklađenom samo pod cijenu neizbježnih poraza, zastoja, izazova. Ali ovdje, u Arezzu, to je napokon popuštanje. Čini nam se da smo zaklonjeni od neke prijetnje. Ili ona više nema značenja, kao da je bila samo maša zabluda, nemir, istisnuti iz prostora slike, otkrićem prvobitna sustava, odjednom jasna i jednostavna, iz kojega bi samo još trebalo izlučiti jednu neiscrpnu istinu. Isto tako u geometriji tražimo u nematerijalnom liku najjednostavniji odnos koji bi odgovarao zakonitosti. U mehanici izvodimo jednadžbu jednog problema „isključivši vrijeme“, kao što se kaže, da bi se ukazao, jednom razlučivši vrijeme, nepromjenljiv odnos pojave, shvatljiv, nepomičan. Koju je redukciju proveo Piero? Upravo, mislim, vremena.

II

Na više načina slikarstvo sadrži vrijeme.

Prvi je način sam čin kojim se slika pruža ili iznova u nama stvara. Naša se svijest o djelu ispunja u trajanju. Našlazeći na prepreke, interpretirajući, odbijajući, a zatim odričući ili nadilazeći njegovo uskraćivanje, misli koja postaje pogled potrebno je vrijeme, izvjesno vrijeme, da bi u nama ponovo oživio, kao način postojanja, predmet samog djela. Isto tako moramo, kao što kaže Plotin u svojoj raspravi *O jasnoj ljepoti*, uništiti svijest o nama samim da bismo zaista posjedovali predmet koji želimo vidjeti; a ipak je potrebno da se ona održi kako bismo našu viziju mogli provjeriti, razumjeti i posjedovati. Tako se prihvaćanje djela kreće neprestano od razdvojenosti jedinstvu, od pasivnosti traženju, od buđenja snu (ako to želimo), sve do punog doživljaja djela, koje je sinteza mračnih puteva sna i lucidnosti buđenja. Trebalo bi proučiti to vrijeme pristupanja, tu dubinu djela na kojoj se ono može iscrpiti, dubinu čitanja, gdje se krećemo od znaka do znaka, od modre mrlje do pojma ognjača, od ognjača do otkrivanja Madone, a od nje do izvjesne nijanse njezina smijeha ili do naglasaka oblika, a od njih do nečeg apsolutnog. Ali moja namjera nije ta *semantička* dubina, to vrijeme znakova, kako se tako mogu izraziti. Hitio bih se zaustaviti na drugom vremenu, vremenu koje sadrži samo djelo, kao jedan od vidova njegova sadržaja. Evo jedne Djevice bizantske škole, madone mozaika u apsidu Murana. Ništa, zar ne, gotovo

vrijeme i vanvremen sko u slikarstvu quattrocen ta



ništa u tom visokom liku ne ukazuje na vrijeme, a ovog puta podrazumijevam pod tom riječi stvarnost našeg postojanja, koja postaje ponekad predmetom naše pažnje kojeg se slikar, kao i filozof, može ponekad kloniti i zaustavljati se na njemu. Doista, mi ne predočujemo ništa što bi u tom pokretu Djevice pripadalo prošlosti ili budućnosti. Time što je ne možemo postaviti u trajanje, mi shvaćamo da ona živi u vanvremenskom. Čak i mi izmičemo pred njom vremenu postojanja koje je u nama. Čitanje djela, ta želja u nama sazrela i koju nosimo u sebi, taj čin preuzet vremenu i koji oblikuje naše vrijeme, odveo nas je izvan vremena. Zadovoljni smo time. Čini nam se jasnim da se nepomičnost i materijalnost tog predmeta, retable ili mozaika, udvostručuje od te nepokrenutosti i tišine, i da je mjesto slike izvan svakog prostora, izvan svakog vremena.

Ne znači ipak da je svaka slika *ikona*. Pogledajte drugu Madonu, kasniju, koja pripada toskanskoj umjetnosti XIII stoljeća. Nema sumnje, slikar je ovdje, kao i mozaista iz Murana, želio razdvojiti djelo od vremena. Ali opažamo kako na bezvremenoj pozadini izbijaju pogledi, pokreti, opažamo u Djetetu koje se smiješi naznake lokalnog vremena. Treba li pomišljati da slikari posjeduju svjesno ili nesvjesno, dosljedno ili ne, želju za bezvremenim? Ali pogledajte *Oskvrnuće hostije* Paola Uccella: ona postoji samo vremenom. I ne samo zato što izražava jednu radnju i trenutak teške katize. Bilo bi to moguće izraziti na jedan odvojen način, vedar u užasu, poput tolikih primjera *Mučenika*. Ako *Oskvrnuće* jeste u vremenu, to je stoga što je uznemireno, u drhtaju prstiju, ili u ulkočenosti pogleda, pred bliskom budućnošću, izražavajući nagibom svoga tijela plamove i nemire koje mi nazivamo našim vremenom. Taj je slikar volio vrijeme. I on je iznašao kako da to oblikuje sredstvima slikarstva. Svaki predmet govori o jednom vremenu koje će ponoviti njegov lik. Plamen koji plamsa na *Magdalen* Georges de la Toura govori o svom trajanju, ustrajnom i konačnom, a isto tako simbolizira ljudski trenutak; pogled mlade žene, nepomičan, napregnut, govori o trenutku razmišljanja; ljubav je znak vječnosti. Još su uvijek ti predmeti samo simboli. Vrijeme je naznačeno u djelu svojom najvećom dimenzijom, onom koju suviše lako nazivamo *dubinom*.

Mislili smo da su je stvorili kako bi izrazila prostor: to je loše postavljanje problema. Doista, plan je u slikarstvu samo način bića, mjesta, oblika, onoga što je suština i vanvremensko. Čak i ako se tu očitavaju pokret i radnja (kao u umjetnosti romanike, kao u Saint-Savinu, na primjer, gdje je lik mite tako snažan), to je suštinski pokret, prapojmovni, nepomičan i izvan vremena. Tako i naznačavanje dubine pridaje samo dimenziju materije moći osjetilna svijeta. Ona nadomjesti očitost nemiru, božansko postojanjem koje je vrijeme. Da, vrijeme je dano u djelu samo dubinom pokreta, drhtajem, mrakom: u tome je sva razlika od likova Saint-Savina i Tintoretta *Nalaska tijela svetog Marka*. Lik „u prostoru“ nije bliže osjetilnom predmetu nego plošni lik. On je jednostavno lik nečeg drugog, postojanja, a ne više Boga.

III

Nadošao sam na to pitanje prostora, jer je talijanska umjetnost XV stoljeća iznašla u perspektivi mogućnost da izrazi, divnom jasnoćom, više metafizika vremena.

Ono je tu već dugo bilo pripremano. Odav-

na su već tlo i ruševine otkrivalle antička djela, a s njima, to življima što su bila uništenija, novo poimanje vremena. Oko 1340, na primjer, otkrivena je s divljenjem — na čas, prije nego su je uništili iz praznovjerja, u nevoljama koje su zadesile grad — jedna „Lizipova“ skulptura. Nije prošlo ni pedeset godina kako je Duccio naslikao Madonu Ru-cellai. Koja se to dva duha sukobljuju? S jedne strane, grčko poimanje vremena živi i dalje kao duša u većini klasičnih djela. Vrijeme, koje je, kao što kaže Henri Corbin, „poput prirodnog, mehaničkog vremena, prostornog kretanja, biološkog, fizičkog“. Ništa se tu egzistencijalno ne otkriva, jer, kaže opet Henri Corbin, ličnost ostvaruje samo opću ljudsku prirodu, ako njegovu dušu shvaćamo kao Ideje, čiste oblike. Isto tako, helenističke nam se statue čine uronjenim u prirodu, draž, očiju istodobno otvorenih i zatvorenih, kao u životinja, duha odvraćena od budućnosti, tjeskobe, namjena, zbog nepomičnog, unutarnjeg prisustva vječnosti. Tko nije očaran tim fizičkim vremenom, kojim protiče, kao sok u svakoj biljci, vanvremensko u svakoj ljudskoj kretanju? Čini se da je nestalo smrti u prirodi; slika čovjeka, razjedinjena i nepotpuna, pričinja se čudno dovršenom. Takva je, uostalom, i tajna velike antropomorfne umjetnosti. Da bi se čovjekova tajna mogla sažeti u jedan njegov lik, da bi se ona mogla potpuno izraziti u ograničenjima njegova oblika, i u metafizičkoj kategoriji prostora, potrebno je da čovjek najprije sebe doživi kao suštinu, to jest da ne postoje u njemu razdijeljena, poput ponora, to varljivo i nestalno vrijeme koje teži vječnosti, ali je ne dostiže, i o kojoj su već prva stoljeća naše ere prestala misliti. Posvuda, u religijama mistenija, kao i u židovskoj tradiciji, nastajala su proturječja jednog novog duha. I, napokon, Plotin je to izražavao kada je žestoko osudio ideju, tako duboko ukorijenjenu u antičkom svijetu, prema kojoj je ljepota *συμμετρία*, sklad, uzajamni sklad između dijelova i cjeline. Sklad, kaže Plotin, pretpostavlja dijelove, to jest, odijeljeno. Tada je to Jedno, to je pripadanje Jednom, koje je ljepota. Eto kako umjetnost prihvata kao predmet, nemogući predmet transcendentalnu stvarnost. Ako pokuša podražavati stvari, kao, na primjer, portret, izgubit će se. Znači da se mora odvažiti od svake materije ili, štaviše, (jer nije istina da je „plotinska“) umjetnost bestjelesna, ona naprotiv, kao nijedna druga prihvata apsolutno u jednostavnom obliku i značenju (kamenja), od svakog robovanja osjetilnom, da bi dostigla, bliskošću koja povezuje model s njegovim likom, odraz Uma, Novč, koji je jedina stvarnost. A. Grabar je ukazao na tijesnu vezu koja povezuje plotinovsku misao i prvu kršćansku umjetnost. Ukazao je i kako su, u težnji da unesu apsolutno u djelo, meke tehnike rane antike, kao megacijska prostora, obrnuta perspektiva, „smanjen“ plastičnost, podvrgavanje prirodnih oblika geometrijskim shemama, bile upravo u samoj suštini Plotinovske filozofije. Ali čitav srednji vijek, čitava Italija do Cimabua, naslijedili su nešto od te umjetnosti i njenog osjećanja vanvremenskog. Jer, upravo je to bitno, nova umjetnost suprotstavlja vječnost i vrijeme.

IV

Isto tako nalazimo na početku *quattrocenta* suprotstavljena dva shvaćanja vremena, dva duboka načina umjetnosti. A ipak, on ne bi bio ono što je postao, da nije pomalo porastao treći element, sve dok nije oko 1400. postao snažan faktor krize. Taj je novi element, vjernost, isprva prezirana, pridana tom vremenu kao profani akcenat umjetnosti.

Kada se vanvremensko izražavalo arhitekturom, i to svom ozbiljnošću velike umjetnosti, moglo se dopustiti ljudskom vremenu da razvedri kakvu pregradu. Ako je jedan dio vremenske stvarnosti našao mjesta na slici, bilo je to pored vječnoga, tako da nijedan duh koji ga je opažao nije mogao iz njega izlučiti jednu jedinstvenu istinu. Govorilo se s radošću o skolastičkoj „nemogućnosti sinteze“ koja želi u čovjeku istodobno, ali uza-

lud, zamisliti opće i pojedinačno. Isto je tako i u umjetnosti gotike, gdje je ljudska kretanja uvijek nestavna, poništavana nestavnim prostorom oko sebe, oko posvećenog arhetipa. Istinskoj sintezi koja je trenutak, svećenstvo suprotstavljala hijerarhiju. Sjetimo se fresaka u Španjolskoj kapeli! A ipak je Italija već započela humanizirati taj gotički svijet, tako moderan i tako arhaičan istodobno. Kod Dantea, također, u krugovima Palkla, ljudsko je vrijeme kao zatočeno, nemoćno, svedeno na to da se neprestano produžuje, kao Tantal, u pokušajima nekog čina koji nikada ne ostvaruje.

Isto je tako i kod Giotta. Ne vjerujem da je taj slikar u tolikoj mjeri kolliko se to dističe otkrio osjetilni svijet. Nikakva horizonta u njegovom djelu, sve je sam dekor. Ali on iznalaži ljudsku kretanju i ljudsko vrijeme. Ovdje, u *Noli me tangere*, patetika iznenađenja, u *Oplakivanju*, oklijevanje, kolebanje, ljubav suočena s nepovratnim. Uvijek ono što može biti samo u vremenu, samo vremenom, i uvijek samo ono kao jedini horizont.

Ubrzo će se stvoriti dva pola. S jedne će strane biti oni koji će pokušati spasiti — i koji će spasiti vanvremensko.

V

Bilo je još potrebno da ta dva pola, te dvije težnje postanu same sebe svjesne, da nešto odjednom, i na dvosmislen način unese vrijeme u samo središte tehničkih problema slikarstva. Sredstvo je tog preobražaja bila perspektiva.

Ne znam da li je ikada, zbog zablude da perspektiva teži jedino prikazivanju prostora, odista bio određen njezin karakter, koji ću nazvati *pojmovnim*. Prije perspektive, prije tog prolaznog svodenja predmeta na njegov položaj u prostoru, prikazivanje je stvari bilo metafizično i mitičko. Slikar je prikazivao predmet nekim elementom njegove pojavnosti, koji je slobodno odabrao kao njegovu istovjetnost, sličnost s tim predmetom. Vitice su više izražavale nego pravi aspekt loze: njezin duboki pokret, njezin zanos u vremenu, nešto poput njezine duše. A same boje, produhovljene, simbolične zbog svoje zlatne pozadine, označavale su ne slučaj, prolazni aspekt koji je samo sjena, već posebnu značajku svačije stvari, ono nevidljivo koje je u našem životu jedina stvarnost. Jer, i mi vidimo tako. Mi ne opažamo obilježja stvari, već njezin totalitet, njezin pogled. Od njezine pojavnosti mi zadržavamo neki dio koji nam odgovara, da bismo, kao nekadašnji slikar, u u duhovnom prostoru odbacili našu predodžbu o onom što ona jest. Perspektiva je to namušila. Tačnost unesena u kategoriju prostora (ili jednostavno težnja da se *osmisli* prostor), dovela je do tačnosti u svim dijelovima aspekta. Jednom riječju, analiza kvaliteta zamijenila je osjećanje suštine. Slika nije svojem modelu više nego stvar definiciji, svom pojmu. Umjetnosti očitog slijedi konceptualna razmatranje, izvjesnosti pretpostavka, uvijek u traženju svojeg konačnog potvrđenja. Takva je dilema perspektive, i odjednom umjetnost: ona koja donosi, raznovrsnošću stvari, u izvjesnom smislu čitavu stvarnost, istog je trenutka i gubi.

Isto je tako i sa onom stvarnošću koja je vrijeme. Rekao sam maločas da ga slikarstvo izražava „dubinom“. Treba li, dakle, pomišljati da je perspektiva olakšala njegovo traženje? Da, u izvjesnom smislu. Ona je proširila horizont čina, uobličila simultano, ukazala na složenost uzroka i čimbenike događanja u vremenu, ona je pretvorila aluziju u historijsko prikazivanje. Ali njoj opet nedostaje biće. Sve dok jednostavni drhtaj linije, neodlučnost profila mogu dohvatiti dušu jednog trajanja, tačna perspektiva koja se odnosi na izvjesno stanje međusobnog položaja stvari, koja stvara samo isječak opažajnog, u jednom će određenom trenutku moći zadržati samo *trag* trenutka, okamenjenje ljudskog pokreta. Mi se možemo zadržati u onom što je bila tajna trenutka, ali u kojem se mi svijetu uistinu nalazimo? U svijetu ideje, u činu? Nalazimo li se poput

svjedoka s izvođačima scene, u odvijanju njihove drame? Ali kada naš duh ostaje budan, zašto to vrijeme lebdi? Duša trenutka nam izmiče, jer perspektiva očitava samo predmete, oblike, prividnosti koje su ispunile trenutak. A smisao naznačenih pokreta, raznoilikih kretanja izmiče nam, njihova nam prošlost nedostaje kao i njihova budućnost, to jest zanos koji vodi od jednog drugome u trajanju trenutka. Usprikos objašnjenjima koja se gomilaju, iz takvih se slika izdvaja osjećaj odsutnosti, neobičnog. U tome je *tajna* perspektive, koju uvijek tako živo osjećamo. Postojanje je tu — kao čin prisustva u „perspektivi“ pojma — nepredočiva stvarnost koju će toliki slikari zaboraviti.

Želio bih sada postaviti problem *velike umjetnosti*. Velika je umjetnost u vezi s bićem. Možemo li pomisliti da veliki perspektivisti XV stoljeća nisu dovršili jednu veliku umjetnost? Istina je da su joj dva načina perspektive, koja su je lišavala stvarnosti, pružala jednu mogućnost. Znamo zašto je *quattrocento* toliko volio, i tako dostojanstveno, tu tehniku: u perspektivnom poretku, u pravilnom smjenjivanju likova nema samo tačnosti, već tu može biti i sklada. Numerički odnosi mogu izražavati sklad urođen svemiru. A „znajući“ da je svijet racionalan, muzikalnan, oni sami jedan mikrokozam u kojem se zakon svijeta ponavlja, slikari su voljeli u perspektivi iznenađati pružen ključ racionalnosti prostora i sredstvo da povrate čovjeku njegovo mjesto u sveopćem skladu. Perspektivna je slika zamišljena za gledaoca oko kojega se sve usklađuje.

Perspektiva je bila u samom srcu širokog programa, intelektualnog i moralnog. To je stoga što ona može biti metafizično i mitičko prikazivanje ukoliko postane pokušaj sklada. Brojem, skladom, onim što je renesansa prema grčko-latinskoj tradiciji nazvala *simetrijom*, traženjem prikrivenog sklada, odlučujućom saglasnosti dijela i cjeline, metaforom koja nasprostiće preko svega što opažamo, mrežu proporcija koje se smatra stvarnim ili božanskim, perspektiva je mogla nadici bijedu doslovnog prikazivanja i postati mit, kojim bi se trebala izraziti, neposredno i, potpuno, samo duša onoga što jest.

Ali između nemoći o kojoj sam prije govorio i ove mogućnosti, između perspektive kao broja i perspektive kao sklada, između njene anistotelovske prirode, ako mogu tako da kažem, i njezine pitagorejske težnje — postoji suštinska razlika. Jedna je urođena sredstvu, druga traži uvjerenje, volju i izbor. Da bi se oslobodio sklad svoje vlastite objektivnosti, da bi se nadišla prividnost, izbjegle obmane aspekta, potrebna je metafizička odluka. I još nešto: snaga duše da bi se tu održalo. Biti će padova, odricanja, zabluda. Biti će oklijevanja punih nemira između ta dva pola nove umjetnosti. To je gotovo mehaničko otkriće Brunelleschia koji je unio subjektivnu misao u slikarstvo. Jer rješenja koja su omogućivala starim slikarima da stvaraju slike, nadomještaju se jednim sveopćim sredstvom, s vlastitim i nejasnim ciljevima s kojima će se sukobljavati slikari čak i u primijenjivanju u kojem će se razotkriti njihova duboka priroda. Biće još postojati u tim slikama, samo ako ga potražimo u stilu. Uznemireno, zbunjeno, uzdržano predkopernikansko biće, humanističkog vjerovanja kojem će pribjeći Leonardo, u kojem će se snalaziti manirizam, El Greco... Uvidamo da će se slikari kao nikada suprotstavljati, objašnjavati jedni drugima i svoditi na metafizički plan snažan život stilova. Jedni će u skladu tražiti bezvremenost intuicije. Druge će obuzeti zagonetka trenutka i neće se moći odvojiti od svog vlastitog vremena. Nije li to već konflikt između slave i postojanja koji je već Giotto pokušao riješiti? Ali on nije potražio. Bio je od značenja samo u XV stoljeću, prije kopernikanske revolucije, kada je čovjek mogao zamišljati da se nalazi u središtu svemira. Uskoro će duh slave iščeznuti, vrijeme će se ukazati neoborivim. Zato je perspektiva morala evoluirati prema iluzionizmu, i nakon što je izrekla svoju lekciju, slikari su je napustili.

Prevela Mirna CVITAN