

logije i naučne teorije ispostavlja se kao područje fundamentalnog ispitivanja nauke same, njene konstitutivne zrelosti i logičko-epistemološke osposobljenosti. U ovom području se, jednom rečju, može pokazati da li naučna misao sadrži pojam koji često koristi Đ. LUKAC, potvrđujući tako da je poznavalac F. ŠILERA — pojam »visoke unutrašnje nužnosti«. *Dijalektička pretpostavka jeste pretpostavka aporetike*. Ništa drugo ne poručuje ni V. BENJAMIN ikada se poziva na staru dijalektičku maksimu: savladavanje teškoća putem nagomilavanja teškoća.

Navođenjem dve temeljne primedbe (Kroče i Kosik) naznačili smo antitezu određenom shvatanju naučne misli. Ali ovaj puki oblik antiteze još uvek ne znači i metodološki, tj. naučno-teorijski oblik antiteze. U stvari, tek istinski odnos prema ovoj antitezi, ukoliko se saznanjivo uspostavi u naučno-teorijskom području, zasniva izvesnu racionalnu misao kao naučnu misao. Tu je, dakle, temeljni problem, tu je *conditio sine qua non* za izvođenje osnovnog pojma svake nauke, pa i istorije umetnosti.

Želim da pokažem da je pitanje koje je postavljeno na početku ove beleške izvan horizonta evolucionističkog shvatanja nauke. Prikazi o našoj istoriji umetnosti, njenom povesno-problematičkom fondu, koncipirani ni problemski, ni kritički, izvan su mogućnosti da pruže moguć odgovor. To je, čini mi se verodostojno, naučoteorijsko stanje stvari u ovoj disciplini. Ako to prihvatimo kao relativno adekvatan podatak, onda smo dužni da sagledamo odgovarajuće implikacije. Pre svega, ovakvo naučoteorijsko stanje problema znači da ova disciplina ne utvrđuje i ne razjašnjava ona pitanja koja su joj po definiciji inherentna, tj. ona ne potvrđuje svoj humanistički identitet i time implicite priznaje relevantnost zameraka koje se upućuju objektivističkim konstrukcijama: (1) »da te metode zapravo vrše nasilje nad umetničkim delom i ne dozvoljavaju mu da bude ono samo; (2) da se u tim naukama pokazuje samo ono što one mogu konstruisati kao svoj objekat, a ono što u toj konstrukciji u načelu nije dostupno tim naukama postaje sasvim ništavno, uopšte nevidljivo, nepostojeće« (I. URBANČIĆ).

Ispitivanje osnovnih pretpostavki i strukture istorije umetnosti zahtevalo bi prethodno i posebno razmatranje koje istovremeno treba da predstavlja i »proboj svih objektivizujućih zastora«. Jedino je do istorije umetnosti same, da iznađe i primeni odgovarajući refleksivni postupak, da bi se potvrdila autentičnost ove humanističke discipline u istraživanju povesnog i značenskog jedinstva »bitka« umetničkih dela.

Beleška i redakcija tekstova:
Marko Nedeljković

ervin panovski

O DIRERU (1)*

Religiozno iskustvo kasne antike bilo je tako blisko povezano s astralnim misticizmom i tako duboko prožeto verovanjem u svemoć boga-sunca, da nijedna nova religiozna ideja nije mogla biti prihvaćena ukoliko nije bila od samog početka ili zaodneta sunčanim atributima — kao što je bio slučaj s obožavanjem MITRE — ili ako nije stekla takve sunčane attribute *ex post facto* — kao što je bio slučaj s hrišćanstvom. Hrist je trijumfovao nad Mitrom; ali čak i on je mogao da trijumfuje tek pošto — ili pre zato što — je njegov kult preuzeo neke od vitalnih odlika obožavanja Sunca, od datuma njegovog rođenja (25. decembra)¹ sve do vihora koji ga uznosi na nebo (u otkrovenju).² Sama crkva sankcionisala je ovaj savez između Hrista i Sunca od samog početka; ali, čineći to, ona je suprotstavljala kosmološkog boga Sunca moralnom, i na kraju ga njime zamenila. Sol invictus postao je Sol Iustitiae, a »nikad savladano Sunce«, »sunce pravednosti«.³

Ovu zamenu nije bilo teško izvesti. Prvo, samo paganstvo je težilo da spiritualizuje fizičko Sunce u »inteligibilnog Heliosa«;⁴ drugo, bogu Suncu je od davnina bilo dodeljeno svojstvo »sudije«;⁵ treće, i najvažnije, ovo izjednačavanje »Sunca« i »pravde« može se potkrepiti izrekom proroka Malahije: »Et orientur vobis timentibus nomen meum Sol Iustitiae« (»A vama, koji se bojite imena mogega, granuće sunce pravde«). Danas težimo da ovakvu rečenicu protumačimo metafonično; u ranijim vekovima ona je imala potpuno doslovno značenje. »Sunce pravde« predstavljalo je ne toliko bezličnu ideju pravde koliko oličenog boga Sunca — ili sunčanog demona — u njegovom svojstvu sudije; sv. Augustin je morao oštro da upozori protiv izjednačavanja Hrista sa Solom, koje je vodilo natrag u paganstvo. Ali, upravo ove paganske implikacije formule Sol Iustitiae podarile su joj neodoljivi emocionalni naboj; od trećeg veka nadalje to je bila jedna od najpopularnijih i najefektnijih metafora u orkvenoj retorici; igrala je značajnu ulogu u propovedima i himnama; ona ima svoje mesto u liturgiji sve do danas, a ranim sledbenicima hrišćan-

stva ona je bila »pobedonosno prizivanje« koje ih je »dovodilo do gotovo pijame ekstaze«.

Kao što se hrišćanska predstava Sol Iustitiae — hrišćanska uprkos činjenici da je nastala iz vavilonske astrologije, grčko-rimske mitologije i jevrejskog proroštva — borila s paganskom predstavom Sol invictus u svesti kasne antike, tako su se ove dve predstave borile u uobrazilji Albrehta Direra. U eri novorođenog hrišćanstva biblijski Sol zamenio je paganskog, a u doba renesanse paganski Sol zamenio je biblijskog, dok nije postignuto spajanje ove dve ideje — što se dogodilo kada je Direr, pošto je preobratio apolonskog boga Sunca u Adama, preobrazio ovog u vaskršlog Hrista u nekoliko grafika i dopustio da se analogija između Spasitelja i »Feba« naglasi u pesmi štampanoj na poleđini jedne od njih.

Brakrorez B. 79. obično se navodi kao »Sudija« ili »Pravda«. »Pravda« je, međutim, obično predstavljena kao žena, ponekad s knilima: ali kako možemo objasniti lava, vatreni oreol, i tri plamena koji bukte iz »sudijinih« očiju?

Na sva ova pitanja dobija se odgovor čim shvatimo da je tema Direrovog brakroreza Sol Iustitiae, shvaćen, bez sumnje, pre kao apokaliptični osvetnik nego milostivi sudija, i upravo iz tog razloga on veoma odgovara duhu kasnog petnaestog veka. Možemo čak navesti i literarni izvor preko koga je ova interpretacija dospela do Direra: *Repertorium morale* Petrusa Berchoriusa (Pierre Bersuire). Posle dugog uvoda o sada srodnom identitetu između Hrista i Sunca, ovaj teološki rečnik, jedna od najpopularnijih knjiga kasnog srednjeg veka, daje opis Sol Iustitiae koji bi izgledao kao literarna parafraza Direrovog brakroreza da nije više od jednog i po veka stariji: »Dalje kažem o ovom suncu (tj. suncu pravde) da će ono biti raspaljeno kada bude izvršavalo vrhovnu moć, odnosno, kada sedne da presudi, kada bude strogo i neumoljivo... jer ono će biti svo vrelo i krvavo od snage pravde i strogosti. Jer, kao što je Sunce, kada je u centru svoje orbite, odnosno u zenitu, najvrelije, takav će biti i Hrist kada se bude pojavio usred neba i zemlje, odnosno, u Strašnom sudu (zapazite: izjednačavanje astrološkog pojma, medium coeli, s teološkim pojmom, medium coeli et terrae, zamišljenim da budu sedište sudije!)... U leto, kada je u znaku Lava, Sunce sprži svojom toplotom biljke koje su cvetale u proleće. Tako će se i Hrist, u toj vrelini Strašnog suda, pojaviti kao čovek žestok i poput lava; on će spržiti grešnike i uništiti blagostanje koje su ljudi uživali u svetu.«

Ove reči nam omogućuju da vidimo kako je uobrazilja kasnog srednjeg veka, uznemirena apokaliptičkim vizijama i istovremeno ispunjena znacima stvorenim od strane rastućeg upliva arabljske i helenističke astrologije, ponovo probudila staru predstavu o Sol Iustitiae do zastrašujuće živosti. To Sunce, koje je rano hrišćanstvo još bilo u stanju da zamisli u apolonskoj lepoti, steklo je moć planetarnog demona dobijajući veličnu vrhovnog sudije: ono je bilo shvaćeno kao *judex in iudicio*, ali i kao sol in leona (zodijačka sunčeva »palata« u kojoj on »dostiže vrhunac svoje moći«), »vrelo i raspaljeno« kao blještava zvezda i »krvavo i nemilosrdno« kao apokaliptički bog osvete.

Samo je snaga Direra mogla da prenese ovu predstavu u sliku. On je to mogao da učini zato što je, kao i u slučaju *Apokalipse* i *Agonije u vrtu*, imao hrabrosti da bude doslovan unutar okvira jednog stila koji je pretendovao da bude uzvišen. On je izrazio *inflammatus* iz Berchoriusovog teksta istim opipljivim plamenovima koje je upotrebio za ilustrovanje biblijskog »i oči njegove kao plamen ognjenik«. On je protumačio astronomsku lokalizaciju *quando est in leone* kao označavanje osobe koja sedi na lavu kao na prestolu; a da bi Hrista-Sola označio kao homo ferus ac leoninus on ga je preobrazio, da upotrebimo njegov sopstveni izraz, »u čoveka poput lava«: stvorio mu je jedan izraz istovremeno divalj i zastrašujući, koji njegovom licu daje čudnu sličnost sa žalosnim izrazom unekoliko antropomorfne životinje. »Sol iustitiae«, »Hrist kao bog Sunce i Vrhovni sudija«, bio bi, dakle, naslov koji bi obuhvatio i ikonografske attribute i raspoloženje Direrovog brakroreza. Jer, koji veći prilog možemo dati izražajnoj snazi ove male grafike, nego da izjednačimo njen sadržaj s predstavom koja spaja veličnu apokaliptičkog sudije sa snagom najmoćnije prirodne sile?

Posmatrajući brakrorez čisto s gledišta istorije umetnosti, možemo izvesti njegovu ikonografiju, s jedne strane, iz tradicionalnog srednjovekovnog predstavljanja sudije koji, po propisanom običaju, deli pravdu dok sedi s prekrštenim nogama; s druge, kao što je već nagovešteno, iz skulpture s kojom se umetnik upoznao u Italiji. Obično su u zapadnoj umetnosti planetarna božanstva predstavljena kako stoje, sede na prestolu, na konju, ili kako se voze u dvokolica, ali ne kako sede na svojim atributima. Ovaj tip je karakterističan za islam i mogao se ukoreniti u Evropi samo tamo gde su orijentalni uticaji bili tako moćni kao u Veneciji.⁶ Tu, tačno na uglu Piazzette i Rive degli Schiavoni, dva kapitela na Duždevoj palati prikazuju sedam planeta predstavljenih tako da najveći mogući broj njih sedi na svojim zodijačkim znakovima: Venera na biku, Mars na ovnu a Sol na lavu. Nemamo razloga da sumnjamo da je Direr pamtio ovo u

samljeno ali upadljivo delo kada je pravio svoju grafiku, koja se slaže sa venecijanskim kapitelom ne samo u opštim crtama, već i u takvim detaljima kao što su držanje lava »passant guardant«, plameni oreol koji okružuje glavu boga-sunca i podignuta leva ruka koja se na bakrorezu pojavljuje kao desna. Direrova veličina nikako se ne umanjuje ako se jedna od njegovih najim presivnijih invencija može pratiti natrag do ranijih izvora, kako s obzirom na temu, tako i na kompozicijske motive. Samo je Direr, i to Direr tvorac *Apokalipse*, mogao da ispuni pojedinačnu ali relativno beznačajnu figuru tako uzvišenim sadržajem i, ob ratno, da pretvori tako sjajnu, ali nestvarnu ideju u vidljivi ob lik.

U jednoj od ironičnih primedbi koje je Gete povremeno u pravljao protiv romantičnih realista koji su omalovažavali ar tiku, on se ovako izrazio:

»Antička umetnost je deo prirode i, zaista, kada nas pokrene, prirodne prirode; i zar treba da ne proučavamo ovu plemenitu prirodu, već jednu običnu?«

Posredstvom ove svojstvene terminologije, gotovo nemoguće za prevodenje, Gete zamenjuje pojam »idealizam«, koji se obično primenjuje za antičku umetnost, specijalnim pojmom »prirodnost«. Time želi da kaže da postoji distinkcija između »obične« prirode (koja se može opisati kao »sirova priroda«) i »plemenite« prirode. Ova druga, međutim, ne razlikuje se od prve u suštini, već samo po višem stepenu čistote i, tako reći, inteligibilnosti. Ona je, naprotiv, »prirodnija« priroda; odbacujući »običnu« radi »plemenite«, antička umetnost, po Geteu, ne odbacuje prirodu, već otkriva njene najskrivenije namere.

Preformulišući tako akademsku doktrinu *beau ideal* (i pretvarajući time konvencionalnu antitezu »naturalizma« i »idealizma« u dve vrste naturalizma, »plemeniti« i »obični«), Gete očigledno upotrebljava reči »priroda« i »prirodno« na način koji je poznat kao jezgrovit (»priroda« i »prirodno« suprotstavljeno je »realnosti« i »realnom«). U ovome on izgleda da sledi poznatu Kantovu definiciju: »Priroda je postojanje stvari u onoj meri u kojoj je određena opštim zakonima.«¹ Ako vodimo računa o tome da ograničimo naše poimanje klasične umetnosti na osnovu njenih manifestacija koje smo navikli da smatramo »klasičnim« u užem smislu reči (grubo govoreći, njene manifestacije od hrama u Olimpiji i Partenona, do Mauzoleja i Pergamskog oltara, i sve što sledi za tim), možemo dobro da razumemo — i, donekle, prihvatimo ono što je Gete time mislio.

Kao što se svet fizičara, odnosno entomologa, sastoji od ukupnog zbira posebnih događaja, tj. primeraka, od kojih je svaki posmatran kao primer jednog zakona, odnosno klase, tako se i svet antičkog umetnika sastoji od ukupnog zbira tipova od kojih svaki predstavlja broj pojedinačnih slučajeva — »posebnosti« svedenih na »opštosti« ne diskurzivnom apstrakcijom, već intuitivnom sintezom.

Ova *typenpragende Kraft* (»tipokujuća sila«) antičke umetnosti — koja je čak mogla da pribavi prototipove za predstavu bogočoveka Hrista, jer je sve moguće teme zaodnela oblicima koji su bila i opštevažeci i prozeti realnošću — očigledna je u svakom medijumu. Kao što sistem grčke arhitekture pozajmljuje uzoran izraz svojstvima i funkciji nežive materije, tako i sistem grčke skulpture i slikarstva definiše tipične forme karaktera i ponašanje živih bića, naročito čoveka. Ne samo struktura i pokret ljudskog tela, već su i aktivne i pasivne emocije ljudske duše bile sublimirane, u skladu s opažajima »simetrije« i »harmonije«, u otmeno držanje i žestoku bitku, divno tužni rastanak i neobuzdani ples, olimpijski mir i herojski čin, bol i radost, strah i ekstazu, ljubav i mržnju. Sva ova emocionalna stanja bila su svedena, da upotrebimo omiljeni izraz Abija Warburga (Warburga), do »formula patosa«, koje će zadržati svoju vrednost mnogo vekova i izgledati nam »prirodne« upravo zato što su »idealizovane« u poređenju s realnošću — zato što je bogatstvo posebnih opažaja zgusnuto i sublimirano u jedno opšte iskustvo.

Zato što je tako fiksirala i uredila mnogostrukost pojava, antičkoj umetnosti pripada večna slava; međutim, istovremeno je to bila njena neprelazna prepreka. Tipiziranje nužno zahteva

umerenost, jer tamo gde se pojedinačno prihvata toliko koliko odgovara onim »opštim zakonima«, koji, prema Kantu i Geteu, određuju »prirodno« nema mesta za ekstreme. Od Aristotela do Galena, Lukijana i Cicerona, klasična estetika insistira na harmoniji i na sredstvu; svaki period koji je težio bezmernom bio je ili ravnodušan ili neprijateljski raspoložen prema antici. Grčka arhitektura nije bila u satnju da umesto izražavanja organske ravnoteže prirodnih sila stvori utisak natprirodnog prostora (bilo u smislu bestežinske zaustavljenosti, kao u vizantijskim crkvama, bilo kao gotski vertikalizam); grčke formule za predstavljanje ljudske figure morale su biti odbačene tamo gde se zahtevala hijeratična strogost ili nespuniti pokret. Jer, kao što je klasičan »stav lepote« mirovanje umereno pokretom, tako je klasični »motiv patosa« pokret umeren mirovanjem; tako u antičkoj umetnosti i delanje i nedelanje izgledaju podređeni istom principu, ranije nepoznatom, *contrapposto*. Niče je bio u pravu kada je tvrdio da grčkom dušom, koja je daleko od toga da bude sva »plemenita« jednostavnost i mirna veličina«, vlada sukob između »dionizijskog« i »apolonskog«. Ali, u grčkoj umetnosti ovi principi nisu ni neprijateljski postavljeni jedan prema drugom niti čak razdvojeni; oni su sjedinjeni u čudom helenske volje«. U njoj nema ni lepote bez pokreta niti patosa bez umerenosti; »apolonsko« je, može se reći, »dionizijsko« in potentia, dok je »dionizijsko« »apolonsko« in actu.

Na taj način možemo videti zašto pokret nemačke renesanse nije bio u položaju da primi antičku umetnost neposredno: ne toliko zbog toga što nije bilo dovoljno antičkih spomenika, već zbog toga što antika još nije bila »objekt mogućeg estetskog iskustva« sa stanovišta severnjačkog petnaestog veka. Jer, kada je internacionalna tradicija srednjeg veka izgubila moć i kada su se nacionalne sklonosti slobodnije učvrstile, Sever je razvio sklonost tako dijametralno suprotnu onoj koju je imala antička umetnost, da je svaki neposredni dodir postao nemoguć.

Preveo: Filip Filipović

* Iz studije *Meaning in the Visual Arts*

NAPOMENE:

¹ Videti H. USENER, *Sol invictus*, 465 i dalje; idem, *Das Weihnachtsfest*, Bonn 1899.

² Videti F. BOLL, *Aus der Offenbarung Johannis*, Leipzig — Berlin 1914, 120.

³ USENER, *Sol invictus*, 480 i dalje; CUMONT, *Textes et Monuments*, I, 340 i dalje, naročito 355.

⁴ Videti O. GRUPPE, *Griechische Mythologie* (Handbuch der Klassischen Altertumswissenschaft, V, 2), II, 1906, str. 1467.

⁵ Funkcija »sudije« već je atribuirana vavilonskom bogu Suncu Samašu; otuda je planeta SOL na arabljskim predstavama povremeno naoružana mačem. Ovaj tip pojavljuje se tu i tamo čak i u Nemačkoj (up. A. SCHRAM, *Der Bilderschmuck der Fruhdrukke*, III, Die Drucke von Johannes Baemler in Augsburg, Leipzig 1921., № 732).

⁶ Videti SAXL, *Beitrage*, 171. Najpoznatija predstava Sola koji sedi na svom lavu pronađena je u jednom arabljskom manuskriptu iz Oxforda, Codex Bodleianus Or. 133. (Turska kopija ovog manuskripta, napravljena u šesnaestom veku, može se pogledati u Morgan Library u Njujorku, M. 788).

⁷ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, M. Hecker, es., 1907 (Schriften der Goethe — Gesellschaft, Vol. XXI), str. 229.

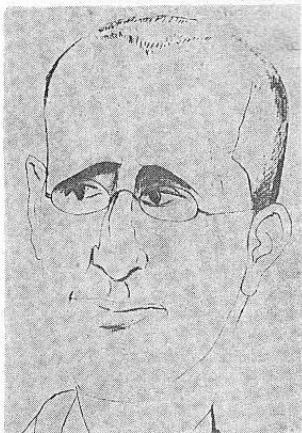
⁸ KANT, *Prolegomena*, 14.

rudolf vitkover

DUHOVNI POKRETI I BAROKNE FORME (2)*

Era visokog baroka započinje pontifikatom Urbana VIII, čije su snažne ali rafinovane orbe sačuvane u brojnim veličanstvenim bistama Berninija. Sasvim različiti od strogih papa protivreformacije, Urban je sebe video kao nanovorođenog Julija II. U svojoj ranoj mladosti on je pisao pesme na latinskom i italijanskom, po uzoru na Horacija i Katula. Kao papa on je oživeo humanistički interes za učenje i okružio se krugom pesnika i naučnika, i površno je njegov dvor preuzimao nešto od slobode i veličine njegovih renesansnih preteča. Ali, bilo bi pogrešno gledati Urbanovu vladu ili vladu njegovih naslednika jednostavno u granicama povećanja sekularizacije. Naprotiv, Urban VIII je potvrdio dekrete Tridentuskog sabora, i ne samo da je podržao mir s jezuitima, već ih je posmatrao kao svoje prve saveznike u konsolidaciji rezultata protivreformacije. Reči kojima je on zabeležio sećanje na sv. Ignacija u Rimskom martirologijumu karakteristične su za njegov stav: »31. jula je u Rimu proslavljen praznik sv. Ignacija, ispovednika, osnivača *Isusovog društva*, slavnog zbog svoje svetosti, svojih čuda i svoje revnosti u propovedanju katoličke religije u svetu.«

Zbog toga već jednom postavljeno pitanje proizlazi i u vreme novog perioda: da li su jezuiti i bilo koji drugi od snažnih



Rudolf Grossmann: Portret Berthold-a Brecht-a



Albert Gleizes: Portret Ivan-a Goll-a, 1927