

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 »prirod nost«. Time želi da kaže da postoji distinkcija između »obične« prirode (koja se može opisati kao »sirova priroda«) i »pleme nite« prirode. Ova druga, međutim, ne razlikuje se od prve u suš tini, već samo po višem stepenu čistote i, tako reći, intelegibil nosti. Ona je, naprotiv, »prirodnija« priroda; odbacujući »običnu« radi »plemenite«, antička umetnost, po Geteu, ne odbacuje pri rodu, već otkriva njene najskrivenije namere.

Preformulišući tako akademsku doktrinu *beau ideal* (i pretva rajuci 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 »real nosti« 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 intu itivnom sintezom.

Ova *typenpragende Kraft* (»tipokujuća sila«) antičke umet nosti — 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 svako 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 pona šanje živih bića, naročito čoveka. Ne samo struktura i pokret ljud skog tela, već su i aktivne i pasivne emocije ljudske duše bile subli mirane, u skladu s opažajima »simetrije« i »harmonije«, u ot meno držanje i žestoku bitku, divno tužni rastanak i neobuzdani ples, olimpijski mir i herojski čin, bol i radost, strah i ekstazu, lju bav i mržnju. Sva ova emocionalna stanja bila su svedena, da upotrebimo omiljeni izraz Abija Varburga (Warburga), do »for mula patosa«, koje će zadržati svoju vrednost mnogo vekova i iz gledati nam »prirodne« upravo zato što su »idealizovane« u pore djenju s realnošću — zato što je bogatstvo posebnih opažaja zgusnuto i sublimirano u jedno opšte iskustvo.

Zato što je tako fiksirala i uredila mnogostrukost pojava, anti čkoj 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 har moniji 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 crkva ma, bilo kao gotski vertikalizam); grčke formule za predstavljan je ljudske figure morale su biti odbačene tamo gde se zahtevala hijeratična strogost ili nesputani pokret. Jer, kao što je klasičan »stav lepote« mirovanje umereno pokretom, tako je klasični »mo tiv patosa« pokret umeren mirovanjem; tako u antičkoj umet nosti i delanje i nedelanje izgledaju podređeni istom principu, ranije nepoznatom, *contrappostu*. 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 princi pi 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; »apolon sko« je, može se reći, »dionizijsko« in potentia, dok je »dioni zijsko« »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 is kusiva« 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 sklo nost 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 ma čem. 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 Augsb urg, Leipzig 1921., № 732).

⁶ Videti SAXL, *Beiträge*, 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.

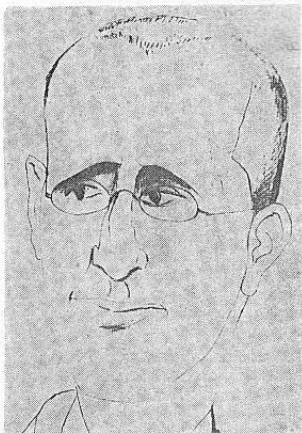
⁸ KANT, *Prolegomena*, 14.

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 ka toličke 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

novih redova, kao što su karmeliti i teatinci, uzeli aktivnog udele u oblikovanju njihove sopstvene kao i papske umetničke politike? Ne može se sumnjati da se značajna promena zbilila u umetničkom predstavljanju religioznog iskustva, ali to nije bila promena u jednom pravcu. Lugg se rastezao od žaljenja svetovnjaštva, nežne osećajnosti, sentimentalne i sladakjave odaynosti, slepo privrzene pobožnosti i mističkog oduševljenja — dovoljan dokaz da smo suočeni s umetničkom reakcijom promenljivog raspoloženja doba više no s opreznom politikom. Po sadašnjim činjenicama, religiozne institucije prihvataju sve što je bilo u snazi umetnika da ponude.

Morale bi se potpuno istražiti religiozne tendencije koje su se razvile u toku 17. veka, da bi se postigle razumljivost karaktera i raznolikost religiozne slike. U prvoj polovini veka kazustika i, u svom buđenju, različiti oblici probabilizma, postaju široko prihvaćeni modeli teološke misli i ubeđenja, principi na koje verne mase reaguju labavošću morala. Teško bi bilo potvrditi da je moralnost bila na nižem stupnju nego ikada ranije. Ono što je preuzelo nov i moralno opasan aspekt bila je upravo crkva koja sada ne samo da je dopuštala, već je čak i podržavala individualna rešenja u neslaganju sa slovom i duhom dogmatske religije. Ovo je bilo čvrsto jezgro probabilizma. Izvesno je da je u drugoj polovini veka probabilizam izgubio ravnotežu, ali javne ličnosti, kao što je Padre Oliva, general jezuita od 1664. do 1681, davale su mu svoju punu podršku.

U isto vreme je kvijetizam, novi oblik misticizma, prohujao kroz Španiju, Francusku i Italiju. Njegov glavni prorok bio je španski sveštenik Miguel de Molinos, čija je *Guida spirituale*, izdata 1675, osvojila Rim na juriš. Istina je da je Molinos završio svoj život u zatvoru; kvijetizam je ipak ostao. Katolički istoričari to opisuju kao izopačenije mistične doktrine unutrašnjeg mira. Molinosov »nežni i mirisni san ništavila« duše je doveden u stanje kontemplacije, a po mišljenju tradicionalnog eklesiasticizma — do zanosa praznog saznanja i, shodno tome, do amoralne apatičnosti. Kao suprotnost »klasičnom« misticizmu, kvijetizam je teološki bio više metafizičan, opskurantizam više no prosvetćenost, eskapistički oblik posvećenosti stvoren više u želji nego u spontanom stanju uzvišenog jedinstva s bogom.¹

Ne izgleda neverovatno ako se zaključi da je duševnost koja je uobličila probabilizam i kvijetizam našla odjeka u religioznoj slici.

Takođe mora biti naglašeno da je u toku 17. veka i sam jezuitski red prošao kroz karakterističnu metamorfozu: pod generalima Viteleskijem, Karafom i Olivom, svetovni interesi za bogatstvo, raskoš i političke intrige, površnost u interpretaciji zaveta vratili su na staro mesto prvobitni revnostan i oštar duh reda. Osim toga, katolička restauracija je vodila ka konsolidaciji doktrine i autoriteta, izražavane čarom papskog dvora u visokom baroku, koji se borio s onima koji su bili za apsolutne monarhije. Kao rezultat takvog razvoja može se uočiti, šire govoreći, da je unutar crkve antiestetički prilaz umetnosti ovog perioda ratobonne kontrareformacije sada bio smenjen estetičkim poštovanjem umetničkih kvaliteta.

Povratak esteticizmu u zvaničnim religioznim krugovima je jedna od istaknutih crta novog doba. Čak i da su umetnosti ostale važno oružje u postkontrareformatorskom arsenalu, one ne bi imale usamljenu funkciju da poučavaju i izgrađuju, već i da pružaju uživanje. Svaki zvanični proglas iznosio je ovo, počinjući s dobro poznatim rečima Urbana VIII, koje je on, tobože, uputio Berniniju posle dolaska na papski presto: »Vaša je velika sreća, viteže, da vidite Matea Barberinija kao papu; ali mi smo čak srećniji da vitez Bernini živi u vreme našeg pontifikata« — što je nedvosmisleno poštovanje umetničkoj uzvišenosti. U kojoj meri je estetičko poštovanje postignuto, postalo je očigledno iz nekih važnih dokumenata koji su, mada prilično kasno, ipak karakterisali novi stav. Započela je polemika između jezuita i skulptora Legroa oko postavljanja njegove statue blaženog Stanislasa Kocke u S. Andrea al Quirinale u Rimu. Jezuiti su odbili umetnikovu molbu da premesti statuu iz male sobe Novitata u jednu od kapela crkve, između ostalih iznoseći razlog da ne postoji povezanost između mera figure i mera kapele, dodajući na bi figura narušila jednoobraznost crkve, principe na kojima je Bernini, arhitekta, insistirao, i koje je knez Kamilio Pamfili, patron, potpuno prihvatio.

Pravac proistekao iz pobožnosti Seicentoa, »sekularizacije« jezuitskog reda i papskog dvora, estetičkih aspiracija u klerikalnim krugovima — sve to bi izgledalo kao sprečavanje uskrasnica misticizma u umetnosti. Ipak, ono se dogodilo, kako je dokazano po izvesnom broju rimskih skulptura i slika između 1650. i 1680. g., od Berninijeve sv. *Tereze* do Gaultijevih (Gaulii) fresaka u Gesu. Ista tendencija je utvrđena i izvan Rima; kao dokaz može biti spomenuto kasno slikarstvo Đ. B. Kastiljona (Castiglione) ili radovi iz srednjeg perioda Matije Pretija. Naročito Berninijev kasniji manir otkriva snažnu duhovnost u neslozi s labavošću zvanične pobožnosti. Ukazao sam da je Bernini imao bliske kontakte s jezuitima i redovno izvodio *Duhovne vežbe* sv. Ignacija.

Do kog opsega su sam Bernini i drugi bili osvojeni kvijetističkim misticizmom — to je pitanje koje zahteva dalja istraživanja. Italija u 17. veku nije više davala velike mistike, ali su

tamo, izgleda, postojala popularna manja strujanja koja su održavala životnost mistične tradicije. Više je nego verovatno da je Bernini proučavao spise Dionisijsa Areopagite, i mi imamo njegove reči da je *Imitacija Hrista*, koju je napisao kasno-srednjovekovni mistik Tomas a Kempis (1380—1417), bila njegova omiljena knjiga, iz koje je običavao da čita svake noći po jedno poglavlje. U ovom pravcu bi se moralo, verujem, istraživati da bi se objasnilo srodstvo u mnogim delima visokog baroka između jezuitskog psihoterapeutskog pravca i nejezuitskog misticizma.

Ekstaze i ushićenja su psihofizička stanja koja označavaju vrhunac mistične aktivnosti. U mnogim periodima umetnici su nastojali da se u tako egzaltiranom stanju percepcije predaju ne samo ovim stanjima, već i iskustvenim vizijama. Ono što je razlikovalo barok od ranijih perioda, pa čak visoki od ranog baroka, jeste da je posmatrač podstaknut da uzme aktivno učešće u natprirodnim manifestacijama mističnog čina, više nego da ga »posmatra sa strane«. Ovo je na specifičan način značilo da se u mnogim delima iz perioda oko 1640. g. u dvojakom pogledu podrazumevalo da metoda predstavljanja sugeriše da su potpuna slika (lik) sveca i njegova vizija — posmatračovo natprirodno iskustvo. Ništa nije ostavljeno slučaju u nameni da se posetilac uvede u orbitu umetničkog dela. Čuda, čudesni događaji, natprirodni fenomen dani su u svetlu verovatnosti; neočekivanost i neverovatnost su vraćeni verovatnom, zaista uverljivom.

Predstavljanja dualističkih vizija su ekstremni slučajevi pokušaja da se zadobije posmatrač uticanjem na emocije. To je traženje opšti imenilac za ovaj tako očigledan prilaz u istaknutim delima visokobaroknog religioznog predstavljanja lika. Tehnika ovih umetnika je ubeđivanje po svaku cenu. Ubeđivanje je centralni aksiom klasičnog besedništva. Na jednom iluminiranom listu G. C. ARGAN je zbog toga s pravom naglasio snažan uticaj Aristotelove *Poetike* na barokni postupak. Aristotel je posvetio ceo drugi deo *Poetike* vraćanju emocijama, zato što su one osnovno ljudsko svojstvo preko koga je postignuto ubeđivanje. Prenošenje emotivnog iskustva bilo je glavni predmet barokne religiozne likovnosti, čak i u delima takvih baroknih klasičara kao što je Andrea Saki (Sacchi). U *Poetici* Aristotel potvrđuje principe uveravanja, koji, da bi bili ubeđjivi, moraju odgovarati opštem mnjenju. Slično barokni umetnik odgovara na afektivno ponašanje javnosti i razvija poetsku tehniku da bi osigurao lako komuniciranje. Na ovaj način umetnici ovog perioda stvorili su upotrebu narativne konvencije i retoričnog jezika pokreta i ekspresije, koji često savremenom posmatraču izgledaju otrcani, neiskreni, nepošteni ili licemerni.

Preveo: Filip Prlinčević

* Iz studije *Art and Architecture in Italy 1600 — 1750*.

¹ *Eskapizam* — skretanje misli ka imaginativnoj aktivnosti kao bekstvo od rutine.

ginter bandman IKONOLOGIJA I IKONOLOGIJA ARHITEKTURE (3)*

U nauci o starinama pod »ikonografijom« se prvobitno podrazumevala nauka o portretima — određivanje ličnosti prikazivanih na metalnom novcu, pečatima i gemama. Međutim, istorija umetnosti već od 19. veka ovim terminom označava uopšteno nauku o sadržaju slikovnih prikaza. U okvir ovog pojma uključivalo se tumačenje hrišćanskih, mitoloških i alegorijskih likova i scena. Ikonografija se, dakle, odnosi na nauku i opisivanje ličnosti i događaja, tj. na SAĐRŽAJ koji se slikovno prikazuje i koji je, gledajući sa stanovništva ostvarenog umetničkog dela, preegzistentan. I tumačenje simbola, tj. formi u predmetnom obliku, koji ukazuju na jedno nadređeno značenje koje nije identično s prvobitnim sadržajem, već ga prelazi, spada, opšte uzevši, u pojam ikonografije. Doduše, u doba manirizma i baroka, izraz »ikonologija« postaje uobičajen za ovu posebnu nauku o simbolima i izgleda preporučljivo da on ponovo oživi na polju proučavanja arhitekture.

U istoriji umetnosti postoje dva izvora iz kojih crpi ikonografija: svet paganske antike, koji i dalje živi u umetničkim delima, i slikarski krug hrišćanskog srednjeg veka.

U umetnosti ranog doba često se može posmatrati prelaz od sadržajnog opisivanja ka simboličnom skraćivanju koje predstavlja nešto opšte, a time dobija i značenje. U Vavilonu, npr., prikaz borbe životinja postaje heraldički grb, a u Egiptu slika postaje hijeroglif. U starohrišćanskoj umetnosti, npr. kod Paulinusa von Nole, nije važna predmetna poruka slika, već nadređeno simbolično značenje u odnosu na smisao. Samo onaj, koji ga pozna