

novih redova, kao što su karmeliti i teatinci, uzeli aktivnog udelela 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. Lluk se rastezao od žaljenja svetovnjastva, nežne osećajnosti, sentimentalne i sladakjave oadnosti, 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 izopačene 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 uskrnuća 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 Dionisija 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 — posmatračevo 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 SADRŽAJ 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

je, shvata suštinu celog. Svugde tamo gde, kao u platonskoj filozofiji, živi predstava da je predmetno samo odsjaj i poređenje nadređene, bezoblične i beštelesne ideje, istupa simbolična nadgradnja. U svim ovim slučajevima, ikonologija (nauka o tumačenju) zamenjuje ikonografiju (nauku o sadržaju). Jer, u ikonografskoj interpretaciji nije reč samo o spoznaji prikazanog u pojedinih umetničkim delima, već, u mnogo većem stepenu, o razumevanju celog zbira misaonih i osećajnih povezanosti, u čijoj sredini je stajalo jedno umetničko delo; samo prepoznavanje scena ne bi mogla da iscrpi sve ono što treba da se izrazi, i zbog toga se ne bi spoznali uslovi koji su — u najširem smislu — morali ili mogli da uslovljavaju oblikovanje. Kada se u tipološkom sistemu, jednom od osnovnih elemenata srednjovekovne ikonografije, starozavetne scene prikazuju samo u odnosu na novo-zavetne, onda to, za nas, predstavlja potpuno izolovanje dotičnih prikaza, koje samo intelektualnim putem podseća na one protu-scene i, u neku ruku, izaziva literarnu reminiscenciju. Za savremenog posmatrača, tipološki sastav nije element oblikovanja, dok snažno prožimanje srednjovekovnog slikovnog sveta tim mističnim racionalizmom ne ostavlja sumnju da je pri prvobitnom posmatranju starozavetnih scena izviraio i jedan dublji, sporedni smisao, i to na način koji mi ni teorijskim saznanjem ne možemo precizirati, i koji je određivao duhovni doživljaj, pa je zato morao (ili mogao) biti uzet u obzir kao sudelujući faktor pri oblikovanju. Iz ovog proizlazi da je ikonografskoj interpretaciji stavljeno u zadatak da uspostavi nameru, tj. duhovnu povezanost, a ne samo da rasvetljava one tamne strane koje čine predmet spomenika nerazumljivim. Ovom odnosu posebne vrste podređena je i arhitektura; i ona je nosilac značenja i upućivanja, koji mogu da se tumače kroz bezbrojne izvore.

Ako pridajemo važnost terminološkoj tačnosti naspram uobičajenog načina izražavanja, moralo bi se reći da ne postoji ikonografija arhitekture, već ikonologija arhitekture. To znači da ikonologija pokušava da odgovori na pitanje: šta je tada ljudima značila ova ili ona forma i kakve su posledice za umetničko delo bile s tim povezane? Nasuprot tome, ikonografija pita: šta ovo ili ono predstavlja, šta prikazuje? Već iz samog načina postavljanja pitanja postaje vidljivo da je, kao prvo, za ikonografiju od primarnog, stvarnog interesa sadržaj, za koji umetnička dela predstavljaju samo okvir, dok je za ikonologiju u središtu interesa umetničko delo kao celina, tj. njegova organizacija; drugo — ikonografija se uglavnom odnosi na likovne umenosti, tj. na slikarstvo i skulpturu, dok se ikonologija bavi i arhitekturom i rukotvorinama; pojedine oblasti slikarstva i kiparstva ikonološki su neinteresantne, i to tamo gde je stvarni, realistički prikaz jednog događaja ili jednog lika bio primarna namera, i gde određivanje stvari, lika ili događaja stoji u prvom planu, kao npr. u čistim istorijskim kompozicijama ili u portretnom slikarstvu. Ovaj poslednji zaključak dozvoljava mogućnost da je ikonografija za srednjovekovnu umetnost samo utoliko značajna, ukoliko nas ponovo upoznaje sa zaboravljenim činjenicama i stvarima, koje su u srednjem veku bile uobičajene, i da ona time za srednjovekovnu umetnost postaje uglavnom pomoćna nauka. Ikonologija je, naprotiv, za srednjovekovnu umetnost od centralne važnosti i uključuje, kao što bi se moglo dokazati, formalnu istoriju umetnosti kao jedan svoj deo.

Naše estetičke kategorije pri ocenjivanju građevinskih objekata počivaju na osećajima i zahtevima, koji se tek od novijeg doba, uglavnom od vremena renesanse, romantizma i jugendstila, smatraju primarno važnim: umetničko delo kao organizam, doslednost konstrukcije, opravdanost materijala, itd. Danas vlada

mišljenje da je posle zadovoljavanja praktičkih potreba (stambene zgrade, crkve, fabrike), najveće savršenstvo građevinskog objekta da predstavlja samo sebe — bez pogrešnijih zahteva i u skladu s materijalom. Mi uživamo i u starim građevinama, u skladu odnosa, svežini prostorne kompozicije, odgovarajućim bojama i čistoti materijala. U ove ideale ne uključuje se više zahtev za bilo kakvo formulirano značenje. Ne postoji ništa što ne bi imalo osnove u samoj građevini. Čak i uobičajeni uzvišeni osećaji, koji nas prožimaju pri boravku u jednoj monumentalnoj građevini, svode se na samoužitak ritmičkih pokreta. Ove kategorije razvile su se pre svega u borbi protiv klasicizma i »drugog« baroka 19. veka, kao i njihovih multipliciranih, često nepromišljenih i iz raznih stilskih oblasti biranih uputstava maskirajućeg značenja. Nije postojala ni predstava jednog sveobuhvatnog reda koji bi ravnopravno mogao da zastupa građevine. Sam čovek sa svojim osećajima bio je poslednja instanca, a uzbuđenje vezano s božanstvom postalo je samo sebi svrha.

Koliko je ispravno, etički i umetnički, odbacivanje pogrešnih zahteva u savremenom građevinarstvu, toliko je pogrešno izvedena merila istom jačinom primenljivati u jednom istorijskom prikazu građevina iz prošlosti.

U arhitekturi su postavljene granice umetničkim zaključcima ove, konzekventno primenjene, misli organizma. Praktično, svrshodno određivanje građevine i statički uslovi stvaraju brane za »slobodno« umetničko oblikovanje formi. U slikarstvu i u skulptorstvu može podvlačenje sopstvenog i nezamenljivog, očišćenog od svega što nije umetničko, odvesti tako daleko da zadatak preslikavanja potpuno odstupa i svaki upoređujući odnos, tj. značenje bude istisnuto. Organizam umetničkog dela izražava se samo u bojama, linijama i površinama. Međusoban odnos delova slike, tako reč, umetničko kauzalnost, proizvodi stvaralački, individualni genije. Posmatrač ga ne saznaje kroz logiku upoređivanja s jednim uzorom, već kroz neposredno obraćanje svojoj unutarnjoj ličnosti, koja reaguje na boje i forme, a ne na racionalnu nadgradnju odgovarajućeg značaja.

Dok mi uživamo u jačini materijala i dok nas impresioniraju naivnost i svežina prostorne kompozicije, u srednjem veku su uzvišenost materije, svrstavanje delova u spekulativnu gradnju značenja, menjanje i ukroćavanje prvobitnog delovali uzbuđujuće. To su bili »med i ulje, koji su crpljeni iz kamenak«. Ovo spekulativno i intelektualno, koji se ponučuju i u pismeno prenošenim alegorijskim interpretacijama, pružaju osnovu za razumevanje građevine. Težnja ka alegorizaciji davala je srednjovekovnoj crkvi uzvišeni i transcendentan karakter, kao što se to u gotici 13. i 14. veka na jedinstven način ispoljava. Prirodna snaga kamena, harmonija statičkih odnosa, čvrsti, predmetni govor boja — sve to biva prožimano simboličnim odnosom i funkcionalnošću značenja, time što se čulni govor, neposredno svojstven određenom materijalu, transponuje i podiže na jedan viši nivo. Napredak u savlađivanju materijala, koji je prvobitno bio ispunjen magičnom snagom, doveo je do isticanja značenja i zamerivanja materije. Ovaj proces prožimao je zadovoljstvom i uzbuđenjem, dok nasuprot tome, do nas opet dopire ono elementarno u umetnosti, koje nas vodi natrag u prvobitne odnose. Nama je umetnički užitek — već sama reč označava — prvenstveno govor, koji se obraća našem intimnom biću kao potreba u jednoj potpuno racionaliziranoj životnoj sferi. Nasuprot tome, u srednjem veku umetnička dela su se obraćala racionalnoj nadgradnji i izazivala su bljesak duha u jednoj, uopšteno još magijski prozetoj, životnoj situaciji.

U likovnoj umetnosti je pre svega barok taj koji se okreće od alegorijskih tajanstvenosti srednjovekovnog načina, i koji se spušta ka prvobitnim slojevima. Dok, na primer u ranom srednjem veku (»uzvišena pesma«) — bivaju porobljena od svog neposrednog dejstva, time što je svaka prvobitno gledana slika, svaka poetska priča racionalno nadgrađena i pretvorena u metaforu misaonih odnosa, Rembrandt, recimo, traži opet neposredan govor biblijskih tekstova i otvara simbolizirajuća začepljenja.

Koreni naučno istraživane ikonologije arhitekture leže u literarnim svedočanstvima srednjeg veka, koji se danas tretiraju kao izvori. To su, od antike, prva pismena uputstva za gledanje i razumevanje građevinskih objekata. Tako nemaju neku lokalnu i periodičnu, tj. istorijsku tendenciju poretka, ona jezički formulišu nadgradnju značenja i reda, koje zastupaju građevina i njeni delovi. Ona vide crkvu kao zbir tipičnih, ispoljavajućih formi koje su pod pojmom »eklesija« putem božanskog reda, obuhvaćene u plan. Ona govore o preseku pojedinačnog i ne poznaju pojam stilova; ipak, građevina nije čisti zbir simboličkih iskaza, već se posmatra kao celina, kao nešto organsko, koje se drži na okupu kroz hijerarhiju odnosa. Veličanje slikovnog preseka ne predstavlja dodavanje, već objašnjenje jednog imanentnog misaonog sadržaja celokupne građevine. Činjenice koje se odnose na boju, broj i materijalni sastav delova samo se onda navode ako te osobine opet u sebi sadrže neko simbolično značenje. Samo značenje, koje je povezano s delovima, vredno je saopštavanja. Formalne kategorije, koje su bile uobičajene od vremena Vitruvija i u srednjem veku, splašnjavaju. Kategorije »kompozicije« i »proporcije«, koje se odnose na vizuelni poredak građevinskih oblika, tj. na izgled građevine, nestaju. Umesto toga, u prvi plan istupa »raspored prostora« koji se izražava u tlocrtu.

Prevela Sonja Mađar

*) Iz studije *Ikonologie der Architektur*



Abel Faivre: Plakat, 1915

Der Sturm, septembar, 1915