

andre šastel

istraživanje firentinskog slikarstva (4)*

HRESTOMATIJA ISTORIJE UMETNOSTI**

»Istorija umetnosti je« — govorio je Anri Fosijon (Focillon) — »istorija ljudskog duha kroz oblike«. Tu su, u toj definiciji koja je i naša, uslovi jednog objektivnog istraživačkog rada o delima i ljudima, koji predstavljaju donju granicu discipline, i uslovi jednog specifičnog probuđivanja koje traži jedine vredne izraze u samoj prirodnoj privlačnosti koja postoji nad duhom. U prvom slučaju reč je o tome da se izlože i organizuju podaci jedne određene vrste ljudskih »proizvoda«; u drugom, povinujemo se njihovoj pojedinačnoj privlačnosti koja postoji, bilo da zadržimo samo njihov autonomni razvoj, njihovom internu logiku, bilo da se špekuliramo s analogijama i slaganjima, u čemu bi jedini sudija bio moderni senzibilitet. Prvi postupak zaokružuje dela i rizikuje da zaboravi oblike u jednom spoljašnjem i često posrednom ispitivanju; drugi prkosi umetničkoj očiglednosti, ali može da objasni intuiciju samo ne odvajajući »život oblika« od realnosti dela. Drugi postupak je neposredan, prvi posredan. Istoričar umetnosti je prinuđen da se aktivno utemelji između te dve granice. On ne može više da se ograniči na hronologiju i »objektivne« odnose, kao što ne može ni da se prepusti utisku; njegov rad teži kombinovanju spoljašnjih eksplicacija i unutrašnje interpretacije. On zahteva proveravanja atribucija, datuma i izlaganja konkretnih uslova gde je govor bezličan; on teži, s druge strane, da povrati »vrednosti« kojima se hvale dela, kao da je on njihov moderni predstavnik i odgovorni advokat. On tako postavlja na mesto dispoziitive koji uokviruju i, na kraju, suzavaju još više centralni problem koji ostaje problem kvaliteta.

Situacija Firence krajem 15. veka dozvoljava da se izdvoje i ispitaju izvesni specifični odnosi. Kapitalna činjenica, fenomen koji se može smatrati kao tehnička definicija renesanse, jeste potreba da se život duha »podeli na pregrade«. To je i vrlo lepo pokazano: hijerarhije skolastike, u onolikoj meri koliko su se nametale praksi, nisu dozvoljavale niti omogućavale jednom slikaru da zna optiku, ni jednom sekretaru Sinjorije da čita filozofe. Uspeh, »studia humanitatis« u Italiji lomio je te okvire, stvarajući, izvan univerzitetskog znanja, jednu živu kulturu koja počiva na priznavanju pisanih dela i koja je, dakle, stimulirana osećanjem originalnosti Italije. Ambiciozni umetnici, kao i pisci željni afirmacije, nalaze u tom toku priliku da pogledaju izvan uobičajenih granica svoje aktivnosti: oni se informišu na izvornim znanjima koji mogu biti antički traktati — do tada ispitivani samo u školskim enciklopedijama — ili stranice filozofa. I oni se njima koriste za inicijative koje će imati odjeka; umetnost prevazilazi tehniku; progresivni raskid okvira bio je značajna posledica opšte evolucije koju istoričar umetnosti mora pažljivo da posmatra. Od trenutka kada se šef nekog ateljea ne smatra više fabrikantom, nego dozvoljava sebi izvesne interektualne radoznalosti, u njegovom radu se ogleda čitava serija promena. Usavršavanje »prospettiva pingendi« je, sve u svemu, rođeno iz tehničkog razvoja optičkog polmanja koje niko nije objašnjavao, i koje je Brunelleski teo da prouči, isto kao što je Alberti nalazio u retoričkim traktatima — rezervisanim samo za sveštenstvo — način da definiše novi statut slikarstva. Grafička predstava postaje vrsta naučnog ispitivanja i, kao što je to dobro podvučeno, bitna »otkrića« dugujemo nezadrživim prohtevima crtača i skulptora koji pretenduju da dominiraju organizovanom formom svetom fenomenom. Ovde je udeo Firentinaca bitan; delo Leonarda se više ne pojavljuje kao izuzetak, nego kao genijalni procvat rada koji se stalno nalazi na granicama nauke i umetnosti. Tim pomeranjima horizonta i novim vezama između različitih područja, menja se slika sveta. Tako je umetnost bila, za vreme dve generacije, instrument jedne revolucije koja ju je prevazilazila. Ovde se pojavljuje poseban problem. U stanju zapadnjačke misli u 15. veku razlikovanje nauke i filozofije nije ništa stvarnije od pozitivnih saznanja i umetničkih oblika u kojima se ona izražavaju; ili, bar, provizorne veze koje se uspostavljaju između matematike i anatomije i aktivnosti crtača i slikara rešenih da iz njih izvuku korist, imaju suprotnu stranu rašudivanju humanista, koji, prestavši da budu obični filozofi ili čisti moralisti, ulučuju u evoluciji kulture priliku, čak i potrebu, za jednom univerzalnom sintezom, različitom od sinteze škole koja nije predviđala sve ove nove manifestacije ljudskog genija. Vide se humanisti koji se sve više i više interesuju — na način koji bez sumnje ostaje literaran, ali zbog toga nije manje značajan — za umetničke kreacije i stvaraoce. Logika »razgrađivanja« je bila, u prvoj fazi, da pruži umetnicima smelost da pribegnu geometriji i naučnim tektovima; u drugoj etapi, tako izazvana evolucija teži da umetnika stavi u poziciju kotisnika. On

postaje cenjen, kao i pesnik, kao predstavnik pravog »načina« saznanja. Prestiž koji će uživati Mikelandelo i Rafael prestiž je koji se daje najvišim predstavnicima kulture. I tu se, takođe, dostojanstvo majstora podrazumeva na kraju perspektive koja se ocrta u drugoj polovini 15. veka. Čini nam se da se ova evolucija, uostalom tako jednostavna, i ako hoćemo potpuno prirodna, razume dobro samo kroz nesavršene ali zapovedajuće pojmove neoplatonizma, koji je težio, ne bez utezanja i skrupula, da unapredi totalno znanje novog tipa. Estetika, u modernom smislu reči, ne pojavljuje se u renesansi ništa više nego u klasičnoj umetnosti; ali kroz interakciju koja tada postoji između umetnosti i novih pojmova koji se pojavljuju, može se bolje proceniti uloga mislilaca i toskanskih majstora u duhovnoj evoluciji epohe i promociji umetnika, koja se označava »mitom renesanse«.

Odnosi umetnosti i humanizma treba, dakle, da budu ispitani počevši od trenutka kada je moglo da se postavi da su umetnost i nauka dugo živele u »simbiozi« za vreme »quattrocento fiorentino«, jer se neoplatonički pokret predstavlja kao reforma pret hodnog humanizma; pretenduje da istovremeno obuhvati naučne discipline i da ih podredi teološkoj spekulaciji. Izgledalo je korisno istražiti kako su u tim uslovima mogli da se množe ne samo kontakti između sveta »ideja« i sveta »oblika«, nego i intelektualna opravdanja umetničkih inicijativa. Postoje dva aspekta originalne situacije Firence, koji kompletiraju opise što su vodili izlaganje: to je klima kritike, svojstvena gradu Donatela i Leonarda, gde su radovi majstora komentarisani sa strašću, i konflikt stilova koji se ispoljava kroz akademске tendencije toskanske sredine. Postoji zaista izvestan paradoks u firentinskoj evoluciji krajem veka, koji nije dozvoljeno zanemariti. Simboli humanizma su bili, oko 1460. godine vezani za slabašnu i preciznu umetnost kvatrocenta; njihov najveći predstavnik bio je BOTICELLI. Motiv »po anticu«, koje neoplatonizam favorizuje, i alegorije, manje ili više komplikovane, koje on inspiriše, ne poklanjaju se s pripremanjem jednog klasičnog ukusa; pa ipak, neoplatonički pokret je obrađivao ideje iz prirode, istorije, duše, koje su značile nešto za Leonarda, Mikelandela, Rafaela; on je sazreo ideju jedne »inteligibilnosti« oblika, superiorne, bukvalno rečeno, racionalnom redu, bez koje nije mogao da se definiše jedan potpuni estetski poredak. Ako je umetnost bila, tokom 15. veka, instrument jedne intelektualne revolucije koja ju je prevazilazila, uspeh majstora — koji se uostalom odigrao izvan Firence — prevazišao je eksplicitnu sadržinu humanističke misli: umetnost se, kada je na nju došao red, dodala intelektualnoj spekulaciji, koju se tokom 16. veka trudila da interpretira po svojim okvirima.

Tako postaje moguće predložiti jedan opštiji zaključak. Svest umetnosti prevazilazi samu percepciju oblika, teorija umetnosti — i umetnika — izvlači korist iz pozajmljenih okvira i pojmova; ona svoj izraz dobija samo po tu cenu. Taj transfer pojmova ovde je bio pažljivo posmatran i shematizovan u funkciji odlučujućeg preokreta renesanse, koji se odigrao približno 1500. godine.

Zaključak ispitivanja je negativan u jednoj tački: nema firentinskog »zlatnog doba«. Taj pojam favorizovanih epoha je jedna od retrospektivnih fikcija koje pomažu da se da ritam toku istorije; on uglavnom ne izdržava ispit. U posebnom slučaju Firence, ipak, mislimo da možemo da utvrdimo da se on pojavio dosta rano, s preciznom propagandom vrednošću, odmah posle nesreće s kraja 15. veka i pobune istorvermeno antimedičijevske i anti-humanističke, koju je izazvao i usmerio Savonarola. Firentinska istorija druge polovine 15. veka je dovoljno bogata inicijativama i jakim delima, da bi izazvala nostalgije; kultura, kao umetnost, tu je bila puna kontrasta, a svaka inicijativa nailazila je na prepreke, čija je uspomena izbrisana kada je intelektualna, umetnička i politička sloboda naišla na ozbiljne prepreke posle 1500. godine. U vreme Lorenca, bile su rođene čudesne nade: dela ponekad odišu radošću, sigurnošću i čudesnim veseljem, punim obećanja. Ali ta klima čiste sreće, u koju Firenca želi da se zatvori, pripada snovima; ne samo da su je kriza države i spoljne događaji brutalno prekinuli, nego ju je već i zabrinutost duhova porekla. Firentinska sredina težila je novom poretku koji nije uspeła dobro da definiše, a još manje da ostvari. »Sarmantni trenutak« o kojem govori Ten, trajao je koliko san; i imao je njegovu vrednost. A jedan od glavnih problema renesanse — u svakom slučaju jedan od onih koji će ovde biti razmatrani — je prelaz s ideje o »zlatnom dobu« koje treba tek da dođe, na ideju »zlatnog vremena« već proteklog.

Nije, dakle, traženo da se definiše »vizija sveta« iz koje bi se izvele manifestacije umetnosti. Prigodan za uopštena izlaganja, taj metod je u stvari veštačko osvetljenje: on skreće pažnju s konkretnih situacija u ime jedne apsolutne celine. Više su voleli jedan sasvim suprotan postupak, pristupajući prvo otkrivanju značajnih *minima*, tj. dela dela, oblika, potvrda koje su bile potpuno nove u vreme Lorenca — onoga o čemu svedoči odjek koji su izazvale. Poreklo tih novina je uvek isto; slike, reljefi, dekor, ili čak zdanja koja su započela novo doba, mogu redovno biti povezani s nekom ličnošću humanizma, i ne manje redovno komentarisani nekim aspektom njenih doktrina; štaviše, tu se jasno vidi firentinski smisao za originalnost. To istraživanje je predmet ovog teksta. Odatle proizlazi ukazivanje na izvestan broj problema postavljenih umetniku u pojmovima koje treba predstaviti i novim načinima predstavljanja; za svest spremnu na reagovanje i aktivnu maštu, ikonografski materijali nisu manje interesantni za osmišljenje od oblika koje treba konstruisati. Ali te kreacije ne formiraju jednu homogenu celinu, jedan sistem; stoga ovaj tekst ne pretenduje da pruži »ključ« za onovremenu umetnost, već predlaže sliku tih aktivnih elemenata umet-

ničke firentinske kulture. Ovo, pak, dobija puni smisao upoređenjem sa susednim centrima. Ne može se Firenca izolovati u tolikoj meri da se ignorišu izvesni paralelizmi i produžavanja. Ovaj tekst trebalo je, dakle, da postavi u fugi, oko glavnih »firentinskih« činjenica, druge dodirne tačke između firentinskih ideja i firentinskog stila. Tu je bilo u izvesnoj meri sredstvo da se analiziraju načini rada svojstveni svakoj sredini i svakom umetniku; tako se uspeva da se izdvoje okviri koji su dozvolili formiranje klasične umetnosti; ali horizont se opasno proširuje: nisu bez straha viđena kako se formiraju, u toj perspektivi, najčuvanija i najpoznatija remek-dela renesanse. Ali izgledalo je neophodno reskriptirati banalnost i čak to pomalo smešno, koje se danas vezuje za pokazivanje suviše čuvenih dela, pod pretnjom da se koristi svake konstrukcije. »Mit renesanse« ostvaruje se u Rimu, a ne u Firenci. Trebalo je na to podsetiti. Ovaj rad, dakle, za originalno ima samo svoj odvažan napor za organizacijom i veze uspostavljene između raznih redova istorijskih znanja. Nije se na osnovu odluke donete a priori, nego u funkciji svake situacije i ponekad svakog dela, tražilo kompletiranje jednog metoda drugim; tako se neprekidno prelazilo — a da ne pobrkaju — s istorije stilova na »ikonografiju«, povezujući ih jednu i drugu s narudžbinom i načinom rada umetnika.

Zaključci su se izdvojili u nekoj vrsti preseka više perspektiva.

Prevela Slobodanka Popović

* Iz studije *Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*.

anri fosijon

dijalektika oblika (5)*

Svako poglavlje razvoja naše civilizacije određuju geografski položaj i sredina iz koje proističe. Ona nam se postepeno otkrivaju kao nepoznat predeo okupan svetlošću. Na jugu Evrope, klasična antika dala je suštinu i konture svog humanizma. U Sredozemlju su Grčka i Rim proslavili svoje principe politike, način mišljenja, sliku čoveka koja je stekla univerzalnu vrednost. Poreklo hrišćanstva je istočno i sredozemno: u početku je imalo helenistički prizvuk, a zatim onaj što potiče od verskih bratstva iz Azije. Vizantija je preuzela i očuvala ovo nasleđe, sjedinivši ga s onim što su Iran i nomadska plemena sobom doneli na nekad ogromnu teritoriju, koja se sve više i više smanjivala. Istovremeno, zapad Evrope je osvajanjima primao, u ruševinama carskog uređenja, i jedno drugo stanje čoveka i ostalih oblika, koji su, iz dubina prvih epoha, izbili na površinu. Da bi se pro našla ravnoteža između ovih suprotnosti, radilo se s puno neizvesnosti. Ogromna, ali malo kultivisana teritorija koju je osnovao Karlo Veliki, bila je još uvek preplavljena starim i nepokolebljivim predrasudama, uprkos snažnoj opsednutosti velikim Rimom. Ona će ostati, zauvek, negde u dubinama života srednjeg veka. Ali, od 11. veka vidi se snažno, nigde neprekinuto, stvaranje novog poretka. Na Zapadu, u srcu zemalja koje su jednom stranom okrenute Atlantiku, osnivači postojanih političkih sistema, osnivači gradova, crkve, koristeći velika naseljavanja, stvorili su dotle još neviđeni obrazac čoveka i uređenja. Potiskivanjem i pokrštavanjem, nametnuli su ga na severu i u središtu Evrope; krstaškim ratovima Vizantiji, pa čak i Aziji. Tako snažan prodor izložio je Zapad dodirima i uticajima. Ali, videćemo da on, od onoga što prima, pravi sebi podesan materijal. Srednji vek je u znaku evropske civilizacije.

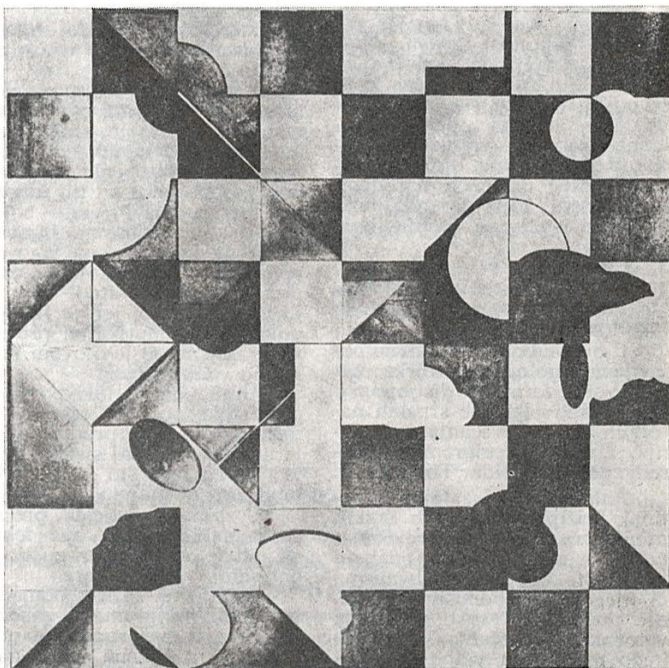
Čovek ovog perioda određen i društvenim uređenjem i intelektualnom aktivnošću, ostao bi delimično u senci, da još uvek nije prisutan, tu, među nama, svojim spomenicima. To nisu dopunska svedočanstva o njegovoj istoriji: on je tu, sav. Arhitekta, maštar i slikar su sjedinjeni u filozofu i pesniku, i svi teže da podignu jednu vrstu duhovnih greda, čije osnove počinju na slojevima istorije života. »Divina comedia« je jedna katedrala. To su »summae« koje nam omogućuju da objasnimo slikane predstave. Religiozno pozorište i slikana ili vajana dekoracija razmeću svoju svoje izvore. Ova snažna moć, koja spaja različite rodove istraživanja i invencije, znak je velikih epoha.

Nijedna druga nije sagradila tako mnogobrojne i tako prostrane spomenike. Helenistička Azija i carski Rim ostaju, bez sumnje, zapaženi po smelosti i veličini građevina. Ali konture crkava i zamkova, kojima su načičkani vidici srednjovekovnog Zapada, tako su užurbane, drske, tako znalački ukomponovane u celinu; njihove zapremine pune prostora i visoke, a ravno-

teža, koja ih održava, snažna; najzad, i raspored masa i poetičnost efekata potvrđuju takvu snagu da smo spremni da u njima vidimo jednu rasu mnogo veću i jaču od naše, da nije poštovanja lestvice razvoja čovečanstva, koja sebi podređuje obimnost u proporcijama, a i to što ovi ogromni spomenici ne slušaju pre svega duh mere. Težnja ka kolosalnom, koja je u izvesnim civilizacijama znak nereda i opadanja, ovde se javlja s jakim razlogom. Od dana kada ona gubi svoje carstvo, može se reći da je za umetnost srednjeg veka počeo kraj. Ali tokom tih velikih vekova, a naročito u 12. i 13. veku, umetnost srednjeg veka je umnogostručila iskustva i uspehe, unutar više stilova utvrdila niz oblika sve do harmonske zrelosti, gde je vredna lepota rešenja, ne samo za jednu ograničenu sredinu, već za ceo svet. Na taj način se na trgovima uskih naselja, u središtu svih varošica, izdižu savršena zdanja. Izvesne oblasti koje su zaostale kao putokazi remek-dela. Arhitekture ne iscrpljuje sve snage srednjovekovne umetnosti, ali ona ih podređuje i uslovljava. To je suštinska osobina. Zakon tehničkog prvenstva, koji je i Braije obelodanio, ovde se neosporno dokazuje. Vekovi koji prate naseljavanja pokazuju nam opadanje umetnosti građenja i prvenstveno ukrasa. Kamen je, naprotiv, predmet velikog srednjeg veka. Čak i prerađen, pod polihromijom, on nije samo zdanje, već i ukras ugrađen u celinu. Oblik zemljišta uslovljava romanski oblik, koji nam izgleda kao delo sna i inata, u stvarnosti je podstaknut i sadrži se, često na zidu gde je urezan, u izabranom mestu zida s kojim čini celinu. U gotskom uređenju zid teži da se olakša, što se i čini, pre svega lukovima, nosačima i stupcima, ali plastika ostaje monumentalna i na drugim osnovama izgrađuje svoj sklad s arhitekturom. Okvir minijatura 13. veka je arhitektonski okvir. Dekoracija je spomenik i oblici tako ukomponovani da bi se dobila ravnoteža ugrađenih masa, koje su u drvenom ukrasu suzbijene u ime crteža. Tako, čak i svedene, one podsećaju na svoju izvornu veličinu i čine da se u finoći najpreciznijih radova pojavi sećanje na ogromne mase, koje su najpre bile namenjene. Svaka podređena tehnika razvija se u službi glavne, iako izvesne (kao email) teže da se kroz određene formule, favorizovane ukusom, očvrstnu i postanu za izvesne radionice zaštitni znak proizvoda, a i ako ima u drugom obimu nejednakosti u kretanjima, snaga koja ih sjedinjuje u celinu, ostaje netaknuta. Ona ozvaničava korišćenje znanje o stilu, dajući mu čak svu svoju snagu, i dozvoljava nam da jasno pratimo sve aspekte promena.

A one su bezbrojne. Čak i u periodima stabilnosti, kao što su prve tridesete godine 13. veka, gde su obrasci utvrđeni i za izvesno vreme, sem u manjim detaljima, ne menjaju se; ipak, istraživački žar ostaje i zavisno od datosti, koristeći lista rešenja, stvara nešto novo i unutar jedne iste porodice sadrži i utiskuje onaj kvalitet po kojem ga prepoznajemo i koji je bez pogovora znak njegovog života. (...)

Nije, dakle, ništa neuobičajeno videti umetnost srednjeg veka, u kojoj dominira arhitektura, u vidu snažne konstruktivne logike, rasuđivanja u odnosima snaga i oblika, a sve to okarakterisano je težnjom ka univerzalnom. Nije, dakle, izraz specifičnog i ograničenog, jedne grupe i jednog trenutka, nije samo sjajna i prolazna epizoda iz istorije jedne kulture. Izvesno, možemo da obuhvatimo mesta i objasnimmo uslove koji su doveli do rađanja i razvijanja njenih najoriginalnijih ostvarenja. Ali, ona se prostiru u najrazličitijim krajevima. Arhitektura srednjeg veka



josip alebić — akvatinta, 1970.