

velikom broju planova čovekovog stvaranja bez umetnosti su gotovo nemoguća, iako se na prvi pogled možda čini da nije tako. U tom kontekstu bi trebalo možda i razumeti tvrdnju Ernsta Fišera koji kaže: »Umetnost je potrebna da bi čovek bio kadar da prepozna i menja svet«. S obzirom na to da svaka promena prema napred, prema boljem, ima nečeg od revolucionarnosti, umetnost se pokazuje kao revolucionarna, kao inspiracija za revoluciju i njen bitan deo.

c) Rad — od čoveka, Umetnost — ka čoveku

Po tragičnoj dijalektici čovekovog sveta, sve ono što on čini u svojim utilitarističkim namerama kao da ne može, pored svojih pozitivnih osobina, da ne poseduje i moć ostavljanja posledica na čovekov život, kao da ne može bez svoja dva suprotna pola. Tako se rad, čineći čoveka čovekom javlja i u funkciji nečega što ne donosi samo blagodeti i rešava probleme, nego stvara i nevolje, ostavlja dalekosežne posledice. Tu, pre svega, mislimo na otuđeni rad, na rad u kojem se čovek otuđuje od sebe u Marksovom smislu te reči. To je naročito vidno u poslednjih nekoliko vekova, a zapanjujuće razmere dobija upravo u našem stoleću. Napredak u materijalnom pogledu doneo je i jedan poredak stvari koji se u ljudskom životu manifestuje, najblaže rečeno, fatalno, a ponajviše otuda, reklo bi se, što je rad dobio prenatrpanu ekonomsku dimenziju. Rad je zadovoljio mnoge čovekove potrebe, učinio ga da vlada prirodom, ali mu je, istovremeno, mnogo toga oduzeo i time samo povećao, čini se, tragično osećanje života, kako bi rekao Mígel de Unamuno. Rad, proizvodi rada zadovoljavaju velik broj čovekovih prohteva, ali umetnost, umetnički predmet ne zadovoljava bilo koju čovekovu potrebu, nego njegovu specifično ljudsku potrebu da se ostvari kao stvaralac. Umetnost nije odražavanje nego stvaranje.¹ U svakom slučaju, i rad je stvaranje, ali stvaranje drukčijeg tipa od umetnosti. On je, pre svega, proizvođenje, ali svako proizvođenje nije stvaralačko. Umetnost je u svojoj biti estetska kategorija, dok je rad ekonomska kategorija, rad u svakodnevnom smislu te reči, a stvaranje (koje podrazumeva pre svega originalnost, neponovljivost) je iz reda estetičkih kategorija, kategorija duhovnih delatnosti.

Rad se danas, sa svim svojim dimenzijama i implikacijama koje ima u ljudskom životu, ne pokazuje uvek kao humanizovanje, neretko on se može poimati kao vid dehumanizacije. Umetnost je, međutim, po svom delovanju humanizujuća. Humani smisao umetnosti može se razumeti samo ako se shvati da je lepo ljudska kategorija — proizvod ljudskog duha — te da se umetničkom kreacijom otkrivaju nove ljudske stvarnosti, koje čine ljudski svet bogatijim i čoveku smislenijim. Umetnička vizija je najšira, jer je sinteza razuma i imaginacije, subjekta i objekta, istine i lepote, opšteg iskustva i dodira sa životom,² u umetnosti čovek ostvaruje svoj duhovni identitet. To što čovek, delujući u najboljim namerama za sebe, ne može a da istovremeno sebi ne naškodi, argument je o protivrečnosti ljudske prirode.

Posebno je za ovo pitanje bitna tema komunikacije, na koju skreću pažnju mnogi istraživači. Naime, reč je o umetnosti kao komunikaciji i o radu kao mogućnosti za komunikaciju. Međutim, kada se rad ima u vidu (proizvodi rada) tu bismo komunikaciju mogli nazvati ekonomskom komunikacijom koja se odvija na tržištu i bitan je deo ekonomske orijentacije (Erih From), dok je umetnost pre svega humanistička komunikacija s akcentom na gnoseološkoj dimenziji. U umetnosti kao formi komunikacije i formi ljudskog društva³ imamo upravo onu mogućnost identifikacije da osetimo sebe u drugima i druge u sebi.⁴ U tom sistemu umetničke komunikacije uvek vladaju kohezione sile, dok u pogledu ekonomske komunikacije neretko nadvladava sila koju fizičari zovu ateizijom. Sama humanistička dimenzija umetnosti je dovoljno opravdanje za njenu egzistenciju u ljudskom životu (ona se i poima kao latentna egzistencijalna potreba), a njena odsutnost bi načinila egzistencijalni haos takvih razmera da bi bila drastično dovedena u pitanje sama egzistencija, dakle, njen smisao. Umetnost se uvek pita o smislu i traži ga u svim prostorima čovekovog delovanja s intencijama da životu da vrednost kakvu mu nijedna druga vrsta rada ne može pribaviti. Rad, praktična dostignuća podležu kategorijama vremena, umetnička dela u tom smislu pojavljuju se s one strane vremena, jer su proizvodi čovekove imaginacije, koja ne podleže granicama vremena i u tom smislu nadmašuje praksu svakodnevnice i biva joj prethodnica i putokaz. Radom čovek zadovoljava pre svega svoje materijalne potrebe, umetnost zadovoljava njegove intelektualne, duhovne, estetske potrebe. Radom čovek često čini disharmoniju u svojoj egzistenciji, umetnost mu pribavlja harmoniju, spokojstvo, humanistička je jer afirmiše njegove čisto ljudske kvalitete, razvija njegovu čovečnost, pa se stoga poima kao nezamenljiv segment ljudskog života.

NAPOMENE:

¹ Zagorka Golubović, ČOVEK I NJEGOV SVET, »Prosveta«, Beograd 1973. str. 429.

² Ernst Bloh, FILOSOFIJA TRAJE KOLIKO I NJENI PROBLEMI, »Markizam u svetu«, Beograd 1977, god. IV, br. 6 str. 334.

³ Herbert Markuze, KULTURA I DRUŠTVO, BIGZ, Beograd 1977, str. 129—130.

⁴ Prema: Sretenu Petroviću, ESTETIKA I SOCIOLOGIJA, »Ideje«, Beograd 1975, str. 207.

⁵ Zagorka Golubović, Navedeno delo, str. 438 — 9.

⁶ Maks Desoar, ESTETIKA I OPCA NAUKA O UMJETNOSTI, »Veselin Maslešar«, Sarajevo 1963, str. 291.

⁷ Herbert Rid, UMETNOST DANAS, »Mladost«, Zagreb 1957, str. 25.

KRAJOLIK TEHNIKE

nadežda čaćinović-puhovski

»Priroda kao krajolik jest plod i proizvod teorijskog duha« — ova rečenica iz mjerodavne Ritterove analize krajolika kao indikacije funkcije estetičkoga u modernom društvu¹ precizno zacrtava polazište s kojeg ćemo nastojati napipati, dakako, tek nevelik dio pojmovne mreže spletene oko pojmova umjetnosti i rada. Doživljavanje krajolika u »izlaženju u prirodu« gotovo se ne pojavljuje u relevantnoj suvremenoj umjetnosti:² uz jednu jedinu iznimku osebuje karakteristike, naime, u posredovanju kamerom.³ U tom smislu problem krajolika nešto je marginalno, no već kratko upoznavanje s poviješću doživljavanja prirode kao krajolika (a povijest je pregledna, sređena i ne dopušta nikakvu nivelizirajuću misao kako je ljudima to »oduvijek« »samo po sebi razumljivo«) ukazuje na prekrasno čvorište predstava o stvaranju i preslikavanju, na opreke između kulturnog i prirodnoga, radnog ovladavanja svijetom ili proizvođenja svijeta. A na ontičkoj razini koegzistiraju zdravorazumsko prihvatanje osjetilne izvjesnosti, zadivljenost »prirodnim fenomenom« i već veoma prošireno prihvaćanje suvremenih uvida poput Einsteinovog izrieka »tek teorija odlučuje o tomu što možemo promatrati«.

Sve u svemu iz povijesti doživljavanja krajolika kao da se nadaje potvrda Wildeovog stava: »Priroda? Pa nju je izmislila umjetnost«. Doživljavanje krajolika jest nešto »izmišljeno«, nešto »inscenirano« — kako je uopšte moguće prečuti tu činjenicu u banalnom uzviku »slikovito«, koji prizor smješta isključivo po već uokvirenome, i kao moguć dodatak uokvirenom svijetu. No, ma koliko banalni bili takvi uzvici, krajolik se očituje samo u izdavanju, u posebnom stavu; u radu na polju, pa i pastirskom trudu za radnika nema slikovitosti. No, nije moguć ni obrat. Izdvojenost doživljavanje krajolika nije postojalo ni u onome kulturnom kontekstu gdje je rad bio posve izdvojen u robovski rad — činjenica koja je kasnije čudila i zbuñivala poštovatelje antike.⁴ Krajolik se pojavljuje samo u idealnom obliku kao mjesto vječitog proljeća, cvjetova i plodnosti, ili, pak, kao locus amoenus, mjesto uživanja, pa tako neki antički toposi imaju dugu povijest, no posve je očito da tzv. »miješane šumek«, u kojima kod Ovidija, na primjer, nailazimo na dvadeset i šest različitih vrsta, nemaju veze s promatranjem prirode.⁵ A što se tiče takvog »izlaženja« u prirodu u Platonovom *Fedru*,⁶ po prvi put naslućujemo u kojoj je mjeri ono znak podvojenosti, odustajanje od shvatanja cjeline. Fedar je u šetnji odveo Sokrata izvan gradskih zidina, u prirodu, i Sokrata se to zapravo sasvim ugodno doima, promatra platanu i potok itd, no na takav način da Fedar primijećuje kako mu je to posve novo. Sokrat mu odgovara da je on, eto, željan znanja, a polja i drveće neće ga naučiti ničemu, za razliku od ljudi u gradu. Čovjekova istina, njegov bitak, za Platona u gradu ne samo da nisu izopačeni, nego su tamo jedino i pristupačni. U naše vrijeme toliko samo po sebi razumljivo osuđivanje gradskog »otuđenja« tu naprosto nije zamislivo.

Sljedeće pojavljivanje krajolika završava neuspjehom, što, uostalom, ne smanjuje njegovu presudnost. Petrarčin uspon na Mont Ventoux predstavlja novinu, jednu od onih koju se u pojednostavljenom poimanju svrstavalo u »osvit novoga doba«,⁷ u nezaustavljivi put napredovanja u sve veću slobodu koja je pretpostavljena kao prirodna. Antinomije pojma napretka predstavljaju prvu mogućnost problematiziranja ovoga sklopa, no još je značajnija unutarnja poteškoća u koju zapada Petrarca kada nastoji osmisliti svoj poduhvat. Popeo se na vrh brda a da za to nema pravog utemeljenja; on ponajprije posve proizvoljno navodi Livijeovu priču o Filipu Makedonskom koji se poseo na neko tesalijsko brdo vjerujući da se s njega mogu istovremeno vidjeti Jadransko i Crno more. No, kasnije nastoji ovom svom izlaženju u prirodu dati dignitet pomoću mnogo značajnijeg autoriteta, Augustina; nastoji svoj uspon usporediti s usponom u vječito blaženstvo, a sam vrh s ciljem svih naših puteva koji se postiže postupnim oslobađanjem od zemaljskoga. Ubrzo, međutim, shvaća da njegov uspon nipošto ne bi naišao na Augustinovu podršku, prisjećajući se kako upravo Augustin naučava okretanje od osjetilnog promatranja u korist unutrašnjeg poimanja, »poniranje u dušu«. Petrarčin inovativni pohod za njega samoga završava u zdvojenosti i ponovnom isticanju duhovnih vrijednosti. Doživljavanje krajolika mora naći drugačiji kontekst — kontekst na koji Ritter ukazuje isticanjem činjenice da su se Descartes i Jan van Gogen rodili iste, 1596. godine. Za Rittera to znači vezivanje krajolika »kao prirode koja je estetički prisutna u zrenju osjećajnog i dojmljivog promatrača«⁸ uz konačni proboj prirodnih znanosti koje, pretvarajući svijet u skup ob-

jekata, ne dopuštaju više cjelinu poimanja svijeta, pa tako živu prisutnost svijeta treba izdvojeno doživljavati, čuvajući barem nasljeđe onoga što je teorija značila Grcima.

Ovakvo je Ritterovo shvaćanje posebno zanimljivo kada je sagledano u kontekstu nekih njegovih drugih tekstova, pa je još očitije da Ritterovo isticanje pozitivnosti izdvojenog doživljavanja krajolika nije nipošto povezano s »povratkom prirodi« u bilo kojoj varijanti, da je njegovo odbacivanje zamisli o navlastitome u dodiru s prirodnom oštro i obuhvatno, te kritika ide od osude banalnog isticanje gradske pokvarenosti do nekih motiva kod Heideggera.⁹ No, to zapravo znači pristajanje uz podjeljenost karakterističnu za sasvim određeni tip čovjeka, tipa građanina u usponu, kojemu podjela rada, dakako, ne omogućuje ispunjenje renesansnog ideala svestrano razvijenog čovjeka (i predstavlja čak osudu ostatka plemićkog života u kojemu su još mogući takvi primjeri osobnog savršenstva izvan svijeta rada). Ritter stoga smatra da je priroda kao krajolik nastala kao dopuna razvijenog gradsko-gradanskog života, dapače, izriekom utvrđuje: »Stoga je priroda kao krajolik moguća samo pod uvjetom slobode na tlu modernog društva.«¹⁰ A upravo to je presudni trenutak analize u kojoj se brka ideološka funkcija uspostavljanja privida očuvanja obuhvatne ljudskosti sa zbiljskim procesom djelovanja podjele rada. No, činjenica da je kasnije, nakon prvih razdoblja građanstva, ovo očuvanje teorijskog u antičkom smislu duha u doživljavanju prirode reducirano samo na vid korištenja programiranog slobodnog vremena dopušta zanimljiv uvid u strategiju prerađivanja učinaka podjele rada. Činjenica da se uživanje u krajoliku u tom reduciranom obliku više ne može objektivirati u umjetnost, ne može se shvatiti izvan konteksta posebnog položaja umjetničkog rada u društvenoj podjeli rada. Poimanje umjetnosti kao specifičnog proizvođenja mora se, međutim, uvijek iznova unutrašnje razgraničavati, štoviše, nužno se sukobljava s povijesno tako dugo prevladavajućim poimanjem umjetnosti u njezinoj prikazivačkoj funkciji (u svim mogućim varijantama, sve do zloglasne održavajuće funkcije).

Umjetnost krajolika je već na prvi pogled nerazdvojno vezana uz isticanje prikazivačkog elementa. Problemiziranje toga elementa se stoga mora uhvatiti u koštac i s krajolikom, ili čak prije svega s njim, ukoliko želi napredovati do shvaćanja povijesnih mijena umjetničkog zbiljanja, umjesto da ostane kod utvrđivanja vremenskog nizanja različitih »formi« i »stilova«. Ukoliko se ponajprije pozabavimo najistaknutijim načinom prikazivanja krajolika, slikarskim, područje se još više sužava; krajolici se prikazuju samo u perspektivnom slikarstvu,¹¹ u onome koje na površini, na plohi, nastoji stvoriti iluziju prostora. A unutar povijesti perspektive stvaranje iluzije promatranja krajolika valja razlikovati od centralno-perspektivnog sistemskog prostora renesansnog smještanja čovjeka u svijet, u osvajanju i otkrivanju prostora ovladavanja okoline. Čovjek, uslikane figure ljudi, prisutne su još kod Lorraina, no one su tek od drugih slikara naručeni dodatak efektu koji se postiže bojama zračne perspektive. Razmjerna neznatnost ljudskih figura kao da je izvanjski znak učinka kakav lorrainovski krajolici trebaju pobuditi, a opisuje se kao pascalovski drhtaj beskonačnosti. Lorrainovi vlastiti krajolici daju u nerazdvojenoj cjelini ono što se kasnije razdvaja, idealizirani krajolik stračunat na učinak uzvišene zbilje u kojoj slikovitost prikazanoga principijelno mora šenosti, izgubljenosti, pa i ljupkosti, te krajolik vjerodostojnosti, biti pronađeni u izlaženju u prirodu, a naslikano djela opet mora biti vodič u traženju i prepoznavanju sličnih motiva. Ponovno primjenjivanje onoga što je predstavljeno u slikama išlo je, kao što je poznato, čak i do upražnjavanja posve nove vrste umjetnosti, umjetnog stvaranja krajolika ili barem posebnog tipa vrtova. U ciljevima engleskih stvaralaca krajolika u 18. stoljeću kontekst podjele rada progovara na zavodljiv način — ono što nastoje postići jest »seoski krajolik lišen seljačkog rada i radnika.«¹² Ovakvi krajolici ne mogu se, kao što je pokušano tumačiti, isključivo u nasljeđu watteauovskih pastoralna kao feudalno dekadentno izdavanje; bitan moment jest temeljna izdvojenost neiskorištene, neprerađene prirode, to što je ona sve više nešto drugo, sporedno, izvan nezaustavljivog procesa prerađivanja i ovladavanja. Općeniti karakter rada kao razmjene stvari između čovjeka i prirode valjani je predmet raspravljanja samo kao neophodna apstrakcija u razotkrivanju povijesnog oblika radnog procesa — ideološka funkcija zadržavanja nediferenciranog, neodređenog dualizma čovjeka i prirode prekriva i diferencije u podjeli rada.

U kratkoj povijesti krajolika u zapadnoeuropskom slikarstvu nije teško naći diferenciranje analogno diferencijama u društvenom kontekstu, od činjenice da su realistički prizori građaninu već izvanjske prirode, u koju zalazi mimo svojeg radnog dana, nastali u nesputanom građanskom usponu Nizozemske i Engleske da suprotstavljanja ove zapadne tradicije krajolika koncepciji kineskog krajolika 12. i 13. stoljeća. Krajolik svilenih svitaka, meditacijski predložak s i na Zapadu mogućim imenom »Krajolik poslije kiše«¹³ nedvosmisleno pokazuje kako su »formalni elementi«, slikarske tehnike oblikovanja vezani uz očitovanje različitih konteksta. Krajolik tehničkog ovladavanja svijeta, uostalom, i doživljava raspad po logici napredovanja znanstvenog prohtjeva; impresionističko slikarstvo nastoji biti slika prirode u ime konačno otkrivenih, jedino znanstvenih postupaka — no fizikalna zbilja svjetlosti ujedno ukazuje na neizbježnu subjektivnost u prikazu izabranoga, jer je prostor uvijek ovi-

san o promatraču — a Cezanne u koraku dalje dopušta koegzistiranje više mogućih obzora i dovezenih točaka sve dok se slika kao objekt ne nametne umjesto slike objekta, kao što u povijesti znanosti nezbježna opterećenost promatrača pridonosi spoznaji pripremnosti ovladavanja prirodom u tehničko-znanstvenom procesu.

Ovakve analogije, naravno, nisu nimalo začuđujuće. Postoji želja da ih se izbjegne zbog mogućnosti da se takvo povezivanje protumači kao svođenje umjetnosti na odraz ili izraz nečega što je neovisno o njoj već određeno i što određuje umjetnički način posredovanja informacija o već oblikovanome. Ovaj stav drugotnosti i sekundarnosti umjetnosti mnogo je temeljniji od puko realističkih prohtjeva, toliko temeljan da drugi zapravo uopće i ne postoji u antičko-zapadnoj tradiciji teorije, od Platona do Nietzschea, iako se ponekad pojavljuje u varijantama negativnih fiksacija — larpulatiističkih teza, teza o neupitnoj samosvrsi takvih fenomena, itd.

Izlaženja iz toga kruga nisu jednoznačna — unutar filofske refleksije umjetnost prestaje biti smatrana vrstom laži (činjenica da se ta laž smatrala ponekad i jedino spasonosnom ne mijenja na stvari¹⁴ u onaj mjeri u kojoj shvaćanje istine prestaje biti adekvatno i približava se različitim vidovima teorija neskrivenosti i očitovanja, u čemu progovaranje umjetnosti može zadržati posebno, odlikovano mjesto. Izvan ovog tipa filofske refleksije drugačije shvaćanje umjetnosti vezano je uz domet onoga što je potaknuto Marxovom intencijom ozbiljanja filofske. Kada se rad shvati kao »subjekt-supstancija« dosadašnje povijesti, a sva ta povijest kao pretpovijest čovječanstva, otvoren je i put shvaćanja radnog, proizvodnog karaktera umjetnosti. Do sada se marksističko tumačenje tipa analogija nabrojnih u vezi s poviješću prikazivanja krajolika uglavnom ograničavalo na to kako se u pojedinim sferama društva, a umjetnost je dakako, takva odvojena sfera, kao određujuće probija ekonomijsko zbiljanje, a manje se bavilo mogućim nejednakim odnosom matrijalne i umjetničke proizvodnje. Ukazivanjem na to kako u povijesti krajolika u umjetničkoj proizvodnji tematski progovara napredovanje u podjeli rada, ova se činjenica samo povezuje sa svim drugim određenostima krajolika, od utjecaja tržišnih prilika (u protestantskim zemljama neizbježno preusmjerenje na ne-crkvenu potrožnju¹⁵ jest, dakako, vezano uz svaćanje učinaka »sfere religije«), preko povijesti razvijanja perspektive do čitave mreže pojmova u kojima je sadržano razlikovanje prirodno i kulturnoga. A time se ujedno pokazuje kako je višeznačnost umjetničkog djela neizbježna posljedica smještenosti i motiva za njegovo proizvođenje. Mjesto ove višeznačnosti u općem sustavu značenja moguće je pojmiti tek kada se već spomenutim preokretom u teoriji istine razbije lažna alternativa po kojoj se umjetnost sagledava bilo kao poruka bilo kao dopadanje lišeno pojma: ili, u drugim terminima, kada se razbije razlikovanje istinskog, tzv. materijalnog svijeta i duhovnog (koji, dakako, također može biti smatran jedino istinitim). To se razlikovanje, kako je poznato, međutim, ne razbija pomirenjem u pojmu nego dokidavanjem uvjeta u kojima je nužno nastajalo takvo razlikovanje i stvaranje uvjeta u kojima radni karakter umjetnosti neće predstavljati ni ideologiju ni program, nego tautologijsku oznaku svakog proizvodnog procesa.

NAPOMENE:

¹ J. Ritter, *Landschaft (Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft)*, in: *Subjektivität*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974.

² Nepojavljivanje prirode jest, dakako, samo po sebi razumljivo u umjetnostima koje ne žele (više) prikazivati prepoznatljive objekte, no nastajanje »opisa prirode« iz romana ima npr. poseban razvoj, koji ne proizlazi naprosto iz promjena u tretiranju junaka i zapleta, nego je ravnopravno uvjetovano razgradnjom tradicionalnog romana koji dovodi do tih promjena. Niz duhovitih zapazanja (bez zaključaka) nalazimo u eseju *One Touch of Nature*, M. McCarthy u: *The Writing on the Wall*, Penguin, Harmondsworth, 1973.

³ I tu nije dovoljno objašene da se priroda tek zato pojavljuje u relevantnoj filmskoj umjetnosti, jer se u njoj još neizbježno vide stvari, nego valja štoviše istražiti zašto je uz posredovanje kamere još »dopušteno« prikazivati — filmski su krajolici neizbježni »krajolici tehnike« — motiv »izlaženja u prirodu« dan svijetom rada koji je nastao znanstveno-tehničkom revolucijom dokinut je i sačuvan u tehničkom dopuštenju.

⁴ O tomu usp. npr. Carl Gustav Carusa u tekstu o Claudu Lorrainu, *Gedanken über grosse Kunst*, Insel-Verlag, Wiesbaden 1958, s. 54. Znameniti teoretičar slikarskog krajolika pomno je pretraživao svaku mogućnost da svojim teorijama da dodatni legitimitet.

⁵ Usp. E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matice hrvatska, Zagreb 1971, str. 192–211.

⁶ Platon, *Fedar*, 230 a–c.

⁷ Usp. o karakteristikama toga uspona npr. oduševljenje J. Burckhardta u *Kulturi renesanse u Italiji* i Ritterovu analizu u spomenutom tekstu.

⁸ Ritter, op. cit. s. 151.

⁹ O tomu usp. J. Richter, *Die grosse Stadt, u Metaphysik und Politik*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977.

¹⁰ Ova je sloboda ilustrirana Schillerovom *Setnjom* u kojoj je opjevana radna zajednica grada nemoguća bez podjarnjavanja prirode. Od tada nije dovedena u pitanje sloboda u tek prividnoj zajednici grada, nego je sve očitija i dijalektika u ovladavanju prirode povratna nesloboda podjarnjavanja.

¹¹ Usp. nenađnasti tekst E. Panofskog *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträgen der Bibl. Warburg 1924/25, te 1927, preneseno u *Bildende Kunst*, 2, Fischer, Frankfurt a. M. 1960.

¹² O problemu umjetnosti i iluzije usp. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, Pantheon Books, New York 1960, ili: E. H. Gombrich, Julian Hochberg, Max Black: *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977.

¹³ R. Williams, *The Country and the City*, Oxford University Press, 1973, p. 125.

¹⁴ Usp. analizu te slike Kao K'o—Kunga u E. H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt a. M. 1953.

¹⁵ Pitanje koliko Nietzscheovo pisanje o umjetnosti predstavlja, unatoč tomu, izlaženje iz spomenutog kruga, ovdje se ne može pobliže razmotriti.

¹⁶ Misli se, dakako, na promak do kojeg je došlo zbog odbacivanja oltarskih slika itd, zbog čega su naručivani samo portreti, a u radu za tržište prevla se žanrska specijalizacija — usp. E. H. Gombrich, *Geschichte der Kunst*, nova izdanje, s. 332 i dalje.