

idealizam i naturalizam u gotičkoj skulpturi i slikarstvu

max dvořak

NOV ODNOS PREMA UMJETNOSTI

Unutrašnji razvoj srednjovjekovne umjetnosti do-
veo je do rascjepa, no, dakako, ne između natu-
ralizma i antinaturalizma, već između pojmovnog
i subjektivno zapaženoga. Taj se rascjep zasnivao
na problemu, što je na svim područjima duha
zapošljavao cijeli srednji vijek i došao do izra-
žaja u velikoj *raspravi o univerzalijama*. Temelj-
ni problemi sukoba, koji je stoljećima igrao u
srednjem vijeku sličnu ulogu kao kritika iskustva
u novom vijeku, bili su baština staroga vijeka, a
srednji ih je vijek bio preuzeo, uglavnom, u no-
voplatonskoj verziji. Ali njihov je odnos prema
općem duhovnom životu bio sasvim drukčiji u
srednjovjekovnom svijetu nego u antici. Najtješ-
nje povezani s najdubljim tajnama i učenjima
kršćanskog svjetonazora i premješteni tako s po-
dručja teoretskih spoznajnih sistema, koji su bili
samni sebi svrhom, u žarište čitava čovje-
kova prema ovom životu, oni su mogli i morali
steći mnogo veću neposrednu važnost nego za
starog vijeka u svim duhovnim vezama sa svije-
tom. Prvi put je unutrašnja suprotnost moguć-
nosti umjetničkog ili znanstvenog istraživanja pri-
rode bila ne samo jasno iskazana i utvrđena, već
i praktično primijenjena, za razliku od naivnog
objektivizma grčke umjetnosti i njezinih znan-
stvenih zapažanja. Tako je prenošenjem dualistič-
koga religioznog i filozofskog tumačenja svijeta
na područje zapažajnog i iskustveno utemeljivo-
ga bila sagrađena ona dvojnost spoznajnih pu-
tova, odakle će u budućnosti, u prvom redu, istje-
cati znanstveni napreci, slično kao i umjetnički
iz analogno većeg razdvajanja idealistički uopće-
nih i naturalistički subjektivnih momenata. Veo-
ma je čudnovato, kako je rasprava realista — za

koje su ideje bile najrealnije — »koliko je nešto
savršenije, toliko više ono jest« — dok su osjetil-
nom pojedinačnom predmetu pridavali samo o-
slabljen i krajnje zavisani oblik egzistencije — i
nominalista — za koje su univerzalnije bili samo
oznake, glasovi i znakovi, flatus vocis za mnogo-
strukost supstancija, a samo su jednokratani po-
jedinačni predmet, samo ono što je zasnovano na
individualnom osjetilnom iskustvu držali jedino
zaista istinskim¹ — bila komentar onome što se
nakon dvanaestog stoljeća² počelo događati i u
umjetnosti, i u svim pitanjima života, kad su pri-
like zahtijevale izmirenje sa svjetovnim. Ne dje-
luje li poznata Abelardova formula, koja je pri-
vremeno uspokojila raspru, gotovo kao program
onoga združenja nadsvjetovnog i svjetovnog shva-
ćanja svijeta, što ga možemo promatrati u go-
tičkoj umjetnosti? Dijalektičko rješenje velikog
filozofa ni novi »stil« nisu, naravno, za dulje vri-
jeme mogli odstraniti istinsku suprotnost, toliko
da u evropski duhovni život kroz jednom otvore-
na, iako tek odškrinuta, vrata ne bi počelo nadi-
rati mnoštvo spoznaja utemeljenih na subjektiv-
nom promatranju, iskustvu i uvjerenju, pa je iz
pokoljenja u pokoljenje to oštrije i snažnije mo-

¹ Usp. J. H. Loewe, *Der Kampf zwischen dem Realismus und Nominalismus im Mittelalter*, Rasprave kraljevskog češkog Društva znanosti, niz VI, sv. 8., str. 44 i sl.

² Zanimljivo mišljenje M. de Wulfa, da u trinaestom sto-
ljeću ne može biti riječi o konzekventnom nominalizmu
u punom smislu riječi, jer se sve starije nominalističke
teorije mogu shvatiti samo kao preteče i nominalistička
strujanja unutar općeg realizma, podudara se s onim što
se može promatrati i u umjetnosti. Usp. M. de Wulf u
Arch. für Gesch. der Philos. sv. II, str. 427 i sl. i *Geschic-
hte der mittelalterlichen Philosophie*, isti autor, 4. franc.
izd. Löwen 1912, str. 208.

ralo izlaziti na vidjelo razdvajanje obaju putova, suprotnost između gotičkog idealizma i naturalizma.

Odmah od početka gotička se umjetnost, manje izvana više iznutra, razdvaja u dva smjera — slično kao što su se pojedine znanosti pomalo otcijepile od svoje zajedničke metafizičke osnove — u gotički idealistički i gotički naturalistički, koji se stotruko prožimaju, ali ih pažljivim promatranjem nipošto nije teško razlučiti. Uz prikaze, u kojima je novo shvaćanje prirode i promatranje povezano s metafizičkom temeljnom crtom srednjovjekovne umjetnosti i izborom oblika što ga ona uvjetuje, nalazimo i takve koji nipošto ne idealiziraju i tek su prikaz *jednokratne stvarnosti*. Opisano obogaćenje građe kreće se u tom smjeru. Uz nove epske cikluse javljaju se sve češće, osobito ondje gdje je umjetnička mašta mogla srušiti sve sporedne obzire, prikazi u kojima opisi vanje jednostavnih, zapaženih prizora iz prirode i umjetnikove okoline, komadić života, potiskuje sve nadnaravne, teološke interese. Herojsko u svakom smislu riječi uzmiče pred *konkretnim realizmom*, sve važniji postaje samo *žanr*, pa čak i biblijski prizori — naravno i historijski sadržaji klasičnog i nacionalnog pjesništva — potpuno se prenose u sadašnjost i tako gube svoj historijski karakter za volju naturalističko-zornog prikaza.

To možemo vidjeti i u formalnim rješenjima. Već u trinaestom stoljeću javljaju se umjetnička djela koja podsjećaju na najupadljiviji naturalizam narednih razdoblja, a očito proistječu iz težnje da se jednokratno, portretno, stvarnost umjetnički utvrdi do svoje posljednje inačice.

Tako se iz naturalističke komponente gotičke umjetnosti, koja nije tražila zajedničko, trajno i normativno nego individualno različito, već u gotičkoj umjetnosti dosljedno razvila ona, barem u načelu, *ekstremno individualna vjernost prirodi, onaj umjetnički panteizam*, koji se mora ubrojiti među najupadljivija obilježja novovjekovnog razvoja umjetnosti, bez obzira na to imao li u stanovito doba veće ili manje značenje. Vjerojatno i među najteže probleme njegova historijskog objašnjenja. Bio je nepoznat svim prethodnim razdobljima umjetnosti, jer su »suhoparni naturalizam«³ augustovske umjetnosti, na koju bi se možda mogao pozvati, tek naoko ispunjavale slične težnje, ali je zapravo bio samo relativno proširenje pravih zadaća na temelju starih normativnih težnji klasične umjetnosti, dok je u opisanom strujanju u gotici bila odlučna težnja za *prevladavanjem svake norme*.

Ali kako je u granicama u biti idealističke umjetnosti mogao nastati taj ekstremni, empirijski anti-idealizam, ako je to dopušteno reći, za koji je

mjerodavno subjektivno doživljavanje stvarnosti, a bit će tako sudbonosan za budućnost umjetnosti? Objašnjenje se, zacijelo, krije upravo u osobitom karakteru gotičkog idealizma, koji je, dođuše, otvorilo vrata promatranju prirode, a da barem u početku priroda, realnost, u starom vijeku mjerilo sviju stvari, nisu bili jedino vrelo više duhovne i umjetničke zakonitosti. To su tražili s onu stranu prolazne prirode, u nadracionalnim odnosima, nasuprot kojima su pojave vidljivog svijeta bile tek podređeni momenti i nisu u-tjelovljivali trajno, vječno, normativno nego, naprotiv, jednokratno, prolazno, beskrajno razno-liko, činjenice koje su po sebi *beznačajne*, ali su u velikom idealnom sistemu kasnosrednjovjekovne duhovne kulture opravdale svoj *individualni opstanak*,³ ad maiorem Dei gloriam, kao testimonia i egzemplifikacija natprirodnoga osjetilnim, kao prisutnost božja u najneznatnijem njegovu djelu. Tako je transcendentalni idealizam srednjega vijeka svojom novom vezom s osjetilnim vrijednostima doveo do ekstremnog naturalizma, isto kao što se, obratno, kasnije u renesansi i novom vijeku iz tog naturalizma razvio novi antropološki i kozmički idealizam povezan s djelomičnim vraćanjem antići.

»Duhova, koje sam zazivao, ne mogu se riješiti.« — Pošto je u srednjem vijeku tako bio sagrađen most do vlastite, iako u početku i uvjetne vrijednosti zemaljskih stvari, moralo se dogoditi da se različitim putovima, na prije svega unutrašnjom dijalektikom s time povezanih zapažanja i iskustava, svjetonazor ukorijenjen u njima sve više počeo udaljavati od svojih iskonskih metafizičkih pretpostavki. Taj unutrašnji, a nipošto vanjski, proces sekularizacije možemo promatrati posvuda nakon druge polovice dvanaestog stoljeća. Stoički elementi, latentni u kršćanstvu, a s njima vjera u prirodno pravo, dobili su novi smisao i novo značenje duhovnim pravcem, koji je — unatoč svim pokušajima izmirenja — privremeno težio, barem teoretski, često naglašavanom odjeljivanju istine od spoznaje. Učenje sv. Tome, da razum sadrži i dobrotu, ta stara sokratovska misao, morala je također u svojoj novoj primjeni donekle razlabaviti vezu intelektualizma i općih transcendentálnih uvjetovanosti. No prije svega je aristotelovski pojam prirodnoga organskog razvoja, uveden opet u zapadnjački duhovni život posredno preko arapske i židovske literature, koliko ga god asimilirao tomizam jedinstvene crkvene kulture, beskrajno mnogo pri-

³

»Bog se zacijelo raduje svim stvarima«, kaže Toma Akvinski, »jer je svaka u stvarnom suglasju s njegovim bićem.«

donio da je ljudsko znanje i istraživanje steklo ezoterički sadržaj, nezavisan od otkrivenja.⁴

Sve te i mnoge druge slične pojave sadrže znatno više od »povijesti religioznog prosvjete u srednjem vijeku«, što je prošlo stoljeće tražilo u njima: u razvoju ljudskog duha one predstavljaju početke novog stadija, posebnost kojega možemo sažeti riječima da je znanje sazdano na promatranju i racionalnoj dokažljivosti postalo samostalno područje duhovne djelatnosti, u kojoj je bilo *samosvrhom* i ravnalo se prema vlastitim zakonima. Nije riječ o oživljavanju klasične metafizičke racionalne znanosti. Ono što je nastalo iz srednjovjekovnog svjetonazora, za koji su metafizičke istine, zaista ili *pro foro externo*, bile izvan svake sumnje, ono što su mislioci škole iz Chartresa i Duns Scotus, averroisti i Roger Bacon zasnovali gotovo u kutu velikoga srednjovjekovnog duhovnog svjetskog zdanja, bilo je nešto potpuno novo: *učenje o dvostrukoj istini, uvjetovano neobičnim komplikacijama srednjovjekovnog spiritualizma, prema dvojakom odnosu prema prirodi, bila je kolijevka nove autonomne znanosti, koja ne zavisi ni od kakvog apriorističkog tumačenja svijeta.*

Taj su razvoj poticali arapski utjecaji, kojima bih, zapravo za razliku od uvriježenog mišljenja, htio pridati samo sekundarnu ulogu. Pomirenje s filozofskopojmovnim mišljenjem, koje je bilo svojstveno zapadnom kršćanstvu, u islamu nikada nije došlo do onakva izražaja kao u kršćanstvu, tako da je religiozna spekulacija zadržala svoj iskonski proročki karakter, a klasično nasljeđe, koje sigurno nije bilo oskudnije nego u zapadnjačkoj kulturi, vodilo je poseban život, daleko od religioznog mišljenja i osjećaja. Značajno je, a na to je već ukazao Windelband⁵, da nisu klerici nego liječnici bili nosioci arapske znanosti u srednjem vijeku, koja je, doduše, prenijela mnogo više antičkog materijala u egzaktnim znanjima nego njena sestra na zapadu, ali se u shvaćanju znanstvenih zadaća, ipak slično kao i arapska umjetnost, sve više udaljavala od svoje klasične baze. Dok se grčko poimanje znanosti kao antropološke filozofije prirode, koja osjetilni svijet nastoji objasniti metafizičkim sistemima, u antičkom kršćanstvu povezalo sa čistom religioznošću, što je došla s istoka i stekla tako novo značenje za daljnji duhovni razvoj čovječanstva, u semitskih je naroda srednjeg vijeka to poimanje igralo neznatnu ulogu i moralo postepeno ustupiti

mjesto mističnom i kabalističkom tumačenju životnih odnosa. Naprotiv, Arabljani i Židovi zadržali su uz ostatke aristotelevskog spoznajnoteoretskog pozitivizma, koji je na zapadu bio gotovo sasvim potisnut od ranosrednjovjekovnog etičkog i transcendentnog idealizma, neposrednije i potpunije od samostana na zapadu naučni materijal, realna znanstvena znanja starog vijeka i povećali ih još i više praktičnom primjenom istraživanja prirode. Ta su blaga potkraj dvanaestog stoljeća prešla i u posjed kršćanskih naroda. *To sigurno ne bi bilo moguće bez opisanog razvoja koji je prirodu, njene zakonitosti i zemaljsku povijest čovječanstva uzdignuo kao područje znanja relativno nezavisno od problema otkrivenja; no ipak nije bilo nevažno što je tako na zapad navrlo mnoštvo nove znanstvene građe.*

Njeno se značenje tamo zacijelo ubrzo izmijenilo. Dok se na istoku prirodnoznanstvena, astronomska, kemijska, medicinska, matematička izučavanja sastojala od niza više-manje nepovezanih znanja, i u svom su razvoju stoga bila krajnje ograničena i upućena na slučaj, ona su se mogla razvijati mnogo jedinstvenije i dosljednije na zapadu, gdje je subjektivno iskustvo bilo uključeno u cijeli sistem tumačenja svijeta, a u intelektualizmu čitavoga postmističkog razdoblja postalo ne samo samostalnim središtem duhovne djelatnosti, već se preobrazilo u jedinstvenu svjesnu racionalnu znanost u novom značenju riječi. Kako teologija nije mogla slijediti novu znanstvenu spoznaju, a suprotnost se ipak nije osjećala presudnom za jedan ili drugi od putova što vode do istine i duhovnog uzdizanja, došlo je do razdvajanja gledišta — teoretski prvo u Dunsu Scotusa, praktički u Rogera Bacona⁶, pri čemu je taj oživjeli nominalizam morao, naravno u budućnosti, završiti tako da prirodu promatra kao jedini objekt znanosti. Stoga nailazimo na najsmionija pitanja i spoznaje *secundum rationem*, što se najsilovitije opiru crkvenim učenjima, a religiozna se savjest umirivala isprikom da *secundum finem*, dakako, treba smatrati beznačajnima.⁷

Zadržao sam se dulje na nastajanju toga novog dualističkog razdvajanja istraživanja čovjeka i prirode od svijesti o bogu, jer to odgovara onom što možemo zamijetiti u umjetnosti istoga doba,

6

»Sine experientia nihil potest sufficienter sciri«, glasi njegova čuvena izreka, koja se još danas može upotrijebiti riječima: non certisat neque removel dubitationem, ut quiescat animus in intuitu veritatis (Opus Majus, p. 6, c. 1). Za spoznaju nadosjetilnih stvari on još priznaje unutrašnje iskustvo (illuminatio interior). Usp. Wulf, n. dj., str. 332.

7

Usp. M. Mayawald, Die Lehre von der zweifachen Wahrheit. Berlin 1871.

⁴ Usp. M. de Wulf n. dj., str. 323.

⁵ Lehrbuch der Geschichte der Philosophie, VI izd. str. 258.

u kojoj jedno nasuprot drugom stoje neposredno i bezuvjetno — promatranje prirode i idealni stil, što nadilazi sve zemaljsko.

I jedna je poredba uvijek vrijedila i za budućnost: opisni naturalizam, koji u načelu odgovara nominalističkom shvaćanju gotike, bit će za opći položaj umjetnosti u cijelom evropskom duhovnom životu od tolikog značenja koliko i pozitivne značnosti. S pobjedom posljednjih u prošlom stoljeću on je, vjerojatno, dosegao svoj vrhunac.

No, ipak, ni to nije dovoljno da objasni veliku promjenu, koja se otprilike oko sredine četrnaestog stoljeća počela zbivati u značenju naturalizma za cjelokupni sadržaj umjetničkog stvaranja i u prvoj polovici petnaestog stoljeća izazvala potpunu izmjenu odnosa obaju temeljnih pravaca gotičke umjetnosti. Unatoč svim ostacima srednjovjekovnog poimanja, na koje je veoma oštroumno ukazao Heidrich⁸, neočekivano i snažno djeluje na nas, na primjer, u portretima Jana van Eycka potpuno novo vrednovanje životnih vrijednosti, a samo povijesne predrasude mogu izazvati sumnju da je istodobno u Italiji, u slikarijama Masaccia, u statuama Donatella riječ samo o nastavljanju srednjovjekovnih razvojnih linija.

Kasnije ćemo u drugoj studiji objasniti o čemu je zapravo riječ u Talijana, no odmah možemo istaknuti da je i na sjeveru i u Italiji u toj promjeni bilo bitno *dalekosežno osamostaljenje umjetnosti nasuprot svakoj nadnaravnoj zakonitosti*. Stilske pretpostavke te promjene, koje ćemo još pobliže objasniti, bile su sadržane, kao što sam nastojao obrazložiti drugom prilikom, u gotičkom naturalizmu, no drugo je pitanje kako je naturalistički smjer mogao pretegnuti u srednjovjekovnom umjetničkom dualizmu. Jer, ako se općenito priroda i promatrala više, ako je taj svojevrstan smisao za realnost, koji se može ubrojiti među najvažnije razvojne faktore u umjetnosti novoga vijeka, već postojao kao zasebno strujanje u gotici trinaestog i četrnaestog stoljeća, u cjelokupnoj je slici umjetničkog stvaranja sve do kraja četrnaestog stoljeća imao tek sporedno značenje, slično kao i istodobne nove znanstvene težnje za cjelovito poimanje života, a u historijskoj osobitosti saveza obaju temeljnih pravaca gotičke umjetnosti bila je, čini se, sadržana i njihova nedjeljivost. Novo je shvaćanje prirode ipak uvjetovala srednjovjekovna idealnost, a njihova se veza ne bi mogla razlabaviti tako brzo — na ostalim područjima kulturnog života možemo još daleko preko granice srednjeg vijeka pratiti njen utjecaj — da se već navedenim uzrocima nije pridružio još i *nov pojam umjetničkog djela*, koji, doduše, isprva nije bio sasvim lišen svih srednjovjekovnih ograni-

čenja, no ipak je nasuprot njima značio nešto novo i samostalno.

Nastao je na jugu.

Možda će nam biti jasnije o čemu je riječ, ako posegnemo za usporedbom istodobnog razvoja u književnosti. Kao i umjetnost, i književnost je srednjeg vijeka bila sazdana na čvrstom transcendentalnom poretku, na metafizičkom carstvu nadosjetilnih supstancija.⁹ U poeziji, u povijesti, nije bilo nikakva odnosa prema osjetilnom svijetu, prema ljudskom životu i doživljavanju, koje bilo kako ne bi potjecalo iz nadnaravno-spiritualističkog idealizma srednjovjekovnog kršćanskog svjetonazora i bilo njime ograničeno, a izvan toga nije bilo poetske ni historijske važnosti. Duh ne korača prema višoj poetskoj i historijskoj svijesti od osjetilnog života i osjećaja ukorijenjenog u njemu, od uzročne povezanosti materijalnog zbivanja, već obratno: vjera u svemoć i jedinu vrijednost nadosjetilnih duhovnih sila bila je ishodište poetskog stvaranja i historijskog promatranja, novoga pjesničkog i povijesnog otkrića svijeta i povijesti čovječanstva. Posvuda gdje se u srednjem vijeku nadilazio sirovi materijal anala u njegovim lokalnim, vremenskim i društvenim ograničenjima¹⁰ nastojalo se u legendama, u epovima i univerzalnim historijskim prikazima svrstati događaje u sistem nadmaterijalnih stanovišta. U drugom smislu, nego što je to izložio Bédier, chansons de geste mogu se izvesti iz religioznog spiritualizma srednjeg vijeka¹¹, slično kao što su i njihov crkveni premac, veliki legendarni spjevovi i svjetske povijesti bili najčišći izraz historijskog shvaćanja srednjeg vijeka i znače tako velik napredak u smjeru idejno jedinstvene povijesti čovječanstva. Mnogo bliže od svega što se obično navodi kao literarni preteča Božanske komedije, najvećem su spjevu srednjega vijeka u umjetničkom shvaćanju i duhovnom ustrojstvu kamene epopeje gotičkih katedrala, u kojima je sadržano sve što je tadašnjem čovječanstvu bilo važno u prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, unutar duhovnog jedinstva, koje je pobjedonosno nadišlo svijet osjetilnoga i bilo sagrađeno na povezanosti s nadsvjetovnim, crpeći iz tog jedinstva najdublji

⁹ Diltthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 3. izd. Leipzig 1910. str. 4.

¹⁰ Analističko nizanje činjenica, koje se odriče svake pragmatike veze, zacijelo je korelat legendarnom i nadnaravnom objašnjenju činjenica, slično kao što je to sirovi oblik bloka prema spiritualnom sistemu figuralne i arhitektonske kompozicije.

¹¹ J. Bédier, Les Légendes épiques. Recherches sur la formation des Chansons de geste, sv. IV. Paris 1913. Usp. također S. Singer, Mittelalter und Renaissance. Die Wiedergeburt des Epos. Tübingen 1910.

umjetnički smisao. No, i u najvažnijim vrelima profanog sadržaja novoga slatkog stila vlada sličan odnos zavisnosti, budući da je, kako je Wechsler nedavno uvjerljivo dokazao, pojam »Minne«, na kojem se zasniva, morao biti shvaćen kao prenošenje spiritualnog odnosa između boga i čovjeka na poštovanje žene¹², i tako je erotika prvi put uvedena u duhovni razvoj čovječanstva kao čisto duhovna snaga, lišena svega osjetilnog. Tom podrijetlu i odgovara u Dantea pojavljivanje Amora u liku anđela s bijelim lepršavim haljinama.¹³

Tako je, dakle, i u književnosti i u umjetnosti nov odnos prema svijetu bio povezan sa spiritualnim i transcendentnim idealizmom srednjovjekovnog religioznog tumačenja svijeta, a pri tome je, i opet analogno kao i u umjetnosti, prenošenjem na samo zemaljski ograničena područja poetske mašte i osjećajnog života došlo do određenog uvjetnog osamostaljenja poetskih i povijesnih građa i problema, što se nalaze u ovozemaljskim životnim vrijednostima. U tim općim evropskim okolnostima u Italiji su i književnost i umjetnost doživjele poseban razvoj.

Da bismo razumjeli taj razvoj, moramo predložiti sebi njegove teritorijalne pretpostavke i vrijeme njegova nastanka. Iako je Italija rodila najvećeg organizatora, najvećeg mislioca i najvećeg pjesnika srednjovjekovnog izmirenja prirodnog i božanskog zakona, ideal i što ga ono sadrži i jedinstvo duhovne (i materijalne) kulture povezano s time stekli su ondje manje općenit i presudan utjecaj, nego sjeverno od Alpa. U razvoju srednjovjekovne teologije¹⁴ i spoznajnog nauka i poimanja etičkih i javnih dužnosti, povezanog s time, Italija je također imala tek neznatan ili osrednji udio, kao i u stvaranju nove antiantičke gotičke umjetnosti, zbog čega se s toga stajališta, i u doba njenog najsnažnijeg nastajanja od jedanaestog do četrnaestog stoljeća, talijanska umjetnost uglavnom smatrala općenito zakržljalom i natražnom. No, zato su Talijani, slično kao i semitski narodi, zadržali mnogo egzaktnih znanja staroga vijeka, snažne ostatke *formalne kulture*, nezavisne od metafizičkih ideala, koji su na sjeveru prožimali sve,

¹² Wechsler, Das kulturgeschichtliche Problem des Minnesanges. Halle 1909. Usp. i Heinzel, Über den Stil der altgermanischen Poesie. Strassburg 1875.

¹³ F. Wickhoff, Die Gestalt Amors in der Phantasie des italienischen Mittelalters. Jahrbuch d. Kgl. Preuss. Kunstsamml. 1890, sv. 11, str. 41

¹⁴ K. Vossler, Die Göttliche Komödie II. 1, str. 47, kaže: »Veliki talijanski teolozi... pripadaju talijanskom narodu više svojim rođenjem nego studijama, djelotvornošću i djelima.«

a njen utjecaj možemo zamijetiti i u postojanju, mada veoma oskudnom, profanog obrazovanja, koje se zasnivalo na posljednjem izravnom isijavanju kasnoantičkog retoričkog obrazovnog ideala, što ga kršćanstvo nije dotaklo, u značenju starih pravnih pojmova i u davanju prednosti pravnim naukama uopće, u ekonomski trijeznom praktičnom smislu, koji je bio tako daleko od unutrašnjeg preobilja srednjovjekovnog čovjeka na sjeveru, i, napokon, u talijanskoj umjetnosti, koja se čini posve drukčijom ako se ne prosuđuje mjerilima sjeverne gotike, već njenim vlastitim. No, sve je to, slično kao i ostaci klasičnog znanja, dobilo nov smisao i vrijednost, kad je prikazani proces u svjetonazoru kasnoga srednjeg vijeka počeo dijeliti putove spoznaje, sazdate na otkrivenju, razumu i zoru.

Odatle su za položaj umjetnosti proizašle one posljedice kojih je, začudo, već najveći mislilac srednjovjekovnog dualizma bio svjestan prije nego što su tako odlučno počele utjecati na razvoj umjetnosti.

Najgenijalnije je Toma Akvinski povukao oštru pojmovnu granicu između sadržaja religiozno-moralne i umjetničke težnje, zaključujući da etičku dobrotu i umjetničku ljepotu valja, doduše, držati identičnima in subjecto ili u njihovom konkretnom sadržaju, no one su pojmovno — in ratione — različite po svojem smislu i svojem djelovanju, jer dobrotu treba tumačiti kao recta ratio agibile, kao krijeponski život i djelovanje i na najviše i posljednje određenje čovjekovo, a umjetnost, naprotiv, valja promatrati kao recta ratio factibile, kao zakon oblikovanja i lijepo, zasnovano na formalnim momentima (in ratione formali).¹⁵

U tom razlučivanju, koje se, doduše, donekle oslanja na Aristotela, no ujedno ga i daleko nadilazi u skladu sa svim novim gledištima, kako su se bila razvila u kršćanskom duhovnom životu, bio je sadržan program koji je svojom provedbom izazvao potpuno odjeljivanje religioznog i umjetničkog svjetonazora i ujedno program za čije su zadaće talijanski baštinici antičke tradicije bili osobito pogodni, iz razloga koje smo naveli.

I tako je opći razvoj evropskoga duhovnog života u toku trinaestog stoljeća stvorio situaciju koja je omogućila da su talijanska književnost i umjetnost, upravo na temelju predaja koje su dotada bile uzrokom njihove zaostalosti, mogle steći samostalno značenje i intenzivan razvoj, a uskoro i snažan utjecaj na svu zapadnjačku umjetnost.

¹⁵ Odgovarajuća mjesta sastavljena su kod Pellizzarija, n. dj., str. 308 i sl. Usp. M. de Wulf, Etudes historiques sur l'esthétique de Thomas d'Aquin. Löwen 1896.

Nećemo se zadržavati na počecima toga preokreta u literarnoj proizvodnji, nego ćemo se odmah pozabaviti njenim prvim velikim rezultatom. U pjesmama i proznim djelima patris poeseos Petrarke javlja se umjetnički oblik, koji u ranom srednjem vijeku nije imao samostalnu zadaću i važnost nasuprot općem duhovnom ili konkretno predmetnom značenju, kojeg je bio korelat, i stoga je uvijek bio više-manje tipičan, isprva izrazito izvanjski, no ipak odlučno kao pravi cilj i smisao umjetničke tvorevine. *Dvama svjetovima, koji su u srednjem vijeku vladali ljudskim htijenjem, osjećajem, mišljenjem, svijetu ograničenosti ovoga svijeta i vječnosti onoga svijeta, pridružio se treći — svijet umjetničke zamisli, koji slijedi vlastite zakone, nalazi u sebi svoje zadatke, ciljeve i mjerila i koji je pjesnika uzdignuo do proroka i autora i pridao mu plemstvo, koje nije bilo manje značajno od onoga što mu ga je mogla dati država ili crkva,*¹⁶ dok je u srednjem vijeku pjesnički poziv pripadao klericima i žonglerima.

I u umjetnosti se zbilila ta promjena.

Već prije — unatrag sve do dvanaestog stoljeća — u talijanskoj je umjetnosti arhitektonska, plastična, pa i slikarska forma stekla stanovitu samostalnost koja se zasnivala na umjetnički autonomnim interesima¹⁷; sasvim izgrađenu i jasnu susrećemo tu treću duhovnu svjetsku snagu kasnoga srednjeg vijeka, snagu *autonomnog umjetničkog djela*, u Giottovim slikarijama. Njihova zadaća da ispričaju život Krista, Marije i svetaca bila je, doduše, stara, stara gotovo kao samo kršćanstvo, ali način na koji je Giotto riješio tu zadaću bio je i sa srednjovjekovnog naturalističkog, i sa srednjovjekovnog idealističkog stanovišta nov i temeljito se razlikovao od svega što je u sličnim prikazima stvorila prethodna umjetnost. Napredak u promatranju prirode nije ni izdaleka bio najvažniji¹⁸, ma koliko i bio velik, kako to Rintelen s pravom naglašava u svojoj lijepoj knjizi o Giottu. Sve te svete priče, koje je Giotto ispričao tako čudesno novo, ne javljaju se u njegovim djelima kao realistički opisi života, nego su prene-

seni u herojski idealni stil, koji se često svjesno odriče iscrpne vjernosti prirodi.

No taj idealni stil nije bio emanacija iracionalne natprirodnosti kao u gotici, nego umjetnička parafraza i preobraženje, monumentalizacija osjetilne stvarnosti, kakvoj se težilo u antičkoj umjetnosti. A ipak se temeljito razlikuje od klasičnog poimanja. U antici su se likovne predodžbe i formalne tekovine umjetnosti razvijale nerazdvojno povezane s mitom, koji je bio personificirana i heroizirana priroda, tako da je daljnji razvoj umjetnosti bio ujedno i razvoj njezina umjetnički objektivizirana religioznog sadržaja i poimanja prirode sadržanog u njemu. Kad je u kršćanskoj umjetnosti prevladao duhovni sadržaj, a formalna mu rješenja bila potpuno podređena, promijenio se i taj odnos, a daljnja se promjena zbilila u Italiji, gdje se umjetnost sa svojim formalnim zadacima i nasuprot prirodi, i nasuprot religiji, počela stvarati¹⁹ kao samostalno treće, svijet za sebe, u kojem mašta stvara vlastite vrijednosti. Kao znanost i umjetnost je postala ne samo izraz, već i *samostalno vrelo svjetonazora, nezavisno od metafizičkih pretpostavki*.

Među uzroke vladajuće nesigurnosti i zbunjenosti u ocjenjivanju umjetničkih djela iz starijih razdoblja, koja su nastala uz drukčije opće povijesne pretpostavke nego tvorevine umjetnosti današnjice, ubraja se vjera u trajne osnovne pojmove umjetnosti, sazdana na pretpostavci da pojam umjetničkog djela, uza sve promjene umjetničkih ciljeva i umjetničkog umijeća, u načelu valja smatrati trajnim i nepromjenljivim. No, ta je pretpostavka posve pogrešna i nehistorijska; jer pojam se umjetničkog djela i umjetničkoga uopće u toku povijesti najrazličitije mijenjao, i to sve do osnovnih obilježja, i uvijek je bio vremenski i kulturno ograničen i varijabilan plod opće evolucije čovječanstva. Ono što se razumijevalo kao umjetnost, ono što se u njoj tražilo i poštovalo, bilo je u staro-orijentalnom, u klasičnom, u srednjovjekovnom i u novovjekovnom evropskom duhovnom svijetu, ne uzimajući uopće u obzir ostale kulturne krugove, tako različito kao, na primjer, poimanje religije, morala, povijesti ili znanosti. Stoga se samo na temelju jasne spoznaje povijesnih osobitosti »osnovnih pojmova«, što ih u različitim razdobljima i na različitim područjima to uvjetuje, unatoč svim maglovitim predodžbama o umjetnosti po sebi, može naći put povijesnog razumijevanja umjetničkih fenomena minulih razdoblja. Danas nam se čini tako razumljivim auto-

¹⁶ Borinski n. dj., str. 106. O novom položaju umjetnika usp. A. Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie I, str. 64 i sl.

¹⁷ Usp. djelo K. M. Swobode o firentinskom baptisteriju, Berlin 1918. Za to dolazi u obzir i opsežna literatura o antikiziranoj južnotalijanskoj skulpturi 13. stoljeća i o Niccolòu Pisano. Važan materijal za povijest novog talijanskog poimanja slikarskih problema može se naći u Wilpertovoj velikoj publikaciji o rimskim mozaicima i slikarijama (Freiburg i. B. 1916), a nova zapažanja kod Rintelena, Giotto, str. 68

¹⁸ Rintelen, n. dj., passim.

¹⁹ Prvi začetak teoretskog objašnjenja tog razlikovanja, kojeg se korijeni, kako je gore navedeno, mogu tražiti u filozofiji sv. Tome, nalaze se kod sv. Bonaventure (u Lib. III, Sentent., distin, 23, dub. 4).

noman položaj umjetnosti u granicama snaga što vladaju ljudskom egzistencijom da u pravilu zaboravljamo kako je razmjerno kasno stekla taj položaj, izborivši ga sebi potpuno tek nakon dugotrajnih priprema u talijanskoj umjetnosti na prijelazu iz trinaestog u četrnaesto stoljeće. Sva-ka je Giottova slika svijet za sebe, u kojem sve-moćnost nadzemaljskih sila dolazi samo do izra-žaja u prikazanim događajima, ali u umjetničkoj rekonstrukciji tih događaja taj svijet ima vlastite zakone, koji određuju umjetničko značenje likova, njihov izgled, poredak, prostorni položaj i među-sobne odnose. Ta *umjetnička zakonitost*, koja ne zavisi od metafizičkih odnosa, nije kao u antici zasnovana samo na objektima, na njihovoj mate-rijalnoj ljepoti i uzročnosti, nego je, kao nikada prije, subjektivnom umjetničkom nahođenju, um-jetničkom stvaralačkom činu prepušteno da je na-đe, parafrazirajući materijalnu datost onako kako to određuju umjetnički zakoni. *Načelni subjekti-vizam kršćanske umjetnosti bio je sada drugim riječima prenesen i na autonomne umjetničke pro-bleme*. Sada je u zrcalu subjektivne mašte, što se zasniva sama na sebi, slično kao do toga vremena u zrcalu subjektivne vjere u otkrivenje i subjek-tivno opažanje, nanovo bio sagrađen svijet umjet-ničkih vrijednosti i suprotstavio se stvarnosti i nadzemaljskoj značajnosti, pri čemu je umjetni-čka ličnost stekla novo značenje i u književnosti, i u umjetnosti.

Novi pojam umjetničkoga nužno je sadržavao *nov pojam kako umjetničke istine i oživljavanja, tako i — otada specifično umjetničke — idealnosti*. Oba su bila neusporedivo tješnje povezana nego idealno i prirodno u prethodnoj gotičkoj umjet-nosti.

Napreci giotteske umjetnosti i u pravcu gotičkog naturalizma, zasnovanog na opažanju individual-nog oblika pojedinačnih objekata, bili su, doduše, znatni i raznoliki, ali je važnije bilo novo unutra-šnje jedinstvo prikaza, kojem se taj naturalizam morao podvrgnuti i u kojem je implicitno bilo sa-držano i novo poimanje prirodnih odnosa. Nije teško u istodobnim minijaturama, zidnim slika-rijama ili plastičkim dekoracijama sjeverno od Alpa ukazati na motive u kojima je stvarnost pri-kazana vjernije, nego možda u Giottovim peči-nama, stabalcima i uopćavajućoj arhitekturi, koji su bili daleko od stvarnosti. Ali zato u Giotta sve dobiva novu umjetničku činjeničnost i uvjerli-vost, što ih sa zbiljom vežu tek labave spona. Su-vremenici se moralo činiti čarobnom igrom, kad je veliki umjetnik pred njihovim očima iz starih svetih pripovijesti razvio život i zbivanje, kojih su oblici i odnosi nastali iz sirove građe os-jetilnog iskustva, a nasuprot slučajnostima svako-dnevne zbilje morali su se činiti otkrivenjem ne-

slučenih tipičnih istina i odnosa, koje su temelj osjetilnog zora i omogućuju da se sadržaj prenese na područje uvjerljivijeg i jasnijeg prikazivanja formalnih snaga što vladaju prirodom i njihovih iskonskih veza. Tako je promatranje u iznalaže-nju, plastičkom djelovanju i kompozicionom zna-čenju likova, kao i u njihovoj smještenosti u pri-kazani prostor, bilo prerađeno u *prirodnu, nor-mativnu umjetničku zakonitost*, koja više nije bila odraz nadiskustvenih pretpostavki, već je proiz-lazila iz osjetilnog doživljavanja. Prije nego istra-živačkom duhu, umjetničkom su se zoru iz toga doživljavanja otvorile *nove opće kategorije istine* i formalni sistemi vrijednosti, koji su, kao u antici i sigurno pod njenim utjecajem, nastali kao kri-terij realnosti svijeta, ali i kao izraz lične borbe za umjetničko svladavanje vidljivog svijeta i, naj-poslije, kao put do formalne značajnosti, u koju je umjetnik kao stvaralac mogao zaodjeti božan-ski i ljudski sadržaj svetih pripovijetki, jer u svo-joj umjetnosti zasnovanoj na zemaljskom osjetil-nom životu, u slobodnoj mašti, nije zavisio od dubokih tajni crkvenog otkrivenja.

I tako nova umjetnost nosi dvostruki napredak.

1. *Opći problemi i norme prikaza prirode i para-fraze prirode* dobile su samostalno značenje i pos-tale najvažniji sadržaj specifično umjetničke tež-nje i uspjeha.

2. *Nezavisna umjetnička zorna zakonitost* postala je novo polazište za umjetničko idealiziranje i monumentaliziranje. Na primjer, prostorno jedin-stvo kao temeljni oblik prirodnih prostornih od-nosa, a tako i kao jedno od najvažnijih obilježja naturalizma slikarskog prikaza, postalo je nemi-novan zahtjev svake slikarske kompozicije, no to je jedinstvo istodobno, slobodno prilagođeno zatvorenom i koncentriranom, u plohi i prostoru iz-jednačenom dojmu slike postalo glavno sred-stvo da se u gledaocu probudi dojam umjetni-čkog rješenja koje razjašnjava, oslobađa i uzdiže. Slično vrijedi i za nove idealne tipove, u kojima se srednjovjekovnoj ukočenosti pridružilo svjes-no umjetničko pravilo, isto kao što se idealizi-ranju, sazdanom na općim duhovnim momentima i primjerenim pojmovima ljepote, pridružilo novo idealiziranje, utemeljeno na čisto formalnim mo-mentima i na shvaćanju veličine, stila i umjetni-čke nadmoćnosti, povezanih s njima. Ta svijest i otyoreno priznavanje autonomne igre mašte, kao prve samostalne zadaće umjetnosti; donijeli su promjenu, što se piscima petnaestog i šesnaes-tog stoljeća, koji su doživljavali njene posljedice, morao činiti obnovom umjetnosti i povratkom prava doktrini, pravilima koja su se izgubila u srednjem vijeku. »Cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria in una villa allato alla città

di Firenze*, pisao je Ghiberti jasno i odlučno, kao što se obično pisalo o činjenicama u koje se ne može sumnjati, što s obzirom na mnogobrojne Ghibertiju sigurno ne baš nepoznate starije spomenike ne bi bilo razumljivo, kad ne bi bila riječ upravo o novom pojmu slikarstva.

A taj pojam i Petrarkino učenje o biti literature imali su utjecaja i na sjeveru. Mogu se promatrati u različitim djelovanjima, što su se javljala jedna za drugima ili istodobno.

Uz ikonografske pojedine formalne pozajmice počelo se približavati novim talijanskim načelima likovnog oblikovanja, pri čemu je u početku veoma poraslo samostalno značenje formalnih gledišta, i to i u idealističkom, i u naturalističkom smislu.

Nove talijanske norme prikazivanja bile su zaci-jelo povezane s novim predodžbama formalnog savršenstva i ljepote, kao i prvi začeci ovosvjetovne platonske idealnosti, koja je počela utjecati i na sjever. Na primjer, nije teško u prikazima madona, koji su u vezi sa sve većim kultom Marije bili toliko omiljeni (i to je već znak promjene), zamijetiti utjecaj giotteskih i sijeneskih idealnih tipova. Njihov antikni kanon ljepote, vezan uz onaj pojam ljupkosti i dražesti što se razvio u crkvenoj umjetnosti srednjeg vijeka, bio je i na sjeveru ishodište pojma ljepote u kojem više nije naglašena religiozna idealnost, nego čisto umjetničko, tako da je u tim madonama ili sličnim prikazima svetaca prvi put nakon antike i sjeverom ovladao umjetnički ideal čovjeka, koji je više od svih ostalih gledišta počeo uzdizati sklad, ljupkost oblika, spajajući ih, doduše, zahvaljujući pret hodnom srednjovjekovnom razvoju, nasuprot antici sa snažnijim naglaskom psihičkih svojstava, ne samo kao svjetovnu egzemplifikaciju božanskih istina, već i zbog njih samih kao izraz čisto umjetničke radosti u ljudskosti i njezinim zemaljskim prednostima.

No, formalne zadaće nisu zadobile novi smisao i položaj samo u tim preludijima kasnije borbe za klasični stil, odraz koje možemo zamijetiti u najstarijoj »humanističkoj« literaturi sjeverno od Alpa, nego i u starom gotičkom svijetu oblika. Gotička igra linija, graciošno lebdenje ili patetični položaj gotičkog pokreta, sve bogatiji, artificijelniji život plastičnih oblika i konstrukcija, koji je nabujao sve do barokne pretjeranosti, efekti ljupkih cvjetnih ili raskošnih blistavih boja slika počeli su isto kao i ritmika, prostorno djelovanje i dekoracija u arhitekturi stjecati sve veću samostalnost i opću umjetničku važnost, koja je bila

izvan srednjovjekovnog idejnog jedinstva. Uz talijanizirane, nastaju i novi sjeverni idealni tipovi u kojima su apstrakcija, generalizacija i primjereni pojmovi o individualnim odlikama počivali manje na apriorističkom ograničenju prikaza kršćanskim subjektivnim i natprirodno uvjetovanim poimanjem ličnosti, nego na formalnim elementima. I kako je unutrašnja dijalektika novih teza i gledišta nasuprot srednjovjekovno jedinstvenoj i autoritativno apsolutnoj religioznoj ideji stjecala sve veći utjecaj u istodobnom teološkom i filozofskom mišljenju, tako bi se o sličnoj dijalektici moglo govoriti i u umjetnosti, o dijalektici linija, oblika, tipova i problema, koja, doduše, nije isprva mogla sasvim razbiti veliko spiritualno jedinstvo srednjovjekovne umjetnosti, ali ga je ipak razlabavila i utrla put novom položaju umjetnosti u kulturnom životu. Valja istaknuti da je taj razvoj, isto kao i paralelan u književnosti, na sjeveru bio vezan uz osobni stav, uz više obrazovnje, uz osobito znanstvo. Zamijetiti se može ponajprije na slikama ili skulpturama, koje nisu čvrsto vezane uz veliku baštinu gotičke umjetnosti, arhitektonsko cjelokupno umjetničko djelo crkvenih zdanja, dakle, slikama na ploči, minijaturama, pojedinačnim statuama. U doba dok su se arhitektonska skulptura i slikarstvo još razvijali tokovima nadiskustvenog gotičkog idealizma, ta su djela nastajala za naručioce — ljubitelje umjetnosti — ili možda već i bez naruđbe, tek kao znaci nove umjetničke vjere, temeljeći se na novoj specifično umjetničkoj zakonitosti.²⁰ Sigurno nije slučaj da otada pa sve do današnjeg dana, razvoj likovne umjetnosti mnogo više napreduje na pokretnim umjetninama, nego na monumentalnim djelima vezanim uz građevinu, a samo je umjetnost protureformacije u tome iznimka, a i ona se u mnogo čemu približila gotičkoj.

No, najvažnije je bilo to što je ta autonomija bila prenesena ne samo na opće formalne probleme, već i na prikaze prirode, i to na stari gotički naturalizam.

Vidjeli smo kako je u vezi sa stavom kršćanskog čovjeka prema svijetu, dostupnom osjetilnom opažaju u kasnijem srednjem vijeku u skladu sa psihocentrizmom, na kojem se taj stav temelji, nastalo novo poimanje istinitosti prirode, kao odraza individualne pojave u subjektivnom promatranju, isprva uvjetovanom i ograničenom natprirodnom zakonitošću, s kojom bijahu povezivani svi svjetovni fenomeni — kako je, nadalje, taj nominalistički naturalizam (a odgovarao je učenju

*Umjetnost slikarstva počela se radati u Etruriji, u selu blizu grada Firenze. — Prev..

20

Usp. F. Winkler, Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden (Strassburg 1913) str. 139.

o dvostrukoj istini) pomalo postajao važno vrelo sadržajnog i formalnog obogaćenja umjetnosti, spoznaje i svjetonazora, a ukazano je i na to kako u općem duhovnom životu ostaci pozitivnih znanja, što su kao antičko nasljeđe sačuvani u znanstvenoj literaturi semitskih naroda, nisu izazvali, ali su zato potakli paralelan razvoj. Taj proces kojim su se pozitivne znanosti počele oslobađati od filozofije i teologije kao nezavisni organ suočavanja čovjeka sa svijetom što ga okružuje, morao je, naravno, i u umjetnosti razlabaviti tijesnu vezu između novog promatranja prirode i velikoga srednjovjekovnog sistema tumačenja svijeta.

I u tom trenutku novi pojam autonomnog umjetničkog djela počinje djelovati na sjeveru, gdje se oponašaju uzori kojih unutrašnja struktura ne zavisi od onog sistema. Tamo možemo zamijetiti veoma čudnovatu situaciju, koja je poučna za slične kasnije pojave.

Iako su se umjetnici četrnaestog stoljeća na sjeveru u svojim novim naturalističkim iznalascima, slično kao i kasniji romanisti, tu i tamo prilično vjerno oslanjali na talijanske uzore, te se pozajmicę gotovo nikada ne javljaju u onom obliku i namjeni, koji su bili njihovo najvažnije obilježje u Italiji. Dok je u Italiji oboje bilo uvjetovano umjetničkim mikrokozmosom, koji je sa zbiljom imao veze gotovo samo kao slobodna scenska igra što se ravna prema zakonima opće umjetničke istine i logike, i primali smisao, obličje, istinitost i ljepotu od toga zatvorenog uzajamnog djelovanja likovnog jedinstva i svih njegovih dijelova, na sjeveru su novi posuđeni oblici i norme likovnog djela u opreci prema svom umjetničkom podrijetlu bili povezivani s motivima što su se razvili iz stare gotičke težnje za prikazivanjem individualne stvarnosti. No, još je neobičnije što se talijanske kompozicione sheme na sjeveru nisu samo izmiješale s obilježjima subjektivnog naturalizma sjeverne gotike, nego su i kao cjelina bile shvaćene jednostrano, samo s gledišta promatranja prirode. Na primjer, dosljedno obuhvaćanje prostora, koje je u Italiji, ne bez utjecaja antičke umjetnosti, u slikarstvo bilo uvedeno kao zahtjev više umjetničke zakonitosti koja je iznad jednostavnog oponašanja zbilje, sjeverno od Alpa smatralo se prije svega napretkom u prikazivanju subjektivnog promatranja, koje se sada moglo primijeniti na prirodne odnose između likova i na njihov odnos prema prostoru što ih okružuje. Ono što je u Italiji imala pružiti umjetnička rekonstrukcija pejzažnog sklopa ili unutrašnjeg prostora, uvjetovana traženim cjelokupnim učinkom kompozicionog iznalska, na sjeveru je ubrzo poprimilo karakter kopiranja određenog isječka prostora. Burckhardtova naoko paradoksalna

tvrdnja da bi bez Giorra Jan Steen bio drukčiji i, vjerojatno, manji²¹, može se u tom smislu šire primijeniti na cijelo pejzažno slikarstvo Nizozemaca i upotpuniti upućivanjem na antiku. S gledišta općeg razvoja duhovnog života neobično je zanimljivo promatrati kružni tok, kojim je ono poimanje slikarstva, što ga zahvaljujemo heleniskom duhu i njegovim težnjama za umjetničkom i znanstvenom objektivizacijom slike svijeta, posredno preko talijanskih težnji za umjetničkim formalno autonomnim savršenstvom, prodrlo do sjevera, prilagodilo se ondje onom odnosu između čovjeka i prirode, koji se u zapadnih naroda razvio u srednjem vijeku i postao polazištem novog otkrića svijeta, njegove pejzažne ljepote i poezije u zrcalu subjektivne svijesti.

Isprva je, kako je već rečeno, dakako, riječ samo o određenim šablonama prirodnih odnosa, koje su zauzele mjesto gotičke natprirodne povezanosti pojava, i o tome kako su se spojile s naturalističkim promatranjem.

U tome je bio novi napredak, no isto tako i novi problem.

Napredak je bilo to što je sada na sjeveru *najveća moguća vjernost prirodi, zasnovana na subjektivnom promatranju, postala umjetničkom samosvrhom, obilježjem velikoga umjetničkog djela*, kao što su u Italiji bile formalne ljepota i zakonitost. Djela novoga »realističkog« pravca četrnaestog stoljeća, na primjer portretna statua Karla V, poprsja majstora kraljevske obitelji u Pragu, spomenik biskupa Albrehta od Beichlingena u Erfurtu i slična djela ne razlikuju se od starije umjetnosti novim zanimanjem za prirodu, već *svjesnim proučavanjem prirode, stremljenjem da se umjetnost, bez obzira na sva ostala gledišta, u prvom redu sve više osposobi za vjeran prikaz stvarnosti zamijećene na određenom modelu*. Ono što je dotad bilo izražajno sredstvo srednjovjekovnog dualizma preobrazilo se u *samostalan cilj*, u najvažniju zadaću umjetničkog napretka, pred kojom se moralo povući sve ostalo. Bio je to isti put, kojim su istodobno u spoznajnoj teoriji udarili neonominalisti i terministi Durand, Wilhelm Occam i Johann Buridan, nastojeći ukupno znanje i svaku istinu što je čovjek može doseći vlastitom snagom teorijski svesti na osjetilne pojedine datosti. »Znanost je upućena na vanjsko iskustvo, a kako u svijetu zbilje nema univerzalija, tako spoznaja ne polazi od općenitoga, već samo od posebnoga«, naučavao je Occam, veliki preteča Bacona i Spinoze, a ta učenja mogla bi poslužiti kao komentar onome što se ubrzo nakon toga odigra-

²¹ Weltgeschichtliche Betrachtungen, str. 103.

lo uglavnom u Francuskoj, koja je i bila idejno žarište novih spoznajnih teorija.

Bez naglog prijelaza na neposredno nove oblike, sve ono što je umjetnost stekla u razumijevanju stvarnosti, otkada je nanovo počela crpiti iz prirode novo značenje, postalo je istinski estetski činilac, koji su umjetnici u beskrajnim pojedinačnim nastojanjima posvuda razvijali i obogaćivali, tako da su ta nastojanja vjernijim kopiranjem individualne stvarnosti postepeno neobično snažno rastočila i podrila »stil« gotičkog oblikovanja, izraz idealističke konvencije, a isto su tako punoćom stvarnih zapažanja preradila i razbila stara kompoziciona jedinstva, slično kao što su u osamnaestom i devnaestom stoljeću bile postepeno izmijenjene ili rastvorene velike maštovite tvorevine baroknog razdoblja novim zahtjevima smislenosti ukorijenjene u svjetovnom životu, njegovim idejama i njegovim povijesnim vrijednostima i opet novim valom naturalističkih zadaća, težnji za dokumentarnom vjernošću u prikazivanju prirode i životnih pojava.

Ma koliko blago i gotovo bez vidljiva prijelaza tekao taj razvoj u četrnaestom stoljeću, to je ipak bilo ishodište neizbježne promjene svih vrijednosti u umjetnosti. Iz korelata koji upotpunjuje preobrazilo se promatranje prirode u korijen i najotmjereniji cilj, u početak i kraj umjetničke tvorevine. Bilo je to beskrajno više od samo nove formalne orijentacije umjetnosti. Jer taj put nije nimalo manje od izraza prve umjetničke manifestacije novoga razdoblja povijesti duhovnog razvitka čovječanstva, koje se od svih ostalih prethodnih razlikovalo time što je *ljudski duh u samosvijesti opažanja počeo tražiti ishodište u umjetničke istine i uzdizanja iznad svakodnevice*. Ovo je bilo novo;

1. nasuprot srednjem vijeku, jer se umjetnički važno, zahvaljujući toj identifikaciji opažanja i umjetnosti, nije tražilo u podređivanju zbiljskih pojava nadnaravnom poretku i čovjekovom određenju, nego samo i jedino u stvarnosti;

2. i nasuprot antici bilo je novo to što više nije bila riječ o objektiviranju općega u sokratovskom smislu, o pojmovno trajnom u mijeni pojava, nego o prenošenju augustinovskoga in interiore homine habitat veritas na odnos čovjeka prema osjetilnom svijetu, o težnji za najvišim razvijanjem sposobnosti da se prirodni i životni fenomeni, najintenzivnijim razumijevanjem i likovnim svladavanjem njihovih svojstvenosti, preobraze u trajan duhovni posjed i obogate pogled na svijet. Taj pokret donio je, dakle, isprva, i to gotovo posvuda na cijelom području zapadne umjetnosti, kolebanje i traženje koje se može nazvati »nale-

tom i žestinom«, i to u čudnovatoj mješavini starih i novih elemenata. Ta prelazna umjetnost, utjecaj koje je u pojedinim narodima, škola i majstora dugo potrajao, bila je karakteristična po tome što su se svi pojedinačni motivi i oblici razvijali u portretni prikaz prirode u njezinom individualnom obliku, materijalnosti, koloritu (tako nalazimo sasvim »moderne pejzaže«, »egzaktne slike arhitekture«, »prave portrete«), i novi su naturalistički zahtjevi i tekovine nadvladali kvantitativno i kvalitativno, a da iz zahtjeva bezuvjetnog oponašanja stvarnosti nisu izvučene obuhvatne konzekvencije za opća načela likovnog iznalaškā.

Htijenje da umjetnost obuhvati divote osjetilnog svijeta, u njihovom punom opsegu i njihovoj neiscrpnjivosti raznolikosti, preuzelo je vodstvo kao cilj umjetničkog stremjenja; samo kako da to htijenje izbori svoje mjesto među zadaćama opće likovne kompozicije?

Slično kao što su barokne šablone dugo djelovale na realističke prikaze života i pejzažne studije prošloga stoljeća, tako na početku novoga naturalističkog slikarstva sjeverno od Alpa nailazimo gotovo posvuda, radi prikazivanja stvarnosti, na dodavanja zapažanjima prirode, koja na srednjovjekovni način tek približno odgovaraju iskustvu, na gotički izdužene likove, na stare giotteske konstruirane idealne kompozicije, ne stoga što bi bili još »nespretni«, već zato što je u tome bio načelno najteži problem: kako da se to novo poimanje i zahtjev za naturalizmom, kako su se bili razvili iz kršćanskog subjektivizma i pošto su dozreli, htjeli se domoći cijelog umjetničkog djela, izraze u onim momentima prikaza koji nadilaze pojedinačna predmetno izdvojena proučavanja prirode! No samo to intenzivno i ekstenzivno gomilanje pojedinačnih zapažanja prirode, kao što ga nalazimo u prelaznim djelima, nije moglo donijeti rješenje, za koje nisu dolazile u obzir ni stare gotičke idealističke kompozicione apstrakcije, ni novije kompozicijske sheme giotteskog slikarstva.

One su a priori bile oštra suprotnost naturalističkoj uvjetovanosti — čemu se prije štoviše težilo, a ne da bi se smatralo smetnjom, a sada se osjećalo kao nepodnošljiva suprotnost — kao što su u isto vrijeme occamisti prvi put u povijesti čovječanstva jasno istakli, da su iskustvo i vjera nespojivi; one su se, doduše, temeljile na realnom biću, ali su ga preobrazile u slobodnu umjetničku parafrazu, koja je, također, bila i u opreci prema osnovnom načelu novoga shvaćanja naturalizma.

*
»Sturm und Drang«.

Iz toga je nastao sukob, koji je odredio razvoj umjetnosti na prijelazu iz četrnaestog u petnaesto stoljeće, i na sjeveru i na jugu; u tome je bio najteži problem vremena, iz kojega je istodobno na sjeveru i na jugu različitim putovima nastala nova umjetnost.

Talijansko rješenje sukoba, u kojemu je vodstvo preuzela Firenza, razmotrit ćemo drugom prilikom.

Na sjeveru je pak nizozemskom slikarstvu bila povjerena povijesna misija da iz suprotnosti duhovnih snaga, što su ga pokretale, ukaže umjetnosti na novi put.

Sigurno nije slučajno što se taj obrat, koji je u umjetnosti bio epohalan za svjetonazor, može povezati s imenom velikog umjetnika, s prvom pionirskom ličnošću sjeverne umjetnosti, potpuno obuhvatnom u njezinom individualnom značenju. Životno djelo Jana van Eycka vidjet ćemo u tom smislu u novom svjetlu. Poimanje prirode, utjelovljeno u njegovim slikama, nije bilo novo, a mnogo toga što se u njegovim djelima svojom zrelošću čini gotovo čudom, viče podrijetlo iz daleke prošlosti. Zato je razumljivo, što se mnoge osobine i stilske svojstvenosti njegovih djela mogu smatrati općim napretkom njegova vremena i dovine, do kojih su nezavisno od njega došli i njegovi nizozemski suvremenici. Novo i njegova zasluga bila je ipak smionost kojom je iz izmijenjenih pretpostavki umjetnosti izvukao nove pionirske konzekvencije da ih kao jedino valjano načelo suprotstavi starim predajama. To najjasnije dolazi do izražaja u silhom *pojednostavnjenju kompozicije*. Nisu se s nepravom slike giotetskog stila nazivale epskima i uspoređivale s Danteovom Božanskom komedijom, naglašavajući time njihov pripovjedački sadržaj, što im je do određene granice zajedničko s cijelom istodobnom gotičkom umjetnošću. Slike u rukopisima, slike na staklu, tapiserije ili freske, koje u četrnaestom stoljeću ukrašavaju zidove, slične sve teatralnim predstavama s brojnim osobama i pripovjedačkim sadržajem. Ne nedostaju, doduše, ni reprezentativni prikazi s malo likova, no oni su bili iznimka, a općenito se očito težilo tome da figuralna kompozicija bude oblikovana što bogatije, pokretno, sadržajno raznovrsno i zanimljivo. A uz to su se s prevladavanjem naturalističkih težnji na slikama, kao u slikovnicama, počela još gušće nizati i opažanja prirode, a takvo je još i Obožavanje janjeta u Gentu — totius orbis comprehensio — povorke nebeskih jata i predstavnicu sviju staleža u idealnom pejzažu, preobilnom likovima i divotama prirode.

Nasuprot tome sva su Janova²² djela kompozicijski jednostavna, što bi se moglo smatrati osiromašenjem kad ne bi bilo jasno da je to bila umjetnikova namjera, i da je umjetnosti donijela novo unutrašnje bogatstvo. Napredak, sadržan u tome, očito se javlja u poimanju slikarskih problema ondje gdje se kompozicija ograničava na pojedini lik, kao u objema nagim likovima po kojima je gentski oltar bio datiran u šesnaesto stoljeće, ili u Janovim portretima. Nije tu novo samo usmjerenje na portret ili na studij golotinje, za što je već i prije bilo različitih poticaja, nego odlučnost kojom je umjetnik studij golotinje ili portret uzdigao do isključivog sadržaja prikaza. *Studija prirode u našem smislu riječi, dio stvarnosti koji se svojim individualnim izgledom nudi našem promatranju, prvi se put u tim slikama uglavnom identificira s likovnom inovacijom*. Posrijedi je, drugim riječima, svjesno odricanje od svega što je izvan neposrednoga osjetilnog opažanja i o njegovu oslobađanju od svih metafizičkih i empirijskih odnosa i normi, koje prelaze jednokratno danu stvarnost. Bila je to potpuna pobjeda onoga subjektivnog otkrića svijeta u njegovoj beskrajnoj raznolikosti, što se bilo razvilo iz srednjovjekovnog poimanja svijeta povezanog s nadsvjetovnim pretpostavkama i postalo sada samo nazor na svijet i vrelo umjetnosti što se temelji samo na sebi!

To se sigurno ne može objasniti samo novim umjetničkim, koje je, ma koliko zapanjivalo, zapravo bilo samo nastavak mnogo starije razvojne linije, a može se, iako ne tako uočljivo, zapaziti i u mnogih onovremenih umjetnika, nego se temeljilo na novom *umjetničkom stavu*, koji je bio nesrednjovjekovni i kojega je pionir bio jedan genijalni umjetnik. U tom stavu valja tražiti podrijetlo kompozicijske jednostavnosti, koje nije nedostatak mašte, kako to misle pisci koji slabije poznaju umjetnička zbivanja, nego revolucionarni čin što je umjetnosti otkrio novo neslućeno bogatstvo, novi svijet u punom smislu. Timotheus u Londonu, kardinal od Sta. Croce u Beču čine se tako daleki srednjovjekovnoj umjetnosti i djeluju na naivnog gledaoca kao moderne slike ne stoga što bi Jan odjednom otkrio umjetnost zasnovanu na našim pojmovima naturalizma i gledao stvarnost drukčije nego njegovi prethodnici, nego zato što se ograničio na to da slika ono što je sredstvima i u granicama problema svoga vremena i svoje umjetnosti mogao što potpunije prikazati kao vjerno individualno promatranje prirode.

Na to nailazimo i ondje gdje se, kao u njegovim religioznim prikazima, likovni jezik ne temelji jednostavno na studiji modela, već gdje prostor i tradicionalni likovni pojmovi, predmetna vjernost i stvaralačka invencija moraju biti spojeni u jedinstvo.

Jan je u prikazima takve vrste, za razliku od giotteskih slika, upadljivo izbjegavao svaku akciju. U tihom dostojanstvu, gotovo arhaički nepokretno, slika on madonu na prijestolju i njenu pratnju, svete muževe i žene, donatore koje oni štite, ili čak bračni par, koji je na slici sjedinio u dvostruki portret. Ako je umjetnost četrnaestog stoljeća nastojala nadići ukočeno tektoničko nizanje ranogotičke umjetnosti jačom pokrenutošću likova, koja se objektivno zasniva na radnjama, združujući ih kao rezultat toga u grupe što su djelovale plastički i prostorno, Jan je, čini se, svim tekovinama što potječu od toga ponovo postavio *staro, nepomično i izdvojeno prebivanje*. I u tome bi se moglo naslutiti kako se ogradio od onoga što je s gledišta promatranja prirode njegova vremena bilo dostižno i rješivo: složeni pokreti i grupe zahtijevali su, ako se nisu temeljili na starim shemama, poznavanje tjelesnog organizma i studij koji se zasniva na apstrakciji, što se u isto vrijeme u Italiji smatralo najvažnijom zadaćom likovne umjetnosti, no na sjeveru je moralo, prije svega, uzmaknuti pred vjernošću individualnom objektu. Sve što u tim slikama okružuje lik: odjeća i oruđe, arhitektura ili vegetacija, i sve ono što je svojom materijalnošću, bojom, osvjetljenjem, imalo gledaocu predložiti njegov zorni izgled, nastalo je iz nastojanja da se stvori kopija stvarnosti, pojam koji se u gotičkoj umjetnosti vezivao uz pojam naturalizma i sada pridao cijeloj kompoziciji, iako još uvijek starim gotičkim nizanjem, no izbjegavajući što više sve momente koji se s gledišta tako shvaćene umjetničke istine ne bi mogli prikazati, *privid isječka prirode, što ga umjetnik gleda kao cjelinu, a slika kao portret*.

No, to ne bi bilo moguće, kad umjetniku takav isječak prirode, gledan kao cjelina, ne bi a priori bio pred očima kao mjerodavno idealno jedinstvo, i to je bilo drugo vreo inovacija, koje su na sjeveru bile presudne za povijest umjetnosti.

Jasno je da za portretni prikaz određenog isječka prirode u njegovoj jednokratnoj slučajnosti — ili također za privid takve cjeline — nije bio prikladan ni antički, ni novi talijanski sistem objektivnih prostornih djelovanja i izražajnih sredstava. Znački odmjeren igra što, vežući plastička tijela uz konstrukciju prostora, postiže jedinstven i uvjerljiv prostorni učinak, mogla se doduše, kao u talijanskoj umjetnosti onoga vremena, razviti u zakonitu i preispitivu točnost, ali to nije bilo

dovoljno, kad se nastojalo, da se gledaocu prenese iluzija slobodnog isječka beskrajnog prostora, što okružuje ljude i neprestano ih obasipa dojmovima; ona se mogla upotrijebiti najviše za to, kao što se zbilo kasnije, da posluži kao pomoć, ali je kao samostalan cilj u načelu, bila opreka onom poimanju prikazivanja prostora što se razvilo na sjeveru.

Čarolija koja je imala omogućiti da se prenese dojam slobodnog, kompozicijom nesputanog isječka neograničenog prostora u njegovu punom životu i punoći, zahtijevala je drukčiji sistem i drukčija sredstva.

No, prije svega moramo se zapitati kako je došlo do sličnih nastojanja. Je li uistinu riječ o nečem sasvim novom? Nije li to prije bilo oslanjanje na nešto starije, što je nekoć imalo zapravo drukčije značenje, na shvaćanje što poniče iz biti gotičkog slikarstva i koje su u četrnaestom stoljeću samo djelomično potisnuli utjecaji iz Italije?

Nasuprot složenoj konstrukciji giotteskih slika, kompozicija prostora u Janovim slikama čini se beskrajno pojednostavnjenom: okomite i vodoravne kulise što teku paralelno s likovima i zatvaraju ih kao u ormar, a ponekad ih upotpunjuje pogled krajolika, koji uz opipljivu blizinu vertikalne konstrukcije, bez obzira na ograničenu i odmjerenu igru snaga, otvara neograničena prostranstva vodoravnog stražnjeg plana, gdje se pejzažni motivi prepliću kao u pletenom uzorku. Ili nastojanja da se prvi plan figuralne kompozicije bez međuplana poveže s pogledom u daljinu! No sve to u odnosu prema frontalnosti jednostavno nanizanih likova, na što smo već upozorili, podsjeća na kompozicioni sistem starije gotičke umjetnosti, koji se u skulpturi i slikarstvu na sjeveru razvio prije prodora talijanskih utjecaja, a u velikoj je crkvenoj umjetnosti vladao i nakon njegovog djelovanja. Podsjeća na ono načelo po kojem se nizovi statua na pročeljima velikih gotičkih katedrala ili dostojanstveni likovi ranogotičkih slika na staklu ne čine objektivnim materijalnim grupacijama, već kao da ih u neograničenom prostoru združuju drukčiji momenti, tako da se čitava likovna kompozicija temelji na nematerijalnom beskrajnom prostoru i pojmovima o neograničivosti i prostranstvu, povezanim s njim, kao na višem prostornom jedinstvu, a ono toliko prožima čitavu kompoziciju da se motivi stvarne prostorne scenerije posvuda, pa čak i u reljefima i minijaturama, ne prikazuju kao pravi nosioci, nego samo kao međučlanovi prostorne povezanosti.

No, to staro gotičko kompoziciono načelo novo je nizozemsko slikarstvo primjenjivalo i shvaćalo drukčije. Ako je kršćanstvo svojom vjerom u zakon božanskog otkrivenja, koji vlada svagdje i u svim vremenima, učilo da beskrajnost valja svag-

da povezivati uz najvažnije pretpostavke poimanja svijeta, isprva kao nadiskustveni idealni pojam, a potom, u gotici, kao zbiljski prostor svijeta u kojem vladaju nadnaravne snage i opstoje nadosjetilni odnosi, sada je novo nizozemsko slikarstvo i taj temeljni napredak u odnosu prema svijetu odvojilo od njegovih nadiskustvenih pretpostavki i njegova nadiskustvenog sadržaja i preobrazilo ga, pod utjecajem osamostaljiyanja umjetničkih problema i samosvojnosti promatranja, u *ishodište prirodnog i osjetilno pojmljivog združivanja stvari u neograničenom prostoru*.

Pripadati neizmjernosti i beskonačnosti prostora postalo je, drugim riječima, osnovni prirodni estetski činilac koji se gledaocu predočavao širokim horizontima, a likovno se djelo temeljilo na njemu i u najmanjem isječku svemira. Umjesto klasične i talijanske objektivne rekonstrukcije i zatvorenosti prostora dolazi povezanost u prostoru, kao što se svojom neiscrpivom raznolikošću i bezgraničnošću pruža subjektivnom doživljavanju i promatranju stvarnosti, a u tome se krije dublji smisao naoko pojednostavnjene kompozicije prostora Jana van Eycka i njenog približavanja starom gotičkom sistemu.

Za razvoj umjetnosti na sjeveru, i u prikazivanju objekata i u prikazivanju prostornih odnosa, mjerodavan je, nasuprot talijanskoj kompozicionoj apstraktnosti, onaj pojam konkretnosti što je subjekt može spoznati i doživjeti, a koji se nasuprot antici razvio iz spiritualnih odnosa srednjovjekovnog čovjeka prema vanjskom svijetu, ali on više nije povezan s nadiskustvenim svijetom ideja, ne služi mu i nije uvjetovan njime, već se pod utjecajem duhovne i formalne emancipacije umjetnosti preobrazio u čisto umjetnički problem i u vrelo umjetničkog razumijevanja, osjetilnog poimanja i shvaćanja svijeta, koji su u njegovoj prirodnoj datosti počeli gledati novim očima i umjetnički otkrivati u njemu pojave, odnose, tajne i djelovanja o kojima se nije moglo sanjati ni u starom vijeku, ni u talijanskoj umjetnosti trećenta.

U punom svjetlu vidjet ćemo taj odnos, kad predložimo sebi kako su povezani ne samo kompozicijska struktura i odnos prema isječku neograničenog prostora, već i sredstva vezivanja likova u prostoru s gledištima koja smo upoznali kao karakteristične inovacije srednjovjekovne umjetnosti nasuprot antici.

Slično kao i u gotičkoj umjetnosti nematerijalni su momenti u prvom redu povezivali gotovo nepokretne likove u neograničenom prostoru međusobno i ujedno s gledaocem, a to su bili:

1. Sudjelovanje u duhovnom zajedništvu. Vezanje likova u zatvorenu kompoziciju živahnim kretnja-

ma i primjerenim fizičkim odnosima, kako je to voljela giotteska umjetnost, ponovo nestaje, a nadomješta ga uz jače naglašavanje samo duševne bliskosti i poredak, koji je nasuprot svim individualnim psihičkim ili fizičkim zbivanjima dopuštao da dođe do punog izražaja vladajuća snaga više duhovne važnosti, koja je iznad njih i zajednička im je, a ne očituje se u događanju, već u mirnom prebivanju. Ona nije bila samo odraz nadiskustvenog idejnog sistema, kao u starijoj gotičkoj umjetnosti, koje se monumentalna dostojanstvenost temeljila na uzdizanju svjetovnih stvari do nadzemaljske vanvremenske egzistencije, ona nije bila samo spona koja povezuje izabranike božje s nadiskustvenim carstvom vječnih vrijednosti, koje je iznad svega danog, prošloga, sadašnjeg i budućeg, već se temeljila na usrdnosti i duhovnoj pribranosti, koja udaljuje Janove likove od svakidašnjice i budi pobožnost promatrača.

Pozadina je tome promatranje i divljenje neiscrpivijoj prirodi i »spokojnom« opstojanju, nastajanju i prolazanju stvari, nezavisnim od čovjekove volje, na kojima kao da se zrcali odšjaj vječnosti. Iz gotike i njenih pojmova o vremenski i prostorno neograničenoj svemoći božanskog vladanja poviješću čovječanstva i prirodom, koja je time bila otkrivena mašti, potječe ljubav za široke horizonte, pozornice koje kao da se neograničeno protežu u širinu i dubinu i otkrivaju promatraču ljepote prirode i raznolikosti života sve doкле seže ljudsko oko, ili za bogatstvo zapažanja koje je umjetniku otvoreno i onda kad predmet prikazivanja zahtijeva ograničen opseg, kad se udubljuje u beskrajni svijet čuda, što se krije i u malenom i svakodnevnom naše životne okoline, i može, promatran s ljubavi, i u najbeznačajnijoj njenoj pojavi probuditi osjetilnim dojmom u duhu što razmišlja razumijevanje bića i života, koji su iznad individualnog htijenja i djelovanja. Iz ta dva momenta poniče svečani ugođaj, koji kao da nečujnim treperenjem obavlja likove i prenosi gledaoca u neko carstvo gdje zmiru strasti i sve je praznički ozareno. Ljudska duša sa svojim potrebama i tajnama i složenost prirode i života kao ishodište odnosa prema prolaznom svijetu i kao odraz njihova dubljeg smisla — ta dva važna kriterija nove kršćanske umjetnosti srednjega vijeka, kao duhovni sadržaj koji združuje kompoziciju, dolaze opet u prvi plan, ali nisu više kao u gotičkoj umjetnosti odraz nadnaravne zakonitosti u čovjekovoj nutрини i u prirodi, već obratno, prirodni pojam vrijednosti što ga sadrže zemaljski život i doživljavanje, osjetila i promatranje, pomoću kojih umjetnost, da zadovolji svoje religiozno određenje, može, prije svega duhovno, uz-

dizati ljude i pobuđivati u njima religiozne osjećaje.

2. I drugo sredstvo prostorne povezanosti u novoj nizozemskoj umjetnosti slično se odnosi prema velikoj baštini gotičke umjetnosti. To je osvjetljenje, što ispunjava prostor nematerijalnim pokretom, svojom igrom dotiče pojedine oblike, svjetluca na likovima, bori se sa sumračnom tamom i kao u takmičenju sa sjenom zablista tu i tamo. I tu valja ukazati na ulogu koju je svjetlo kao kompoziciono sredstvo igralo u prethodnom razvoju kršćanske umjetnosti, prvo u ranom srednjem vijeku, kao apstraktni idejni činilac, potom u gotici zbiljsko svjetlo koje se u slikarstvu na staklu upotrebljavalo da pojača dojam slobodnoga nadnaravnog lebdenja svetih likova i ujedno ih združi s gledaocem i neograničenim vanjskim svijetom. No, time je prirodno svjetlo postalo dio slikarski gledanog i prikazanog isječka svemira i sredstvo da u njemu spoje pojave u prostoru, a ostalo je to i kad više nije bila riječ o nadnaravnim odnosima, već o prirodnim vezama u zbiljskom isječku prostora koji se preobrazio u samostalni slikarski problem. Ono što je otkrio srednji vijek — približiti čovjeku čudesno u vizionarnom obliku — postalo je sada vrela poimanja prirode, no to je još veoma daleko od potpunog otkrivanja svih pojava u fenomenima osvjetljenja i njihova jedinstvena i dosljedna zasnivanja i provođenja, ali je, bez sumnje, prvi korak prema tome — prvi korak prema onoj sjevernoj umjetnosti koja je, kao nijedna druga, počela izgrađivati likovno jedinstvo na nematerijalnim elementima prolaznih optičkih pojava.

Nije potrebno objašnjavati kako je to izmijenilo zadaće prikazivanja boja i modelaciju, jer oni više nisu bili apstraktni i izdvojeni, već su na njih

utjecali osvjetljenje i okolina i bili su element povezivanja u prostoru. To je poznato. No, ipak valja još jednom istaknuti kako pretpostavka svih tih inovacija, a uz njih u krajnjoj liniji i glavno vrela novih likovnih iznalazaka nije, kao u isto doba u novoj talijanskoj umjetnosti, bilo logično konstruirano i racionalno preispitivno, u krajnjoj osnovi, dakle, odsada kao i dosada apstraktno jedinstvo, već

3. *snaga subjektivnog zapažanja uopće*, koja prožima sliku do njenih najskrivenijih kutaka i svakom predmetu pridaje karakterističan vlastiti život. Malokad smo se pitali, može li se taj odnos racionalno preispitati; on djeluje uvjerljivo zato što sve stvari u njihovoj osjetilnoj posebnosti, u njihovu obliku i materijalnosti, u njihovu slijedu i uzajamnosti prikazuje kao slikarski jednako-mjerno obuhvaćenu i vjerno naslikanu realnost. I tako ponovo dolazimo do općeg ishodišta umjetničkog preokreta što ga susrećemo u Janovim djelima.

Čuli smo kako je Jan razorio stare idealističke norme likovne kompozicije, jer više nisu odgovarale novom duhovnom stavu prema umjetnosti i prema prirodi, i dosljedno ih nadomjestio studijem prirode koji je odgovarao onom pojmu o vjernosti prirodi što su ga izborili novi narodi srednjeg vijeka u svom ukupnom duhovnom razvoju i svojim poimanjem svijeta.

I od toga je pojma Jan polazio, kad je bila riječ o tome da naturalističke studije pojedinosti spoji u likovno jedinstvo. Ispravno je, kako to mudro primjećuje Heidrich, da pri tome iznad zapažanja još stoji ostatak starog poimanja o posljednjoj svrsi umjetničke tvorevine²³, da se proma-

23

E. Heidrich, Altniederländische Malere, str. 15.

tranja još uvijek ne razvijaju dosljedno kao naturalistički pozitivizam novoga vijeka iz svoje prirodne uzročnosti, već se, kako danas obično govorimo, »neprirodno« redaju i spajaju s apstraktnom kompozicionom konstrukcijom. *No odnos se pri tom potpuno izmijenio.* Više nije riječ o uistinu dosegnutome, već o novim ciljevima i pogledima, o novom duhovnom stavu prema umjetnosti i o njenom odnosu prema prirodi i prema životu.

Iz sve čvršćeg uvjerenja o samostalnom značenju onog nazora na prirodu i život što se temelji na subjektivnom promatranju i razvilo se u srednjem vijeku kao uvjetan element nadiskustvenog tumačenja svijeta, nastao je u genijalnom duhovnom preokretu, kad se razlabavila spona te uvjetovanosti, *novi umjetnički credo, novo poimanje onoga čime umjetnost u prvom redu doseže slavu, u čemu su njeni najvažniji problemi, čime čovjeka u svojem djelokrugu može uzdići u višu sferu duhovne svijesti o svijetu i najzad onoga što predstavlja najvažniji sadržaj umjetničke odgovornosti.*

Iz osjećaja te odgovornosti smiono je lično djelo razbilo srednjovjekovni umjetnički oblik i taj je osjećaj usredotočio pažnju najvećega slikarskog stvaraoca na konkretnu istinu, koja se iz deskriptivne sporednosti preobrazila u najviši cilj umjetničke borbe. Riječi »kako sam znao«, što ih je Jan van Eyck stavljao na okvire svojih slika, ne zvuče kao izraz srednjovjekovne skromnosti, nego kao moderno opravdanje, pa čak ako se i sve pionirske novotarije, što poniču iz njih, mogu protumačiti kao naivna srednjovjekovna samosvijest, ipak nema sumnje da umjetnost, čija se osebnost najčešće i najbolje zrcali u individualnoj portretnoj sličnosti, u snimcima modela, kao

što su portreti Jodokusa Vyda ili kanonika van der Paele, ne znači samo materijalni napredak u oponašanju prirode, nego i svjesno nadilaženje prošlosti, a toga su u isto doba Talijani bili i te kako svjesni, i pobjedu ne samo novih sredstava i umijeća, već načelo novog poimanja odnosa između čovjeka i umjetnosti i svijeta, poimanja kojim do izražaja dolazi opći duhovni preobražaj umjetnosti što nadilazi slikarsku djelatnost vezanu uz određene pretpostavke.

Kao što su nekoć u pradávná vremena u geološkim katastrofama nastali novi planinski lanci, s vrhunaca kojih promatramo danas veličajne panorame, tako su u duhovnim potresima što ispunjavaju povijest Evrope u srednjem vijeku iskrsle nove duhovne mogućnosti za razumijevanje svijeta. Polazeći od njih, jedan je genijalni reformator na području umjetnosti, razbivši stare spona i kad je sazrelo vrijeme za to, utemeljio umjetničku djelatnost u novom pojmu istine i umjetničkih obveza, što ih sadrže te mogućnosti, i učinio ih najvažnijim putokazom, prevladavši u umjetnosti u načelu srednjovjekovni nadiskustveni idealizam.

Ta nas pojava gotovo i ne iznenađuje, ako pomislimo da je na pragu vremena kad je radikalizam duhovnih zahtjeva, zasnovan na subjektivno dohvatljivoj istini i uvjerenju, postao obilježje vremena i pridavao nevjerojatni raspon i rezonanciju ne samo svakoj reformatorskoj misli u svim duhovnim stvarima, već je stvorio i novi tip duhovno nezavisnih i vodećih ljudi. Ipak je karakteristično da se u umjetnosti ta promjena zbilja relativno tako rano, i to (uz Italiju) najprije u Nizozemskoj, gdje je dvije stotine godina kasnije nova faza u duhovnom razvoju sjevernih naroda našla svoj najčišći izraz u slikarskoj djelatnosti.