

Milan Pelc

Bilješka uz Wölfflina

Godine 1915. tiskano je u Münchenu prvo izdanje vjerojatno najslavnije knjige s područja teorije likovne umjetnosti, Wölfflinovi »Osnovni pojmovi povijesti umjetnosti«. Ta je knjiga za autorova života (1864–1945) doživjela još sedam, a do 1979. još petnaest samo njemačkih izdanja, podatak koji dovoljno govori o njezinu značenju i popularnosti. Teorija koju je Wölfflin u njoj izložio podvrgavana je kritici više od bilo koje druge u tijeku cijeloga ovog stoljeća, tako da nije bilo gotovo nijednog značajnijeg povjesničara i teoretičara umjetnosti koji se ne bi njeome pozabavio. U unakrsnoj kritičkoj vatri iskovane su etikete kojima je obilježena više u negativnom nego u pozitivnom smislu. Napad je pri tom prije svega bio upravljen na osnove Wölfflinovog koncepta »razvoja stila u novijoj umjetnosti«, naime na razvoj gledanja kao unutarnjeg nosioca stilskog razvoja.

Razvoj, i to još zakonomjerni (»gušćji marš stilova«, kako je po drugljiivo nazvan), koji se zasniva na zakonitostima imanentnim gledanju, postao je glavni kamen smutnje Wölfflinove teorije. Optuživali su ga k tome (pogotovo Croce) da konstruira nekakvu apstraktnu povijest umjetnosti bez imena, bez umjetnika (premda je napisao sjajnu monografiju o Düreru, u kojoj se pokazuje ne samo kao teoretičar već i kao historičar i kao biograf), da je formalist jer tematizira isključivo pitanja forme po sebi, ne obraćajući dovoljno pažnje drugim socio-kulturnim i historijskim činocima, da je klasicist i da mu je norma, unatoč naporima na prihvaćanju i vrednovanju drugih stilskih izraza, talijanski renesansni klasicizam (Gombrich). Na većinu tih invektiva Wölfflin je odgovarao u toku posljednja dva i pol desetljeća svog života, između ostalog i u »dodatku« ovdje prevedenoj knjižici, koji je u proširenom obliku pridružen i svakom novom izdanju »Osnovnih pojmova« nakon 1943.

Međutim, stari teoretičar morao je ostati razočaran spoznajom da njegovo objašnjenje spomenutog razvoja, zasnovanog na psihologiji uosjećivanja i nepokolebljivom vjerovanju u njegovu organsku nužnost, sličnu onoj Winckelmannovoj, ne nailazi na razumijevanje i prihvaćanje ostalih teoretičara umjetnosti. Problem je bio u tome što je Wölfflin taj razvoj uporno razdvajao od sadržajnog (socio-kulturno-političkog) i imitativnog (mime-

tičkog) aspekta likovnog djela. Povijest stilova novije umjetnosti Wölfflin razvija na dvije planparalelne razine, jednoj »vanjske« forme i drugoj, bitnijoj, povezanoj s razvojem gledanja, »unutarnje« forme. Prvenstveno za nju iznalazi i sistem pojmova organiziranih u pet poznatih oponentnih parova. Budući, međutim, da parove u istom kontekstu upotrebljava i kao tumače vanjske i kao tumače unutarnje forme, oni ne mogu služiti kao dokaz neovisnosti ove posljednje od prvog¹.

U svoju obranu pred optužbama za odveć ezoteričan pristup formi Wölfflin je, pogotovu kasnije, navodio da su vanjska i unutarnja forma u neprestanim interakcijama. Njihov odnos, međutim, nikada nije htio nazvati dijalektičkim i ravnopravnim, jer formi je u njegovoj teoriji, kao nositeljki strukture razvoja gledanja, uvijek pripadao primat i autonomnost. Štoviše, još na početku svoje teorijske biografije, u disertaciji pod naslovom »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« (1886), Wölfflin je formi u odnosu spram materije, odnosno sadržaja, pripisivao upravo demijurško značenje². Takvo shvaćanje, koje zvuči kao filozofski postulat, činilo je osnovni članak Wölfflinova teorijskog creda, ali je malo bilo onih koji su uza nj bezrezervno pristali.

Snaga Wölfflinova pristupa zato je prije svega u sistematičnom i pojmovno prihvatljivom definiranju osnovnih karakteristika dvaju glavnih stilskih usmjerenja likovne umjetnosti uopće, koja uvjetno možemo nazvati klasičnim i baroknim, kao i u formalnoj analizi pojedinačnog umjetničkog djela. Njegovi pojmovi, koliko god zloupotrebjavani, postali su okosnica elementarnog verbalnog aparata kojim se pristupa djelu likovne umjetnosti. Verbaliziranje i strukture, i pojedinačnih momenata vizuelnog dojma, bilo je za Wölfflina neka vrsta osviještenog gledanja. Njegovi pojmovi utoliko služe kao univerzalni vodič oka i misli kroz gotovo svako djelo tradicionalne, a nerijetko i moderne likovnosti.

Njegova analiza, »objašnjavanje«, veoma je blizu onome što prepoznajemo kao strukturalističku interpretaciju. Interesantno je zabilježiti da su se »Osnovni pojmovi« pojavili iste godine kad i djelo, također Švicarca, de Saussurea pod naslovom »Cours de

linguistique générale« u kojem je jezik, također na temelju unutarnje autonomnosti, razrađen kao strukturalni sistem. Upravo u »Objašnjavanju« upada u oči Wölfflinovo naglašavanje takvog pristupa umjetničkom djelu koji ide u širinu i u dubinu, koji, dakle, daje određeni dijahroni i sinhroni presjek zbivanja i na planu vanjske i na planu unutarnje forme. Ova dva posljednja termina, uz predašnje, rabi i de Saussure, dijeleći lingvistiku na unutarnju, kojoj je jezik sistem s vlastitim redom, i vanjsku, koja se služi izvanjezičnim spoznajama, dobivenim od etnologije, etnografije i povijesti. Njih on također stavlja u odnos direktne produktivne uzajamnosti³.

Wölfflin likovnu umjetnost još nije poimao kao komunikacijski medij u de Saussureovu semiološkom smislu, i tu je doista bilo nužno da se njegova analiza dopuni ikonološkom, no pri tom je bila riječ o dogradnji i proširivanju čvrstih temelja, čiji je tvorac prije svih drugih Wölfflin. Premda ne teorijski, ikonografijom se Wölfflin ipak bavio, napose u »Klasičnoj umjetnosti« (1899) i »Umjetnosti Albrechta Dürera« (1905)⁴. Prva kao monografija stila, druga kao monografija umjetnika, te su dvije knjige antologijski primjeri kako valja pristupati sličnoj vrsti posla.

Njegovu nevelikom opusu, građenom s krajnjom pomnjom, pridružuje se i knjiga »Italija i njemački osjećaj za formu« (1931), u kojoj Wölfflin posebno razrađuje problematiku nacionalnih karaktera u umjetnosti, naglašavajući napose različitosti između romanskog i germanskog osjećanja forme i života. »Razmišljanja uz povijest umjetnosti« (1941) sabiru kraće spise u kojima dotiče niz zanimljivih pojedinačnih pitanja što uglavnom tematiziraju perceptivne zakonitosti kojima se podvrgava umjetničko djelo (»O lijevom i desnom na slici«, »O reprodukcijama i interpretacijama«, »Problem obrtanja na Raffaellovim kartonima za tapiserije« itd.).

Djelce koje ovdje donosimo, tiskano prvi put 1921, dijelom je revizija »Osnovnih pojmova«. S druge strane, ono daje srž Wölfflinove teorije »interpretacije« umjetničkog djela u duhu zrele analize – rekonstrukcije, veoma bliske, barem u glavnim crtama, Sedlmayrovom strukturalizmu⁵.

1 Wölfflin ih npr. upotrebljava kao detektore nacionalnog osjećanja forme i života, što pripada domeni »vanjske« forme, i kao kodove renesansno-baroknog načina gledanja, pa utoliko dešifriraju »unutarnju« formu. Usp. o tome Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin, Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981.

2 »Snagu forme ovdje (u odnosu materija-forma kod arh. – MP) ne promatramo jedino kao suprotstavljanje težini, kao silu koja djeluje vertikalno, već kao ono što stvara život, kao određenu vis plastica ...« *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* u *Kleine Schriften*, Basel 1946, str. 23.

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris 1978, str. 40–43.

4 Npr. analiza Dürerova bakropisa *Melancholia II* najprije u monografiji, a kasnije i kao zaseban članak u zbirci *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, str. 96–105.

5 »Wölfflinovo je shvaćanje, barem u osnovi, jednako kao i ono što smo ga mi razvili. Štoviše, momente najbitnije za interpretaciju ono donosi u zadivljujuće jasnim i pregnantnim formulacijama.« Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, str. 121.