

# **Povijest umjetnosti**

**Rudolf Steiner**

**PRVI DIO**

**I/IV**

**SD 292**

Objavljeno na Njemačkom kao, *Kunstgeschichte Als Abbild Innerer Geistiger Impuls*.  
Prva tri predavanja.

**SADRŽAJ**

I	<b>Cimabue, Giotto, i drugi talijanski majstori</b>	08 listopada 1916
II	<b>Leonardo, Michelangelo i Raphael</b>	01 studenog 1916
III	<b>Dürer i Holbein</b>	08 studenog 1916

## Predavanje I

### Cimabue, Giotto, i drugi talijanski majstori

Dornach, 8 listopada 1916

Moji dragi prijatelji,

sada ćemo pokazati niz dijapozitiva koji predstavljaju period umjetnosti za čije proučavanje možemo pretpostaviti da će se ljudski um uvijek iznova vraćati. Jer u umjetničkoj evoluciji ovoga perioda svjedočimo razvoju najdubljih ljudskih odnosa koje vanjski tijek povijesti otkriva u bilo kojoj epohi — pod uvjetom da u povijesti opažamo vanjsku sliku unutarnjih duhovnih impulsa.

Prvo ćete vidjeti neke slike od Cimabue. Pod tim imenom postoje, ili, radije, postojale su — brojne slike, crkveno slikarstvo, koje proizlaze iz koncepta života potpuno udaljenog od našeg vlastitog. Cimabue (ili oni koji su radili u duhu škole koja je nazvana po njemu) — Cimabue je radio otprilike u vrijeme, recimo, Danteova rođenja. Što se tiče vanjske povijesti, ono što leži prije ovog razdoblja u umjetničkoj evoluciji prilično je prekriveno tamom. Što se tiče bilo čega izvana sačuvanog, djelo Cimabua pojavljuje se na takav način da počevši na Zapadu, ne možemo pronaći neposrednog povijesnog prethodnika. I ne samo to, već kao što ćete se i sami osvjedočiti, u povijesti europske umjetnosti škola Cimabua ostala je bez nasljednika.

Dok pokušavamo osjetiti naš put u ono što se pojavljuje pred nama u djelu Cimabue, nalazimo se usmjereni na utjecaje koji dolaze preko s Istoka. Pokušati ću skratiti priču, premda će to uključiti sve netočnosti koje su neizbježne u tako kratkom opisu. Ne smijemo zaboraviti da je vrijeme nastanka kršćanstva, i sljedeća stoljeća do početka drugog tisućljeća poslije Krista kada je Cimabue živio, — da je ova epoha, kada je kršćanstvo sporo pronalazilo svoj put u sve sfere čovjekovog života i djelovanja, bila karakterizirana okretanjem čovjekovih duhovnih sposobnosti prema kozmičkom, duhovnom, koje nadilazi Zemlju. Sve su čovjekove misli i interesi u velikoj mjeri bili usmjereni na pitanje: Kako su se više duhovne snage probile u ovaj zemaljski život? Što je to što je došlo u ovaj zemaljski svijet od sfera izvan? Ljudi su željeli steći predodžbu o tim stvarima. A ako se željelo slikovnom umjetnošću izraziti ono što je tako živjelo u duši ljudi, nije moglo biti riječi o izravnom kopiranju prirode u bilo kom smislu, ili slikanju vjerno prirodi, ili slijeđenju ovog ili onog umjetničkog ideala. Umjesto toga, radilo se o prizivanju onih snaga ljudske duše — snaga imaginacije, između ostalih — koje mogu, takoreći, očima učiniti vidljivim stvari od izvan Zemlje. Sada, zapadno čovječanstvo nije posjedovalo dovoljno snaga imaginacije da iznjedri stvarno plastična umjetnička djela. Znamo iz ranijih predavanja da Rimljani

nisu bili imaginativni ljudi. U neimaginativnu rimsku kulturu se kršćanstvo, dolazeći s Istoka, najprije moralo širiti. Ipak, kršćanstvo je prelazeći donijelo sa sobom, skupa s drugim plodnim utjecajima, plodove orijentalne imaginacije. Dakle, unutarne duhovne vizije i imaginacije bile su povezane s ranim kršćanskim konceptima.

Dolje u Grčkoj pojavile su se živopisne ideje, o tome kako bi trebalo prikazati likove povezane s Misterijem na Golgoti i njegovim učinkom. Posvjedočite evoluciji formi u kojima su predstavili osobu samog Iskupitelja, ili Bogorodice, anđeoske svjetove izvan Zemlje, likove svetaca i apostola transponirane u više oblasti. Sasvim jasno možemo vidjeti kako je, dok je kršćanstvo našlo svoj put na Zapad, rimska neimaginativnost, ako je smijem tako opisati, zahvatila ono što je došlo, toliko bogato maštom i imaginacijom, sa Istoka. U najranijim vremenima kršćanske umjetnosti nalazimo lik Krista Isusa i drugih oko Njega još prožete imaginacijom Grka. Nalazimo samog Iskupitelja u nekim slučajevima portretiranog uistinu s apolonskim obilježjima. Nadalje, poznata nam je izvanredna kontroverza koja se pojavila u prvim kršćanskim stoljećima. Treba li Iskupitelja predstaviti u ružnoj formi, pa ipak, da kroz ružna obilježja sjaji unutarnji život duše, moćan događaj koji se u Njemu odigrao za čovječanstvo? Ova vrsta Spasitelja, i slično i za ostale likove povezane s Misterijem na Golgoti, razvila se više na istoku Europe i u Grčkoj. Dok su na Zapadu, u Italiji, ljudi više imali mišljenje da Spasitelja i sve što je s Njime povezano treba predstaviti lijepo. Začudo, ova rasprava nastavila se u vrijeme kada su na Zapadu, pod utjecajem Rima, ljudi već izgubili sposobnost predstaviti stvarnu ljepotu — osobinu koju su još uvijek posjedovali u ranijim stoljećima pod neposrednijim utjecajem Grčke. Jer iako je izvana Grčka bila svladana, u duhovnom smislu sam Rim je bio osvojen od Grčke kulture, koja je, međutim, potom propala usred neimaginativnih Rimljana. Tako su u sljedećim stoljećima izgubili moć stvaranja istinske plastične ljepote.

Tako su iz istočne tradicije proizašli najraniji prikazi, stvoreni, dakako, od ljudske imaginacije, u nastojanju da se izraze svjetski impulsi koji proizlaze od Misterija na Golgoti. Obogaćena orijentalnom maštom, ova rana kršćanska umjetnost bila je transplantirana u Italiju. I sada, — gotovo sva ranija djela su izgubljena, — u Cimabueovim slikama ili onima koje se zovu njegovim imenom, vidimo što je postalo s tim impulsima u vrijeme rođenja Dantea. Vidimo ih, takoreći, u završnoj točki kulminacije. Cimabueove slike su freske u velikom razmjeru i treba ih razumjeti kao takve. Likovi koje prikazuju pojavljuju se pred nama u posve nenaturalističkom obliku, čiji obrisi su smišljeni više iz života osjećaja — rašireni preko velikih površina, zamišljeni, takoreći, u dvije dimenzije — velike površine prekrivene najuvjerljivijim slikarstvom. Ali jao, danas to zaista nije više vidljivo, niti kada su Cimabueova vlastita djela pred nama, jer te slike su najvećim dijelom kasnije preslikane. Puna živopisnost njegovih boja, s divnom dvodimenzionalnom koncepcijom, vjerojatno se više nigdje ne može vidjeti. Stoga Cimabueove slike najmanje gube kada se prikazuju dijapozitivima. Njihov karakter prepoznajemo kao cjelinu; ti izvanredni likovi — njihove konture, kao što sam rekao, nadahnuti



više iz života osjećaja; kolosalni likovi, zamišljeni u svakom slučaju u kolosalnim razmjerima i impresivnom veličinom, tako da bi se moglo reći: Iz drugih svjetova oni zure u ovaj zemaljski svijet; čini se da uopće nisu nastali iz ovog zemaljskog svijeta. Takve su njegove slike Bogorodice. Takvi su, zagledani dolje u zemaljski svijet, njegovi prikazi Spasitelja i svetaca i anđela i slično. Moramo shvatiti da su te slike rođene iz imaginacije, u pozadini koje je još bio život duhovne vizije. Takva vizija je dobro znala da su impulsi kršćanstva došli na Zemlju iz drugog svijeta, i da taj nezemaljski svijet nije mogao biti predstavljen pukim naturalističkim formama.

Sada ćemo prikazati neke slike Cimabue. Njegov rad se uglavnom može vidjeti u Donjoj crkvi u Asiziju; također u Parizu u Firenci. Možemo samo prikazati nekolicinu:



1. Cimabue: *Bogorodica s anđelima i prorocima*. (Akademija, Firenca.)

Pogledajte kako je ljudsko oko, na primjer, nacrtano tako da možete jasno vidjeti: Ono nije kopirano, već napravljeno sljedeći s unutarnjim osjećajem snage za koje se vjerovalo da su na djelu, oblikujući oko organski u tijelu. Unutarnja aktivnost oka je s osjećajem iscrtana, — to je ono što nadahnjuje forme. Plastično zamišljeno, u duhu je projicirano na ravnu površinu. U



pozadini je, što još uvijek možete vidjeti na ovim slikama, koncept (daleko poznatiji na Orijentu nego na Zapadu) nečega što radi s obiljem snage iz dalekih svjetova. Kada su u ono vrijeme ljudi dopustili da ove slike s njihovom zlatnom pozadinom djeluju na njih, imali su osjećaj moćne, nadmoćne snage koja se iz dalekih svjetova izliva na čovječanstvo. Bilo je kao da je sva ljudska zbrka na Zemlji bila tu samo da bude osvjetljena od impulsa od stvarnosti koja je iza, što je oslikano na ovaj način.



2. Cimabue: Bogorodica (Detalj)

Još jednom slika Bogorodice. To je dakle, ono što imamo od Cimabue.



3. Cimabue: *Madonna Rucellai*. (Santa Maria Novella, Firenze.)



Sada prelazimo na proučavanje umjetnika koji je, za vanjsku povijest umjetnosti, na neki način, nasljednik Cimabue. Legenda kaže da je Cimabue pronašao Giotta kao pastira koji je crtao na stijenama i kamenju, s najprimitivnijim materijalima, životinje i druga stvorenja koja je vidio oko sebe na poljima. Cimabue, prepoznavši veliki talent dječaka, uzeo ga je od roditelja i obučavao u slikarstvu. Ovakve legende su često istinitije nego vanjske "povijesne" istine. Točno je, kao što legenda sugerira, da je Giotto — veliki sljedbenik Cimabue u razvoju umjetnosti — u njegovom unutarnjem životu bio nadahnut od cijelog svijeta u kojem se našao kroz sve ono što je stvoreno od onih koje ubrajamo pod imenom Cimabue. Točno je, zaista, da je cijeli svijet stvari od izvan Zemlje gledao dolje na Giotta sa zidova oko njega. (Sve ovo više ne postoji, iz razloga koje ćemo kasnije raspravljati.) S druge strane, ne smijemo zaboraviti da se sa Giottom potpuno nova umjetnička koncepcija svijeta pojavila na Zapadu. Zaista, to je Giotto, iznad svega, koji u oblasti umjetnosti predstavlja uspon novog doba, 5-og post-atlantskog doba. U slikarstvu, 4. post-atlantsko doba ide dolje sa Cimabuom; 5. počinje s Giottom. (Sada izostavljam to da li su sva djela koja dobro utemeljena tradicija pripisuje Giottu stvarno nacrtana od njega; jer to nije glavna stvar. Točno je da su pod imenom Giotta mnoga djela o kojima možemo samo reći da su naslikana u njegovom duhu. Ovdje, međutim, neću ulaziti u to pitanje, već jednostavno pripisujem Giottu ono što mu je pripisala tradicija.)

U što je čovječanstvo ulazilo u to vrijeme, kada nalazimo Dantea i Giotta jednog do drugog na povijesnoj sceni? Ulazilo je u ono što sam oduvijek opisivao kao temeljnu karakteristiku 5-og post-atlantskog perioda: u život usred zemaljske-materijalne stvarnosti. Ovo se ne smije shvatiti kao neprijateljska kritika materijalizma. Trebalo je doći vrijeme da čovječanstvo u potpunosti uđe u materijalnu stvarnost, napuštajući neko vrijeme one stvari na koje su do tada gledali i čije svijetlo nalazimo reflektirano u slikarstvu Cimabue.

Možemo sebi postaviti pitanje: Tko je bio prvi istinski materijalist? Tko je dao prvi poticaj materijalizmu? Razmatrajući materiju s nekako višeg stajališta, doći ćemo do odgovora koji će, naravno, zvučati paradoksalno za moderne uši. Ipak, za dublje poimanje ljudske povijesti to je potpuno opravdano. Mislim na to da je prvi čovjek koji je uveo materijalistički način osjećanja u duševni život čovječanstva bio sv. Frane Asiški. Priznajem da je paradox opisati svetog čovjeka Asizija kao prvog velikog materijalista, a ipak je to tako. Jer uistinu se može reći: posljednje velike koncepcije u kojima je evolucija čovječanstva još opisana sa stajališta izvan Zemlje dolazi pred nas kao Danteova *Božanstvena komedija*. Danteovo veliko djelo treba gledati kao zadnji izraz svijesti još uvijek usmjerene na stvari izvan Zemlje. S druge strane pogled duše okrenut Zemlji, simpatija za zemaljske stvari, izbija sa svim intenzitetom iz Frane Asiškog, koji je, kao što znate, bio prije Danteova vremena. Takve se stvari uvijek pojavljuju u duševnom životu čovječanstva malo ranije nego njihov izraz u oblasti umjetnosti. Stoga iste impulse i tendencije koje su kasnije zahvatile umjetničku imaginaciju Giotta, vidimo da već žive u duši sv. Frane Asiškog. Giotto je živio od 1266 do 1337. Frane Asiški

bio je čovjek koji je u potpunosti proizašao iz one vrste vanjskog svijeta koji je rimska civilizacija, s višestrukim utjecajima, postupno iznjedrila. Za početak, cjelokupna njegova pažnja bila je usmjerena na vanjske stvari. Bio je oduševljen sjajem vanjskog bogatstva; uživao je u svim stvarima koje život čine ugodnim, ili koje obogaćuju čovjekovo vanjsko blagostanje. Tada je odjednom, kroz njegova vlastita osobna iskustva njegov unutarnji život pretrpio preokret. Isprva ga je tjelesna bolest odvrtila da ga apsorbiraju vanjske stvari i okrenula ga unutarnjem životu. Od čovjeka koji je u mladosti bio potpuno ovisan o vanjskoj udobnosti, sjaju, ugledu, vidimo kako se okreće životu osjećaja usmjerenom čisto na unutarnje stvari duše. Ipak se sve to odvijalo na osebujan i jedinstven način. Jer Frane Asiški je postao prvi među onim velikim likovima koji su, od tada nadalje, okrenuli pozornost duše od svega onoga što je proizašlo iz starog vizionarskog života. On je, radije, okrenuo svoj pogled onom što živi i kreće se neposredno na Zemlji, a iznad svega samom čovjeku. On nastoji otkriti što se može doživjeti u ljudskoj duši, u ljudskom biću kao cjelini, kada ga vidimo smještenog samog, u postupnosti postavljenog na vlastite resurse. Sv. Frane bio je okružen moćnim svjetskim događajima koji su se također odvijali na Zemlji, ako se smijem tako izraziti, na takav način da izbrišu prošlost pojedinog života čovjeka, čak i ako su bogate imaginacije ranije umjetnosti predstavljale uzvišena bića kako iz svijeta izvan Zemlje zure dolje u ovaj svijet ljudskih osjećaja. Jer u njegovoj mladosti, i kasnije, također, sv. Frane je bio okružen svjetskim povijesnim konfliktom Gvelfa i Gibelina. Ovdje bi se moglo reći da se vodila borba u većim sferama, jer impulsi nadilaze ono što pojedini čovjek na Zemlji osjeća i doživljava — impulsi za koje su ljudska bića na Zemlji bila samo velika, poput krda, masa. Pravo u sredini čitavog ovog života, sv. Frane sa sve većim brojem drugova podupire pravo svakog ljudskog pojedinca, sa svime onim što unutarnji život čovjeka može doživjeti u vezi s dubljim snagama koje zakriljuju i zrače i svjetlucaju kroz svaku ljudsku dušu. Njegov pogled je usmjeren daleko od sveobuhvatnih, kozmičkih sfera, usmjeren na pojedinca i ljudski život na Zemlji. Simpatija, suosjećanje, život u zajedništvu sa svakom ljudskom dušom, interes za iskustva svakog pojedinog čovjeka, odvratanje pogleda od zlatne pozadine čiji sjaj je, nadahnut orijentalnom maštom, zračio u ranijoj umjetnosti iz viših oblasti na Zemlju. Sveti Frane i njegovi sljedbenici, odvratajući pogled od svih ovih stvari, usmjerili su pažnju na radosti i patnje siromaha na Zemlji. Svaki pojedini čovjek sada postaje glavna briga, svaki pojedini čovjek svijet za sebe. Da, želi se živjeti tako da svaki pojedini čovjek postaje svijet. Vječno, beskonačno, besmrtno, sada će se pojaviti u grudima samog čovjeka, ne lebdeći više poput goleme i udaljene sfere iznad Zemlje.

Cimabuove slike kao da se vide iz oblaka. Kao da su njegovi likovi dolazili iz oblaka prema Zemlji. I tako je, zaista, čovjek do tada osjećao i pojmiio duhovni svijet. Mi danas nemamo pojma koliko su ljudi intenzivno živjeli s ovim transcendentnim stvarima. Stoga, u pravilu, mi ne shvaćamo koliko je velika promjena u osjećaju kada je sveti Frane Asiški okrenuo život Zapada prema unutra. Njegova je duša željela živjeti u suosjećanju sa svime što je bio siromah; želio je osjetiti ljudsko biće posebno u siromaštvu, neopterećeno

nikakvim posjedovanjem, i, stoga, vrednovano nikako drugačije nego jednostavno kao čovjek. Takav je bio sveti Frane Asiški; i to je bio način na koji je nastojao osjećati ne samo čovjeka već i samog Krista. Želio je osjetiti što je Krist za jednostavne siromašne ljude. Iz smog srca tako osjećanog kršćanstva, razvio je čudesan osjećaj za prirodu. Sve na Zemlji postalo je njegov brat i njegova sestra; ušao je s ljubavlju ne samo u ljudsko srce već u sva stvorenja. Uistinu, u tom je pogledu sv. Frane realist, naturalist. Ptice su njegova braća i njegove sestre; zvijezde, Sunce, Mjesec, crvić koji gmiže nad Zemljom — svi su njegova braća i sestre; na svih njih gleda sa simpatijom i razumijevanjem. Idući putem podiže malog crva i stavlja ga sa strane kako ne bi bio zgažen. Gleda gore s divljenjem na ševu, nazivajući je sestrom. Beskrajna nutrina, misaoni život nezamisliv u prijašnja vremena, javlja se kod Frane Asiškog. Sve je ovo daleko više svojstveno sv. Frani nego vanjske stvari koje se tako često o njemu pišu.

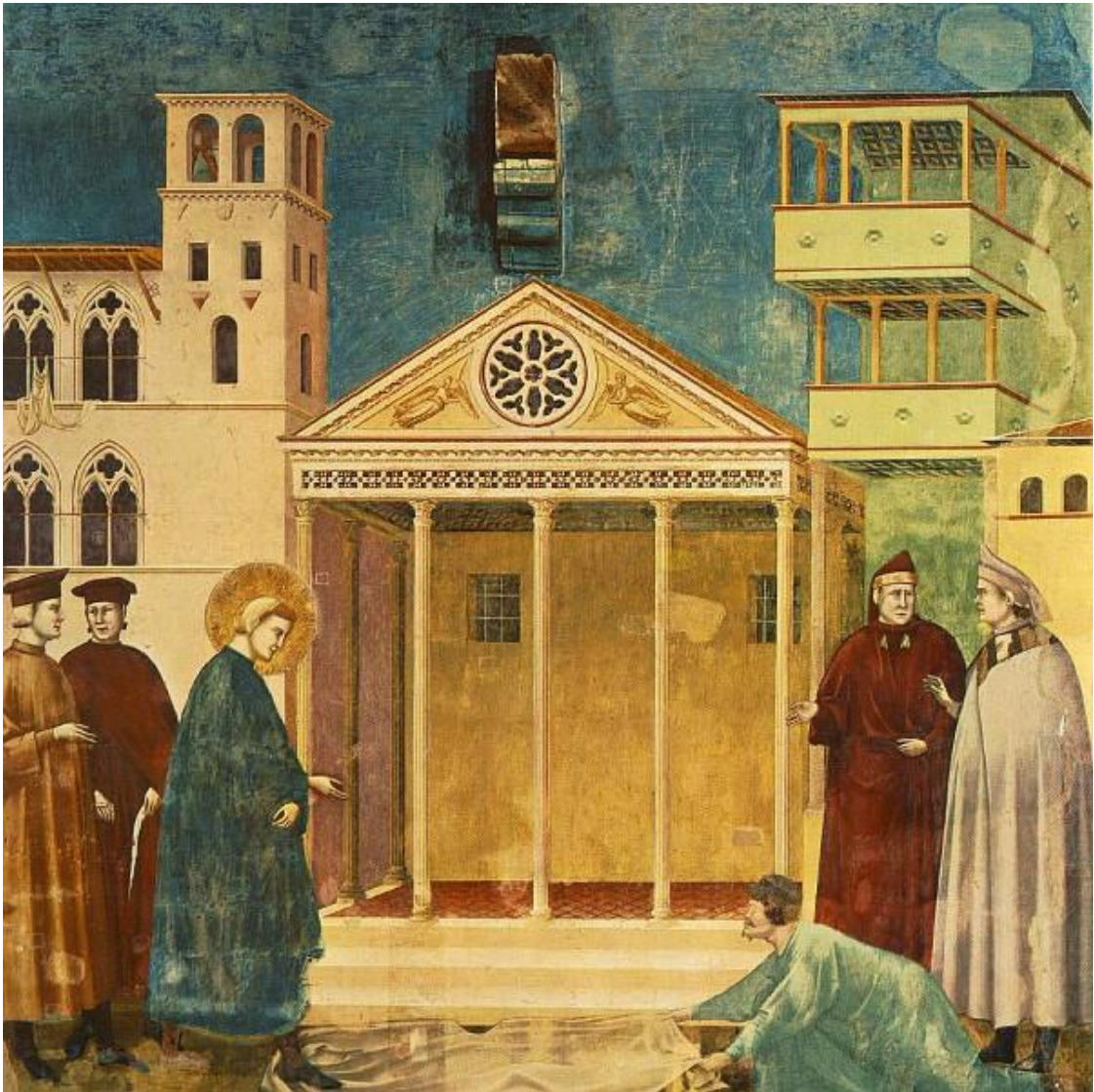
Tako bismo mogli reći, čovjekov pogled je sada usmjeren prema unutra i usredotočen na zemaljski život; a utjecaj se ovoga, pored toga, širi i na umjetnički osjećaj. Posljednji put, mogli bi reći, Dante u svojoj velikoj pjesmi predstavlja život čovjeka usred moćnih snaga od izvan Zemlje; ali Giotto, njegov suvremenik i vjerojatno prijatelj, Giotto na svojim slikama već izražava neposredan interes za sve što živi i kreće se na Zemlji. Tako vidimo, počevši sa slikama Giotta, vjerni prikaz pojedinca u prirodi i kod čovjeka. Nije puki slučaj da se slike pripisane Giottu u gornjoj crkvi u Asizu bave životom sv. Frane, jer postoji duboka duševna veza između Giotta i Frane Asiškog — sv. Frane, religijski genij, donoseći iz strastvenog života duše svoje suosjećanje sa svime što raste u prirodi na Zemlji; i Giotto, oponašajući, u početku, način osjećanja sv. Frane, njegov način ulaska u duh i dušu svijeta.

Tako vidimo tijek evolucije koji vodi od rigidnih linija i dvodimenzionalnog koncepta Cimabue, do Giotta, u čijem radu sve više vidimo prirodnog, individualnog stvorenja, stvarnost viđenih stvari; vidimo kako stvari stoje sve više u prostoru, umjesto da nam se obraćaju s ravne površine.

Sada ćemo se prepustiti neposrednom dojmu Giottovih slika, jednu po jednu. Vidjeti ćemo kako se sve više uvažava individualni karakter i lik. Giotto pokazuje sebe sa sve većim naglaskom, utoliko što se njegove slike bave svetom legendom, pa tako pokušava vanjskim izražajem reproducirati najdublji i najintenzivniji život duše.

Sada, dakle, imati ćemo pred nama niz Giottovih slika, počevši s onima koje se općenito smatraju najranije. U njima ćete još vidjeti tradiciju nekadašnjeg vremena, ali zajedno s time već postoji ljudski element, na način na koji je on to znao — način koji sam upravo opisao.





4. Giotto: *Slavljenje sv. Frane*. (San Francesco, Asizi)



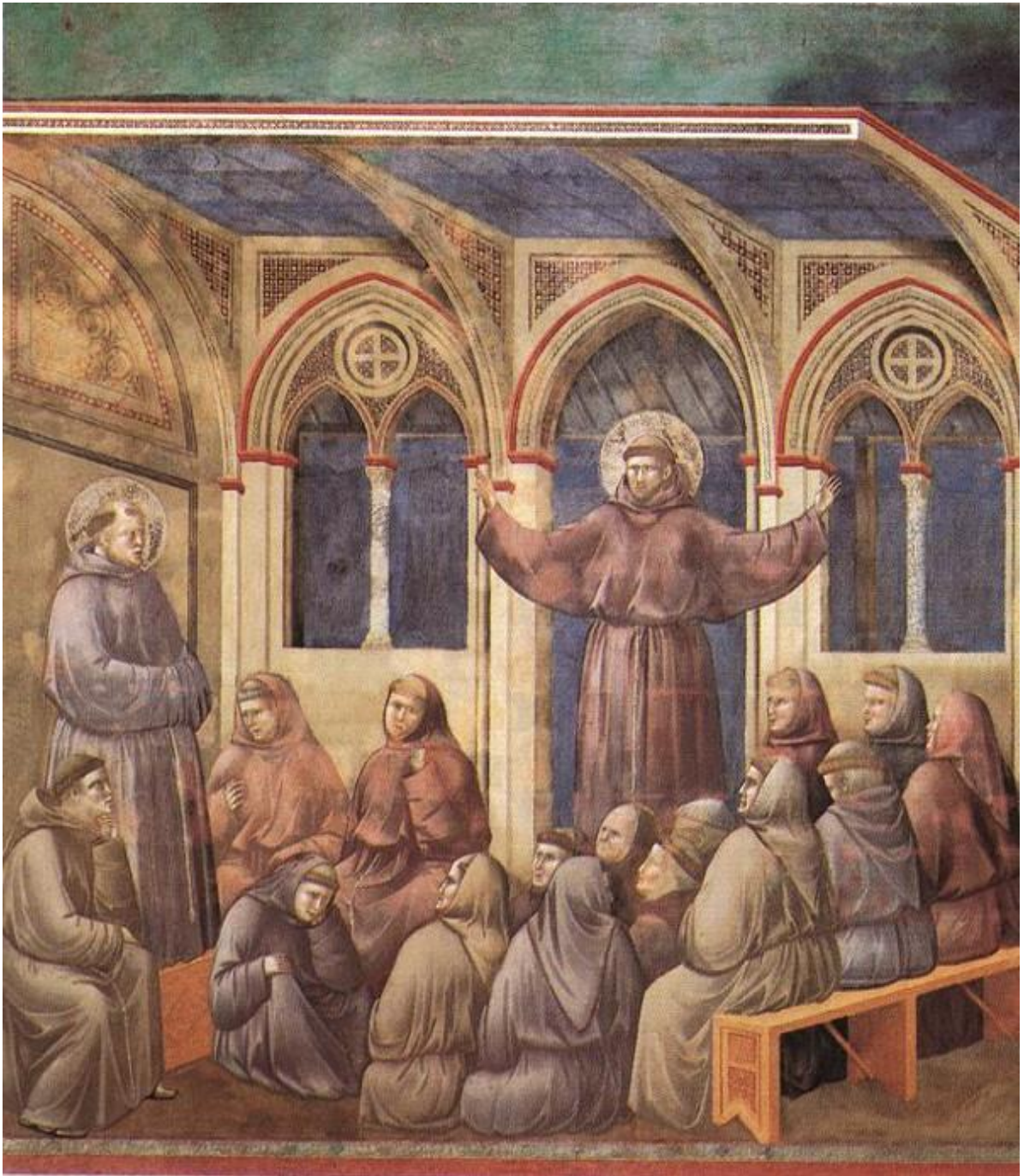


5. Giotto: *Ustoličena Bogorodica*. (Oltarna slika, Santa Croce, Firenca.)



6. Giotto: *Predstavljanje u hramu*, (San Francesco, Asizi.)





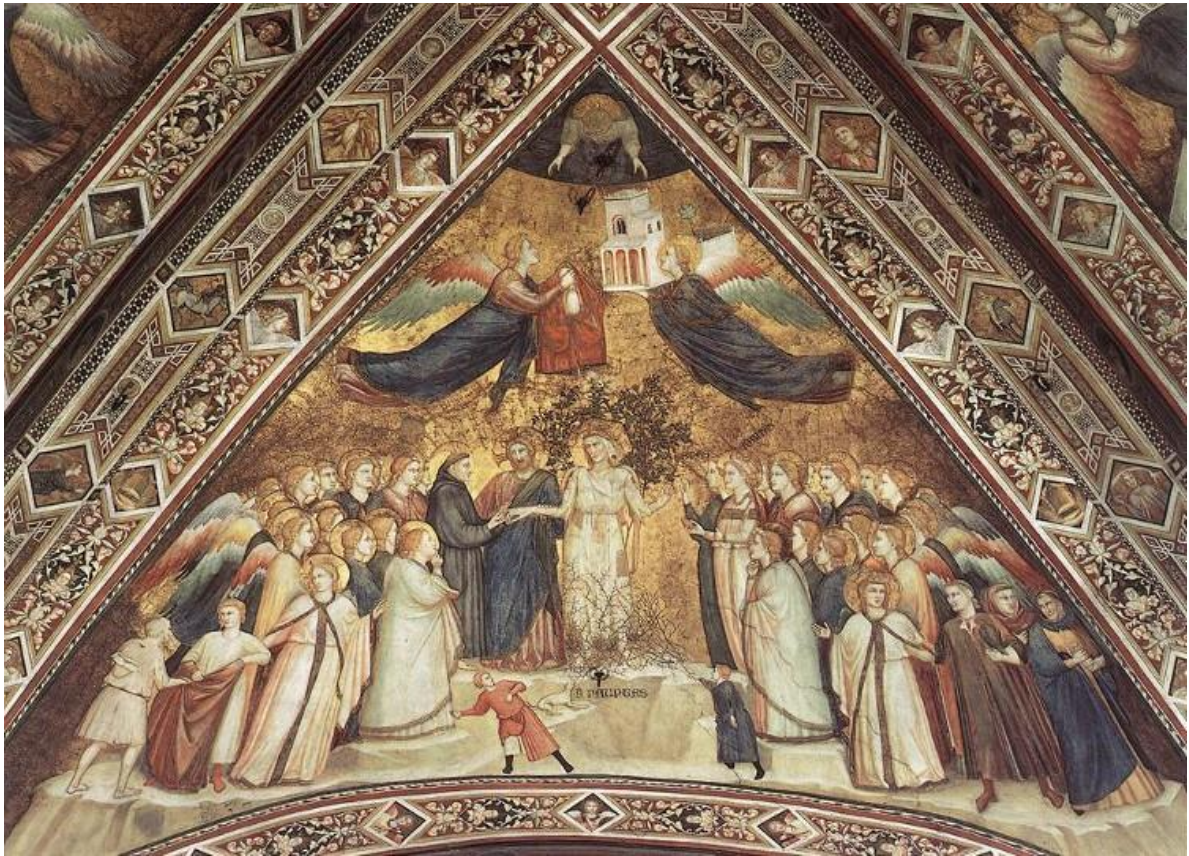
7. Giotto: *Prikaza u Arlesu*. (San Francesco, Asizi.)





8. Giotto: Čudo izvora. (San Francesco, Asizi.)



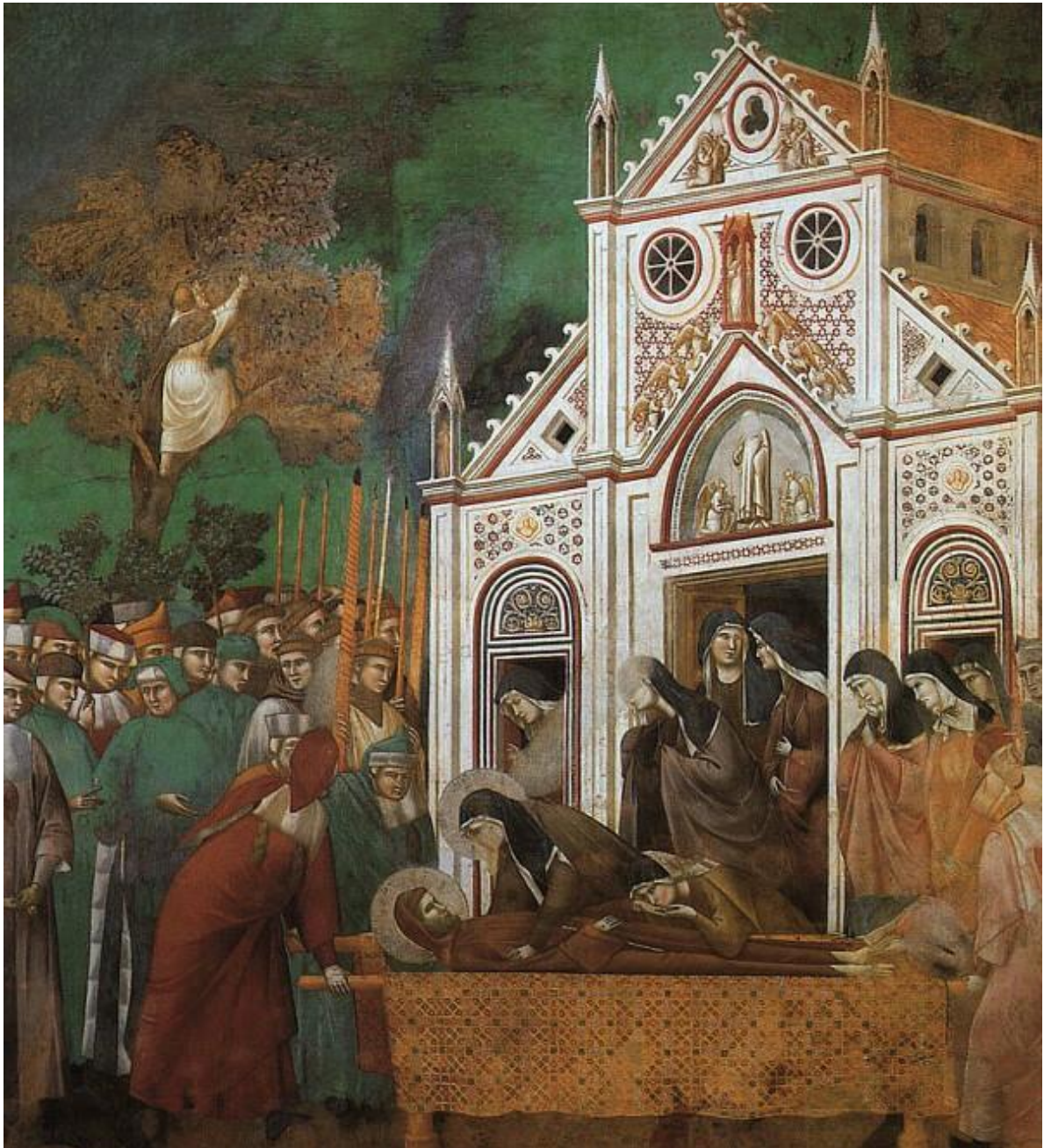


9. Giotto: *Siromaštvo*. (San Francesco, Asizi.)



10. Giotto: *Buđenje mladosti Suesse*. (San Francesco, Assisi.)





11. Giotto: *Žalost za svetim Franom od redovnica.* (San Francesco, Assisi.)

Tako je Giotto postupno naslikao cijeli život sv. Frane; i posvuda u njegovom umjetničkom radu nalazimo osjećaj sličan onom od samog sv. Frane. Čak i kad uzmete vizionarske elemente u tim slikama, vidjeti ćete kako ih on u svakom slučaju nastoji slikati od iznutra, tako da je jezik ljudskog osjećaja daleko očitiji nego na slikama Cimabue, koji se samo brinuo o transcendentnim impulsima izvan Zemlje koji zure unutra. Opet, na samim licima više nećete naći puki tradicionalni izraz, već ćete u svakom pojedinom slučaju vidjeti: Čovjek koji je naslikao ove slike zaista je gledao u lica ljudi.



12. Giotto: *Smrt sv. Frane.* (Santa Croce, Firenca.)

Pogledajte ove dvije zadnje slike. Njihova svojstvena nježnost podsjeća nas na divnu činjenicu koja je prenesena o životu sv. Frane. Dugo je radio na svojoj Himni prirodi – velikoj i lijepoj himni kroz koju govori o njegovoj braći i sestrama, o sestrama Suncu i Mjesecu i drugim planetima, i o svim zemaljskim stvorenjima. Sve što je osjećao u nježnoj, stvarnoj odanosti njegove duše, u suosjećanju s prirodom, tako divno je sakupljeno u ovoj himni. Ali izravnost njegovog sjedinjenja sa svom zemaljskom prirodom najviše je izražena u divnoj činjenici da je zadnji stih u kojem se obraća bratu Smrti napisan u posljednjim danima njegova života. Sv. Frane nije mogao pjevati hvalospjev bratu Smrti dok on sam nije legao na samrtnu postelju, kada je pozvao braću oko njega da bi trebali pjevati o radosti smrti dok on osjeća da polako odlazi u taj svijet koji je sada trebao primiti njegov duh. Samo je iz neposrednog, realističnog iskustva sv. Frane mogao i opisao njegovo nježno sjedinjenje s cijelim svijetom. To se lijepo otkriva u činjenici da iako je ranije pjevao Hvalospjev svim drugim stvarima, Smrti je pjevao tek kada je on sam bio na vratima smrti. Posljednje što je diktirao bio je zadnji stih njegove velike himne životu, u kojem se obraća bratu Smrti, i pokazuje kako čovjek kada je prepušten samom sebi, poima jedinstvo Krista i ljudskog života. Sigurno to ne može biti ljepše izraženo nego u toj slici, otkrivajući novo poimanje ljudskog života koje je već izviralo iz sv. Frane, i pokazuje kako je Giotto život u istoj auri misli i osjećaja.





13. *Giotto: Joachim i pastiri.* (Capella Madonna, Padua.)

Umetnuo sam ovu kasniju sliku, kako biste mogli vidjeti napredak koji je Giotto napravio u svom sljedećem životnom razdoblju. Vidite kako su ovdje likovi zamišljeni još više kao individualne osobe. U razdoblju iz kojeg su nastale prijašnje slike, vidimo umjetnika, kao da ga nose živi impulsi sv. Frane. Na ovoj slici, koja pripada kasnijem razdoblju njegova života, vidimo kako više dolazi na svoje. Trenutno ćemo se vratiti na slike koje neposredno slijede njegove prikaze sv. Frane.





14. Giotto: *Vizitacija*. (Capella Madonna dell' Arena, Padua.)

Ovo je, također, iz kasnijeg razdoblja, pokazujući značajno veći realizam nego prije.



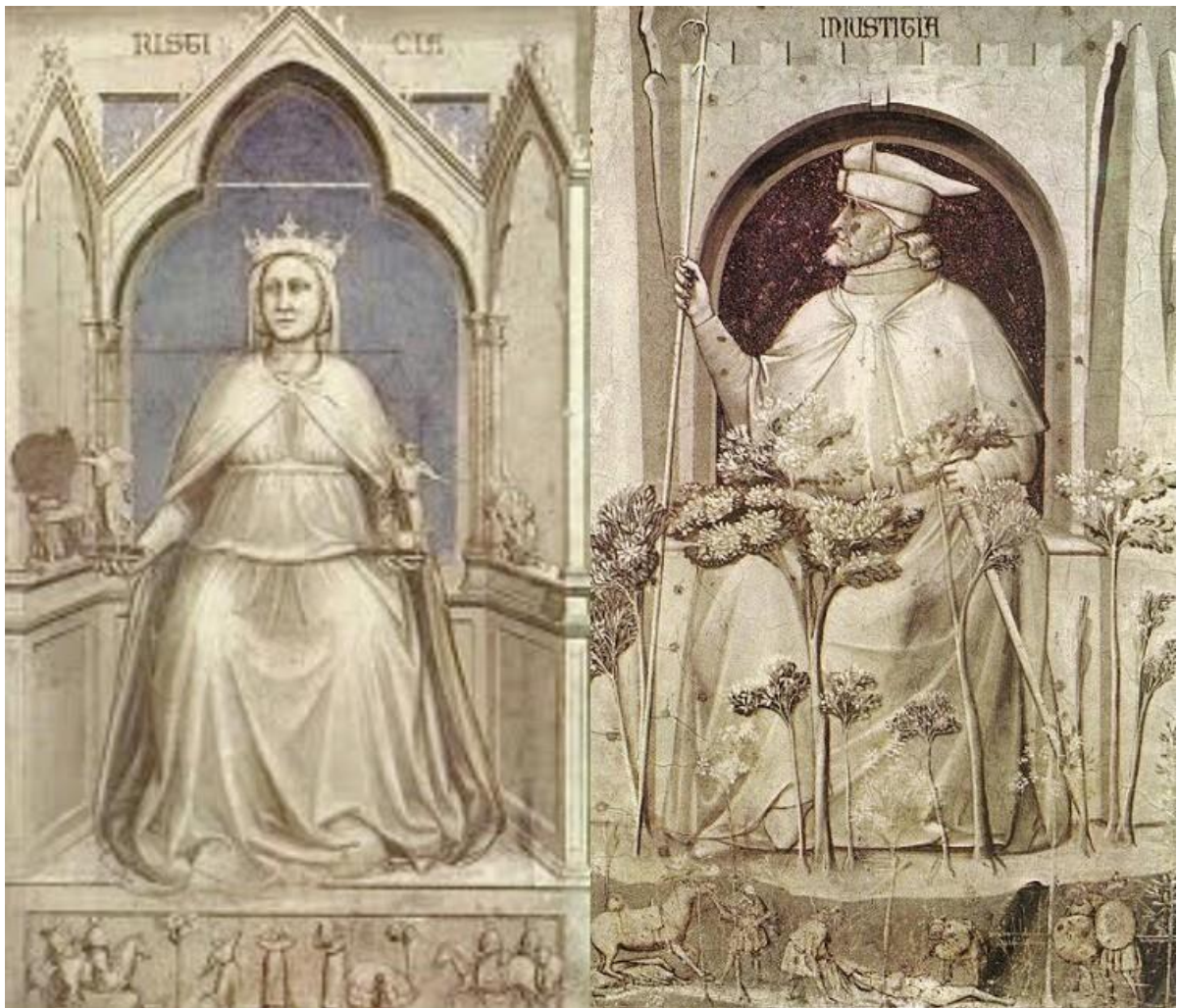
15. Giotto: *Djevičin brak*. (Capella Madonna dell'Arena, Padua.)

Također iz njegova kasnijeg razdoblja.





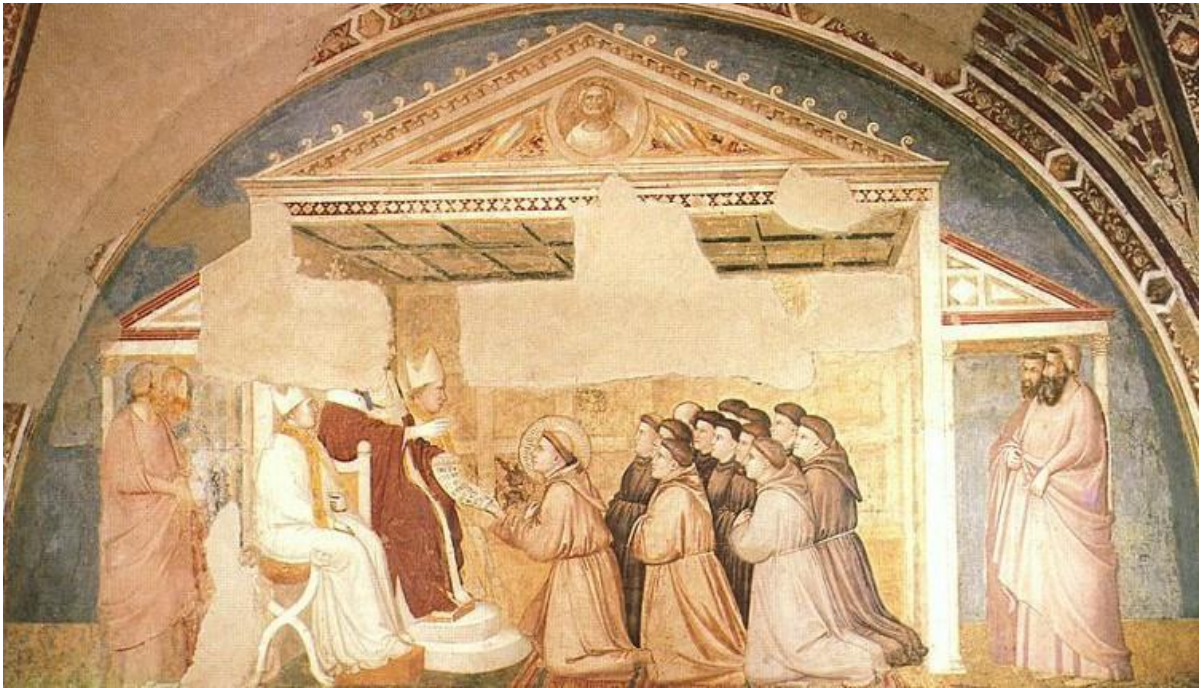
16. Giotto: *Krštenje Krista*. (Capella Madonna dell' Arena, Padua.)



17. Giotto: *Pravda i nepravda*. (Capella Madonna dell' Arena, Padua.)

Na takvim slikama vidimo koliko je prirodno bilo čovjeku tog doba da se izrazi alegorijama. Životni uvjeti prolaze goleme promjene kroz stoljea. Bila je ogromna promjena kada je život koji je našao izraz u slikama tog doba, prešao u onaj koji mi živimo danas, koji se više odvija u mislima i idejama prenijetim kroz knjige. To je bila daleko veća revolucija nego se to općenito shvaća. Želja da se izrazi alegorijama bila je posebno snažna u tom dobu. Najzanimljivije je vidjeti kako je u tom slučaju umjetnički realizam kombiniran sa težnjom da se napravi cijela slika poput Knjige svijeta iz koje promatrač može čitati.





18. Giotto: *Sv. Frane podnosi pravila svog reda papi.* (Santa Croce, Firenca.)

Ova slika je još jednom povezana s ranijom umjetnošću Giotta — izvire iz njegovog sve većeg ulaska u cijeli svijet osjećaja sv. Frane Asiškog.



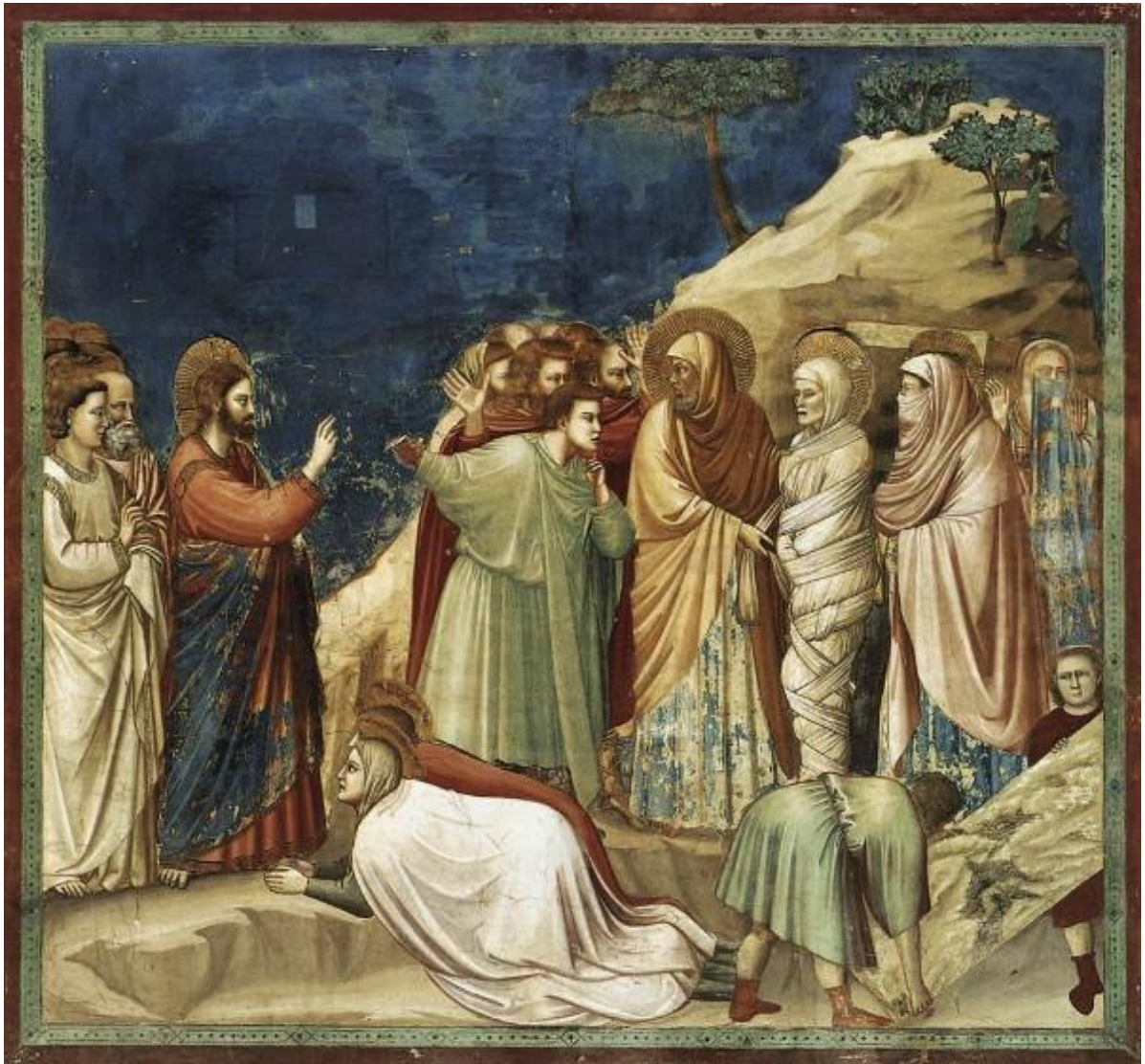
19. Giotto: *Uzašašće Ivana evanđelista.* (Santa Croce, Firenca.)





20. *Giotto: Sv. Ivan na Patmosu.* (Santa Croce, Firenca.)

Lijepo vidimo kako umjetnik nastoji prikazati unutarnji život sv. Ivana, izvlačeći iz srca njegovu unutarnju vezu s velikim svijetom. Ovo je, dakle, sv. Ivan, pišući, ili barem misleći, Apokalipsu.



21. Giotto: *Uskrsnuće Lazara.*





22. Giotto: *Bijeg u Egipat.*





23. Giotto: Navještenje sv. Ani.



24. Giotto: *Uskrsnuće Krista*. (Capella Madonna dell' Arena, Padua.)



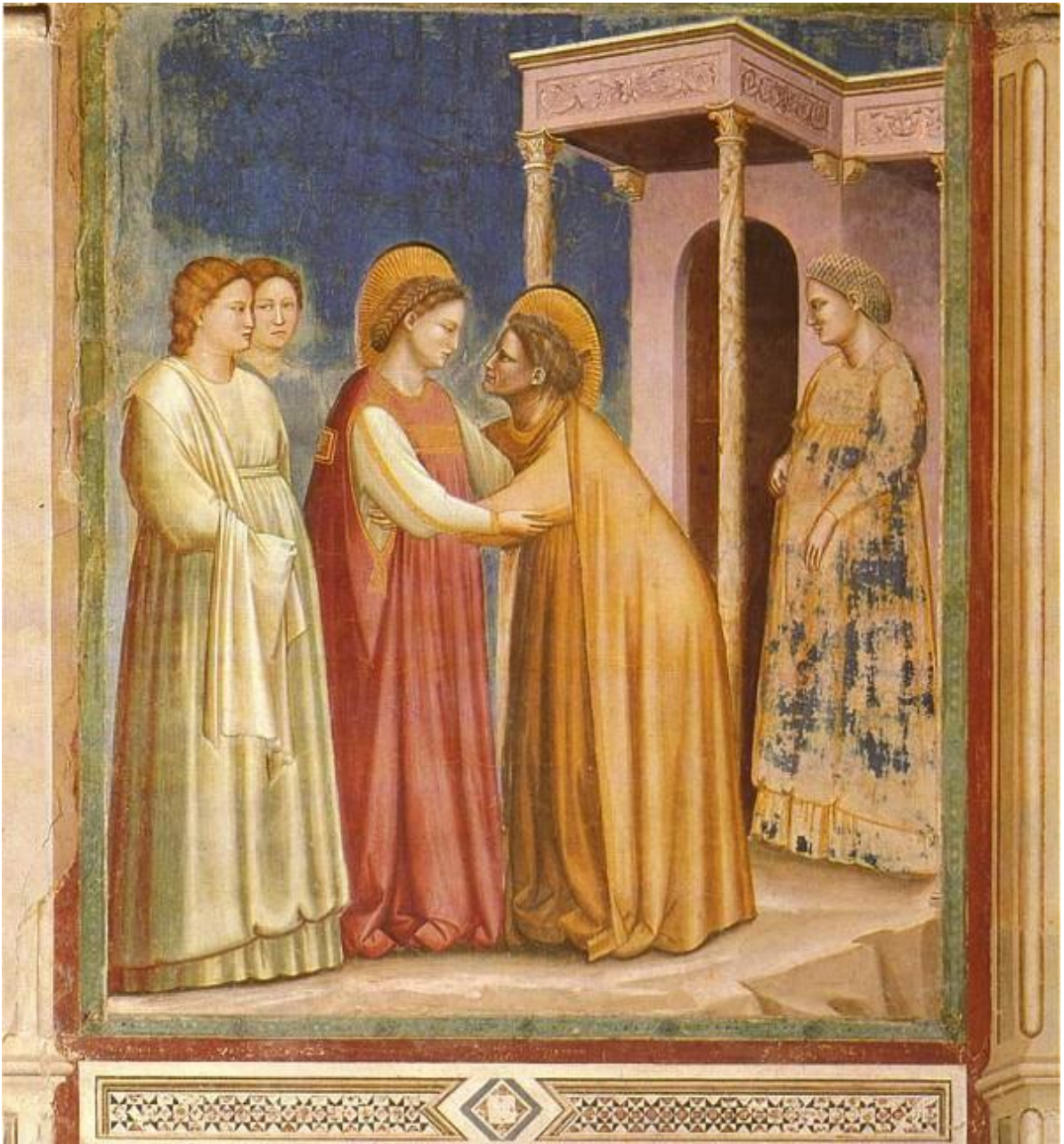


25. Giotto: *Krunjenje trnjem*. (Capella Madonna dell' Arena, Padua.)



26. Giotto: *Posljednja večera*. (Capella Madonna dell' Arena, Padua.)





27. Giotto: *Vizitacija*. (San Francesco, Asizi.)





28. Giotto: *Bogorodica*. (Akademija, Firenca.)

Umetnut ćemo, odmah poslije ove Bogorodice od Giotta, Bogorodicu od Cimabue koju smo već vidjeli, tako da možete prepoznati golemu razliku u tretiranju svetog lika. Promotrite — unatoč očitom postojanju stare tradicije — realizam ove slike, u očima, ustima, i cijeli koncept Isus djeteta. Pred sobom imamo ljudska bića, kopirana iz stvarnosti zemaljskog života, koja sa Zemlje gledaju na svijet. Usporedite to sa slikom Cimabue, gdje radije imamo izvornu duhovnu viziju tradicionalno prenesenu — gdje bića zure iz oblasti od izvan Zemlje u ovaj svijet.





29. Cimabue: *Bogorodica ustoličena*. (Akademija, Firenca.) (Ovo je br. 1 ponovljeno.)

Koliko god kompozicija podsjećala na raniju sliku, vidjeti ćete, čak i u načinu na koji su vučene linije, ogromnu razliku između njih.



30. Giotto: Posljednji sud. (Detalj.) (Capella Madonna dell' Arena, Padova.)





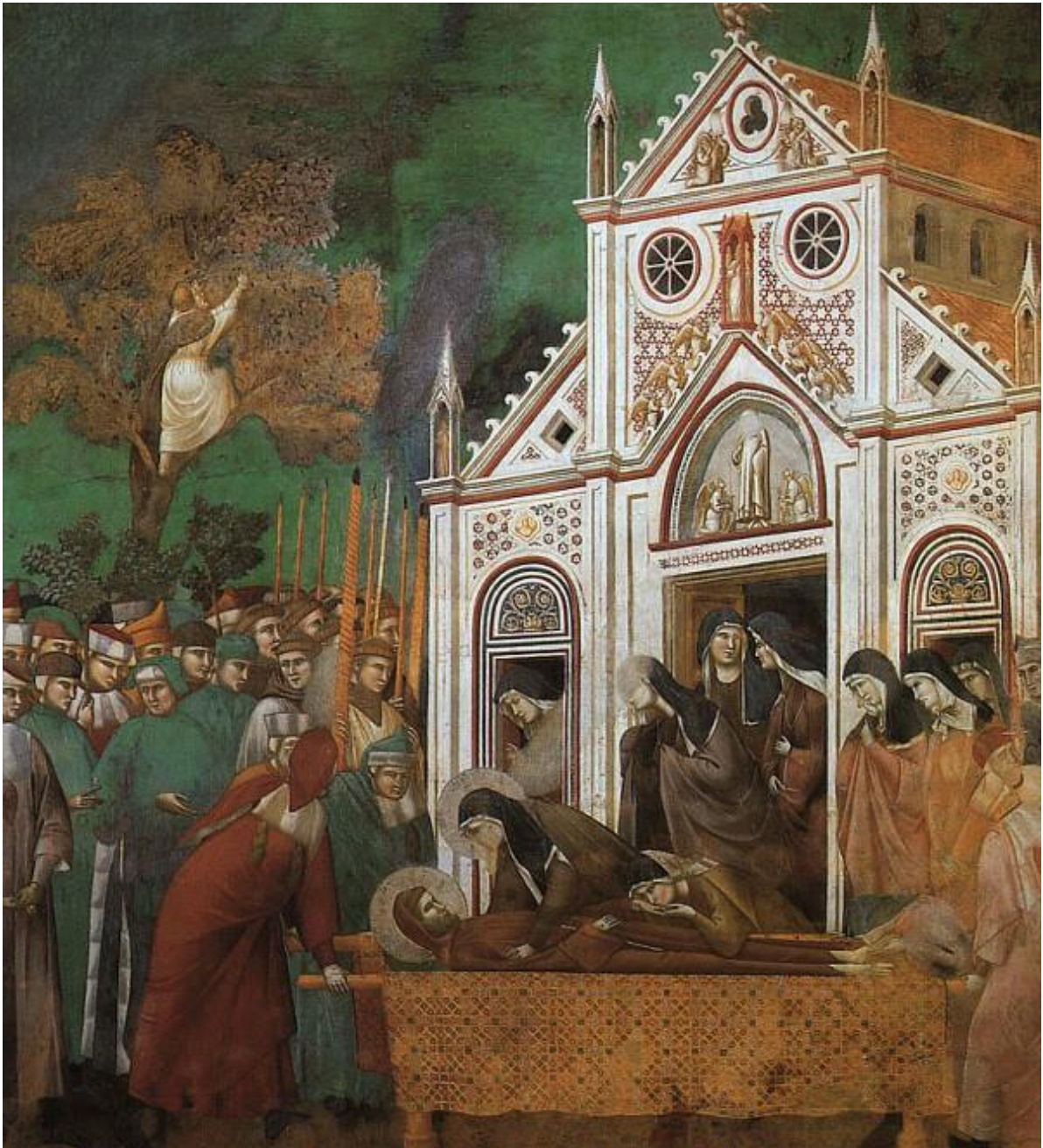
31. Giotto: Gnjev. (Capella Madonna dell' Arena. Padova.) Još jednom alegorijska slika.



### 32. Giotto: Tugovanje za Kristom.

Zanimljivo je usporediti ovu sliku s "Žaljenjem za sv. Franom" koju smo vidjeli ranije. Ono prvo je bilo ranije djelo, dok ovo spada u sasvim kasno razdoblje u Giottovom životu. Sada ćemo još jednom umetnuti prethodnu kako biste mogli vidjeti veliki napredak. Ova slika je snimljena u kapeli u Padui, gdje se Giotto još jednom vratio bivšoj legendi.

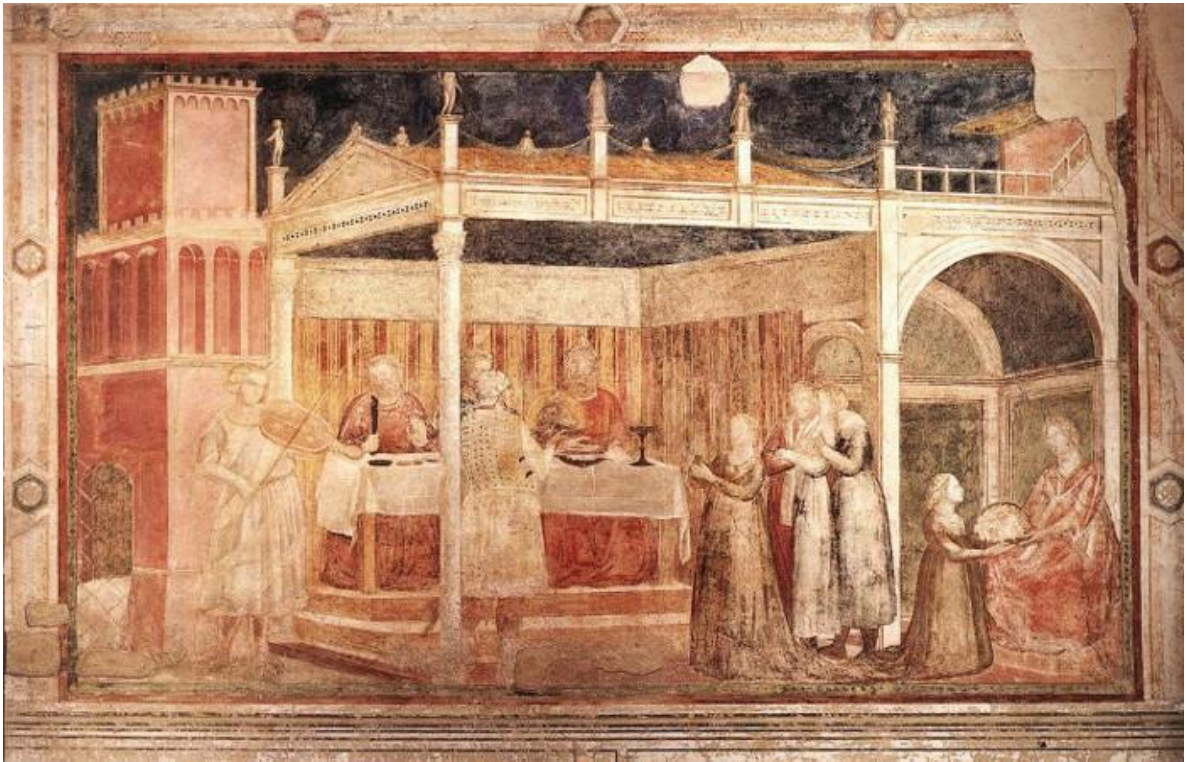




33. Giotto: *Žaljenje za sv. Franom.* (San Francesco, Asizi.) Br. 11 ponovljeno.

Ovdje, dakle, vidite kako razmatra veoma sličnu temu utoliko što se tiče kompozicije, na ranijem i u mnogo kasnijem stadiju njegove karijere. Promatrajte daleko veću slobodu, daleko veću moć da uđe u pojedinačne detalje koje otkriva kasnija slika.





34. Giotto: Herodov blagdan. (Santa Croce, Firenca.)



35. Giotto: Pojavljivanje u Arlesu. (Santa Croce, Firenca.)





36. Giotto: Rođenje i imenovanje Ivana krstitelja. (Santa Croce.)



37. Andrea da Firenze (Škola Giotto): *Doktrina crkve*. (Španjolska kapela, Santa Maria Novella. Firenca.)





38. Andrea da Firenze (Škola Giotto): Crkveni militant. (Španjolska kapela, Santa Maria Novella, Firenca.)

Ova slika, Crkveni militant, općenito je povezana sa školom Giotto. Ovdje vidite uspon tog elementa kompozicije koji će odigrati toliko veliku ulogu u kasnijoj povijesti slikarstva. Ovdje se pred nama pojavljuje sasvim novi unutarnji život. Razliku možemo opisati nekako na sljedeći način:

Ako razmatramo evoluciju kršćanstva do vremena Dantea i Giotta, pronaći ćemo snažan element platonizma u čitavom načinu osjećaja. Daleko od toga da vas želim odvesti u vjerovanje da je sadržavalo Platonovu filozofiju; ali platonizam, odnosno, osjećaj i koncept svijeta koji također nalazi izraz u filozofiji Platona, gdje čovjek gleda u sferu izvan Zemlje, i ne unosi u nju ništa što proizlazi iz ljudskog intelekta. Nakon vremena Giotta, teološki, aristotelovski element sve više ulazi u kršćanski svijet osjećaja. Još jednom, ne kažem filozofija Aristotela, već teološka, aristotelovska osobina. Ljudi su pokušali, takoreći, vidjeti i sažeti svijet u sistematične koncepte kakve možete vidjeti na ovoj slici, podižući se gore od svijeta ispod do sredine a odatle do višeg svijeta. Tako je čitav život sistematiziran skroz naskroz na aristotelovski način. Tako je kasnija crkva pojmla život čovjeka smještenog u univerzalni poredak. Prošla su vremena iz kojih je Cimabue još uvijek zračio, kada je čovjekov koncept svijeta izvan Zemlje još proizlazio iz starog vizionarskog života. Sada je došao čisto ljudski način osjećanja; ipak je želja bila, još jednom, taj ljudski osjećaj voditi gore do višeg života — povezati ga s višim



životom, samo sada na više sistematični, više intelektualni i apstraktan način. I tako je, umjesto ranije umjetnosti, koja je stvarala kao iz jednog središta duhovne vizije, nastao novi element kompozicije. Pogledajte tri sloja, koja se sistematično uzdižu u više svjetove od onog što je doživljeno i osjećano ispod. Promatrajući to kod neposrednih sljedbenika Giotto, već ćete imati predosjećaj, osjećaj onoga što je suđeno da se pojavi u kasnijim kompozicijama. Jer tko ne bi mogao prepoznati da se s istim duhom koji vlada u kompoziciji ove slike susrećemo ponovno u razvijenijem, savršenijem obliku, kod Rafaelove *La Dispute*.



39. *Andrea da Firenze* (Škola Giotto): Crkveni militant. (Detalj.) (Santa Maria Novella, Firenca.)

Pogledajte kako su duhovni događaji i procesi zemaljskog života prikazani u grupiranju ljudskih likova. To je isti umjetnički koncept koji se javlja kod Rafaelove velike slike, općenito poznate kao "Atenska škola". Ljudska bića su smještena zajedno da bi se izrazio odnos koji vlada u zemaljskom životu.



40. *Andrea da Firenze*. (Škola Giotto): Crkveni militant. (Detalj.)

Molim da posebno obratite pažnju na jedinstveni način na koji ovdje temeljna ideja dolazi do izražaja: u pozadini moćna građevina crkve, i zatim, cijelom slikom, moć koja proizlazi od crkvenih velikodostojnika, izlivena u svijet običnih ljudi. Pogledajte izraze lica. Pogledajte kako je umjetnikovo djelo stavljeno u službu ove velike ideje: Vladavina crkve kako se nadvija nad Zemljom. Možete proučavati svaki pojedini lik. Izraženo je sjajno — zračeci prema vani iz središta — kako svako pojedinačno ljudsko biće sudjeluje u impulsu koji bi trebao ići od crkve kroz sve duše na Zemlji. Fiziognomije su takve da jasno vidimo: Cijela stvar je napravljena od umjetnika koji je bio prožet tom idejom, i koji je bio u stanju izraziti na licu ljudi ono što bi crkveni militant, zaista, njima donio. Vidimo kako to zrači od svakog pojedinog lica. Molim vas da ovo pažljivo promatrate, jer na kasnijim slikama koje ćemo poslije vidjeti to ne dolazi do izražaja sa sličnom snagom. Premda je osnovna ideja kompozicije — tako divno ovdje izražena, i u grupiranju likova i u skladu između grupiranja i izražaja lica — premda je osnovni impuls bio zadržan od kasnijih umjetnika, ipak, kao što ćete se i sami uvjeriti, to je bio potpuno različit element koji se pojavio u njihovom radu.





#### 41. *Domini Canes*

Pogledajte pse ovdje dolje: to su poznati *Domini Canes*, psi Gospodnji, jer o dominikancima se govorilo u vezi s psima Gospodina. Angelico predstavlja te *Domini Canes* u mnogim njegovim slikama.



42. *Tommaso Fini (Masolino): Herodov blagdan.* (Tapiserija, Castiglione d'Olna.)

Ovdje dolazimo do daljnje faze u umjetničkoj evoluciji. Za sljedeći razvoj događaja može se reći da je proizašao iz struje i impulsa kojeg je Giotto bio veliki inicijator. Ali iz ovog izvora potekla je dvostruka struja. U jednoj, vidimo realistični impuls koji se sve više emancipira od duhovnog. Kod Giotto



i na posljednje dvije slike duhovno još ulazi, svugdje; jer, konačno, ovaj impuls koji polazi *Crkvenog militanta* cijelim svijetom poiman je kao duhovna stvar. Svaka pojedina figura u kompoziciji je takva da bi mogli reći: Baš kao što je sveti Frane ipak živio u duhovnom svijetu (iako s nježnošću, realistično naklonjen dušom zemaljskim stvarima oko njega), Giotto i njegovi učenici, s koliko god realizma shvaćali stvari svijeta, ipak su živjeli u duhovnom i još su to mogli ujediniti s pojedincem na Zemlji. Ali sada, kako ulazimo u 14-o i 15-o stoljeće, vidimo čežnju, da se vjerno portretira pojedinca i prirodu, emancipirajući se sve više i više. Nema više toliko snažnog impulsa da se vizija gleda kao cjelina i otuda izvlače pojedine figure, impuls koji je bio u svim ranijim slikama, čak i kada su Giotto i njegovi učenici za svoje teme uzimali biblijsku priču. Sada vidimo pojedine figure sve više emancipirane od sveprožimajućeg impulsa koji je, do tada, bio izliven poput čarobne prostirke nad slikom u cjelini. Sve više vidimo ljudske karaktere kao se ističu kao pojedinačni likovi, čak i tamo gdje su ujedinjeni u kompoziciju kao cjelinu. Pogledajte, na primjer, ovu veličanstvenu zgradu. Pogledajte kako se umjetnik trudi, ne toliko da svoje likove podredi jednoj glavnoj ideji, koliko da svakog pojedinca predstavi kao ljudsku individuu, pojedinačni lik. Sve više vidimo pojedinačne ljudske likove postavljene jednog do drugog. Iako nesumnjivo postoji veličina u kompoziciji, ipak vidimo pojedince prirodno emancipirane od ideje koja prožima sliku kao cjelinu.



43. Masolino: *Krštenje Krista*. (Tapiserija. Castiglione d'Olona.)



Čak i na ovoj biblijskoj slici možete vidjeti kako su izrazi nekoliko likova emancipirani od koncepcije kao cjeline. Daleko više nego ranije, umjetnikov napor je prikazati čak i Krista na takav način da u Njemu dođe do izražaja pojedinačna ljudska kvaliteta. Slično i za ostale likove.



44. *Filippino Lippi: Vizija svetog Bernarda. (Firenca.)*

Na ovoj slici već možete izgubiti osjećaj o jednoj ideji koja prožima cjelinu. S druge strane, pogledajte divne izraze lica na djelu Filippino Lippi-ja, i na središnjem liku vizionara i na manjim likovima. U svakom slučaju izneseno je ono ljudsko. Tako vidimo jednu struju, koja polazi od izvora na koji sam upravo referirao, kako se probija u sve snažniji realizam, dok ne postigne

čudesno unutarnje savršenstvo koje imate pred sobom na ovom liku svetog Bernarda dok prima svoju viziju.



45. *Masaccio: Danak.* (Kapela Brancacci-Carmine, Firenca.)

Ovdje vidite prekrasan napredak u ljudskim osjećajima. Gledajući ovo djelo Masaccia, možete se zainteresirati za svaki pojedini lik, za svaku pojedinu glavu ovih učenika okupljenih oko Krista. Pogledajte, također, kako je sam Krist individualiziran. Pomislite na ogroman napredak u karakterizaciji, od slika koje smo vidjeli ranije, do ove. Promotrite prijelaz u osjećaju. Do tada je bio apsorbiran u kršćanskom kozmičkom poimanju. Sada je to prešlo na obnovljenu koncepciju rimske moći. Osjetite u ovoj kompoziciji, u izrazima više likova, kako je izražen rimski koncept moći. Malo prije toga vidimo kako se vladavina Crkvenog militanta izliva kao duhovna snaga nad cjelinom. Ovdje su, uglavnom, visoko individualizirani likovi — ljudi koji žele moć i koji se udružuju radi moći, dok je u prethodnom slučaju to bilo duhovno svjetlo koje je sjajilo kroz njihova lica. Na ranijim slikama, svakog je trebalo razumjeti iz cjeline, dok ovdje možemo cjelinu shvatiti samo kao zbroj pojedinaca, od kojih je svaki u neku ruku moć za sebe. Uz svu veličinu kompozicije — likove okupljene oko moćnog, Krista, moćnog kroz Njegovo čisto duhovno biće, — ipak u izrazima ovih ljudi možete pročitati: 'Naše je, doista, kraljevstvo koje nije od ovoga svijeta; ipak će vladati ovim svijetom,' — i, štoviše, vladati kroz ljudska bića, ne preko apstraktne duhovne snage. Sve to je izraženo u likovima tih ljudi. Tako vidite kako se ljudski i realistični element sve više emancipira, dok se moć umjetnika da portretira pojedinca uvećava. Svete legende, na primjer, nisu više predstavljene same zbog sebe. Istina, žive dalje, ali umjetnici ih koriste kao puku osnovu. Polaze od poznate priče, i koriste je kao priliku za predstavljanje ljudskog bića.





46. Masaccio: *Izgon Adama i Eve iz Raja*. (Kapela Brancacci-Carmine. Firenca.)

Pogledajte kako je pažnja umjetnika usmjerena ne na samu biblijsku priču već na pitanje: Kako će ljudska bića izgledati kada su prošla kroz iskustvo Adama i Eve? Moramo priznati da je ovog puta umjetnikov odgovor veličanstven.



47. Ghirlandaio: *Portret, Francesco Sassetti i sin.* (London.)

Jedva trebam dati komentar. S Ghirlandaioom smo došli u vrijeme kada je sposobnost portretiranja čovjeka kao čovjeka — da se predstavi čisto ljudsko u njegovom životu — dosegla visoku razinu savršenstva.





48. Ghirlandaio: *Posljednja večera*. (Freska.) (Ognissanti. Firenca.)

Odsada Posljednja večera nije više samo predstavljena (kao na slici koju smo upravo vidjeli) tako da vizija onih koji je vide može biti potaknuta doživljajem svetog djelovanja. Ne, priča o Posljednjoj večeri je sada uzeta kao mogućnost da se predstave ljudska bića. Iako ne toliko kao na nekim kasnijim slikama, ipak, već možemo proučavati fiziognomije učenika jednu po jednu, promatrajući kako njihovi ljudski karakteri rade pod dojmom koji im je rasplamsan u duši. Ovakve slike donose promjenu u cijelom umjetničkom konceptu.



49. Signorelli: *Propovijed Anti-Krista*. (Orvieto.) Isti komentar vrijedi za ovu sliku.





50. Mantegna: *Bogorodica*. (Louvre. Paris.)

Tako je i s problemom Bogorodice: umjetnicima je sada više stalo da iznesu ono što je ljudsko i žensko u Bogorodici nego da predstave svetu činjenicu. Sveta legenda živi dalje; i, svima poznata, koristi se da riješi problem umjetničkog realizma i otkrije pojedinca i čovjeka.





51. *Andrea Mantegna: San Sebastian. (Beč.)*





52. *Andrea Mantegna: Parnassus.* (Louvre. Paris.)

Kod ovih umjetnika, kao što će pokazati zadnje slike, ljudski impuls je već toliko postao jak da više ne osjećaju potrebu da svoje teme biraju iz svetih legendi. Teško možete zamisliti da u Giottove slike uđe bilo koja tema osim kršćanske. Ali kada je kršćanska legenda postala za umjetnika samo prigoda da portretira ljudsko biće, oni su odmah mogli emancipirati ljudsku temu od kršćanske legende. Tako ih vidimo kako idu prema umjetnosti renesanse, postaju sve više nezavisni od kršćanske tradicije.

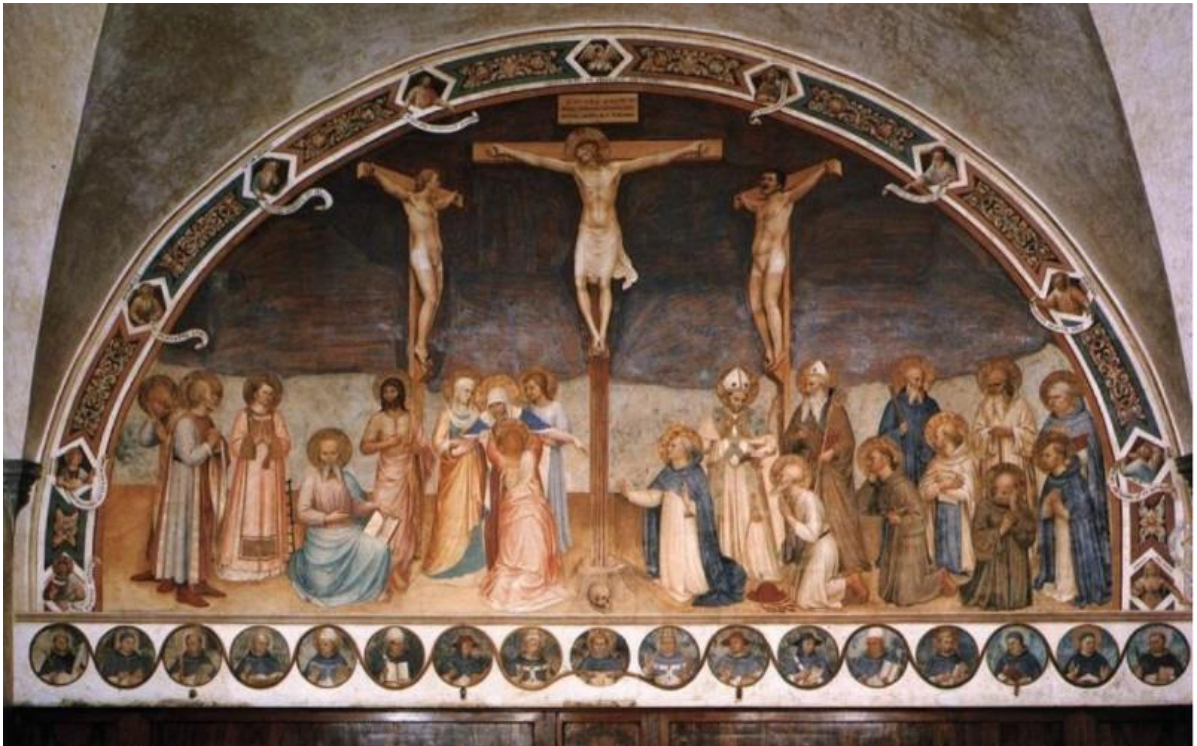


53. Fra Angelico: *Spuštanje s križa*. (Akademija, Firenca.)

Pokazavši niz slika koje predstavljaju realističnu struju, ako je tako možemo nazvati – zahvaćanje čovjeka na Zemlji, oslobođeno od nadčulnog – sada dolazi do druge gore spomenute struje, koje je Fra Angelico jedan od najvećih predstavnika.

To je, ako je mogu tako opisati, više unutarnja struja, više struja duše. Umjetnička evolucija koju smo do sada slijedili više je bila zahvaćena duhom. Kod Fra Angelico vidimo srce, samu dušu, koja pokušava prodrijeti u ljudsko biće. Zanimljivo je još jednom vidjeti, na čudesno nježnim slikama ovog umjetnika, pokušaj da se dohvati individualno i ljudsko, ipak sa sasvim različitog aspekta, više iz duše. Zaista, to je zapravo svojstveno osobitim bojama Fra Angelica, koje, nažalost, ne možemo reproducirati. Ovdje se sve osjeća više iz duše, dok je emancipacija ljudskog koja se pojavila u drugoj realističnoj struji, proizašla više iz ljudskog duha koji teži imitirati prirodne oblike.





54. *Fra Angelico: Raspeće.* (San Marco. Firenca.)

Putem duše, kao da se duševni sadržaj kršćanstva izlijeva kroz Fra Angelica. Stoga je pojava Fra Angelica tako jako zanimljiva. Ranije, kao što smo vidjeli, nadčulni i duhovni sadržaj se slivao kroz evoluciju kršćanstva, a također zahvatio i svijet umjetnosti. Tada je pažnja čovjeka usmjerena na svijet prirode — prirode doživljene od duše čovjeka. Vidjeli smo kako isti impulsi, koji žive kao jednostavan religijski entuzijazam u svetom Frani Asiškom, nalaze umjetnički izraz kod Giotta. Od tada, čovjekova vizija je sve više poticana na vanjski naturalizam. No, suočen sa svim tim realizmom, njegov unutarnji život traži utočište, takoreći, u oblasti duše, nastojeći, ponovno, otopiti oštre linije individualnosti, ali težeći sve intenzivnije da se izrazi, kao život duše, u vanjskoj formi. Jer život duše zahvaća, prožimajući sve detalje u djelima Fra Angelica. Kao da je duša kršćanstva poletjela u ove nježne slike, toliko raširene naokolo, premda su najljepše bez sumnje u dominikanskom samostanu u Firenci.

Dakle dok se duh koji je nekoć vladao u viziji nadčulnog sada trošio na viziju prirodnog, duša je našla utočište u ovoj struji umjetnosti, koja nije toliko težila da uhvati fiziognomiju — duh koji je utisnut na izraz ljudskog lica i stvari prirode — već radije da prenese život duše, izlijevajući se vani kao živi utjecaj kroz sve izražaje.



55. *Fra Angelico: Posljednja večera. (San Marco, Firenca.)*

Sjetiti ćete se slike Posljednje večere koju smo upravo prikazali. Tamo, sve je zavisilo od odgovora na pitanje: Kako priroda otkriva duh? Kako priroda utiskuje na vanjske osobine ljudi potpis njihovih iskustava u ovom događaju? Ovdje, s druge strane, vidite kako su svi likovi koncentrirani na jedan osjećaj, a opet ta jedinstvena osobina duše nalazi živi izraz u svima njima. Ovdje je u biti život duše, izražen kroz dušu; dok je na prijašnjoj slici to bio život duha, nalazeći naturalistički izraz. Sve dolje do samog crtanja linija možete vidjeti ovu razliku. Pogledajte divan i nježan tijek linije. Usporedite to s onim čega ćete se sjetiti od prijašnje slike *Posljednje večere*.





56. *Fra Angelico: Krunjenje Djevice Marije. (San Marco, Firenca.)*

Pogledajte koja osobina duše je izlivena poput čarobnog daha nad slikom.



57. Fra Angelico: (iz) Posljednje večere. (Muzej. Berlin.)





58. Sandro Botticelli: *Lucrezia Tornabuoni*. (Frankfurt.)

Zanimljivo je kako je kod Botticellija isti umjetnički impuls, koji nalazimo kod Fra Angelica, transformiran — ako mogu tako reći — na potpuno različite motive. Botticelli je, u izvjesnom smislu, najodlučniji slikar života duše. Ipak on opet emancipira u životu duše, ljudsko od općeg religijskog osjećaja koji prožima rad Fra Angelica. On emancipira ljudsko koje još jednom radi prema izvjesnom naturalizmu u izražaju duše.

Usporedite ovaj portret s glavom koju smo vidjeli ranije, od Ghirlandaja. U tom je slučaju nešto u biti duhovno našlo naturalistički izraz, dok ovdje vidimo obilje života i sadržaja duše čak i u crtanju linija.





59. Sandro Botticelli: *Obožavanje Maga*. (Uffizi, Firenca)



60. Sandro Botticelli: *Pieta*. (Pinakoteka Alte, München.)





61. Sandro Botticelli: *Krunjenje Djevice*. (Uffizi. Firenca)

Iza Fra Angelica, prikazali smo niz Botticellijevih da steknemo dojam napretka u slikanju života duše, za razliku od duha kojeg nalazimo kod Masaccia i Ghirlandaja. To su, dakle, bila dva smjera koja su izravno izrasla iz impulsa koji su polazili od Giotto — impulsa koji su se prenijeli kroz Giotto, i kroz Donatello u drugoj sferi, sve do ovih slikara.

U daljnje tijeku evolucije po ovim linijama, sada dolazimo do velikih renesansnih slikara, od kojih vam još želim pokazati nekoliko slika na ovom predavanju. Kada pred nama imamo sliku kakva je ova od Botticellija, shvaćamo izvanredan intenzitet napretka od 14-og do 15-og i do u 16-om stoljeće — od portretiranja čisto ljudskog, kod takvih umjetnika kao što je Ghirlandajo vidimo duhovno, apsorbirano u sferi prirode, dovedeno do visoke razine izražaja. Ovdje u ovoj drugoj struji vidimo bogat život duše, kako dolazi do izražaja, čak i u crtanju. Tijekom vremena čovjek je stekao znanje o ljudskoj formi, sa svom njenom moći izražavanja. Bilo je to kao da je, s polaznom točkom u Nebesima, Zemlja osvojena od čovječanstva. To produbljivanje života do kojeg je došlo kroz kršćanstvo sve više je prelazilo u

pozadinu, i činilo se da je sada cilj shvatiti čovjeka kao takvog na mnogo dublji način. Nebeska je oblast postala put napretka, prema savršenijem izrazu čovjekova unutarnjeg bića dok se on utiskuje na vanjske osobine, i na sve što ispoljava izvana u odnosu između ljudi, u njihovom zajedničkom životu. To je osvajanje oblasti čovjeka, najrazličitijim putevima, koji pred nas dolaze tako divno.

I sada vidimo spoj svih tih impulsa u velikim umjetnicima, Leonardo, Michelangelo i Raphael. Pogledajmo nekoliko Leonardovih slika. U njemu ćemo pronaći sintezu različitih nastojanja koja pred nas dolaze na drugim slikama. Jer u visokom stupnju, kod Leonarda da Vinci, postoji zajedničko djelovanje duhovnog s životom duše — u njegovom crtanju, njegovoj kompoziciji i njegovoj snazi izražavanja.





62. *Leonardo da Vinci: Skečevi i karikature. (Windsor.)*

Za početak sam odabrao nekoliko skečeva i crteža od Leonarda, iz kojih možete vidjeti kako je nastojao proučiti čovjeka na potpuno realističan način. To je, naravno, bilo vrijeme kada je sve što je stekao u ranijim periodima sada utjecalo na umjetnika. Leonardu je svojstveno da radikalno želi iznijeti punu izražajnost čovjeka; on pokušava zahvatiti ljudsko biće u cjelini, i dovesti do savršenstva u svom crtežu. Svoju moć izražavanja nastoji podići do najviše točke proučavajući i držeći se svih ljudskih potreba. To je bilo moguće samo u cvijetu umjetničke epohe koja je sadržavala sva djela koja smo danas vidjeli – prodiranje u ljudsko biće u duhu i duši.



63. Leonardo da Vinci: Madonna detta. (Ermitage, St. Petersburg.)

Više, kao što sam rekao, vidite ujedinjeno sve čemu se ranije težilo odvojenim putevima.





64. *Leonardo da Vinci: Glave apostola. (Weimar.)*

Ovo su glave apostola sa čuvene freske u Milanu, — Posljednja večera, koja je, također, jedva vidljiva danas, jer su sada ostali samo izolirani dijelovi boje. Vidimo da je u ovoj velikoj umjetničkoj epohi sveta legenda dala samo osnovu za razradu ljudskih karaktera. Posebno na Posljednjoj večeri, Leonardo se trudi proučavati pojedine ljudske karaktere. Vidimo ga kako jako dugo radi na ovoj divnoj slici, jer je želio detaljno razraditi ljudske likove. Znamo koliko je često razočarao njegove klijente — uglednike Crkve. Tako, nakon mnogo truda, nije bio dovršio Judu Iškariota, i kada ga je opat, visoki dostojanstvenik, stalno pritiskao da ga konačno završi, njegov odgovor je bio da do sada, nije mogao završiti jer mu je nedostajao model za Judu Iškariota; ali sada bi opat, ako bi ljubazno sjeo za njega, bio izvrstan modela za to.



65. *Leonardo da Vinci: Posljednja večera.*





**Andrija**



**Bartolomej**



**Jakov**



**Ivan**



**Matej**



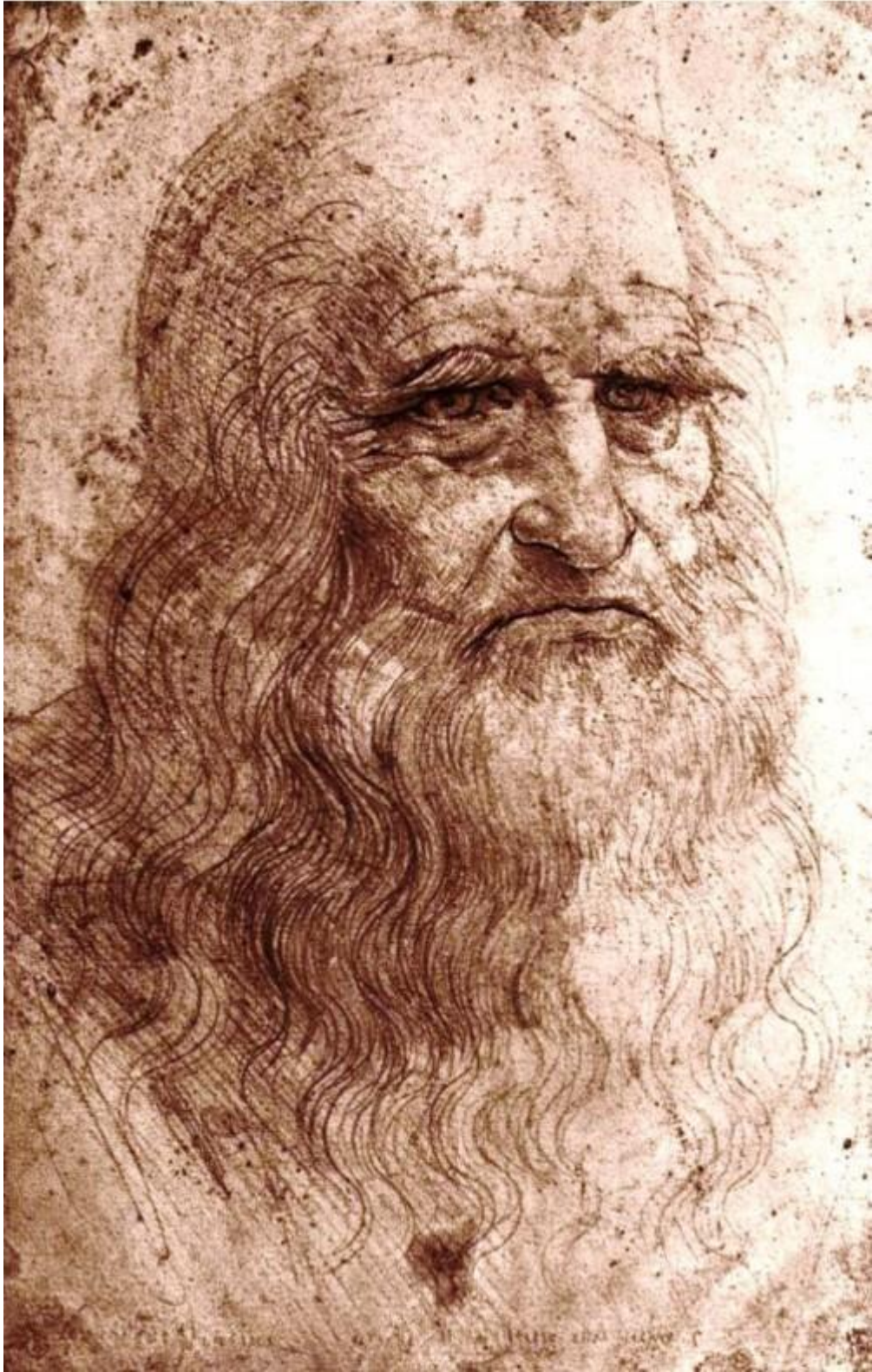
**Filip**



**Toma i Jakov**



65a. *Leonardo da Vinci: Glave apostola. (Weimar.)*



66. *Leonardo da Vinci: Autoportret. (Milan.)*



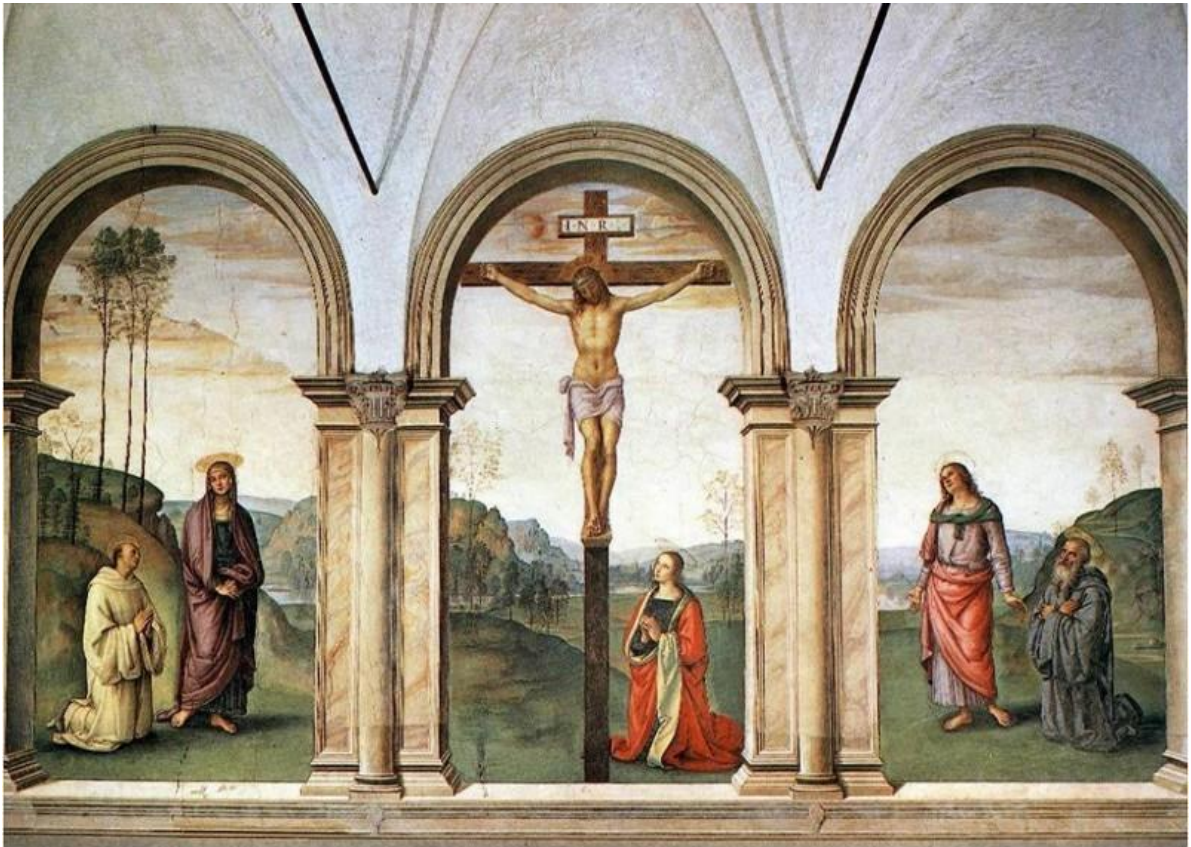


67. *Leonardo da Vinci: Sv. Jerome. (Vatikan. Rim.)*



68. *Leonardo da Vinci: Obožavanje Maga. (Uffizi. Firenca.)*





69. *Perugino: Raspeće: (Santa Maria dei Passi. Firenca.)*

Nastavljamo u ovoj klasičnoj epohi. Molim vas da promotrite ovu sliku od Perugina, Rafaelova učitelja, da vidite kako je umjetnost Rafaela izrasla iz umjetnosti njegovog prethodnika. Kod Perugina se pojavljuje novi element: — duboka religiozna osobina koja pokušava pronaći izraz u kompoziciji, kombinirana s moćnom arhitektonskom imaginacijom. O ovome, uvelike je ovisila veličina Rafaela.







70. Rafael i Perugino: Zaruke.

Pogledajte ove dvije slike: Vidjeti ćete kako zapravo jedna izrasta iz druge; prepoznati ćete kako Rafael, počevši od svog učitelja, postiže veličinu, primajući zrele plodove iz različitih struja koje smo upoznali večeras; Rafael u svoje slike unosi dušu i duh te ih kombinira s elementom kompozicije koji dolazi od njegovog posebnog školovanja.



71. Perugino: *Vizija sv. Bernarda*. (Alte Pinakothek. München.)

Sjetiti ćete se ranije slike 'Vizija sv. Bernarda' koju smo večeras vidjeli. Razmotrite veliku razliku. U ranijem slučaju nastojao se duh učiniti snažno aktivnim u svemu što je uneseno u sliku. Ovdje vidimo čisti element kompozicije, koji nastoji izraziti, zaista, ono što je izabrani motiv slike, ali ne prodire u njega u potpunosti. Perugino još ne može produbiti svoju kompoziciju tako da iz nje progovara živa duša. Ipak, vidimo koliko veliku ulogu ovaj element kompozicije igra u njegovoj školi slikarstva.





72. Perugino: *Davanje ključeva sv. Petru.* (Sikstinska kapela. Vatikan. Rim.)

Ovdje, dakle, gdje Rafael prima tako snažne impulse, vidimo ulazak elementa kompozicije. Vidjet ćete, naravno, koliku veliku ulogu to igra kod Rafaela. Na ranijim slikama na isti način kao ovdje. Kompozicija je bila, radije, rezultat ukupnosti, — ukupnosti koju je umjetnik doživljavao više kao živi organizam. Čovjek konačno, također ima kompoziciju; no premda je sastavljen od glave i ruku i nogu i tako dalje, ne možemo zaista nazvati to 'kompozicija'; jer kod čovjeka kao da sve ide iz središta, i mi ti kompoziciju osjećamo — ruku i nogu, glave i trupa — kao prirodnu ukupnost, stvar koja se podrazumijeva. Ovdje u ovoj slici to ne osjećate kao prirodnu ukupnost, stvar koja se podrazumijeva. Osjećate to nedvosmisleno, svrhovito komponirano; dok ćete naći ranije kompozicije kao jedinstvenu cjelinu. Ovdje, vidite, cjelina je smještena zajedno; doslovno je komponirano.

Krećući, dakle, od 13-og, 14-og, 15-og stoljeća, prepoznavamo jednu struju koja pokušava osvojiti prirodu preko duha, i vodi prema višem stupnju realizma. Rame uz rame s tim vidimo još jednu struju koja pokušava osvojiti prirodu sa aspekta duše. I sada, nailazeći iz Srednje i Istočne Italije gdje su Rafael i njegovi prethodnici imali dom, vidimo ovu snagu kompozicije, ovo djelovanje od pojedinih djelova prema cjelini, dok su sve nekadašnje struje još sadržavale odjek rada iz cjeline prema pojedinačnim dijelovima, stvar koju možete naj snažnije vidjeti, na primjer, u toj kompoziciji koja predstavlja duhovnu vladavinu crkve kako se izliva u svijet, gdje je sve zamišljeno iz danog jedinstva, i ništa nije izgrađeno iz pojedinih detalja, kao što je u ovom slučaju.



73. *Rafael: Papa Lav X.* (Galerija Pitti. Firenca.)

Pogledajte kako duhovni element pronalazi put u dušu Rafaela — mislim, sve što je postignuto tim duhovnim elementom koji je prerastao u naturalizam.

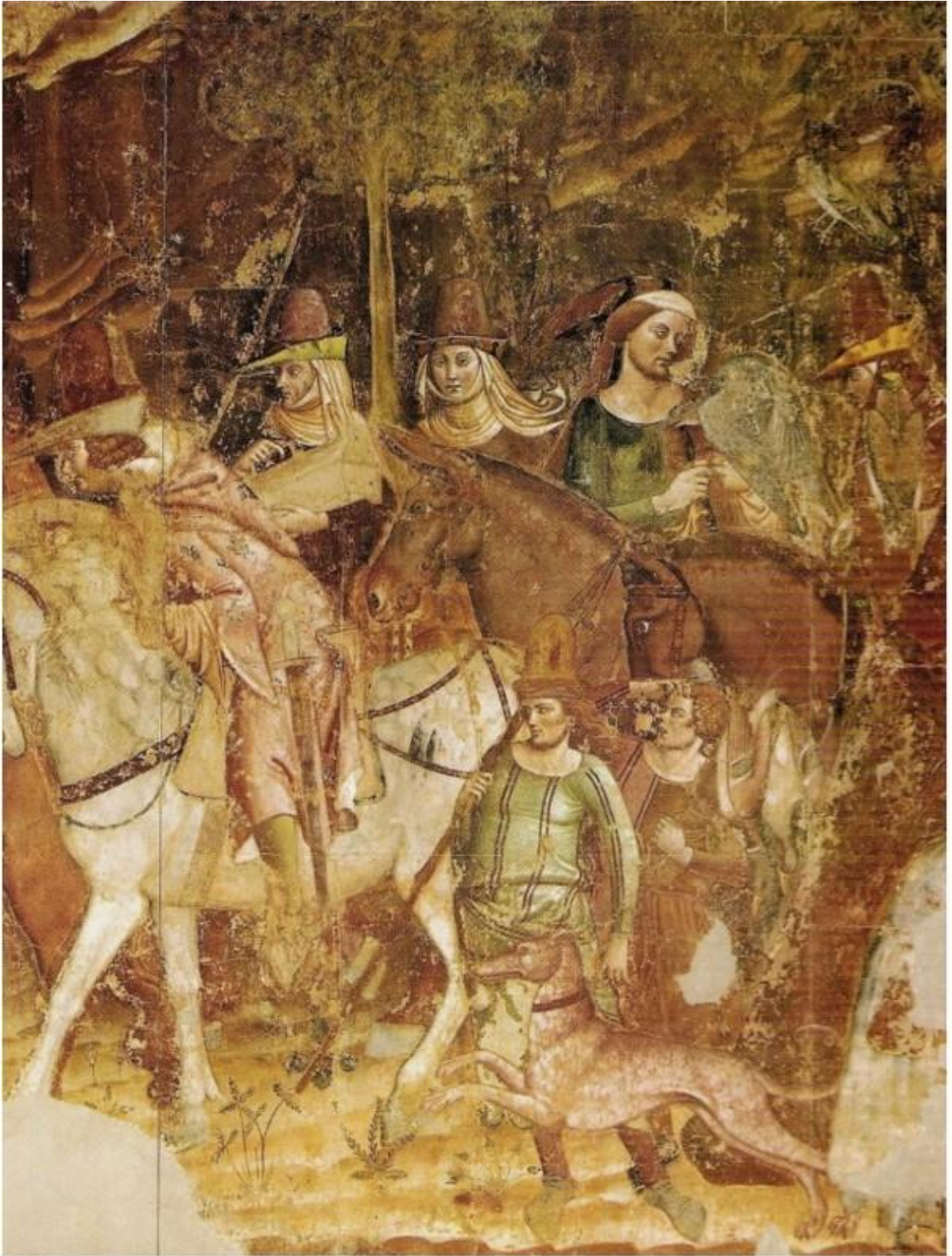




74. Rafael: *Papa Julije II.* (Uffizi. Firenca.)











75. Orcagna: *Trijumf smrti*. (Campo Santo. Pisa.)

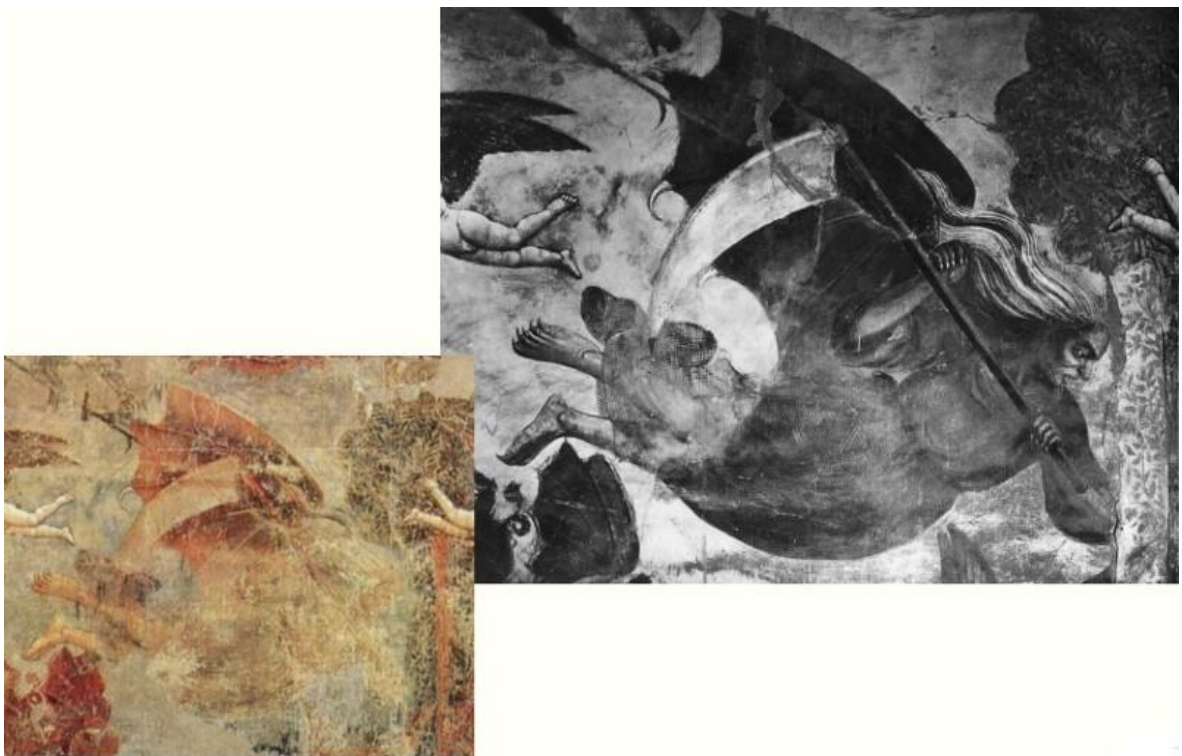
Umetnuo sam ovu sliku da bi pokazao kako je element alegorije i dalje radio. Na to sam skrenuo pozornost kod Giotto. Radio je dalje zajedno sa svim ostalim strujama; zaista, to je bila jedina stvar koja je više-manje ostala od ranije više duhovne koncepcije. Ova stvar ostaje: — ovaj element apstraktne alegorije koji će se posebno naći u slikama u Campo Santo u Pisi, veličanstven u mnogim pogledima. On zaista pripada ranijem vremenu. Unatoč tome, želio sam vam pokazati kako je ovaj alegorijski element i dalje radio u kasnijem dobu.

Sve su ove stvari, dakle, živjele u osjećajima ljudskih bića, — duhovna snaga i život duše izliveni u naturalizam; i ujedno, ne više sposobnost da se dokuči cjelina kao takva, već svrsishodna kompozicija. Na kraju, ostaci alegorije.

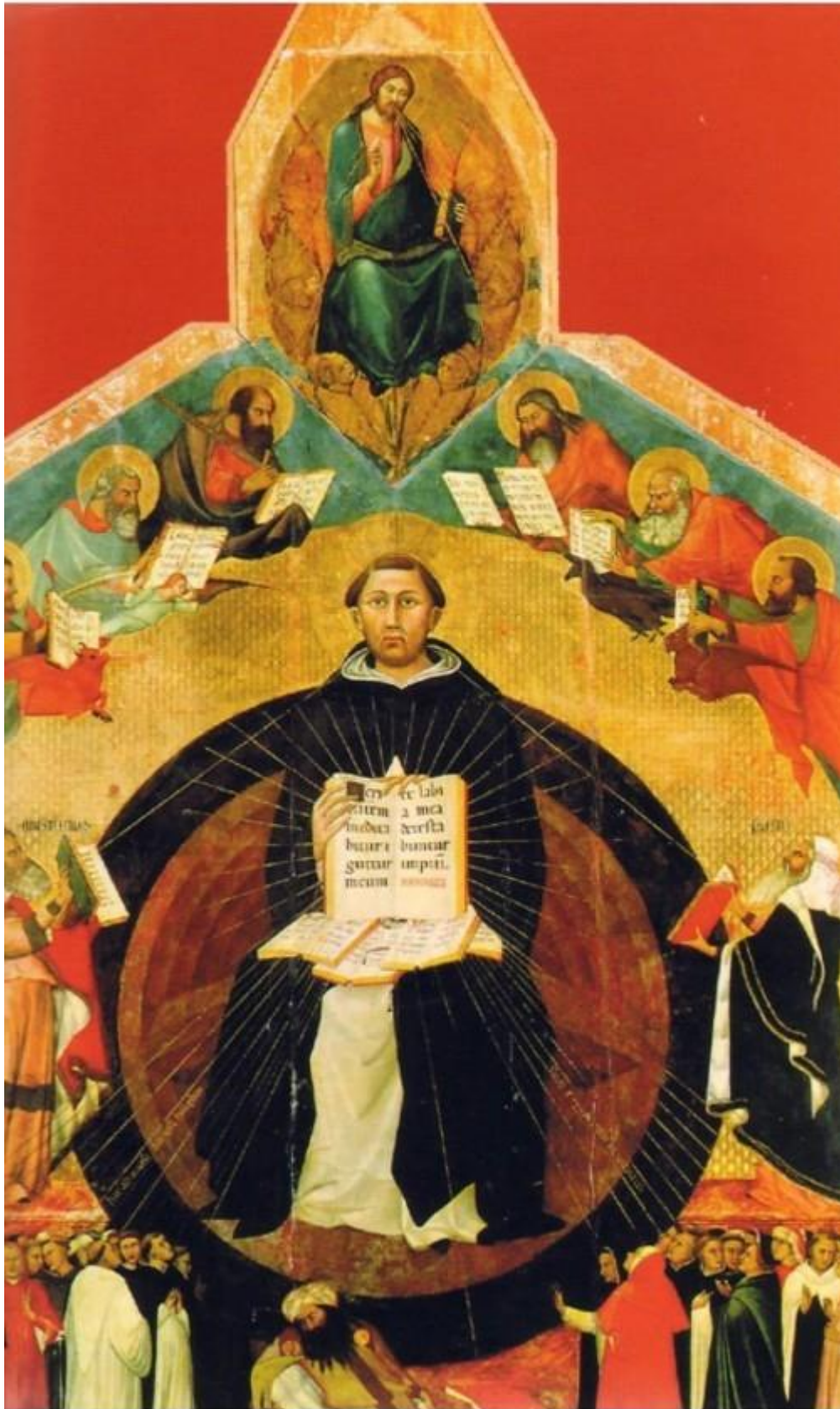




76. Orcagna: *Trijumf smrti*. Campo Santo. Pisa.)



77. Orcagna: *Trijumf smrti*. (Campo Santo. Pisa.)



78. Francesco Traini: *Sv. Toma Akvinski*. (Sv. Katarina. Pisa.)

Na ovoj slici još jednom vidite utjecaj alegorije. Namijenjena je predstaviti utjecaj skolastičke doktrine, s jedne strane dolje prema Zemlji, čak i pobjedi nad herezom, a s druge strane prema gore u nebeske oblasti gdje dolaze zrake onoga što živi na Zemlji usred svetih bića. Ono što se poima kao rad, takoreći,



u duhovnoj supstanci Zemlje, ovdje je izraženo u alegoriji. To je alegorija, ali izvedena iz stvarnosti. Ovdje je, dakle, zadnji imenovani element — onaj od alegorije — uzet kao početna točka, ne radi same alegorije, već, radije, da se alegorijom izrazi ono što je pojmljeno kao stvarno djelovanje, čak i kako su ga oni predstavili.

Tako smo pokušali razumjeti različite struje. Još ću ih jednom ponoviti: Duh koji teži naturalizmu; život duše, postaje sve više realističan u svojoj izražajnosti, jednako kao što umjetnik sve sposobniji portretirati duševni život u vanjskom izrazu; element kompozicije, spaja pojedinačne osobine da bi cjelina mogla imati duhovni učinak; i, napokon, element alegorije. Pratili smo ove utjecaje pojedinačno. Tako je izgrađeno ono što je napokon došlo do izražaja u djelima Rafaela, Michelangela i njihovim nasljednika. Kroz cijelo vrijeme vidimo duhovnu snagu, prolazeći kroz čovjeka raznim putevima i kanalima, težeći osvojiti prirodu. Prvo vidimo da duh nastoji ovladati onim što dolazi do izražaja u ljudskom biću kroz ljudski duh. Zatim duhovna sposobnost vizije sve više ulazi u čovjekovo shvaćanje vanjske prirode. Zatim, kod umjetnika kao što su Fra Angelico i Botticelli, vidimo ulazak života duše. A kada kompozicija više nije davana kao stvar koja se podrazumijeva iz duhovne vizije, svjedočimo pokušaju da se duh izrazi svjesnom kompozicijom, u kojem smjeru je Rafael postigao najviše. Konačno, vidimo kako čežnja da se dade glas velikim kozmičkim procesima vodi u alegoriju, i kako sama alegorija postaje realizam, kao što možete vidjeti upravo na ovoj slici. Zaista, kod Rafaela je to naraslo u savršeno prirodnu duhovnost, duhovnost koja radi kao nešto samo po sebi razumljivo. Molim vas da se sjetite kompozicije kao što je njegova 'Sv. Cecilija' u Bologni. Ovdje još vidimo, središnja figura je postavljena s očitom alegorijskom namjerom, nastojeći predstaviti duševni život ljudskog bića u njegovoj vezi s univerzumom.



79. Rafael: Sveta Cecilija (Bologna, Pinacoteca)

U Rafaelovoj Svetoj Ceciliji nalazi se središnja figura koja stoji u sredini; ipak je stvar otišla toliko daleko da je alegorijska osobina potpuno prevladana, izbrisana, takoreći, toliko da danas postoji mnogo rasprave o tome što je sv. Cecilija trebala predstavljati, iako bi trebali samo potražiti svoje kalendare da vide koliko slika prijanja tradiciji. Jer u legendama o svetici pronaći ćete sve što je Rafael uključio u ovu divnu kreaciju. Ali u tolikoj mjeri



je postigao da moć prirode izrazi duh i dušu u formi, da više ne primjećujemo alegoriju koja je u osnovi slike. I to je, zaista, velika stvar te epohe, postignuta od Michelangela i Rafaela. U svim ranijim strujama, impulsi iz kojih dolaze su prepoznatljiviji. Ovdje su svi, prevladani do savršenstva, s postignućem čiste i svježije i slobodne (za to vrijeme svježije i slobodne) vizije i reprodukcije stvarnosti oko nas, u njenom prirodnom materijalnom sadržaju i u duši i duhu. Djela koja su nastala u ovo doba temeljena su, uistinu, na prethodnoj evoluciji koju smo ovdje opisali. Ovdje, iznad svega, prepoznajemo kako su takvim postignućima morale prethoditi mnoge evolucijske linije, koje, samo utoliko što kreću od duha, vode do prepoznavanja duha u vanjskom svijetu. Čovjek prvo mora tražiti duh, zatim će duh naći u vanjskom svijetu. Čovjek treba prvo osjećati i doživjeti dušu, tada će je također naći u vanjskoj prirodi. Zatim vidimo kako je duhovno koje je još bilo na djelu kod Cimabue, radilo nakon njega u Giottu, koji je pak nosio to vani kao sredstvo razumijevanja formi prirode. Vidimo kako duhovni sadržaj još zrači iz djela Giotta, kojeg su njegovi nasljednici još više primijenili da shvate duh u svijetu prirode. Vidimo kako je duboki duševni impuls koji je došao kroz Franu Asiškog, zahvaćajući život duše u samom čovjeku, bio izražen s izvjesnom umjetničkom savrшеноšću u kršćanskoj *Pobožnosti* Fra Angelica. Ovaj impuls još jednom zrači u svijet; imamo bit Botticellia. Zatim (ako se mogu tako izraziti), iz neke vrste sjećanja o ukupnosti vizije koja je izgubljena, umjetnik pokušava sastaviti pojedine osobine u kompoziciju, tako ponovno stvarajući ukupnost, tako da bi duh — koji je bio izgubljen za neposrednu viziju, da bi se na novi način koristio kod zahvaćanja prirode — mogao ponovno raditi iz ukupnosti. I konačno, u potrazi za alegorijom, vidimo potragu za načinom izražavanja, što u krajnjem slučaju vodi do prevladavanja sve alegorije; pronalaženju sredstava izražavanja čak i u samoj prirodi. Jer onome tko prvi krene u potragu, slobodna i vizija otvorenom uma, samog vanjskog svijeta dati će što želi. Sama priroda je alegorična; ipak ona nigdje nama ne nameće svoje alegorije, ili dopušta da ih gledamo izvana kao takve. Čovjek mora naučiti da ono što je tamo čita u knjizi prirode. Ali u početku često mora učiti čitanje nespretnim, zaobilaznim stranputicama. U djelu kao što je slika sv. Tome koju smo ranije vidjeli, svjedoci smo i dalje nespretnog i nevještog čitanja knjige prirode. Kod Rafaelove sv. Cecilije, s druge strane, imamo čitanje koje više ne sadrži nikakvu alegoriju, niti jedan od onih apstraktnih elemenata koji još nisu narasli do pune visine umjetnosti.

Stoga mislim da ćemo steći predodžbu, kako je postupno nastala velika epoha talijanske renesanse. Uvijek iznova, mislim, da će vizija čovjeka biti usmjerena na ovo vrijeme, na ovu umjetničku evoluciju; jer nam omogućuje da duboko zavirimo u život i djelovanje pobožnosti, mudrosti i ljubavi u ljudskoj duši, kombinirano s umjetničkom maštom, težeći reproducirati prirodu sa svježim i otvorenim umom. Ne leži u pukom oponašanju prirode, već u sposobnosti čovjeka, sa svime što je pronašao u vlastitoj duši, da ponovno otkrije u prirodi ono što je već u njoj, slično najdubljim iskustvima ljudske duše. To je ono, usuđujem se nadati, što su naši opisi danas — koliko god izlomljeni, koliko god nesavršeni — možda ipak iznijeli na svijetlo.



79a. Rafael: Detalj iz Svete Cecilije (Bologna, Pinacoteca)



## Predavanje II

# Leonardo, Michelangelo i Raphael

Dornach, 1. studenog 1916

Na našem posljednjem predavanju pokazali smo period umjetnosti koji se konačno stopio u onaj od velikih majstora renesanse. Završili smo otkrivajući niti poveznice u umjetničkom svijetu osjećaja, što je konačno vodilo do onoga što je tako čudesno ujedinjeno u Leonardu, u Michelangelu i u Rafaelu. Ipak u isto vrijeme, kod ova tri majstora moramo također vidjeti početnu točku novog doba, u umjetničkom smislu. To je osvit 5-og post-atlantskog doba, koje je najavljeno u oblasti umjetnosti. Sva trojica su živjela, na početku 5-og post-atlantskog doba. Leonardo je rođen 1452, Michelangelo 1475 i Rafael 1483; Leonardo umire 1519, Rafael 1520, i Michelangelo 1564. Ovdje se nalazimo na početku novog doba. U isto vrijeme, nešto je u tim umjetnicima što bez sumnje moramo smatrati vrhuncem duhovne struje prethodnog doba, utoliko što su svoje impulse pretočili u oblast umjetnosti. Točno je, moji dragi prijatelji, da u današnje vrijeme ljudi malo razumiju što je važno u ovom pogledu, jer u naše vrijeme — to ne kažem kao puku kritiku — umjetnost je previše udaljena od duhovnog života kao cjeline. Čak se smatra pogreškom povjesničara ili kritičara, ako opet želi umjetnost smjestiti u duhovni život kao cjelinu. Ljudi kažu da je tako naša pažnja bezrazložno skrenuta s umjetničkih ili estetskih impulsa kao takvih, pridajući pretjeranu važnost sadržaju, temi, a ipak, to uopće ne mora biti slučaj. Zaista, tek je u naše vrijeme ta razlika dobila toliku važnost. Nije imala tako izravan značaj u ranijim epohama — epohama kada je umjetničko razumijevanje bilo više razvijeno kod uobičajenog zdravog razuma ljudi. Ne smijemo zaboraviti koliko je napravljeno da se iskorijeni pravo umjetničko razumijevanje od svih užasnih prizora koji su postavljeni pred umove ljudi u zadnje vrijeme, slikovnim prikazima i slično. Izgubljeno je pravo razumijevanje *načina* predstavljanja. Europsko čovječanstvo, u izvjesnom smislu, više ne mari kako mu je određena tema predstavljena. U širokim krugovima, umjetničko razumijevanje je u velikoj mjeri izgubljeno.

Govoreći o ranijim epohama, posebno o epohi na koju sada upućujemo, možemo uistinu reći da umjetnici kao što su Rafael, Michelangelo i Leonardo nisu nikako bili jednostrani umjetnici, već su u svojim dušama nosili cijeli duhovni život njihovog vremena i iz toga stvarali. Govoreći ovo, ne mislim da su njihovu temu posudili iz duhovnog života njihovog vremena. Mislim daleko više od toga. U specifičnu umjetničku kvalitetu njihovog stvaralaštva, u formi i obojanosti, ulila se specifična kvaliteta koncepcije svijeta tog vremena. U naše vrijeme, koncepcija svijeta je skup ideja koje mogu, naravno,

biti predstavljene u skulpturi ili slikarstvu i često je utjelovljena, nepotrebno je reći, u formama i bojama i slično, koje su za pravi umjetnički smisao ipak grozota. U tom pogledu, nažalost, moramo opetovano izgovarati upozorenja, čak i unutar naše antropozofske struje evolucije. Osjećaj za ono što je stvarno umjetničko ne prevladava uvijek među nama. Još uvijek se s jezum sjećam kako mi je na početku našeg teozofskog pokreta u Njemačkoj, čovjek došao u Berlinu, noseći sa sobom reprodukcije slike koju je naslikao. Tema je bila: Buda ispod Bodhi stabla. Točno je da je pod stablom sjedila pogrbljena figura, ali čovjek je — oprostite mi na izrazu — malo shvaćao umjetnost koliko i vol, jedući travu svaki dan, shvaća nedjelju. Jednostavno je pomislio, ovdje je tema; nacrtajmo to i to će biti umjetničko djelo. Naravno, predstavljalo je nešto. Naime, onaj tko je sebi zamislio scenu — “Buda ispod Bodhi stabla” — mogao je to vidjeti, nema sumnje. Ali apsolutno nije bilo razloga zašto bi ovakva stvar ikad bila naslikana.

Sasvim je drugačija stvar kada kažemo za Leonarda, Michelangela i Rafaela, da su u sebi nosili cjelokupan način osjećaja koji je prožimao talijansku civilizaciju njihova vremena. Jer ova je civilizacija živo ušla u umjetničke osobine njihova rada, u njihov cjelokupan način predstavljanja; niti mi možemo imati puno razumijevanje ovih umjetnika ako nemamo osjećaj za civilizaciju usred koje su živjeli. Danas, doista, ljudi vjeruju u najneobičnije stvari. Vjerovati će, na primjer, da čovjek može izgraditi gotičku crkvu čak i ako nema nikakvog pojma o velikoj misi. Naravno, to u stvarnosti ne može učiniti. Ili vjeruju da netko može naslikati Trojstvo čak i ako nema osjećaja za ono što bi u njemu trebalo živjeti. Na ovaj način, umjetnost je izbačena iz svoje žive veze s duhovnim životom kao cjelinom. U isto vrijeme, s druge strane, ljudi ne razumiju umjetnički element kao takav, zamišljajući da s estetskim gledanjima i osjećajima koji danas prevladavaju mogu krenuti kritizirati Rafaela ili Michelangela ili Leonarda, čiji je cjelokupan način osjećaja bio sasvim različit. Bilo je sasvim prirodno (premda bi mi trebalo puno sati da u potpunosti kažem što mislim o ovom pitanju), bilo im je sasvim prirodno da žive u cjelokupnom načinu osjećaja njihovog vremena. Ne možemo razumjeti njihov stvaralački rad ukoliko ne razumijemo karakter koji je kršćanstvo poprimilo u vrijeme kada su ovi umjetnici imali procvat. Trebate se samo sjetiti da je krajem 15-og i početkom 16-og stoljeća talijanski kršćanstvo svjedočilo usponu, čak i među papama, ljudi za koje se ne može reći da bi zadovoljili čak i najosnovnije zakone morala, niti je i jedan bio pobožan, da tako kažemo. I, naravno, cijela vojska svećenika bili su sličnog karaktera. Ideja da određeni moralni impuls mora živjeti u onome što ide pod naziv "kršćanstvo" izgubljena je iz vida, relativno govoreći. I kada se u kasnijim vremenima ponovno pojavilo — u pobožnim formama i moralizirajući, nikako identično s onim što sam neki dan opisao kada sam govorio o svetom Frani — bilo je prožeto sasvim različitim osjećajem kršćanstva nego što je nadahnuo one koji su živjeli, na primjer, pod Aleksandrom VI, Julijem II ili Leom X. Ako, s druge strane, uzmemo u obzir kršćanske tradicije, koncepte i ideje (kada kažem ideje uključujem "imaginacije") povezano s otajstvom Golgote, još ih nalazimo žive u dušama s intenzitetom o kojem čovjek današnjice malo ima pojma. Ljudske duše živjele



su u idejama povezanim s otajstvom Golgote, kao u svijetu koji je bio njihov vlastiti, i samu prirodu su vidjele usred toga svijeta. Trebamo se samo prisjetiti: U to vrijeme, čak i za najviše obrazovane, ova Zemlje, od koje je zapadna polovina još uvijek bila nepoznata (ili je tek počinjala biti poznata i nije se s tim baš računalo) — ta Zemlja je bila središte cijelog univerzuma. Spustivši se ispod površine Zemlje, nađe se podzemno carstvo; idući samo malo gore, nadzemaljsko. Gotovo bismo mogli reći, bilo je kao da čovjek treba samo podići ruku, da bi s rukom dohvatio stopala nebeskih bića. Nebesa su još prodirala dolje u zemaljski element. Takva je bila koncepcija — sklad, uzajamno djelovanje duhovnog gore i Zemlje ispod, sa svijetom osjetila u kojem je bilo čovječanstvo. Čak su i na prirodu gledali u tom duhu.

Oni, međutim, među kojima nalazimo tri velika majstora renesanse stremili su iz tog doba. A onaj koji u sebi gaji, kao u sjemenu, sve što je izniklo do tada — dapače, mnogo toga čemu je još suđeno da izađe — taj je Leonardo. Duša Leonarda bila je jednako naklonjena osjećajima ranijeg i kasnijeg doba. Njegova duša je definitivno bila Janusova glava. Po svom obrazovanju, životnim navikama, svemu onome što je vidio, sa svojim osjećajima je živio u starijim vremenima. Pa ipak, imao je snažan impuls prema toj koncepciji svijeta koja se pojavila u sljedećim stoljećima. Imao je impuls, ne toliko u širinu koliko u dubinu. Iz raznih naznaka na mojim drugim predavanjima, znate da su Grci — čak i ljudi kasnijih vremena tijekom 4-og post-atlantskog doba — znali život sasvim drugačije od nas — odnosno, iz različitog izvora znanja. Kipar je, na primjer, poznao ljudsku figuru od iznutra — iz percepcije sila koje su na djelu unutar njega, sila koje mi danas u antropozofiji opisujemo kao eterske. Iz tog unutarnjeg osjećaja ljudske figure stvarao je grčki umjetnik. Tijekom vremena ta sposobnost je izgubljena. Sada se mora pojaviti druga sposobnost: moć da se stvari zahvate vanjskom vizijom. Čovjek se osjećao potaknut da osjeti i razumije vanjsku prirodu. Zadnji puta sam vam pokazao, kako je Frane Asiški bio među prvima koji su nastojali percipirati prirodu s dubokim životom osjećaja. Sada je Leonardo bio prvi koji je u širem smislu težio tom osjećaju prirode dodati, svjesno razumijevanje prirode. Pošto mu više nije bilo dano, kao ljudima prošlih doba, da iznutra prati sile koje su na djelu kod čovjeka, pokušao je upoznati te stvari kontemplirajući od izvana. Pokušao je izvana spoznati ono što se više nije moglo spoznati unutarnjim osjećajem. Razumijevanje prirode nasuprot osjećaja prirode: to je ono što Leonarda da Vinci razlikuje od Frane Asiškog, i to određuje cjelokupnu konstituciju njegovog duha. On je sve trebao shvatiti. I premda ne trebamo uzeti od riječi do riječi — jer izvori, u pravilu, prenose samo trenutne legende — ipak, same legende su temeljene na činjenicama, i ima istine u tome kada nam je kazano da se Leonardo posebno trudio proučavati karakteristična lica, tako da bi pomoću vanjske kontemplacije rad formativnih sila ljudskog organizma mogao postati njegovo unutarnje iskustvo. Često bi danima i danima slijedio neki lik, tako da bi mu ljudsko biće moglo postati kao transparentno, pokazujući kako unutarnje biće radi na vanjskoj formi. Da, u tome ima istine, — i da je u kuću pozivao seljake stavljajući pred njih ukusna jela ili pričajući im priče, tako da su lica poprimala sve moguće izraze smijeha i zgrčenosti i on ih je mogao proučavati. Sve to je temeljeno na

činjenicama. A kada je morao nacrtati meduzu donio je svakakve žabe i gmazove u atelje, da bi proučio karakteristična životinjska lica. To su legendarne anegdote; a ipak stvarno ukazuju na to kako je Leonardo morao tražiti, kako da otkrije tajnovito stvaranje prirodnih sila. Jer Leonardo je uistinu bio čovjek koji je nastojao *razumjeti* prirodu. Pokušao je u sve širem smislu razumjeti sile prirode onako kako igraju svoju ulogu u ljudskom životu. Nije bio puki umjetnik u užem smislu te riječi; umjetnik u njemu izrastao je iz cijelog čovjeka, stojeći usred prekretnice vremena. Crkva San Giovanni u Firenci malo je potonula, zbog slijeganja tla. Želio je ponovno podići — zadatak koji bi danas bilo lako izvršiti; ali u to vrijeme takva stvar se smatrala bezizlaznom. Želio je podići u potpunosti, kako je stajala. U današnje vrijeme, kao što je primijećeno, to bi bilo samo pitanje troškova; u njegovo je vrijeme to bila ideja genija, jer nitko osim Leonarda nije mislio da je to moguće. Također je razmišljao o konstrukciji strojeva pomoću kojih bi ljudi mogli letjeti zrakom; i o irigaciji velikih močvarnih područja. Bio je inženjer, mehaničar, glazbenik, kulturni u socijalnim odnosima, znanstvenik u skladu sa svojim vremenom. Konstruirao je aparate nečuvane u to doba tako da nitko drugi nije mogao ništa s njima. Što se izlilo u ruke ovog umjetnika radilo je, dakle, sa mnogostranog razumijevanja svijeta. Za Leonarda možemo zaista reći, da je nosio u sebi cijelo doba, čak i kada se to izrazilo u dubokim vanjskim promjenama koje su tada usvojene u Italiji. Leonardov čitav život — uključujući i njegov umjetnički život — nosi pečat ovog njegovog temeljnog karaktera. Unatoč činjenici da je izrastao iz talijanskog okruženja, tamo nije bio posve kod kuće. Istina, bio je Firentinac, ali samo svoju mladost je proveo u Firenci, i zatim je otišao u Milano, tamo ga je pozvao vojvoda Ludovico Sforza — pozvao nikako (kao što naivno pretpostavljamo) kao velikog umjetnika kojeg danas u njemu prepoznajemo, već kao svojevrsnog dvorskog zabavljača. Od lubanje konja, Leonardo je konstruirao glazbeni instrument, s kojim je proizvodio razne note, i tako je mogao zabavljati kuću vojvode. Ne trebamo reći da mu je uloga bila kao vrsta "lude", već je kao zabavljač zabavljao dvor, zasigurno. Umjetnička djela koja je napravio u Milanu, na koja ćemo se sada pozvati, zasigurno su stvorena iz najdubljih impulsa njegovog bića. Ali nije u tu svrhu bio pozvan na dvor Sforze; i premda je ušao u život Milana, nalazimo ga kasnije, na njegovom povratku u Firencu, kako radi na slici bitke, namijenjenoj slavljenju pobjede nad Milanom. Zatim ga vidimo kako završava svoj život na francuskom dvoru.

Dominantni impuls kod Leonarda je vidjeti i osjetiti ono što zanima ljudsko biće njegova vremena; politički događaji, komplicirani kakvi su bili, više ili manje prolaze pokraj njega. Samo ih je preletio, takoreći, najgornji i ljudski sloj. Doista, u mnogim pogledima radije odaje dojam avanturista, premda obdarenog s kolosalnim genijem. Cijelo svoje doba nosio je u sebi; i iz tog osjećaja njegovog doba kao cjeline, proizlaze njegove kreacije. Nećemo ih predstaviti kronološkim već slobodno izabranim redosljedom, jer je kod Leonarda glavna stvar vidjeti kako on stvara iz pojedinog impulsa, i iz tog je razloga kronološki niz manje važan.



Potpuno drugačija priroda, iako je zajednički s njim posjedovao karakteristike renesanse, bio je Michelangelo. Za Leonarda možemo reći da je u sebi nosio cjelokupne snage svog vremena (i upravo iz tog razloga je često s njime dolazio u nesklad i ostao neshvaćen, baš zato jer ga je razumio u dubinu, u silama koje su našle put na površinu tijekom kasnijih stoljeća), o Michelangelu, s druge strane, mogli bi reći: on je nosio u sebi, iznad svega, Firencu njegovog vremena. Što je bila Firenca njegovog doba? Bila je, na neki način, prava koncentracija postojećeg poretka svijeta. Tu Firencu je nosio u sebi. Za razliku od Leonarda, nije stajao daleko od političkih stvari. Komplicirani politički događaji oko njega — i čitav svjetski poredak tog vremena koji je igrao ulogu u tim politikama — stalno je ulazio u dušu Michelangela. I kada je stalno iznova odlazio u Rim, nosio je svoju Firencu sa sobom, i slikao je i izrazio u skulpturi firentinski element u rimskom okruženju. Leonardo je u svoja djela unosio univerzalni osjećaj; Michelangelo je u Rim unio firentinski osjećaj. Kao umjetnik postigao je svojevrsno osvajanje Rima, čineći da se Firenca ponovno uzdigne u Rimu.

Tako je Michelangelo snažno ušao u sve što se odvijalo kroz političke uvjete u Firenci tijekom njegovog dugog života. To vidimo u nizu njegovih životnih razdoblja. Kao mladić, kada je njegova karijera tek počinjala, svjedočio je vladavini velikog Medicija, čiji je on bio miljenik, i čijom naklonošću mu je omogućeno sudjelovanje u svemu što je Firenca tog vremena imala za ponuditi čovjekovom duhovnom životu. Što god da je od stare umjetnosti i umijeća tada bilo dostupno, Michelangelo je to proučavao pod protektoratom Medicija; i tu je proizveo svoja najranija djela. Uistinu, volio je svog zaštitnika, i u svojoj duši je rastao s prirodom duše Medicija. Ali trenutno je morao shvatiti da su sinovi njegovog zaštitnika sasvim drugačije vrste. On koji je toliko učinio za Firencu — istina, iz ambicioznog raspoloženja, ipak njegujući velikodušnost i slobodu — umro je 1492; a njegovi sinovi pokazali su se kao više ili manje uobičajeni tirani. Michelangelo je ovu promjenu morao iskusiti u relativno ranoj mladosti. Dok je na početku njegove karijere trgovački duh Medicija dopustio slobodno razigranu umjetnost, sada je svjedočio kako se taj trgovački duh maskira kao politički duh, i teži prema tiraniji. Da, svjedočio je u manjem opsegu usponu Firence, onoga što je kasnije zahvatilo cijeli svijet. To je za njega bilo užasno iskustvo, a opet nije nepovezano s cijelim okolnim svijetom novog doba. Sada je prvi put otišao u Rim, i možemo reći: U Rimu oplakuje gubitak onog što je doživio kao istinsku veličinu Firence. Možemo čak prepoznati kako je plastičnost njegova djela povezana s ovom velikom promjenom u njegovim osjećajima: U samoj liniji primjećujemo kakvu su promjenu političke promjene u Firenci donijele u njegovoj duši. Svatko tko ima dublji osjećaj za ove stvari vidjeti će u Pieti u Vatikanu djelo koje je u konačnici rođeno iz oplakivanja duše Michelangela — Michelangelovim žaljenjem za gradom njegovih očeva.

Onda, kada su opet došla bolja vremena i on se vratio u Firencu, opet je stajao pod novim dojmom. U duši se osjećao uzdignuto, — sloboda je ponovno ušla u Firencu. Taj novi osjećaj je izlio u neopisivo lijepu figuru njegovog Davida. To nije tradicionalni biblijski David. To je protest slobodne

Firence protiv načela zadiranja "velikih sila", moćnih država. Njegov kolosalan karakter povezan je upravo s ovim osjećajem.

Opet, kada ga je papa Julije pozvao da dekorira Sikstinsku kapeli, sada je u daleko punijem smislu nego prije, sa sobom u Rim donio svoju Firencu. Što je to donio sa sobom? To je bila cijela koncepcija svijeta, za koju možemo reći da pokazuje uspon novog doba, onoliko istinski koliko možemo reći, s druge strane, da u djelima Michelangela u Sikstinskoj kapeli, predstavljajući stvaranje svijeta i velike procese biblijske povijesti, imamo sumrak drevne koncepcije svijeta. Tako je Michelangelo nosio sa sobom cijeli svijet u Rim, — nosio sa sobom nešto što u to vrijeme nije moglo nastati u samom Rimu, već što je moglo nastati samo u Firenci: ideja o jednom moćnom kozmičkom procesu sa svim proročkim darovima i sibilskim sposobnostima čovjeka. Daljnja objašnjenja ovih stvari naći ćete u ranijim predavanjima. Te su se unutarnje veze mogle osjetiti i ostvariti jedino u Firenci. Ono što je Michelangelo doživio kroz sav duhovni život koji je dosegnuo svoj vrhunac u Firenci u to vrijeme, ne može se, istina je, osjetiti danas, ukoliko se kroz duhovnu znanost ne premjestimo u ranije epohe. Stoga uobičajene povijesti umjetnosti u ovoj točki sadrže tolike apsurre. Čovjek može stvarati kao što je stvarao Michelangelo samo ako vjeruje u ove stvari i živi usred njih. Lako je čovjeku reći da će nacrtati stvaranje svijeta. Mnogi će moderni umjetnici, bez sumnje, pripisati sebi tu sposobnost, — ali onaj koji ima pravi osjećaj neće moći pristati. Nitko ne može nacrtati evoluciju tko ne živi u njoj, poput Michelangela, cijelim svojim bićem.

No kada se još jednom vratio u Firencu, već ga je vodila, konačno, nova struja, koja — govoreći otvoreno — mijenja sakramentalni sa komercijalnim karakterom. Istina, bilo mu je suđeno da i dalje stvara divna djela, u kapeli Medici. Ali u pozadini tog poduhvata bio je element koji ga nije mogao ne nadahnuti melankoličnim osjećajima. Svrha je bila veličanje Medicija. Oni su bili ti koji su važni, — koji su u međuvremenu postali moćni, iako manje u Firenci nego u ostatku Italije. Zatim su ga još jednom političke promjene vodile natrag. Izdaja Malatestas, njihov prodor u Firencu, vodila ga je natrag opet u Rim. I sada je slikao, takoreći, u Posljednjem sudu, protest Firentinca, veliki protest čovječanstva, ljudskog pojedinca protiv svega što mu se suprotstavljalo. Otuda prava ljudska veličina Posljednjeg suda, veličina koju je nesumnjivo izdahnuo, kao da polazi od njegove ruke. Jer sada, također, dijelovi toga su potpuno upropašteni.

Ali još je morao proživjeti iskustva koja ulaze veoma, veoma duboko u sve impulse osjećaja u njegovoj duši. Zar nije doživio mnoga iskustva, zar nisu mnogo značila za razvoj njegove slike svijeta: Jer stvari koje sam ovdje napomenuo za njega su bile od velike važnosti. Danas ih se može uzeti apstraktno, ali u duši Michelangela radile su bez sumnje kao veoma duboki impulsi duše. Ali moramo dodati činjenicu koju sam spomenuo da je svjedočio, također, velikoj promjeni koja je došla u Firencu kroz pojavu Savonarole. To je bio protest unutar života crkve protiv onoga što je u to vrijeme bilo karakteristično u kršćanstvu. Tako slobodna umjetnost kakva je



razvijena u Leonardu i u mnogim drugima poput njega mogla se razviti samo na ovaj način utoliko što su ideje kršćanstva bile izvučene iz njihova konteksta i same preuzete. Mislim na ideje povezane s otajstvom Golgote — konceptom Trojstva, Posljednje večere, o vezi između zemaljske i duhovne oblasti, i tako dalje. Sve su te koncepcije, podignute izravno iz moralnog elementa, poprimile slobodan imaginativni karakter s kojim se umjetnik bavio na svoje zadovoljstvo, tretirajući ih kao bilo koju svjetovnu temu, s jedinom razlikom što su sadržavale, naravno, svete likove. Te su stvari objektivizirane, oslobođene od moralnog elementa; i tako je kršćanska misao, oslobođena moralnog elementa, kliznula polako u čisto umjetničku sferu. Sve se to odvijalo sasvim normalno, i postupno uklanjanje moralnog elementa bila je prirodna popratna pojava cijelog procesa. Savonarola predstavlja veliki protest protiv uklanjanja moralnog elementa. Pojavljuje se Savonarola; to je protest moralnog života protiv umjetnosti oslobođene morala, — ne kažem, bez morala, već slobodna. Zaista, moramo proučavati volju Savonarole ako ćemo prepoznati u samom Michelangelu što je posljedica utjecaja Savonarole.

Ali to nije bilo sve. Morate zamisliti Michelangela kao čovjeka koji u svom srcu i umu nikada ne bi mogao razmišljati drugačije nego na kršćanski način. Nije se samo osjećao kao kršćanin; promišljao je poredak svijeta u moćnim slikama, u kršćanskom smislu. Zamislite ga smještenog usred tog vremena, kada su se kršćanske koncepcije, takoreći, objektivizirale i tako lako mogle kliznuti u oblast umjetnosti. Takav je bio svijet u kojem je živio. Ali ujedno je doživio sjevernjački prosvjed reformacije, koji se proširio razmjerno brzo, čak i u Italiju; a također je svjedočio velikoj i revolucionarnoj promjeni koja je izvršena s katoličke strane kao protureformacija, protiv reformacije. Doživio je Rim svoga vremena, — vremena čiji moralni nivo možda nije bio visok, ali u kojem je bilo slobodnih i nezavisnih duhova, bez obzira na sve, koji su se odlučno složili dati novi oblik katolicizmu. Nisu željeli ići toliko daleko kao Savonarola, niti su željeli da poprimi oblik koji je nakon toga nastao u reformaciji. Željeli su promijeniti i ponovno stvoriti katolicizam stalnim napretkom i razvojem. Tada je buknuła reformacija kao još jedno izdanje, takoreći, protesta Savonarole. Rim je obuzela tjeskoba i strah, i oni su napustili ono što je pulsiralo njihovim prijašnjim životom. Michelangelo je gradio svoje nade na idejama kakve su bile koncentrirane, na primjer, u Vittoria Colonna, nadajući se da će prožeti visokim etičkim principima ono što je doseglo toliku visinu u umjetnosti. S moralno ponovno stvorenim i obnovljenim katolicizmom, nadali su se još jednom prožeti svijet. Međutim, sada su nastale velike rimske moći, snažne katoličke ideje, isusovačko načelo, i Pavao IV postao je papa. Ono čemu je Michelangelo sada morao svjedočiti moralo je za njega biti užasno, jer vidio je sjeme apsolutnog raskida s onim što mu je još bilo poznato kao kršćanstvo. To je bio početak isusovačkog kršćanstva. I tako je ušao u sumrak svog života.

Michelangelo je, kao što sam rekao, nosio Firencu u Rim. S Rafaelom je opet bilo drugačije. O Rafaelu možemo reći, on je nosio Urbino — srednjoistočnu Italiju u Rim. Ovdje dolazimo do one neobične magične atmosfere čiju prisutnost osjećamo kada kontempliramo manje umjetnike iz

one oblasti odakle je Rafael izrastao. Razmotrite stvaralaštvo ovih umjetnika — slatka i nježna lica, karakteristična držanja stopala, stav likova. Mogli bi to opisati ovako: Ovdje je umjetnički nastalo nešto kasnije ono što se pojavilo ranije u sferi morala i asketizma Frane Asiškog. To ulazi ovdje u umjetnički osjećaj i stvaralaštvo, i ostavlja neobično čarobno ozračje — tu nježnost u kontempliranju čovjeka i prirode. Kod Rafaela to je izvorna osobina, i nastavlja je izražavati kroz život. To je osjećaj koji on nosi u Rim; iz njegova stvaralaštva to teče u naša srca i umove ako se premjestimo u narav koju su oni jednom posjedovali, jer kao slike su u velikoj mjeri upropaštene.

Ono što Rafael tako nosi u svojoj duše, evoluirajući u samotnoj zemlji Urbino, stoji, takoreći, samo u vremenu; a ipak krenuvši od Rafaela, širi se nadaleko i naširoko u civilizaciju čovječanstva. To je kao da je Rafael s tim elementom nošen svuda na valovima vremena, i gdje god krene čini da se on osjeća — taj zaista umjetnički izraz kršćanskog osjećaja. Ovaj element se svugdje izljeva pod utjecajem Rafaela.

Sumirajući, dakle, možemo reći: Leonardo živi usred velikog i univerzalnog razumijevanja. On nas pogađa, ubada nas, takoreći, budi sa svojim pronicljivim razumijevanjem svijeta. Michelangelo živi u političkom razumijevanju njegovog vremena; to postaje dominantni impuls njegovog osjećaja. Rafael, s druge strane, ostajući više manje nedirnut od ovih stvari, nošen je, takoreći, na valovima vremena, i u evoluciju doba unosi neizrecivu kvalitetu kršćanske umjetnosti. To, dakle, razlikuje i u isto vrijeme ujedinjuje tri velika majstora renesanse; oni predstavljaju tri elementa renesansnog osjećaja, kako se pojavljuju povijesno.

Prepustimo se sada dojmovima Leonardovih djela. Prvo ćemo pokazati neke od njegovih crteža, koji otkrivaju kako stvara svoje forme iz tog pronicljivog razumijevanja prirode kojega sam upravo sada pokušao okarakterizirati. Nakon toga, ne sasvim u povijesnom poretku, pokazati ćemo one njegove slike koje imaju karakter portreta. Tek tada ćemo ići na njegovo glavno djelo, "Posljednja večera". Konačno, vratiti ćemo se i pokazati još jednom na njegovo stvarno polazište. Prva slika je dobro poznati *Autoportret*.

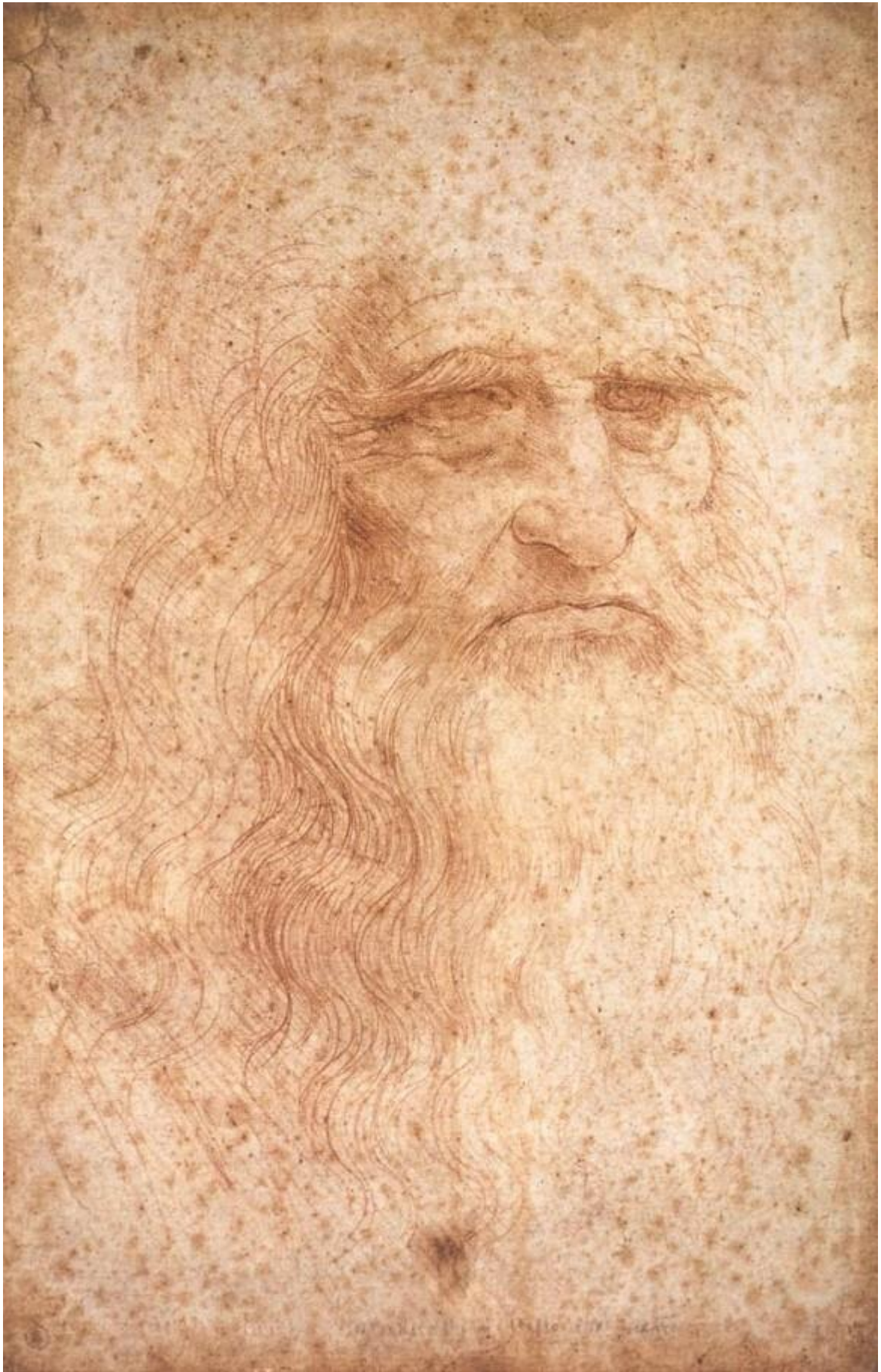




1. *Leonardo da Vinci: Autoportret. (Milan.)*

Ovo je, dakle, jedan od Leonardovih portreta. Slijedi još jedan, poznatiji.





2. *Leonardo da Vinci: Autoportret. (Torino.)*





3. Verrocchio i Leonardo: *Krštenje Krista*. (Uffizi. Firenca.)

Ovdje imamo sliku iz ranog razdoblja njegovog razvoja, pokazujući kako je Leonardo izrastao iz škole Verrocchio. Tradicija kaže da je Leonardo fino razrađeni krajolik oko lika nacrtao u školi Verrocchio, i da je Verrocchio, vidjevši što Leonardo može postići, odložio svoj kist i više nije slikao.



#### 4. *Leonardo: Studije. (Windsor.)*

Ovdje, ponovno, vidite kako je Leonardo slikao — kako je pokušao, čak i do točke karikature, izvući karakteristične osobine pomoću studiozne kontemplacije, kao što sam upravo opisao.

Ne smijemo misliti da je bio sam u ovim stvarnima; u njegovo vrijeme su, doista, radili i drugi. Leonardo se samo ističe svojim izvanrednim genijem, ali to je bila potraga tog vremena — potraga za snažnim karakterističnim osobinama, nasuprot onome što je izbilo iz ranijih vremena iz više vizije i preraslo u tradiciju. Za to vrijeme je bilo karakteristično tražiti ono što se



neposredno javlja vanjskoj viziji, i tako naglasiti ono što god je od vanjskih osobina najvažnije za pojedini karakter.



5. *Smrt: Alegorija.* (Oxford.)

Daleko važnije od teme, bitno je bilo proučiti i precizno prikazati položaje kostiju i slično.



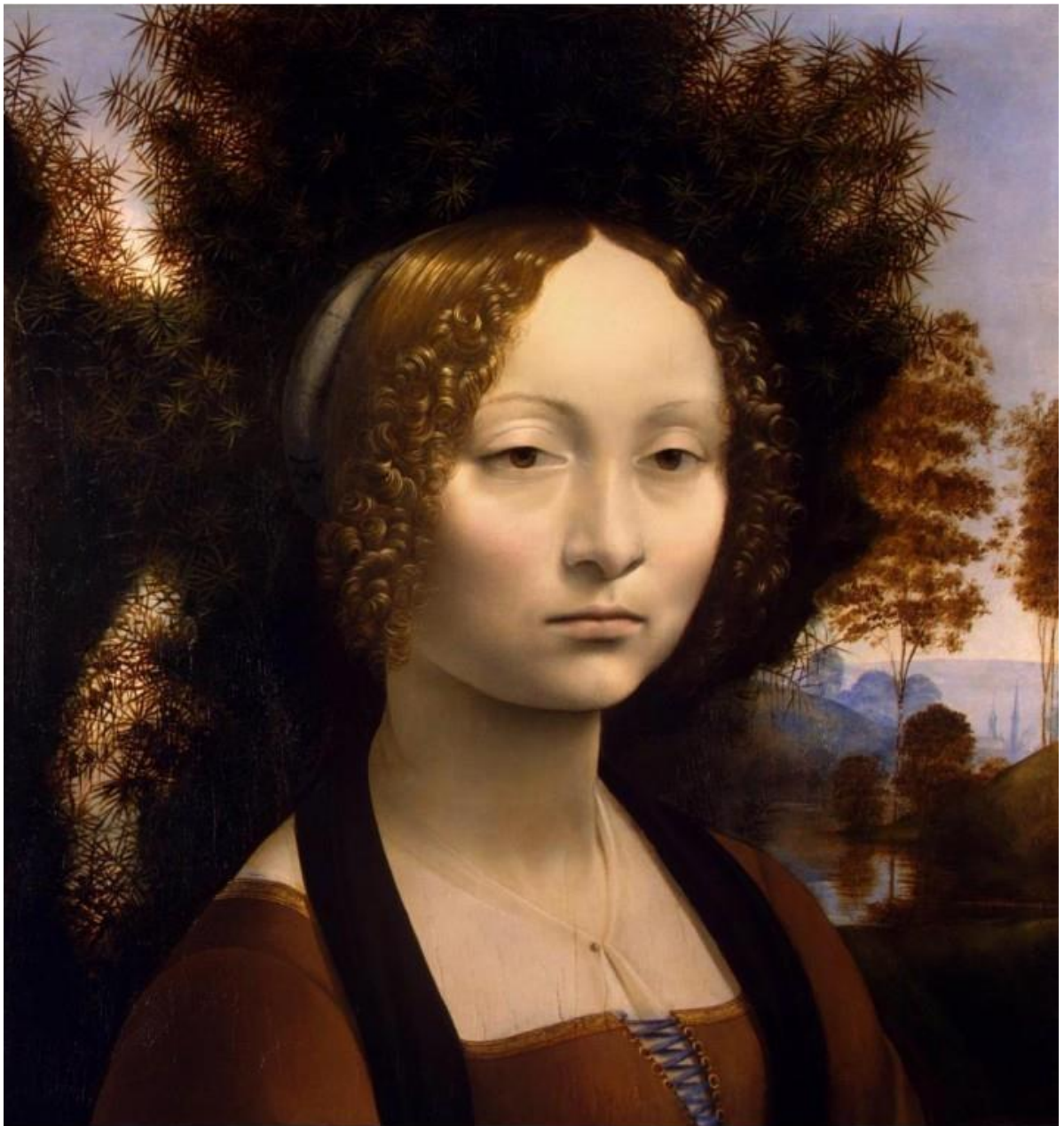
*6. Ratnici.*





7. Krajolik. (Windsor.)

Ovo je prikaz olujne grmljavine.



8. *Portret žene.* (Beč.)

Dvije slike koje sada prikazujemo ne pripisuju mu se sa sigurnošću, kao ni neke druge koje ćemo sada vidjeti, ali nose karakter Leonarda i stoga nisu bez poveznice.





9. *La Belle Ferronniere*. (Louvre. Paris.)



10. *Mona Lisa*. (Louvre. Paris.)

Na ovoj poznatoj slici vidimo drugi aspekt Leonarda, gdje možemo reći da on pokušava postići suprotni pol od onoga što je ilustrirano na prijašnjim skicama. Tamo je pokušao otkriti i naglasiti individualno i karakteristično u svim detaljima. Ljudi često neće vjerovati da umjetnik koji može stvoriti djelo



kao što je *Mona Lisa* ima bilo kakvu potrebu ići u drugom smjeru do točke karikature. Međutim, često sam skretao pažnju na tu činjenicu. Pomislite na svojstveni prirodni impuls kojim je naš prijatelj, pjesnik, Christian Morgenstern, išao od svojih uzvišenih, spokojnih kreacija do humorističnih pjesama koje poznajemo, gdje traži krajnje karikature. Postoji ta unutarnja veza u umjetnikovoj duši. Ako želi stvoriti rad iznutra cjelovit, harmoničan, spokojan poput ovog, često sposobnosti koje su mu potrebne za to su takve da mora tražiti karakteristične individualne osobine čak do točke karikature.



11. *Bogorodica Litta*. (St. Petersburg.)

Ove slike koje, kao što sam rekao, nisu u povijesnom poretku, predstavljaju Leonarda kao umjetnika koji traži unutarnju jasnoću, potpunost i savršenstvo.



12. *Dionysos – Bacchus, jako prebojana.* (Louvre. Paris.)



Ovdje je lik Dionysosa, boga Dionysos. Naznake o ovim stvarima naći ćete na raznim drugim predavanjima. Slika se temelji na iskušanom dizajnu i skicama Leonarda da Vinci. Međutim, vjeruje se da je izveo nepoznati učenik iz radionice Leonarda a između 1683 i 1693 bila je promijenjena i oslikana kako bi predstavila Bacchusa.



13. *Sv. Ivan krstitelj.* (Louvre. Paris.)



14. *Bogorodica iz Grotta*. (Paris.)





15. *Posljednja večera*. (Santa Maria della Grazie. Milano.)

Sada dolazimo do *Posljednje večere* — koju je stvorio, točno je, u ranije vrijeme, i radio na njoj kroz dugi period vremena. Često smo govorili o tome. Znamo da je bitan napredak u umjetničkoj snazi izražavanja vidljiv na ovoj slici nasuprot ranijim slikama *Posljednje večere* od Ghirlandaja i drugih. Promatrajte život na ovoj slici; pogledajte kako se snažno izdvajaju pojedini likovi unatoč snažnom jedinstvu kompozicije. To je nova stvar kod Leonarda. Prilagodba snažnih individualnih karaktera kompoziciji kao cjelini zbilja je divna. U isto vrijeme svaka od četiri grupe učenika postaje trijada, potpuna i samodostatna; i, opet, svaka od ovih trijada je čudesno smještena u cjelinu. Boja i osvjetljenje neizrecivo su lijepi. Jednom sam već govorio o bojama u ovoj kompoziciji. Tu gledamo duboko u misteriozne kreativne moći Leonarda. Ako pokušamo osjetiti boje slike kao cjelinu, osjećamo da su raspoređene na takav način da nadopunjavaju jedna drugu, — zapravo ne kao komplementarne boje, ali na sličan način, — toliko da ako odjednom pogledamo na cijelu sliku, imamo čisto svjetlo — boje su zajedno čista svjetlost. Takva je obojanost na ovoj slici.



16. *Glava Krista.* (Studija Posljednje večere.) (Brera. Milano)

Sada dolazimo do detalja slike. To se općenito smatra kao raniji pokušaj glave Krista. Ove reprodukcije su poznate.





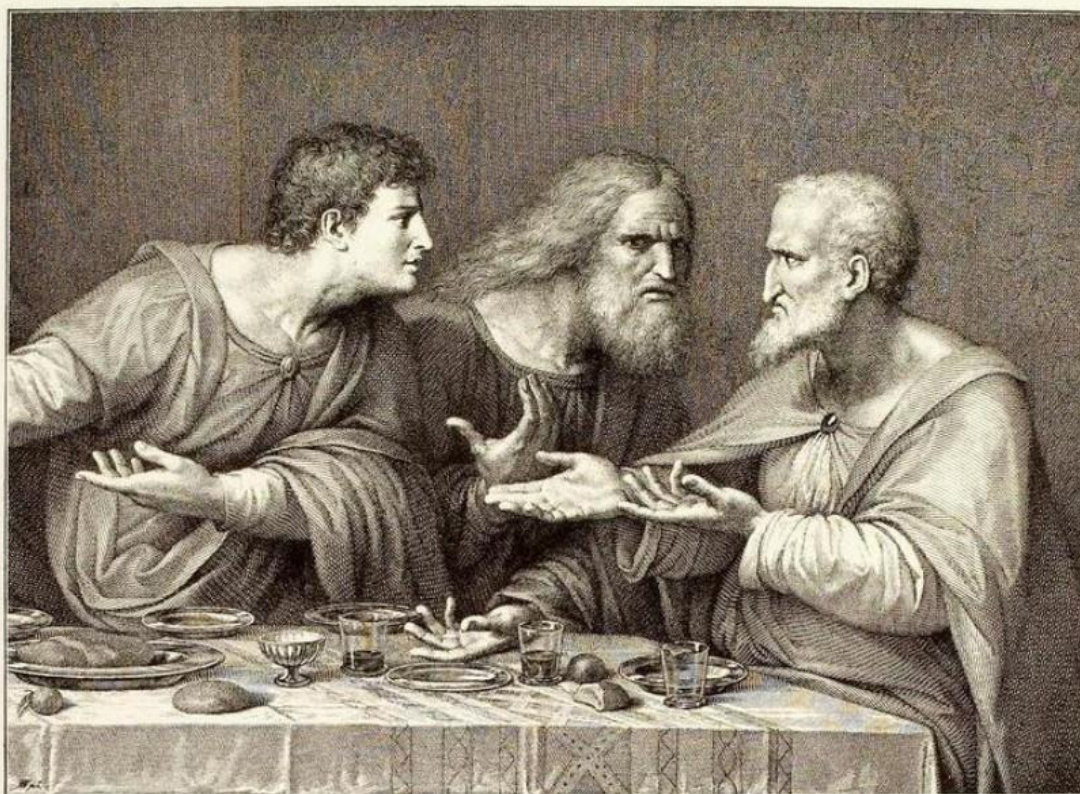






17. *Grupa učenika za Posljednju večeru.*  
Ove reprodukcije pojedinih likova su u Weimaru.





*Matthäus, Thaddäus und Simon. Aus dem Stich von Morghen.<sup>1</sup>*

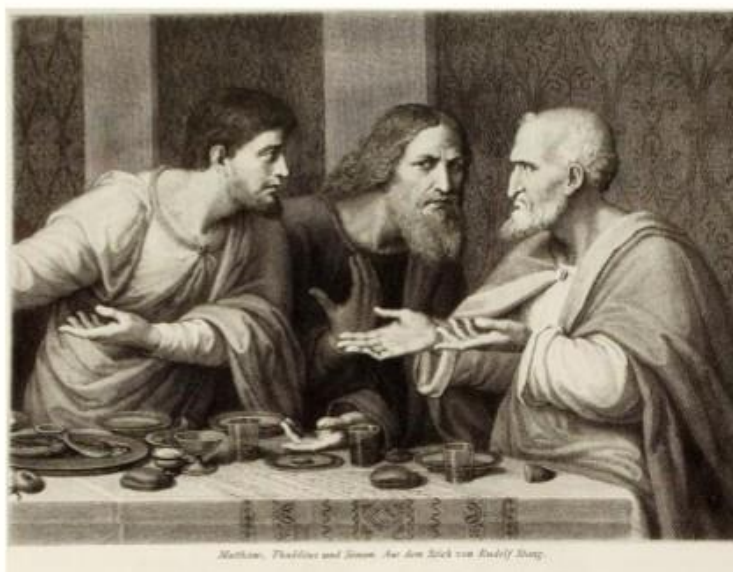
### 18. Posljednja večera. (Graviranje.)

Ovo je gravura Morghana, na temelju koje dobivamo točniju koncepciju kompozicije nego na sadašnjoj slici u Milanu, koja je uvelike uništena. Vi ste, naravno, upoznati sa sudbinom ove slike, o kojoj smo tako često govorili.





*Christus aus dem Abendmahlstisch von Rudolf Stang.*



*Matthias, Petrus und Simon. Aus dem Tisch von Rudolf Stang.*

19. Rudolf Stang, *Posljednja večera*. Gravura po Leonardu, završeno 1887.

Ovo je sasvim nedavna gravura, — reprodukcija koja otkriva najminuciozniju studiju. Često joj se dive a ipak, možda, za onoga tko voli originalne umjetnine, vodi predaleko u sferu minucioznog i detaljnog crtanja.

Ipak u ovome možemo prepoznati nezavisno umjetničko postignuće značajne ljepote.



20. *Sv. Jeronim.* (Vatikan. Rim.)





21. *Blagovijest.* (Uffizi. Firenca.)



22. *Srednja grupa "Bitke kod Anghiaria".* (Gravura Gerard Edelinck po Kretanskoj-kopiji Peter Paul Rubens.)

Ovdje imamo fragment slike bitke koju je zamislio Leonardo, koju sam nedavno spomenuo.

Sada ćemo prijeći na Michelangela. Još jednom razmatrajući Leonarda, vidjeti ćete da u njemu postoji nešto što posebno izlazi kada, umjesto kronološkog reda, koji je u svakom slučaju pomalo neizvjestan, uzmemo njegov rad u grupama, kako smo sada napravili. Tada jasno vidimo koje

različite struje žive u njemu. Jedna, koja posebno izlazi u njegovoj *Posljednoj večeri*, cilja na osobitost kompozicije kombiniranu s intenzivnim ocrtavanjem karaktera. Stoji za sebe i duž ove druge tendencije u kojoj ne traži takvu vrstu kompozicije. Tu drugu struju nalazimo izraženu na slikama u Louvru, i u St.Petersburgu i Londonu, koje smo pokazali prije *Posljednje večere*. To je moglo izaći u bilo koje vrijeme; osjeća se da je gotovo slučajno da takve slike ne postoje iz svakog perioda njegovog života. Ono što dolazi do izražaja na tim slikama ni na koji način ne podsjeća na osobitu kompoziciju *Posljednje večere*, već cilja na spokojnu kompoziciju dok teži umjereno izraziti individualni karakter.

Sada dolazimo do Michelangela. Za početak, autoportret.





*23. Michelangelo: Autoportret.*



24. *Bitka kod Lafita i Centaurusa.* (Bareljef.) (Casa Buonarotti. Firenca.)

Ovdje imamo Michelangelo prije nego je stekao nezavisnost, možda pod utjecajem Signorellija i drugih, još, zapravo, učenik.





25. *Bogorodica sa stubišta.* (Casa Buonarroti. Firenca.)



26. *Bacchus*. (Nacionalni muzej. Firenca.)





27. *Madonna*. (Bareljef.) (Nacionalni muzej. Firenca.)

I sada mislite kako Michelangelo seli u Rim po prvi puta, pod svim utjecajima koje sam upravo opisao.



28. *Madonna.* (Katedrala. Bruges.)

Pogledajte ovu sliku i zatim sljedeću; usporedite osjećaje na te dvije slike.





29. *Pieta*. (Sv. Petar. Rim.)

Pogledajte ovo djelo. Nedvojbeno je stvoreno pod osjećajem njegova dolaska u Rim. Više manje tragični element, prožima ga izvjesni uzvišeni pesimizam. Ponovno se okrenimo ranijoj, i vidjeli ćete da su dvije kreacije veoma slične po umjetničkom karakteru. Izražavaju istu nijansu osjećaja kod Michelangela. Sada se još jednom vraćamo *Pieti*.

Ljudi koji više osjećaju priču nego umjetničku kvalitetu kao takvu često su govorili da je Bogorodica, za situaciju u kojoj je ovdje portretirana, premlada. To je proizašlo iz vjerovanja koje je još bilo potpuno prirodno za to vrijeme i živjelo u duši samog Michelangela: — uvjerenja da zbog njene djevičanske prirode Bogorodica nije nikada poprimila značajke starijeg doba.



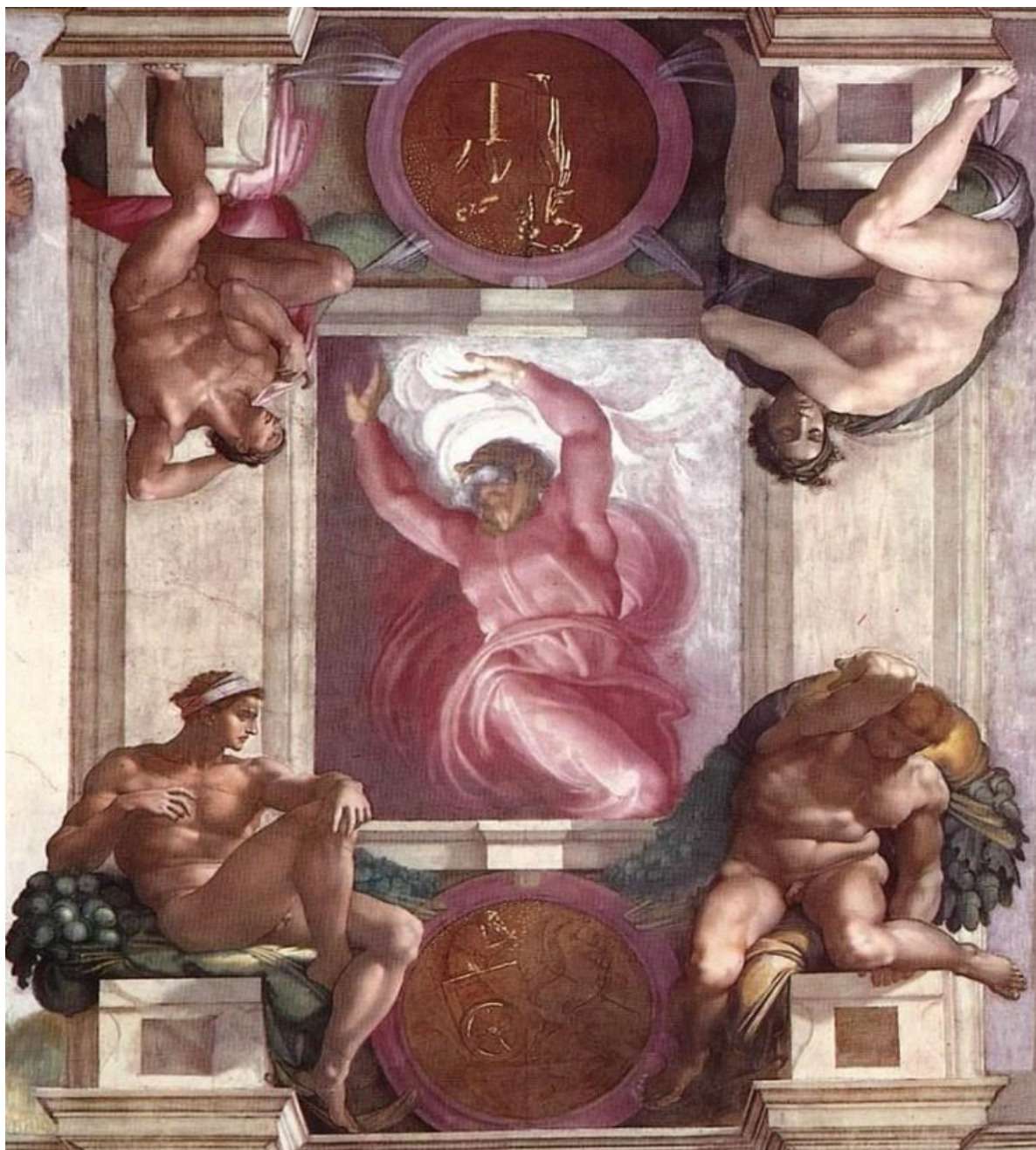
30. *David*. (Akademija. Firenca.)

Ovdje imate rad o kojem smo govorili ranije. Lik nas najviše pogađa svojom kolosalnošću, ne u vanjskom smislu, već u osobini misteriozno skrivenoj u cijeloj umjetničkoj obradi.





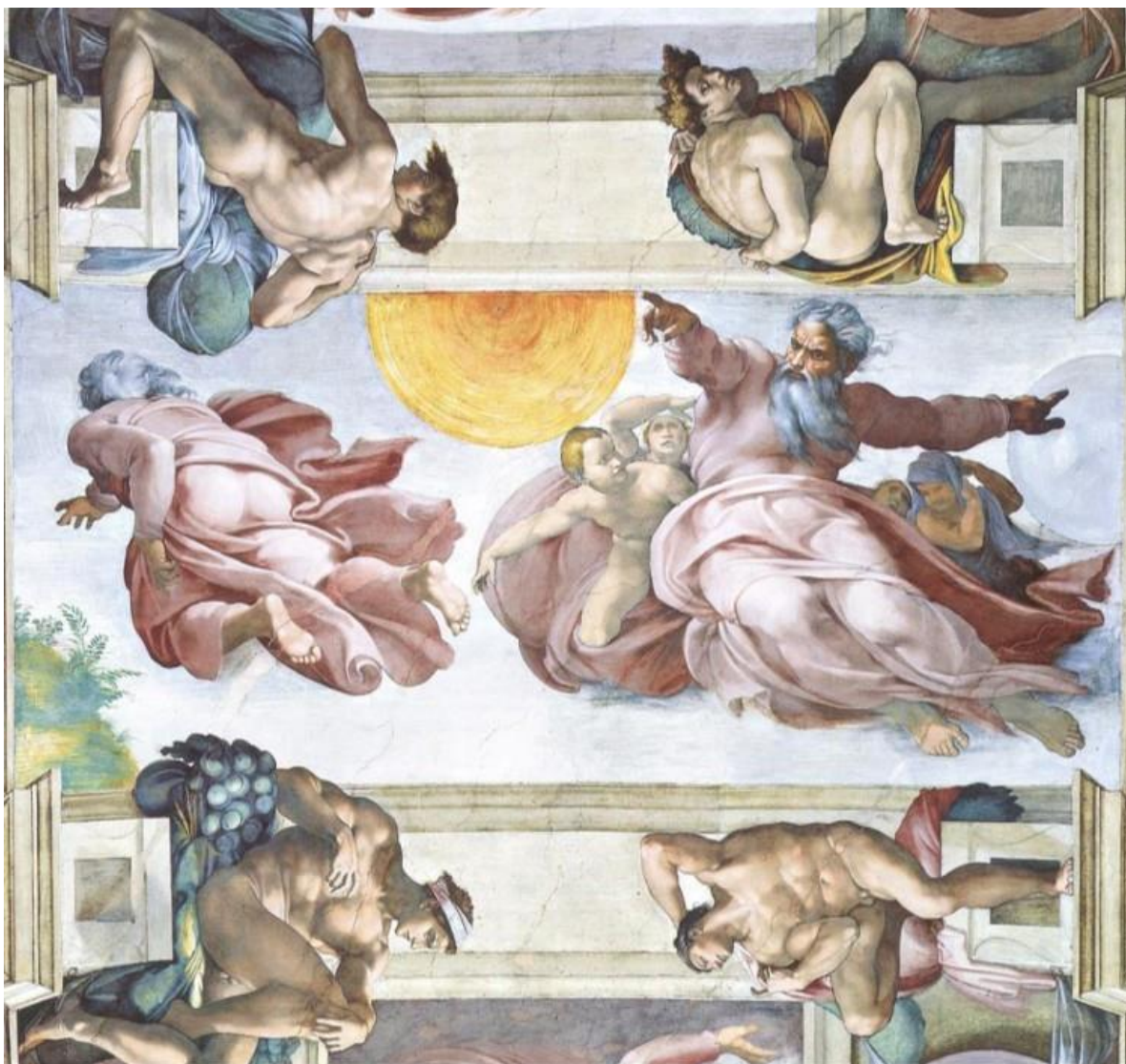
31. *Sveta obitelj.* (Uffizi. Firenca.)



32. *Odvajanje svijetla od tame.* (Sikstinska kapela. Rim.)

Sada smo došli do Sikstinske kapele. Za početak imamo Stvaranje svijeta, — prvu fazu, koju bismo mogli opisati kao stvaranje svijetla iz noćne tame.





33. *Stvaranje Sunca, Mjeseca i Zemlje.* (Sikstinska kapela. Rim.)

Ova slika svjedoči o tradiciji koja je još živjela u to vrijeme u pogledu stvaranja svijeta. To je bilo da je Jehova stvorio, na neki način, kao nasljednik ranijeg Stvaratelja, kojeg je nadvladao, ili nadišao, i koji je sada otišao. Sklad novog stvaranja svijeta sa starim kojeg je nadišao jasno je pokazana na ovoj slici. Uistinu, možemo reći, ideje kao što su one izražene u ovoj slici su potpuno nestale; više nisu prisutne.



34. *Stvaranje životinja.* (Sikstinska kapela. Rim.)

Ovo je, dakle, stvaranje koje je išlo prije čovječanstva.



35. *Stvaranje Adama.*

Ovdje nalazimo stvaranje čovjeka. Slijedi stvaranje Eve.





*36. Stvaranje Eve.*



*37. Pad i izgon iz Raja.*

Sada se sve više odmičemo od teme stvaranja svijeta prema temi povijesti – daljnjoj evoluciji ljudske rase. Ovo je pad u grijeh.



38. Eritrejska Sibila.

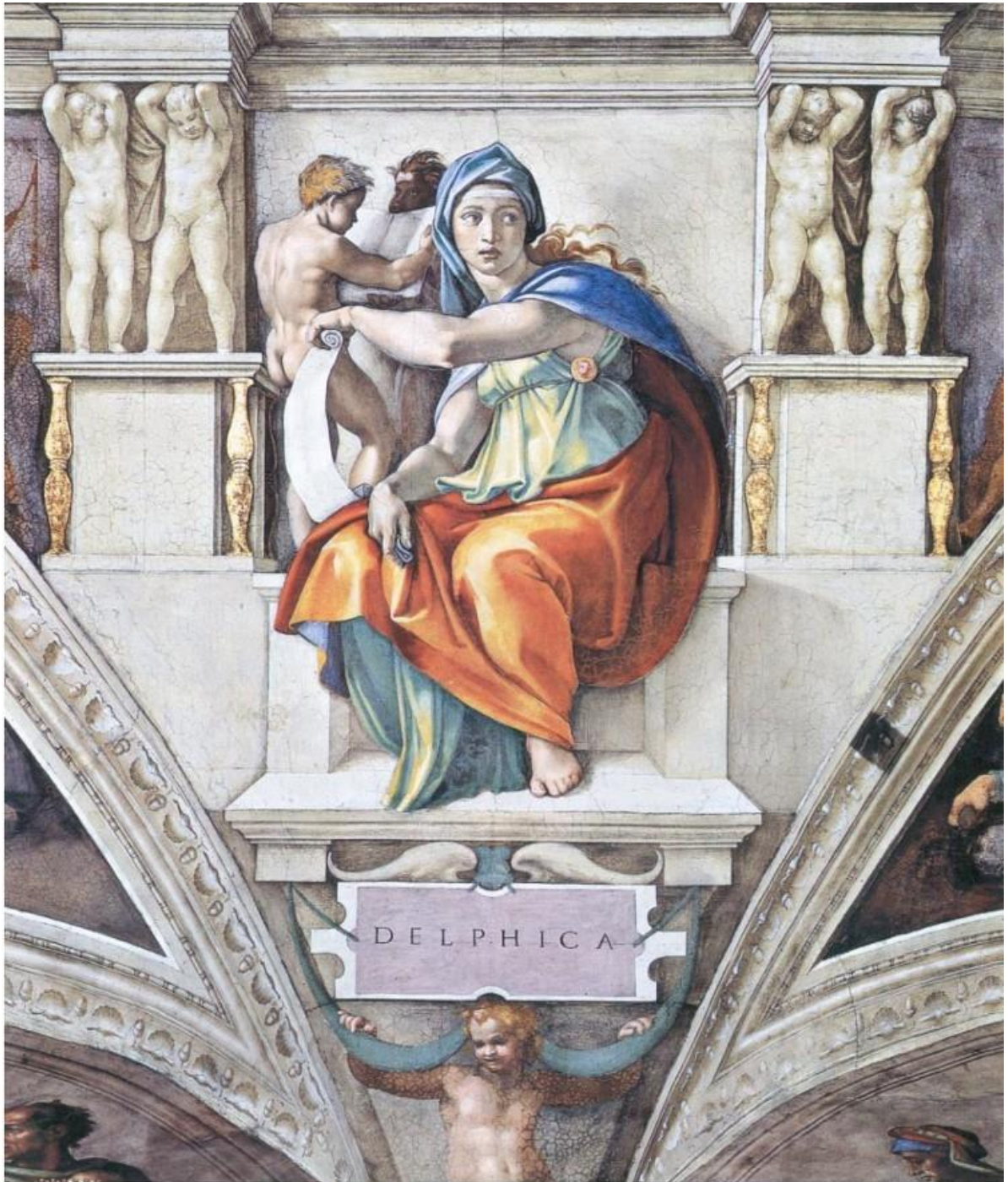
Dolazimo do Sibila, o kojima sam govorio na prijašnjem predavanju. Oni predstavljaju jedan nadosjetilni element u evoluciji čovjeka, koji je nasuprot onoj drugoj, proročkoj osobini. Ovo potonje ćemo sada vidjeti u nizu proroka. Ovdje imamo sibilski element. Na mom ciklusu predavanja u Leipzigu, "Krist i duhovni svijet", pronaći ćete cjelovitiji opis njegovog odnosa prema proročkom. To da je Michelangelo uopće uključio te stvari, u svoj niz slika, pokazuje koliko je blisko zemaljski život povezivao s nadosjetilnim — duhovnim. Promotrite sada niz Sibila; vidite kako se stvarni individualni život izljuje u svaku od njih: u svakom detalju, svaka izražava sasvim specifičan vlastiti vizionarski karakter.





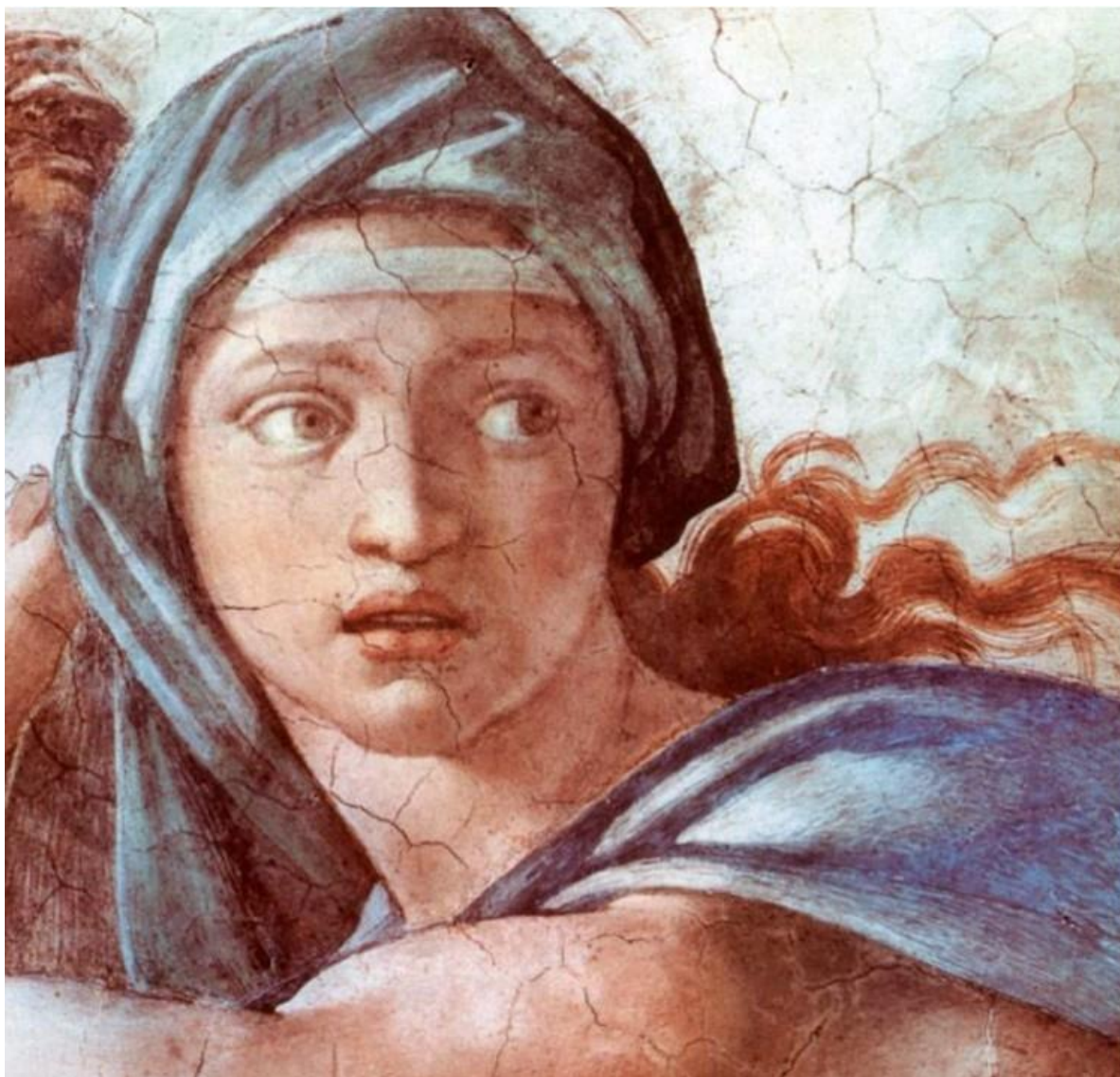
39. Kumejska Sibila.





40. Delfijska Sibila.





41. *Delfijska Sibila*. (Detalj)

Promotrite položaj ruke. To nije slučajno. Promotrite pogled u njenim očima, izbija iz elementarnog života; obožavati ćete mnoge stvari koje ne možemo izraziti riječima, jer to bi učinilo stvar previše apstraktnom, — ali one leže skrivene u umjetničkom postupku.



*42. Libijska Sibila.*

A sada dolazimo do proroka.



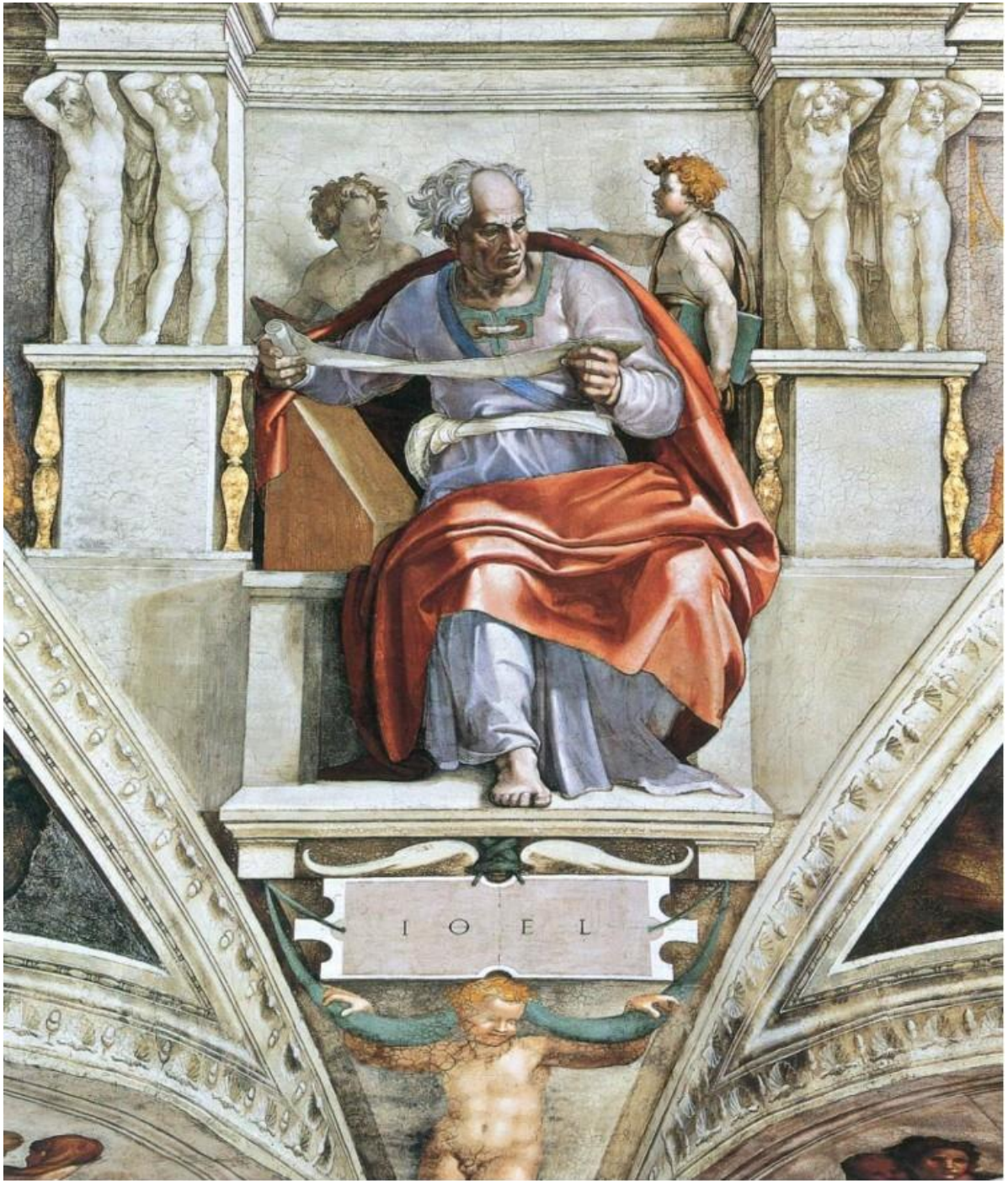


43. Zakarija.



44. Jeremija.





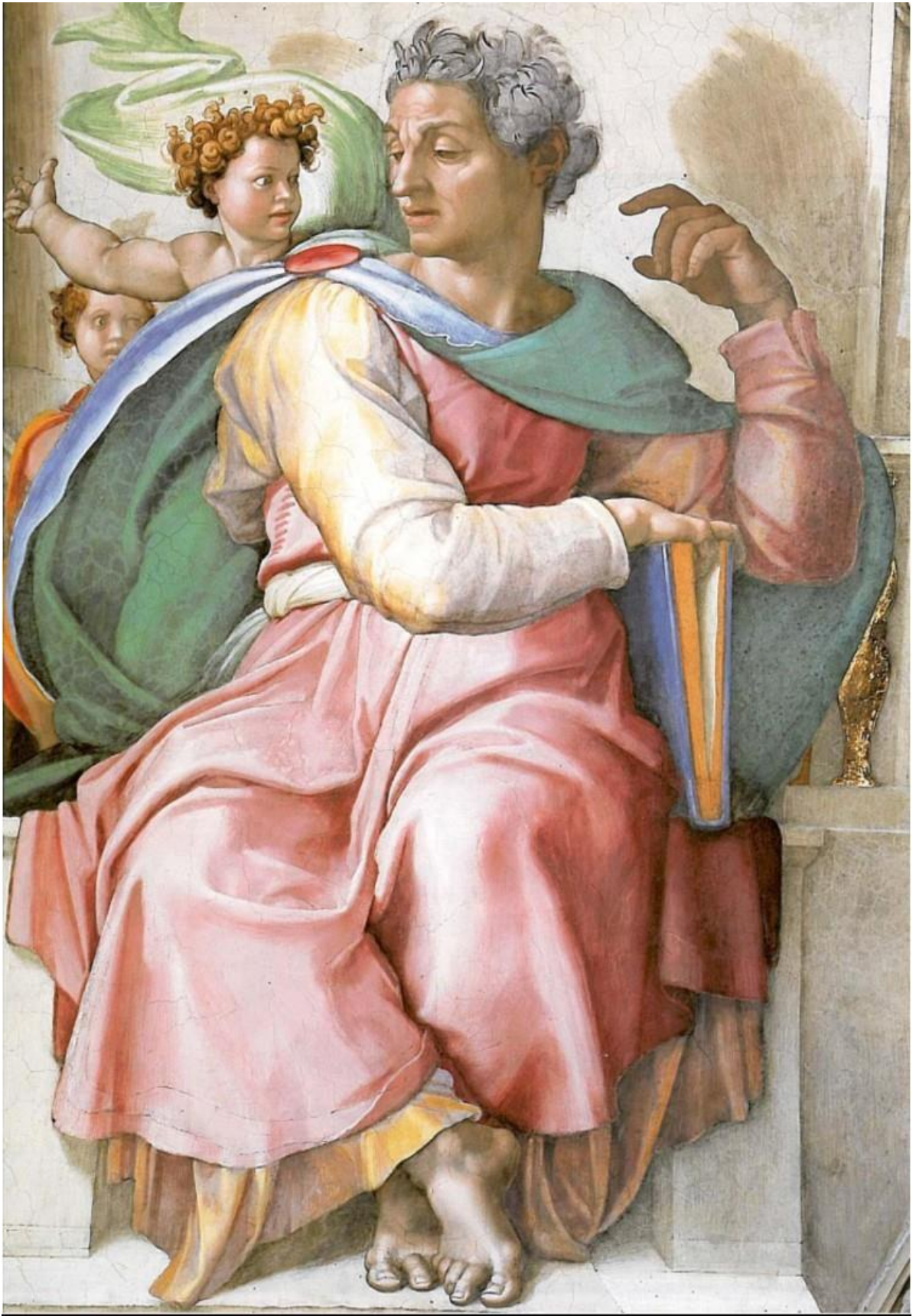
45. Joel.





46. *Ezekiel.*





47. Izaija.





48. *Jona.*





49. *Danijel.*



*50. Grupa Jakoba.*

Ovo su primjeri njegovih scena iz Starog zavjeta.







51. *Jesse i grupa Solomona.*

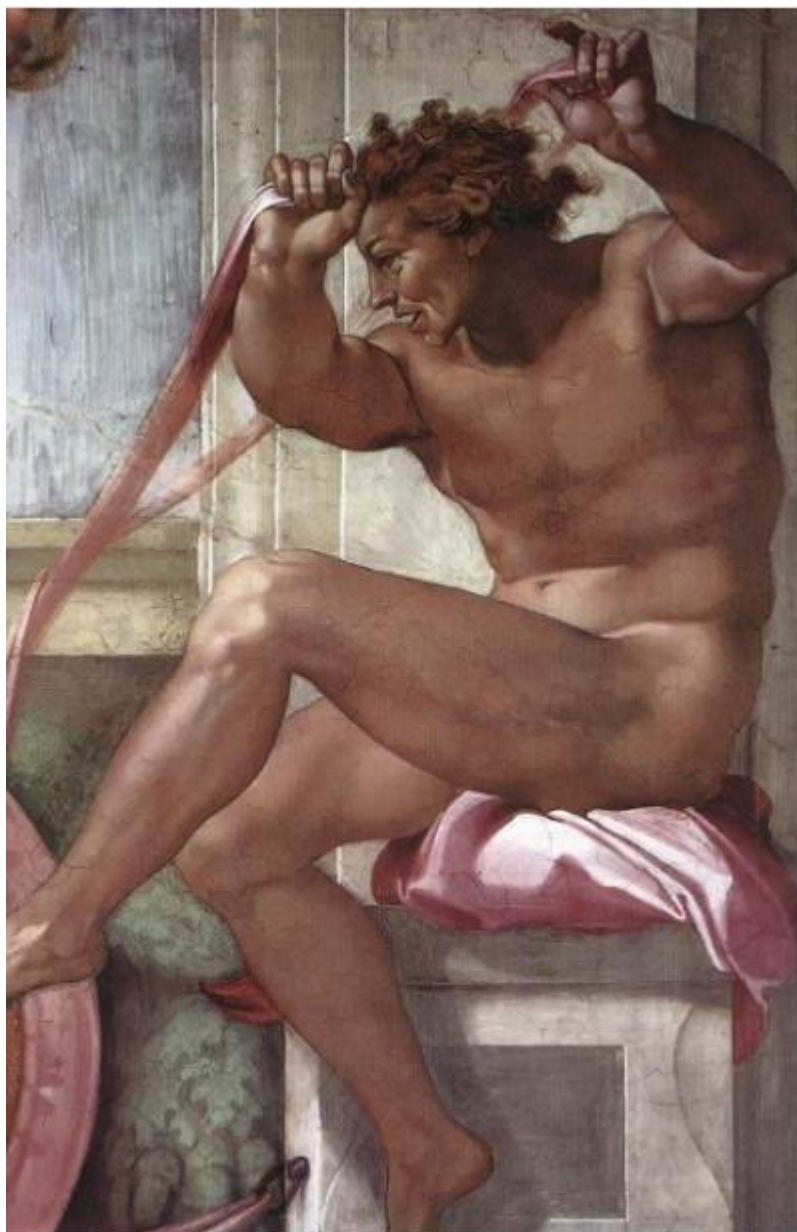












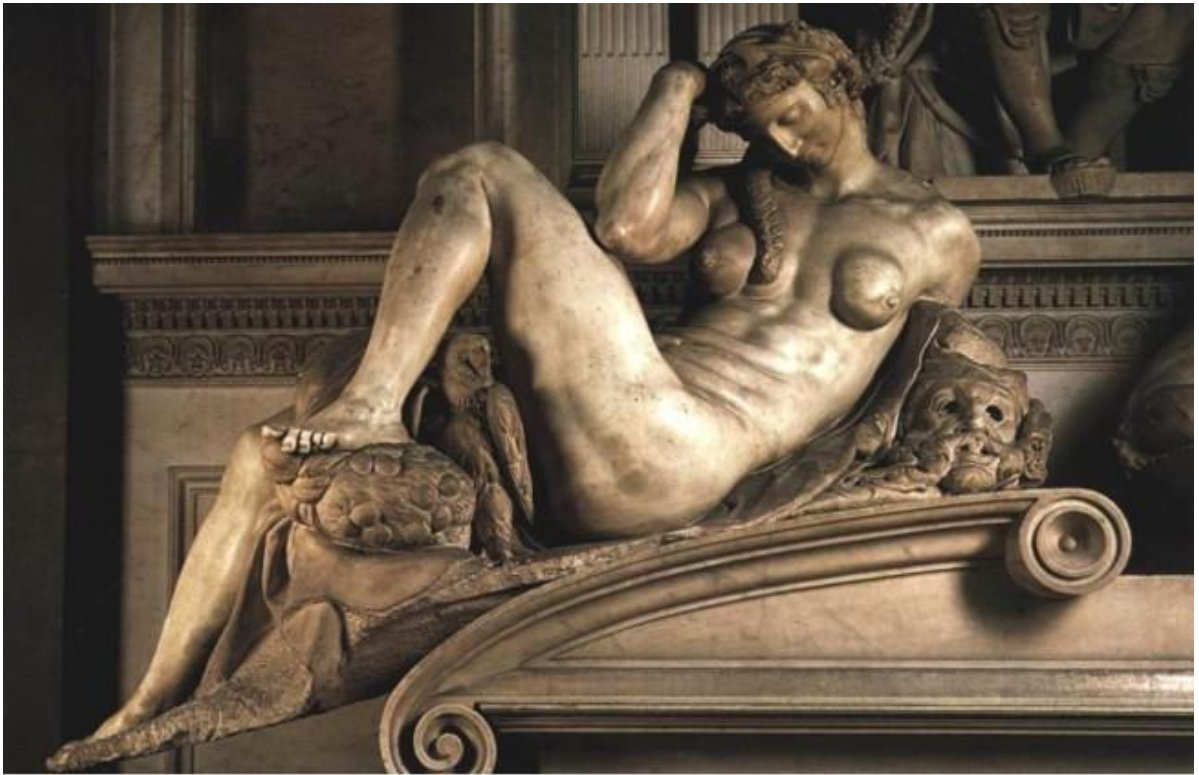
52. *Figure Atlasa.* (Preko Perzijske Sibile i Danijela.)

Ovdje dolazimo do njegovog kasnijeg perioda u Firenci: do Medicija i Kapele u kojoj je morao raditi za Medicije pod uvjetima koje sam prije opisao. Govorio sam o ovim grobovima Giuliana i Lorenza na predavanju za koje vjerujem da je također tiskano.





53. *Grob Lorenza.* (Kapela Medici. Firenca.)



54. *Dan.* (Detalj s groba Lorenza.)



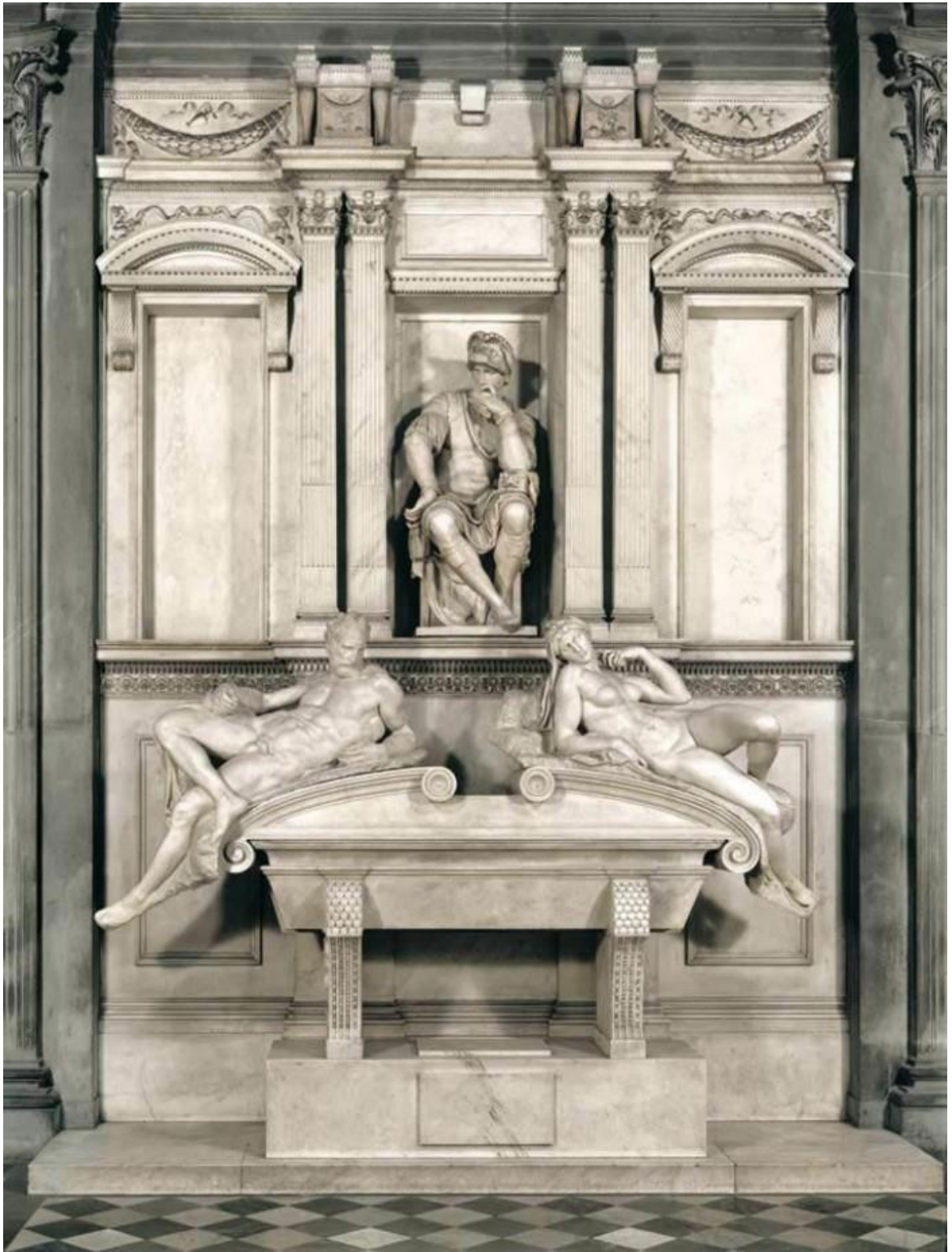
55. *Noć.* (Detalj s groba Lorenza.)





56. *Grob Lorenza.* (Središnja figura.)

Ovo je drugi grob, s figurama Jutra i Večeri.



57. *Grob Giuliana.* (Kapela Medici. Firenca.)





58. *Večer*. (Detail s groba Giuliana.)



59. *Jutro*. (Detalj s groba Giuliana.)





60. *Grob Lorenza*. (Središnja figura.)





61. *Bogorodica*. (San Lorenzo. Firenca.)62. *Posljednji sud*. (Sikstinska kapela. Rim.)

Još jednom pratimo Michelangela do Rima, gdje stvara, opet po naredbi pape, *Posljednji sud* – dio oltara za Sikstinsku kapelu. Veličina tog djela leži u karakterizaciji, univerzalnom značaju likova. Razmotrite na ovoj slici sve što je suđeno, takoreći, za Nebesa, sve što je suđeno Paklu, i Krista u sredini, kao kozmičkog suca. Vidjeti ćete kako je Michelangelo težio uskladiti ovu kozmičku scenu. Veličanstveno onako kako je zamišljeno, s individualnim i ljudskim osjećajem. Hermann Grimm izvukao je glavu Krista iz neposredne



blizine, i pokazalo se da je veoma slična glavi Apola iz Belvederea. Sada ćemo pokazati neke detalje.



63. *Lik Krista.* (Detalj iz Posljednjeg suda.)



64. *Glava Krista.* (Detalj iz Posljednjeg suda. Sikstinska kapela.)





65. *Glava od Apola Belvedere.* (Rim, Vatikan Grčka skulptura)

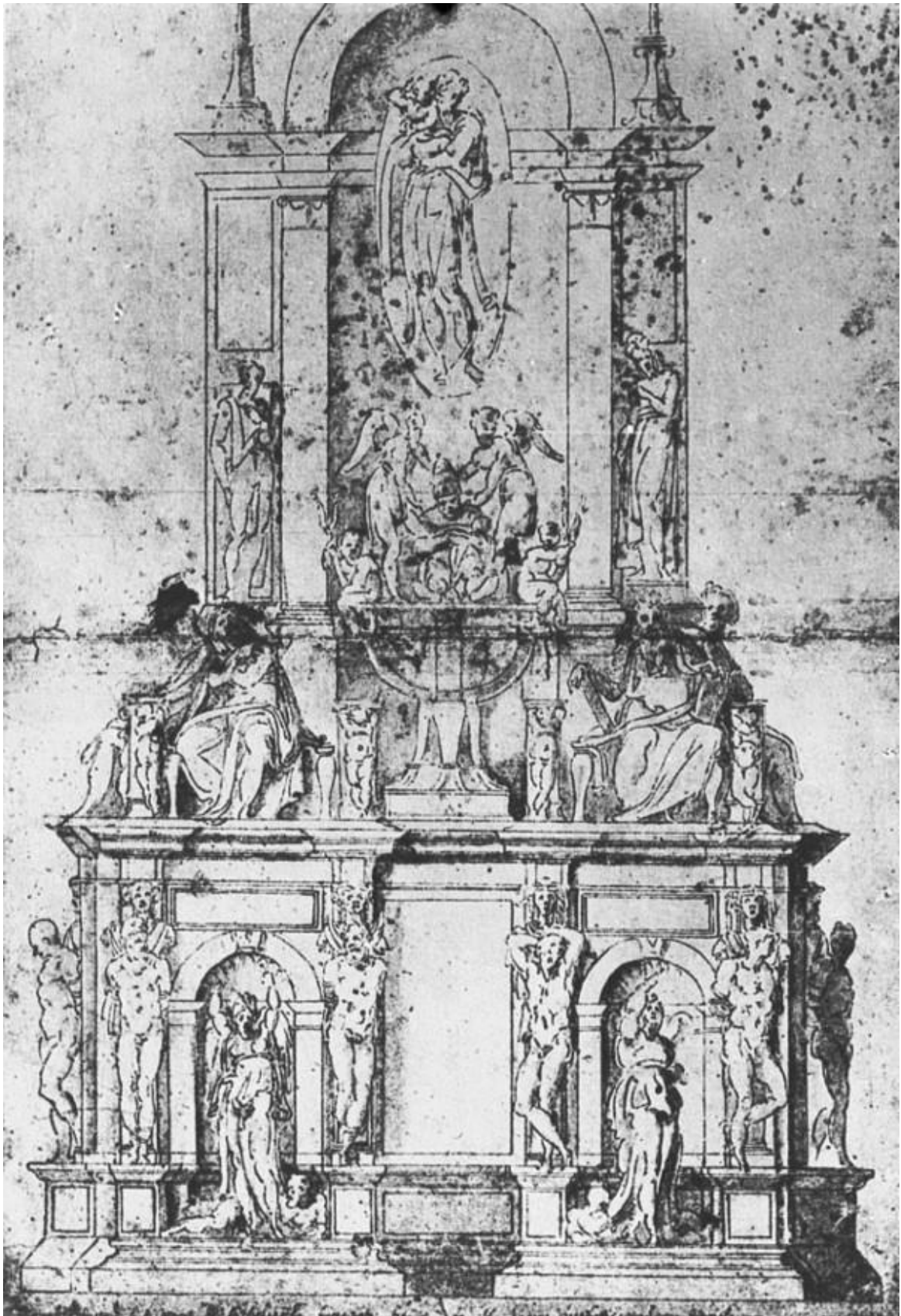


66. *Barka Charona.* (Detalj iz Posljednjeg suda.)





67. *Grupa prokletih.* (Sikstinska kapela – Rim, Vatikan.)



68. *Design groba iz 1513.* (Albertine. Beč.)

I sada, premda u vremenu pripada nešto ranijem periodu, dajemo ono što je Michelangelo stvorio za spomenik papi Juliju; jer, u stvari, ovo nikad nije završeno, i Michelangelo je na tome radio u zadnjem periodu njegova života i završio dijelove.



69. *Mojsije.* (Sv. Petar u lancima. Rim.)



Značajno je da je papa Julije II, čiji karakter je bez sumnje sadržavao određenu veličinu, zatražio da se ovaj spomenik podigne za njegove napore. Trebao je sadržavati čitav niz likova, možda trideset. Nikada nije završen, ali ostala je ova, najveća figura u vezi s njim — Michelangelov čuveni lik Mojsija, o kojem smo često govorili, — i dvije figure koje sada slijede:



69a. *Umirući rob.* (Louvre. Paris.)



69b. *Sputani rob.* (Louvre. Paris.)





69c. *Pieta (pokop)*. (Katedrala. Firenca. )

To je dovršeno u zadnjem periodu njegova života. Teško je iscrpno reći kako je nastalo. Jedno je sigurno: grupa izražava ideju koju je Michelangelo nosio sa sobom kroz cijeli život. Da li je postojala druga grupa koja je nekako izgubljena, u kojoj je razmatrao ovu scenu u veoma ranoj fazi njegove karijere, ili je to isti blok na kojem je ponovno radio, preuređujući ga krajem života, teško je reći. Ali mi to vidimo ovdje kao njegov zadnji rad. Nije samo to da ga je dovršio kada je bio veoma star čovjek; odgovara umjetničkoj ideji koju je nosio kroz cijeli dugi život, i povezana je daleko dublje nego se može zamisliti s temeljnim osjećajem njegove duše. Istina, nije ga mogao stvoriti ovakvog u svakoj fazi njegova života. Uvijek bi ispalo malo drugačije; uvijek bi prikazao osnovno raspoloženje njegove duše na nekako različit način. Ali dubok i čisti kršćanski osjećaj koji živi u Michelangelu posebno dolazi do izražaja u ovom posebnom djelu Krista i Majke, u ovoj sceni pokopa. Uvijek

iznova ideja o otajstvu Golgote pojavljuje se u duši Michelangela na ovaj način: — On osjeća da se otajstvom Golgote dogodilo djelo nebeske ljubavi, s intenzitetom koji će vječno lebdjeti pred očima čovjeka kao uzvišeni ideal, ali to čovjek nikada ne može postići čak ni u najmanjoj mjeri, i zato mora nadahnuti s tragičnim raspoloženjem onoga tko promatra ove svjetske događaje.

A sada zamislite, s ovom idejom u njegovoj duši, Michelangelo je vidio Rim kako postaje isusovački. S tom idejom u duši, prošao je kroz sve osjećaje o kojima sam govorio; i što god je vidio u svijetu, mjerio je u odnosu na ovaj standard. Uistinu, proživio je puno toga u svom dugom životu. Dok je stvarao svoja najranija umjetnička djela u Firenci, papa u Rimu je bio Aleksandar VI, Borgia. Zatim je pozvan u Rim, i slikao *Stvaranje svijeta* za papu Julija. Vidimo dominaciju Borgia u Rimu zamijenjenu sa papom Julijem, i zatim od Medicija, Lav X. U vezi toga moramo shvatiti da je papa Julije II, iako je radio s otrovima, ubojstvima, klevetama, itd., ipak bio ozbiljan prema kršćanskoj umjetnosti. Papa Julije, koji je zamijenio prinčeve Borgie, nastojao je Svetu stolicu napraviti velikom kroz duhovni život. Iako je bio čovjek rata, ipak, u najdubljoj duši, mislio je o sebi samo u službi duhovnog Rima. O Juliju II ne smijemo propustiti shvatiti da je bio čovjek s duhovnim ciljevima, potpuno ozbiljan u svemu što leži u njegovom impulsu da ponovno podigne crkvu Sv. Petra, i, zaista, u svemu što je postignuo za umjetnost. Bio je ozbiljno nesebičan u tim stvarima. Može izgledati čudno to reći za čovjeka koji je u provođenju svojih planova koristio otrov, ubojstvo i slično. Ipak takav je običaj bio u krugovima uz čiju je pomoć realizirao svoje planove. Njegov najviši ideal, ipak, bio je ono što je želio donijeti svijetu preko velikih umjetnika. Za duh poput Michelangela doista je, duboko tragično osjetiti, kako savršeno dobro nikad ne može biti realizirano u svijetu, već uvijek mora biti ostvareno jednostrano. Ipak, to nije bilo sve, jer je živio da bi posvjedočio prelasku na komercijalne pape, ako ih tako možemo nazvati — one iz kuće Medici, koji su se, uistinu, daleko više brinuli za svoje ambicije, i bili u osnovi različiti u duhu od Julija II a čak i od Borgia. Svakako, nisu to bili bolji ljudi. Moramo, međutim, prosuđivati te stvari u odnosu na samo vrijeme. Lako je danas osjetiti papu Aleksandra VI, ili njegovog sina Caesara Borgia, ili Julija II, kao ljude zvijeri; danas je dopušteno o njima pisati sasvim nezavisno i slobodno, dok mnoge kasnije pojave još ne možemo okarakterizirati s jednakom slobodom: Ali moramo također shvatiti: — Uzvišena djela postignuta u to vrijeme nisu bez uzročne veze s karakterom svih ovih papa, — zaista, do mnogih stvari ne bi došlo da su Savonarola ili Luther zauzeli Svetu stolicu. I sada smo došli do Rafaela.





70. *Rafael. Autoportret. (Uffizi. Firenca.)*







71. Rafael i Perugino. Vjenčanje Djevice. (Milano.).

Ovdje je slika o kojoj sam prošli put govorio. Još jednom ćemo je staviti pred naše duše. S lijeve strane imamo istu temu koju je obradio Perugino, a na desnoj Rafael. To je *Sposalizio* ili *Vjenčanje Djevice*. Ovdje možete vidjeti kako je Rafael izrastao iz škole njegova učitelja, Perugina, i možete prepoznati veliki napredak. U isto vrijeme, u slici na lijevoj strani vidimo sve što je karakteristično za tu školu na razini s koje je Rafael započeo. Pogledajte karakteristična lica, njihov zdrav — kako ga danas nazivamo — sentimentalni izraz. Pogledajte neobične položaje stopala. Pokušava se određena karakterizacija; ipak je sve zatvoreno u određenoj auri o kojoj sam govorio ranije, — koja se opet pojavljuje kod Rafaela, preobražena, takoreći, podignuta u novi oblik i snagu kompozicije. Ovdje prepoznajete rast moći ove snage kompozicije, također. Ali ako usporedite detalje, vidjeti ćete da se kod Rafaela to shvaća jasnije a istovremeno i nježnije, nije tako čvrsto.



72. *Rafael. Krist sa stigmama. (Pinakoteka. Brescia.)*





73. *San viteza*. (Nacionalna galerija. London.)

Cijelu sliku treba shvatiti kao svijet snova. Općenito je poznata kao "San viteza".



74. *Sv. Jure.* (Ermitage. St. Petersburg.)





75. *Bogorodica s Isus-djetetom.* (Madonna Terranuove. Berlin. )

Sada ćemo pustiti da na nas djeluju Rafaelove brojne slike Bogorodice i svetih legendi. Te su — posebno Bogorodice — djela Rafaela koje su ga prve odvele u svijet.



76. *Bogorodica Tempi*. (München.)





77. *Bogorodica u zelenom.* (Beč.)



78. *Bogorodica s češljugarom.* (Uffizi. Firenca.)

Na ovim slikama još imate stara, karakteristična držanja i stavove koje je Rafael donio sa njim iz zavičaja.





79. Sveta obitelj: Bogorodica Canigiani. (München.)



80. *Sveta obitelj.* (Prado. Madrid.)





81. *La Belle Jardiniere*. (Louvre. Paris.)



82. *Bogorodica Alba*. (Ermitage. St. Petersburg.)

Ovo su Bogorodice koje svjedoče daljnjem razvoju Rafaela. Sada ga slijedimo u vrijeme kada je otišao u Rim. Nije poznato povijesno točno kada je to bilo. Vjerojatnost je da nije jednostavno otišao u Rim određene godine, — 1500 se obično pretpostavlja — već da je bio u Rimu više od jedanput i odlazio natrag u Firencu, i da je od godine 1500 nadalje stalno radio u Rimu. Sada, dakle, slijedimo ga u Rim i dolazimo do onih slika koje je tamo naslikao za papu Julija.





83. *Disputa*. (Vatikan.)

Ova slika vam je dobro poznata svima, i mi smo, također, o njoj govorili na prijašnjim predavanjima. Postoje njene mnoge pripremne skice. U obliku u kojem je ovdje vidite, napravljena je po nalogu pape, — pape koji je žudio, kao što sam upravo rekao, da Rim napravi duhovno velikim.

Moramo se, međutim, čvrsto uhvatiti jedne točke, koja se otkriva činjenicom da se neki elementi motiva ove slike pojavljuju na veoma ranom stupnju, čak i kod Perugia, predstavljajući ovu ideju, ovu scenu, ili radije, njen motiv.



83a. *Trojstvo*. (Perugia, S. Severo.)

Tako je ideja već živjela u ranoj fazi, i mogla se uobličiti u ovom izvanrednom kutku srednjoistočne Italije.

Motiv slike moramo shvatiti kao da živi u samom vremenu. Ispod su ljudska bića — teolozi, uglavnom. Ovi teolozi dobro znaju da je sve što ljudski



razum može otkriti povezano s onim što je sv. Toma Akvinski nazvao "Preambula Fidei", i mora biti prožeto onim što dolazi iz duhovnih svjetova kao stvarna inspiracija, u čemu su pomiješana postignuća velikih kršćanskih i predkršćanskih povijesnih figura, i jedino je pomoću čega se može shvatiti tajna Trojstva. Taj misterij, moramo to tako shvatiti, probija se dolje usred rasprava teologa ispod. Moramo pojmiti da je ova slika naslikana iz volje da se kršćanski život temeljito ujedini s Rimom — da se Rim još jednom napravi središtem kršćanstva obnavljajući zapuštenu crkvu sv. Petra, prema željama pape Julija. Pod utjecajem pape, želeći postići novu veličinu kršćanstva sa sjedištem u Rimu, takve ideje su spojene s temeljnim konceptom; tajnom Trojstva. Ova činjenica objašnjava ono što bih mogao nazvati, možda, vanjskim ukrasima slike. (Čak i u arhitektonskim elementima koje sadrži, vidimo dizajn koji se ponovno pojavljuje u sv. Petru.) To je kao da će slika objaviti: Sada opet će Rim cijeli svijet podučavati tajnu Trojstva. Mnogo je preliminarnih skica koje pokazuju ne samo da je Rafael polagano postigao finalnu kompoziciju, već da je čitav taj način razmišljanja o tom nadahnuću, da je ideja o Trojstvu dugo u njemu živjela. Sigurno nije bio slučaj da je papa rekao: "Nacrtaj mi takvu i takvu sliku". Prije je rekao, "Pričajte mi o ideji koja već dugo živi u vama", i tako su zajedno, takoreći, stigli do koncepcije koju sada vidimo na zidu Segnature.



84. *Atenska škola.* (Vatikan. Rim.)

Sada dolazimo do slike koju se, kao što znate, obično naziva Atenska škola, uglavnom zato jer se za dvije središnje figure pretpostavlja da su Platon i Aristotel. Jedino je sigurno to da nisu. Neću se zadržavati na drugim iznijetim

stavovima. Govorio sam o ovoj slici, također, u ranijim prigodama. Ali to sigurno nisu Platon i Aristotel. Istina, u tim likovima možemo prepoznati mnoge drevne filozofe, ali to nije poanta slike. Stvar je u tome, da je za razliku od onoga što je nazivao "inspiracija" Rafael također želio portretirati ono što čovjek prima kroz inteligenciju kada je usmjeren na nadosjetilno i primjeni da istraži uzroke stvari. Različiti stavovi koje čovjek može tada zauzeti izraženi su u više likova. Bez sumnje, Rafael je uveo tradicionalne likove drevnih filozofa, kao što se, zaista, uvijek trudio iskoristiti ovu ili onu tradiciju. Ali to nije stvarna poanta; poanta je bila suprotstaviti nadosjetilnu inspiraciju, silazak nadosjetilnog kao inspiracija čovjeka, s jedne strane; a s druge strane postizanje znanja o svijetu kroz inteligenciju čovjeka usmjerenu na nadosjetilno. U tom smislu, dvije središnje figure treba razumjeti ovako: S jedne strane imamo čovjeka koji je još u mlađim godinama života, čovjeka s manje iskustva u životu, koji više govori kao čovjek koji gleda oko sebe na Zemlji, da bi opazio uzroke stvari. Pokraj njega je stari, stari čovjek koji je jako puno asimilirao u životu, i zna kako primijeniti ono što je vidio na Zemlji na nebeske stvari. A tu su i drugi likovi koji, dijelom meditacijom, dijelom aritmetičkim, geometrijskim ili drugim vježbama, ili proučavanjem i interpretacijom evanđelja i drugih svetih spisa, teže otkriti uzroke stvari primjenjujući njihov ljudski intelekt. Već sam govorio o ovim stvarima i vjerujem da je i to predavanje, također, dostupno. Mislim da ako napravimo kontrast između ovih slika na ovaj način, nećemo biti zavedeni u besmislene špekulacije da li je jedan Pitagora ili je drugi Platon ili Aristotel — špekulacije koje su svakako neumjetničke. Mnogo genijalnosti je primijenjeno u dešifriranju nekoliko likova: Ništa nije više izlišno u odnosu na ove slike. Radije bismo trebali učiti kako promatrati divne varijacije izražene u potrazi za svime što je dostižno čovjekovoj inteligenciji.

Možete također i usporediti dvije slike. Na ovoj je slici cijela stvar smještena u arhitektonsko okruženje, dok je na drugoj, "Disputi", okruženje široki svijet. To je razlika između inspiracije čija je kuća veliko univerzalno zdanje i potrage ljudske inteligencije koja se, kao što to ovdje vidite, odvija u zatvorenom i ljudskom prostoru.





85. *Tri vrline.* (Vatikan. Rim.)

Dolazimo do onoga što je dostižno u ljudskoj sferi, bez da se na nju utječe iz nadosjetilnog.



86. *Teologija*. (Vatikan.)

Ovo je poput komentara za *Disputu* — znanje o božanskim misterijima predstavljeno u alegorijskoj figuri, i vodi dalje do *Dispute*.





87. *Pravda.* (Vatikan. Rim.)





88. *Madonna da Foglino*. (Rim.)





89. *Let Heliodora.* (Vatikan. Rim.)

Ovdje imamo sliku uzetu iz cijelog kompleksa kojeg je Rafael napravio za papu Julija II da bi nadahnuo ideju da kršćanstvo mora biti pobjedonosno i sve što mu se suprotstavlja mora biti nadvladano.





90. *Let Atile*. (Vatikan. Rim.)

Ovo je samo još jedan aspekt iste ideje.





91. *Oslobođenje sv. Petra.* (Vatikan. Rim.)

Također pripada istoj grupi.

92. *Sibile.* (St. Maria della Pace. Rome.)

Rafaelove Sibile. Ako se sjetite onih od Michelangela, primijetit ćete veliku razliku. U Sibilama Rafaela — molim vas da se i sami uvjerite — prikazani su ljudski likovi, da predstave biće koja stoje unutar kozmosa, — bića u kojima radi čitav kozmos. One same sanjaju, takoreći, unutar kozmosa kao njegov dio i nisu u potpunosti došle do svijesti. Razna nadosjetilna bića, anđeoske figure između njih, donose im tajne svjetova. Stoga su one bića sanjanja, koja žive unutar univerzalne sponse. Michelangelo, s druge strane, portretira ljudsko i individualno u svemu što njegove Sibile sanjaju ili razvijaju iz njihove snene svijesti. Michelangelo mora stvarati iz individualnog, dapače, možemo čak reći, osobnog karaktera svake od njih. Ove Sibile Rafaela, s druge strane, žive i kreću se i imaju svoje biće iznad individualnog. Čak i ako su individualne, žive i kreću se u kozmičkom životu.



93. *Obraćenje sv. Pavla - Tapiserija. (Rim, Vatikan.)*





94. *Sveta obitelj: Bogorodica pod hrastom.* (Prado. Madrid.)







95. *Sikstinska Bogorodica.* (Dresden.)



96. *Sveta obitelj.* (Louvre. Paris.)

U ovom prostoru imamo sliku preobraženja. (Slika prostora nije dostupna)





97. *Preobraženje.* (Vatikan.)

Evo i same slike. Moguće je čak i da je sam Rafael nije dovršio, već je kod smrti ostavio nedovršenom. Krist se uzdiže prema nebu.

Za one koji kažu da je Rafael u svom zadnjem razdoblju slikao vizionarske slike, trebamo odgovoriti samo pokazujući na ovaj lik (lik dječaka). Prikazano je u savršeno stvarnom, okultno realističnom smislu, kako figura čini mogućim da scena postane vidljiva ostalima. Kroz ono što bih nazvao medijumska priroda nesvjesnog ludila, ova figura utječe na ostale, omogućujući im da vide takvo što.



98. *Figura Krista.* (Detalj gornje.)



Ovdje imamo lik Krista.

A sada, moji dragi prijatelji, mislite na sve što je Rafael naslikao. Sve što je prošlo ispred vas bilo je sadržano između njegove dvadeset prve i trideset sedme godine, kada je umro. U njegovoj dvadeset prvoj naslikao je prvu sliku koju smo pokazali — *Vjenčanje Djevice* — suprotstavljajući je slikarstvu Perugina. Hermann Grimm je na lijep način razradio nešto što rječito govori o Rafaelovom slobodnom i nezavisnom razvoju, dokazujući čak i izvana u nekoj mjeri ono što sam ranije rekao. Rafael, premda nošen valovima vremena, i naučivši mnogo toga od svijeta, ipak je sa sobom u Rim donio osobitu prirodu tog srednjoistočnog dijela Italije. Usprkos mladosti, stvarao je iz svoje najdublje prirode i napredovao neometano, sa savršenom pravilnošću u njegovom razvoju. Hermann Grimm je istaknuo da do glavnih kulminacijskih točaka u Rafaelovom stvaralačkom radu dolazimo ako, krenuvši od njegove dvadeset prve godine, idemo dalje u niz perioda od četiri godine. Od njegove dvadeset prve godine imamo njegov *Sposalizio*; četiri godine kasnije *Pogreb*, koji danas nismo pokazali — iznimno karakterističnu sliku, koja, posebno kada uzmemo u obzir pripadne skice i sve što je s time povezano, predstavlja izvjesni klimaks u radu Rafaela. A onda, još jednom, četiri godine kasnije, imamo klimaks stvaralačkog rada u *Camera della Segnatura* u Vatikanu. Napredujući tako u fazama od četiri godine, vidimo kako Rafael prolazi svoj razvoj. Stoji tamo u svijetu s apsolutnom individualnošću, pokoravajući se impulsu povezanom samo s njegovom inkarnacijom, čiji impuls on neprestano razvija i smješta u svijet nešto što ide svojim tijekom sa savršenom regularnošću, poput evolucije čovječanstva.

A sada razmotrite ove tri figure zajedno, — ističući se kao vrhunac u životu umjetnosti, u evoluciji čovječanstva. Leži u dubokoj tragediji ljudske evolucije da je ovo vrhunsko postignuće povezano s nizom papa — Aleksandar VI, Borgia, Julije II, Lav X, — ljudi koji zauzimaju prvo mjesto u pogledu umjetničkih ciljeva i koji su pozvani njihovu ulogu u ljudskoj evoluciji kao vladari na visokim položajima. Pa ipak bili su takvog karaktera da su na te visoke položaje ponijeli najgore ekstreme koje je čak i to doba moglo uvesti preko ubojstva, lažiranja, okrutnosti i otrova. A ipak, bez sumnje — sve do Medicija, koji su uvijek zadržali njihov trgovački duh — bili su iskreni i ozbiljni kada je riječ o umjetnosti. Julije II bio je izvanredan čovjek, sklon svakoj vrsti okrutnosti, nikad se nije libio koristiti laži i čak i otrov, kao da je, u svjetskom povijesnom smislu, najbolji domaći lijek. Ipak je s pravom rečeno za ovog čovjeka da nikada nije dao obećanje koje nije održao. A prema umjetnicima, iznad svega, u velikoj mjeri je držao obećanja; niti ih je ikada vezivao ili sputavao, sve dok su mu mogli pružiti usluge koje je želio, u poslu koji je naumio.

Razmotrite, pored ovog niza papa, velikane koji su stvorili ova djela — tri velika karaktera koja su prošla pred našim dušama danas. Promislite kako je u jednom, u Leonardu, živjelo mnogo toga što nije razvijano dalje, čak ni danas. Promislite kako je u Michelangelu živjela cijela velika tragedija njegovog vremena, i njegove domovine, oboje u užem i u širem smislu.

Promislite kako je u Rafaelu živjela snaga da nadiđe njegovo doba. Iako je bio intenzivno prijemčiv za sav svijet oko sebe koji ga je nosio na valovima vremena, ipak, bio je samodostatna priroda. Razmotrite, nadalje, kako ni Leonardo ni Michelangelo nisu mogli unijeti u svoje vrijeme ono što bi na njega moglo u potpunosti djelovati. Michelangelo se hrvao da iznjedri, izrazi iz same ljudske individualnosti sve što je bio sadržano u njegovom vremenu; a ipak, konačno, nikad nije stvorio ništa što je doba bilo u potpunosti sposobno primiti. Još manje je Leonardo to mogao učiniti, jer Leonardo je nosio u duši daleko veće stvari nego je to njegovo doba moglo shvatiti. A što se tiče Rafaela — razotkrio je ljudsku prirodu koja zauvijek ostaje mlada. Bio je predestiniran, takoreći, vođen providnošću da razvije takvu mladost s intenzitetom koji nikad ne može ostarjeti. Jer, zapravo je, i samo vrijeme, u kojem je bilo rođeno sve što je izbilo iz njegovih unutarnjih impulsa, prvo se trebalo pomladiti. Tek sada dolazi vrijeme kada će ljudi početi sve manje razumjeti Rafaela. Jer vrijeme je više ostarjelo od onoga što mu je Rafael mogao dati.

Kao zaključak, pokazati ćemo nekoliko portreta Rafaela.





99. *Papa Julije II.* (Uffizi. Firenca.)



100. *Papa Lav X.*

Ovdje su, dakle, dvoje papa, koji su bili njegovi patroni.





101. *Donna Veleta*. (Pitti. Firenca.)



102. *Balthasar Castiglione*. (Louvre. Paris.)

Došli smo do kraja naših slika.

Uskoro, nakon tri velika majstora renesanse, govoriti ćemo o Holbeinu, Düreru, i o drugim majstorima — usporednim pojavama ovim zbivanjima na jugu Europe.

Danas sam posebno želio dovesti pred vaše duše ova tri majstora renesanse. Pokušao sam opisati nešto od onoga što je živjelo u njima, i o



njihovim poticajima ako se, počevši od bilo koje točke njihova rada, zaustavite na povijesnim čimbenicima koji su utjecali i ušli u njih. Opaziti ćete nužnu tragediju ljudske povijesti, koja se morala proživjeti jednostrano. Možemo mnogo naučiti za naš sud o svim povijesnim stvarima, ako proučavamo kako se svjetski povijesni proces odigrao u tom firentinskom dobu čiju veličinu identificiramo s Rafaelom, Michelangelom i Leonardom. Danas posebno zamišljam da nitko neće zažaliti vrijeme provedeno u povijesnom trenutku poput godine 1505, kada su Michelangelo, Leonardo i Rafael bili u isto vrijeme u Firenci – Rafael još kao mladić, učeći od drugih; a druga dvojica međusobno se natječu, slikajući bitke, veličajući djela koja pripadaju političkoj povijesti. Posebno u sadašnjem trenutku, svatko tko vidi činjenice povijesti u svim oblastima i vidi značaj vanjskih političkih događaja za duhovni život, posebno će dobiti proučavanjem tog vremena. Razmotrite što je tada bilo na djelu: – kako je umjetnički život tražio i pronašao svoje mjesto usred vanjskih događaja, i kako su kroz te umjetničke i vanjske događaje vremena, veliki impulsi evolucije našli svoj put. Vidite kao su intimno bili isprepleteni ljudska brutalnost i visoki um, ljudska tiranija i težnja prema slobodi. Ako pustite da te stvari rade na vama iz bilo kojeg aspekta, nećete požaliti izgubljeno vrijeme, jer ćete mnogo naučiti čak i za prosudbu sadašnjeg trenutka. Iznad svega, imati ćete uzrok da se oslobodite uvjerenja da iza najvećih riječi stoje i najveće ideje, ili da oni koji u današnje vrijeme najviše govore o slobodi imaju uopće razumijevanja što sloboda jest. U drugim smjerovima, također, može se dosta dobiti izoštravajući naš sud u ovom sadašnjem vremenu, proučavajući događaje koji su se dogodili u Firenci početkom 16-og stoljeća, pod neposrednim dojmom Savonarole koji je upravo usmrćen. Vidimo tu Firencu usred Italije, u vrijeme kada je kršćanstvo poprimilo oblik s kojim je kliznulo s jedne strane u oblast umjetnosti, dok su s druge strane moralni osjećaji čovječanstva energično protestirali protiv njega, oblik koji se bitno razlikovao od onoga od isusovačkog reda koji je našao svoj put u političku i religijsku struju odmah nakon toga, i igrao tako veliku ulogu u politici sljedećih stoljeća sve do naših dana.

O tim stvarima danas nije moguće reći više. Možda će, međutim, neki od vas i sami pogoditi, ako stanete na poglavlju ljudske evolucije čiji smo umjetnički izraz pustili da danas djeluje na naše duše.

## Predavanje III

### Dürer i Holbein

Dornach, 8 studenog 1916

Evolucija umjetnosti u Srednjoj Europi do vremena kada su Dürer i Holbein ušli u tu struju evolucije jedan je od najsloženijih problema u povijesti umjetnosti. Posebno u Dürerovu slučaju — da bismo govorili o svim elementima koji u njemu kulminiraju, moramo se nositi s nizom međusobno prožimajućih impulsa. Sljedeći težak problem je odnos ove artistske evolucije s onom drugom, čiji vrhunac smo nedavno razmatrali: talijanska renesansa, veliki majstori Italije.

Nepotrebno je reći, ne možemo učiniti više nego naglasiti nekoliko istaknutih točaka. Da bismo razumjeli što je doista važno u evoluciji ove europske umjetnosti, moramo shvatiti, iznad svega, postojanje osobitog talenta, osobite aktivnosti mašte, imaginacije koja je imala glavnu oprugu u Srednjoj Europi. Mislim na onu Srednju Europu koju možemo zamisliti da se proteže približno od Saske do Thuringie, do mora, do Atlantskog oceana. Osobiti impulsi umjetničke mašte ili imaginacije potječu iz oblasti Srednje Europe. Kao impulsi mašte oni idu natrag u veoma stara vremena. Na izvjestan način bez sumnje su bili na djelu čak i u vrijeme prvog širenja kršćanstva u južnim krajevima. Ti sjevernjački impulsi imaginacije stoje u jasnoj suprotnosti onima specifično južnjačke prirode. Razliku nije lako okarakterizirati, ali moramo je opisati nekako ovako: južnjački impulsi imaginacije ukorijenjeni su izvjesnoj moći percepcije za mirnu formu, formu koja je u miru, utoliko što forma, i boja također, izvire iz dubljih manifestacija koje leže skrivene, u izvjesnom smislu, *iza* onog što je izravno, fizički primjetno. Sukladno tome, sve što južnjačka imaginacija nastoji reproducirati u umjetnosti, radije to teži podići iznad nivoa pojedinca. Teži podići pojedinca u tipično, univerzalno, u oblast gdje će se posebne, zemaljske i ljudske osobine otopiti. Teži se otkriti kako nešto što leži ispod vanjskih objekata djeluje na njihove forme i boje. Ovaj impuls imaginacije također razvija određenu tendenciju da se zaustavi na dobro uravnoteženoj kompoziciji — postavljajući figure jednu do druge u izvjesne uzajamne odnose — snaga kompozicije koja je, kao što znate, dosegla najveću eminenciju kod Rafaela.

Srednjoeuropski impuls umjetničke mašte je sasvim različite vrste. Prateći ga unatrag do najstarijeg vremena, otkrivamo da za početak ne čini neposredan napor da zahvati formu kao takvu, ili da se postigne smirenost kompozicije. Njen interes je u živom događaju kojeg portretira; nastoji izraziti ono što dolazi iz duševnih impulsa, prikazati kako se živa *volja* čovjeka izražava u gestama i u pokretu — ne toliko u dobro odmjerenoj formi koja odgovara ljudskoj prirodi, već u gesti u kojoj sama duša živi, u kojoj se želi izraziti kao u svom vlastitom znaku ili simbolu. Takav je sjevernjački impuls



umjetničke mašte. Onaj tko je osjetljiv na ove stvari uvijek će kroz to osjetiti djelovanje drevnih runa, gdje su se grančice ili debla stabala ili slično bacala zajedno, da bi nešto izrazile kroz položaj u kojem su pale. Znak ili simbol, i unutarnji život koji sadrži temelji su ove vrste imaginacije, koja dakle može, daleko se više ujediniti s individualnim izrazom duševnog života; sa svime što izvire izravno iz impulsa volje duše. Malo nam je toga ostalo od onog što je tamo bilo u stara vremena, — ne mislim toliko na gotova umjetnička djela već na ideje o ljudskom životu i kozmičkim procesima. Sve je to istrebljeno iz grane i korijena sa širenjem kršćanstva. Malo je ostalo od onoga što je sadržavalo staro poganstvo. Još jednom, ne mislim na savršena djela plastične umjetnosti, — niti ću reći simbolička — već radije na znakovite prikaze njihovih ideja o svijetu i životu. Da se sačuvalo više tih stvari, čak bi i vanjski svijet osjetio kako je najbitnija stvar u sjevernjačkoj umjetnosti ova imaginacija koja više radi od iznutra prema vani — od impulsa *volje* a ne kontemplativne vizije. Ova imaginacija, koja radi od impulsa volje, mora se smatrati temeljnom notom u čitavom kulturalnom životu koji se širi od sjevera prema jugu. I, mogu reći, više nego se to općenito shvaća, širi se u tom smjeru. Doći će vrijeme kada će ljudi vidjeti i razotkriti koliko mnogo ovih sjevernjačkih impulsa leži skriveno, iznad svega, u umjetnosti renesanse. Teško je prepoznati u gotovim i postojećim umjetničkim djelima, bilo sa sjevera, ili juga, ili Španjolske, pravu prirodu impulsa koje sadrže. Jer ovi impulsi se slijevaju zajedno iz mnogih središta. Razmotrite, na primjer, sve što živi u čuvenoj "*Posljednjoj večeri*" Leonarda da Vinci u Milanu. Usporedite je s ranijim slikama *Posljednje večere* koji su više izvedene iz čisto južnjačkog duha. Pogledajte kakav je dramatičan život i pokret izrazio u odnosima više likova, pogledajte individualni karakter duše koji blista s tih lica. Tada ćete shvatiti, da u svemu tome radi, sjevernjački impuls koji se misteriozno širi prema jugu. Nešto je ovdje izliveno, ne treba ni reći, izliveno u čisto južnjačku imaginaciju — premda odgovarajuće ublaženo — što opet nalazimo u sasvim drugoj sferi kod Shakespearea. Jer Shakespeareovi likovi su zasigurno rođeni iz sjevernjačkog duha. Oni uvijek izražavaju pojedinačno ljudsko biće, više ne sadrže ono što dolazi, takoreći, od nadosjetilnog, koristeći ljudski lik i ljudsku djelatnost kao puki instrument izražavanja.

Ali možemo ići i dalje, moji dragi prijatelji. Iako bi danas moglo izgledati čudno, ako promatramo Michelangelove divne rakurse u Sikstinskoj kapeli ne možemo ne uvidjeti, čak i u ovom elementu kretanja, impuls koji dolazi sa sjevera. Ti su impulsi samo potopljeni i prekriveni južnjačkim. Poseban slučaj ovog procesa možemo vidjeti kod Rafaela, čija je imaginacija, odrastajući usred usamljenih brda Umbrije, više ili manje čisto južnjačka. Sve što je Rafael uočio kod Leonarda, kod Michelangela — pod utjecajem sjevernjačkih impulsa — sve to je uzeo i zaokružio i 'klasificirao' ako mogu tako reći, u njegovoj čudesnoj kompoziciji.

Ovo je nekoliko pukih naznaka o dubokim problemima, koje ako ne možemo savladati uopće ne razumijemo srednjovjekovnu umjetnost. Iz istog razloga, više nego drugdje, u najstarijoj sačuvanoj srednjovjekovnoj umjetnosti nalazimo izraz same riječi u znakovima, u znakovima sasvim

prirodno povezanim s plastičnom umjetnošću. Umjetnička elaboracija slova u izvrsno otisnutim minijaturama, u biblijskim radovima stvorenim u Europi u to vrijeme, odaje dojam nečega sasvim prirodnog. U najstarijem periodu kršćanske kulture nalazimo redovnike — koji su svi nesumnjivo apsorbirali srednjoeuropske impulse — ukrašavajući svoje litanije i druge knjige na ovaj način, uzrokujući da slova, takoreći, procvjetaju u minijaturne slike. To nije bila puka vanjska navika. To potječe iz osjećaja unutarnje veze između znaka i slike. Znak ili simbol usjekli su svoj put u slikoviti opis, takoreći. Sada, ‘znak’, još jednom, izravni je izraz ljudske *volje*, ljudskog života duše. Ovdje, dakle, imamo prirodni prijelaz od onog što traži izraz u rečenicama i riječima na ono što dotječe u naslikane minijature ili isklesane bjelokosti s kojima su ukrasili korice njihovih knjiga. Zaista, u svim ovim stvarima procvjetalo je nešto što kasnije za srednjovjekovnu umjetnost više nije bilo tu. U svakom slučaju ove minijature otkrivaju stvaranje s unutarnjim životom i impulsom duše, kombiniranim s izvjesnom naivnošću, s izvjesnom neotesanom naivnošću u odnosu na ono što je jug mogao reproducirati s takvim obiljem vještine; Mislim, ono što živi u samoj formi, u formi koja pripada čistoj ljudskoj prirodi prije nego kretanje i mobilnost koje izražava individualni život duše, radi od iznutra i ulijeva se u prirodu tih formi. Uzmite bilo koju od ovih minijatura u starim Biblijama. Uvijek iznova ćete vidjeti da je to umjetnikov impuls da izrazi, mada kroz tradicionalne biblijske figure, ono što je on sam mogao doživjeti u duši. Grižnja savjesti, na primjer — sva takva iskustva duše sjajno su izražena u starijem srednjoeuropskom slikarstvu minijatura. To je, kao što sam rekao, kombinirano s velikom neotesanošću u pogledu forme; Mislim na onu ljudsku formu kojoj čovjek sam, kroz vlastitu individualnost, ne pridonosi, već u kojoj se otkrivaju božanska i duhovna bića koja su u osnovi cijele prirode.

Sada je impuls koji sam upravo okarakterizirao stalno iznova zračio od Srednje Europe, i dok je to radio izgubio se u onom što je u međuvremenu zračilo vani od juga. Izgubio se, na primjer, u širenju kršćanstva i romanizma. Štoviše, ono što je zračilo od Srednje Europe zauzvrat je oplodeno s juga. Sve što je od juga stečeno ovladavanjem formom i bojom, također, utoliko što manifestira temeljnu duhovnost prirode, sve je to ušlo u cvijet sjevernjačkog impulsa. Tako su razni impulsi urastali jedan u drugi, sloj po sloj, ispreplićući se.

Evolucija se, dakle, nije odvijala kontinuirano već više ili manje iznenadnim pokretanjem. Stalno se iznova osjećamo ponukani pitati: Što bi se razvilo da je, umjesto ovih iznenadnih udara, bio kontinuirani proces evolucije? Imamo sljedeći osjećaj, na primjer (iako, nepotrebno je reći, ovo su puke hipoteze); Kakav bi bio rezultat da se onom što je sadržano, tijekom ranog karolinškog i otonskog perioda, u minijaturama i oblikovanoj slonovači, gore opisanima, omogućilo da izravno evoluiru u veliku umjetnost? Ono što se zapravo dogodilo bilo je veoma različito; romanika i klasika nošeni dalje na napredujućem valu kršćanstva, izlili su se u sve to, noseći sa sobom u arhitekturi i skulpturi, impuls forme koji smo upravo opisali — južnjački impuls. Tada su sjeverni impuls pokreta i izražaja, i južno forme i boje



vjenčani jedan s drugim (iako kada govorim o boji kod južnog impulsa moram još jednom karakterizirati: — Boji kao manifestaciji temeljnog duhovnog koje je izraženo u prirodi, ne pojedincu).

Ali postojala je još jedna stvar. Možemo reći da je opadanjem otonskog razdoblja prvi sjevernjački impuls došao do kraja. Klasično i romaneskno je uraslo u to, šireći se u doline pritoka Rone i Rajne. Posebno u te krajeve, ali i dalje, klasični impuls je našao svoj put. Dva su se impulsa spojila i postignula svoj vrhunac prema 12-om i 13-om stoljeću. Zatim se sa zapada pojavio još jedan impuls, koji se u međuvremenu pripremao. Još jednom je dakle, impuls kontemplativne vizije — južnjački impuls, ispravno govoreći — u srednjoeuropskoj umjetnosti bio vjenčan s onim impulsom kretanja koji je, kao što sam upravo opisao, u osnovi potekao od elementa volje. Ali u međuvremenu se na zapadu pripremao drugačiji impuls, i prerastao u zajednicu ostala dva, sve dok od 12-og i 13-og stoljeća nije potpuno isprepleten s ujedinjenim impulsom kojeg sam upravo okarakterizirao, zračeći iz bazena Rone i Rajne. Ovaj drugi impuls, pripremljen na zapadu, također je proizašao iz spajanja dva različita impulsa. Pojavljuje se u uzvišenim formama gotike. Uistinu, u goričkoj su se umjetnosti još jednom spojila dva impulsa. Jedan je nošen onamo sa sjevera. On sadrži, ako to mogu tako opisati, praktičnost života, pamet u vještini i razumijevanju, izvjesni realizam. Dolazi u Europu na normanskim valovima kulture. Drugi impuls dolazi iz Španjolske, a posebno iz južne Francuske. Tako imamo da sa sjevera dolazi element inteligencije, korisnosti i realizma (ali ne smijemo to miješati s kasnijim realizmom; ovaj rani realizam težio je razumjeti univerzum, kozmos, i želio je sve zemaljske stvari vidjeti u vezi s nebeskim). S juga je, s druge strane, koncentriran najviše na jugu Francuske, došlo ono što bi mogli opisati kao mistični element, težeći prema gore iz zemaljske oblasti i dosežući nebesa. Otuda i osebujna priroda gotike, jer u njoj su se ova dva elementa spojila, mistični element i intelektualni. Nitko neće razumjeti gotiku koji u njoj ne može vidjeti s jedne strane ovaj mistični element koji je, koncentriran na jugu Francuske, posebno rastao u 9-om, 10-om i 11-om stoljeću. On unosi u gotičku umjetnost tu misterioznu osobinu stremljenja odozdo prema gore, dok s njime ujedinjen, s druge strane, postoji element hladne inteligencije i vještine, koji u gotici nikada ne izostaje. Uzvišena težnja prema gore u gotičkim formama je mistična; njihova međusobna povezanost dolazi iz drugog središta, dodajući mističnom elementu vrhunac vještine.

Tako su u gotici jedna i druga strana neobično sjedinjene. Ti impulsi koji su se izlili u gotiku ponovno su tekli sa zapada, posebno u 12-om i 13-om stoljeću, da bi još jednom proželi umjetničko stvaranje srednje Europe.

Ali moramo imati na umu drugu stvar u vezi ovoga. Točno je da je u prirodnom tijeku civilizacije uvijek postojala tendencija da se stvari isprepliću jedna s drugom, sloj po sloj; jer svaki impuls uvijek teži širenju. Klasični element forme isprepleten je, na primjer, u djelima koja proizlaze iz gotike. Ali to je samo jedna tendencija. U Srednjoj Europi uvijek je ostao izvjesni impuls revolta koji se posebno može vidjeti u umjetnosti. Uvijek iznova, ovaj

impuls nastoji izvući snažan element volje i kretanja i izražavanja. Tako, napokon, ono što teče prema unutra, i sa juga i sa sjevera, uvijek je iznova više ili manje odbijeno, ponovno gurnuto natrag. U Srednjoj Europi osjećali su klasični, a kasnije čak i gotički element kao strani element.

Što je to, u osnovi, što osjećaju kao strani element? To je ono što na svaki način teži izbrisati individualnost. U rimskom i u klasičnom osjećaju nešto što je neprijateljsko individualnom. Dapače, kasnije čak i u gotici osjećaju element ispod kojeg pojedinac mora stenjati i gušiti se. Posebno u umjetničkom životu, u Srednjoj Europi postoji raspoloženje koje kasnije dolazi do izražaja u drugoj sferi, u reformaciji, — raspoloženje koje su već izrazili duhovi kao što je Tauler ili Valentin Weigel. Uočivši kako su gotičko i klasično probili njihov put u srednjoeuropsko načelo i potpuno ga nadvladali, moramo reći da je u stoljećima prije Dürera, srednjoeuropsko načelo kao takvo, u svojim vlastitim impulsima, propalo i palo i nije moglo izbiti naprijed, nadjačano drugim. A ipak je živjelo dalje; u mislima i osjećajima uvijek je bilo prisutno. To je isti element koji tako rječito govori o nizu koncepata prirode, s hrabrom inteligencijom težeći ujediniti nebesa i Zemlju — pokušavajući shvatiti sve druge stvari pomoću zakona otkrivenih također i na Zemlji.

Ali u srž svega zahvaća nešto sasvim drugo; to je divno izraženo u riječima Goetheova Fausta. Zamislite Fausta u njegovoj radnoj sobi, koju bismo prirodno mogli zamisliti u gotičkim formama. Proučavao je ono što bismo mogli opisati kao romanizam i klasicizam. Protiv svega toga postavlja ljudsku individualnost — samo-podržavajuću individualnost čovjeka. Ipak kako joj postavlja kontrast? Da bi razumjeli kako Faust ljudsku individualnost suprotstavlja svim ovim stvarima usred kojih se nalazi, moramo shvatiti da sve do danas u Srednjoj Europi buja gotovo neopaženo, nešto što ovu Zemlju divno ujedinjuje s istokom. Kada danas čitamo ili čujemo o ulozi koju su u prvobitnoj perzijskoj kulturi igrali svijetlo i tama — Ormuzd i Ahriman — te stvari uzimamo suviše apstraktno. Propuštamo shvatiti kako su ljudi ranijih doba stajali usred stvarnih i konkretnih sila. Stvarno svijetlo, stvarna tama, u njihovoj međusobnoj interakciji, bili su izravno stvarno iskustvo za te ljude bivših dana; i to je iskustvo stajalo bliže impulsu kretanja i izražavanja nego onom južnom od forme i kompozicije, gdje su stvari smješteni jedna do druge u mirnoj ravnoteži.

U kreativnom tkanju svijeta, svijetlo i tama tkaju zajedno. Utjecaji svijetla i tame zrače na sve što živi i kreće se na Zemlji, kao čovjek i životinja. Kroz svijetlo i sjenu, i kroz njihovo međusobno poboljšanje u svijet boje, osjećamo vezu između unutarnjih doživljaja duše čovjeka koji se ulijevaju u njegove pokrete, i nečeg nebeskog i duhovnog što leži daleko bliže ovom ljudskom impulsu kretanja od ičega što južnjačka umjetnost može izraziti. Čovjek hoda, čovjek okreće glavu. Sa svakim korakom, sa svakim okretanjem glave, pojavljuju se novi impulsi svijetla i sjene. Kada proučavamo ovu vezu svijetla i pokreta ulazimo u nešto što, takoreći, povezuje zemaljsku prirodu s elementalom. U toj interakciji elementala sa zemaljskom prirodom čovjek



Srednje Europe je živio s posebnim intenzitetom kada god se mogao uzdignuti do kreativne mašte. Stoga, iako je činjenica jedva primijećena do sada, boje se pojavljuju veoma različite u Srednjoj Europi nego na jugu. Boje je, u južnjačkoj umjetnosti, izbačena vani iz unutarnje prirode bića na površinu. Ono što se javlja iz umjetničke imaginacije Srednje Europe bačeno je na površinu međuigrom svijetla i tame; to je boja koja igra nad površinom stvari. Mnoge stvari nesavršeno shvaćene shvatiti će se samo kada opažamo ovu razliku obojanosti; kada opažamo kako je s jedne strane boja bačena na objekt i igra nad površinom, dok s druge strane nadire od *unutar* objekta na površinu. Ovo potonje je južnjačka umjetnost boje. Boja u srednjoeuropskoj umjetnosti je boja bačena na površinu, izvirući iz međuigre svijetla i sjene, blistajući iz tkanja i volje svijetla i tame. Kako se sve te stvari međusobno prožimaju, sloj po sloj, neki impulsi nisu tako lako opaženi; ipak oni definitivno postoje.

Ovaj impuls u Srednjoj Europi povezan je sa svoje strane s onim što bih nazvao magijski element kojeg nalazimo u staroj perzijskoj civilizaciji. Jer međuigra svijetla i sjene — svijetla i tame — duboko je povezana s drevnom perzijskom mudrošću Maga. Ovdje imamo misteriozne manifestacije života duše i duha, pošto u isto vrijeme radi i u samom čovjeku i u elementarnom tkanju svijetla i sjene koji igraju oko ljudskog bića. To je kao da je njegovo unutarnje biće ušlo u skriven odnos sa svijetlom i sjenom koji igraju oko njega, i s blistavim životom boje koji izvire iz svijetla i tame. To je stvar koja leži zauvijek u elementu volje; dovodi osobinu magičnosti u vezu s osjećajem duše. I sam čovjek, kroz ovo, dolazi u odnos s elementarnim bićima — onim bićima koja se, za početak, manifestiraju unutar elemenata. Stoga se Faust, okrenuvši se od svih filozofskih, medicinskih, pravnih i teoloških studija koje mu dolaze s juga, predaje magiji. Ali pritom mora čvrsto i sigurno stajati unutar sebe. Ne smije se bojati svih utjecaja usred kojih je čovjek smješten kada mora biti oslonjen samo na vlastitu osobnost. Ne smije se bojati pakla ili vraga, mora čvrsto koračati kroz svijetlo i tamu. Promislite kako je lijepa ova osobina: sam Faust radi i tka u čudesnom sumraku jutro! Promislite kako igra svijetla i tame ulazi u čuveni monolog Goetheova Fausta. To je prekrasno umjetničko nadahnuće, intimno povezano s srednjoeuropskim impulsom. To je jednako pjesma ili slika, iz samih dubina srednjoeuropskog načela.

Ovdje, opet, imamo vezu između čovjeka i naturalističkog života i bića elementala. To je osobina koja je također odigrala ulogu u srednjoeuropskoj koncepciji kršćanske tradicije koja ide gore od juga. Poput vječne pobune, ovaj se element uvlači unutra; ovaj element po kojem je Srednja Europa slična Aziji, drevnoj azijskoj civilizaciji.

Svi ti različiti utjecaji djeluju jedan na drugi; i sada usred sve ove evolucije, Albrecht Dürer, apsolutno jedinstvena figura u povijesti umjetnosti, stupa na scenu. Rođen 1471, umro je 1526.

Stalno sam iznova proučavao Dürera, kao individualca, istina, ali smještenog u cijeli kontekst srednjoeuropske kulture, nikad ga nisam mogao razumjeti na bilo koji drugi način. Beskonačnim i bezbrojnim kanalima kojim

je nesvjesni život ljudske duše povezan sa životom i civilizacijom ljudske duše oko njega, Dürer je povezan sa svojom okolinom.



Vidimo ga u ranoj dobi na njegovom portretu *Jungfer Furlegerie* (gore) izvlačeći svjetlo i sjene lika, oblikujući do divno. Ovdje već prepoznajemo rad impulsa kojeg sam upravo opisao. Ovdje i tijekom cijelog života, Dürer je posebno velik u izražavanju onog što proizlazi gore opisanog iskustva i simpatije čovjeka za elementarnu prirodu. Unosi taj element u sve što upija iz biblijske tradicije. U isto vrijeme, ima velikih poteškoća u prilagođavanju



južnjačkom elementu. Mogli bismo reći, to je za njega gorak zadatak. Koliko je različit Leonardov slučaj: Leonardu se činilo posve prirodno da se bavi proučavanjem anatomije i fiziologije, i tako primi u svoju sposobnost vanjskog gledanja ono što je prije dano u više okultnoj osjetljivosti, kao što sam objasnio na zadnjem predavanju. Za Dürera je to gorak zadatak — to proučavanje anatomije, to studiozno ovladavanje formama u kojima božansko i duhovno, nadilazeći pojedino ljudsko biće, dolazi do izražaja u ljudskoj figuri. Nije mu prirodno da uzme te proučene forme, i tako ponovno stvori ljudski lik, takoreći, po obrascu kako da je prvo stvorio Bog. To nije Dürerov način. Njegov način je radije ovo: u svim postojećim stvarima pratiti unutarnji pokret, impuls volje; pratiti ono što ljudsku prirodu dovodi u izravnu vezu sa svim stvarima koje se kreću u vanjskom svijetu — sa svjetlošću i sjenom i svime što unutra živi. To je Dürerovo carstvo. Stoga on uvijek stvara iz elementa pokreta, u kojeg je usmjerena njegova vlastita umjetnička mašta.

Nije li sasvim prirodno da svakodnevne, svakidašnje stvari u ljudskom životu nađu svoj put u evoluciji tih impulsa? Umjetnost koja uglavnom teži izraziti božansko koje radi u čovjeku, univerzalna vrsta koja nadilazi ljudsku jedinku — takva će umjetnost iz vlastitih sebi svojstvenih impulsa biti manje sklona portretirati ono što se u svakodnevnom životu čovjeka utiskuje na njegovu formu i figuru — iz njegovog svakodnevnog poziva, iz poznatih iskustava njegovog života. S druge strane, u srednjoeuropskoj umjetnosti, ovaj element igra veliku ulogu, i u tom je pogledu poseban impuls potekao iz okruženja koji danas zovemo Nizozemska. Otamo je došao praktični impuls, ako ga mogu tako nazvati, prožimajući umjetničku imaginaciju sa svime što je utisnuto na ljudsko biće iz poznate stvarnosti zemaljskih stvari, tako da u njegovim gestama, dapače, njegovoj formi i držanju i fiziognomiji, on raste, zajedno s ovim zemaljskim carstvom.

Takvi impulsi su se slijevali u Srednjoj Europi, na najraznovrsnije načine; i tek kada ih razdvojimo (što bi, naravno, zahtijevalo mnogo više od ovih par apstraktnih skica), dolazimo do pravog razumijevanja onog što je karakteristično za srednjoeuropsku umjetnost. Još ćemo morati izdvojiti mnoge točke; jer se o ovim stvarima ne može sve reći, možemo ih samo nagovijestiti.

Sada ćemo započeti s razdobljem kada je klasični impuls rastao zajedno sa srednjoeuropskim. Vidjeti ćemo neke isklesane figure u katedrali u Naumburgu u Njemačkoj, koje predstavljaju pojedina ljudska bića tog vremena.

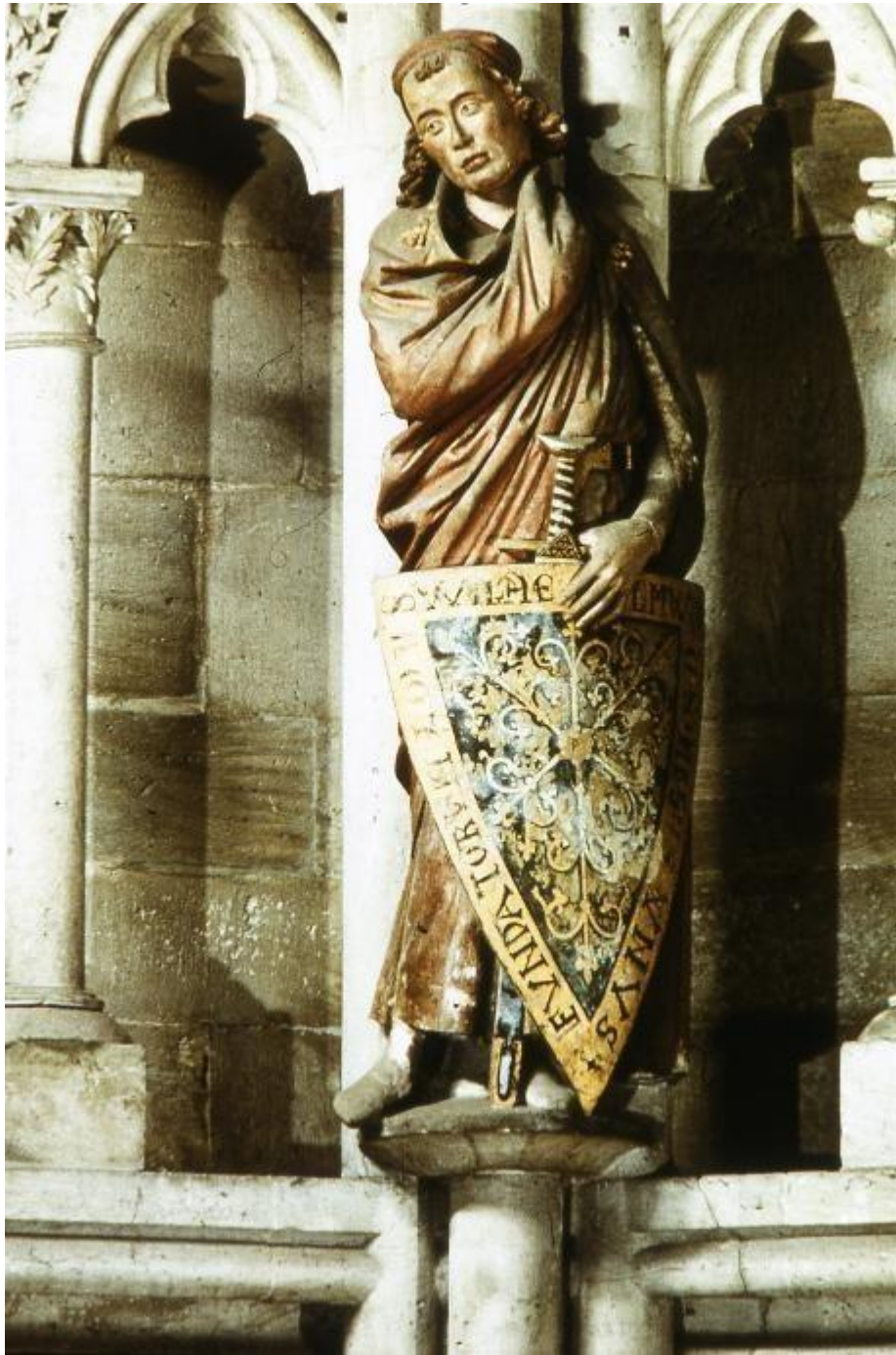




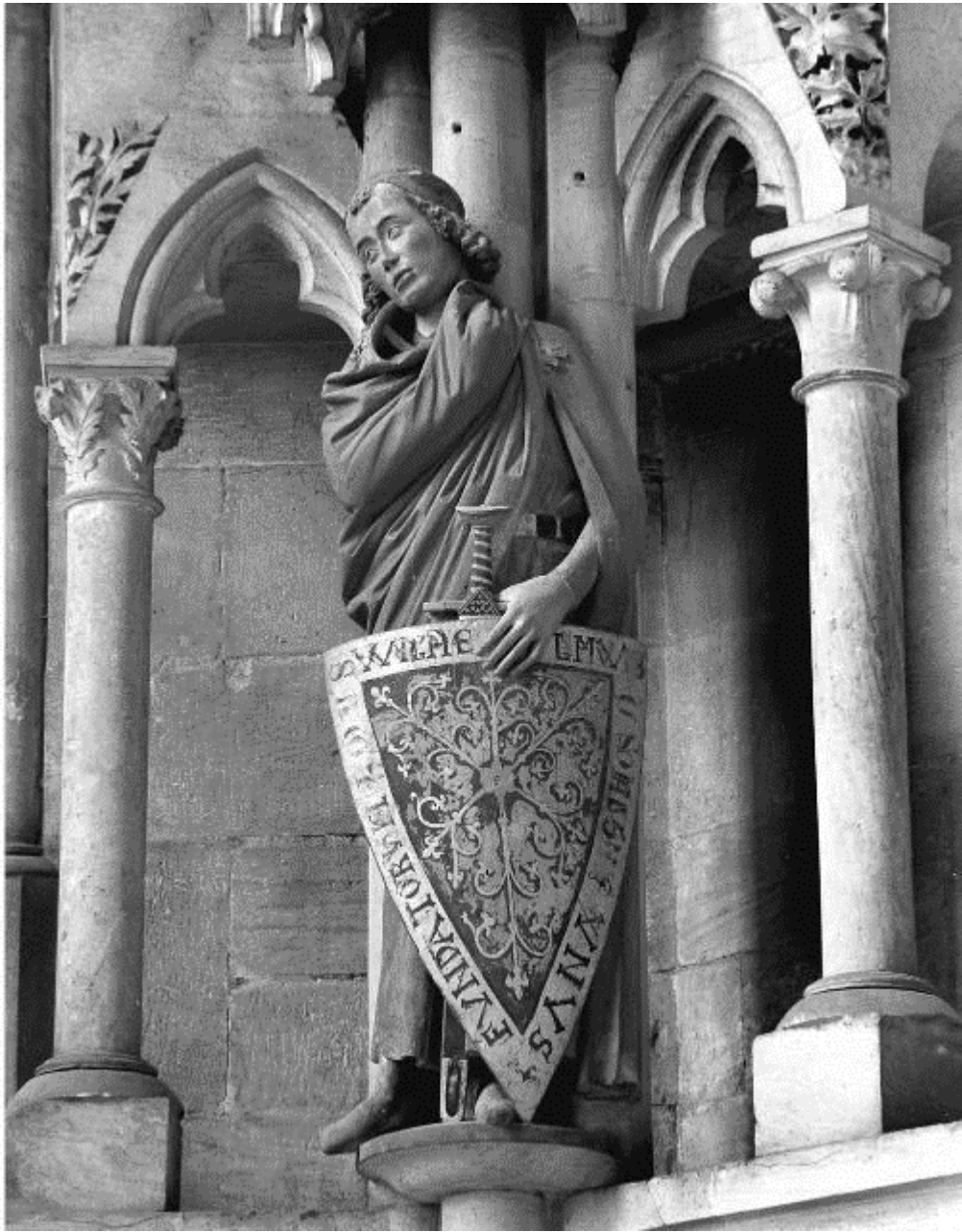


1. *Hermann i Regelindis*. (Katedrala u Naumburgu).

Posebno u ovim kiparskim radovima, vidite s jedne strane, divno kombinirano savršenu težnju za izražajnošću duše, a s druge strane, relativno savršeno ovladavanje formom koje su u to doba upili s juga. Ovo ćete posebno vidjeti u skulpturama katedrale u Naumburgu, koje pripadaju trinaestom stoljeću. U to vrijeme u Srednjoj Europi osjećaj je rastao zajedno sa snagom forme koju su primili od klasičnog. Dok je s druge strane, isti srednjoeuropski osjećaj cvjetao u stvaralaštvu Walthera von der Vogelweide i Wolframa von Eichenbach. Sjetivši se da je to bilo vrijeme koje je iznijelo na površinu ove velike pjesnike, pred nama ćemo imati jasniju sliku struje civilizaciju koja je tada tekla Srednjom Europom.













2. *Wilhelm von Camburg*. (Katedrala u Naumburgu.)









3. *Grof Dietmar*. (Katedrala u Naumburgu.)













4. *Grofica Gera.* (Katedrala u Naumburgu.)







5. *Djevica Marija.* (Galerija katedrale u Naumburgu.)

Predivno, u ovom djelu, vidite život duše izliven u izraz lica.







6. *Sveti Ivan* (Galerija katedrale u Naumburgu.)



Intenzivno individualna izražajnost duše, nimalo uronjena u neki univerzalni tip, ovdje je ujedinjena s visokom tehnikom forme — osobina koju su, kao što sam rekao, primili s juga.

Sada ćemo se okrenuti djelima koja su više proizašla iz gotičkog mišljenja. Pokazati ćemo neke skulpture iz katedrale u Strasbourgu.







7. *Likovi proroka.* (Glavni ulaz, katedrala u Strasbourgu.)

Ove figure su daleko prilagođenije okolnoj arhitekturi nego one koje smo upravo vidjeli. Izraz je odlučujuće odrađen od iznutra, ali formiranje likova također zahtijeva okolina. Tu značajku vidimo sve više kako idemo na zapad.







8. Četiri glavne vrline. (Katedrala u Strasbourgu.)

Karakteristično je za to vrijeme da se crkva predstavlja kao moć koja pobjeđuje. Stalno iznova pronaći ćete motive pobijeđenih demona ili slično.







9. *Krist i tri mudre djevice.* (Katedrala u Strasbourgu.)









10. *Iskušavač i tri glupe djevice.* (Katedrala u Strasbourgu.)



11. Crkva. (Katedrala u Strasbourgu.)

Crkva je predstavljena u figuri ove žene.





12. Crkva. Detalj.



13. *Sinagoga.* (Katedrala u Strasbourgu.)

Ovo je, kao kontrast crkvi, sinagoga — slijepa figura. Promotrite divnu gestu.





14. *Sinagoga*. Detalj.

Molim vas da utisnete u umove ne samo glavu s njenim osobitim izrazom, već cijelu gestu figure. Pokazati ćemo Crkvu još jednom tako da možete usporediti i vidjeti divan kontrast duševnog života izraženog u dvama likovima, Sinagoga i Crkva.

Kao daljnji primjer zajedničkog djelovanja južnjačkog i srednjoeuropskog impulsa, sada ćemo dati par primjera škole u Kölnu. Kölnski majstor nesigurnog identiteta, često poznat i kao majstor Wilhelm, kombinira veliku delikatnost forme i linije s nježnom intimnošću izražaja, kao što ćete vidjeti u sljedećem:



15. *Veronica*. (Pinakoteka Alto, München.)



Pogledajte, također, donje figure, vidite kako su forme kreirane iz pokreta i geste. Sljedeća dobro poznata slika *Djevice* u Kölnskom muzeju je od istog majstora.



16. *Muttergottes mit der Wickenblüte*. (Muzej u Kölnu.)

Molim vas da primijetite, na svim slikama koje slijede, kako ovi majstori vole izraziti život duše, ne samo u izrazima lica i gesti, već posebno cjelokupnom oblikovanju ruku. Ta epoha, više nego i jedna druga, radila je na usavršavanju ruku, u odnosu na unutarnji život. Ovo posebno spominjem jer je dovedeno do velikih visina kod Dürera koji je s velikom radošću portretirao sve što duša može izraziti u rukama.

Kod ovog Kölnskog majstora, zaista vidimo čisto prožimanje južnjačkog elementa forme sa srednjoeuropskom izražajnošću duše. Sada ćemo prijeći na majstora koji je iz Constance došao u Köln, kod kojeg se element izražavanja još jednom pobunio protiv elementa forme, premda je ovaj kasniji majstor mnogo naučio od svog prethodnika — od tvorca zadnje dvije slike.





17. Stefan Lochner; Štovanje Djevice od tri mudraca. (Katedrala u Kölnu.)

Pozivam se, naravno, na Stefana Lochnera, koji se, ukorijenjen onako u umjetnosti izražavanja, ako tako mogu reći, prilagođava s određenom revolucionarnom opozicijom onom što je naučio u Kölnu od bivšeg učitelja i njegovih učenika.





18. *Stefan Lochner. Raspece. (Nürnberg.)*





19. *Bogorodica s ljubičicom.* (Muzej u Kölnu.)

Evo, dakle, radovi Stefana Lochnera koji slijede iza onih koje smo upravo pokazali. Koliko god se prilagodio njima, u njemu vidimo novi početak — još jednom, svježa kreacija od iznutra. Došao je u Köln 1420. Onaj koji je više ili



manje postao tamo njegov učitelj — majstor “Veronice” i “*Muttergottes mit der Wickenblüte*” — umro je oko 1410. 1420 Stephen Lochner dolazi u Köln.



20. Stefan Lochner. *Bogorodica usred ruža*. (Muzej u Kölnu.)

Predivna slika Stefana Lochnera: Marija u sjenici od ruža. Pogledajte neizmjernu pokretljivost likova i pokušaj da se unese pokret u sliku kao cjelinu. Možemo samo to reproducirati u svijetlu i sjeni; daleko je više izraženo u bojanju. Vidite mobilnost koja se na slici pojavljuje raširenim velom, iz kojega Bog Otac gleda dolje na Bogorodicu i Dijete. Vidite kako svaki anđeo izvršava njegov zadatak, — koji pokret to unosi u cijelu sliku. Slika prerasta u kompoziciju rođenu iz samog pokreta. Kod južnog impulsa

imate kompoziciju rođenu iz mirovanja; u nju ulazi pokret tek kada je dodan sjeverni impuls. Ovdje, u ovom radu Stefana Lochnera, sve je u unutarnjem kretanju od početka.

Sada ćemo pokazati primjere rada još jednog majstora — onoga koji je primio snažne impulse iz Flandrije, sa zapada. U njemu su jasno vidljivi zapadni impulsi. Mislim na Martina Schongauera, koji je živio od 1420 do 1490. Ovdje ćete vidjeti istu umjetničku tendenciju, međutim, kombiniranu s zapadnim impulsom iz Flandrije.





21. *Martin Schongauer. Madonna im Rosenhag.*

Vidite kako ovo uvodi daleko realističniji element.





22. *Martin Schongauer. Rođenje Krista. (München.)*





23. *Martin Schongauer. Iskušnje svetog Ante.*

Ova u osnovi vizionarska slika zamišljena je najviše moguće realistički i s velikom individualnošću. To je zaista, neobično istinska imaginacija koja umjetniku omogućuje da u tako realističnim figurama utjelovi ljudske strasti, sadržaj iskušenja. Rame uz rame s ljudskim likom on smješta ono što živi kao stvarnost u astralnom tijelu kada dođe napast.





24. Matthias Grünewald. *Iskuš enje svetog Ante.*

Ovdje opet, imate iskuš enje svetog Ante. Ova je, međutim, od Grünewalda, koji je živio od 1470 do 1529. Kod Grünewalda diviti ćete se više-manje točki kulminacije svega što je dotjecalo zajedno u prethodnim naporima. Stvarni individualni izraz je kombiniran s velikom tehničkom snagom. Grünewald, u mnogim pogledima, daleko više pod utjecajem južnjačke imaginacije nego Schongauer. Veoma je zanimljivo usporediti dva "iskušenja". Možemo čak pojmiti kao iskuš enje koje mu je došlo jednog dana na prvoj slici, i ono što dolazi sljedećeg dana na ovoj. Motiv se uopće ne razmatra već samo

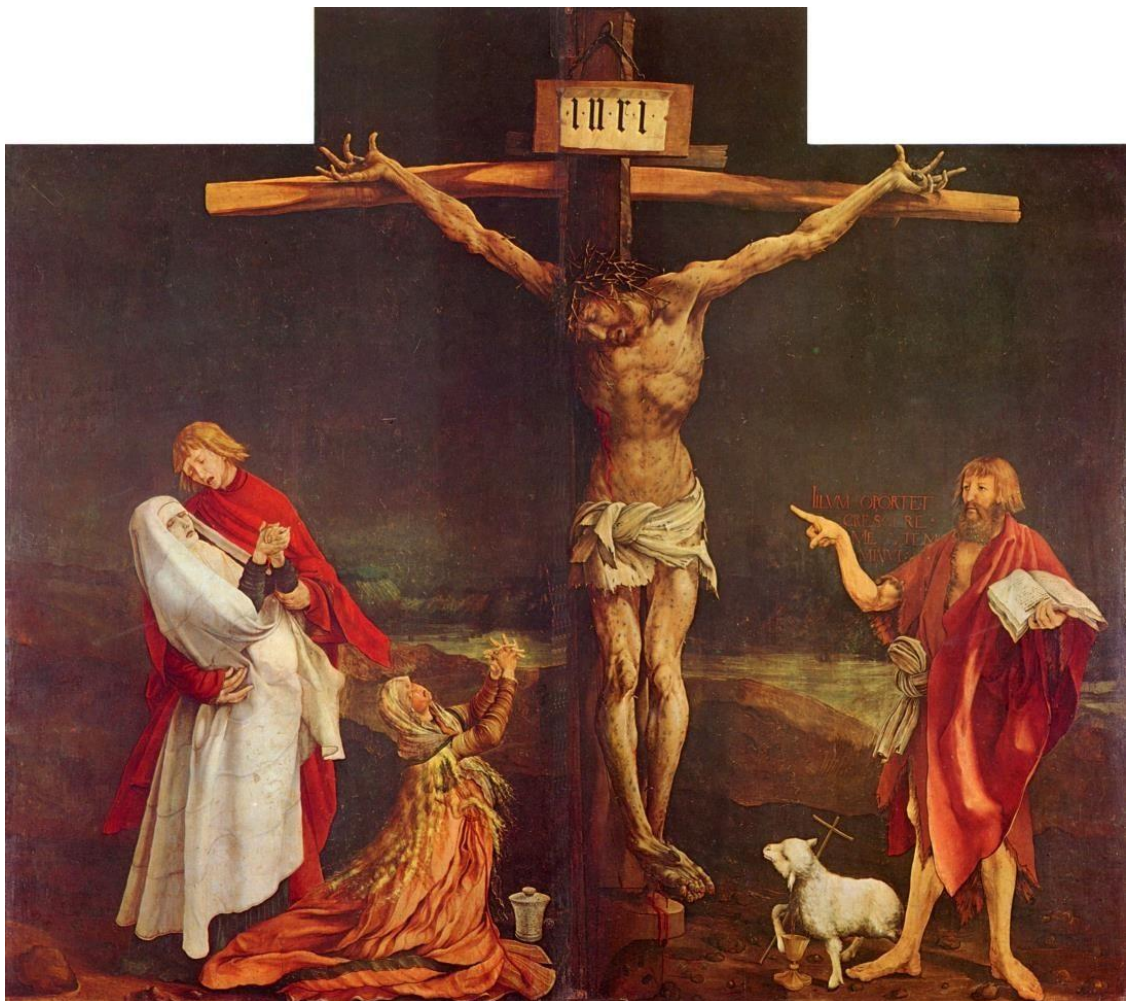
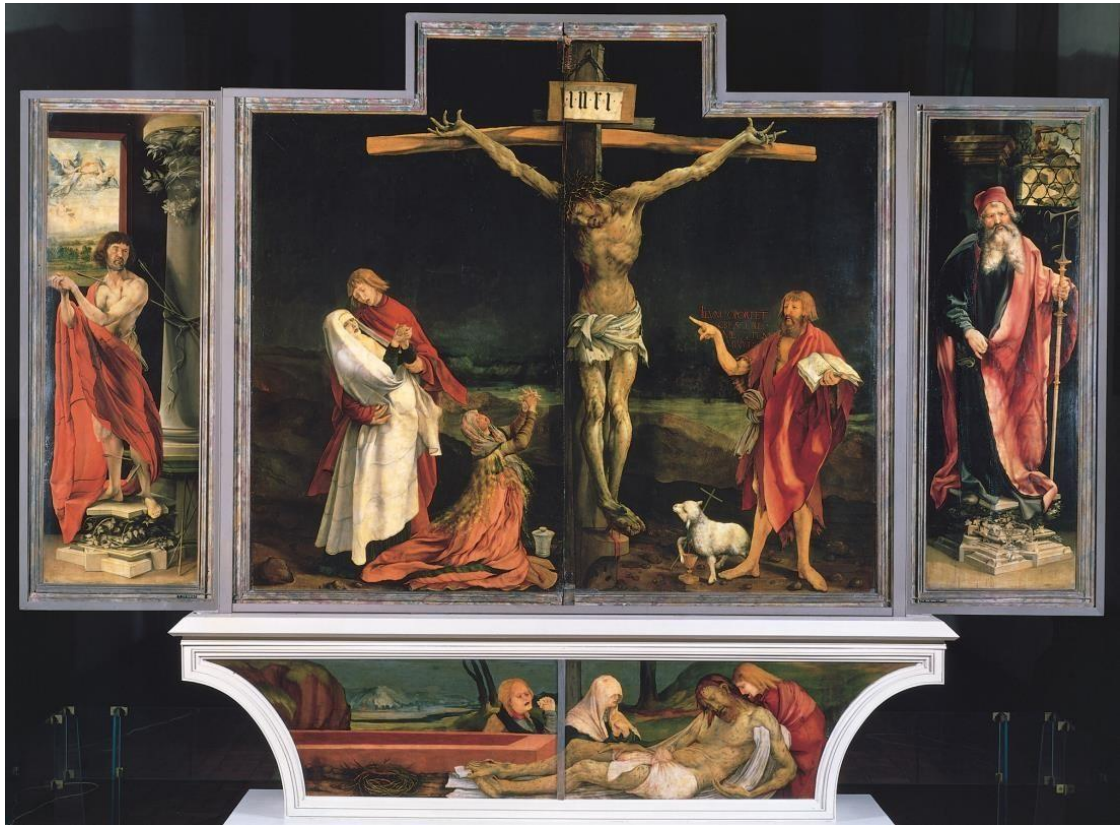


umjetničko tretiranje koje pokazuje, bez sumnje, veću savršenost kod ovog umjetnika nego kod ranijeg.



25. Martin Schongauer. Put Kalvarije. (Muzej, Karlsruhe)









26. Matthias Grünewald. Raspeće. (Colmar.)

Ovo je središnja slika na slavnim oltaru Isenhaimer, sada u Colmaru. Promotrite, do najsitnijih detalja, kako karakterizacija uvijek proizlazi od izražaja. Čak i malena životinja dolje sudjeluje u cijeloj akciji. Proučite utjecanje duše u ruke.



27. Matthias Grünewald. Iskušnje svetog Ante. (Colmar.)

Jedno krilo oltara Isenheimer. Još jedno iskušnje sv. Ante, također Matthias Grünewald.





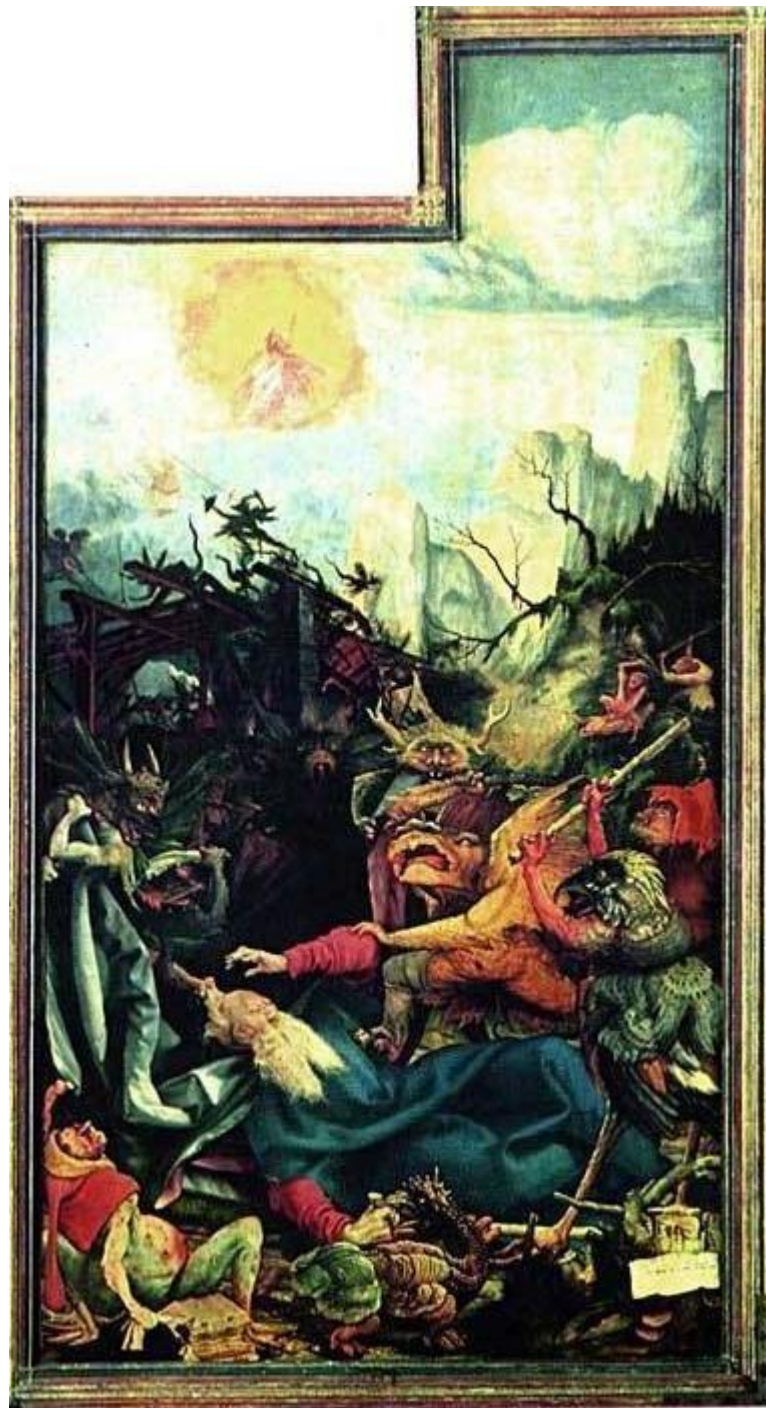
28. Matthias Grünewald. Sv. Ante i Sv. Pavao u pustinji.)

Ovo je drugo krilo istog oltara:









29. Matthias Grünewald. Pokapanje. (Colmar.)

Predella oltara Isenheimer. Prezentacija karaktera u ovim umjetničkim djelima je savršena, tog tipa.





30. Matthias Grünewald. Uskrsnuće Krista. (Colmar.)

Također dio istog oltara.

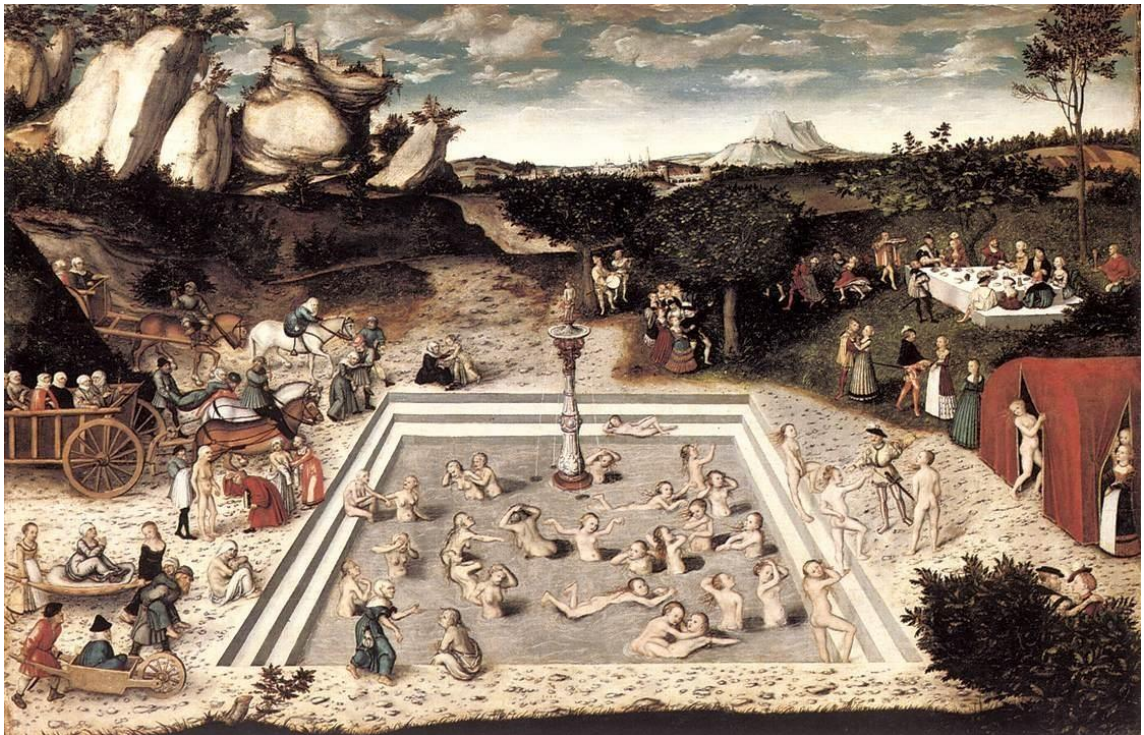






Ovo je, dakle, majstor Grünewald koji u određenom pogledu predstavlja sam vrhunac onoga što smo vidjeli da dolazi, sve više evoluirajući, od trinaestog stoljeća, u petnaesto, i u šesnaesto.

Sada ćemo prijeći na različiti element, gdje s razmjerno manje tehničke sposobnosti (jer je na ovim zadnjim slikama tehnička sposobnost vrlo velika) pronalazimo novi napor da izrazimo ono što sam upravo nazvao "pobunom" u individualnoj karakterizaciji. Prijeći ćemo na Lucasa Cranacha, koji, iako s daleko manje sposobnosti, iznosi izražajnost i unutarjni život duše s revolucionarnim impulsom. Pokazuje kako duša nalazi vanjski izraz čak i u svakodnevnom, radnom danu u životu čovjeka. Kod Lucasa Cranacha ovaj impuls je posebno aktivan.









31. Lucas Cranach. Fontana mladosti. (Berlin.)

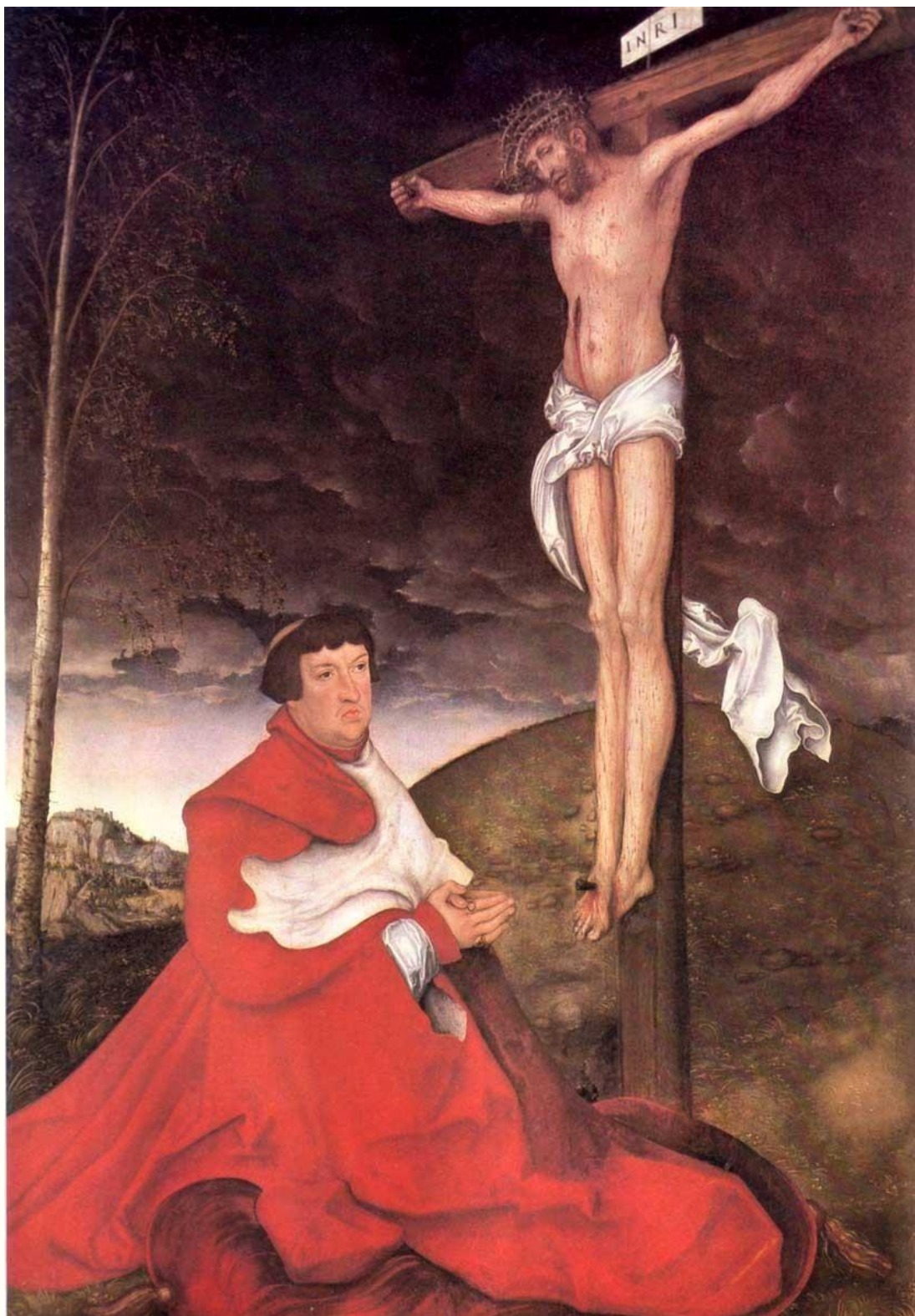




32. Lucas Cranach. Djevice i Dijete. (Darmstadt.)

Ovdje imate najčišće reformacijsko raspoloženje, premda je to Bogorodica, — to je reformacijsko raspoloženje skroz naskroz. U velikoj mjeri, ljudski element nadmašuje sva druga razmatranja. Pogledajte figure, i Majke i Djeteta, i vidjeti ćete da je to tako.





33. Lucas Cranach. Albrecht von Brandenburg pred Kristom. (Augsburg.)

Ovdje je prikazano individualno ljudsko biće da se pokaže kako štuje Krista. Osobnost s obje noge na Zemlji, izražava kao svjesni impuls volje duše, poštovanje koje osjeća za Krista. Čitava koncepcija pokazuje kako upravo ta

duša dolazi do izražaja u ljudskom osjećaju. Čovjekov identitet je poznat, to je Albrecht von Brandenburg.







34. Lucas Cranach. Bijeg u Egipt. (Berlin.)

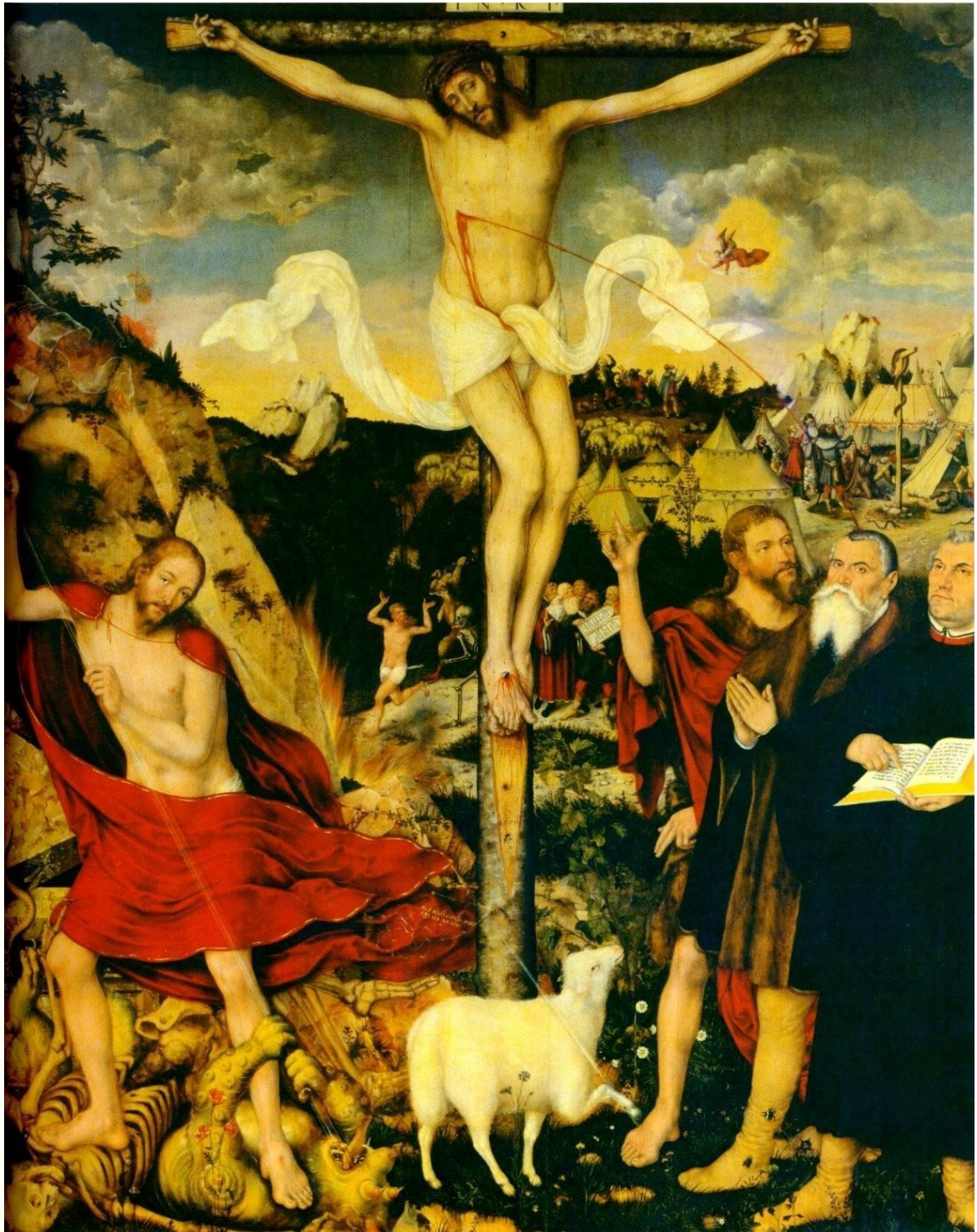






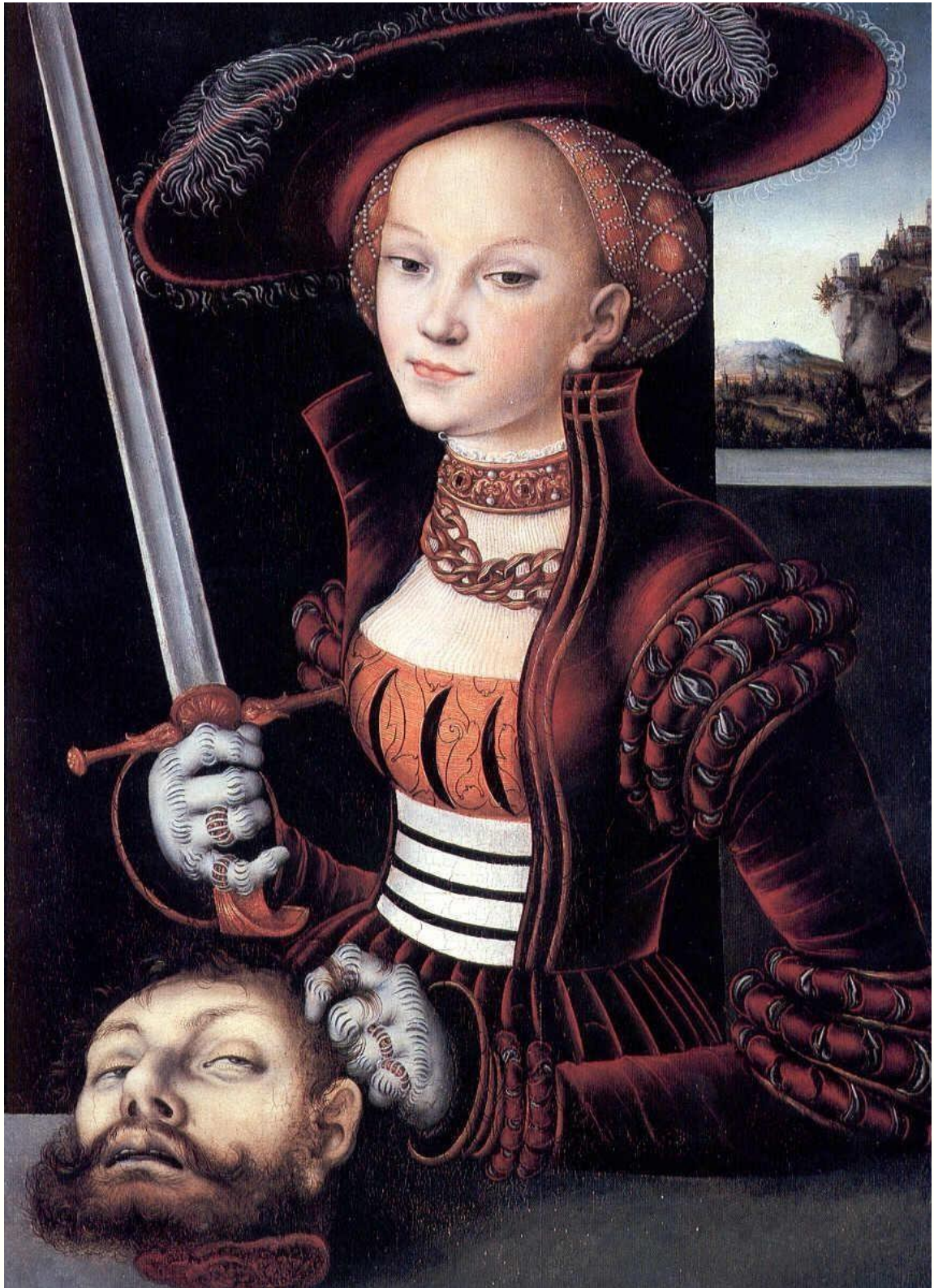
35. Lucas Cranach. Bogorodica. (U katedrali u Glogau.)





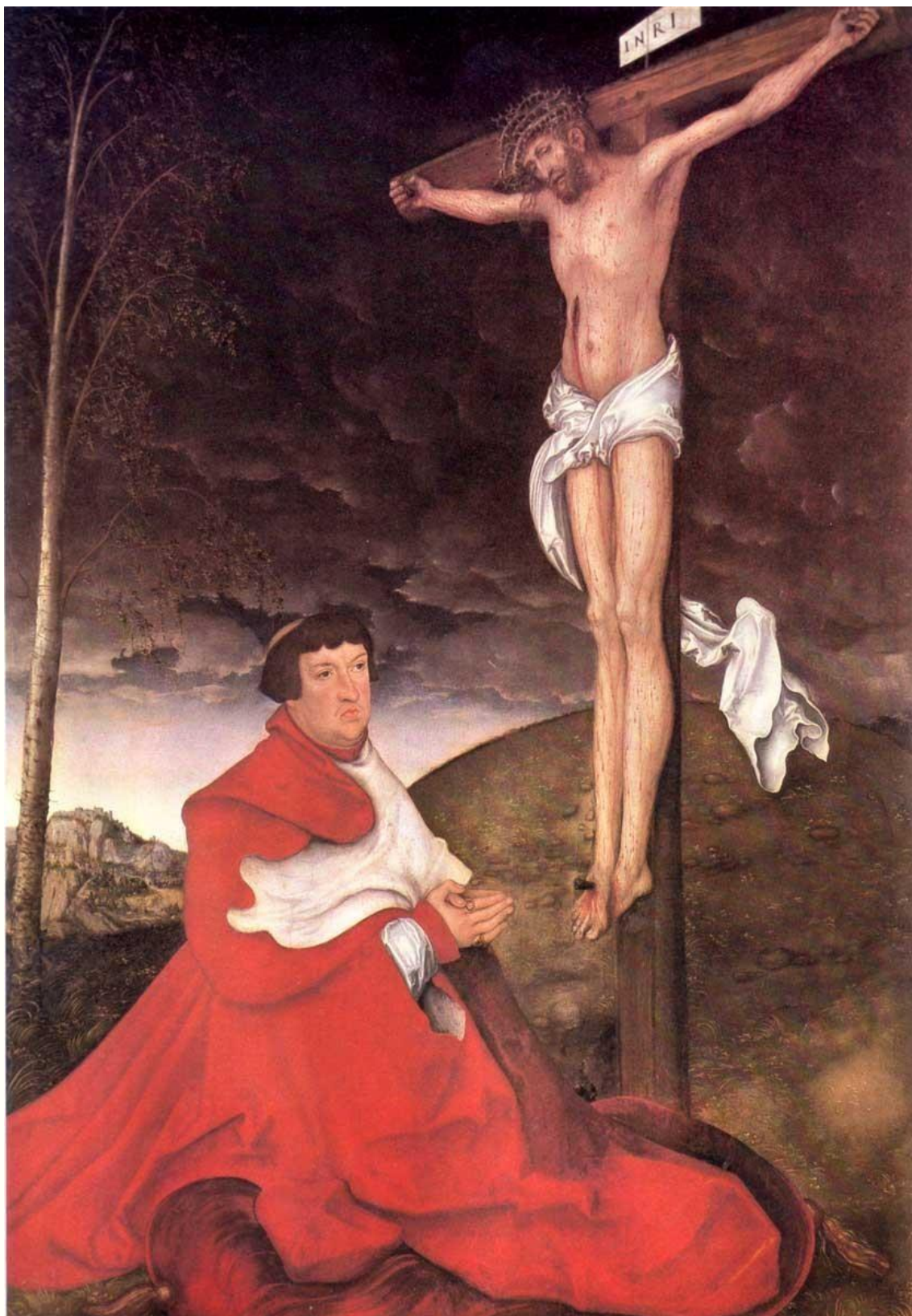
36. Lucas Cranach. Raspeće. (Dio oltara u Weimaru.)





37. Lucas Cranach. Judita s glavom Holofernesa. (Stuttgart.)





37a. Lucas Cranach. Kardinal Albrecht von Brandenburg pred raspetim Kristom. (Pinakoteka Alte, München.)

Sada dolazimo do najistaknutijeg srednjovjekovnog umjetnika, Albrehta Dürera.



38. Dürer. Autoportret. (Madrid.)

Više u razdoblju njegove mladosti.





39. Dürer. Autoportret. (Pinakoteka Alte, München.)

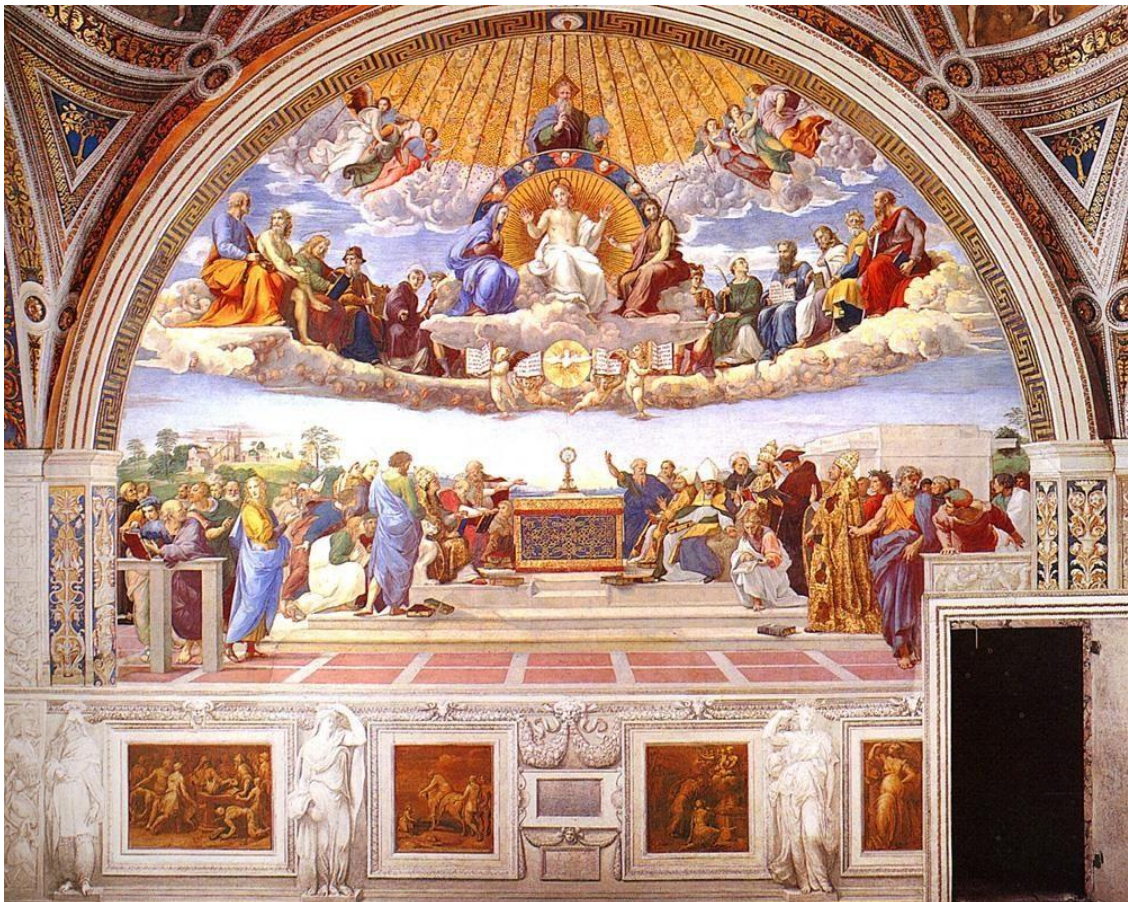
Još jednom proučite ruku; promatrajte kako je sama kosa uređena da iznese učinke svijetla i tame.

Ovdje imate Dürerovo Sveto Trojstvo: Otac, Sin i Duh. Konceptija je zaista rođena iz cjelokupnog duha doba — konceptija koja doseže daleko izvan



svake misli, a ipak je na neki način savladana od tog vremena. Konceptija je ovdje razrađena na Dürerov način, s njegovim divnim crtanjem. Poručite je pažljivo, i vidjet ćete kako svugdje, čak i u njegovom crtanju, cilja na svijetlo i sjenu, i u skladu s time uređuje kompoziciju.

Iz određenog razloga sada ćemo još jednom pokazati Rafaelovu čuvenu sliku poznatu kao 'Disputa', koja vam je svima poznata.



40. Rafael. Disputa. (Vatikan. Rim.)

Znate što je okarakterizirano na ovoj slici: ispod se teološki kolegij bavi proučavanjem istina teologije; i na taj skup upada otkrivenje trojstva; Otac, Sin i Duh. Vidimo tri stupnja, takoreći: duhovna bića se uzdižu sve više, — oni koji su prošli kroz vrata smrti, oni koji nikada nisu inkarnirani. Vidimo kompoziciju likova dolje ispod uređenu na sasvim južnjački način; temeljna koncepcija slike izražena je u mirnoj kompoziciji, razne figure uravnotežene jedna do druge; sam pokret se ulijeva u ovo stanje mirovanja. Sada se opet okrenimo Dürerovom 'Svetom Trojstvu', naslikanom gotovo istodobno kao i ovo.





40a. (Ponavljanje.) Dürer. Sveto Trojstvo.

Usporedite ovu kompoziciju s ovom drugom. Ponovno vidite tri stupnja, ali kompozicija ovdje nastaje iz pokreta. U divnom je kontrastu s drugom, južnjačkom kompozicijom nastalom skoro simultano s ovom. Slika je u Beču, obojanost je vrlo lijepa. Sasvim je netočno sugerirati da je u stvaranju ove kompozicije Dürer bio pod utjecajem na bilo koji način od bilo čega što je primio od juga. Suprotno tome, često se može pokazati da su na južnjačke slikare utjecali sjevernjačke kompozicije — ako ne i Dürerove vlastite. Zaista, u jednom slučaju to se može povijesno dokazati: —





41. Rafael. Krist nosi križ (Prado, Madrid.)





41a. Dürer. Križ. Drvorez Velika pasija.



41b. Dürer. Križ. Drvorez Mala pasija.

Za svoje Raspeće (nesumnjivo kasnija slika), Rafael je imao Dürerove crteže pred sobom. Ne treba ni reći, u ovom slučaju ne iznosimo takvu tvrdnju; ali ideja da je sam Dürer bio pod utjecajem mora biti odbačena. Motiv leži u cijelom duhu vremena; postojao je u najširem krugu, i ovaj rad Dürera je u potpunosti proizvod srednjoeuropskog impulsa.





42. Dürer. Dvanaestogodišnji Isus među pravnicima. (Palazzo Barbarini, Rim)

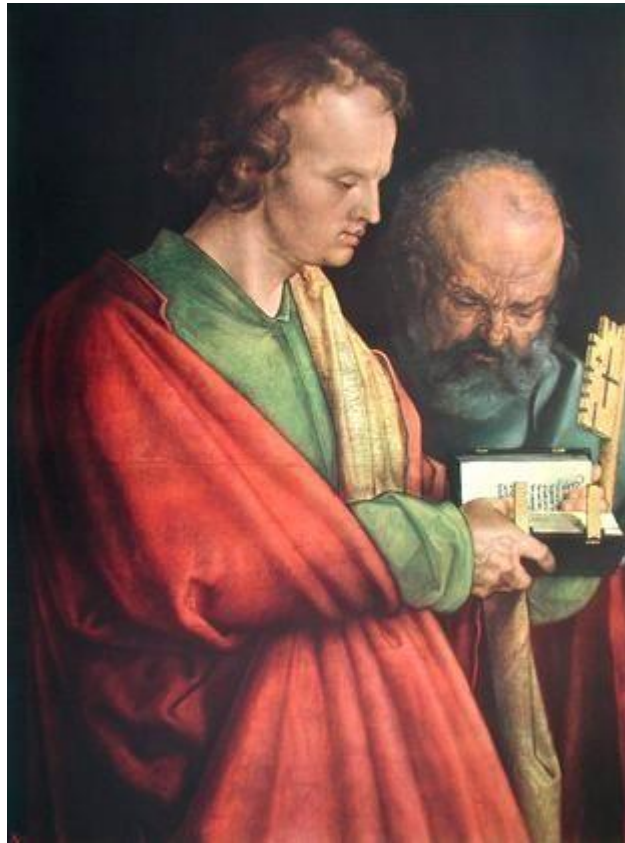
Ovdje vidimo Dürer, također, kao majstora karakterizacije. Slika predstavlja Isusa među pravnicima, ali ne treba ni reći, glave likova su takve kakve je umjetnik vidio oko sebe u vlastitom okruženju.



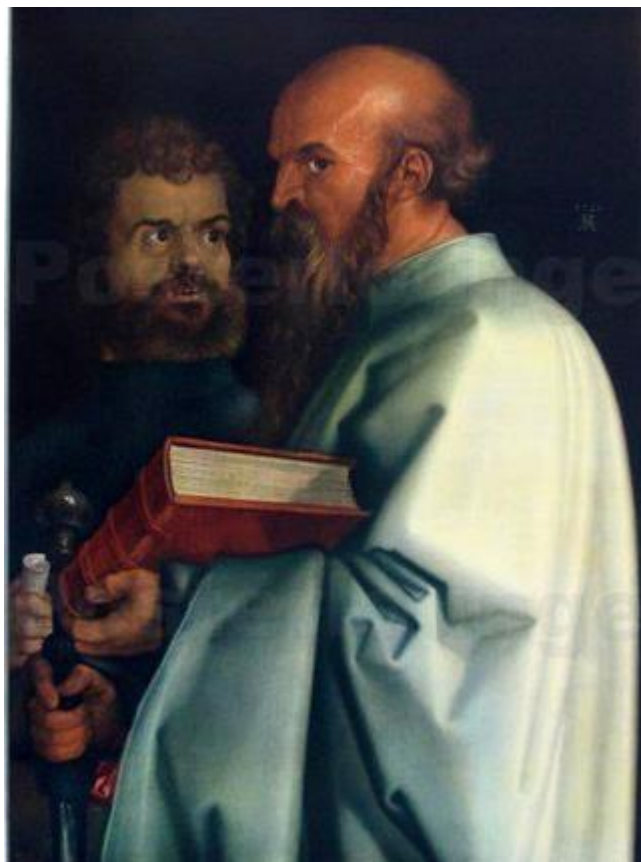
43. Dürer. Četiri apostola. (Pinakoteka. München.)

Ovo je čuvena slika četiri apostola. Izvrsnost slike leži u oštroj karakterizaciji razlike glava apostola, u temperamentu i karakteru.

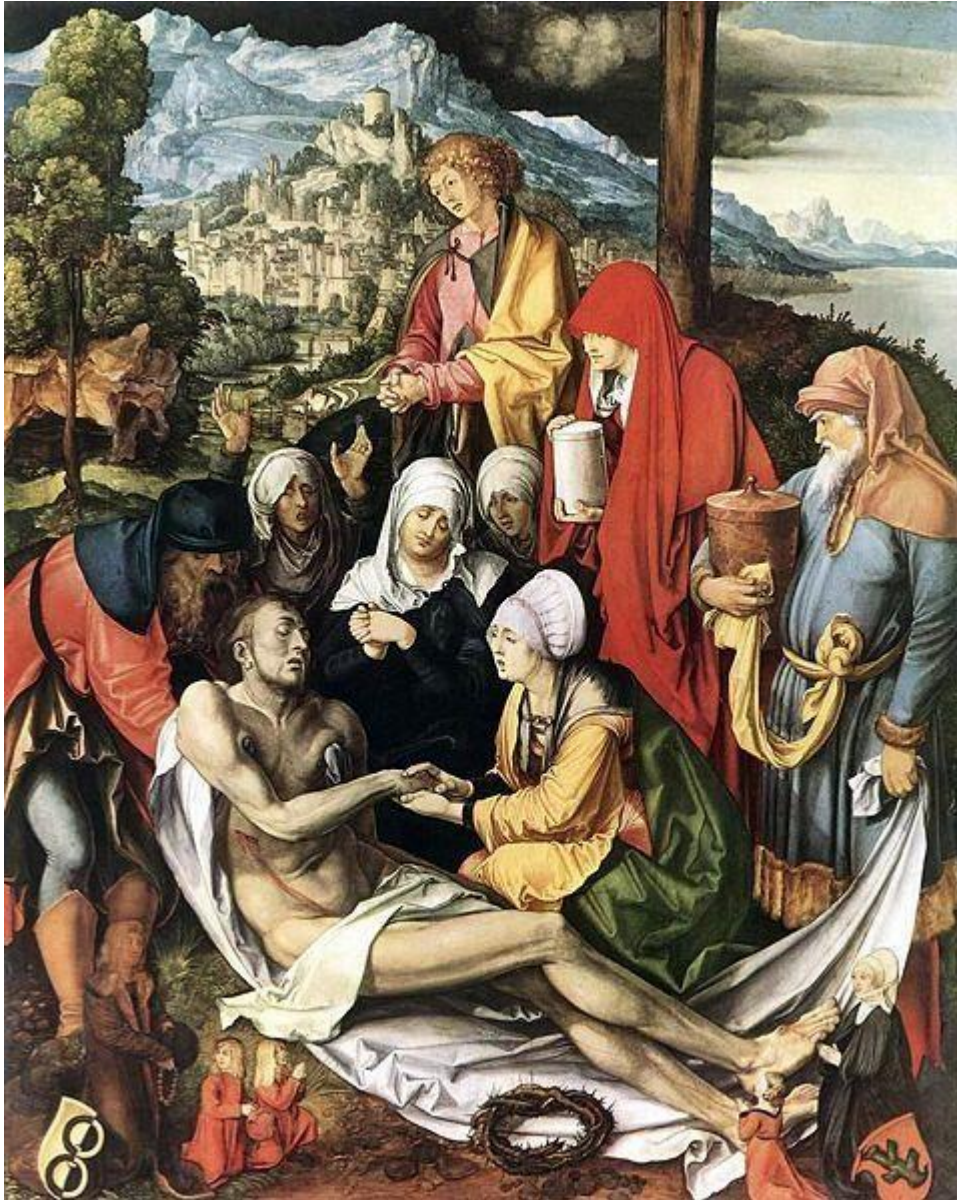




44. Dürer. Glava sv. Ivana i sv. Petra. (Detalj.)



45. Dürer. Glava sv. Pavla i sv. Marka. (Detalj.)



46. Dürer. Oplakivanje Krista. (Pinakoteka. München.)





47. Dürer. Obožavanje Djeteta.

Ovo je središnje djelo oltara Paumgartner.



48. Dürer. Divljenje Maga. (Uffizi. Firenca.)





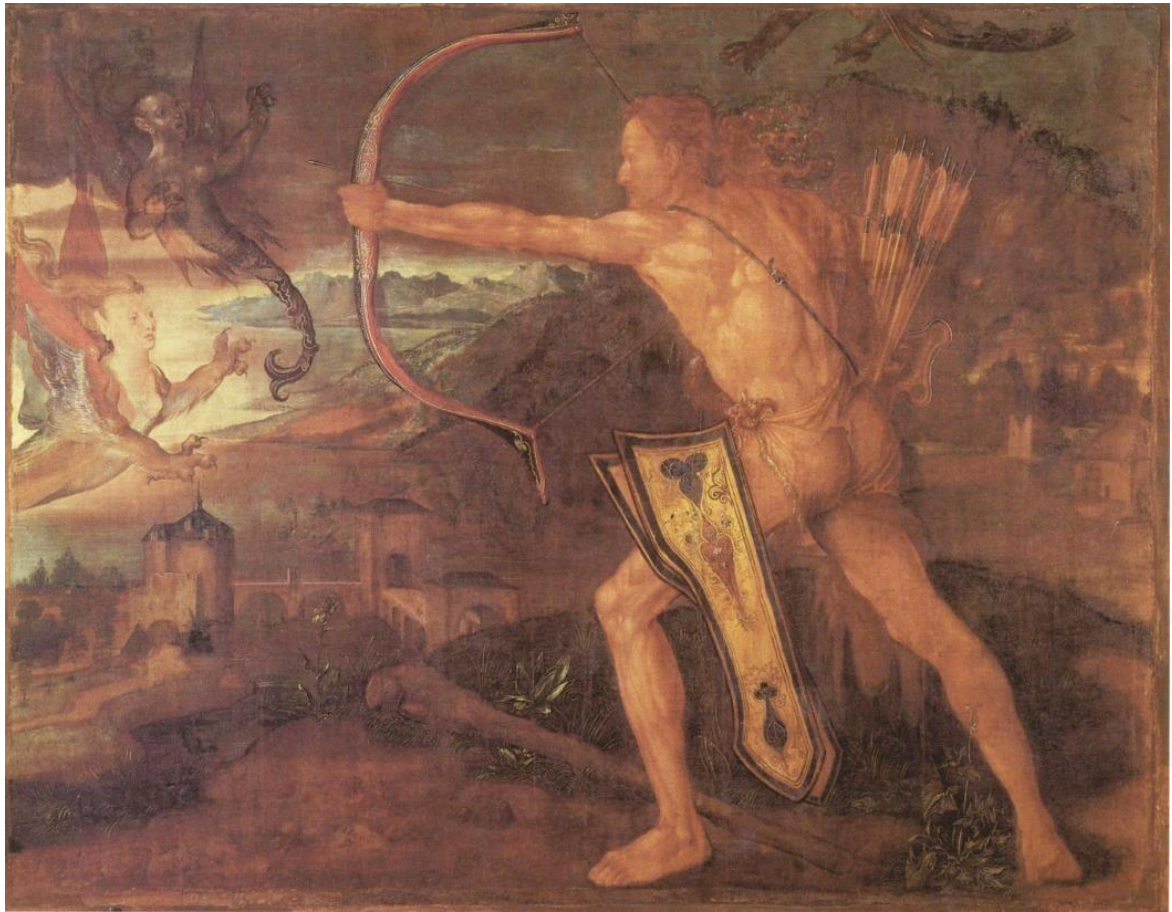
49. Dürer. Studija starog čovjeka. (Albertina. Beč.)





50. Dürer. Hieronymus Holzschurer. (Berlinski muzej) Čuvena slika.





51. Dürer. Herkules se bori sa Stinfalijskim pticama. (Nacionalni muzej, Nürnberg.)

Umetnuo sam ovu sliku jer pokazuje Dürerov koncept kretanja, — kretanje proizlazi izravno od ljudskog bića.



52. Dürer. 'Vitez, smrt i vrag'.

Ovo je čuvena slika kršćanskog viteza, ili, kako se često naziva: 'Ritter, Tod und Teufel', — Vitez, smrt i vrag. Promotrite kako je u cijelosti ova slika proizvod doba. Usporedite to s pasusom iz 'Fausta' na koji sam upravo uputio.

"Istina je, pronicljiviji sam od svih vaših tupih plemena, magistra, doktora, svećenika, župnika i pisara; Skrupula ili sumnja neće me zanijeti, niti me vrag niti pakao sada mogu užasnuti".



Ovdje imate karakter koji se ne boji ni smrti ni vraga, već ide pravo naprijed kroz svijet. Tako, uistinu, mora biti predstavljen — kršćanski vitez koji se pobunio protiv svih doktora, učitelja, pisara i svećenika koji ga opterećuju. On mora ići svojim putem kroz svijet sam ne bojeći se ni smrti ni vraga koji mu stoje na putu. Ostavlja ih s jedne strane i on ustraje na svom putu. 'Kršćanski vitez' ovu bi sliku trebalo nazvati. Smrt i vrag stoje na putu; maršira i prelazi ih, prolazi kraj njih nepokolebljivo. Isto raspoloženje vremena, iz kojeg je svjesno stvoren monolog iz Goetheova "Fausta", dolazi do izražaja na ovoj slici Dürera.



## 53. Dürer. Sv. Jeronim u njegovoj ćeliji.

Pogledajte ovu potpuno srednjovjekovnu sobu. Kompozicija je rođena čisto iz svijetla i tame, i to je bila svjesna namjera. Pogledajte svijetlo koje preplavljuje sobu. Smješten na svjetlost, uspavan je pas, dobivajući najmanje svijetla od svega, više-manje je u sjeni. Zatim lav, takoreći, stvorenje koje u određenoj mjeri ima više volje; izgleda kao da sanja, a na njegovom licu je dosta svijeta. Kontrast dvaju životinja je namjerno tako izražen u njihovom odnosu prema svijetlu koje pada na njih. A sada kontrast sa samim sv. Jeronimom. Na njega također pada svijetlo, ali u isto vrijeme on ga opet zrači natrag iz sebe. Čovjek i životinja — svetac i životinja — suprotstavljeni su jednostavno tako što su smješteni na svijetlo. Tako, isto, i lubanja. Pas i lav, svetac i lubanja; cijela kompozicija je uređena u odnosu na svijetlo i sjenu.

To je poput same povijesti evolucije, veličanstveno izražene stavljajući tako različite figure na svijetlo. To je jedna od najvećih osobine Dürera da sa takvom stvaralačkom snagom iznese inherentnu snagu kompozicije koja leži u međugri svijetla s različitim objektima i živim stvorenjima. Naravno, glavne figure ne čine same kompoziciju. Ali na ovoj slici se posebno moramo diviti izvlačenju snage kompozicije koja leži inherentna u svijetlu i sjeni.





54. Dürer. Melankolija.

S ovim bakrorezom molim vas da primijetite — i naravno, nemojte moje riječi gledati kao sitničave — kako je ta slika postavljena u svijet, da tako kažem, pokazujući što je Dürer namjeravao sa svojim tretiranjem svijetla i sjene, njegovom snagom kompozicije iz svijetla i tame. Kao da želi pokazati što namjerava, on postavlja zajedno kutno tijelo poliedra i okruglu sferu. U sferi pokazuje kako svijetlo i tama rade zajedno; pušta da svjetlost pada na

sferu na sasvim osobit način. Proučivši distribuciju svjetla na sferi, možete nastaviti promatrati kako učinci svjetla izraženi na naborima odjeće odgovaraju onima na sferičnoj površini. Dürer ih pušta da tako padaju da u rasporedu nabora izražava sve što dolazi do izražaja putem svjetla i sjene na jednostavnoj površini sfere. Sada idemo na poliedar, i usporedimo sada to. Prema kutu površine, svjetla je, polumračna, sasvim mračna i sjajno osvjetljena. Zatim postavlja biće više prolaznog oblika, još jednom da bi prikazao pad svjetla na površinu, čak i onakav kakav je prikazao na poliedru. Tako da na svakom mjestu imate pitanje: Što svjetlo govori ovom objektu? Što svjetlo govori ovom biću? Možete usporediti učinak svjetla i sjene u svakom slučaju kao u poliedru i sferi. Na ovoj slici je Dürer stvorio djelo od neizmjerne obrazovne vrijednosti. Ne možete učiniti bolje nego koristiti ovu sliku ako želite naučiti umjetnost sjenčanja. Ovdje gore, na desno od natpisa 'melankolija', pušta da se pojavi izvor svjetla — nešto što je samo-osvijetljeno, nasuprot reflektiranom svjetlu na svim drugim površinama.

(U ovom trenutku netko je ubacio pitanje: Ima li slika dublje značenje?)

Zašto ovo ne bi bilo dovoljno duboko? Zašto tražiti neko dublje značenje? Ako proučavate samo magične i misteriozne osobine svjetla u prostoru, naći ćete u tome daleko dublje značenje nego ako krenete raditi sa simboličkim i misterioznim interpretacijama. Takva nas tumačenja udaljavaju od prave oblasti umjetnosti. Čak i ako se u njemu mogu vidjeti dublja značenja — kao, na primjer, u tabeli planetarnih figura desno, i druge takve stvari, — daleko je bolje jednostavno te stvari povezati s karakterom i okolnostima vremena. Bilo je prirodno u tom dobu staviti stvari kao što su ove zajedno. Ali bolje nam je ostati u sferi umjetnosti nego tražiti simbole. Čak mislim da ima dosta humora u ovoj slici, utoliko što bi naslov (nekako amaterski prevedeno, priznajem) mogao biti namijenjen da prenese, više kao humoristični prijedlog, riječi, 'crna obojanost'. Ono što je stvarno mislio s riječi 'Melankolija' bilo je nešto kao 'crna obojanost'. Na prilično skriven način (premda, kao što sam rekao, ovo je pomalo amaterski) riječ bi se mogla držati da znači 'crnu obojanost' ili 'crnilo'. To je, u svakom slučaju, mnogo vjerojatnije nego da namjerava izraziti neki duboki simbol. Dürer se bavio umjetničkom obradom — osobinom plastičnosti, oblikovanjem svjetlosti. Molim vas, nemojte misliti da u ovoj plastičnoj obradi svjetla nema dubine; nemojte tražiti umjetne simboličke interpretacije. Zar svijet nije dovoljno dubok ako sadrži učinke svjetla kao što su ovi? Oni su, uistinu, daleko dublji od bilo kakvog mističnog sadržaja kojeg bismo ulovili na ovoj slici jer slučajno nosi naslov 'Melankolija'.





55. Holbein. Charles de Morette. (Dresden.)

Sada prelazimo na Holbeina, umjetnika bitno različitog od Dürera. Rođen u Augsburgu, zatim živi u Baselu, i kasnije se gubi — nestaje, takoreći, — u Engleskoj. On je realist u posebnom smislu. Čak i gdje pravi kompoziciju, unosi svoj snažni realizam u element portretiranja. U isto vrijeme teži izraziti ono na što sam upravo uputio; stvari svakodnevnog života u životu duše. Molim vas da promotrite kako je milje, poziv, cijelo okruženje usred kojeg čovjek živi, utisnut u njegovu dušu i karakter. Holbein to izražava na ekstremnan način; želi to izvući iz duše, stvarajući cijelo ljudsko biće iz vremena u kojem živi.



56. Holbein. Erasmus Rotterdamski. (Basel.)





57. Holbein. Sir Thomas More. (Brussels.)



58. Holbein. Umjetnikova obitelj. (Basel.)





59. Holbein. Bogorodica gradonačelnika Mayera. (Darmstadt.)

Ovdje, opet, imate isti motiv. Stvarno ljudsko biće tog vremena (to je gradonačelnik Basela, Herr Mayer, s obitelji) prikazano je kako štuje Bogorodicu. Ova slika je u Darmstadt. Postoji vrlo dobra kopija u Dresdenu, toliko dobra da je dugo vremena prolazila kao druga inačica samog Holbeina. Ovdje vidite krajnji realizam Holbeina, dok kod Dürera postoje oni elementi koje smo prije pokušali okarakterizirati – sasvim univerzalni elementi. Žao mi je ali nemamo slajd od Holbeinovog 'Plesa smrti'. Možda ih možemo pokazati drugi puta, jer Holbein je posebno velik u obradi motiva smrti:

# Der König.





# Der Mönch.



# Der Rych man.



U zaključku, prikazati ću nešto što, iako nije u izravnoj vezi s ovim drugim, ipak pripada, istom umjetničkom kontekstu.







60. Madonna. (Nürnberg.)

Ova skulptura Bogorodice, koja je u Nürnbergu, do savršenstva otkriva što je srednjoeuropska umjetnost mogla postići u gesti i nježnosti osjećaja. To je od nepoznatog umjetnika. Morate zamisliti ovu Bogorodice, nasuprot njoj, možda, sv. Ivana, veliki križ s Kristom u sredini; jer ova Bogorodica bez sumnje pripada grupi Raspeća. Ovdje imate sam cvijet njemačke umjetnosti u 16-om stoljeću ili možda malo kasnije. Mnogo nježnosti u Bogorodicama koje



smo danas pokazali ponovno će se naći u ovoj, posebno u jedinstvenom držanju.

Pokušali smo vam pokazati, moji dragi prijatelji, sve one stvari koje, u pogledu veze na koju sam pokušao ukazati, na jasan način iznose individualnost Dürera. Dürera se potpuno prepoznaje tek kada ga se razmatra u vezi s vremenom — njegovim vlastitim vremenom i vremenom prije njega. Više nego se to obično zamišlja, u Düreru živi veličina tog impulsa koji vodi, u dugoj oblasti, s pobunom koju pridružujemo Faustu. Kod Dürera, uistinu, živio je, govoreći umjetnički, dobar dio Fausta.

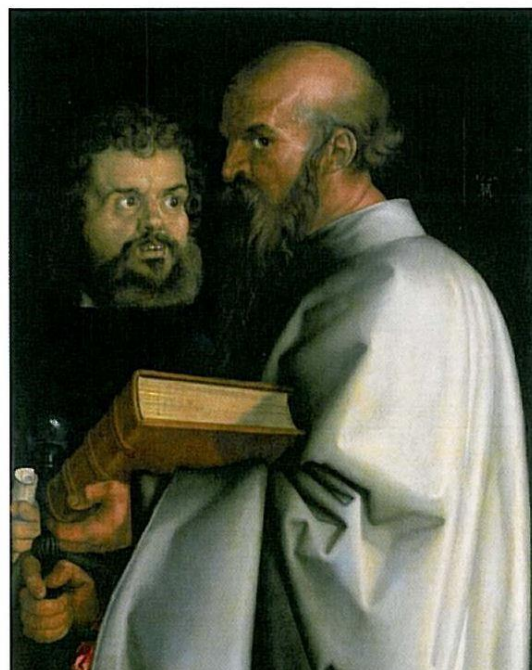
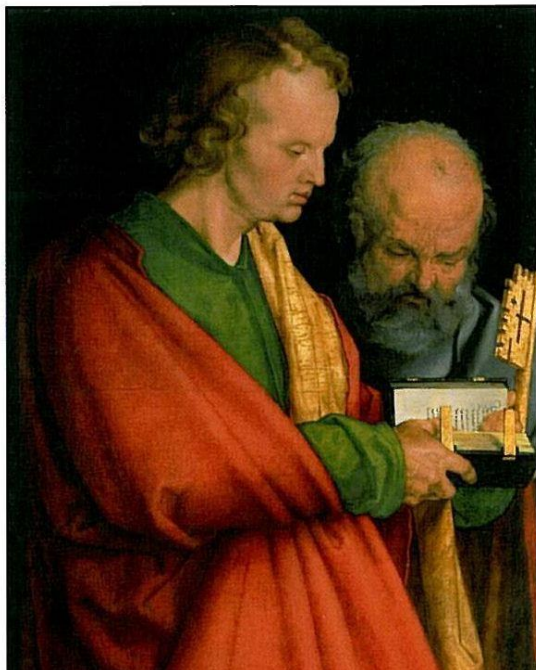


61. Rembrandtov Doktor Faust. Bakropis iz 1652 (Amsterdam, Rijksmuseum)

Steći ćete pravi osjećaj za vrijeme u kojem je Dürer živio i iz kojega je rođen, ako uzmete slike kao što su njegov 'Sv. Jeronim', njegova 'Melankolija', i njegov 'Kršćanski vitez', i mnoge druge, i usporedite ih s raspoloženjem koje izlazi iz prvog monologa Goetheova Fausta — što se, naravno, treba smjestiti u cijelu postavku vremena, čak je i sam Goethe to namjeravao. Dapače, još i više, mogli bi usporediti Dürerovog 'Sv. Jeronima' s izvjesnim stvarnim slikama Fausta i pronašli bi stvarnu poveznicu. Kada sam govorio o



Dürerovom stvaranju iz svijetla i sjene, zasigurno nisam to mislio u banalnom smislu. Nepotrebno je reći, svatko tko želi imitirati neki fragment stvarnosti može raditi iz svijetla i sjene. To je jedno od najkarakterističnijih obilježja Dürera, dok s druge strane on također ima u sebi težnju za individualnom karakterizacijom koja je izvanredno izražena u njegovim 'Glavama apostola'.



62. "Glave apostola".

Ovako smo pokušali postaviti pred vas nekoliko važnih točaka stare kršćanske umjetnosti. Sljedećom prigodom osvrnuti ćemo se na neke druge koji su tu i tamo ušli u glavnu struju. Tada ćemo vidjeti cjelinu u njejoj ukupnosti.