

# **Povijest umjetnosti**

**Rudolf Steiner**

**DRUGI DIO**

**II/IV**

**SD 292**

Objavljeno na Njemačkom kao, *Kunstgeschichte Als Abbild Innerer Geistiger Impuls.*  
Predavanja IV, V, VI..

## SADRŽAJ

IV <b>Srednjoeuropska i umjetnost juga</b>	15 studenog 1916
V <b>Rembrandt</b>	28 studenog 1916
VI <b>Holandsko i flamansko slikarstvo</b>	13 prosinca 1916

## Predavanje IV

### Srednjoeuropska i južna umjetnost

Dornach, 15 studenog 1916

Moji dragi prijatelji,

nastavljajući naše studije o velikim djelima umjetnosti, danas ćemo prikazati još slajdova, dopunjujući one koji su prikazani prošlog tjedna. Danas predlažem da uglavnom nadopunimo ono što sam težio objasniti prošlog tjedna, o vezi i kontrastu između srednjoeuropske, ili sjeverne umjetnosti, i umjetnosti juga. Pokušao sam pokazati kako karakter juga ili sjevera utječe na specifičnu likovnu kvalitetu, dok je, na drugoj strani, postojalo stalno međusobno prožimanje južnjačkih i srednjoeuropskih impulsa, sloj po sloj, takoreći, tako da nikako nije lako uočiti kako su te stvari doista radile zajedno. Duhovno znanstvena istraživanja će tijekom vremena morati unositi sve više svijetla u ove stvari.

Danas vam želim skrenuti pažnju na kontraste sa određenog drugog gledišta. Sjetiti ćete se što sam zadnji puta naglasio. Iz osnovnih impulsa srednjoeuropskog duhovnog života proizašlo je ono što možemo nazvati umjetnošću izražavanja – izražavanje volje i inteligencije – moći izražavanja uvijek pokretljivog života duše. Duša u pokretu – to je cilj srednjoeuropskog impulsa; dok južnjački (na koji je, međutim, u vrlo ranoj fazi utjecao srednjoeuropski) više gleda na sve što ulazi u našu percepciju iz božansko-duhovnog u kozmosu, što dolazi do izražaja u snazi kompozicije i značajkama koje nadilaze ljudsko.

Karakteristična je zloraba našeg vremena to da se umjetnost – čak i plastična umjetnost – razmatra previše s gledišta puke naracije i glavne teme, dok se premalo cijene specifično umjetničke kvalitete. U isto vrijeme postoji još jedna, jednako opasna pogreška. Umjetnost je danas vrlo često odvojena od općeg života kulture i civilizacije i tretirana je kao nešto što živi odvojeno. To je također pogrešno. Jer trebamo imati osjećaj za specifično umjetničke kvalitete, za sve što je u obliku i bojama, u kompoziciji i slično – samo se trebamo odviknuti od sklonosti da sve objašnjavamo simbolički ili na druge umjetne načine; trebamo samo osjetiti – pred takvim slikama kao što je Dürerov 'Sveti Jeronim' ili 'Melankolija', naprimjer, koliko su dublje mijene same svjetlosti od bilo koje umjetne simbolike koju bismo pročitali u tim slikama. Tada ćemo prepoznati da specifično umjetničke kvalitete koje dolaze

do izražaja u velikim umjetničkim djelima, žive i u cjelokupnom životu civilizacije, Iz uobičajenog osjećaja svoga vremena umjetnik se bavi sferama forme i boje i izražaja. Samo vrijeme djeluje kroz dušu umjetnika. Cijela kultura tog doba dolazi do izražaja u karakterističnim umjetničkim djelima.

Prošli puta smo vidjeli kako se srednjoeuropski, odnosno sjeverni element, više-manje samostalno uzdiže, dok istovremeno raste zajedno sa svime što mu se donosi kroz Crkvu – kroz kršćanstvo sa strane Rima. Sve do 12. i 13. stoljeća svjedočimo razvoju jedinstvenog umjetničkog života u Srednjoj Europi, ujedinjujući više rimske ili latinske elemente s izrazito individualnom karakterizacijom svega što je život i kretanje u ljudskoj duši. Ne možemo razumjeti što se događalo do 12. i 13. stoljeća ako samo razmotrimo ono što znamo o širenju kršćanstva u vremenu koje slijedi. Jer je širenje kršćanstva u tim ranijim stoljećima bilo sasvim drugačija stvar od onoga što je kasnije postalo. Tek su u kasnijim vremenima do izražaja došle krute dogmatske osobine koje nas tako odbijaju, iako je, nepotrebno je reći, bilo raznih ekscesa i prije dvanaestog stoljeća. I dok se u Srednjoj Europi sustavna, formalna tendencija Rima uvijek osjećala kao strano tijelo, ipak su kršćanski porivi divno pronašli svoj put u duševni život ljudi – posebno u podsvjesnim, osjećajnim elementima duše.

Taj je ulazak kršćanstva došao do izražaja posebno u sferi umjetnosti, gdje se hrvalo za plastičnu moć izražavanja.

Ovdje možemo ukazati na istinu koja se može okarakterizirati u dvije vrlo jednostavne izjave koje su ipak dalekosežne. Možemo postaviti pitanje: čemu se umjetnost obraća među južnim narodima? Čemu se obraćala već u antici? I drugdje na jugu, u periodu opadanja i uskrsnuća, od rane do kasne renesanse? Na što se umjetnost poziva u južnijim oblastima? Poziva se na maštu i imaginaciju. Ova izjava je od beskrajne važnosti. Obraća se životu mašte i imaginacije, koji je prisutan u dušama južnjaka s blagim, nagovještajem sangviničkog temperamenta u tom pogledu. Tako u južnim krajevima vidimo kako kršćanske ideje ulaze, prije svega, u imaginativni život, i maštom se prenose u područje umjetnosti.

Nepotrebno je reći da se s takvom tvrdnjom ne smije pretjerati. Rekao bih, samu izjavu treba umjetnički shvatiti.

Samo tako, dragi moji prijatelji, moglo bi se dogoditi da se u doba renesanse umjetnička mašta uzdigne do tako velikih visina stvaranja, a da je moralni život, kako smo pokazali na nedavnom predavanju, pao u stanje koje se otkriva prvo u napadima Franje Asiškog, a kasnije i vatrenim napadima Savonarole. Pred nama imamo situaciju kada suprotstavljamo vatrene napade Savonarole, koji su svi bili uzaludni, s beskrajno bogatim životom



kršćanske vizije i imaginacije u plastičnim djelima Donatella, Michelangela, Rafaela, Leonarda i mnogih drugih.

Umjetnost na sjeveru govori drugačije i apelira na različiti element duše, naime, na um i osjećaje. Još jednom, ove stvari se ne smiju pritiskati; ipak, u takvom iskazu daju se smjernice za razumijevanje čitavih epoha povijesti. Koliko god vjerovali da kršćanstvo sadrži osebujuan. religiozni impuls duše, taj impuls nije našao svoj put u element mašte i imaginacije u južnjačkoj kulturi koja je dosegla tako vrtoglave visine u renesansi. Ali na sjeveru, stoljeća do 12. – dapače, početka 13. – otkrivaju u umjetnosti progresivnu privlačnost kršćanstva, a posebno tragične elemente kršćanstva, za ljudsko srce i osjećaje. Umjetnost talijanske renesanse nastoji da lice samog Krista učini što ljepšim – to je uostalom bitan element renesansne umjetnosti: ali stoljeća na koja sada upućujem, u Srednjoj Europi, sva su posvećena težnji da se shvati Pasija – sa svom tragedijom i dramatičnošću, sve dok tragična priča ne postane njihova vlastita u srcu i duši.

Sve do karolinškog razdoblja u Srednjoj Europi, srednjoeuropsko poganstvo neprestano se probija u život osjećaja. Ali u stoljećima od tog vremena pa do 12. i 13. stoljeća, iz same duše Srednje Europe izranja jedan inherentno kršćanski osjećaj za sav ljudski život. A čudna stvar je da se od 13. stoljeća nadalje može primijetiti izvjestan pad. Ipak, kao što sam objasnio prošli put, čak i sada kada je još jedan element još jednom preplavi, još uvijek postoji stalna težnja da srednjoeuropska duša asimilira u svoj najdublji unutarnji život sve stvari koje joj dolaze, tako da, na kraju krajeva, postoji kontinuitet rada i napretka u najboljim dušama, od 11. stoljeća do 15. i 16. stoljeća.

Prepoznatljiv je i postupni ulazak kršćanstva u život naroda, odnosno bio bi prepoznatljiv da su se sačuvali dramski prikazi koji su, doista, postajali sve značajniji prema 13. stoljeću. Sve što sada iznova iznosimo na vidjelo – božićne i uskrsne drame i predstava *Tri mudraca* – kasnijeg su datuma i tek su blijedi odraz onih ranijih koji su težili univerzalnijem predstavljanju kršćanske koncepcije svijeta. Predstava o Antikristu iz 12. stoljeća koja je pronađena u Tegernsee-u u Bavarskoj, i kasnija igra *Deset djevica*, također su samo odjeci drama koje su se posvuda prikazivale, dramatizirajući biblijske priče i svete legende. Iz ovog života s kršćanskim poimanjem svijeta u cjelini, nastala su umjetnička djela koja ćemo danas ponovno vidjeti i o kojima smo govorili posljednji puta. Slijedilo je ono što bih mogao nazvati polaganim i tihim radom na produbljanju života duše i njezine umjetničke snage izražavanja. Ona se sjajno izražava u Dürerovim prikazima muke, a posebno u glavi samog Krista kako su je zamislili Dürer i drugi. Biti će mi zadovoljstvo

ako ove slike prikažemo nekom drugom prilikom; trenutno ih ne posjedujemo.

Proučimo li napredak umjetničkog prodiranja u slikama Kristova lica do Dürerova vremena, ali i u drugim stvarima, otkriti ćemo da je u Srednjoj Europi u to vrijeme doista postignut zadivljujući stupanj zrelosti. Ona leži u suptilnoj razlici između srednjoeuropskog i sjevernog, te južnjačkog života, koji se razvijao, takoreći, u posljednjim fazama četvrte post-atlantske epohe – iako je peta epoha već zasjala s renesansom; – jug je u svojim najdubljim tendencijama osjećaja još uvijek izražavao posljednje faze četvrte; dok se u Srednjoj Europi i na sjeveru pripremala peta post-atlantska epoha. Ono što je kasnije postalo izraz pojedinca i svega što je pokretno u ljudskoj duši – duša u pokretu i emocijama – sve se to podizalo iz nesvjesnih dubina.

Ovdje vidimo cijeli život dviju regija u njihovoj različitosti. Trebamo samo imati na umu koliko je za južnjačku umjetnost zaslužna činjenica da je još uvijek postojala živa atavistička percepcija onoga što dolazi iz duhovnih područja u područja osjetila. Jer to je, doista, sačuvano u onome što nam je poznato o bizantskim oblicima umjetnosti – u svim sugestivnim oblicima i likovima koji su do nas došli. Uzmimo, naprimjer, ono što na nas djeluje s takvom sugestivnom snagom u umjetnosti mozaika i u svemu što je povezano s imenom Cimabue. Tu na nas više djeluje Kristov lik. U Srednjoj Europi nam se predstavlja Isusov život, jer se umjetnički oblici stvaraju izravno iz unutaršnjeg života duše.

*Nadljudski*, kao što je bizantski tip Krista, iznutra ljudski je Kristov tip kojeg je kasnije razradi Dürer.

Četvrta post-atlantska epoha, uključujući najnoviji cvijet (u talijanskoj renesansi) u biti ima kvalitetu gledanja prema gore, prema nadljudskom i tipičnom; ostavljajući po strani individualno ljudsko. Južni narodi su u svoju umjetnost, u daleko višem stupnju, unijeli drevnu, generičku prirodu duše u njenoj nadljudskoj i božanskoj kvaliteti.

U sjevernoj umjetnosti, s druge strane, vidimo snažnu odlučnu težnju pojedinca, kako se kreće prema gore iz svake pojedinačne ljudske duše. Što se te stvari više razumiju, to će više biti potvrđene.

Južni život još uvijek sadrži čovječanstvo u cjelini. Zamislite koliko je Atenjanin intenzivno bio Atenjanin, ili Spartanac Spartanac, tako da je Aristotel s pravom čovjeka nazvao "Zoon politicos" – političkom životinjom. "Politička životinja je do svoje najveće visine razvijena u Rimu, gdje je, mogli bismo reći, čovjek više živio na ulici nego u vlastitoj kući; a sa svojim je životom duše, također, živio više u životu koji ga je okruživao nego u kući svoje duše. Takva je, uistinu, bila južnjačka mašta koja je djelovala u svijetu

prostora. Od samog početka ljudi žive zajedno, žive zajedno kao cjelina, a sam život umjetnosti proizlazi iz tog principa. To je zajednička značajka sve južnjačke umjetnosti. Oni ukrašavaju crkve i javne trgove; posvuda vidimo kako računaju s tim da su ljudi rado zajedno, rado se gomilaju u crkve ili na javnim trgovima, privučeni samim temperamentom i očekujući što će se tamo naći pred njima. Da bi u potpunosti bili svoji, potreban im je ovaj život u vanjskom svijetu, život s prirodom grupne duše – sa svime što je najjemeničnije političko – u pravom smislu riječi.

Sve je to drugačije u Srednjoj Europi. U Srednjoj Europi čovjek živi unutar sebe; traži iskustva u vlastitoj kući i domu, čak i kući svoje duše. A ako se želi posvetiti prirodi grupe, njegovo srce mora prvo biti pridobiveno za to, mora na neki način biti pozvan za to. Utvrditi će se da mnogi od temeljnih impulsa gotičke arhitekture leže u tom smjeru. Zgrade koje je podigla gotička arhitektura tu ne stoje zato jer ljudi već trče sami od sebe, nego naprotiv, zato jer moraju prvo pozvati ljude, okupiti ih, takoreći, kroz tajanstvene i sugestivne utjecaje. To je izraženo u samim oblicima gotike. Pojedinci moraju prvo biti pozvani u život grupe. I ista stvar je svojstvena cjelokupnom tretiranju svjetla i tame, koje sam vam opisao neki dan. U elementarnom naletu i preplitanju svjetla u tamu, čovjek pronalazi element u koji može ući kako bi se oslobodio vlastitog odvojenog postojanja; iako može ponijeti svoje individualno postojanje, svoju individualnost sa sobom upravo u ovaj element, jer je tako srodan prirodi duše.

U svim tim stvarima nalazimo razlikovno obilježje sjeverne u odnosu na južnjačku umjetnost. Otuda težnja – uspješna težnja – sjeverne umjetnosti da izrazi nutrinu života i duše. Trebamo se samo sjetiti portreta Van Eycka, Madone, naprimjer. Ove Madone – njihov izraz lica u potpunosti određen okretanjem prema unutra u životu duše – to govoreći iz nutrine duše u liku i gesti – sve to Rafael nikada ne bi nacrtao. Rafael slika ono što podiže iznad ljudskog; Van Eyck ulazi u još dublje ljudsko, kako bi svojim slikama zahvatio ljudske emocije, ljudska srca onih koji ih vide. Još jednom je to pitanje zahvatiti ljudsku dušu.

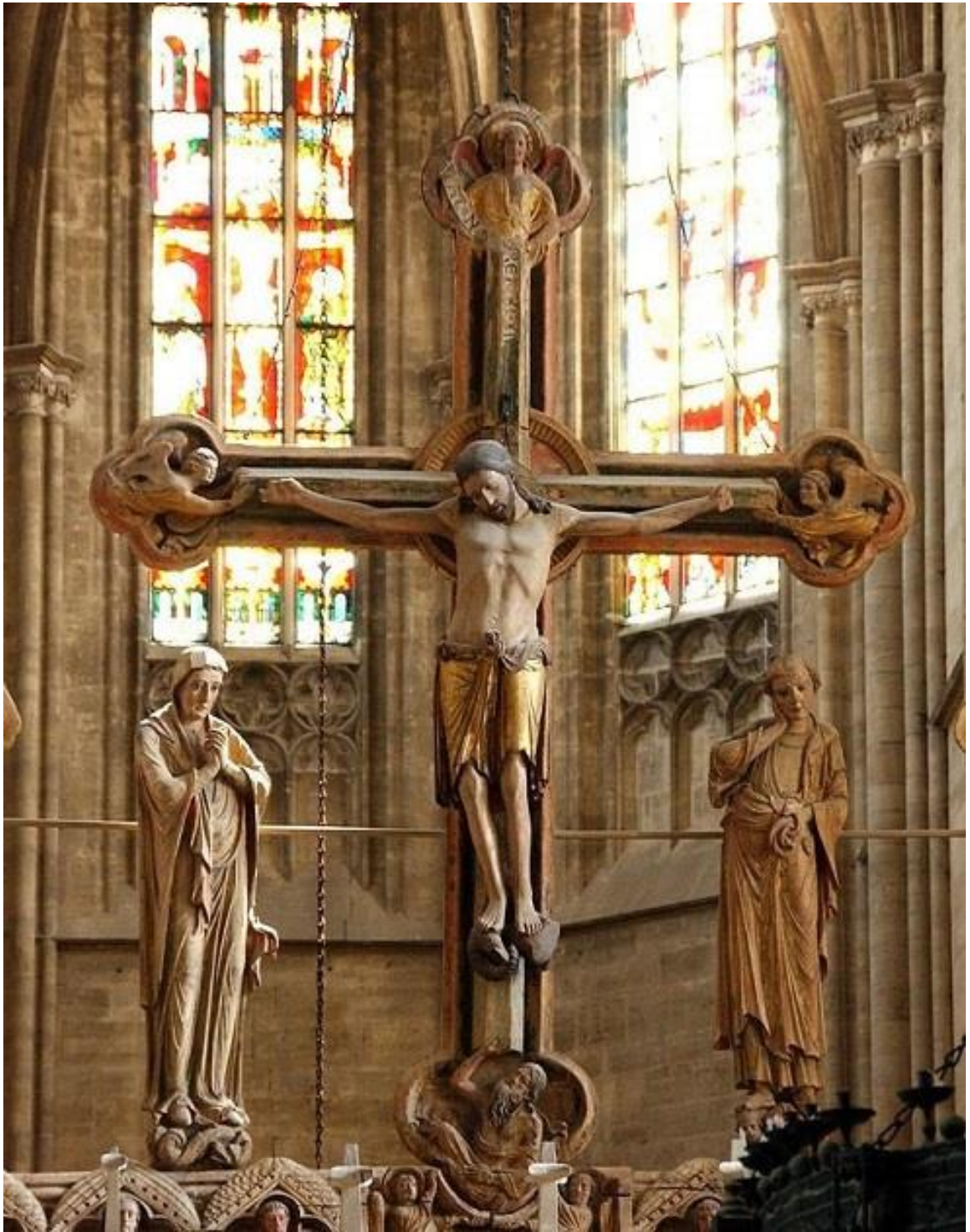
Svećenstvo je do 12. i 13. stoljeća bilo dosta svjesno tih mogućnosti ljudske duše u Europi. Oni su računali s tim stvarima. Radili su sa srcem i umom ljudi. I bez sumnje, mnogo toga što je proizašlo iz tog hrvanja za umjetničke moći izražavanja, nastalo je kroz suradnju vjerskih redova s onim unutarnjim životom i karakterom ljudi koje smo ovdje opisali. Svakako moramo razumjeti kako su ove sjevernije kvalitete umjetničkog stvaralaštva povezane s protestantskom dušom naroda Sjevera, koja se diže u opoziciju protiv rimskog elementa.

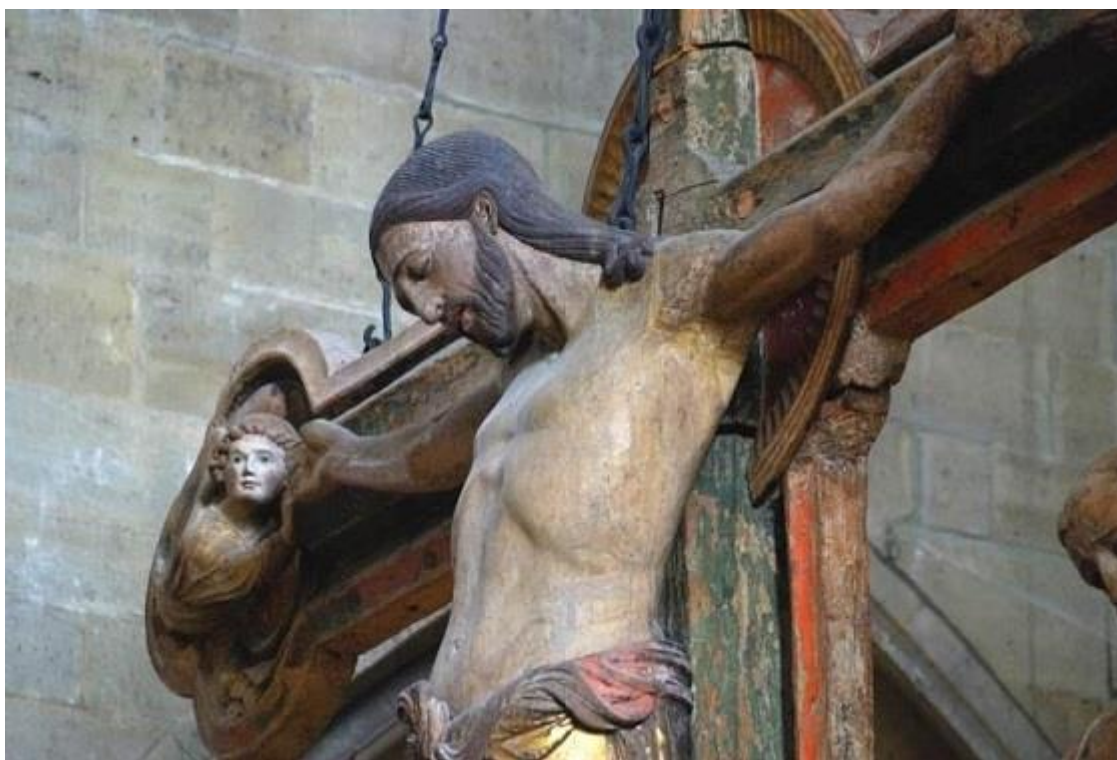
Luther je otišao u Rim. Ali nije vidio ništa od uzvišenih visina umjetničkog stvaranja; vidio je samo moralnu degradaciju. A to implicira jako puno. Nema sumnje da je na Trgu sv. Petra susreo nekog od velikih rimskih slikara, ali koliko ih je bilo briga za njega, ti ljudi su stvarali iz sasvim drugačijeg raspoloženja duše, nešto s čime on nije imao unutarnji odnos. Pa ipak, Lutherova vrlo radikalna jednostranost na drugi je način bila proizvod istih srednjoeuropskih karakteristika koje su se, ako mogu tako reći, najuzvišenije hrvale u području plastičnog, slikovnog izraza i dosegle umjetničku visinu koja stoji, na određeni način, tako veličanstveno i samostalno rame uz rame s umjetnošću talijanske renesanse. (Ne trebamo raditi usporedbe, jer one su uvijek trivijalne.)

Stoga ćemo sada pokazati još nekoliko slika, dopunjujući one koje smo prikazali prošli tjedan. Najprije ćemo prikazati neke drvene strukture s početka 13. stoljeća. One su u Halberstadt-u.









### 1. Grupa Raspela (katedrala Halberstadt)

Pogledajte ovu grupu Raspela. Reći ću samo jednu stvar da okarakteriziram ono što je najvažnije. U ovoj slici možete vidjeti koliko je



duboko priča o mucu ušla do tada u njihove živote. Tu je Marija, tu je sv. Ivan, a u središtu Krist, koji gleda dolje prema njoj. Kad biste mogli vidjeti lice, vidjeli biste beskonačno produbljivanje izraza duše, nevjerojatnu dubinu. U Mariji, ako imate osjećaja za te stvari, odmah ćete vidjeti kako dotječe zajedno, svećenička koncepcija sa srednjoeuropskom dubinom i nježnošću osjećaja. Ovdje se to prepoznaje na divan način. Sada ćemo detaljno pokazati Marijino lice.

Ova skupina otkriva kako su iz specifično srednjoeuropskih kreativnih impulsa uspješno oblikovali kršćanstvo koje je osvojilo srednjoeuropske zemlje. Sada ćemo to pokazati detaljnije.



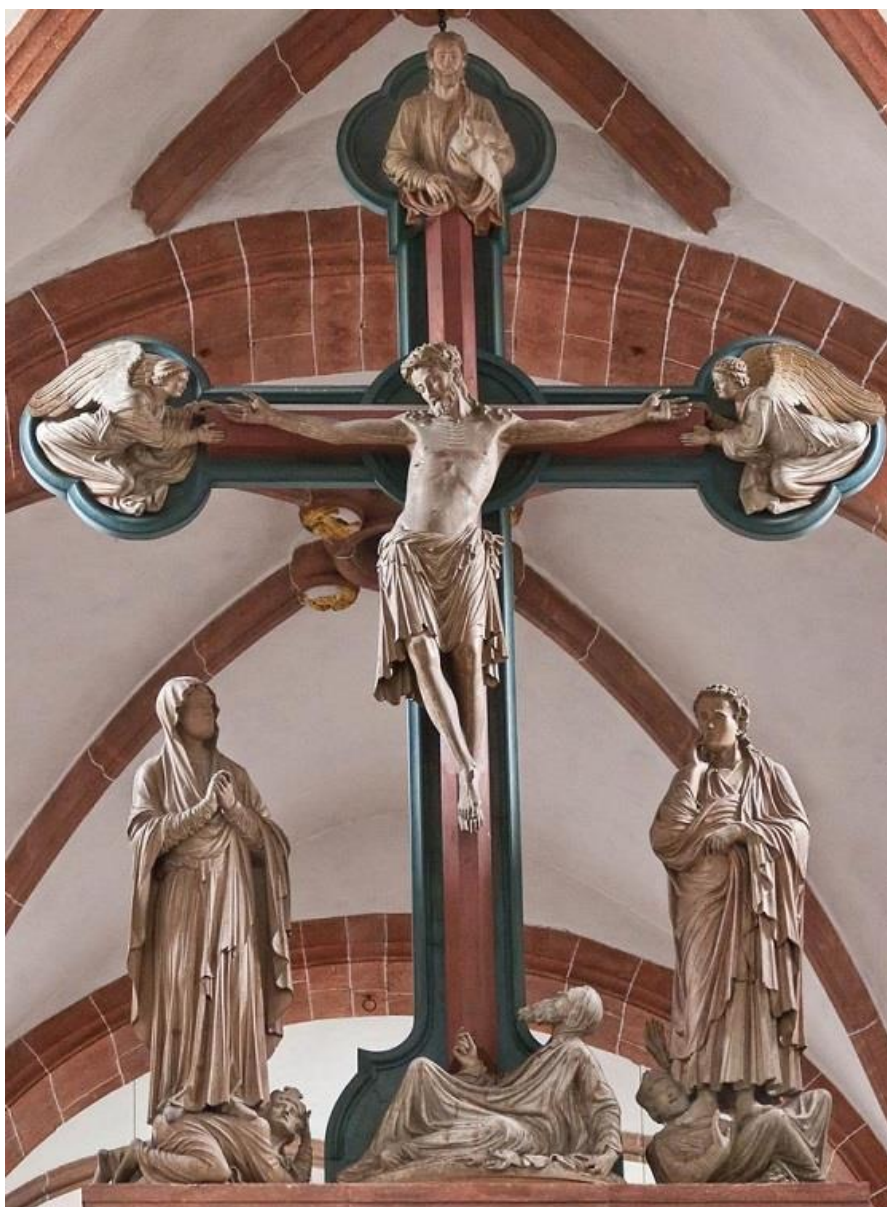
Glava Marije (detalj gore)

Čudesno karakteriziran izraz lica. Izraz u južnjačkoj umjetnosti je takav da oči gledaju daleko u svijet; U sjevernoj umjetnosti duša se, takoreći, iznutra gurne naprijed u pogled očiju. Ovdje je to dvoje potpuno isprepletено – sjedinjeno jedno s drugim. Nježnost duše u izrazima nježno, divno lebdi nad više latinskim, rimskim zaokruživanjem i savršenstvom linija.

S takvim stvarima se ne smije pretjerati. Ali molim vas da na svim sljedećim slikama primijetite kako se vrlo različito tretiraju odjeća i draperije u srednjoeuropskoj umjetnosti i u južnoj. Bez sumnje, s takvim stvarima se ne

smije pretjerati; ipak je istina reći da u cijeloj južnjačkoj umjetnosti draperija radije okružuje i prekriva ljudski oblik, pomno prati linije oblika, nastavljajući, takoreći, tjelesne oblike. U srednjoeuropskoj umjetnosti tretiranje draperije je drugačije. Ona proizlazi iz emocija i pokreta duše. Prema kretnji ruke i cjelokupnom stavu figure, brz, pokretljiv život duše nastavlja se u odjeću. Potonja manje prianja uz tijelo. Ne nastoji, kao u južnjačkoj umjetnosti, prekriti ili izraziti oblike tijela. To je, prije, kao nastavak živog iskustva duše. To ćete vidjeti sve jasnije kako idemo u sljedeća stoljeća.

Sada dolazimo do čuvene:



Grupa Raspeća (u Wechselburg-u u Saskoj)

Ovo je, također, u drvu, potječe iz prve trećine 13. stoljeća. Ipak, vidjet ćete prekrasno napredovanje od prethodne grupa čija je tema toliko slična.



Promatrajte zajedništvo duše između Marije i Kristove figure. Pogledajte kako se vjera u kršćansko poimanje svijeta, duboko sjedinjena s ljudskom dušom, pojavljuje u sv. Ivanu i u Marijinom liku, kao sila koja sve nadvladava. Kršćansko poimanje svijeta ušlo je u duše ovih ljudi kako bi postalo univerzalna koncepcija cjelokupne zemaljske evolucije. Pogledajte kako Adam, ovdje dolje, prima Krv Otkupitelja koja pada s križa. Proučite Adamovo lice, kako je dirnut utjecajem Milosti koju sada može primiti utoliko što može uhvatiti Krv Otkupitelja koja teče s križa. Shvatit ćete s kakvim je beskrajnim dubinama kršćanstvo ušlo u živote ovih ljudi. Uzdiglo se do univerzalne i uistinu kozmičke koncepcije.

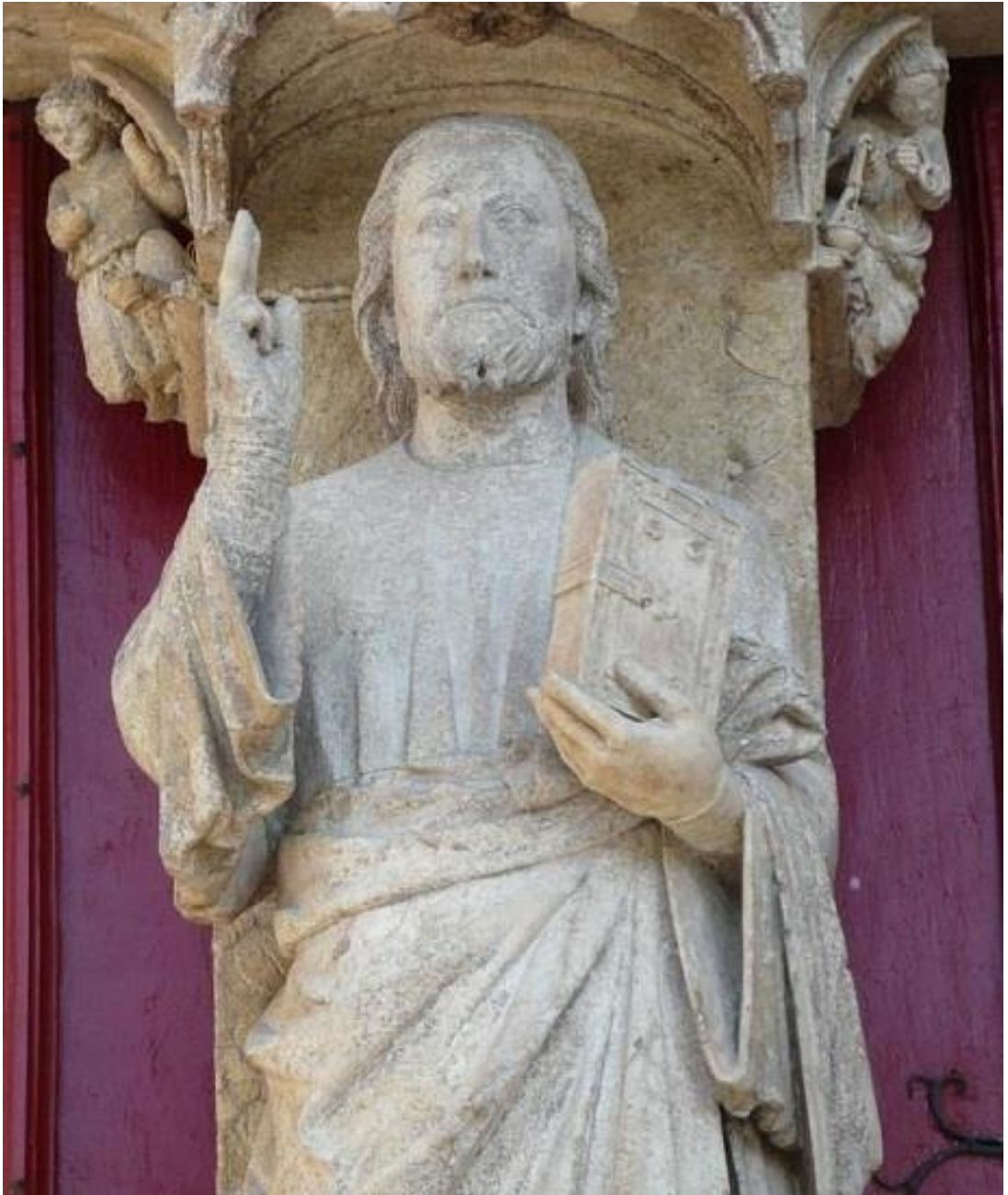
Anđeli nose križ. Bog Otac silazi s Golubicom, stavljajući svoj pečat na činjenicu da ono što je dao Zemlji u svom Sinu, da to, u tom trenutku, daje cijeloj Zemlji njeno značenje. U ovoj skupini, sa svom svojom umjetničkom savršenošću, vidimo koliko je duboko kršćanstvo ušlo u Srednju Europu, jer su ga uvijek iznova pokušavali prožeti ljudskim srcem i osjećajem – prožeti ga iz ljudske duše.

S druge strane, na jugu je bilo prožeto maštom i imaginacijom, stvarajući tako to osebujno prožimanje, tako oslobođeno moralnog elementa – ili, da tako kažemo, da to ne bi vrijedalo, tako slobodno od moralnog nesporazuma – koji dolazi do izražaja u renesansi na jugu.

Ako biste proučavali napredak u predstavljanju Kristove figure, ova Kristova glava bila bi važna 'postaja'. Također i Kristova glava u katedrali u Amiensu, a potom i Kristova glava Albrechta Dürera.



4a. Katedrala u Freiburgu u Saskoj.



Katedrala u Amiensu.



Glava Krista od Albrechta Dürera.

Sada prelazimo na neke skulpture koje se nalaze u Freiburgu u Saskoj, također iz prve trećine 13. stoljeća. One pokazuju sasvim drugačiji aspekt, iako je i ovdje u pitanju sveta povijest i duboka težnja prema nutrini. Nije previše reći da se volimo zadržavati na svakom pojedinom licu.

Sljedeća slika:





4b. Sa Zlatnih vrata (Katedrala u Freiburgu. Saska.)

Pokazuje dvije figure. Jednu, lik žene, teško je protumačiti. Možda je ona 'Ecclesia'. Za drugu se kaže da je Aron. Ove stvari nisu bitne. Likovi su nedvojbeno povezani, alegorijski ili na neko drugi način, s kršćanskim poimanjem svijeta. Još jednom promatrajte produbljivanje života duše. Kontrast izraza između lica s lijeve i desne strane posebno je fascinantno s ove točke gledišta.



Dvije figure. (Katedrala u Freiburgu. Saska.)

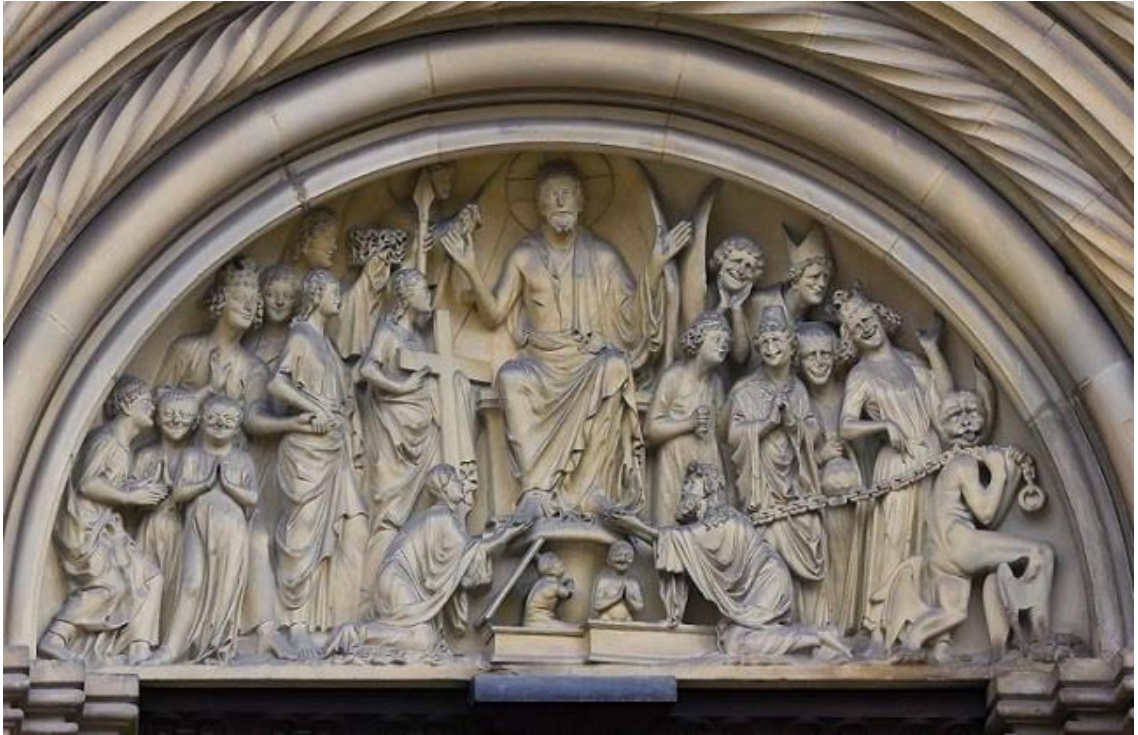
Dopunjujući ono što smo prošli puta kazali o katedralama u Naumburgu i Strasburgu, sada ćemo pokazati neke skulpture iz katedrale u Bambergu. Ovdje za početak. imamo dvije.



Figure proroka. (Katedrala u Bambergu.)

Pogledajte kako se izravno dramski element, živo kretanje duše, izražava u stavovima, koji predstavljaju razmjenu između jedne duše i druge. Predočen nam je jedan trenutak, a pritom su dobro izražena dva suprotstavljena lika.

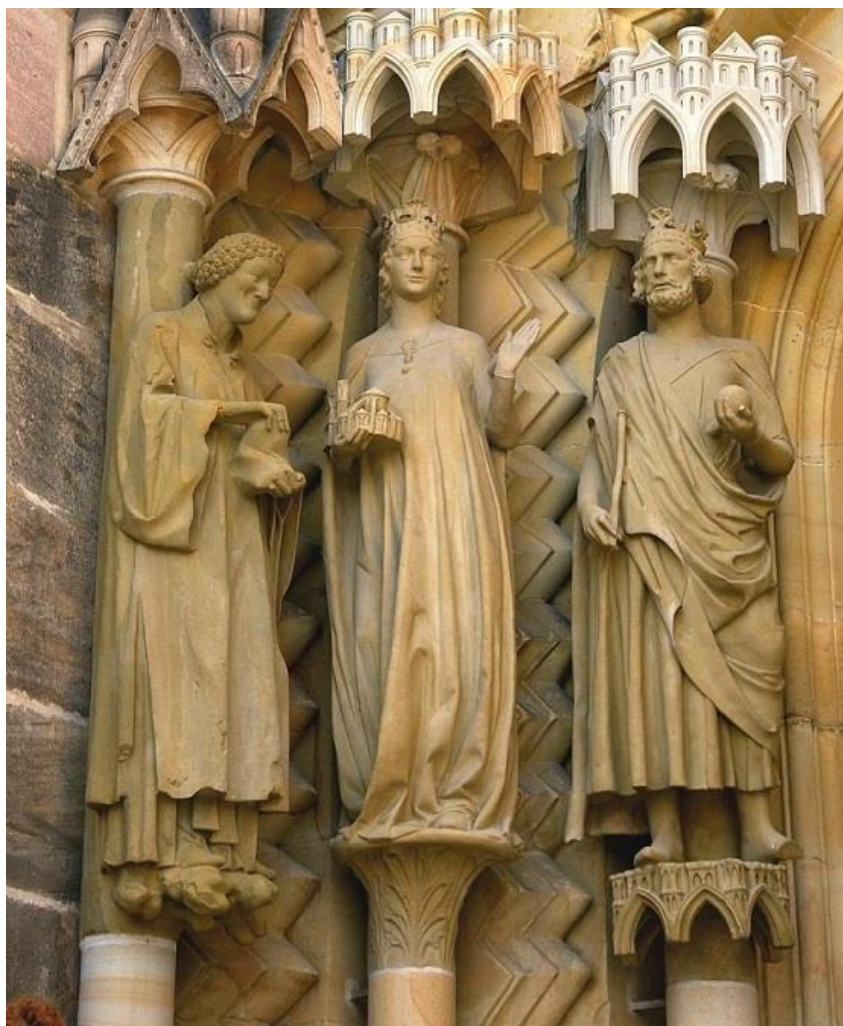




#### 6. Posljednji sud. (Katedrala u Bambergu.)

To nije ni u kom smislu velika kompozicija, ali izražajnost duše je čudesna. Moramo se sjetiti da ovo datira oko 1240. Istraživanja znanosti duha s vremenom će biti potvrđena, u tome da ne sugeriraju – kao što to danas mnogi rade – da je srednjoeuropski element, u svom predstavljanju kršćanske koncepcije svijeta, bio u većem stupnju pod utjecajem južnjačkog. Naprotiv, istina je suprotno.

Vanjska povijest još nije uočila različite struje. Ne vidi, naprimjer, ono što sam istaknuo nekidan – kako su sjevernjački impulsi djelovali čak i na stvaranje Rafaela i Michelangela. Umjetnički, ova koncepcija je u potpunosti proizvod sjevernjačkog duha.



### 7. Car Heinrich, kraljica Kunigunde, i sv. Stjepan (Katedrala u Bambergu)

Ovaj primjer pokazuje kako su svjetovni i religiozni element igrali jedan u drugom. To je doista bio slučaj, posebno u vrijeme s kojim se sada bavimo. Svjetovno i religiozno spojeno je u naporima koje sam upravo opisao. Trebalo je osvojiti duše ljudi; pojedinačne duše prvo moraju biti pozvane – moraju se na neki način okupiti zajedno, ako žele gledati u zajednici, u skupini, u duhovni svijet. Isto tako, prvo ih se mora pozvati ako žele na ovaj ili onaj način izraziti poštovanje prema nečemu u vanjskoj sferi.

Stoga je svjetovno spojeno s crkvenim elementom. Ovdje, dakle, vidimo cara Heinricha, caricu Kunigunde, i s lijeve strane, svetog Stjepana.

Nepotrebno je reći da te stvari u pravilu pretpostavljaju naivnost običnih ljudi, njihovu slijepu odanost i ovisnost. Danas su, prema uvjerenju naših suvremenika, te stvari prevladane. Iznutra, prisutne su sve više. Od strane samih velikih gospodara vrlo često postoji temeljna ideja (koja nije povezana s posebno ljudskim kvalitetama, koje nećemo spomenuti), da oni sami stoje malo bliže raznim svecima i nadosjetilnim moćima nego obični smrtnici. Sada ćemo pokazati detalj, srednji lik ove slike.



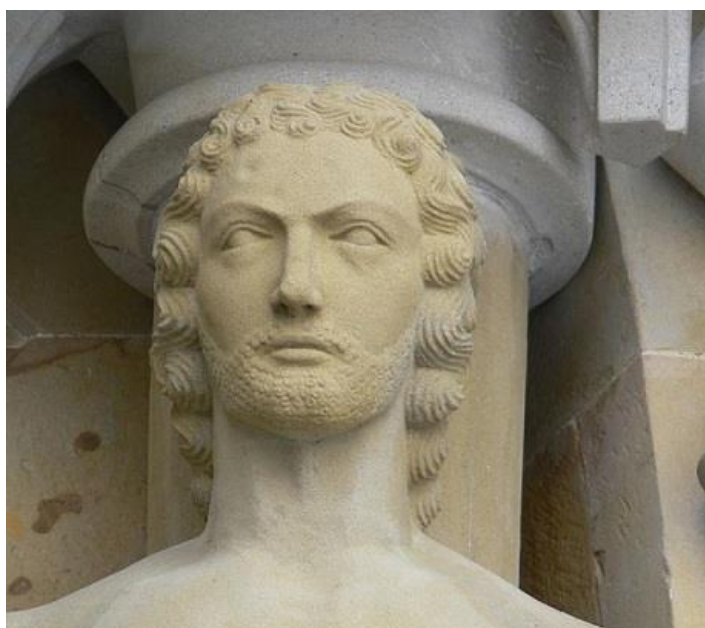
8. Carica Kunigunde (detalj)



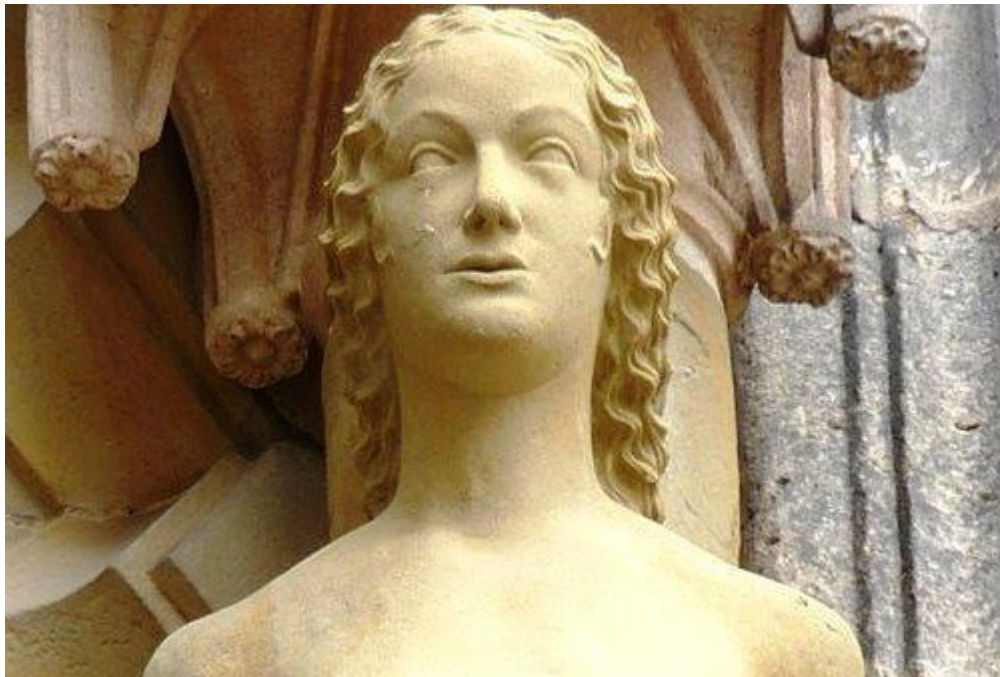


9. Sveti Petar, Adam i Eva. (katedrala u Bambergu)

Stari i Novi Zavjet uvijek su poimani unisono, kao obećanje i ispunjenje. Slijedite detalje na ovim likovima.



10. Adam. (detalj)



11. Eva. (detalj)

Sada još jedna figura iz iste katedrale.



## 12. Marija (katedrala u Bambergu)

Lik Marije, koji prikazuje – s kojeg god stajališta ga razmatrali – koliko bogato osobine koje sam opisao ranije, dolaze do izražaja u ovoj struji umjetnosti. Morate se sjetiti da je ovo napravljeno oko godine 1245. Što biste u to vrijeme tražili na jugu? Sljedeća slika opet iz katedrale u Bambergu, predstavlja lik:





13. Crkva (katedrala u Bambergu)

Omiljena reprezentacija u to vrijeme. Prošli puta vidjeli smo odgovarajuću figuru iz katedrale u Strasburg-u. Figura crkve je zamišljena s izvjesnom unutarnjom slobodom. Njena duša je slobodna, ona gleda slobodno daleko u svijet, s mudrošću.



14. Glava 'Crkve'. (detalj)

Ovaj lik je u suprotnosti, kao što smo vidjeli prošli puta, sa Sinagogom, koja je još jednom predstavljena vezanih i oborenih očiju. Cijelo držanje je namijenjeno predstavljanju ovog kontrasta u svakom detalju, čak i do zamaha draperije.



### 15. Sinagoga (katedrala u Bambergu)

Pogledajte donji dio haljine, koliko je dobro prilagođen pokretu duše. Još jednom ćemo umetnuti crkvu kako biste mogli usporediti draperije:





16. Glava 'Sinagoge' (detalj)

A sada svjetovna, ili sekularna ličnost iz iste katedrale.





18. Kralj Stjepan (katedrala u Bambergu)

Promotrite dobro izraz. Glava, koju ćemo sada pokazati u detalju, je divna:



19. Glava kralja Stjepana. (detalj)

Sada prelazimo na 14. stoljeće i vidimo što se dogodilo do tog vremena. Imamo nekoliko figura iz katedrale u Kölnu, prva polovina 14. stoljeća.





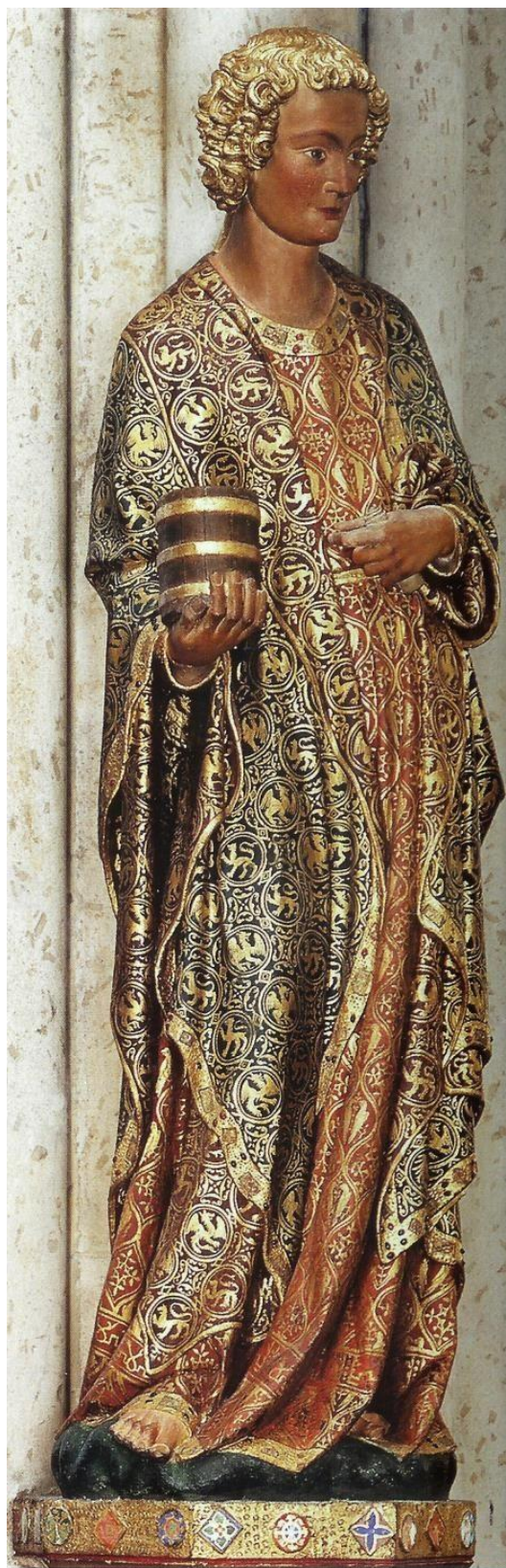


20. Marija (katedrala u Kölnu)

Lako je vidjeti da je došlo do izvjesnog pada. Sljedeća slika je također iz Kölna.

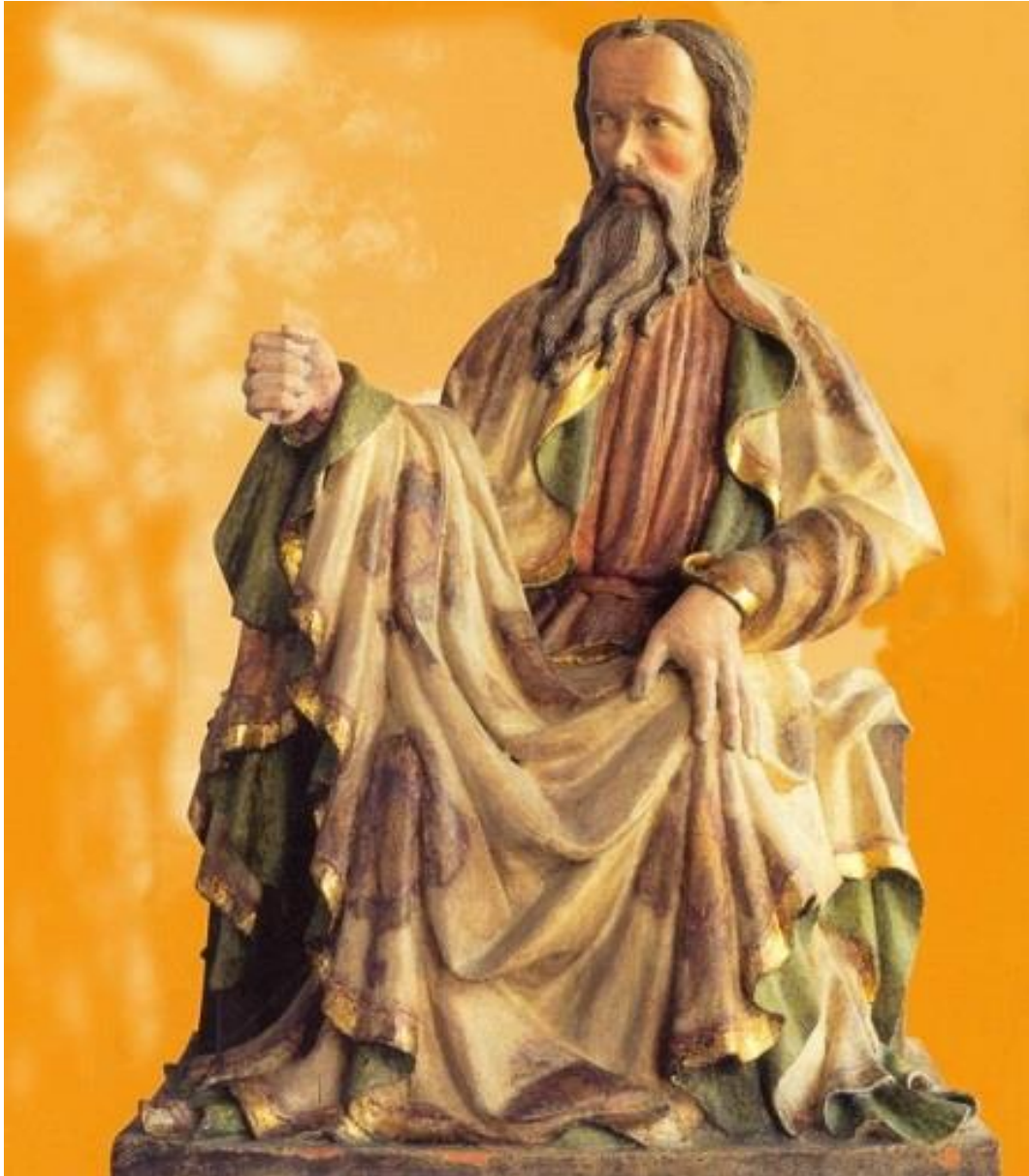






22. Sv Jakov i sv. Ivan (katedrala u Kölnu)

Idući dalje u 14. stoljeću sada dolazimo do figure sv. Pavla od majstora poznatog kao 'majstor glinenih figura'. Ove figure su izvedene u zapečenoj grnčariji.



23. Apostol Pavao. Nürnberg.

Nakon što smo sada pokazali uspon a donekle i pad struje evolucije koja je potpuna sama po sebi, dat ćemo niz slika iz Chartreuse de Champmol u Dijonu, koje su zaista velike te vrste. Većina, ako ne i sve od njih su neovisno djelo nizozemskog kipara Slutera, ili su napravljene pod njegovim vodstvom. Donio je u Chartreuse u Dijonu gotovo jedinstvenu moć individualne karakterizacije. S mnogih gledišta vidimo tu tendenciju individualizacije u njegovom radu.





24. Sv. Ivan Krstitelj. Filip Odvažni. Madonna.



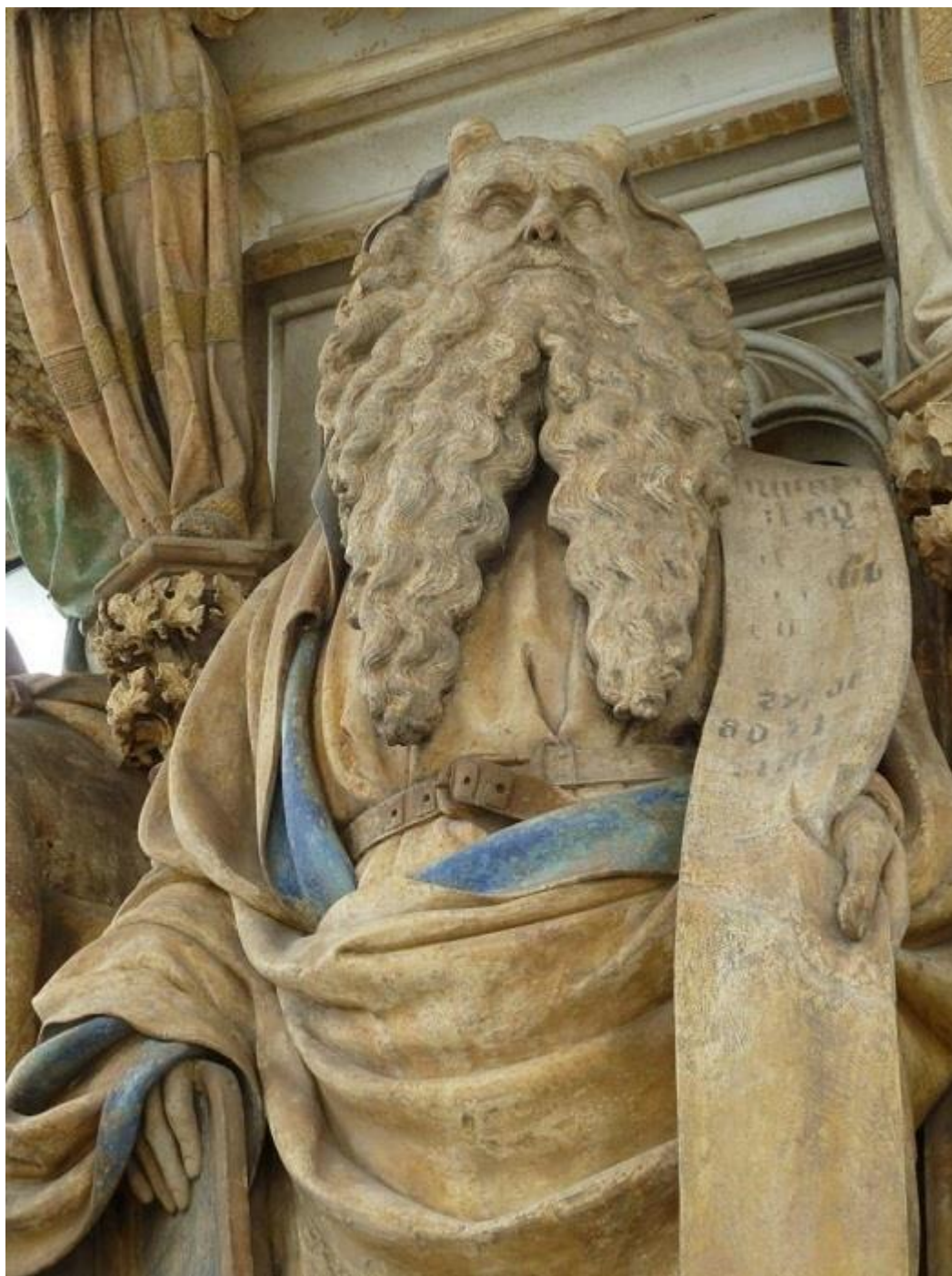
25. Madonna (također Dijon)





Sveti Ivan Krstitelj. Filip Odvažni.

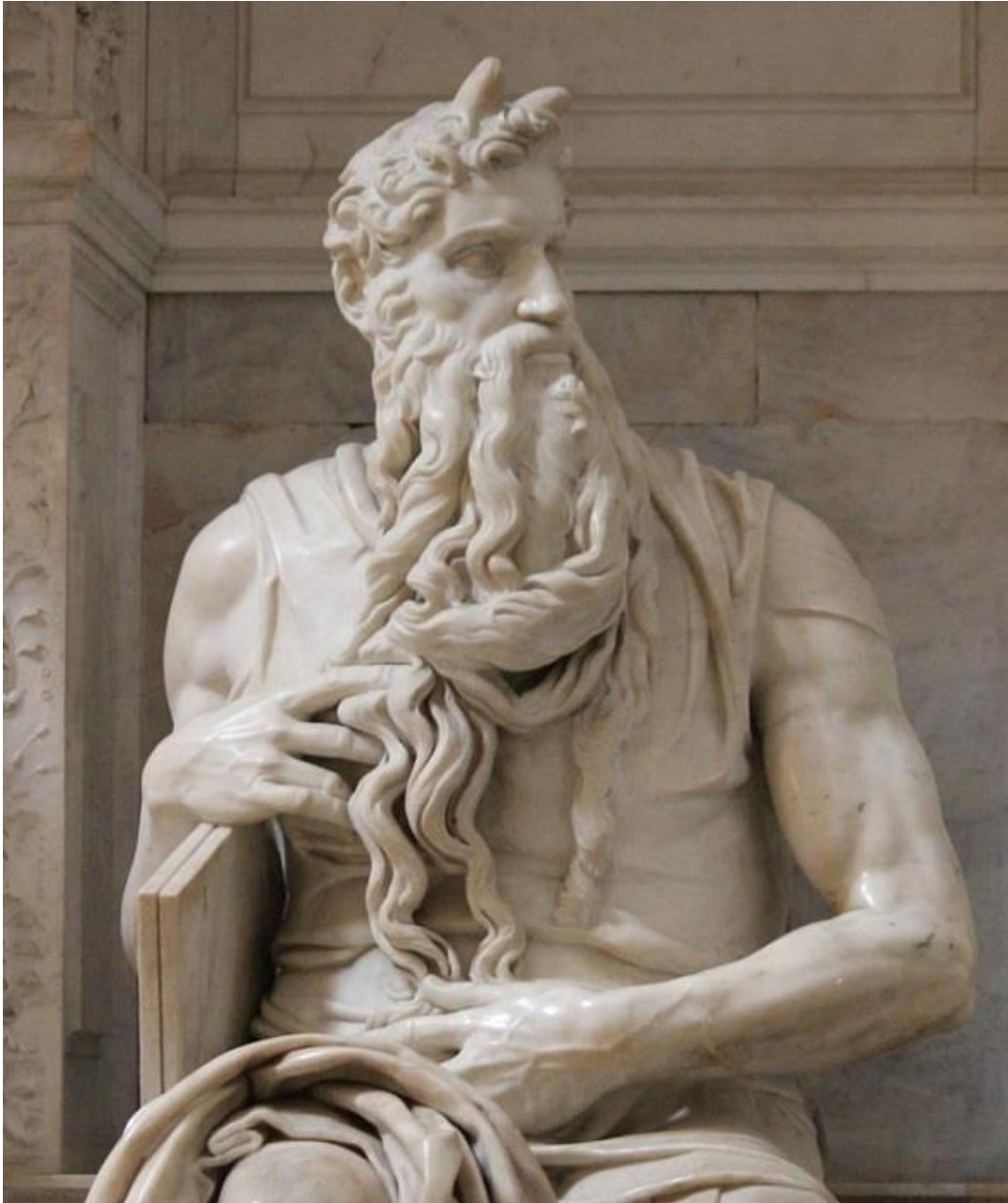
Ovdje posebno vidite umjetnost individualne karakterizacije. Usporedite ovu Sluterovu Bogorodicu i Dijete sa sljedećom slikom (Mojsije) i uvidite moć jednog te istog čovjeka da karakterizira to dvoje.



### 26. Mojsije (Dijon)

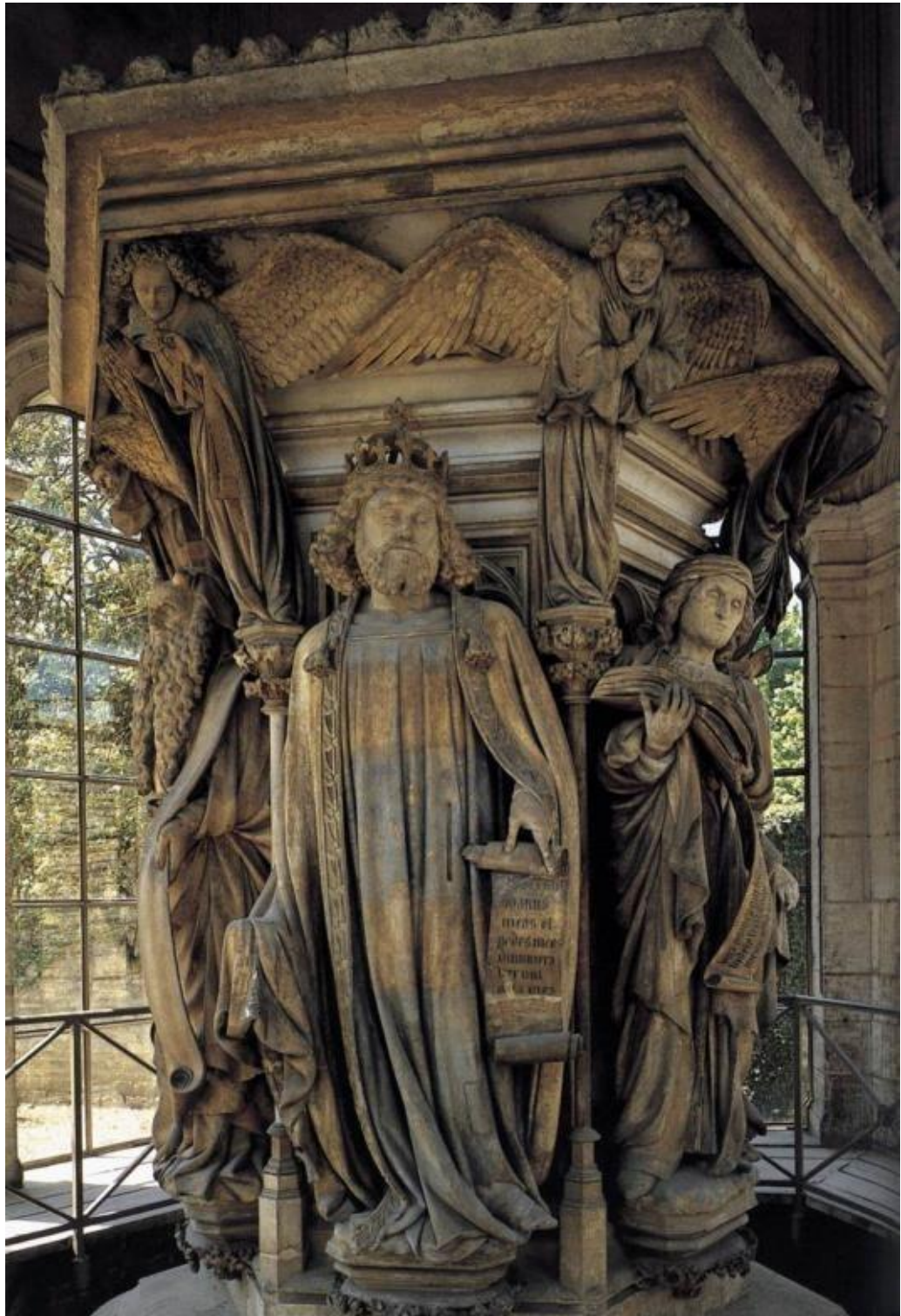
Sjetite se da se Chartreuse u Dijonu gradila 1306 do 1334; stoga je to početak 14. stoljeća. Usporedite ovo s Mojsijem Michelangela – jer zašto ih ne bismo postavili jedno do drugog – zaista su usporedivi.





26b. Mojsije , Michelangelo. Rim.

I sada isti umjetnik kao i ranije - Sluter.







27. Jeremija. David. Zaharija. (Dijon)







28. Zaharija. Daniel. Izaija. (Dijon)

Živjeti s proročkim figurama kako bi se postigao ovaj stupanj individualizacije, bilo je doista divno. Sada ćemo prikazati detalj jedne od slika:





29. Jeremija (detalj)





### 30. Grob Filipa Odvažnog (Dijon)

Ovo je isti umjetnik. Doba je bilo posebno veliko u stvaranju grobnih spomenika. Prikazat ćemo detalje gornjeg dijela:



31. Gornji dio groba s dva anđela. (detalj)

Likovi oko podnožja grobnice koji su prije bili tako mali, divno su oblikovani kada ih pogledamo u detalje.



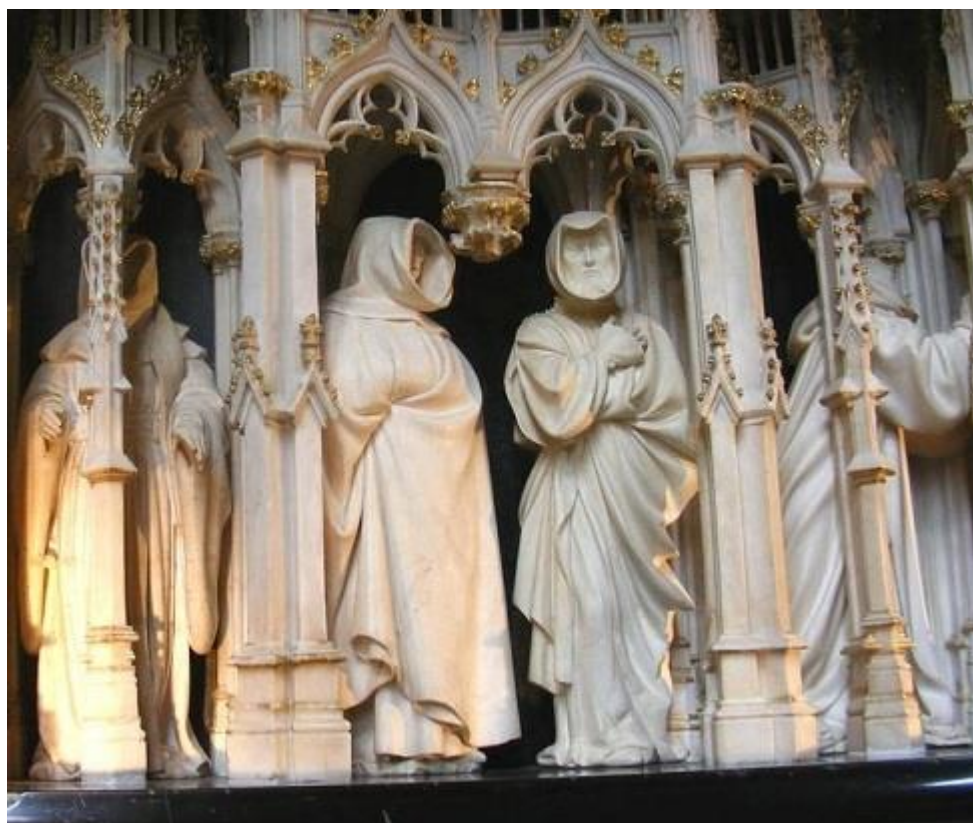






32. Figure dva redovnika. (detalj)

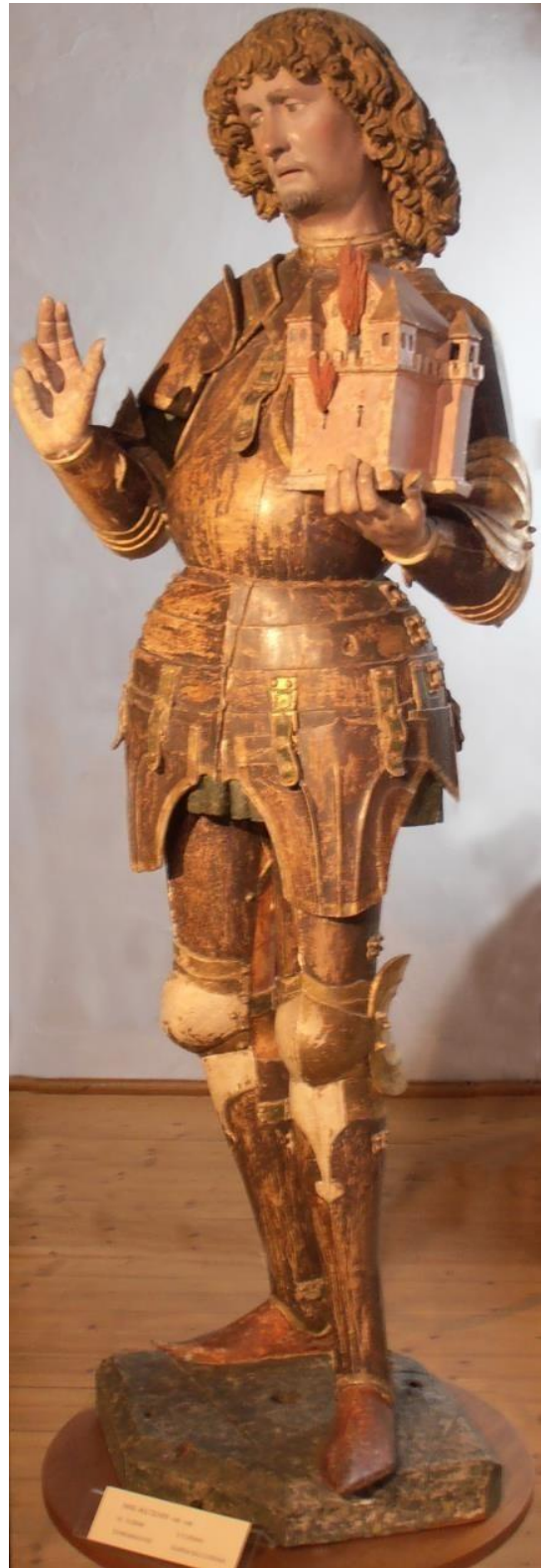
Ovakva je individualna karakterizacija svih pojedinačnih figura oko osnove groba. Ovdje je još jedna grupa.



### 33. Grupa redovnika. (Grobnica Filipa Odvažnog. Dijon)

Sada idemo na umjetnika iz prve polovine 15. stoljeća. (Moramo se prilagoditi slikama koje trenutno možemo prikazati). Uzmite u obzir: u svemu što smo zadnji put vidjeli, imali smo veze s umjetnikom s prijelaza 14. u 15. stoljeće. Imajući 'Kölnskog majstora' i 'Majstora glinenih figura', koji su oko 1400 godine proizveli ovu grupu od pečene gline, došli smo do kraja 14. stoljeća.





34. Multscher. Sv. Jure i Florijan. (Bolnička crkva. Sterzing)

Ovo je oko sredine 15. stoljeća. Sljedeća je Bogorodica, od istog autora (Multscher)





35. Bogorodica. (Župna crkva, Starzing)

A sada idemo sve dalje u onome što sa maloprije opisao kao razradu kršćanskih tema s dubokom nutrinom duše. Slijede figure izrezbarene u drvu, u Blutenburgu (kraj 15. stoljeća). Umjetnost karakterizacije doista je postigla svoj ideal u velikoj mjeri.

Figura Bogorodice, rezbareno u drvu - kraj 13. stoljeća.



36. Sv. Matej, sv. Marija, sv. Ivan (samostanska crkva, Blutenburg)

Ovo je dakle vrijeme kada su rođeni Michelangelo i Rafale. Sljedeća slika je također, iz Blutenburga.



### 37. Sv. Matej i sv. I

Vrijeme nastanka ovih izra-  
sjajno i u drvorezbarstvu, k  
crkvama. Navest ćemo dva p  
stoljeća.



### sva, Blutenburg)

h figura bilo je posebno  
zborna mjesta u svojim  
ne u Münchenu, kraj 15.





40. Frauenkirche. München. (Kor, detalj)



40. Frauenkirche. München. (Kor, detalj)

Dolazimo do kipara koji je radio krajem 15-og stoljeća-



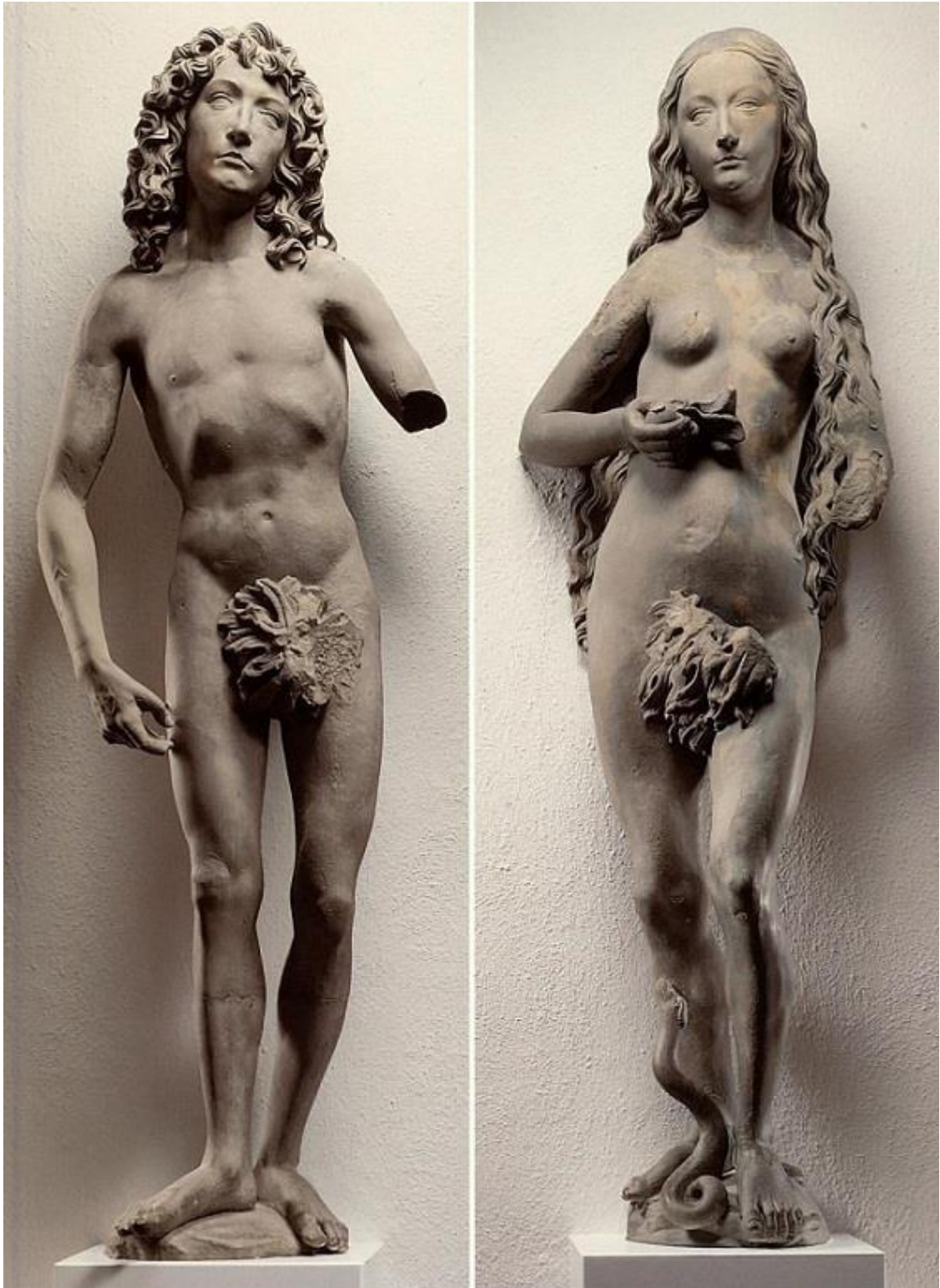
42 Tilman Riemenschneider: Adam (Würzburg.)



43. Glava Adama. (detalj gore, Würzburg)



A ovo je bilo vrijeme kada visoka renesansa u Italiji još nije bila počela. Ovi radovi su nastali 1490 - 1495.



44. Eva. Til Riemenschneider. (Würzburg)



45. Glava Eve. Til Riemenschneider (detalj gore)





46. Til Riemenschneider. Sveta Elizabeta. (Nürnberg)

Ova sveta Elizabeta - nastala u ranom 16-om stoljeću - sada je u Nürnbergu, Germanisches Museum)





47. Til Riemenschneider. Bogorodica i Dijete (Frankfurt)

I ovo datira od početka 16-og stoljeća.











48. Til Riemenschneider. Dvanaest apostola. (Frankfurt.)

Postoje divne osobitosti među ovim dvanaest apostola; poželjelo bi se proučavati svaku glavu posebno:



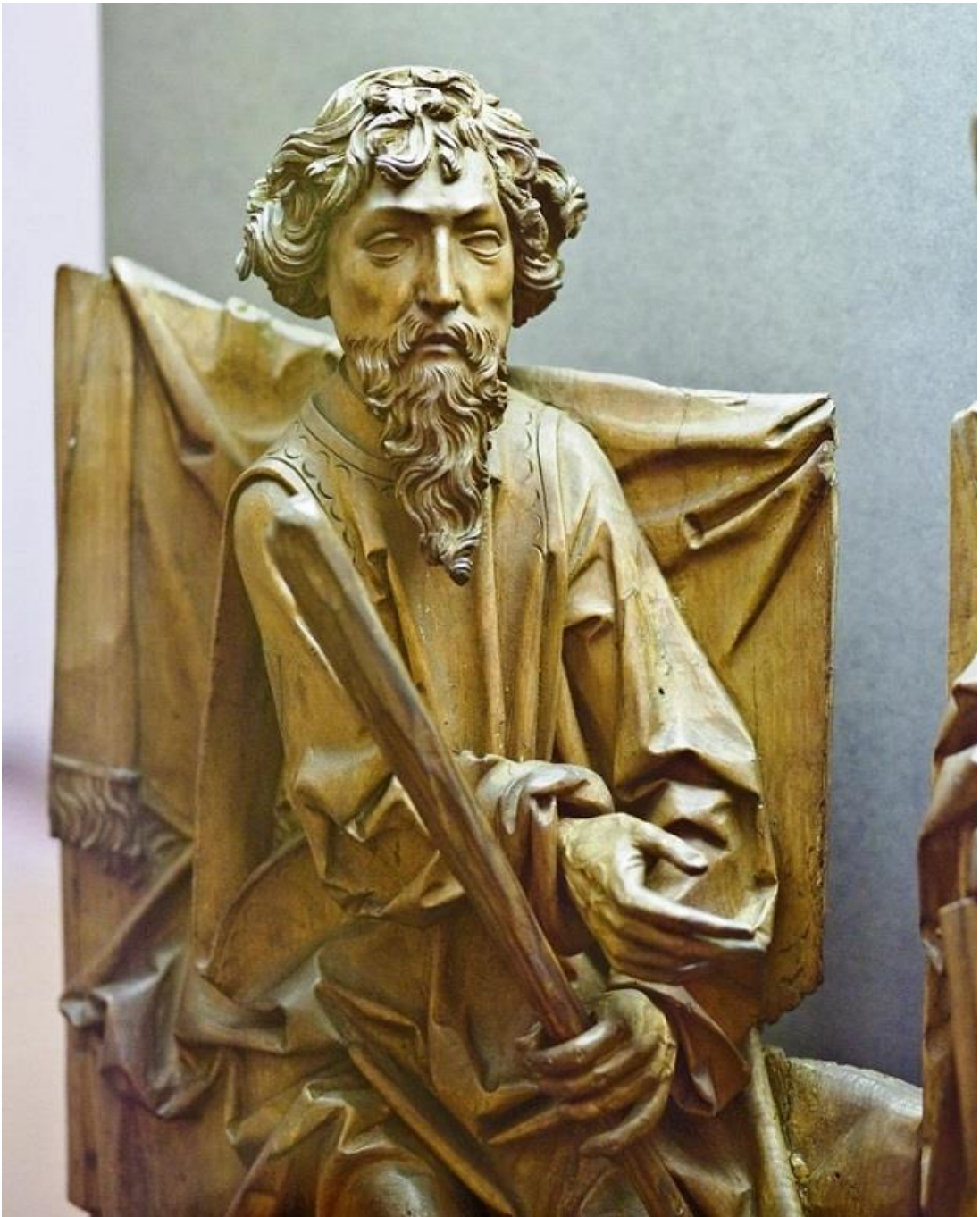
Petar



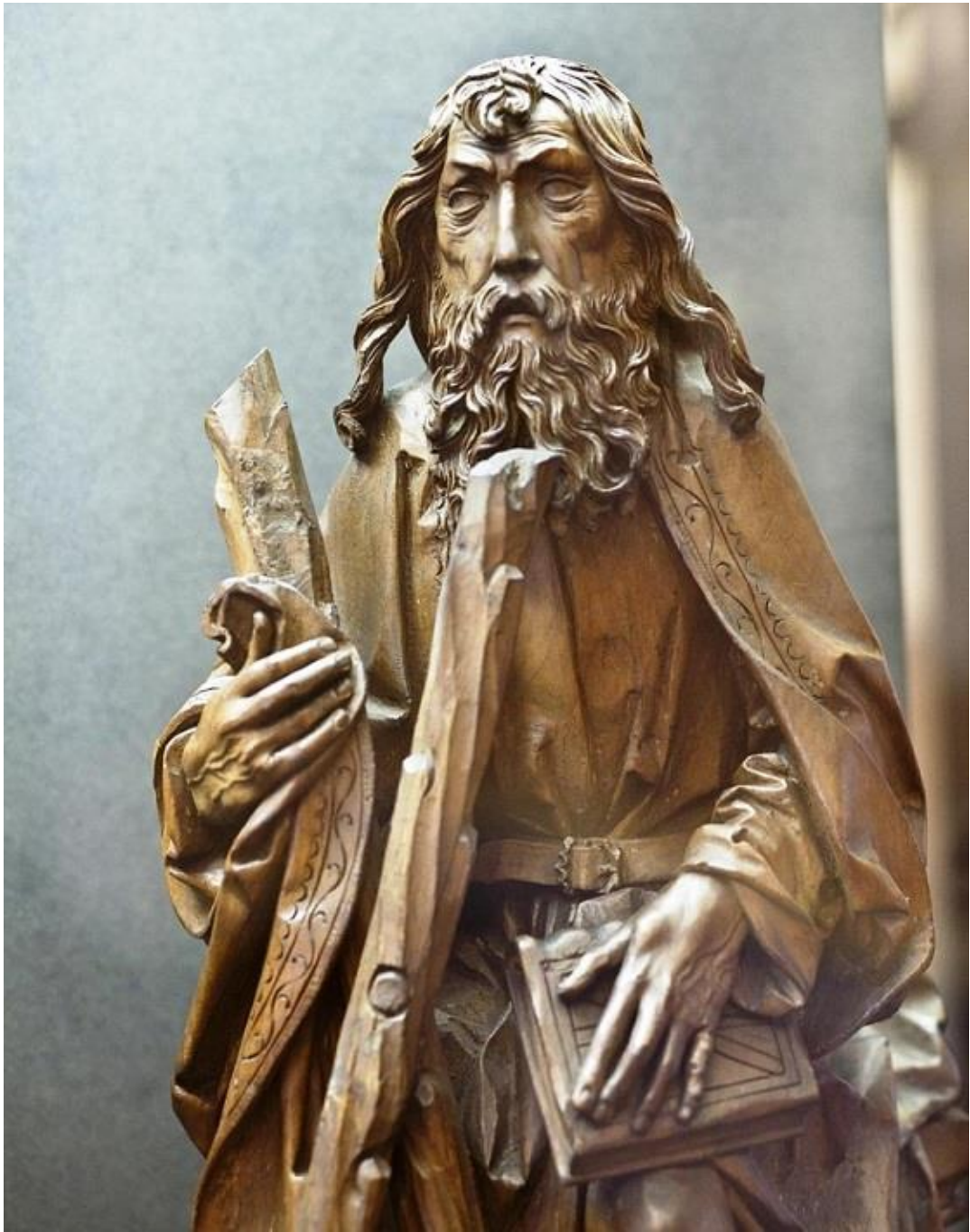


Jakov mlađi.





Tadej



Andrija





Filip



Bartolomej



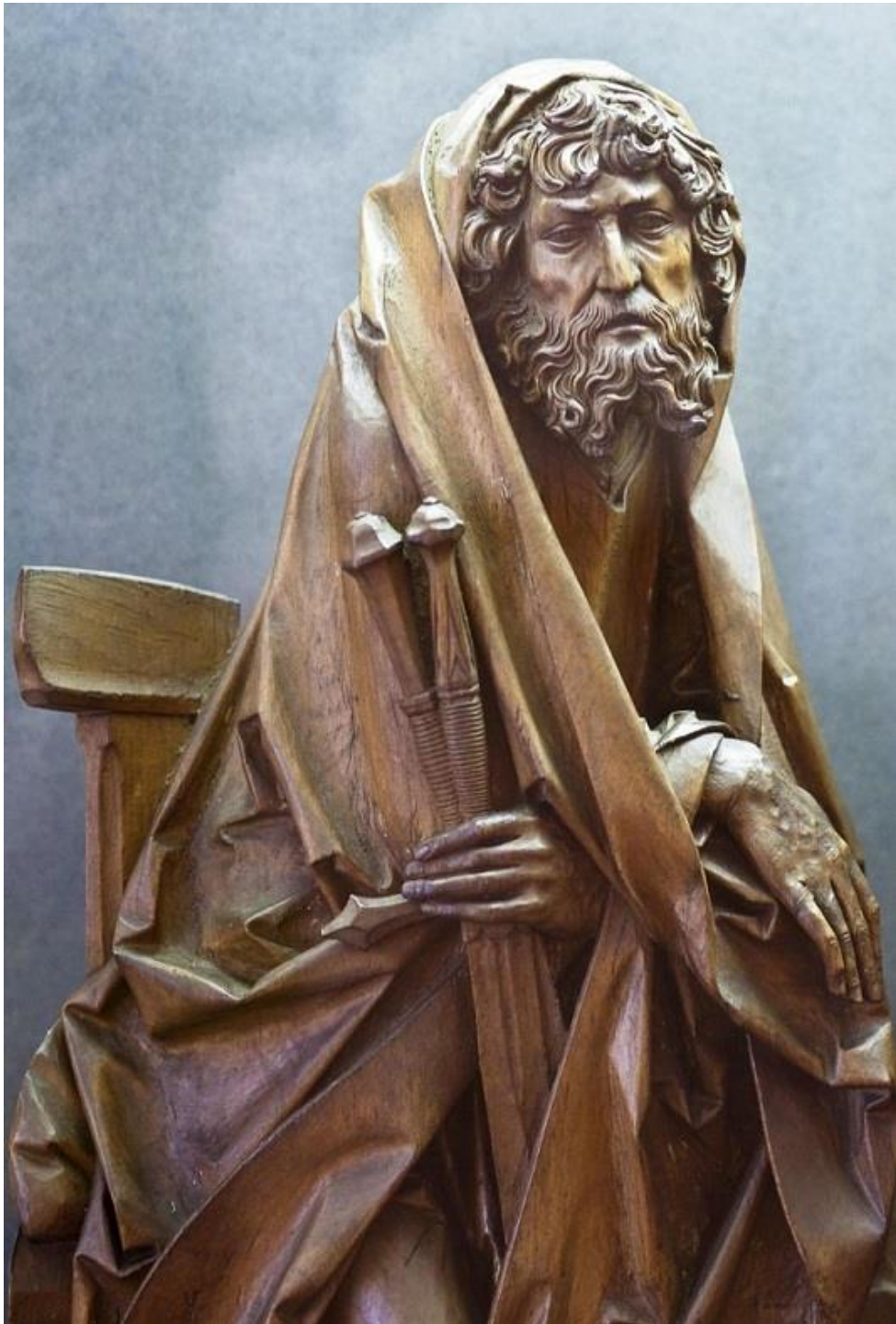


Ivan



Jakov stariji





Matej



Šimun





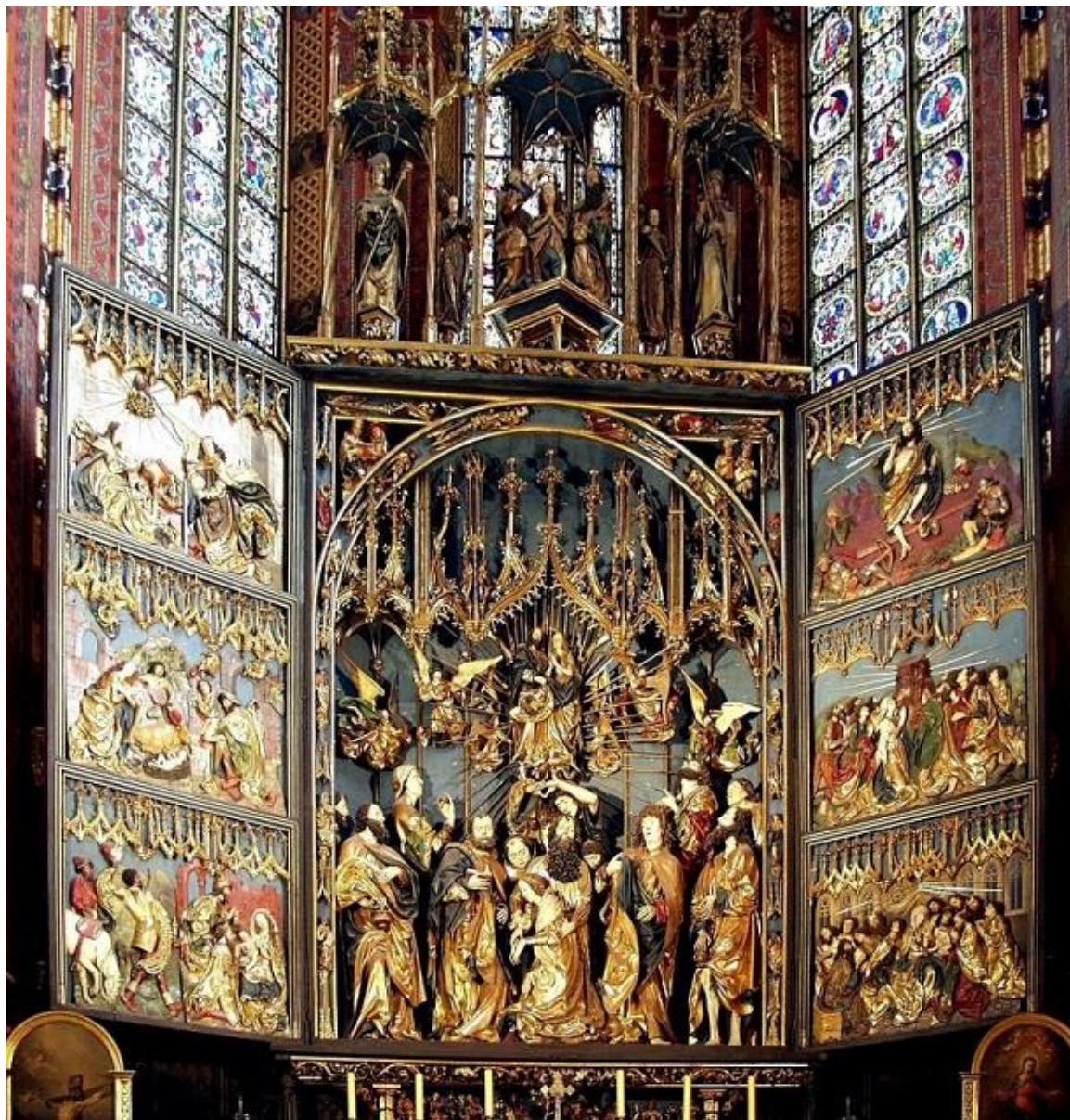
Matej



Toma



Konačno, dajemo dva primjera kipara - Veit Stoss - rano 16. stoljeće, koji je radio u Krakovu i također u Južnoj Njemačkoj, stvarajući svoje plastične radove iz raznih materijala.







49. Veit Stoss. Marienaltar (Krakov)



Sljedeća slika je u Nürnbergu. Nazvana je 'Pozdrav anđela'.



50. Veit Stoss. 'Pozdrav anđela. (Nürnberg)



Također ću prikazati tri slike Hansa Baldunga, koji je također poznat i kao Hans Grun, koji je radio u radionici Dürera početkom 16. stoljeća - oko 1507 - 1509.



51. Hans Baldung. Bijeg u Egipat. (Germanisches Museum, Nürnberg)

Njegove slike još jednom otkrivaju, u sferi slikarstva, kako je sve okrenuto prema životu duše.



52. Hans Baldung. Raspeće. (Berlinska galerija)



Hans Baldung je također bio slikar portreta, ne loš. Ovdje imate primjer.



53. Hans Baldung. Glava starca. (Berlin, muzej)

Ovdje vidite kako je isti majstor njegovao umjetnost portreta. Bio je Dürerov učenik, koji je kasnije živio u Strasburgu, te u Freiburgu u Breisgauu. Napravio je nekoliko prekrasnih slika Kristova života i Majke Krista. U Baselu ćete pronaći njegovu sliku - 'Krist na križu'.



Ova slika je iz ranog 16. stoljeća - vrijeme Rafaela i Michelangela u Rimu.

Moji dragi prijatelji, što više dodajemo ove slike, to bismo više trebali vidjeti, iz ove jukstapozicije sjeverne i južne umjetnosti, kakva se ogromna revolucija dogodila na prijelazu četvrte i pete post - atlantske epohe. I to više trebamo shvaćati koliko je sadržajno bogata jednostavna tvrdnja da je u tom povijesnom trenutku civilizacija prešla iz razvoja intelektualne duše u razvoj duše svijesti. Beskrajno je mnogo toga sadržano u toj jednostavnoj izjavi. Ali te stvari iz znanosti duha razumijemo samo ako ih detaljno slijedimo u nekoj oblasti ljudskog života.

Zaključno, dragi moji prijatelji, želim reći riječ svečanog sjećanja na ovaj dan. Prekosutra je godišnjica smrti naše drage prijateljice, gospođice Stinde, i u našim srcima nećemo zaboraviti misliti na taj dan o svemu što je ušlo u naš pokret kroz rad ove drage i cijenjene članice.

I također ćemo svoje misli usmjeriti na njezinu dušu dok ona radi u duhovnim svjetovima - duboko i s ljubavlju povezana s našim pokretom. Na ovaj dan posebno ćemo produbiti misli i osjećaje koji su k njoj usmjereni.



Htio sam samo ovo dodati da vas podsjetim na prekosutra.

U spomen na sve što nas spaja s našom dragom prijateljicom - s dušom naše drage Sophie Stinde - ustanimo sada sa svojih mjesta.

## Predavanje V

### Rembrandt

Dornach, 28 studenog 1916

Nastavljajući niz naših predavanja sa slajdovima, danas ćemo izdvojiti jednog umjetnika – iako jednog od najvećih u umjetničkoj evoluciji. Mislina na Rembrandta.



U ovom slučaju prijašnja vrsta uvoda, koja ukazuje na povijesnu pozadinu umjetnikova život i vremena, bila bi malo deplasirana. S umjetnikom kao što je Rembrandt, važnije je prepustiti se neposrednom dojmu njegovog djela – koliko je to moguće kroz nekoliko reprodukcija. Jer tek kada pred duše iznesemo barem nekoliko njegovih glavnih djela, tek tada shvaćamo koliko je Rembrandt jedinstven lik u povijesti čovječanstva. Trebali bismo doista, usvojiti lažnu metodu kao bismo pokušali – kao u slučaju Michelangela, Rafaela i drugih – više otkriti pozadinu njegovih kreacija s gledišta povijesti njegova vremena. Jer Rembrandt je, kao ljudska pojava, u velikoj mjeri izoliran. On izrasta iz širokih temelja rase. U njegovom je slučaju daleko važnije vidjeti kako on sam stoji u struji evolucije – vidjeti što iz njega zrači u struju evolucije – nego ga pokušati opisati kao njen proizvod.

Ovo je bitna točka – prepoznati veliku originalnost koja je svojstvena Rembrandtu. Kao izolirana povijena pojava, on izrasta iz europskog naroda, još jednom svjedočeci činjenicu da, kada razmišljamo o stvaralačkom radu ljudskih osobnosti, ne možemo jednostavno konstruirati niz povijesnih uzroka i posljedica. Prije ili kasnije moramo



shvatiti činjenicu da kao što jedna biljka u vrtu, koja u nizu stoji pored druge, nema uzrok u susjednoj biljci, tako ni niz povijesnih pojava nema uvijek svoje uzroke u prethodnim pojavama.

Kao što biljke izrastaju iz zajedničkog tla pod utjecajem zajedničke sunčeve svjetlosti, tako i povijesne pojave izrastaju iz zajedničkog tla, prizvane djelovanjem duhovnog koji produhovljava čovječanstvo.

U Rembrandtu moramo tražiti nešto elementarno i originalno. Mnogi ljudi u Srednjoj Europi počeli su to vrlo snažno osjećati krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina prošlog stoljeća. Bilo je zanimljivo vidjeti kakav je dalekosežan utjecaj imala određena knjiga koja je objavljena u to vrijeme. Knjiga nije bila baš o Rembrandtu, već je počela od Rembrandta.

Kad sam krajem 1880-ih napustio Beč, izašao sam iz atmosfere u kojoj su svi čitali i raspravljali o ovoj knjizi njemačkog autora, *Rembrandt kao edukator*. Takav je bio naslov. Istu sam atmosferu zatekao kad sam došao u Weimar, i to je trajalo još dvije-tri godine. Svi su čitali Rembrandta kao edukatora. Ja sam – ako smijem umetnuti ovu primjedbu – smatrao da je knjiga donekle antipatična. Činilo mi se kao da je autor – nedvojbeno čovjek istančanog zapažanja – s vremenom na komadiće papira zapisao svakakve ideje koje su mu pale na pamet. Mogao bi ih sve zajedno ubaciti u malu kutiju, protresti i nasumce izvaditi i tako sastaviti knjigu. Sve su misli bile tako zbrkane – tako je malo bilo logičnog slijeda – tako malo sustavnosti u knjizi.

Koliko god bila neugodna s ove točke gledišta, knjiga je ipak izrazila nešto od velikog značaja, posebno za kraj 19. stoljeća. Ljudi su na sve strane istraživali kako bi otkrili tko bi mogao biti nepoznati autor. U svakom slučaju, uspio je pisati kao da piše iz srca mnogih ljudi. Smatrao je da je duhovni i intelektualni život ljudi izgubio vezu, takoreći, s matičnim tlom duhovnog života. Ljudske duše više nisu imale snage da prodru do srca i središta kozmičkog poretka, da odande izvuku nešto što bi im moglo pružiti unutarnju puninu i zadovoljstvo. Anonimnog pisca posvuda su nazivali 'der Rembrandt Deutsche', Rembrandt Nijemac. Njegova je želja bila vratiti život duše u elementarni i izvorni osjećaj, onoga što pulsira kao srce stvari – čak i u pojavama velikog svijeta. Htio im je donijeti misli o buđenju – glasno dozivajući čovječanstvo: 'Sjetite se još jednom što živi u elementarnim dubinama duše! Izgubili ste dodir; posvuda se vrtite na površini stvari – u znanosti i učenosti, pa čak i u njegovanju umjetničkog ukusa. Izgubili ste majku-Zemlju duhovnog života. Sjetite se opet!'

U tu svrhu polazio je od pojave Rembrandta i zato je svoju knjigu nazvao 'Rembrandt kao edukator'. Našao je da se koncepti i ideje ljudi vrte na površini; ali je u Rembrandtu vidio individualnost koja je crpila iz samih dubina elementarnih sila.

Ako se osvrnete na naša predavanja ovdje u Dornachu tijekom posljednjih nekoliko tjedana, shvatit ćete – ne možete ne shvatiti – da je unutarnji intenzitet duhovnog života u Europi znatno opao u posljednjim desetljećima 19. stoljeća. U svim smjerovima je u biti postao kultura na površini. Čak su i velikani neposredne prošlosti cijenjeni na površan način. Kako je, naposljetku, kasno 19. stoljeće (mislim

na šire krugove, pojedinci su uvijek iznimka) razumjelo pisce kao što su Goethe ili Lessing? Nisu razumjeli praktički ništa od njihovih najvećih djela.

'Rembrandt-Deutsche' je osjećao, kao što sam rekao, da se moć percepcije duše mora dovesti do toga da još jenom osjeti i spozna sve što je elementarno, sve što je uistinu veliko u ljudskoj evoluciji. Istina, osjećamo li, možda, na još dublji način od njega, ono što je bilo i još uvijek je potrebno u našem dobu, ne možemo s njim ići do kraja. Uistinu, njegova ograničenja – iskrivila su se u daljnjem tijeku njegova života. U 'Rembrandt-Deutsche' je bila duboka iskrenost osjećaja; ipak, uostalom, bio je previše dijete svog doba da bi shvatio da je obnova cjelokupnog duhovnog života bila neophodna otkrivenjem onih temeljnih zakona, koje mi, u našem pokretu znanosti duha, sada pokušavamo iznijeti pred naše duše. Svi su ljudi tog vremena prolazili ne obazirući se – prolazili pored onoga što je bilo u 'zraku', ako smijem upotrijebiti trivijalni izraz: potreba za duhovno-znanstvenim pokretom. Većina njih, uostalom, nastavlja to činiti do danas.

'Rembrandt-Deutsche' je hrabro započeo. 'Pogledajte', rekao je, 'pogledajte što znači probiti se do takvih resursa čovječanstva do kojih je Rembrandt došao!' Ipak, kada je to sve živjelo u njegovoj duši, vjerojatno je sve više padao u neku vrstu očaja – očaj zbog prisutnosti takvih živih izvora u evoluciji čovječanstva. Na kraju je prešao na katoličanstvo. Tako je, uostalom, u nečemu iz prošlosti – u staroj tradiciji – pokušao pronaći utjehu za uzaludnu potragu u koju je tako hrabro krenuo u svojoj knjizi. Njegov poriv ga nije odveo dovoljno daleko da dosegne onaj duhovni život koji je potreban za održavanje budućnosti. Ipak, s njim ne možemo ne osjetiti ono što je on osjećao prema Rembrandtu.

(Mogu dodati da je ime 'Rembrandt-Deutsche-a' kasnije postalo poznato; zvao se Langbehn.)

Rembrandt uopće nije ovisan o umjetničkom pokretu koji sam na nedavnom predavanju okarakterizirao kao južno-europsku struju. Čak je manje ovisan nego što je bio Dürer. Uistinu, moglo bi se reći da ni u jednom vlaknu svoje duše ni na koji način nije kao umjetnik bio ovisan o latinskom, južnjačkom elementu. On u potpunosti stoji na vlastitom tlu, stvarajući iz srednjoeuropskog života – iz života kojeg izvlači iz dubokog izvora naroda. U koje je vrijeme Rembrandt radio i živio? Bilo je to kada je Tridesetogodišnji rat pustošio Srednju Europu.

Rembrandt je rođen 1606; 1613 započeo je Tridesetogodišnji rat. Stoga možemo reći da dok su južnije nacije Srednje Europe bile masakrirane u ovom ratu, Rembrandt je, u svom sjeverozapadnom kutku zemlje, iz svog genija izvlačio jedinstvene kreacije, iz same suštine srednjoeuropskog čovječanstva. Nikada nije ni vidio Italiju. Nije imao nikakav odnos s bilo kakvom prirodom kao što je talijanska. Svoju imaginaciju oplodio je jednostavno i isključivo iz nizozemske prirode koja ga je okruživala. Nije radio nikakve studije poput drugih slikara njegove zemlje – studije talijanskih slika ili bilo čega sličnog. Rembrandt se ističe kao vrhunski predstavnik onih koji su se u 17. stoljeću osjećali tako potpuno – premda nesvjesno – kao građani novog petog post-atlantskog doba.



Predstavimo pred svojom dušom što se dogodilo od određenog trenutka pa nadalje do vremena Rembrandta. Hermann Grimm, koji je nedvojbeno imao osjećaj za takve stvari, smatrao je umjetničke kreacije najčišćim cvijećem koje obilježava evoluciju čovječanstva. S aspekta povijesti umjetnosti, umjetničke evolucije, osvijetlio je reflektorom mnoge stari u povijesti Europe – osobito u vrijeme kada je četvrto post-atlantsko razdoblje prelazilo u peto. I sami smo na nedavnim predavanjima sa slajdovima iznijeli pred duše procvat umjetničkog života u tom dobu. Hermann Grimm s pravom kaže da se, da bismo razumjeli što je počelo u tom razdoblju, moramo vratiti u doba Karolinga. Ništa nas ne može naučiti da tako dobro razumijemo što je živjelo u doba Karla Velikog kao 'Pjesma o Valthari', koju je napisao redovnik iz Sv. Galla u 10. stoljeću, a koja govori o tome kako je Srednja Europa bila preplavljena Italijom, govoreći o sudbini koja se nadvila nad Srednju Europu. (Međutim, u stilu i obliku, 'Pjesma o Valthari' – kao i mnoga druga umjetnička djela koja smo pokazali – odaje snažne latinske, rimske utjecaje.)

Tada dolazimo do postupnog nastajanja novog doba. Nalazimo, razvijajući se u Srednjoj Europi, latinski element u arhitekturi i skulpturi. Nalazimo postupni prodor gotike. Svjedoci smo života ove gotičke i latinske umjetnosti u doba pjesnika Wolfram von Eschenbach-a i Walther von der Vogelweide-a. I vidimo kako srednjoeuropska sloboda gradova – kultura slobodnih gradova – dolazi do izražaja u djelima – posebice u domeni skulpture – što smo prošli put pokazali. Na kraju dolazimo do srednjoeuropske reformacije, koja se izražava u velikim likovima Albrechta Dürera, Holbeina i drugih. Zatim, kako smo naznačili govoreći o Michelangelu, nastupila je protureformacija koja se proširila čitavom Europom.

Još jednom, to je vidljivo u području umjetnosti. Hermann Grimm s pravom primjećuje da je tijekom tog razdoblja, kada su sile moćnih država nadvladale Europu, brišući političke individualnosti, u ovom razdoblju velikih kneževina, nastalo ono što je u umjetnosti Rubensa, van Dyck-a, Velasqueza. Uz svu njihovu veličinu, kada se prisjetimo ovih imena, ne možemo a da u njima ne nađemo izraženo nešto što je povezano s protureformacijom – s voljom za razbijanjem srednjoeuropskog naroda.

Rembrandt je, s druge strane, umjetnik koji osjeća – kao umjetnik – nešto što sadrži najviše i najjače umetanje ljudske individualnosti i ljudske slobode, a njegove kreacije izvire iz duboke originalnosti tog istog naroda.

Divno je vidjeti kako se u Rembrandtu nastavlja ono što sam već objasnio kod Dürera – tkanje u elementarnoj igri svjetla i tame. Ono što je Goethe kasnije postigao za znanost (premda znanost do danas to ne prihvaća, nije još toliko napredovala - ali hoće s vremenom) – otkriće elementarnog tkanja u svjetlu i tami, na čijim valovima treba tražiti podrijetlo same boje – to, rekao bih, prvi put zasvijetli u području umjetnosti kod Dürera i kod Rembrandta nalazi svoj najviši izraz.

Veličina talijanskih majstora slikarstva bila je u tome što su individualnu pojavnost podigli na uzvišeno – na tipično. Rembrandt je vjerni promatrač neposredne

stvarnosti. Ali on to ne promatra u duhu antike, jer on pripada petom a ne četvrto post-atlantskom dobu.

Kako Rembrandt promatra stvarnost? On se suočava s predmetom izvana – stvarno i istinski izvana. U osnovi, čak i Leonardo, Michelangelo i Rafael, koji su živjeli u petom post-atlantskom dobu, ni oni nisu mogli učiniti ništa drugo nego se suočiti s predmetom dok stoje izvan njega. Ali oni su se još uvijek dali oploditi onim što im je stiglo iz davnine. I stoga, ako mogu tako reći, samo su se napola izvana suočili s predmetom. Rembrandt se s njim suočio posve izvana, a opet tako da u to unese – premda izvana – svu svoju punu nutrinu duše. Ali unositi nutrinu vanjskom objektu na ovaj način ne znači unositi svakakve stvari u njega iz egoizma ljudske osobnosti. To je, radije, biti u stanju živjeti s onim što djeluje i tka u prostoru.

Rembrandt je bio čovjek koji se hrvao desetljećima, gotovo da bismo mogli reći, iz razdoblja u razdoblje od pet godina, a njegove slike svjedoče o njegovom neprestanom hrvanju i njegovom stalnom napredovanju. Ovo se hrvanje u biti sastoji u sve savršenijoj razradi svijetla i tame. Boja je za njega samo ono što je rođeno, takoreći, iz svijetla i tame.

Ono što sam rekao o Düreru – da nije tražio boju koja izvire od unutar predmeta, već onu koja je na njega bačena izvana – vrijedi u još većem stupnju za Rembrandta. Rembrandt živi u naletu i tkanju svijetla i tame. Stoga mu je drago promatrati kako igra svijetla i tame ima svoje izvanredne plastične efekte na mnoštvu figura. Južnjački slikari krenuli su od kompozicije. Rembrandt to ne čini, iako se tijekom života, zbog elementarnih sila koje tako snažno djeluju u njemu, uzdiže do mogućnosti određene kompozicije. Rembrandt jednostavno slaže svoje likove; pušta ih da stoje tamo, i on onda živi i tka u elementu svijetla i sjene, prateći ga s unutarnjom radošću dok se izlijeva preko likova. I dok to čini, u sam život i kretanje svijetla i tame, u njegove slike, dolazi kozmički, univerzalni princip kompozicije.

Tako vidimo Rembrandta (ako mogu tako opisati) kako plastično slika, ali slika svijetlom i tamom. I na taj način, premda usmjerava svoj pogled samo na vanjsku stvarnost – ne da bude uzvišenija istina kao južno-europski slikari, već na aktualnu stvarnost – on svoje likove ipak podiže na duhovne visine. Jer ono što preplavljuje oblast prostora kao svijetlo i u njemu tka, to je element kojeg uvijek moramo tražiti kod Rembrandta; na temelju toga on i jest veliki i izvorni duh kakav jest.

To ćete prepoznati ako pred vašim umom prijedete kroz čitav niz ovih slika. Rembrandt je prije svega promatrač, koji pokušava vjerno reproducirati ono što priroda stavlja pred njega.

Zatim se približava tajni stvaranja iz svijetla i tame, sve dok mu na kraju njegovi likovi ne daju priliku da, takoreći, otkrije djelovanje čiste propagacije svijetla i tame u oblasti prostora. Tada je u stanju otkriti tajanstveno oblikovanje uzvišenijih formi iz svijetla i tame. Plastične forme vanjske stvarnosti samo mu pružaju priliku. Vidimo kako se u Rembrandtovu djelu sve više, kako vrijeme prolazi, pojavljuju najhrabrije zamislive raspodjele svijetla i tame. Kada stojimo licem u lice s njegovim kreacijama imamo osjećaj: sve to nisu puku likovi koji stoje pred njim u prostoru, kao modeli ili



slično. Bitna stvar je sasvim nešto drugo; to je nešto što lebdi nad likovima. Likovi samo daju priliku za ono što je Rembrandt u biti stvarao. Svoja velika djela stvorio je koristeći svoje likove da, takoreći, uhvati svjetlost. Likovi mu daju priliku da zgrabi svjetlo. Bitna je igra svjetla i tame koju mu likovi omogućuju da shvati. Likovi tu samo stoje kao pozadina; stvarno umjetničko djelo izvire iz tog nematerijalnog elementa kojeg on postiže pomoću likova.

Tražiti u Rembrandtovim djelima određene teme koje slike predstavljaju, znači gledati mimo suštine umjetničkog djela. Tek kada promišljamo što je izliveno preko likova, vidimo što je bitno kod Rembrandta. Likovi nisu ništa više od medija za ono što se preko njih izliva.

Takva je priroda delikatne, intimne kvalitete kreacija, osobito njegovog srednjeg razdoblja. Nažalost, to ne možemo prikazati, jer su reprodukcije crno-bijele; ali najzanimljivije je vidjeti u srednjem razdoblju njegova stvaralaštva kako boje na njegovim slikama zapravo nastaju iz svjetla i sjene. Boje se posvuda rađaju iz svjetla i tame. Ova umjetnička koncepcija postaje toliko snažna kod Rembrandta da se pred kraj njegovog životnog stvaralaštva boja povlači, takoreći, u drugi plan, a svo slikarstvo za njega postaje problem svjetla i tame.

Dirljivo je s ljudske točke gledišta svjedočiti onome što se iz desetljeća u desetljeće u Rembrandtovom djelu probija svojim putem do vanjske egzistencije. Jer neosporno je – koliko god bio velik njegov talent, njegov umjetnički genij od samog početka – on još nije bio dubok; još nije mogao posegnuti u dubinu stvari. Ono što je stvorio u početku je sjajno na svoj način, ali mu nekako nedostaje dubina.

Zatim je oko 1642. pretrpio težak gubitak – gubitak za cijeli život. Izgubio je ženu koju je tako nježno volio i s kojom je bio toliko prisan da mu je ona zaista bila kao drugi život. Ali ovaj gubitak postao je za Rembrandta izvor velikog beskonačnog produblivanja duše. Tako vidimo kako njegove kreacije dobivaju dubinu od tog vremena nadalje – postaju beskrajno bogatije duševnim sadržajem nego prije. Od sada to više nije samo Rembrandt genij – od sada više nije samo Rembrandt čovjek genija – od sada je Rembrandt produbljen u vlastitom unutarnjem životu i biću.

Promatrajući Rembrandta sveobuhvatno, moramo reći da ovdje konačno imamo slikara početka pete post-atlantske epohe u punom smislu riječi. Jer, kao što znate, osnovni karakter ove epohe opisujemo kada kažemo da se duša svijesti sada probija u egzistenciju. Što to znači za umjetnost? To znači da umjetnik mora stati nasuprot svom objektu izvana. On dopušta da svijet djeluje na njega objektivno, ali na takav način da u njegovoj kontemplaciji još uvijek postoji univerzalni duh, jer bi inače stvarao samo iz ljudskog egoizma. Sama činjenica da se suočava sa svijetom, pa i samim čovjekom, kao vanjskim objektom, daje mu mogućnost da vidi beskonačno mnogo toga što se nije moglo vidjeti u prošlim vjekovima.

Što bi, naposljetku, bilo značenje umjetnosti kad bi samo proizvodila stvarnost kako je ljudska bića vide u običnom životu? Sama svrha umjetnosti reproducirati ono što se ne vidi u svakodnevnom životu.

Sada je prirodno u epohi razvoja duše svijesti da čovjek svoju pažnju usmjeri prije svega na samoga čovjeka i na sve što se kroz čovjeka izražava. Umjetnik četvrtog post-atlantskog doba, kao što sam često govorio, više je stvarao iz unutarnjeg osjećaja sebe – iz unutarnjeg iskustva vlastitog bića. Umjetnik petog post-atlantskog – a to je u najvišem stupnju istina za Rembrandta – stvara iz vanjske, kontemplativne vizije. Ali to za čovjeka znači umjetnički proces samospoznaje. I mislim da nije stvar slučaja ukazati na činjenicu da je Rembrandt nacrtao toliko svojih autoportreta. Mislim da postoji duboko značenje u činjenici da je kao umjetnik uvijek iznova morao tražiti samospoznaju. Njegov vlastiti oblik nije bio samo najprikkladniji model koji mu je bio na raspolaganju – svakako nije bio najljepši, jer Rembrandt nije bio zgodan muškarac. Ne, za njega je bilo važno progresivno osvijestiti sklad između onoga što živi iznutra i onoga što se može promatrati izvana – osvijestiti taj sklad upravo na mjestu gdje se najbolje može proučavati – na autoportretu.

Nesumnjivo postoji dublje značenje u činjenici da je prvi veliki slikar petog post-atlantskog razdoblja naslikao toliko svojih portreta.

Mogli bismo još dugo, dragi prijatelji, iznositi ovo ili ono zapažanje o Rembrandtu. Rezultat bi bio samo da bismo shvatili kako se on kroz svoje doba ističe kao izolirana pojava, iako u toj izolaciji stvara iz samog izvora, iz izvora srednjoeuropskog duhovnog života. Jer Rembrandt stvara iz duha koji je karakterističan za Srednju Europu. Stvarati, gledati na vanjsku stvarnost, ne samo nastojeći je realno promatrati, već pogledom koji se oplođuje onim čime se čovjekov pogled doista može oploditi – s nadolazećim, tkajućim, elementarnim svijetom. A za slikara, to znači svijetlo i tamu, koji nadiru na valovima boja, sve dok vanjska stvarnost nije samo povod da se ovaj život i tkanje razotkrije u svijetlu i tami i u svijetu boja.

Sada ćemo razmotriti nekoliko Rembrandtovih karakterističnih slika i vidjeti kako se ove stvari mogu pratiti u njegovim djelima:



496. Predstavljanje Isusa u hramu. (Galerija Weber. Hamburg.)

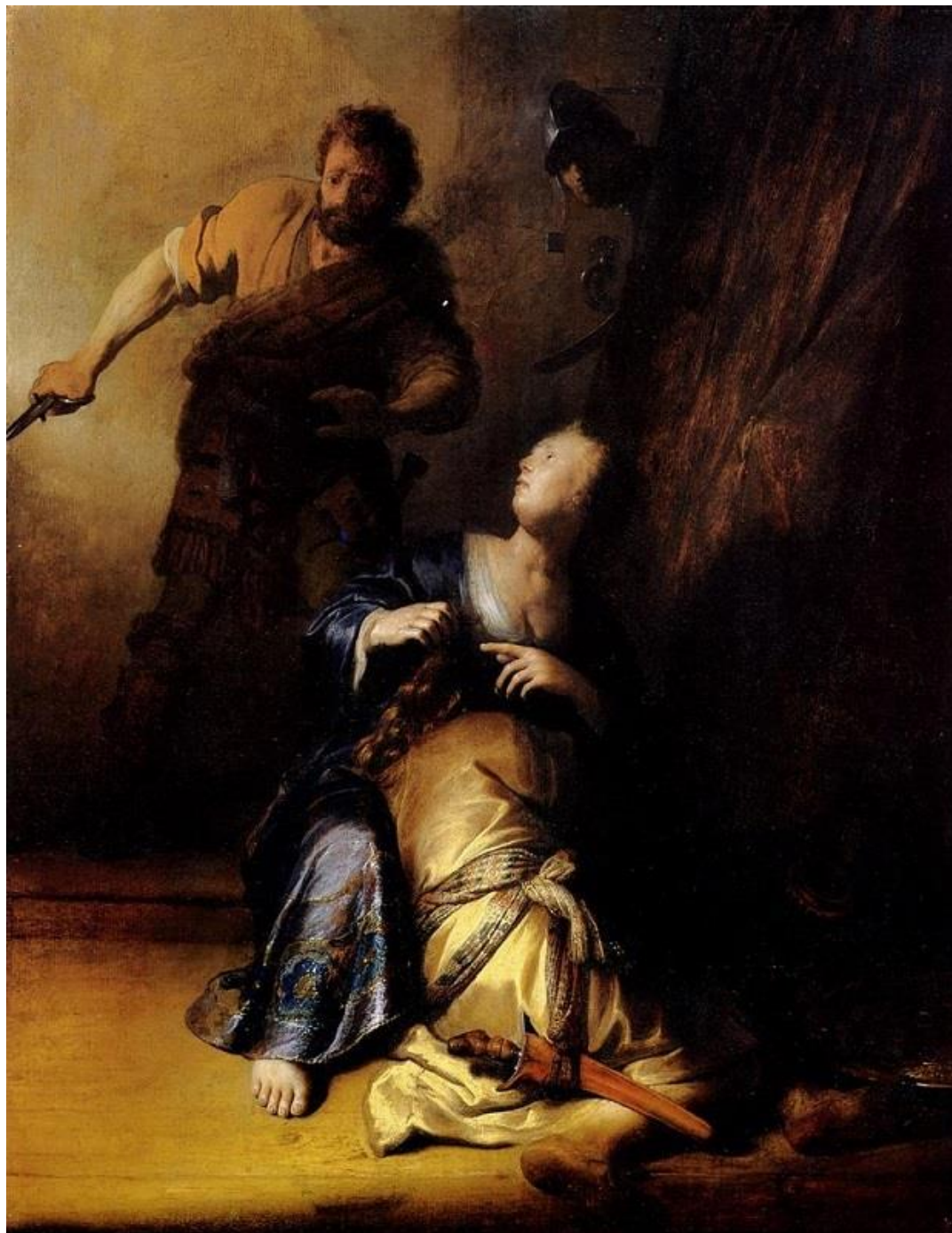
Ovdje odmah vidite kako se ono što sam upravo naznačio pokazuje u stvarnosti. U Rembrandtovom djelu, čak i kada stojimo pred slikama u boji, imamo osjećaj je je ono što živi u boji potencijalno već tu, u svijetlu i sjeni. To se uvijek mora imati na umu.

Kada dopustimo da ova ili bilo koja druga slika Rembrandta djeluje na naše duše, zapanji nas neobična razlika između njega i Rubensa, naprimjer, ili talijanskih majstora. Njihovi prikazi biblijskih likova uvijek su nekako povezani sa svetim legendama. Rembrandtovi su likovi očito djelo čovjeka koji sam čita Bibliju.

Možemo se prisjetiti da je vrijeme njegova stvaralaštva bilo blizu vrhunca tog razdoblja kada je rimo-katolicizam, a prije svega jezuitizam, vodio neumoljiv rat



protiv svakog čitanja Biblije. Čitanje Biblije bilo je anatema; bilo je zabranjeno. U međuvremenu, na ovom nizozemskom tlu koje se upravo oslobodilo južnjačkog utjecaja i južnjačke vladavine, pojavio se snažan poticaj da se pristupi samoj Bibliji. Svoje unutarnje iskustvo crpili su iz same Biblije – ne samo iz katoličke tradicije i legendi. To je bilo nadahnuće u prizorima koje Rembrandt tako divno tretira svojim zrakama svijetla i tame.



497. Samson i Dalila, 1628.(Kaiser Friedrich Museum. Berlin.)



498. Christ i učenici u Emmaus, 1629. (Paris.)



528. Autoportret. (Hague.)

Čak je i odjeća složena na način da izražava njegov omiljeni element svjetla i sjene.  
Čak je volio koristiti metalni ovratnik na kojem bi svjetlo moglo zablistati.





499. Sveta obitelj, 1630. ili 1631. (Pinakoteka Alto, München)



500. Portret Nicholas Ruts, 1631. (London)

Ovaj portret će potvrditi ono što sam maloprije rekao, a ujedno će pokazati još jednu stvar. Pod utjecajem njegova umjetničkog načina osjećanja – iako stvarnost nipošto nije uzdignuta u sferu mašte – život duše dolazi do izražaja s velikom dubinom.



501. Majka od Jacoba de Wet (Beč)

Najčišća studija svijetla i tame. Ovdje ćete osjetiti ono što sam pokušao ukratko okarakterizirati u uvodu. Sve što ovdje vidite – arhitektonske i sve duge značajke – samo je pružilo povod za pravo umjetničko djelo, koje leži u distribuciji samog svijetla.





502a. Filozof u meditaciji. (Louvre, Pariz)

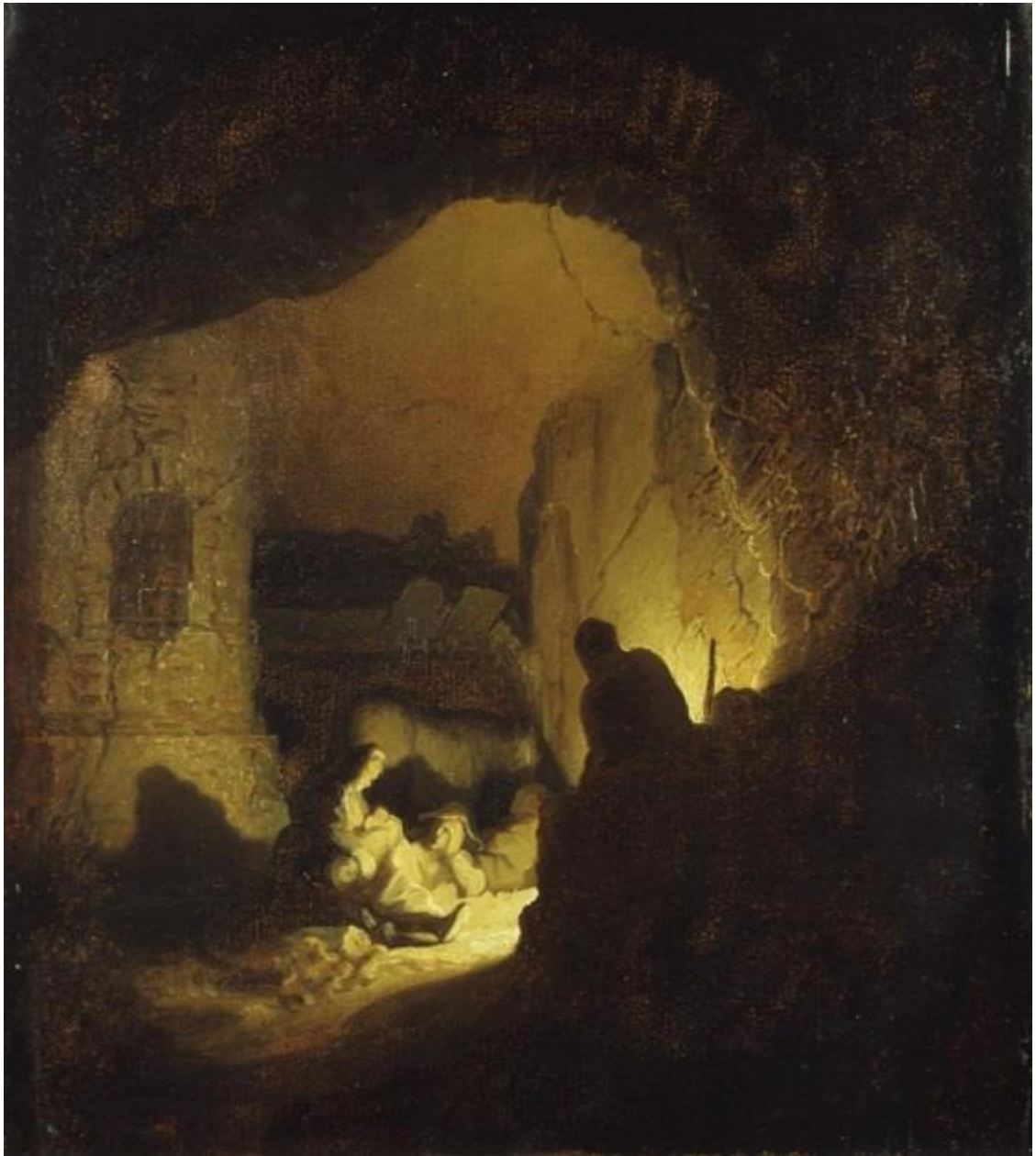


502b. Filozof u meditaciji od Koninck-a. (Rembrandtova škola)



556. Dobri Samaritanac (Amsterdam)





503. Odmor pri bijegu. (Hague)





504. Starica (London)



505. Anatomija profesora Tulp. (Hague)



506. Rembrandt i Saskia

Ovdje imamo sliku Rembrandta i njegove žene; oboje gledaju u ogledalo.



507. Rembrandt sa Saskijom u krilu. (Dresden)





522. Saskia s plavim cvijetom. (Dresden)



508. Orientalac s turbanom (Prag)

Zanimljivo je iskustvo koje pripovijeda Hermann Grimm. Uveo je uporabu slajdova na nastavi na sveučilištu. I u drugim prigodama je vidljivo koliko se može dobiti korištenjem slajdova i projektoru u upoznavanju svijeta umjetnosti. Ali jednom kada je Hermann Grimm držao predavanje o Rembrandtu, slajdovi su stigli malo kasno. Prethodno ih nije imao vremena proći, prvi put ih je vidio tijekom predavanja, pa se odvijao svojevrsni razgovor sa slušateljima, među kojima je uvijek bilo i starijih, ali i studenata.

Ne trebam vas podsjećati da u predavaonicama, koje su uglavnom dobro osvijetljene, prevladava više-manje budna pozornost – nekad više nekad manje: ali stanje se mijenja u mjeri u kojoj je dvorana zamračena. A kroz mrak i učinak Rembrandtovih slika predstavljenih na zaslonu, ljudi u publici stalno su iznova ostavljali neobičan dojam, kako sam Hermann Grimm priča. Zapravo, kroz izvanrednu živopisnost koju Rembrandt može postići, doista se ima osjećaj da je lik prisutan ovdje, među ljudima u prostoriji. On je tu – i kad biste mogli zamisliti da je sav pribor uklonjen – da postoji samo svjetlosna slika – bila bi još živopisnija. Broj ljudi u prostoriji jednostavno se povećava za jedan, tako živi taj lik živi među nama.

Rembrandt postiže ovaj učinak jer svoje likove smješta u onaj element u kojem čovjek uvijek živi – iako toga nije svjestan – elementu svjetla i tame. Ovo svjetlo i tamu koja je svima zajednička, Rembrandt izlijeva preko svojih likova i tako ih smješta u ovu živopisnu igru svjetla i tame, dajući im na taj način zajednički element – u kojem živi i sam promatrač. To je divna stvar kod Rembrandta.



509. Spuštanje s križa (Pinakoteka Alte, München)

Ovdje vidite da postoji odlučan pokušaj kompozicije. Ipak, kompozicija, kao takva, mora se priznati, nije veliki uspjeh; u svakom slučaju nije jednako onome što se tako naziva u umjetnosti juga. Ali pogledajte još jednom karakterističnu Rembrandtovu kvalitetu. Iz ove slike govore nam beskrajne misterije, jednostavno kroz raspodjelu



obilja svjetla. Kompozicija uistinu nije baš sjajna, a ipak mislim da slika ostavlja nesvakidašnje dubok dojam na nas.

Zaista sam trebao pokazati sljedeće dvije slike prije ove, ali sam namjerno izabrao obrnuti redoslijed. Molim vas da ovu sliku usporedite s dvije sljedeće, koje su vremenski najvjerojatnije prethodile ovoj. Vjerojatno postoji razmak od oko dvije godine između ove i sljedeće. Prikazujući slike obrnutim redoslijedom želim ilustrirati kako se Rembrandt usavršavao. Neprestano se hrvao i trudio. Usporedite ovu sliku sa sljedećom slikom – onom o Uzašašću – i vidjet ćete kako je napredovao. Usporedite ih s obzirom na dubinu i nutrinu. Sljedeće je Uskrsnuće.



511. Uskrsnuće (München, Pinakoteka Alto)



512. Uzašašće Krista (München, Pinakoteka Alto)

I sada dolazimo do:



510. Pokop 1639. (Pinakoteka Alto, München)

S 'Pokopom', koje nedvojbeno predstavlja značajan napredak u tome, približavamo se godini 1640 - ili u svakom slučaju kraju 1630-tih.





513. Propovijed Ivana krstitelja. (Berlin)



514. Abrahamovo žrtvovanje. (Ermitage, St. Petersburg)





515. Abraham i tri anđela. (Eremitage, St. Petersburg)





516. Arhandel Rafael napušta Tobiasa. (Louvre, Pariz)



517. Čedna Suzana.





520. Vjenčanje Samsona. (Dresden)

Sada naprimjer, krajolik od Rembrandta:



518. Krajolik s Dobrom Samaritancem (Kraków)





519. Krajolik s lučnim mostom. (Berlin)



523 Vizitacija Marije (Detroit)



522. Saskia sa crvenim cvijetom. (Dresden)

A sada dolazimo do nekih od najčuvenijih slika:





524. Alegorija Westfalskog mira (Rotterdam)



525. Noćna straža (Amsterdam)

Amsterdamska građanska garda okupila se noću oko bubnjara - čiji niz pojedinačnih likova. Rembrandt nije bio jedini umjetnik svog vremena koji je slikao

takve slike. Samo je on to činio s jedinstvenom savršenošću. Takva nam slika posebno pokazuje kako je ovaj umjetnik ukorijenjen u narodu. Pogledajte cijeli ovaj skup ljudi. Neki ceh ili neki drugi – ljudi iste klase ili poziva, ljudi koji su pripadali zajedno - zajednički su naručili sliku; svaki plaća svoj dio. Ovaj čovjek ovdje, kojem se vidi samo pola glave, napravio je veliku frku. Bio je jako ljut i Rembrandt je upao u probleme jer nije bio prikazan u punom sjaju. 'Noćna straža' nam na najljepši način pokazuje kako je Rembrandt napredovao. Pogledajte divnu raspodjelu svjetla i tame na ovoj slici. Ovo je doista, vrijeme velikog produblivanja Rembrandtova života. Slika je iz 1642. godine, iste godine kada je izgubio ženu koju smo maloprije vidjeli na portretu, a i na portretu njih dvoje zajedno.



523. Dama s lepezom (London)





526. Sveta obitelj (Lenjingrad, Eremitage)

Mislim da ćete na ovim slikama osjetiti veću jasnoću, uzvišeniji karakter nego na prijašnjim.



Sada ćemo pokazati niz autoportreta.



530. Autoportret, 1645. (Amsterdam)



531. Autoportret, 1656. (Dresden)



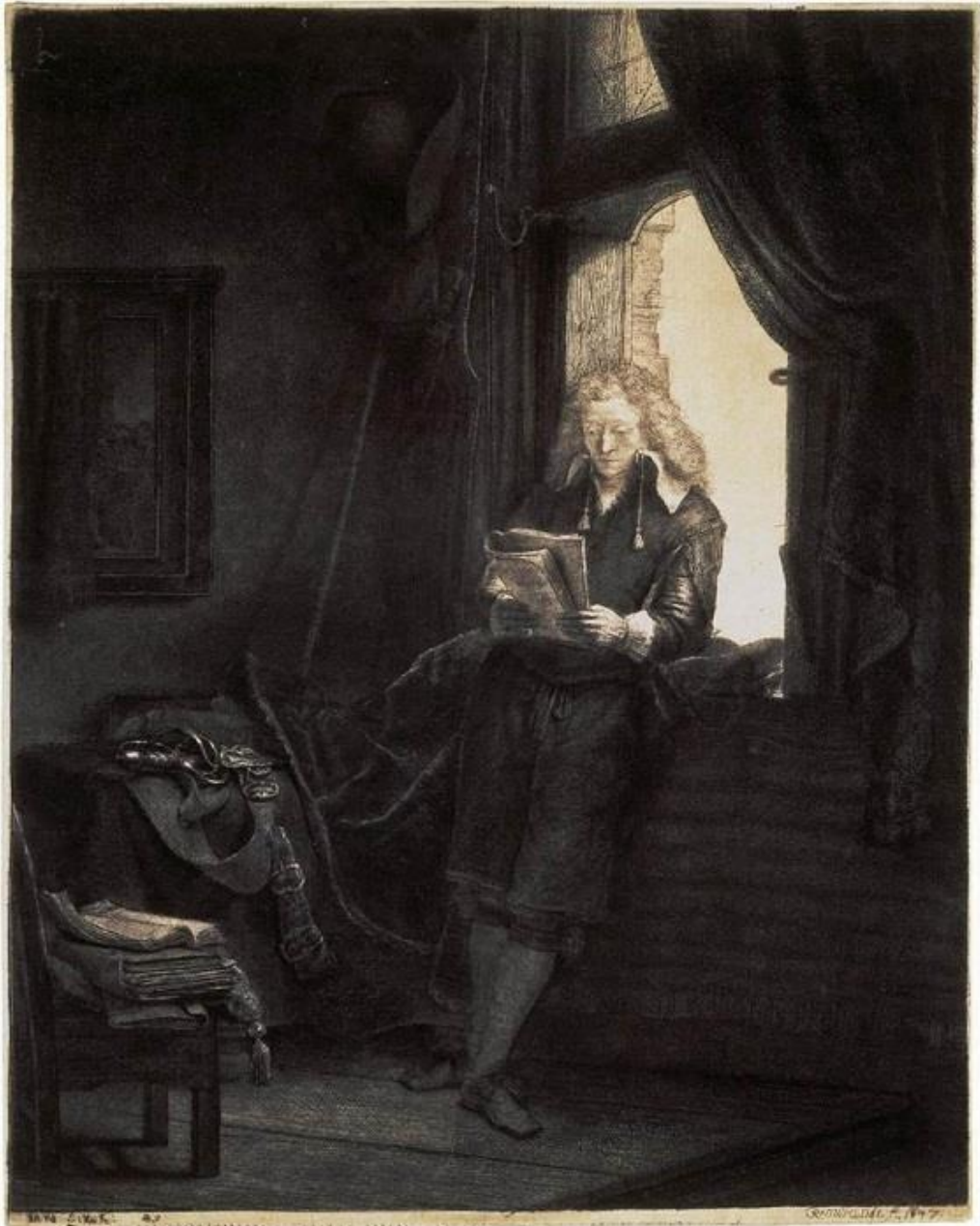
532. Autoportret, 1669. (London)



Zatim imamo 'Klanjanje':



527. Klanjanje pastira. (Pinakoteka Alto, München)



563. Čitač na prozoru (Kopenhagen)

Uz svu svoju jednostavnost, ovo je zasigurno jedna od njegovih najkarakterističnijih slika. Kako bi se čitatelja napravilo u svjetlu, samo svjetlo je napravljeno temom, takoreći - predmetom priče koju govori.



534. Suzana i starci. (Berlin)



535. Portret slikara (New York)



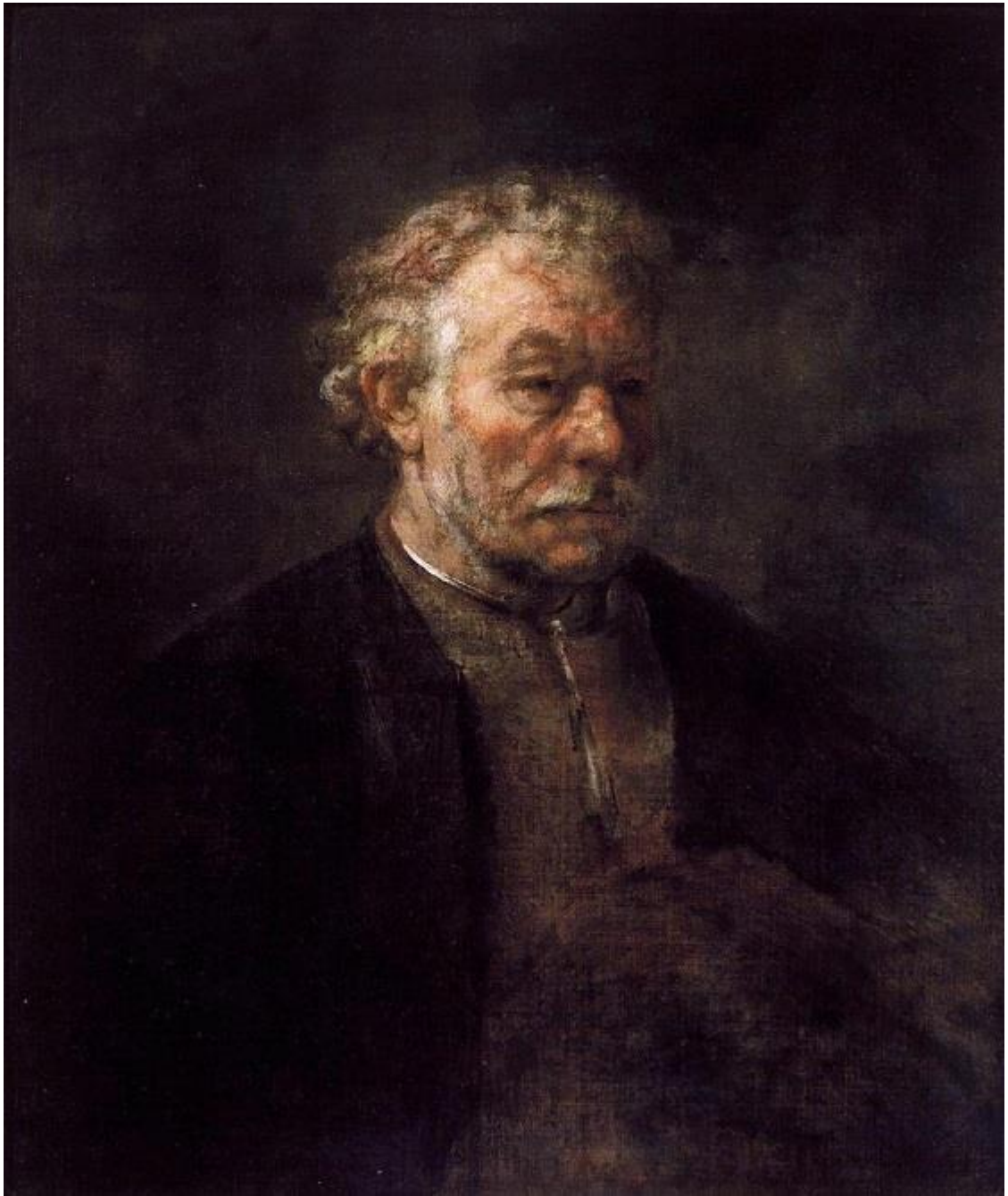


536. Krist u Emmausu (Louvre, Pariz)

Slika velike nježnosti. Sada smo došli do godine 1648.



537. Vizija Daniela (Berlin)



538. Rembrandtov brat Adrian, 1650. (Hague)





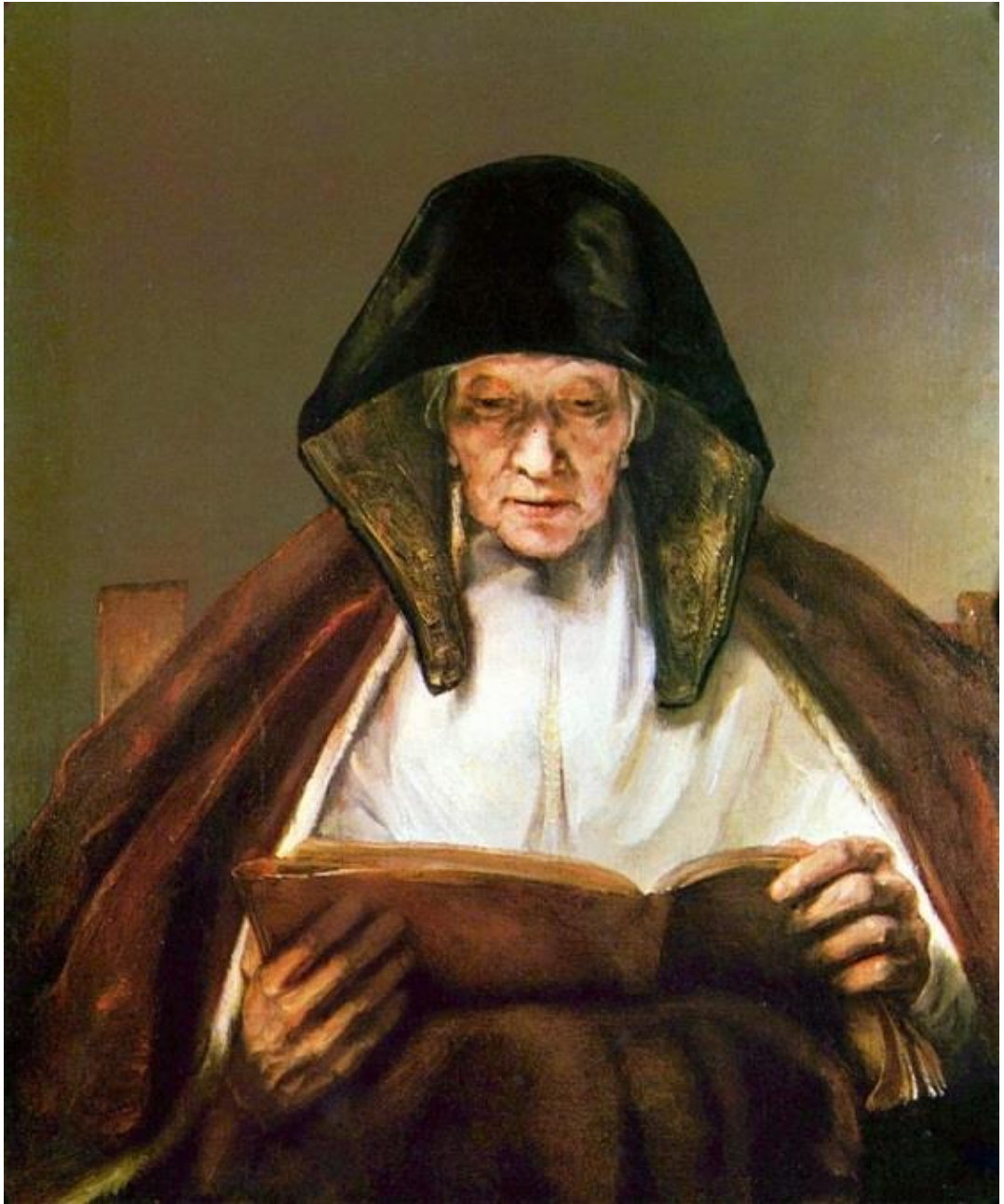
539. Krist i preljubnica (Minneapolis)

Mogu primijetiti da na velikoj većini Rembrandtovih slika Krist nipošto nije lijep.



540. Mlada žena pred zrcalom (Lenjingrad, Eremitage)

A sada dolazimo do te najljepše slike:



541. Stara žena otvara knjigu za čitanje (Pariz)





542. Ratnik u oklopu (Glasgow) (Rembrandtova škola)



543. Rembrandtov sin Titus (London)



544. Poljski jahač (New York)

Shvatili biste što je Rembrandt kada biste pored ove slike mogli vidjeti Rubensovu sliku konja, naprimjer. Tada biste vidjeli svu razliku u koncepciji ove dvije slike.





544a. Filip II od Španjolske na konju, od Peter Paul Rubensa.

Ovaj konj se stvarno kreće; to je stvarno živi konj. Nijedan Rubensov konj nikad se nije stvarno pomaknuo. Nemojte misliti da to nije povezano s umjetnikovom osebujnom koncepcijom iz elementa svijetla. Onaj tko cilja samo na ono što se vidi, onaj tko samo pokušava reproducirati 'stvarnost', na kraju krajeva, nikada neće moći proizvesti više od zamrznutog oblika. Koliko god velik bio njegov rad, uvijek će sadržavati nešto od onoga što bismo mogli opisati kao neku vrstu grča, ili paralize, prekrivene preko cijele slike.

Ali umjetnik koji se čvrsto drži jednog jedinog pokreta u tkajućem, vječno pokretnom elementu koji igra oko likova – umjetnik koji ne radi samo 'realistično', već likove postavlja u istinsku stvarnost koja je elementarni svijet – on će postići pravi dojam pokreta.



545. Doktor Arnold Tholinx (Pariz)





546. Jakob blagoslivlja Efraima i Manaseha (Cassel)



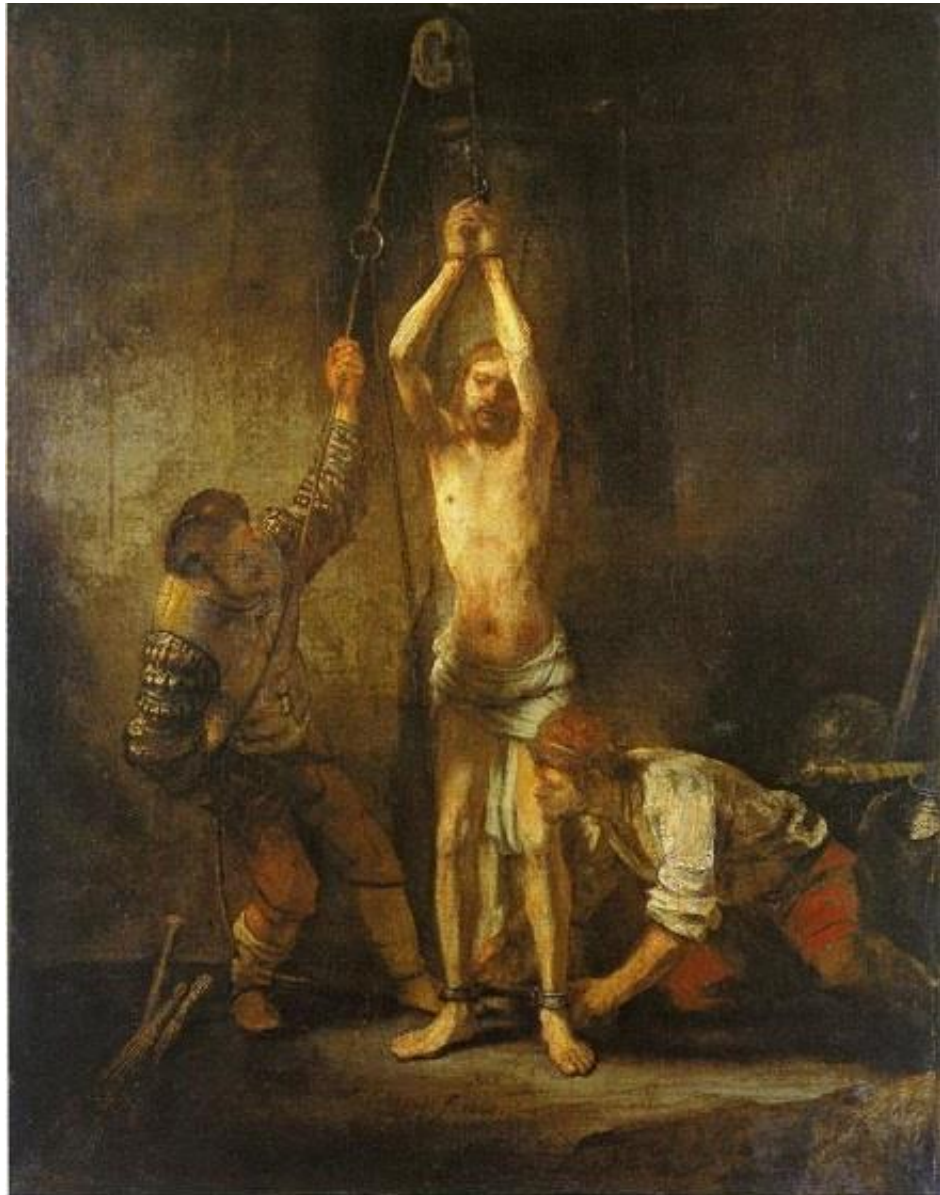
547. Klanjanje Maga (Palača Buckingham)



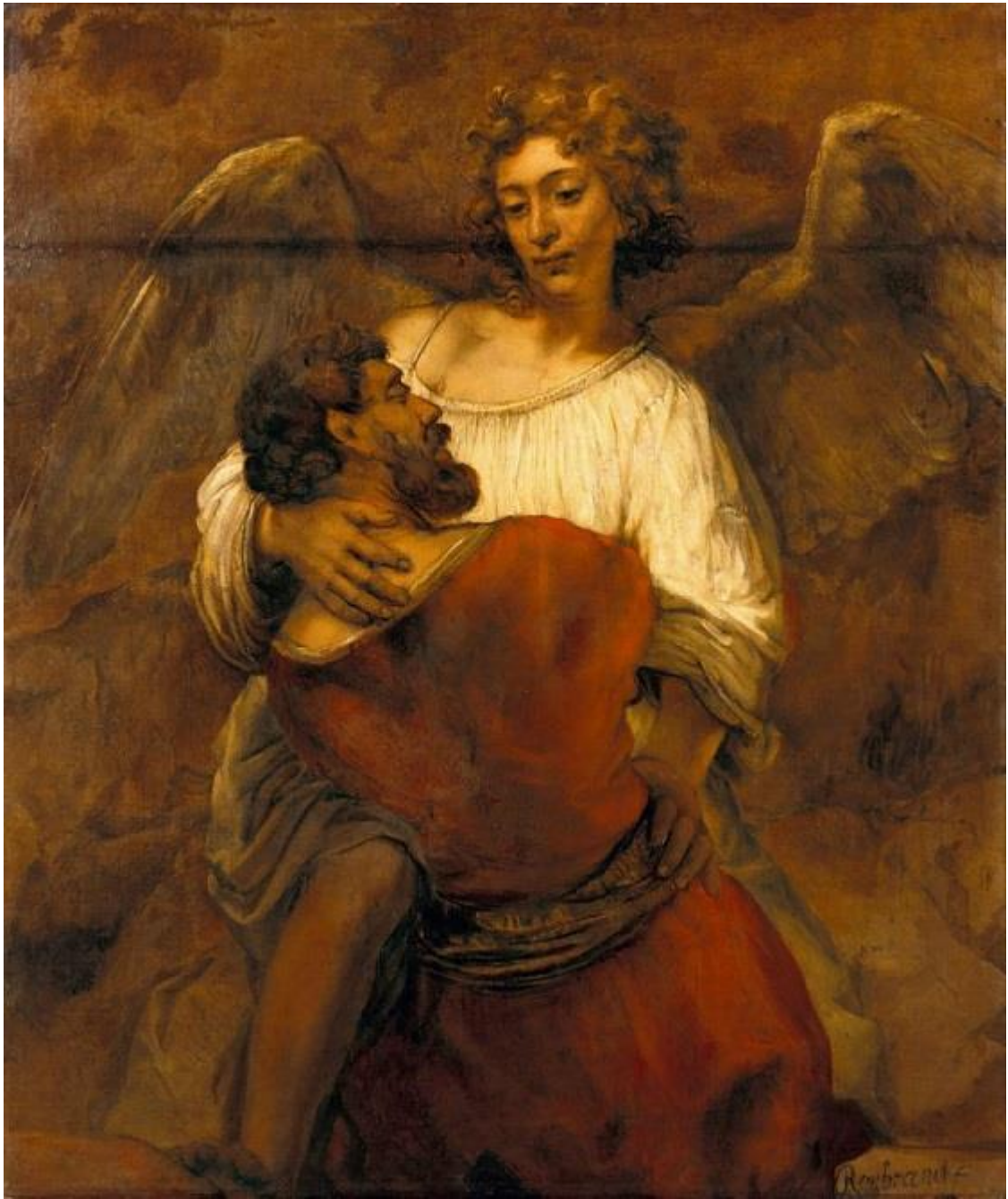


548. Starica (Pariz)

Pogledajte ovu staricu. Zar zaista ne siječe nokte?



550. Bičevanje Krista (Darmstadt)



551. Jakob se hrva s anđelom. 1659. (Berlin)





552. Banket Julija Civilisa ili vođe Batavaca protiv Rimljana. 1661. (Stockholm)



549. Dama s nojevim perjem. (Philadelphia)



553. Die Staalmeesters (Amsterdam)

Ovdje opet imamo sliku naslikanu na posebnu zapovijed ove gospode. Ipak je to jedno od njegovih remek-djela. Pogledajte divnu jednostavnost s kojom su ovdje predstavljeni – dostojanstvenici ceha čiji je zadatak bio testirati gotovu tkaninu i staviti svoj pečat na nju kao znak da je dobra. Oni su predsjednici ceha sukna – Stall-Meisters. Naravno, udružili su se kako bi platili sliku, ali kako su to bili posebno visoki lordovi i gospodari, Rembrandt se mora pobrinuti da ovoga puta niti jedno lice ne bude zasjenjeno. Svako lice mora ispasti ispravno u punom reljefu. A visokom umjetničkom savršenosti ove slike to je postignuto. Ova gospoda nisu išla tako daleko kao profesori anatomije sa svojim napola seciranim lešom; jedan od njih u ruci drži papirić na kojem su zapisana njihova imena.



505. Anatomija profesora Tulp-a. (Hague)



554. Portret starice (London, Nacionalna galerija)





533. Autoportret (Kolekcija Lord Iveagh, London)

A sada rad vrlo starog Rembrandta:



555. Povratak razmetnog sina (St. Petersburg)



A sada vam želim pokazati dobro poznatu sliku Fausta:



564. Dr. Faustus (bakrorez)

Kada vidimo ovu sliku, prisjećamo se onoga što sam rekao na jednom od naših prošlih predavanja – kako sam Goethe u svom 'Faustu' prikazuje lik 16. stoljeća u ovom tkanju svijetla. - Ali Rembrandt je to otkrio prije Goethea.

Ne smijem prijeći preko toga da je za potpuno poznavanje Rembrandta prijeko potrebno upoznati se s njegovom umjetnošću bakroreza. Osobita ljubav prema toj umjetnosti karakteristična je, doista, za onu struju kojoj se Rembrandt želio posvetiti iznad svega. Kao bakrorezac nije ništa manje velik nego kao slikar.



Bakrorez od Rembrandta:



558. Spuštanje s križa.



557. Danak





559. Ecce homo.





Krist na Maslinskoj gori.



565. Krist liječi bolesne

Ovo je takozvani otisak od sto guldena: 'Dođite k meni svi koji ste umorni i s teretom....'.

U njemu vidimo pravu ljepotu Rembrandtove umjetnosti, posebno u načinu na koji su izraženi ovi karakteristični likovi oko lika Krista.





566. Tri križa.



A sada autoportretima koje smo pokazati želimo dodati još jedan bakrorez kao završnu scenu:



529. Autoportret s poduprtom rukom.

Koliko je Rembrandt drugačiji od ostalih umjetnika čija smo djela vidjeli tijekom ovih predavanja: tek smo kod Dürer<sup>1</sup> vidjeli da je prvo zasjalo ono što se tako divno pojavljuje kod Rembrandta. Rembrandt je jedinstven lik; on stoji sam i izoliran. U kontinuiranom proučavanju povijesti umjetnosti posebno je fascinantno baviti se onim što je doista karakteristično u stvaralaštvu pojedinih individualnosti. Rembrandt nas, prije svega, osvještava o neposrednoj individualnoj prisutnosti snažne i jake, moćne osobnosti koja se pojavljuje u sedamnaestom stoljeću.

U vremenu kao što je sadašnje, nije bez značaja usmjeriti svoj pogled na epohu u kojoj je, pored svih razaranja koja su se događala u Europi, postojala ta neposredna i izvorna kreacija ljudske duše – ljudske duše za koju zaista možemo vjerovati, da je bila izravno povezana s izvornim elementima kozmičke egzistencije.

Nadam se da ćemo još moći, kod smo ovdje, pokazati također i druge aspekte kontinuiranog razvoja umjetnosti.

## Predavanje VI

# Holandsko i flamansko slikarstvo

Dornach, 13 prosinca 1916

Slike koje ćemo danas pokazati trebaju ilustrirati razvoj holandskog i flamanskog slikarstva prema kraju 15. stoljeća i dalje u 16. stoljeću.

S unutarnje povijesne točke gledišta, ovo je jedan od najvažnijih trenutaka u razvoju umjetnosti. To je kao što znate, razdoblje odmah iza osvita pete post-atlantske epohe – one epohe koja je pozvana da iz dubina ljudske evolucije iznese sve što je povezano s razvojem duše svijesti. U holandskim i flamanskim slikama koje ćemo sada razmotriti, to dolazi do izražaja na karakterističan način. U svakom detalju vidimo kako duša svijesti počinje djelovati. To možemo vidjeti, dragi prijatelji, samo ako u ta umjetnička djela unesemo elementarnu moć razumijevanja – to jest, ako smo donekle izbjegli nesretnu sudbinu da budemo povjesničari umjetnosti na moderan način.

Najsuvremeniji kritičari i povjesničari bez sumnje će smatrati kritičara poput Hermanna Grimma potpuno inferiornim intelektom. Ali ako nemamo tu nesreću da budemo toliko suvremeni, onda, čak i da nismo ništa unaprijed znali o zakonima i impulsima ljudske evolucije kako ih objašnjava znanost duha, ipak bismo u ovoj umjetničkoj evoluciji trebali pronaći prekrasnu potvrdu svih razlika na koje znanost duha ukazuje u svojim opisima treće, četvrte i pete post-atlantske epohe. Zanimljivo je vidjeti kako postupno nastaje – stoljeće za stoljećem tijekom tih epoha – ono što možemo smatrati temeljnim okvirom današnjih umjetničkih koncepcija. Zanimljivo je vidjeti kako se nekoliko elemenata pojavljuje u različitim dijelovima evolucije.

Ako se vratimo u povijest crtanja i slikarstva, vidjet ćemo da su zakoni prostora, naprimjer, evoluirali tek golemim naporima ljudske duše. Stariji prikazi u liniji i boji zapravo ne sačinjavaju slikovnu umjetnost u modernom smislu. Oni su više poput neke vrste narativa ili pripovijedanja na ravnoj površini. Ovo se odnosi na nimalo daleku prošlost. (Ne ulazeći nadugo u ove povijesne aspekte, naznačiti ću samo nekoliko općih gledišta.)

Vidimo da je u tim davnim vremenima umjetnik na umu imao neku priču koju je želio prikazati – priču kakva bi se čak mogla ispričati riječima. Nije pokušao prikazati prostor onakvim kakav jest; ono što je želio prikazati jednostavno je stavio na ravnu površinu. Razne stvari o kojima govore stoje jedna do druge na toj ravnoj površini. S naše točke gledišta, ovo bismo u najboljem slučaju mogli smatrati nekom vrstom primitivne ilustracije. Danas ne bismo smjeli dopustiti da se čak ni umjetnost

ilustracije odvija na ovaj način, samo postavljajući događaje iz pripovijesti na ravnu površinu.

U sljedećoj fazi pokušava se prikazati poredak stvari u prostoru, u svakom slučaju na rudimentaran način, uvođenjem principa preklapanja. Umjetnik se koristi vidljivošću, ili djelomičnom vidljivošću ove ili one figure.

Lik koji stoji na putu drugom je u prvom planu; drugi je iza toga. Ova metoda preklapanja površina se stvarno koristi da sugerira dimenziju dubine.

U sljedećoj fazi nekoliko se likova proporcionalno povećavaju ili smanjuju, uzimajući u obzir da je ono što se čini većim naprijed, dok je sve ono što se čini manjim pozadi. Vratimo li se, međutim, u treće post-atlantsko razdoblje, ustanoviti ćemo da ovo tretiranje prostora na koje smo sada navikli, uopće nije postojalo. Ili su stavljali stvari na ravnu površinu, kao što je gore opisano, ili su koristili element prostora da izraze svoje misli. To se doista nastavilo u grčko-latinskom razdoblju. Za razliku od načina na koji se stvari stvarno vide, često nalazimo figure koje su očito ispred (bliže gledatelju), manje u odnosu na druge figure koje su dalje. U stara vremena često su koristili ovu vrstu tretiranja.

Vidimo kralja, naprimjer, na prijestolju u pozadini slike. Njegovi podanici, u prvom planu, predstavljeni su manjim proporcijama. U prostoru nisu stvarno manji, ali prema koncepciji koja prevladava, manji su idejno. Dakle, iako su postavljeni u prvi plan, smanjeni su. To vam daje prijelaz na nešto što ćete često naći u starijim vremenima – mislim na ono što možemo nazvati 'obrnutom perspektivom' u usporedbi s perspektivom koju poznajemo danas. U ovom 'obrnutoj perspektivi' moramo zamisliti stvari onako kako ih vidi određena figura na slici. Figure koje su s naše točke gledišta ispred, mogu doista biti manje od drugih figura koje su podalje, ako se figura u pozadini zamisli kao promatrač scene. Ali u tu svrhu čovjek koji stvarno gleda sliku mora se potpuno izbrisati! Mora se, ili zamisliti daleko, ili se mora zamisliti u slici, takoreći, u osobnosti figure zamišljene kao promatrač prizora.

Ovdje, dakle, imamo neosobnu perspektivu. Ova 'neosobna perspektiva' još je uvijek bila prikladna na stupnju četvrte post-atlantske epohe, kada duša svijesti još nije bila svjesno nošena kao kasnije. Čovjek pete post-atlantske epohe ne može zaboraviti sebe; on zahtijeva prezentaciju koja se javlja iz njegova vlastitog gledišta. Otuda se umjetnost perspektive, striktno vezana uz vizualnu motrište gledatelja, pojavljuje tek kod Brunellesco-a – to jest, to je glavno, s početkom renesanse.

Možemo doista reći da je ono što se danas zove perspektiva prvi put uvedeno u umjetničku tehniku u to vrijeme. Štoviše, jug je, kroz poticaje koje sam okarakterizirao na jednom od ranijih predavanja, izumitelj perspektive. Za jug je sve u rasporedu, rasporedu u prostornim uvjetima; jug ovisi o opsegu. Zbog toga je posebno prikladan za majstorstvo u kompoziciji. I tako kasnije na jugu vidimo, oplodjen renesansom, element kompozicije u vezi sa svime što sam već opisao kao stvarnost, kako dolazi do izražaja i postiže savršenstvo. Na taj se način u umjetnosti izražava nešto što se može nazvati okupljanjem stvari u prostoru, tako da se i čovjeka



promatra kao gledatelja, što odgovara dobu u kojem se rađa duša svijesti, odnosno čovjek postaje samosvjestan.

Stoga se na jugu – u svemu što je povezano s južnjačkom kulturom, što smo prije opisali – ovdje prvi put javlja moderno načelo perspektive. Vidimo kako se sasvim prirodno razvija iz južnjačke kulture.

Međutim, u međuvremenu je na djelu još jedno načelo, koje se pojavljuje na sjeveru; ovo načelo vidimo u njegovom nastajanju, takoreći, u samom trenutku njegovog nastajanja kada okrenemo pogled prema braći *van Eyck*. U dvojici *van Eyck* – Hubertu *van Eyck* na početku, a kasnije u njegovom bratu Janu – vidimo kako se pojavljuje, iako još u drugačijem obliku, ono što se kasnije pojavilo, što vidimo kada se, naprimjer, bavimo Rembrandtom. Nešto što proizlazi iz srednjoeuropskog, sjevernog elementa. Ove stvari uvijek nalaze izraz u vanjskim simptomima – u vanjskim simbolima, ako ih tako mogu nazvati. Brunellesco se mora smatrati izumiteljem moderne perspektive. Drevna perspektiva – ona koja je u pozadini grčkih slika, naprimjer – ne posjeduje ono što se zove 'točka nestajanja'. Ima cijelu 'liniju nestajanja'. Prizor koji vidimo kao da se spaja, ne u točki nestajanja, već u liniji nestajanja. U tome je doista, izražena radikalna razlika između antičke perspektive i moderne, koja je perspektiva pete post-atlantske epohe.

Brunellesco je, dakle, otkrivač moderne perspektive. Otkrivena je na jugu. Dok na sjeveru – to nije puka tradicija, već sadrži duboku istinu – na sjeveru se otkriva *ulje na platnu*. Iako Hubert *van Eyck* nije bio jedini izumitelj uljnog slikarstva, ipak je istina da je ulje na platnu otkriveno u dobu i iz cijelog okruženja u kojem je stvarao.

Što sada ovo znači? Koji je u osnovi razlog? Jer umjetnost slikanja u ulju tada je prenesena na jug. Perspektiva se prenosila s juga na sjever; ulje na platnu od sjevera prema jugu. Što to znači?

To je duboko ukorijenjeno u njihov temeljni karakter i raspoloženje duše. Na jugu ljudi imaju osjećaj za međusobno okupljanje u grupi. Jug ima daleko veći privrženost grupnoj duši kao takvoj. Stoga se ljudi s juga vole opisivati kao članovi te i te skupine. Oni slabo razumiju individualni princip. Takve stvari treba uzeti u obzir, jer nacije nikada neće razumjeti jedna drugu ako se ne potrudu shvatiti nekoliko svojih karakteristika.

Kada čovjek odgojen u više latinskom duhu – koji je primio unutarnji poticaj južnjačke prirode – govori o svojoj privrženosti naciji ili ljudima – kada sebe naziva domoljubom u ovom ili onom smislu, misli na nešto sasvim drugo od srednjoeuropejca koji govori o patriotizmu. Srednja Europa doista nema talenta za to svrstavanje, to okupljanje ljudi u grupu. U Srednjoj Europi postoji sposobnost za individualni princip. Istinski zavičajni karakter Srednje Europe izražava se u priznavanju individue, a u doba duše svijesti to podrazumijeva, za početak, priznanje osobnosti, ljudske individue – osobe.

Sada, ako osjećamo suštinski element grupe, koji je naravno, vanjski (raširen u prostoru), prirodno ćemo živjeti u elementu kompozicije. Onaj tko ima ovu

tendenciju imat će prirodno razumijevanje za umjetnost kompozicije. Ako, s druge strane, imamo snažan osjećaj za individualni princip, nastojat ćemo oblikovati pojedinca od iznutra – prema van. Umjesto da vidimo kako duh, takoreći, pruža svoja osjetila da zagrlji i drži grupu na okupu, mi duh vidimo unutar svakog pojedinačnog oblika; postavljamo nekoliko pojedinačnih figura jednu pored druge, videći duh u svakoj od njih. Nastojimo na površinu tijela izvući ono što se nalazi u unutarnjem biću duše.

To se ne postiže perspektivom, nego bojom koja je ozračena, preplavljena svjetlom. Tako u duboko germanskoj, braći van Eyck, imamo pravo polazište moderne umjetnosti boje, koja nastoji u samoj boji čvrsto držati ono što dolazi od individualnog karaktera duše do vanjske površine tijela.

Braća van Eyck i njihovi nasljednici svoju suštinsku unutarnju kvalitetu crpe iz tog sjeverno-srednjoeuropskog elementa, dok je kompozicija, koja postupno pronalazi put u njihova djela, posuđena više iz Francuske i Burgundije.

Nije puka stvar slučajnosti da se ovaj poseban razvoj u 15. stoljeću dogodio u vrijeme kada oblasti u kojima su ti umjetnici živjeli nisu imale čvrstu političku strukturu. Takva im je struktura tek naknadno nametnuta s juga – iz Francuske i osobito iz Španjolske. U tom razdoblju vidimo rasprostranjene po sjevernoj i južnoj Nizozemskoj više pojedinačnih gradskih formacija – mjesta i gradova čija je veza kao kompaktnih država bila u najboljem slučaju vrlo labava. Ljudi iz tih regija, i iz tog vremena, nisu bili skloni misliti da bi ljude trebalo držati zajedno u grupama u dobro definiranim državama, gdje je sama država važna stvar – gdje se točan opseg i granice određene države smatraju važnim pitanjem. Narodu iz kojeg su došli braća van Eyck nije bila bitna posebna nacija kojoj su pripadali. Niti su razmišljali o onome što se zove 'država', niti su se gnjavili oko njezinih granica. Ono što im je bilo važno je da se ljudska bića, potpuna, cjelovita ljudska bića – trebaju razvijati, bez obzira na skupinu kojoj pripadaju.

I tako vidimo u južnim dijelovima Nizozemske, u flamanskoj oblasti, kako se na smislen i intiman način unutarnje biće čovjeka iznosi na površinu tijela, upravo pomoću onoga što može boju unijeti u duševne karakteristike pojedinca, što je obasjano svjetlošću. Zatim vidimo gradske, građanske vrline sjeverne Nizozemske koje sežu do južnjačkog aristokratskog elementa, i kako upravo iz te buržoazije izranja ono što stvarno postavlja pojedinca u svijet i što je u umjetnosti zapravo neka vrsta prevladavanja načela grupne duše.

U isto vrijeme – a to ćemo odmah vidjeti s prvim slikama danas – apsolutno veličanstveni razvoj mase može se dogoditi na ovim slikama. Ali te se mase ne smatraju grupama od samog početka, konstruiranima na takav način da su raspoređeni na takav i takav način i prostorno pripadaju zajedno; radije, grupe nastaju jer je svako pojedinačno biće sasvim važno i postavlja se odmah kod ostalih.

Dakle, to je ono što ćemo moći prepoznati iz ovog dijela razvoja umjetnosti. U slučaju braće van Eyck vidjeti ćemo, mogu reći, prostorni raspored koji je često obrnut, ali unatoč tom obrnutom prostornom rasporedu postoji visoka razina

introspekcije i prilagodne onome što se vidi, bez uzimanja u obzir bilo čega konvencionalno fiksiranog. I tako ovdje vidimo drugi pol bavljenja fizičkom stvarnošću, umjetnički pol, kako i priliči petom post-atlantskom razdoblju. Drugi pol – jer jedan je na sjeveru – izvire iz talijanske umjetnosti, iz umjetnosti renesanse. Tu imamo kompoziciju, i sve ostalo što služi kompoziciji, da tako kažem; na sjeveru imamo ono što stvara od iznutra prema vani, tek postupno dolazi se do toga da se razradi nešto kompozicijsko. To onda znači da jedna strana naturalističkog principa umjetnosti petog post-atlantskog razdoblja ima jedno od ishodišta ovdje. Narativ je smješten u stvarnosti koja neposredno okružuje ljudsko biće. Biblijska je povijest, naprimjer, izvučena iz ove stvarnosti koja neposredno okružuje čovjeka kada je umjetnički predstavljena u starijim vremenima. Ovo vrijeme počinje smještati biblijsku priču izravno u naturalističku stvarnost. Pred nama stoje Nizozemci i likovi su biblijske povijesti. Ono što je nekad bilo izolirano od vanjskog, naturalističkog svijeta, mislim na zlatnu pozadinu, ono što je tako predstavljeno, prestaje postojati. Biblijski prizori također se kreću i stoje na tlu na kojem i mi sami stojimo.

Uz to ide, sasvim prirodno i neizbježno, da oni posvuda okružuju svoje ljudske likove onim osebujnim tretiranjem prostora koji nalazimo u njihovim interijerima, a ne u njihovim vanjskim krajolicima. Ja bih to ovako izrazio. Prestavši živjeti u kompoziciji, sam prostor mora biti transponiran, presađen u sliku. Prostor, kao takav, sada se mora pojaviti na slici. Kako se to može učiniti? Oblikovanjem dijela same slike kao 'prostora', odnosno postavljanjem likova u 'interijer' – u prostoriju ili slično. Ili opet, slikanjem naturalističkog prostora kakav se formira oko čovjeka u pejzažu. Tako sa svim impulsima novoga doba koji, kao što je gore opisano, prožimaju osobito ovu nizozemsku i flamansku umjetnost, vidimo kako sasvim prirodno nastaje umjetnost slikanja pejzaža. Pejzaž se pojavljuje, često snažno i sa nadmoćnom veličinom, u pozadini likova ili na neki drugi način.

Ova se umjetnost razvija i najljepše cvjeta u doba slobodnih gradova, kada se svako mjesto ili grad u ovim regijama ponosi svojom neovisnošću i ne osjeća unutarnju potrebu za teritorijalnom unijom s drugim gradovima. Javlja se određena internacionalna svijest. I ta potpuna sloboda od osjećaja grupe izrasla je iz izvornog germanskog građanstva upravo tih krajeva, tog vremena, iz sjeverne i južne Nizozemske, na koju samo malo utječe kompozicija juga, samo utoliko što graniči s jugom; ali koji stvara umjetničko, iz demokratskog građanstva, koji je imao svoj procvat, sve do onih vremena kada su osjećaji grupe, mogu reći: prekrili stvar.

Stoga je razdoblje razvoja umjetnosti koje ćemo danas ilustrirati ujedno i razdoblje slobodnog razvoja ljudskih bića. Mogao bih nastaviti govoriti mnoge druge stvari; ali želio sam, iznad svega, usmjeriti vaše misli na povijesni trenutak kada se dogodio ovaj razvoj u umjetnosti.

Sada ćemo nastaviti s prikazivanjem nekoliko slika na zaslonu. Počinjemo s poznatim oltarom iz Genta, braće van Eyck.





1. Braća van Eyck. Oltar (St. Bavo. Gent)







2. Bog Otac







3. Marija



#### 4. Ivan

Ovaj se oltar sastoji od mnogo dijelova. Ovo je dio koji se vidi kada se prednja strana otvori – srednji dio iznad oltara. Lik u sredini, u papinskom ruhu, predstavlja Boga Oca. Zamišljen u duhu crkve, Bog Otac zapravo je zamišljen kao Papa. Ipak, obilježja koja sam naznačio prepoznaju se u cijeloj umjetničkoj kompoziciji. Ako

bismo se vratili još više natrag, trebali bismo pronaći prethodni razvoj koji je bio potpuno uronjen u kršćanske ideje – kršćanske tradicije – to jest, one koji su crkveni ljudi nasilno utisnuli u narod. Te su tradicije sasvim sigurno odgovarale načinu razmišljanja nadahnutim grupnom sviješću. Ali usred ovog elementa sada svjedočimo individualnom duhu koji se osjeća.

Lik s vaše lijeve strane je Marija; ono sasvim desno je sveti Ivan. Ovdje se, dakle, nalazimo u prvoj trećini 15. stoljeća. Hubert van Eyck umro je 1426; oltarnu sliku dovršio je njegov brat Jan. Prva je trećina 15. stoljeća.

S istog oltara prikazat ćemo slike anđela, desno i lijevo od ovih središnjih likova.







### 5. Anđeli sviraju

Ovdje vidite grupu anđela koji sviraju na glazbenim instrumentima. Usporedite ih s anđelima njemačkih kršćanskih učitelja iz razdoblja koje je neposredno prethodilo ovome. Lochner, naprimjer, ili majstor iz Kölna – slike koje smo vidjeli na prošlom predavanju. Vidjet ćete kolika je razlika. Anđeli su ovdje odrasla ljudska bića, usprkos svojoj svećeničkoj i svečanoj odjeći – potpuno razvijena ljudska bića – ne više kao prije, napola djetinji oblici. U takvoj skupini kao što je ova, vidjet ćete da umjetnik još nije dosegao detaljnu perspektivu. Perspektiva je provedena samo u neznatnoj mjeri. Vidite cijelu sliku na površini – raširenu poput tapiserije. Sada ćemo prikazati sliku anđela s druge oltarne slike.



## 6. Anđeli pjevaju

Cijeli je ovaj oltar izrađen po narudžbi jednog bogatog građanina za crkvu sv. Bava. Nekoliko dijelova sada je raštrkano u inozemstvu – u Gentu, Briselu, Berlinu...





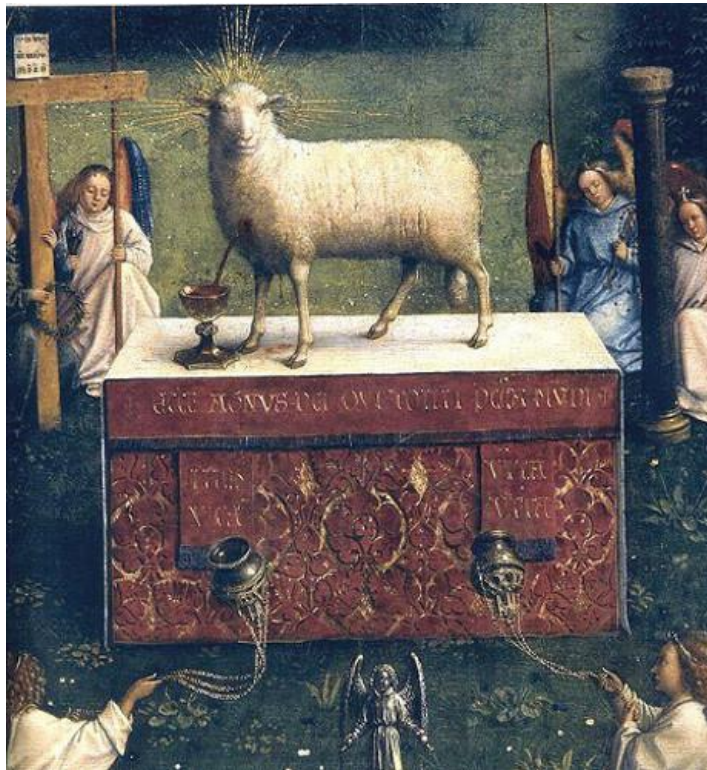
### 7. Braća van Eyck. Klanjanje Jaganjcu.

Ovdje dolazimo do glavnog dijela slike, ispod ostala tri. 'Klanjanje Jaganjcu' jedan je od temeljnih motiva ovog i prethodnog razdoblja. Ovdje to vidimo lijepo predstavljeno kao temeljni religijski koncept koji se razvijao tijekom mnogih stoljeća. Nije mogao biti ugrađen u ovom prekrasnom umjetničkom obliku sve dok nisu toliko srasli o ovom konceptom da ga mogu predstavljati. Kroz stoljeća kršćanstva ta se ideja polako oblikovala – ideja spasenja, otkupljenja čovječanstva kroz veliku žrtvu.

Moramo otići daleko, daleko u prošlost da bismo shvatili njen puni značaj. Usporedite temu – priču koja ova slika priča – sa slikom, naprimjer, Mitrine žrtve. Tu imate Mitru kako sjedi na biku; bik je ranjen, krv teče. To je uzdizanje Mitre, njegovo



spasenje pobjedom nad zvijeri. Upoznati ste s dubljim duhovnim značenjem ove slike; to je, ako tako mogu opisati, prava antiteza onoj koju sada vidimo pred sobom. Protiv ričućeg i buntovnog bika treba se boriti – silom daje svoju krv; Jaganjac svoju krv daje slobodnom voljom.



#### 8. Klanjanje Jaganjcu u usporedbi s reljefom Mitre.

Što ovo znači? Spasenje se izduže iz elementa u kojem je prethodno začeto – elementa nasilja, svađe i sukoba. Dolazi u element slobodne pobožnosti i izljeva

milosti. Takva je ideja koja je ovdje izražena. Ne tako što će čovjek u oholosti tražiti da se uzdigne iznad sebe, tražeći ubiti svoju nižu prirodu, nego u svojoj duši doživljavajući ono što struji kroz svijet i strpljivo pati sa svijetom, on će postići svoje oslobođenje u svim stvarima egzistencije na ovom svijetu, iskupljenje.

Takav je univerzalni – i stoga, individualno univerzalni – princip iskupljenja koji ovdje nalazimo izražen. Jaganjac je Jedan, ali ga nitko ne udara. Stoga ga vidimo ponuđenog za svakog od onih koji ga obožavaju, koji mu se približavaju iz svojih različitih sfera života – približavaju se Jaganjcu spasenja, blizu izvora života.

Najveću koncepciju Srednjeg vijeka, koja je rasla i sazrijevala tijekom stoljeća, zabilježena je tako na kraju Srednjeg vijaka od braće *van Eyck*, i u tom razdoblju nastaje jedno od najvećih umjetničkih djela.

Naravno, moramo imati na umu stajalište koje sam maloprije istaknuo. Individualni princip, stvarajući iz unutarnjeg života, još uvijek se bori s neadekvatnim odnosom prema prostoru. Teško ćete, naprimjer, moći zamisliti gledatelja koji se nalazi na takvom mjestu da percipira prostorni raspored ove figure ovdje (na dnu slike).

Van Eyck je vrlo lijepo prikazao kako impuls Jaganjca radi u raznim pozivima, u više grana ljudskog života. Evo nekoliko primjera.







9. Braća van Eyck. Vitezovi i suci. (Sa oltara u Gentu, Berlinski muzej)

Ovo su vitezovi i suci dok se približavaju Jaganjcu. Sve je ovo dio istog velikog oltara. Sljedeće je vrlo nježna slika:



10. Braća van Eyck. Hodočasnici i pustinjaci (S oltara u Ghentu.)

Ovdje se već možemo diviti tretiranju krajolika u odnosu na ljudska bića kojima pripada.

Hubert van Eyck umro je 1426, kada oltar nije bio ni približno dovršen. Njegov brat Jan nastavio je raditi na tome mnogo godina, a znanstvenici su dugo bili uključeni u spor, koji su, čini se, smatrali tako važnim, o tome koji dijelovi pripadaju Hubertu, a koji Janu. Ovaj spor je više-manje suvišan, ako nas zanima umjetnički aspekt. Sada dolazimo do druge van Eyckove slike.





11. Jan van Eyck. Madonna. (Bruges)

Ova je slika naslikana 1436. Diviti ćete se nježnosti izraza Madone, ništa manje od karakterizacije lika (Kanonik, Georg van der Pole). Otkriva divno promatranje prirode i snažan osjećaj karaktera, sa svom primitivnošću tog razdoblja – nepotrebno je reći. Sljedeću sliku naslikao je Jan van Eyck u Španjolskoj, kamo je bio pozvan.



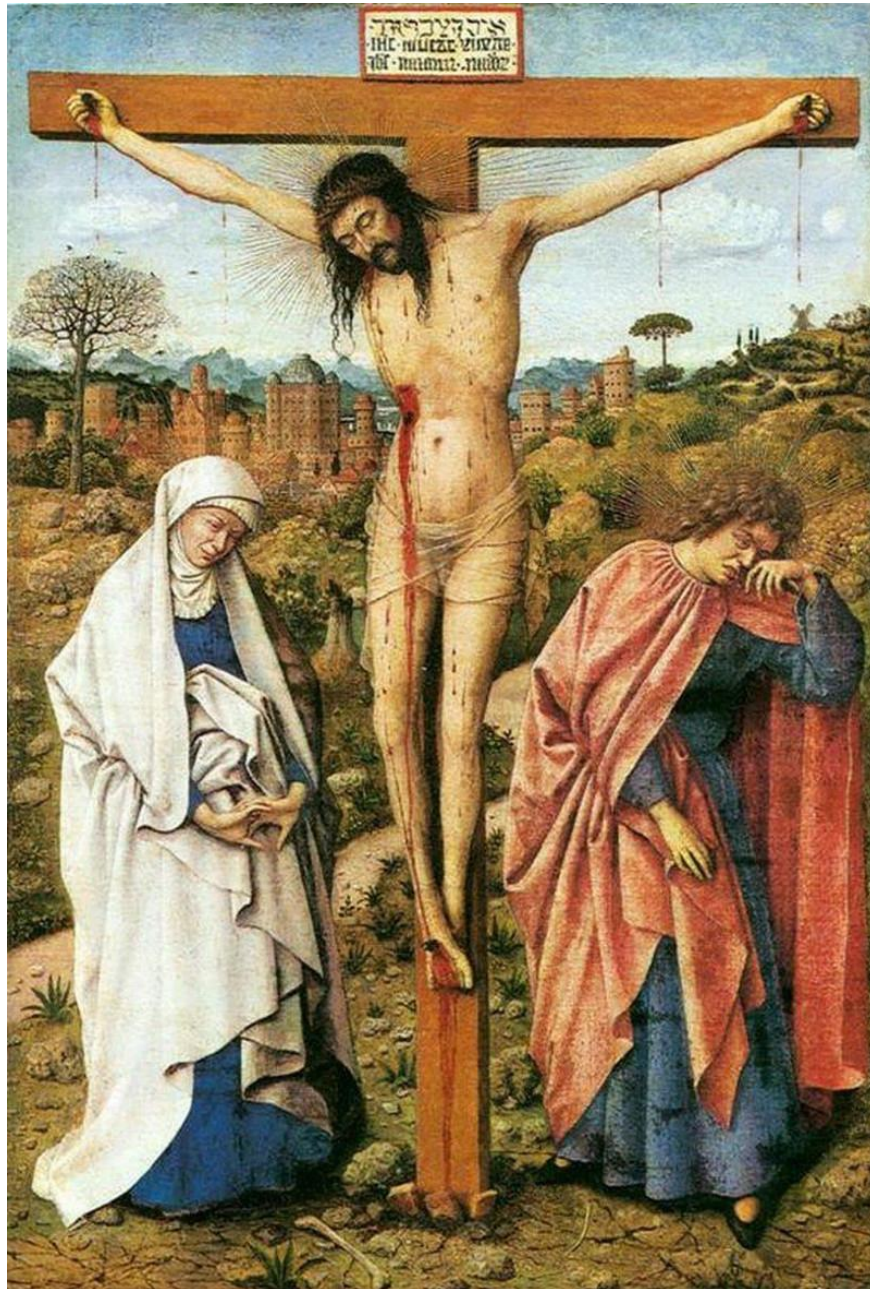


12. Jan van Eyck. Voda života. (Prado, Madrid)

Promatrajte gotičku arhitekturu u pozadini. Predstavljanje Vode života, Zdenca života, u vezi sa žrtvom Jaganjca, bilo je prirodno za ideje tog vremena. Ponovno, kao i na prethodnoj slici, imate motiv Boga Oca s Marijom i svetim Ivanom.

Ovdje je međutim, više prenesena u duh južnjačke umjetnosti – ne neprirodno, jer je slika naslikana u Španjolskoj.

Na prethodnoj slici imali smo istu temu obrađenu s više sjevernog karaktera.



13. Jan van Eyck. Raspeće. (Berlin)

Primijetite kako na ovoj slici dolaze do izražaja karakteristične osobine. Ljudski element daleko nadmašuje biblijsku tradiciju. Sama je tema, povod, mogli bismo reći, uzet s te strane. Pogledajte, takoreći, s kakvom je dubokom ljudskom suosjećajnošću biblijska priča ponovno probuđena,. Ovdje ne prevladava samo ideja da je primjereno na slikama prikazati ono što Biblija govori. Cijeli se događaj ponovno osjeća i proživljava u najvećem stupnju. Teško je zamisliti – [pokazuje na likove Marije i svetog Ivana] – da bi južnjački umjetnik postavio ovu liniju, i ovu, jednu pored druge. Ovdje, međutim, slikaru nije glavna briga kompozicija, nego ostvariti dojam stvarne nutrine – ostvariti unutarnji doživljaj. Zatim moramo reći, da je učinak ove linije, i ove linije, zajedno, divan, karakterizirajući različita raspoloženja duše.

Sada dajemo dva primjera svjetovnih tema istog umjetnika.

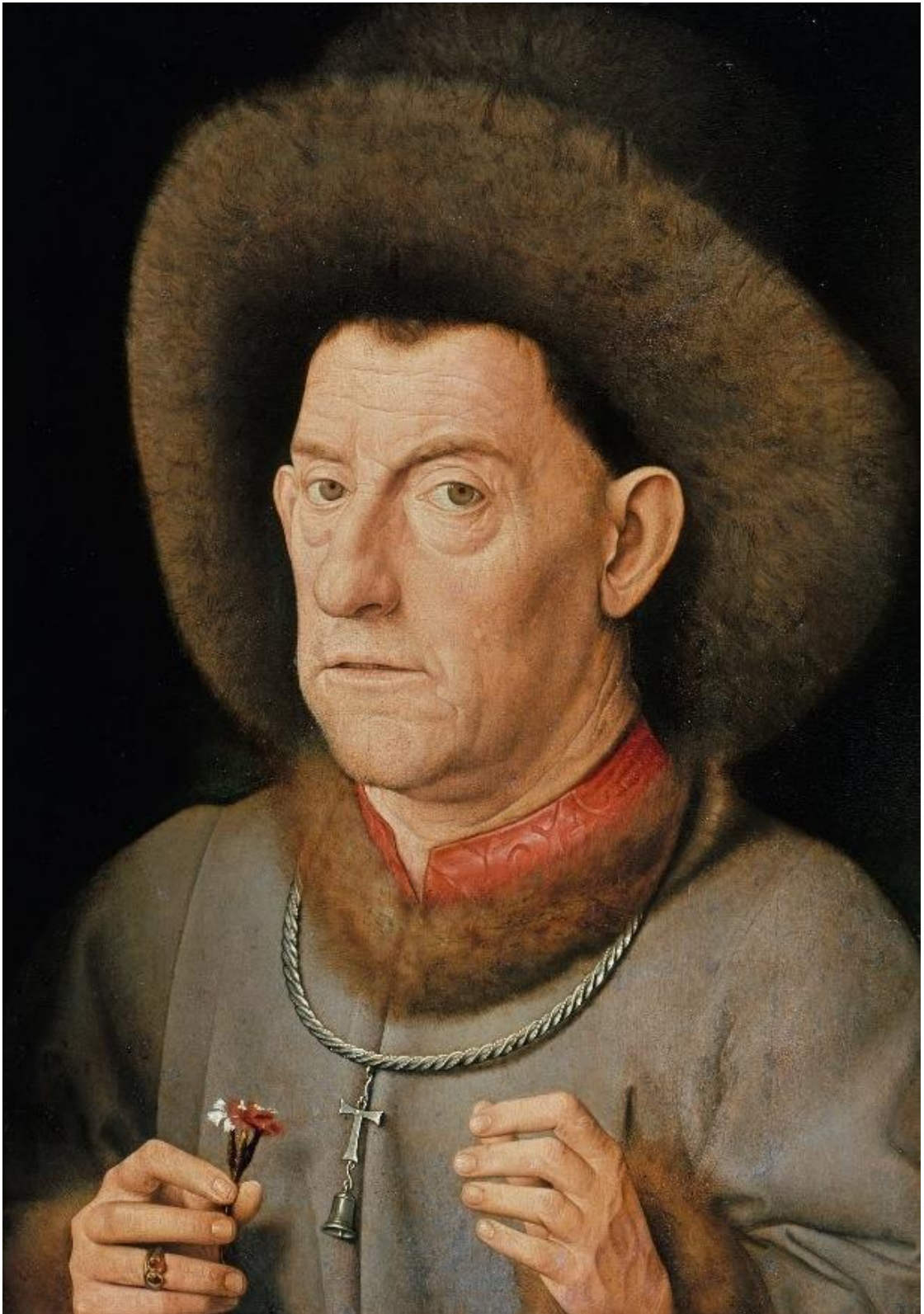




14. Jan van Eyck. Zaruke. (National Gallery, London)

Ova slika vrlo jasno pokazuje kolika je bila umjetnikova moć karakterizacije i izražavanja. Naša posljednja van Eyckova slika pokazuje pokušaj da se ide još dalje na putu portretiranja.





15. Jan van Eyck Čovjek s karanfilom. (Berlin)

Ovdje ćete s velikom jasnoćom vidjeti da, umjetnik uopće ne mari za zamisli kakav bi čovjek trebao biti; on ne radi iz bilo kakvog takvog impulsa, već onako kako vidi ljudsko biće – što god da je predstavljeno njegovoj viziji – on to reproducira.

Sada dolazimo do suvremenog umjetnika koji je nadživio van Eycka za nekoliko godina – majstora iz Flémalle, kako ga zovu.



16. Majstor iz Flémalle. Sveta Veronika. (Frankfurt)

U njemu nalazimo tragača koji je nadahnut donekle istim impulsom kao i van Eyckovi, no na kojeg je puno više utjecala Francuska. Ti utjecaji se prepoznaju u 'liniji'. Postoji svojevrсни odjek umjetničke tradicije. U van Eyckovu djelu osjećamo da je sve rođeno iz elementarne unutarnje potrebe. Ovdje, s druge strane, u pozadini već postoji mišljenje – ovu ili onu stvar može se prikazati na ovakav ili onakav način. Iako one nipošto nisu dominantne u njegovom radu, ipak možemo vidjeti da majstor iz Flémalle prihvaća načela određenih estetskih tradicija. Kod prijašnjeg umjetnika nećete lako pronaći, primjerice, ovaj osebujan položaj ruke, niti ovaj osebujno tretiranje izraza lica. Ovi elementi na slici nedvojbeno su donekle određeni utjecajima iz Francuske. Preko ovih figura pretočena je atmosfera elegantne ljupkosti, kakvu nećete u tolikoj mjeri pronaći u slikama van Eycka.





17. Majstor iz Flémalle. Smrt Djevice. (London)

Karakteristično je da ova slika prikazuje kršćansku legendu presađenu u umjetnikovo vrijeme. Slike su naslikane oko tridesetih godina 15. stoljeća.

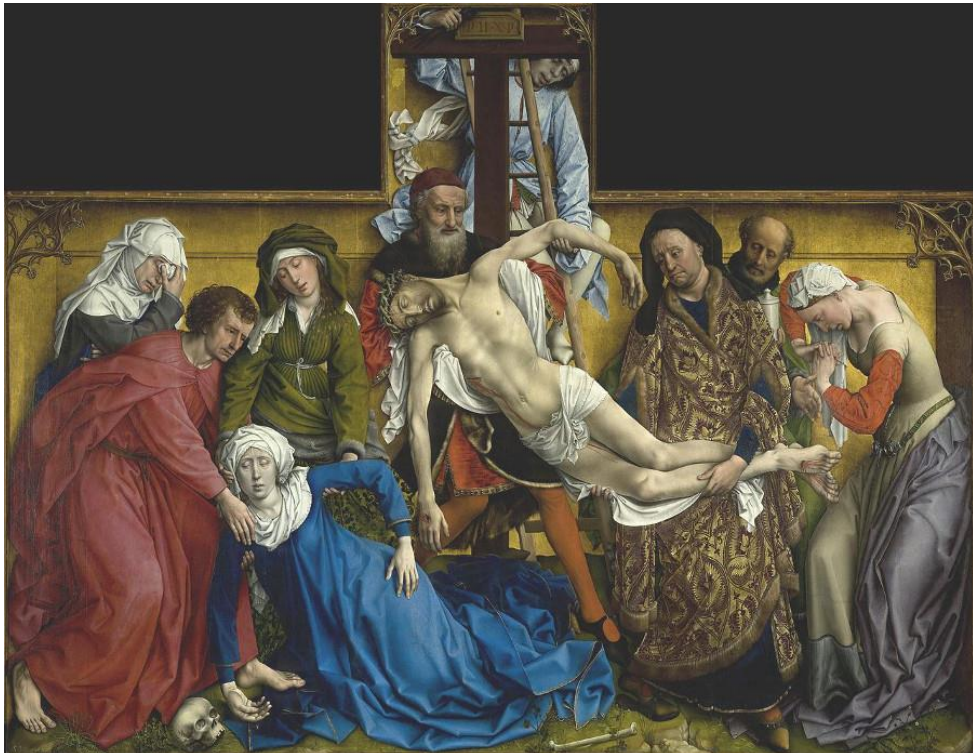
Sada dolazimo do van der Weydena, koji je – kao i prijašnji umjetnik, primio određene utjecaje iz Francuske. Ipak, sadrži sve one elemente koji ga jasno ističu kao sljedbenika van Eycka.





18. Rogier van den Weyden. Spuštanje s križa. (Berlin)

Već na ovoj slici vidjeti ćete karakterističnu razliku. U tome postoji suštinski dramatičan život, dok bismo mogli reći da je van Eyck čisto etički. Van Eyck mirno postavlja svoje likove jedne do drugih; utječu jedan na drugog, ali ne postoji pokret koji sve prožima. Međutim, ovdje, u van der Weydenovu radu, postoji izvjesna drama u zajedničkom odnosu likova. Nije samo etički.



19. Rogier van der Weyden. Silazak s križa. (Prado, Madrid)

Ista tema, obrađena još jednom od istog umjetnika. A sada slika prenesena iz kršćanskih legendi.





20. Rogier van der Weyden. Sveti Luka slika Madonu. (München)

Ovdje vidite evanđelistu svetog Luku, koji je, kako kaže legenda, bio slikar, kako slika Mariju i Dijete.



21. Rogier van der Weyden. Klanjanje tri mudraca. (Pinakoteka Alte, München)

Jedan od njih je kralj Filip od Burgundije; ovaj, koji upravo skida kapu, je Karlo Ćelavi. Makar samo po tom vanjskom obilježju, cijeli je prizor uvelike prenesen u umjetnikovo neposredno vrijeme. Za kraljeve koji se dolaze pokloniti Djetetu, on uzima prinčeve više-manje iz svog vremena.





22. Rogier van der Weyden. Karlo Ćelavi. (Berlin)

Evo dakle, portreta Van der Weydena. Svi ovi umjetnici postigli su određeno savršenstvo u umjetnosti portretiranja.

Sada dolazimo do Petrus Christus-a:



23. Petrus Christus. Blagovijest. (Kriilo oltara, Berlin)





24. Petrus Christus. Rođenje Krista.

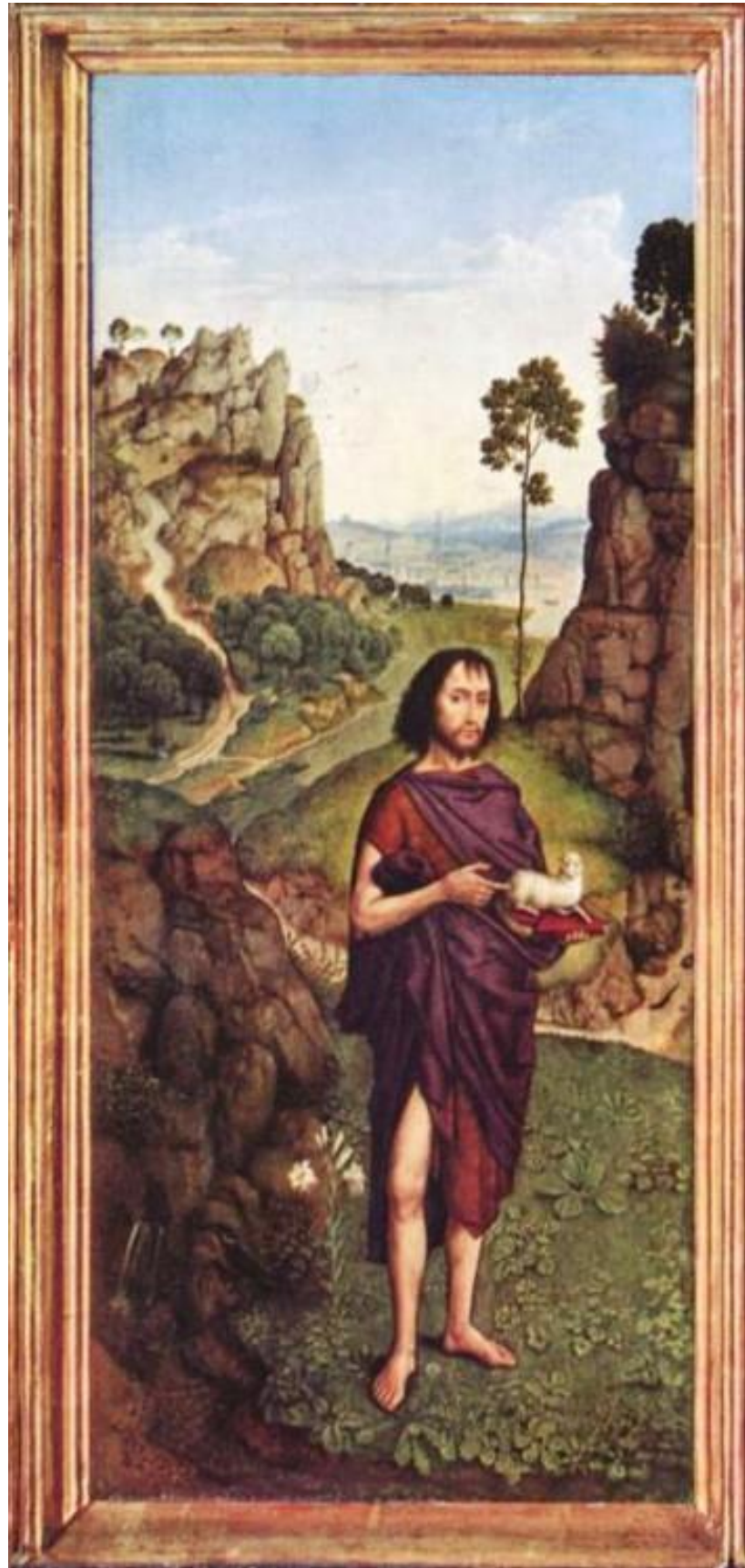
Anđeo i Marija (Navještenje) i prikazanje djeteta Krista. Petrus Christus radi više-manje jednako na tragu Van der Weydena s jedne strane i van Eyckovih s druge strane. Ove su slike naslikane oko 1452. - sredinom 15. stoljeća.

Na sljedećim slikama sve više dolazimo do sjevernog nizozemskog elementa, gdje je krajolik razvijen do većeg savršenstva. Sljedeća slika je Dieric Bouts-a Mlađeg. A sada jedna slika izvanredno karakteristična za ovu umjetničku struju.





25. Dieric Bouts. Klanjanje tri mudraca. (Pinakoteka Alte, München)







26. Dieric Bouts. Ivan Krstitelj i Kristofor.

Na jednoj strani je Krstitelj; s druge strane Kristofor - nositelj Krista. Uistinu, ovdje dolazi do izražaja puna i neposredna ljudska nutrina, a sa njom i krajolik koji joj pripada. U Dieric Bouts-u posebno ćete primijetiti - prikladno smjestiti ljudsko biće unutar krajolika otvorene prirode.

Realistično prikazivanje stvari sve više se probija. Čovjek kao umjetnik postaje sve sposobniji u neposrednoj reprodukciji prirode pronaći ono čemu je na tom putu težio.





27. Hugo van der Goes. Oltar Portinari. oko 1475. (Uffizi, Firenca)

Doista, realizam je ovdje dosegao visok stupanj savršenstva. Opet ista tema:





28. Hugo van der Goes. Klanjanje pastira. 1480. (Berlin)





29. Hugo van der Goes. Sveti Ante i sveti Matej,

Dolje su donatori slike. Od istog umjetnika:





30. Sveta Margareta i sveta Marija Magdalena. (St. Maria Novalis, Firenca)





31. Hugo van der Goes. Smrt Marije (Akademija, Bruges)





32. Hugo van der Goes. Adam i Eva. Pad. (Beč)

Umjetnost tog vremena – kao što sam već rekao u prethodnim prigodama u vezi s majstorom Bertramom – nije zamišljala puku zmiju, već je pokušala prikazati luciferski element.





33. Meister Bertram. Pad. (Hamburg)

To da je sama zmija – postojeća fizička zmija – trebala biti iskušavač, izum je suvremenog naturalističkog materijalizma.

Sada dolazimo do umjetnika koji, školovan u školi van der Weyden, u određenom smislu predstavlja njezin nastavak. U školi je bio poznat kao *Der deutsche Hans*. Mislim na Hansa Memlinga.



34. Hans Memling. Madona na prijestolju. (Uffizi, Firenca)

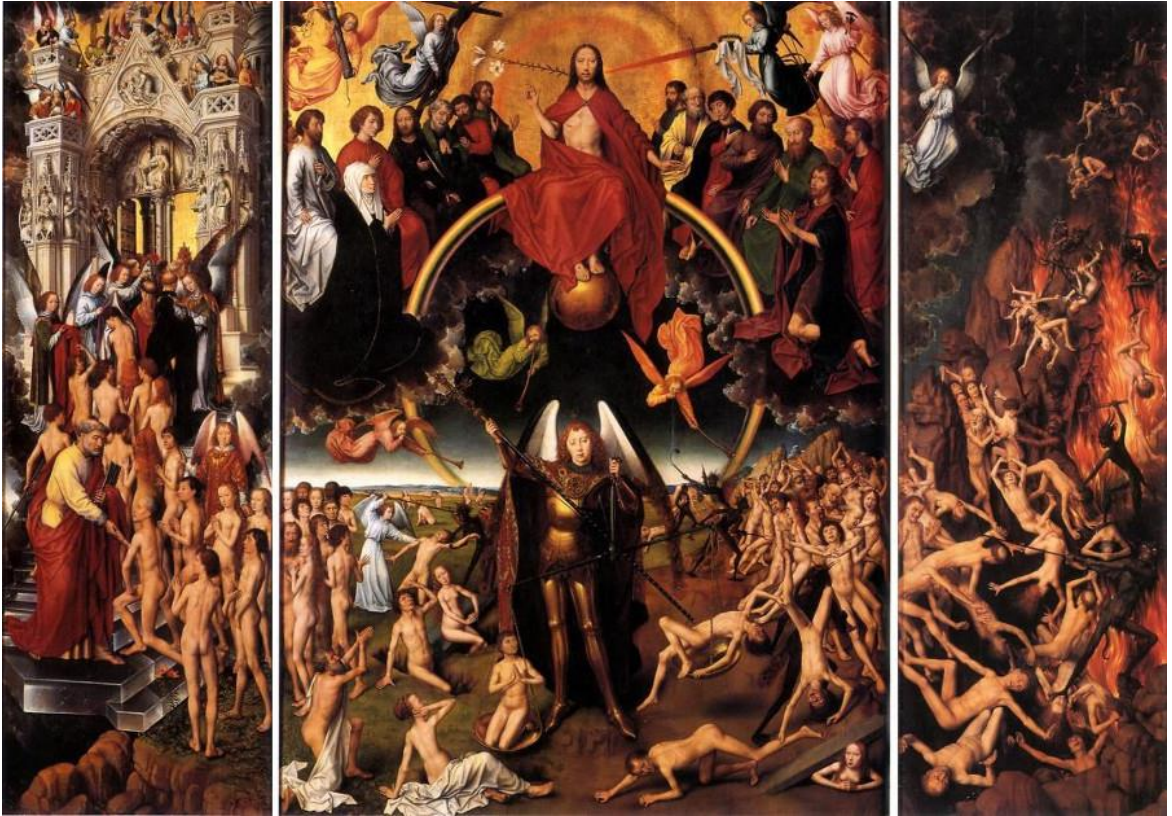
Ovaj umjetnik je rođen u Mainz-u. Ako bude moguće, u bliskoj budućnosti ćemo pokazati neke primjere slikarstva iz Gornje Njemačke, koje ima svoje vlastite karakteristike. Njegove su tendencije sasvim očito prisutne u ovoj slici; ali u ostalom, Memling je upio sve što je tada živjelo u umjetnosti Nizozemske, uključujući i utjecaj koji je došao iz Francuske. Sljedeća slika je također od Hansa Memlinga.





35. Hans Memling. Sedam Marijinih radosti. (München)

Motiv koji je također poznat u onim vremenima. Ovdje su portretirani razni događaji povezani s životom Marije. Nažalost, ova reprodukcija je previše mala da bismo jasno prepoznali detalje.



36. Memling. Posljednji sud. (Marienkirche, Gdanjsk)

Karakteristična Memlingova slika. S pravim genijem, na sebi svojstven način, on izražava svoje poimanje posljednjeg suda. Postoji određeni osjećaj uglatosti, a ipak je cijeli događaj prožet ljudskošću, unutarnjim osjećajem. Slika je bila u Gdanjsku. Moćni trgovac ukrao je sliku - ali, budući da je bio i pobožan čovjek, kasnije ju je ostavio crkvi u Gdanjsku.

Također ćemo se upoznati s Memlingovim portretima. Vidjet ćete da ova škola postiže svoju veličinu u predstavljanju ljudske individualnosti.





37. Memling. Portret čovjeka. (Berlin)

Izraz osobina duše na ovom licu je, doista, izvanredan. Ovo je dobro poznata slika u Haagu.



38. Memling. Portret. (Haag)

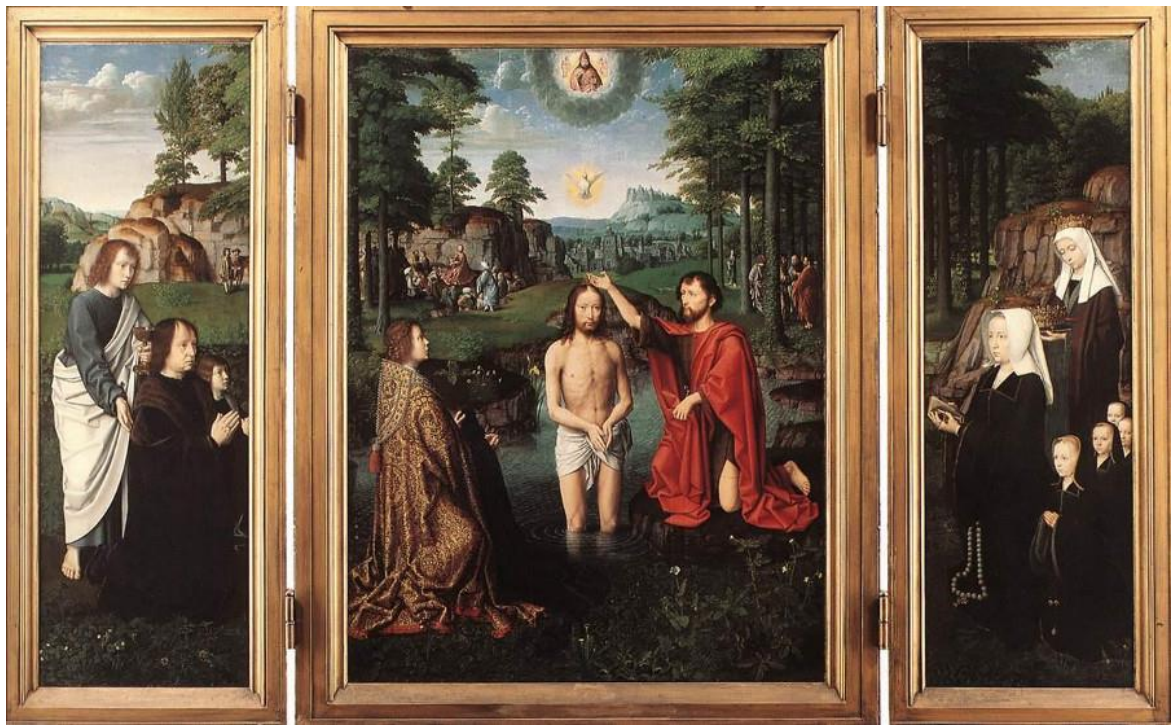
Dolazimo sada do kasnijih umjetnika koji više ne pokazuju potpuno istu slobodu i jednostavnost, već izvjesnu iskrivljenost i unutarnju složenost. David je, naprimjer, rođen 1400. godine; došao je iz Nizozemske. Do sada smo, možemo reći, imali pred sobom predreformacijsko razdoblje u umjetnosti; umjetnik kojeg ćemo sada pokazati dovodi nas blizu reformacije.





39. Gerard David. Klanjanje mudraca- (München)

Ovdje ćete prepoznati kako je snažno južnjački utjecaj već na djelu u elementu kompozicije.



40. Gerard David. Krštenje Krista. (Bruges)





41. Gerard David. Madona i Krist, s anđelima. (Rouen)



42. Gerard David. Marija i Dijete.

Sljedeći je umjetnik koji je u neku ruku bio samo neka vrsta Davidove imitacije. Sada dolazimo do Geertgena, koji, iako umire u ranoj dobi od dvadeset osam godina, doista u sebi nosi sve osebuje karakteristike ove epohe.





43. Geertgen. Sveta obitelj. (Amsterdam)





44. Geertgen. Sveta noć. (Berlin)

Kad idemo naprijed u 16. stoljeća, drugi se elementi sve više miješaju s onim što je bilo karakteristično za van Eyckovo razdoblje. Sada dolazimo do Hieronymus Boscha.



45. Hieronymus Bosch. Spuštanje s križa.

U njegovom radu nalazimo snažan element kompozicije. Također više nemamo puko naturalističko promatranje. Njegov je rad prožet maštovitim, fantastičnim osjećajem - toliko da postaje slikar svih vrsta grotesknih i 'sablanskih' tema.





46. Hieronymus Bosch. Krist nosi križ.





47. Hieronymus Bosch. Pakao. (Prado, Madrid)

Fantastični element pomiješan je sa svime što je naučio u tom smjeru.

Sada dolazimo do Quentin Matsys-a kod kojeg je element kompozicije već daleko najvažniji. Doista, to je već u 16. stoljeću.





48. Quentin Matsys. Sveta obitelj, 1509 (Brussels)



49. Quentin Matsys. Tugovanje za Kristom (Antwerp)

Ovdje vidite prilično promišljenu kompoziciju. Na sljedećoj slici vidjet ćemo kako se ovaj osjećaj za kompoziciju kombinira s onim za karakterizaciju pojedinca, čak i tamo gdje je manji intenzitet oblika ili pokreta u grupi.





50. Quentin Matsys. Mjenjač novca i njegova žena. (Louvre, Pariz)

Sada dolazimo do umjetnika koji otkriva karakteristike tog razdoblja posebno u svom pejzažnom slikarstvu - Joachim Patinir-a. Tek od tog vremena nadalje to je otkriveno u životu umjetnosti.





51. Parinir. Bijeg u Egiptat. (Madrid)



52. Patinir. Bijeg u Egiptat. (Berlin)





53. Patinir. Krštenje Krista. (Beč)

Molim vas da ovo posebno promotrite sa stajališta pejzažnog slikarstva. Takvo tretiranje krajolika prirodno je moglo nastati samo u doba pokušaja naturalizma; tek tada pejzaž počinje imati pravo značenje za umjetnost.



54. Patinir. Iskušnje svetog Ante. (Prado, Madrid)

Sljedeći je slikar sasvim sigurno iz 16. stoljeća. pravo sam govorio o 'Burgher' elementu, Nosi ga i dalje, čak i u sferu seljaštva. Njegova djela nastala su iz elementarne jednostavnosti naroda. No, u njih ulaze i razni drugi utjecaji – primjerice talijanski. Tako on neobično ujedinjuje svoju elementarnu nizozemsku jednostavnost s vrlo izraženim renesansnim osjećajem. Mislina na Pieter Brueghel-a – rođenog 1525.





55. Bruegel. Pobožan čovjek i vrag. (Napulj)





56. Brueghel. Sljepac vodi slijepca. (Louvre, Pariz)



57. Brueghel. Pad anđela. (Brussels)





58. Brueghel. Put Kalvarije. (Beč)

I još jedna biblijska tema istog slikara.





59. Pieter Bruegel. Klanjanje mudraca. (London)

S time ćemo završiti za danas.