

# **Povijest umjetnosti**

**Rudolf Steiner**

**TREĆI DIO**

**III/IV**

**SD 292**

Objavljeno na Njemačkom kao, *Kunstgeschichte Als Abbild Innerer Geistiger Impuls*.  
Predavanja VII, VIII, IX..

## SADRŽAJ

VII	Mozaici - minijature - talijanski, njemački i nizozemski majstori .	2 siječnja 1917
VIII	Rafael - Dürer i drugi njemački majstori.	17 siječnja 1917
IX	Grčka i rimska skulptura. Renesansna plastičnost.	24 siječnja 1917

## Predavanje VII

### Mozaici - minijature - talijanski, njemački i nizozemski majstori

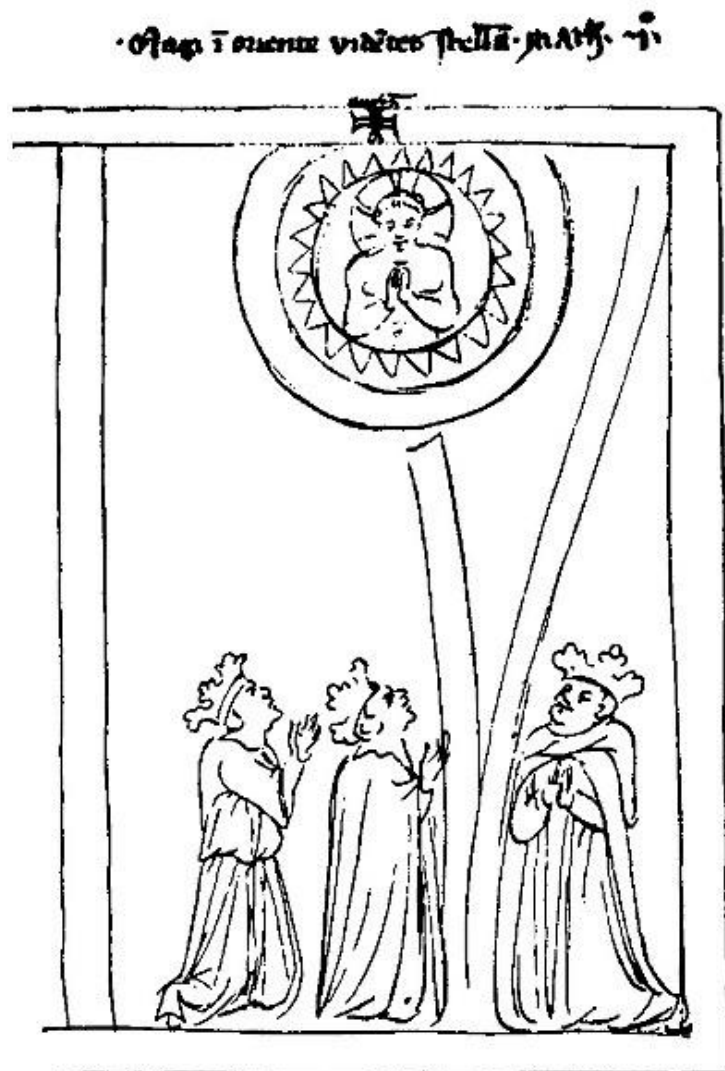
Danas ćemo – budući da ih je dr. Trapeznjikov naručio – prikazati neke slike drugačije složene nego na našim prethodnim predavanjima; više s gledišta teme. Današnje slike posebno će se odnositi na rođenje Krista Isusa, klanjanje pastira i trojice mudraca i konačno, bijeg u Egipat. Obuhvaćajući razvoj kroz nekoliko stoljeća, one će iz drugog aspekta iznijeti pred naše duše ono što živi u starim božićnim igrama o kojima smo govorili na prošlim predavanjima. Stoga ćemo se danas baviti, ne prvenstveno umjetničkim elementima kao takvima, već obradom određene teme u povijesti umjetnosti, pa ću stoga govoriti, ne toliko o razvoju umjetničkih načela, nego ću skrenuti pozornost na neke druge točke gledišta koje bi mogle biti od interesa u vezi s ovim slikama. Ipak ćete imati na umu opće pravce razvoja kršćanske umjetnosti, koje smo opisali na prošlim predavanjima iz ovog ciklusa. Promatrat ćete isti veliki trend razvoja, dok prelazimo od umjetničkih prikaza ranih kršćanskih stoljeća u doba renesanse. Prvo ćete vidjeti tipične prikaze ranijih vremena. Oni su, kao što smo vidjeli, još uvijek bili pod utjecajem objava iz duhovnog svijeta. Manje zaokupljeni naturalističkim izrazima oblika i boja, oni pokušavaju reproducirati imaginacije, otkrivene iz duhovnog svijeta. Vidjeti ćete kako od tada ova kršćanska umjetnost evoluirala prema naturalizmu, to jest prema određenoj reprodukciji onoga što se može nazvati stvarnošću sa stajališta fizičke razine. Dok pratimo razvoj ove umjetnosti, svete ličnosti stoje pred nama u sve više i više ljudskom obliku.

Prvo ćemo pokazati neke slike koje se posebno odnose na rođenje Kristovo. Zatim ćemo prikazati klanjanje djetetu od strane pastira; doista, to će dvoje, donekle, ići zajedno. Sljedeća serija slika bavit će se uglavnom pričom o tri mudraca s Istoka – magima. Ovdje vas molim da promatrate kako se razvijaju dvije struje: struja evanđelja svetog Luke, kako bismo je mogli nazvati, i ona evanđelja svetog Mateja. To su struje koje počinju od dva dječaka Isusa. Umjetnički, također, možemo prepoznati razliku. Klanjanje pastira – sve što je više-manje vezano uz ovu temu – moglo bi se najbolje razumjeti (to jest shvatiti unutaršnjim osjećajem) pod utjecajem onoga što je ostalo od onih sjevernih misterija čije je središte, kao što sam rekao, bilo u Danskoj. Ova je struja povezana s onim što je povezano s Isusovim rođenjem

– izvire, takoreći, s Isusom, iz razvoja Zemlje, iz duhovnih bića koja su povezana sa životom prirode.

S druge strane, u klanjanju mudraca – misiji trojice s Istoka – uvijek nalazimo izravan izraz 'gnostičke' struje. Pod utjecajem zvijezda – što znači nečega što se objavljuje iz kozmosa – mudraci se približavaju Kristu koji najavljuje svoj pristup i razvija se Zaratustrinom Isusu. U svemu što je povezano s klanjanjem trojice mudraca imamo, dakle, gnostičku struju: svijest da je događaj Krista kozmički; da se iz kozmosa dogodila oplodnja Zemlje.

Naši prijatelji su bili ljubazni staviti ovdje crtež *Tri mudraca*. Slika je preuzeta iz starog evanđelja. Vidimo ih kako gledaju gore u obožavanju, odnosno u potrazi za duhovnim znanjem, stremeći prema gore svim svojim unutarnjim bićem, i gledajući uvis prema zvijezdi u kojoj se približava Duh koji će osloboditi Zemlju.



## 1. Tri mudraca

Može se doista reći da je ova struja, koja dolazi do izražaja u Matejevom evanđelju, u daljnjim stoljećima bila sve manje shvaćana. Istina, zaživjelo je i to, kao što znate, u starim božićnim igrokazima. No, pojava Tri mudraca s Istoka ne može se zapravo shvatiti na isti način kao javljanje Isusa pastirima prema evanđelju po svetom Luki. Jer ovo posljednje je jednostavno razumijevanje srca, unutarnjeg osjećaja; dok razumijevanje koje moramo primijeniti na sve što je povezano s mudracima s Istoka mora nužno biti 'gnostičkog' karaktera. Sve što je naznačeno mudracima koji 'slijede zvijezdu' u svijest čovječanstva će ponovno doći kada – ovaj put ne gnoza, to je točno – nego antropozofska znanost duha bude prihvaćena.

Na kraju ćemo prikazati neke slike bijega u Egipat. I to je povezano s 'gnostičkim' otkrivenjem o Kristu Isusu. Danas o tome ne možemo dugo govoriti; možda ćemo se tome vratiti neki drugi put.

Za početak, ovdje je opet važno shvatiti da postoji određena temeljna kompozicija u svemu što evanđelja sadrže. Kompozicija je uvijek bitna. Trebamo samo vjerno slijediti narativ evanđelja. Bijeg u Egipat pojavljuje se u izravnoj vezi s misijom trojice mudraca. To se događa, takoreći, na temelju onoga što su prvo poduzela trojica mudraca. To svjedoči da evanđelja uzimaju u obzir povezanost sa svim onim što je o Egiptu bilo rečeno u Starom zavjetu. Mojsije je bio upućen u mudrost Egipta. Sada nam je u evanđeljima rečeno da su tri mudraca s Istoka došli na mjesto rođenja Krista Isusa, vođeni zvijezdom koja je zapravo zvijezda Krista. Ali dalje se pripovijeda da se sada moralo dogoditi što nije u potpunom skladu, takoreći, s kursom zvijezde; nešto što nije bilo u svijesti samih trojice mudraca – jer tako nam evanđelje izričito govori. Ovdje nam je prikazan jedan od onih slučajeva gdje se astrološka determiniranost, takoreći, nekih velikih događaja mora probiti. Koliko točno astrološka determiniranost odgovara onome što se zna o povijesnim činjenicama – to možete vidjeti iz primjera o kojem smo nedavno govorili. Naši prijatelji sastavili su horoskop za onu točku u vremenu koja je označena kao dan smrti Krista Isusa.

Ali vidimo da je Dijete Isus, u kojem je živjela duša Zaratustre, moralo biti odvedeno izvan domene ove zvijezde. Odveden je u Egipat, a iz Egipta je potom ponovno odveden u oblast zvijezde. U tom je sadržana cijela misterija iščezavanja te drevne struje evolucije koja je postala atavistička u egipatskoj gnozi. Nova objava, morala je još jednom ući u određeno jedinstvo sa starom kako bi se mogla svjesno osloboditi.

To su misteriji koji leže u pozadini, a iako su malo prepoznati, ipak su inherentni kompoziciji. Iskoristio bih priliku da još jednom naglasim koliko je važno paziti na kompoziciju kada čitamo evanđelja. Jer tekst je često korumpiran i u pravom obliku ga mogu čitati samo oni koji su u stanju čitati uz pomoć, ako mogu tako reći, okultnog teksta. Naime, u prijevodima je, naravno, tekst prilično nerazumljiv. Ali u kompoziciji (usporedi moj ciklus predavanja održan u Casselu o Ivanovom evanđelju) – u kompoziciji postoji nešto što će svakog čitatelja odmah pogoditi, ako pažljivo čita evanđelje.

Želio bih dati još jednu primjedbu prije nego nastavimo s pokazivanjem slika. Materijalistička svijest našeg doba potpuno je izgubila gledište koje bi ukazivalo na takve unutarnje veze koje leže u temelju objave tri mudraca. Što god da se danas zove astrologija, palo je u ruke krajnjih diletanata, koji uz to izvode svakojake gluposti i zloporabe. Malo je ljudi koji su danas istinski ozbiljni kada govore o onom odnosu TZemlje i kozmosa koji nalazi izraz u stvarnim fizičkim odnosima – u konstelacijama zvijezda. S druge strane, za današnju službenu znanost astrologija bilo koje vrste je puko zastarjelo praznovjerje.

Unatoč tome, znanje o tim stvarima nije propalo ili potpuno izumrlo sve do 18. stoljeća. Čak i u kasnom 18. stoljeću ljudi su još uvijek govorili o nečemu što je od iznimne važnosti ako želimo razumjeti duboke, duboke istine koje leže u pozadini pojave triju mudraca. U 18. stoljeću oni koji su još uvijek sačuvali nešto znanja o starim inicijacijama govorili su o značaju fizičkih konstelacija. Ali ne samo to: govorili su i o značaju nevidljivih konstelacija. Čak je u 18. stoljeću to izričito rečeno od onih koji posjeduju inicijacijsko znanje. 'Postoje i zvijezde koje samo posvećenik može vidjeti'. To je istinita tvrdnja, i to prije svega treba uzeti u obzir ako želimo razumjeti zašto su se pastirima ukazale 'imaginacije', a trima mudracima 'zvijezde'. To je indikacija: objava je došla pastirima utoliko što su još uvijek imali snoliku vidovitost u atavističkom smislu. Ali mudraci s Istoka imali su svoje znanje kroz drevnu znanost koja se prenosila. Kroz to su znali za odnos između kozmosa, neba i Zemlje. Kroz to su znali – mogli su izračunati takoreći – što se približava.

Stoga u razvoju ovih slika možemo vidjeti – a sada ćete imati priliku to sami promatrati – vidimo, sa svim prijelazima na naturalizam, slikovne prikaze koji postaju sve manje prikladni za temu mudraca. Za mudrace ili magove najprikladniji su najstariji i tipični prikazi. Jer prava istina koja je inherentna toj priči uzdignuta je izvan zemaljske oblasti. S druge strane, prikazi Isusa postaju intimniji i nježniji, što više postaju naturalistički. Jer u ovom je slučaju naturalizam prikladan. Sve što s fizičke razine izlazi ususret

Kristu koji se približava – sve što je dakle povezano s životom prirode – naravno da je najbolje prikazano tim sredstvima.

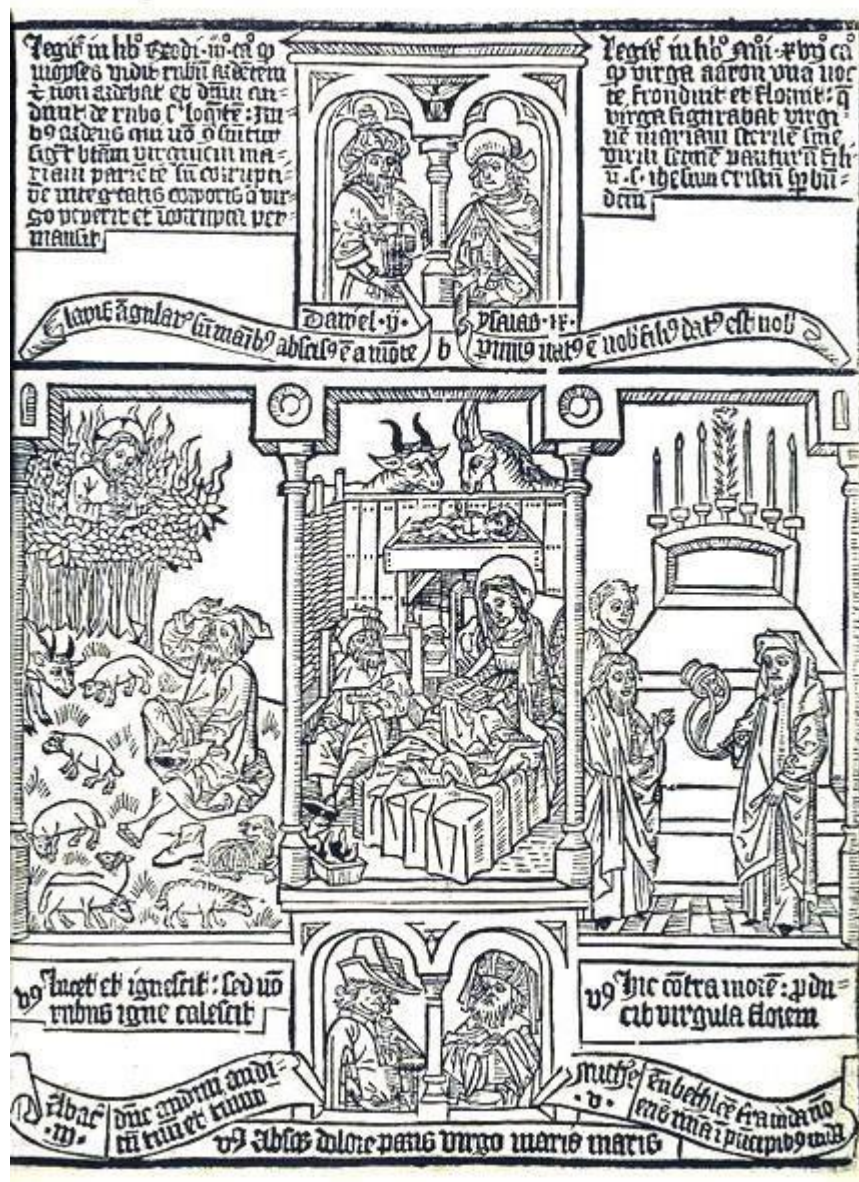
Sada ćemo prijeći na slike, najprije samog rođenja i klanjanja pastira, a zatim tri mudraca ili kralja.



## 2. Rođenje Krista (mozaik) (Palermo, Chiesa della Martorana.)

U ovim starim kompozicijama, kao što vidite, sve je zamišljeno u tipičnom obliku – na temelju tipičnih prikaza drevnih mitova koji su uglavnom došli s Istoka. Na prirodan način, tipični prikazi mita prerasli su u prikaze

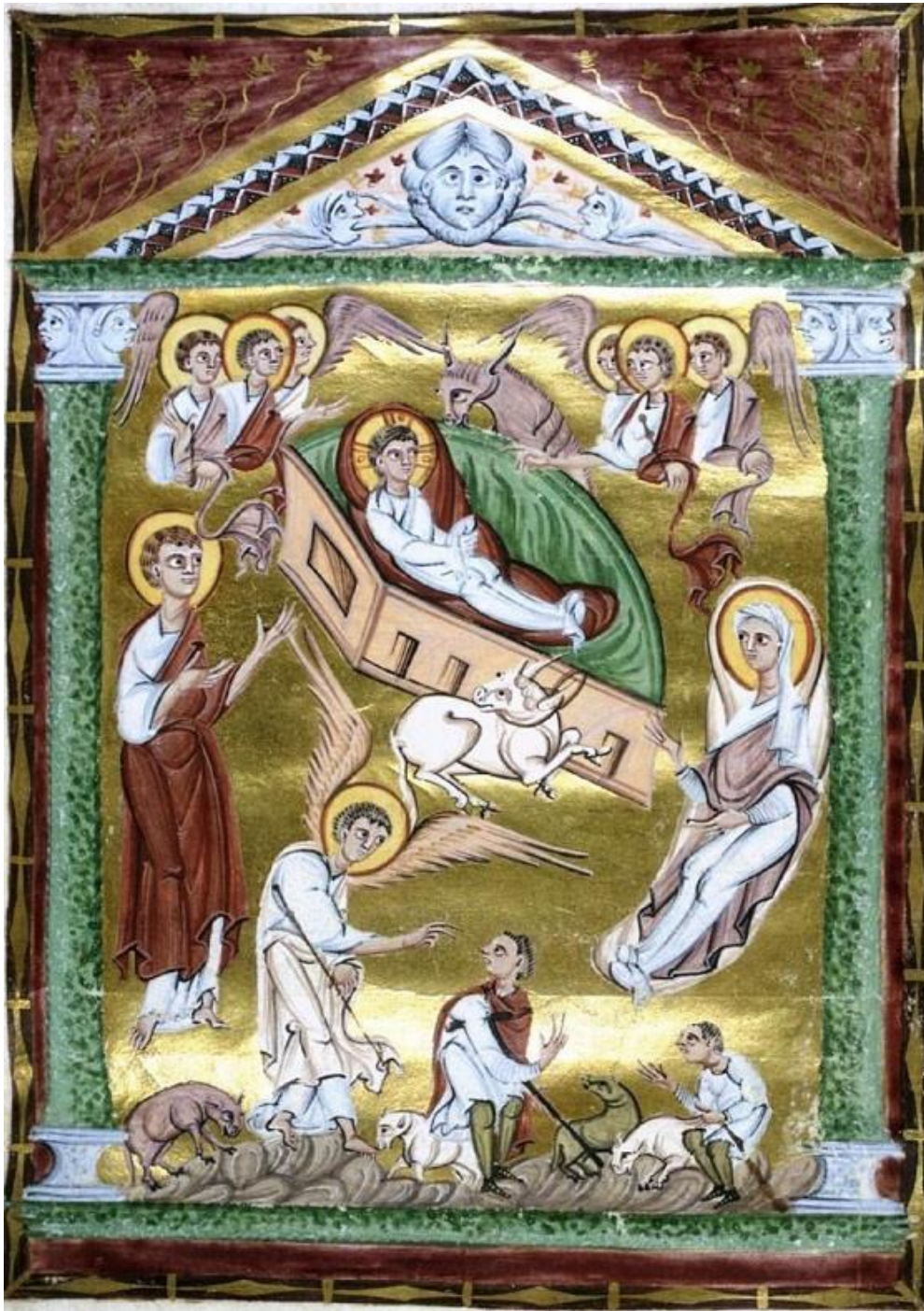
kršćanske tematike. Tip Orfeja, naprimjer, tip Dobrog Pastira, preuzet je iz ranijih prikaza mita, kulta ili rituala, i uzet je da predstavi novi impuls, Krist događaj; a tako je i s mnogim drugim temama i kompozicijama.



3. Stranica Biblia Pauperum. 1-o izdanje. (15. stoljeće) Rođenje Krista itd. (njemački drvorez)

Te stare Biblije prikazuju paralelne prikaze iz Starog i Novog zavjeta. Imali su na umu da je Novi zavjet ispunjenje Starog; ova se ideja uvijek iznova iznosi u ovim 'Biblijama za siromašne'. Rođenje Krista, koje nas sada najviše zanima, prikazano je u sredini stranice.

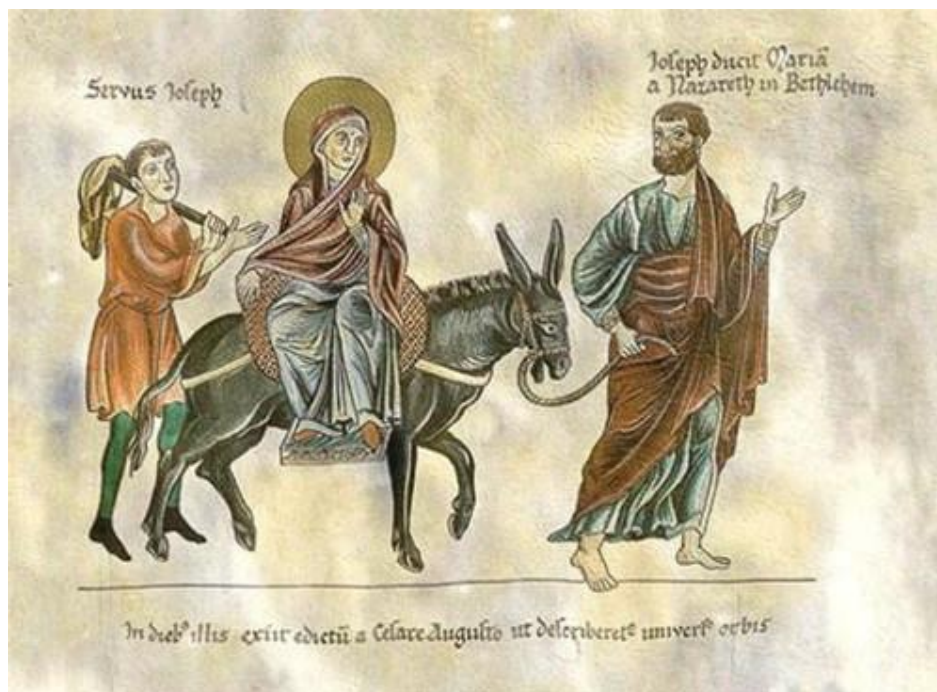




4. Rođenje Krista, 11-o stoljeće (Manastir Limburg)

Ovo je u Kölnu. Ispod je Bijeg u Egipat; to dvoje je zajedno na ovom slajdu. Osim ovoga, na kraju predavanja prikazat ćemo i Bijeg u Egipat. Ovdje imate prekrasno naivno poimanje Rođenja Krista. Osjetiti ćete povezanost s onim što je dano u starim božićnim igrokazima koje poznajemo. Iako potonji pripadaju, naravno, kasnijem vremenu, to je ipak iz ranijih božićnih igrokaza kojih više nema.





5. Bijeg u Egipat. Evangeliar iz 12. stoljeća. (Katedrala u Kölnu)

Zanimljivo je vidjeti, posvuda oko slike, prikaze onoga što je kozmički povezano s Događajem, pokazujući kako su još uvijek bili svjesni duhovnih odnosa. A sada ćemo uzeti isti motiv kako se pojavljuje u djelu Niccole Pisana.



6. Niccolo Pisano. Rođenje Krista (Krstionica u Pisi)



7. Giotto. Rođenje Krista. (San Francisco, Assisi)

Vidite kako prikazi teme postupno prelaze u naturalizam.



8. della Robbia. Rođenje Krista. (Hamburg, Oltar)(Nacionalni muzej, Firenca)



9. Meister Francke. Rođenje Krista. (Hamburg)

Ova slika je u Hamburgu. Sjećam se da sam je vidio ne tako davno.



10. Filippo Lippi. Rođenje Krista. (Katedrala u Spoletu)

Stvarno vidite kako tijekom vremena naturalizam sve više i više zahvaća.



11. Piero della Francesca. Rođenje Krista. (Nacionalna galerija, London)

Ovdje smo još jednom u petnaestom stoljeću; i sada idemo na Correggio-a.





12. Correggio. Sveta noć. (Dresden)

Opet prelazimo na sjevernije majstore, čija imena znate. Prvo imamo djelo Schongauer-a.



13. Martin Schongauer. Rođenje Krista (Pinakoteka Alte, München)

Najzanimljivije je vidjeti talijanskog i sjevernog majstora jednog za drugim. Kod prvog još uvijek nalazite snažnu privrženost idealnim tipovima, dok ovdje postoji više individualizacije – stvaranje iz nutrine duše, kao što smo vidjeli prije. Sve do sićušnih stopala, sve je prožeto osjećajem, premda umjetničko savršenstvo nije toliko veliko kao kod južnih majstora.



14. Herlin. Rođenje Krista na oltaru svetog Jure. (Muzej u Nordlingenu.)

Sada dolazimo do prekretnice iz 15. u 16. stoljeće, do Albrechta Dürera.



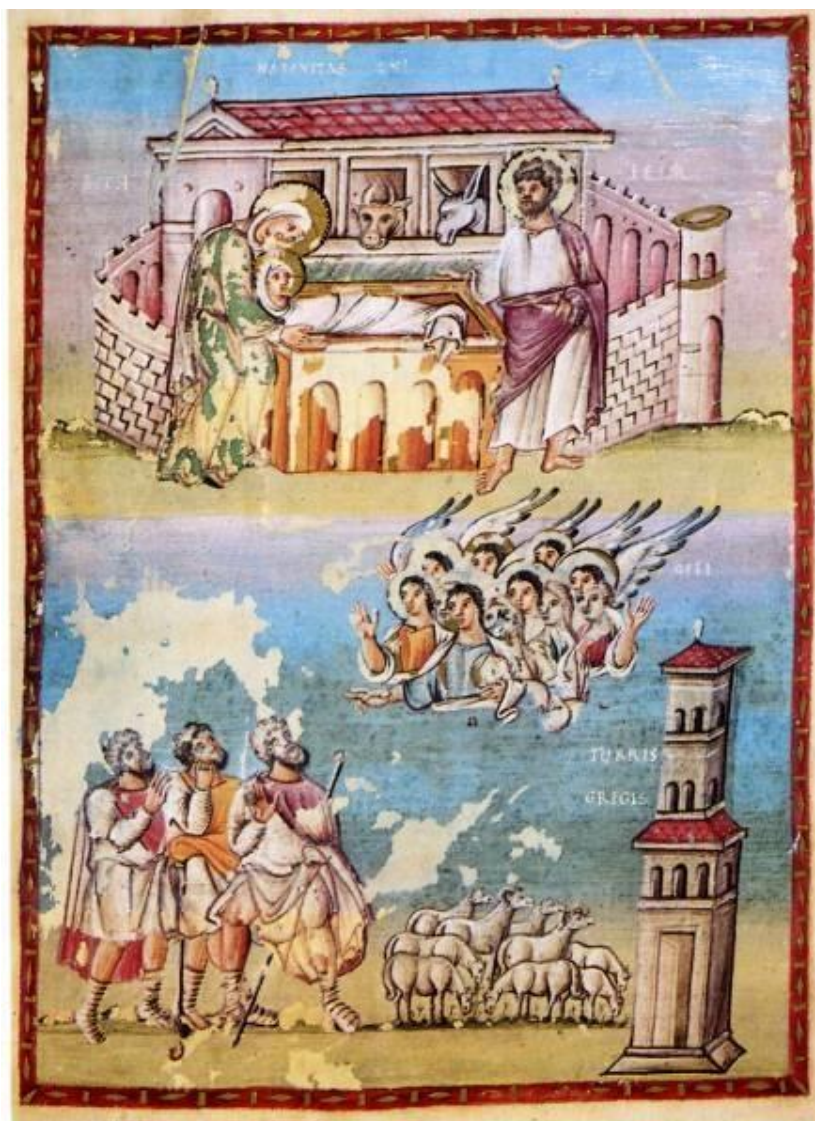
15. Dürer. Rođenje Krista. (Pinakoteka Alto, München)

Vidite kako je umjetnost ovdje zahvaćena svime što sam vam opisao - radm na elementu svijetla. Najzanimljivije je to proučavati kod Dürera.



16. Altdorfer. Sveta noć. (Berlin)

Altdorfer je bio Dürerov nasljednik u Nürnbergu. Sada želimo dati niz slika koje se uglavnom odnose na klanjanje pastira. Prvo neke starije minijature iz Biblije i rukopisa evanđelja.



17. Rođenje Krista i objava pastira. (Codex Egberti. Trier. 10. stoljeće)



18. Rođenje Krista i objava pastirima, iz Menologion-a Bazilija II (Vatikan, Rim, 11. stoljeće)

Nastavljamo s talijanskim predstavnicima klanjanja Djetetu od pastira.



19. Cimabue. Klanjanje pastira. (Assisi)

S Cimabue-om se, kao što znate, nalazimo u 13. stoljeću. Idemo dalje u 15 i dolazimo do Ghirlandajo-a, majstora o kojem smo nedavno govorili.





20. Ghirlandajo. Klanjanje pastira. (Akademija, Firenca)

Još jedan majstor 15. stoljeća je Piero di Cosimo.



21. Piero di Cosimo. Klanjanje pastira. (Berlin)

A sada dolazimo do umjetnosti Nizozemske, s kojom smo upoznati.



22. Hugo van der Goes. Klanjanje Djetetu. (Uffizi, Firenca)



23. Hugo van der Goes. Klanjanje Djetetu. (detalj)

Konačno dajemo dva djela Rembrandta.



24. Rembrandt. Klanjanje pastira. (Na slajdu, graviranje, oko 1652.)

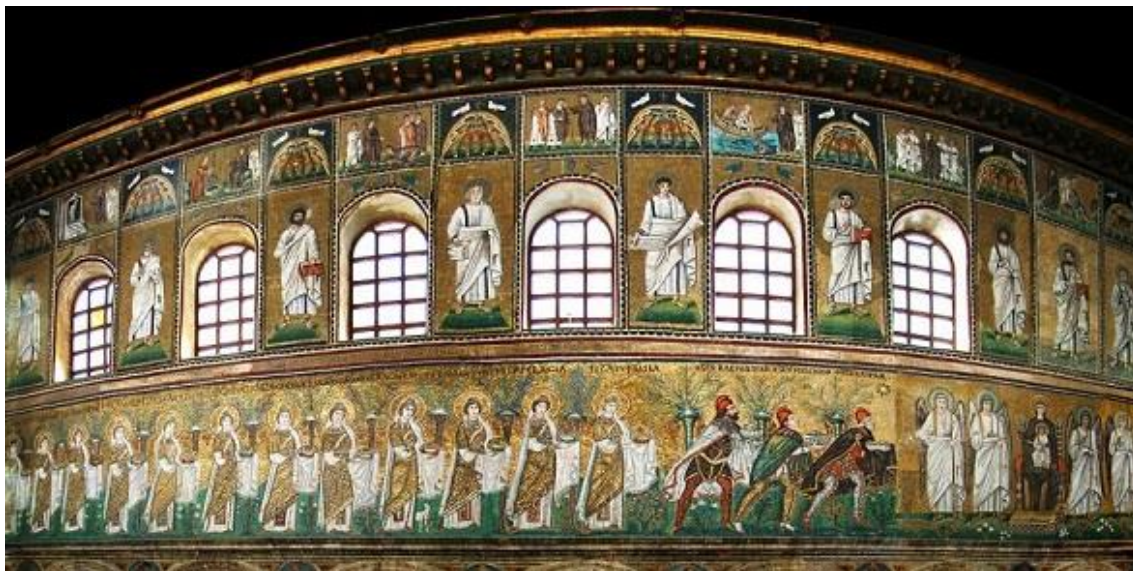


25. Rembrandt. Klanjanje pastira. (Pinakoteka Alto, München)

Sada prelazimo na slike koje predstavljaju klanjanje tri mudraca. Za početak, stari mozaik iz 16. stoljeća.



26. Mozaik. Chiesa della Martotana. Palermo. Tri mudraca.





27. Mozaik. Santo Apollinare Nuovo. Ravenna.

Na ovim starijim slikama događaji su prikazani potpuno u vezi s duhovnim svijetom - daleko od svakog naturalizma, podignuti u višu sferu.





28. Rođenje Krista i klanjanje mudraca (Menologium Basilis. Vatikan, 11 st)



29. Nicollo Pisano. Klanjanje mudraca. (Krstionica u Pisi)

Ovo su čuvena Zlatna vrata u Freiberg-u, druga polovica 12. stoljeća:



30. Klanjanje mudraca. (Katedrala u Freiberg-u. Zlatna vrata)



31. Domenico Veneziano. Klanjanje mudraca. (Berlin). Ranije pripisivano Pisanellu (Vittorio Pisano)

Idemo na 15. stoljeće, Stephen Lochner:



32. Stephen Lochner. Klanjanje mudraca. (Katedrala Köln)

Sljedeće je Gentile de Fabriano, također 15. stoljeće.



33. Gentile de Fabriano. Klanjanje Djetetu. (Firenca)



34. Fra Angelico. Klanjanje kraljeva. (Sveti Marko, Firenca)

Fra Angelico je jednako nježan i ljubak kao i u svim drugim temama.



35. Filippo Lippi. Klanjanje mudraca.

Koja god tema bila, vidjeti ćete kako naturalizam napreduje. To je posebno zanimljivo kada se prati obrada jedne te iste teme kroz stoljeća.



36. Sandro Botticelli. Klanjanje mudraca. (Uffizi, Firenca)

Sada dolazimo do druge polovice 15. stoljeća.



37. Ghirlandajo. Klanjanje mudraca. (Spedale degli Innocenti, Firenca)

Kraj 15. stoljeća.





38. Mantegna. Klanjanje mudraca (Uffizi, Firenca)



39. Giorgione. Tri mudraca s Istoka (Beč)



40. Giorgione. Klanjanje mudraca (Nacionalna galerija, London)



41. Giovanni Bellini. Klanjanje kraljeva. (Galerija Layard, London)

A sada vas molim da se još jednom prisjetite raznih nizozemskih i flamanskih majstora o kojima smo govorili na prošlom predavanju. Jer sada imamo istu temu od...



42. Rogier van der Weyden. Klanjanje kraljeva. (Pinakoteka Alto, München)



43. Dieric Bouts. Klanjanje mudraca. (Pinakoteka Alto, München)



44. Klanjanje mudraca. 15. stoljeće, iz brevijara Grimani.

Govorili smo o karakteru ovih slikara. Sljedeći umjetnik je radio u Bruggeu i umro oko 1523.



45. Gerard David. Klanjanje mudraca. (Pinakoteka Alto, München)

A sada ista tema od Leonarda.



46. Leonardo da Vinci. Klanjanje tri mudraca. (Uffizi, Firenca)

I njegov učenik.





47. Luini Bernardino. Klanjanje mudraca (Saronno)

Idući opet na sjever.



48. Dürer. Klanjanje mudraca. (Uffizi, Firenze)



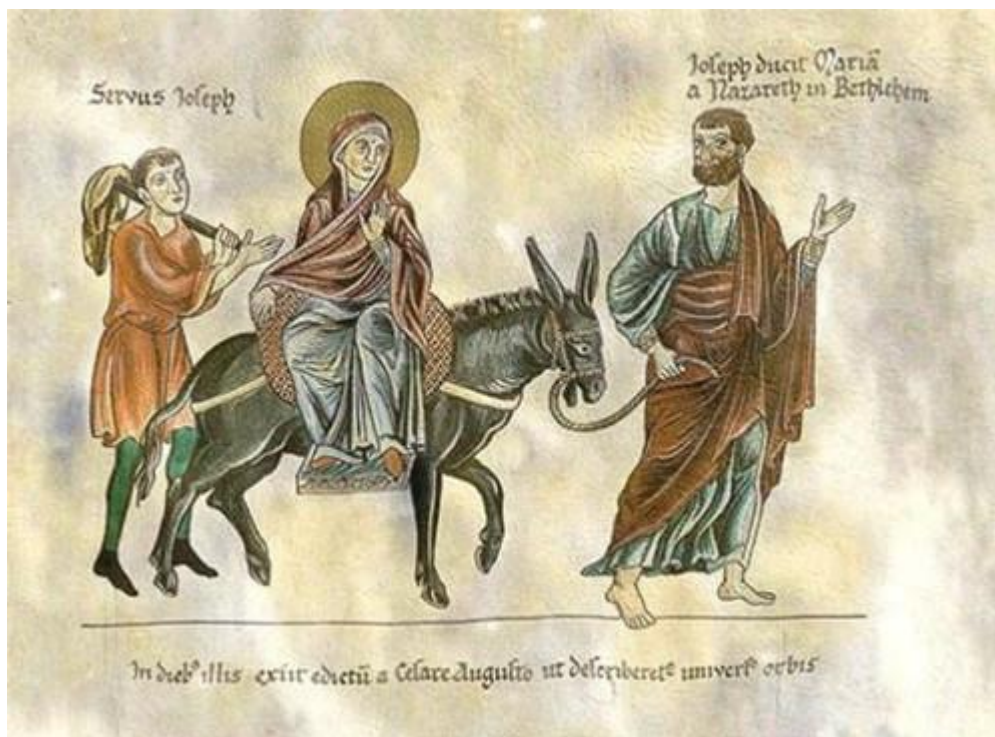
49. Brueghel. Klanjanje mudraca (Beč)

I konačno, Rembrandt.



50. Rembrandt. Klanjanje tri mudraca. (Buckingham Palace)

I sada dolazimo do zadnje teme: Bijeg u Egipat. Najprije imamo slikara kasnog 15. i ranog 16. stoljeća.



51. Herrad von Lanndsberg. Bijeg u Egipat.



52. Joachim de Patinir. Odmor na bijegu. (Prado, Madrid)



53. Correggio. Madonna della Scodella (Parma)

Sljedeća, malo kasnije.



54. Bernhard Strigel. Bijeg u Egipat. (Stuttgart)

Strigel je također slikao u Beču, i umro 1528.





55. Albrecht Dürer. Odmor pri bijegu u Egipt.



56. Radionica Albrecht Dürer. Odmor na bijegu u Egipt.

Sljedeći je Hans Baldung ili Hans Grun, idući u 16. stoljeće.



57. Hans Balding (Baldung). Odmor pri Bijegu. (Germanisches Museum, Nürnberg)



58. Lucas Cranach. Odmor pri bijegu (Berlin)

Konačno, Rembrandt:



59. Rembrandt. Odmor pri bijegu. (Graviranje)

Toliko za danas. Možda ćete sada iskoristiti priliku da izbliza vidite ovu impresivnu sliku mudraca koja tako jasno ukazuje na štovanje zvijezde s dolaskom duše Krista Isusa.



## Predavanje VIII

### Rafael - Dürer i drugi njemački majstori

Slike koje ćemo danas pokazati omogućit će nam da damo svojevrsnu rekapitulaciju raznih stvari koje smo imali pred dušom na prijašnjim predavanjima. Danas ću skrenuti pozornost na daljnje aspekte koji proizlaze iz onoga što smo ranije rekli. Tijekom ovih proučavanja razlikovali smo južnije Europske i sjeverne ili srednjoeuropske umjetničke struje i naznačili karakteristične aspekte to dvoje. Ne želim ponavljati ono što je već izneseno. Danas smo u mogućnosti pokazati još neke reprodukcije Rafaelovih slika, i želim reći nekoliko riječi o njemu, otkrivajući – ako mogu tako opisati – poseban ishod naših ideja o umjetničkom geniju juga.

Svatko tko dopusti Rafaelovim kreacijama da mu rade na duši, priznat će da je u Rafaelu – s obzirom na određene umjetničke namjere – postignut najviši ideal. Kada ih pustimo da rade na nama i pokušamo ih razumjeti, uvijek se iznova pitamo: što je to što dolazi do izražaja u njegovim slikama i u kakvom je to odnosu prema svijetu? Razmislite na trenutak s ovog aspekta o Madonni della Sedia – kako je ova slika smještena u veliku svjetsku perspektivu: tako je doista, u svim smjerovima. Za početak, sliku možete smatrati ishodištem kršćanskog poimanja svijeta. Toliko savršeno izražava ovu temu: rođenje Krista Isusa u vezi s Madonnom, da moramo reći: ideje, značenje, impuls, svjetsko-povijesno značenje koje se želi izraziti, izraženo je ovdje načinima koji se nikada ne mogu transcendirati.

S određene točke gledišta ne možete zamisliti daljnje osnaživanje ove teme – Bogorodica s djetetom Isusom – u dojmu koji ostavlja na ljudsku dušu. Jedna od ideja kršćanskog poimanja svijeta ovdje je došla do izražaja na najviši mogući način, gledano s određenog aspekta.



1. Rafael. Bogorodica s Djetetom.

A sada pogledajmo na trenutak sliku kao da ne znamo ništa o kršćanskom poimanju svijeta. Razmotrimo to na način kako je Herman Grimm jednom govorio o tome, jednostavno kao izraz duboke tajne odnosa majke i djeteta. Majka sa svojim djetetom: još jednom, Rafael je pronašao najviše sredstvo izražavanja za jednu od najmisterioznijih tema u cijelom kozmosu, koja leži pred nama ljudskim bićima koji živimo u fizičkom svijetu. Stoga, čak i ako uzmemo čistu sliku prirode – majke i djeteta – odvojeno od svjetskih povijesnih zbivanja, opet je stvar savršena sama po sebi, najviša svoje vrste.

S Rafaelom je uvijek tako. Njegove teme su od univerzalnog značaja i savršeno izražene – sredstva izražavanja proizlaze od onih struja i utjecaja koje prepoznajemo kao karakteristične za jug. Međutim, njegove se teme uvijek moraju promatrati u kontekstu velikih univerzalnih značenja. Možemo



ih promatrati s kršćanskog aspekta (i gornje dvije točke gledišta nipošto nisu jedine) – gledajući na kršćanski način, tema se postavlja u veliki kontekst prirode. Opet se uzdiže slobodan od individualno ljudskog; čini se da zaboravljamo ljudsko biće koje je radilo na stvaranju – ljudsko biće, samog Rafaela. Iza umjetnika stoje velike kozmičke perspektive – svjetonazori koji u njemu dolaze do izražaja. To doista znači karakterizirati umjetnika kao što je Rafael, kao umjetnika epohe koja se približava kraju: četvrte post- atlantske epohe. Takve epohe, kada se približe svom kraju – ili kada njihova unutarinja suština seže izvan granica vremena, često iznesu ono najviše.

Uskoro ćemo vidjeti koliko je to vrlo različito kada u ovom svijetlu razmotrimo, recimo, osobnost Albrechta Dürera. Tu je sasvim drugačije. Ali također možete pomisliti na Sikstinsku Madonnu, kao što smo sada govorili o Madonni della Sedia. Opet bismo morali reći: ono što je ovdje stavljeno pred nas zanima nas prije svega utoliko što se ističe u pozadini velikog svjetonazora. Bez te pozadine velikog poimanja svijeta, Sikstinska Madonna je doista nezamisliva.



## 2. Rafael. Sikstinska Madonna.



## 3. Rafael. Sikstinska Madonna (detalj)

Gledajući danas neke od Rafaelovih slika, imajmo na umu aspekt koji je tu karakteriziran. Da bi Rafael stvarao na ovaj način – da bi njegove slike proizašle iz moćne svjetske perspektive – nešto od kozmičkih principa i zakona moralo je djelovati u samoj njegovoj duši. To je, doista, slučaj. To dolazi do izražaja u izvanrednom tijeku njegova života, što je istaknuo već Hermann Grimm. Rafaelov rad odvija se u pravilnim cikličkim razdobljima. U dobi od dvadeset i jedne godine stvara Sposalize, četiri godine kasnije Pogreb, četiri godine nakon toga dovršava freske Camera della Segnatura; četiri godine kasnije, ponovno crteži za tapiserije u Vatikanu i dvije Madonne. I konačno, četiri godine nakon toga, u dobi od trideset i sedam godina, radi na Preobraženju, koje stoji nedovršeno kada napušta fizičku razinu. U cikličkim razdobljima od četiri godine, kod Rafaela djeluje nešto od kozmičkog principa. Zaista, ovdje imamo nešto što proizlazi iz velike

kozmičke pozadine. Stoga je Rafaelovo djelo tako snažno odvojeno od njegove osobnosti. Uvijek iznova postavlja nam se pitanje: kako to da teme – a teme su svjetsko-povijesne – tako savršeno dolaze do izražaja u njegovu djelu; tako samodostatno, tako iznutra potpuno?

Sve do danas, proučavanje umjetnosti izvodi se – više nego iz bilo kojeg drugog izvora – iz te velike umjetnosti u čijem je središtu Rafael.

Proučavanje umjetnosti u egzotičnom životu danas je više-manje takve vrste. Sve dostupne ideje naučene su iz umjetnosti koja nalazi svoj najviši izraz u Rafaelu – umjetnosti talijanske renesanse. Stoga su u vanjskom životu ideje za izražavanje ove umjetnosti najsavršenije, i sva druga umjetnost mjeri se ovim standardom. Djela ove umjetnosti su ideal, a mi imamo malo riječi na raspolaganju, malo pojmova i ideja, čak i za govoriti o bilo kojim drugim strujama u umjetnosti, posebno, različitim od ove. To je jedinstvena stvar.

A sada ćemo pred duše postaviti niz slika Rafaela, od kojih većinu još nismo vidjeli na ovim predavanjima.



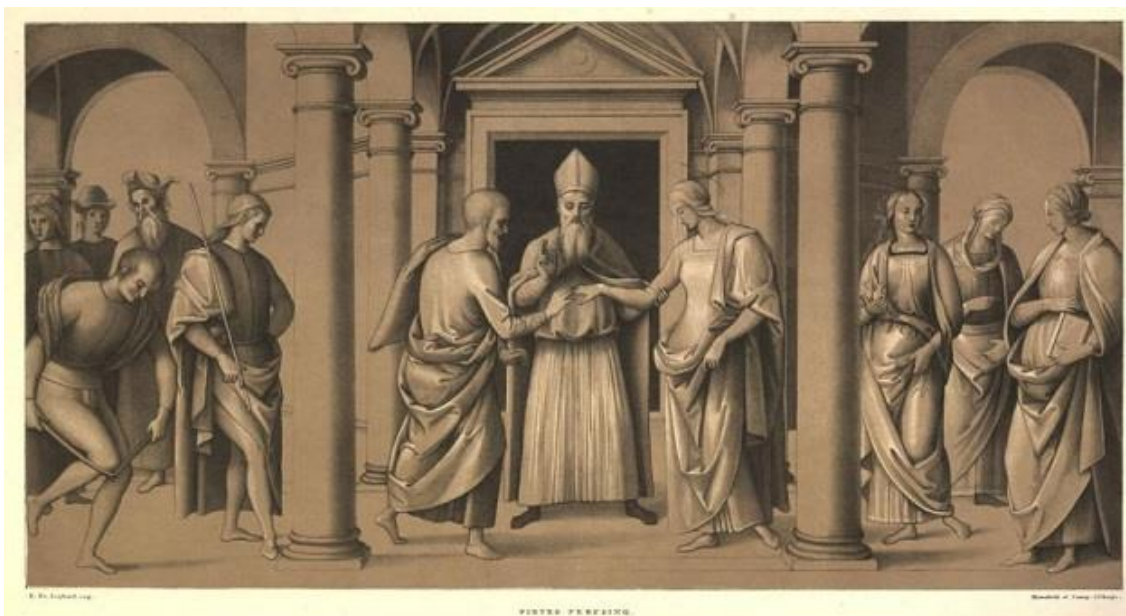
Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti III

## 4. Rafael. Vizija Ezekiela. (Firenca, Palazzo Pitti)



4. Rafael. Vizija Ezekiela (detalj, Firenca, Palazzo Pitti)

Ideje, žive predodžbe iz kojih je takva slika proizašla još u doba Rafaela, danas nam naravno više nisu blizu. Predstaviti tako istinito lutanje duše u ljudskoj formi kroz duhovni svijet, danas više ne bi bilo moguće za one koji nemaju znanost duha. Životinjska priroda dolje izrazila je ono što je čovjek odbacio od sebe, ali to je još uvijek tu, nepotrebno je reći, čak i u eterskom tijelu, i tamo je nalazimo kada se etersko oslobodi fizičkog. Sjedinjenje duše s nečim djetinjim, kako je ovdje predstavljeno anđeoskim likovima, apsolutno je istinita koncepcija. Koncepcija odgovara stvarnosti. Čovjeka moramo promatrati u njegovom punom biću, onakvim kakav on uistinu jest. U nedavnim razgovorima o Čuvaru praga morali smo govoriti o trostrukom biću čovjeka. Ova trostruka priroda čovjeka pojavljuje se posvuda, gdje se govori o duhovnom dijelu čovjeka koji je emancipiran od fizičkog. Ovu trostrukost nalazimo u mnogostrukim oblicima – ne simbolično, već odgovara duhovnim stvarnostima. I tako je nalazimo ovdje, u punom čovjeku koji je povezanom s Djetetom i zvijeri.



### 5. Perugino. Vjenčanje (Beč, Albertina)

Danas možemo pokazati 'Sposalizu', sliku s kojom Rafaelova velika umjetnička karijera zapravo počinje.



6. Perugino. 'Sposaliso' (Caen.)



7. Rafael. 'Sposaliso' (Milano, Brera)



8. Rafael. Poziv svetog Petra. (London, Kesington museum)





9. Rafael. Put Kalvarije (Madrid, Prado)



10. Rafael. Skica oplakivanja Krista (Louvre, Pariz)



11. Rafael. Propovijed svetog Pavla u Ateni. (London, Kensington museum)

Sada ćemo još jednom pokazati reprodukciju takozvane 'Rasprave', s izvjesnim detaljima.



12. Rafael. Rasprava (Vatican, Rim)



13. Rafael. Sveto Trojstvo (Perugia, San Severo)

Sveto Trojstvo, kako je nazvana.



14. Rafael. Skica za Raspravu (Windsor)



15. Rafael. Sveta Cecilia (Bologna)

A sada, kao primjer Rafaelov portret:



16. Rafael. Kardinal Bihbiens (Pitti, Firenca)

Sljedeća dva primjera su tapiserije u Vatikanu.





17. Rafael. (Tapiserija u Vatikanu)



18. Rafael. Ozdravljenje hromog. (Tapiserija Vatikan)

To su stvari za koje je Goethe rekao da se ništa, što je do tada znao, ne može s njima usporediti u veličini.

Osvrćući se još jednom na Rafaelove slike koje smo danas vidjeli, molim vas da uočite kako u njima možemo prepoznati odjek moćne tradicije velike umjetnosti. Čak i skice koje smo danas prikazali to posebno otkrivaju. Rafaelovo djelo posljednji je, najviši, završni čin u velikoj tradiciji. Postoji još jedna stvar koju bih vas zamolio da razmotrite. Sjetite se slike 'Propovijedi svetog Pavla' i drugih – naprimjer, 'Rasprave'. Možete uzeti bilo koju od ovih koje smo danas vidjeli. U svakom slučaju, nakon što ste razlučili temu slike, prirodno se možete zapitati o prikazanom događaju ili ličnosti. Ali nikada neće biti dovoljno odgovoriti: tema je takva i takva; predstavlja ovo ili ono. U Rafaelovom slučaju morat ćete se zapitati: kako se umjetnik snalazi s izražavanjem – što god da je tema – u skladu s idejama i kanonima velike umjetnosti? Ne možemo samo pitati: kako bi sveti Pavao zapravo podigao ruku da progovori? Kod Rafaela se moramo zapitati: pod kojim će kutom ruka biti prema tijelu prema estetskim zakonima ravnoteže i proporcije? I tako dalje... Čarobni dah se razlijeva po svemu – čarobni dah estetskih tradicija, sklada i ravnoteže. Pogledajte dječaka koji stoji ovdje, na ovoj slici. Nije dovoljno pitati: što se događa u duši dječaka? Vaše pitanje mora biti usmjereno na te zakone umjetničkog sklada. Pogledajte kako je linija ruke, koja se pruža s obje strane, smještena u kompoziciju. Ukratko, možete razlikovati ono što je čisto umjetničko od osnovne teme. No ovdje je umjetnikova snaga toliko veličanstvena da predmet uvlači u vlastitu sferu. S takvim umjetnikom kao što je Rafael, možemo, doista, izgovoriti riječi, jer su dovoljno istinite: 'Umjetnička istina čini sve ostalo istinitim, tjera sve ostalo u svoj krug'.

Ne možemo primijeniti ovu izreku, u njenom sadašnjem značenju, na djela koja ćemo sada pustiti da prođu pred našim dušama. Počet ćemo s jednom od Martina Schongauera, koji je umro 1488.



19, Martin Schongauer. Put Kalvarije.

Ovdje vidite upravo suprotno. Za početak, umjetnik jednostavno želi izraziti temu. Preko se više ne izljuje čarobni dah osebujne estetske istine, vrhunac velike tradicije. Ovdje je nastojanje, uz najbolju tehniku i sposobnost umjetnika, s umjetničkim sredstvima koja su mu na raspolaganju, izraziti ono što postoji u duši ljudi. Ovdje nam svijet govori izravno – ne kroz medij tradicije velike umjetnosti.

Pustit ćemo sada da na našim dušama radi ličnost Albrechta Dürera; pokazujući brojne slike koje nismo vidjeli na prijašnjim predavanjima. U Albrechtu Düreru, o kojem možemo govoriti kao o Rafaelovom suvremeniku, pred sobom imamo sasvim drugu osobnost. Nemoguće je razmišljati o Dürerovim djelima na isti način kao o Rafaelovim. U Dürerovu slučaju nećemo lako zaboraviti osobnost, ljudsko biće. Nije da ga moramo uvijek nužno zamišljati; ali same slike rječito govore o svemu što je izravno i intimno i blisko ljudskoj duši, izvirući iz duše elementarnom snagom. Rafael crta s uvijek prisutnom pozadinom velike svjetske perspektive. On je zamisliv jedino ako zamislimo, takoreći, samog genija kršćanstva kako slika u Rafaelovoj duši. I opet, on je jedino zamisliv kao onaj koji stoji na kraju velike epohe, tijekom koje su učenici učili od svojih učitelja mnoge tradicije zakona estetike, umjetničkog sklada – učili su da određene stvari treba raditi na određene načine, biti u skladu sa zakonima velike umjetnosti.

U Rafaelovim djelima te su stvari uvijek tu pred nama. U Dürerovu pak djelu, osjećamo u pozadini, takoreći, auru tadašnjeg života u Srednjoj Europi – njemačka mjesta i gradove. Njegove slike nevidljivo prožima sve ono što je procvjetalo u slobodnom životu gradova, probijajući se prema reformaciji. Niti on stoji pred nama s bilo kakvom kozmičkom perspektivom u pozadini. To je prije, pristup običnog pojedinca Bibliji i svojim bližnjima, izražavajući vlastitu dušu. Od njegovih djela nikada se ne može odvojiti ljudski element. Kod Dürera ne možemo tražiti kozmički princip koji djeluje kroz njegovu dušu, kao što možemo kod Rafaela. Ali možemo tražiti nešto intimno i duboko; duboko povezano – ne možemo to reći tako često – s ljudskom dušom, njenim osjećajima i traženjem, njenom čežnjom i težnjom.



20. Dürer. Četiri vještice (graviranje)



21. Dürer. Herkules.



22. Dürer. Melanchton (bakrorez)

Ovdje imamo portret Melanchthon-a, teološkog nositelja reformacije. nasuprot Lutheru, koji je bio 'svećenički' nositelj.



23. Dürer. Rosenkranzfest. (Prag)

Ova slika se sada nalazi u 'Rudolfinumu' u Pragu. Papu, cara i predstavnike kršćanstva krune ružama Marija, Dijete Isus i sveti Dominik. Dvije figure naspram debla bit će detaljno prikazane na sljedećem slajdu.





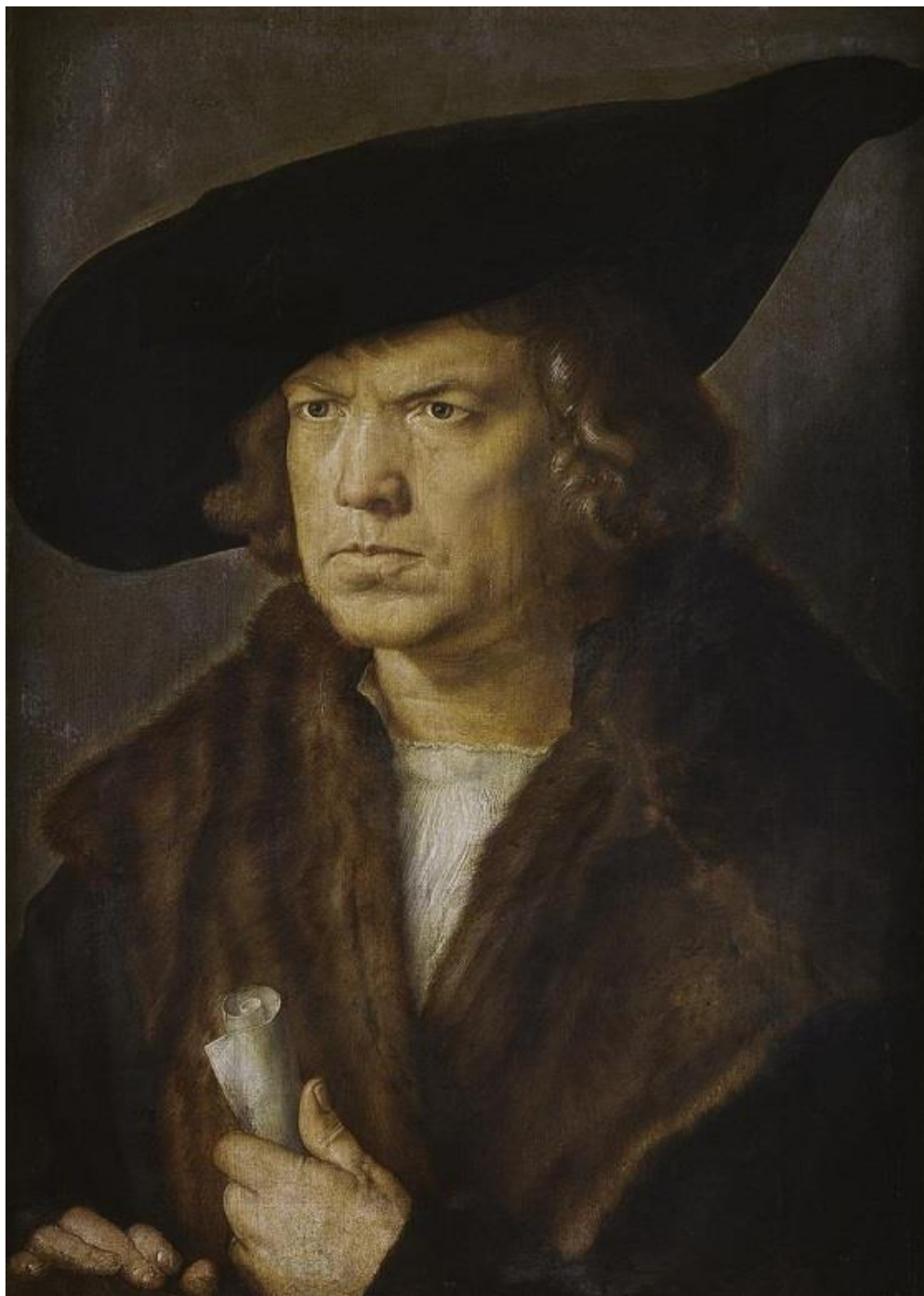


24. Dürer. Portret sebe i Pirkheimer (detalj)

Daljnji primjeri Dürerovih portreta:



25. Dürer. Portret njegovog oca. (Uffizi, Firenca)



26. Dürer. Portret (Prado, Madrid)

Gledajući portret, pred vama se živo pojavljuje cijeli život tog vremena. Uistinu, u tom smislu Dürer je povijesna ličnost prvog reda. Nijedan povijesni dokument nam ne govori tako dobro, kakvi su bili ljudi tog vremena.

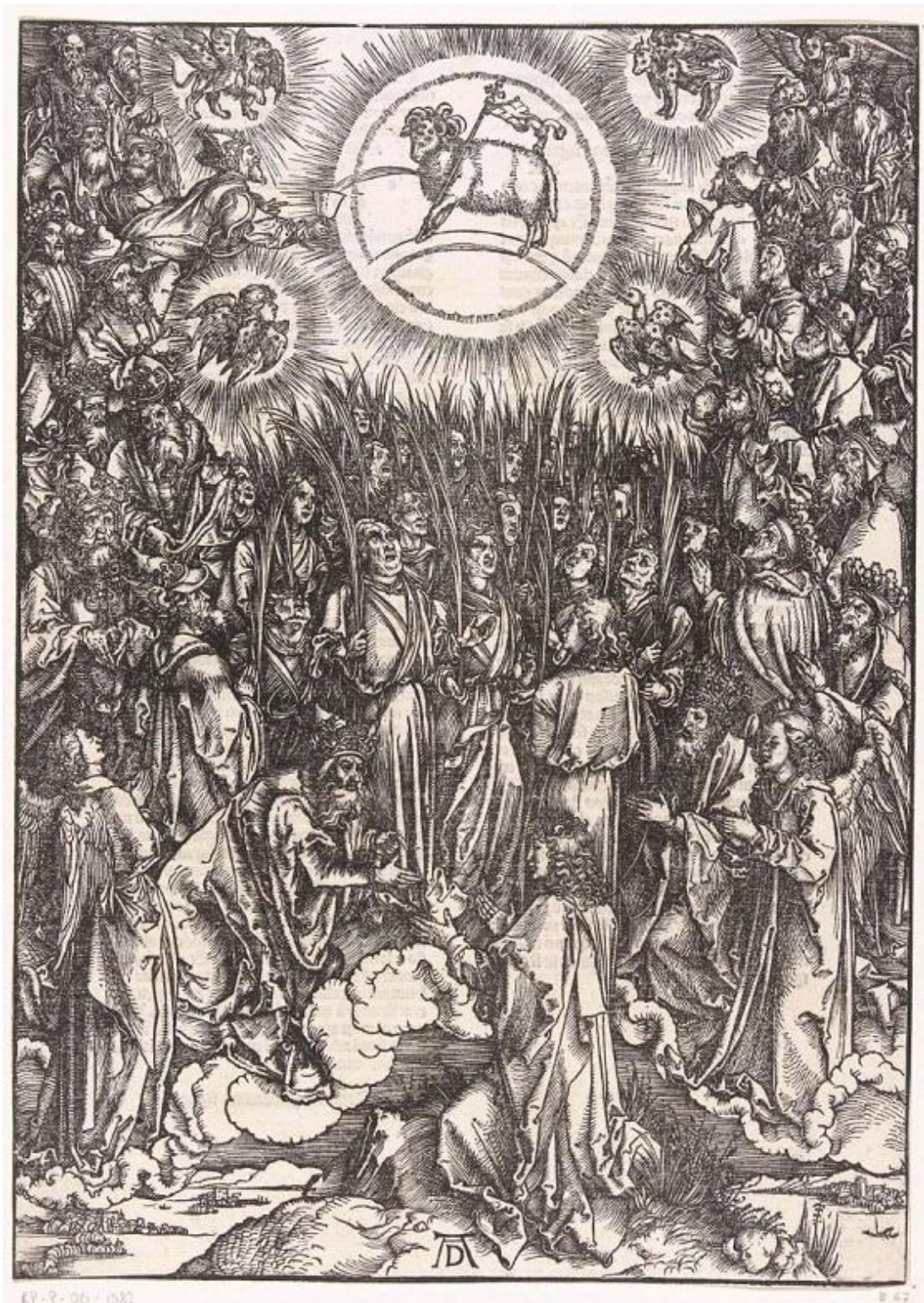
Sada ćemo pokazati neke karakteristične primjere Dürerovih crteža – bakropisa i drvoreza. Za početak, iz njegovog ciklusa o Apokalipsi, koji je izradio 1498 u petnaest listova, Sliku možete vidjeti ovdje.



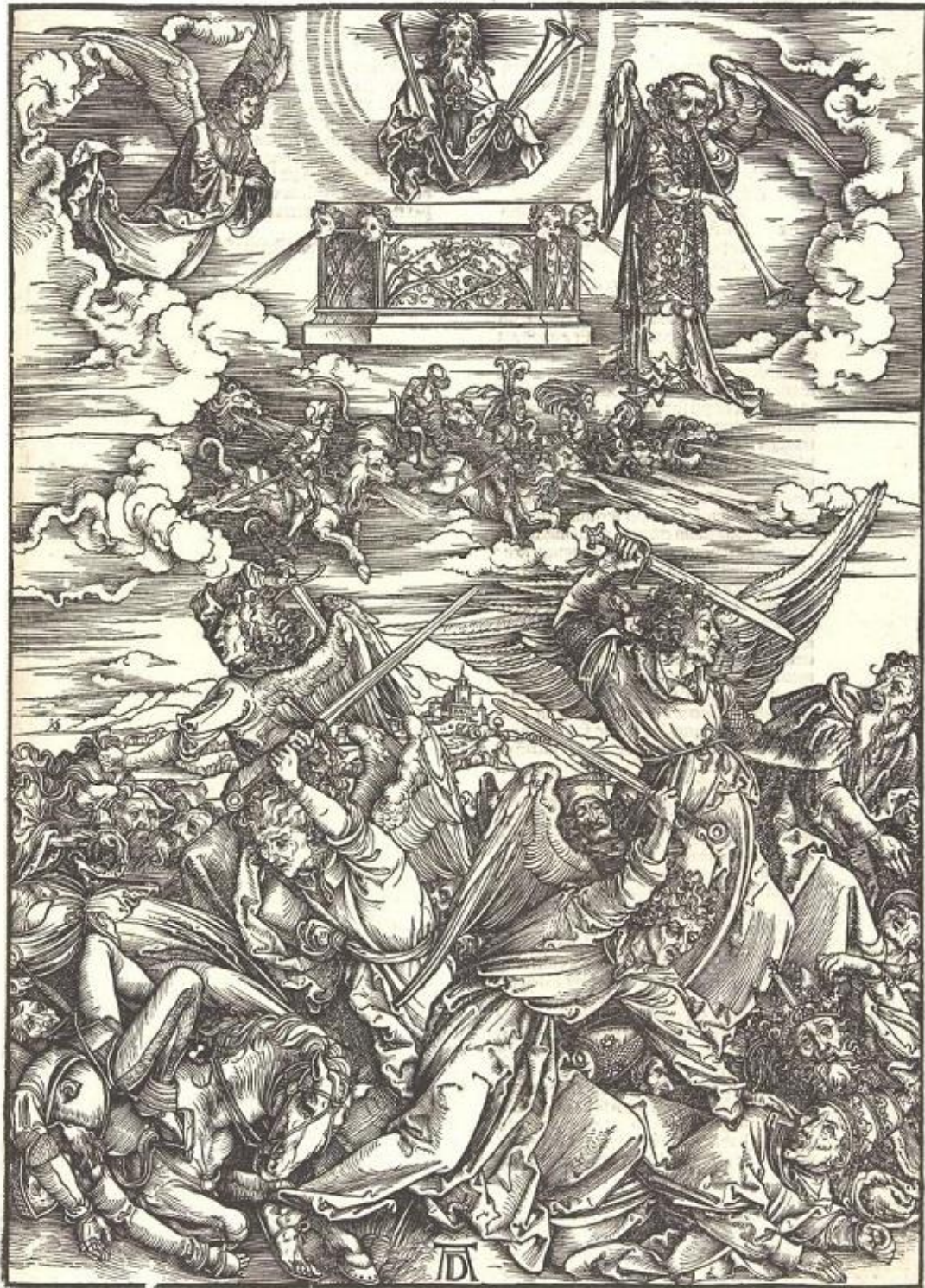
27. Dürer. Četiri jahača apokalipse. (1498.)



28. Dürer. Žena zaodjevena Suncem i zmaj sa sedam glava (1498)



29. Dürer. Klanjanje Jaganjcu i himna odabranih (1497.)



30. Dürer. Bitka anđela. (1498.)



31. Dürer. Mihael i zmaj (1498.)

A sada ćemo pokazati niz slika iz serije bakropisa Pasije – poznate kao 'Kupferstich-Passion'.





32. Dürer. Rubac svete Veronike. (bakropis)

Zatim motiv koji se u to vrijeme stalno pojavljuje:



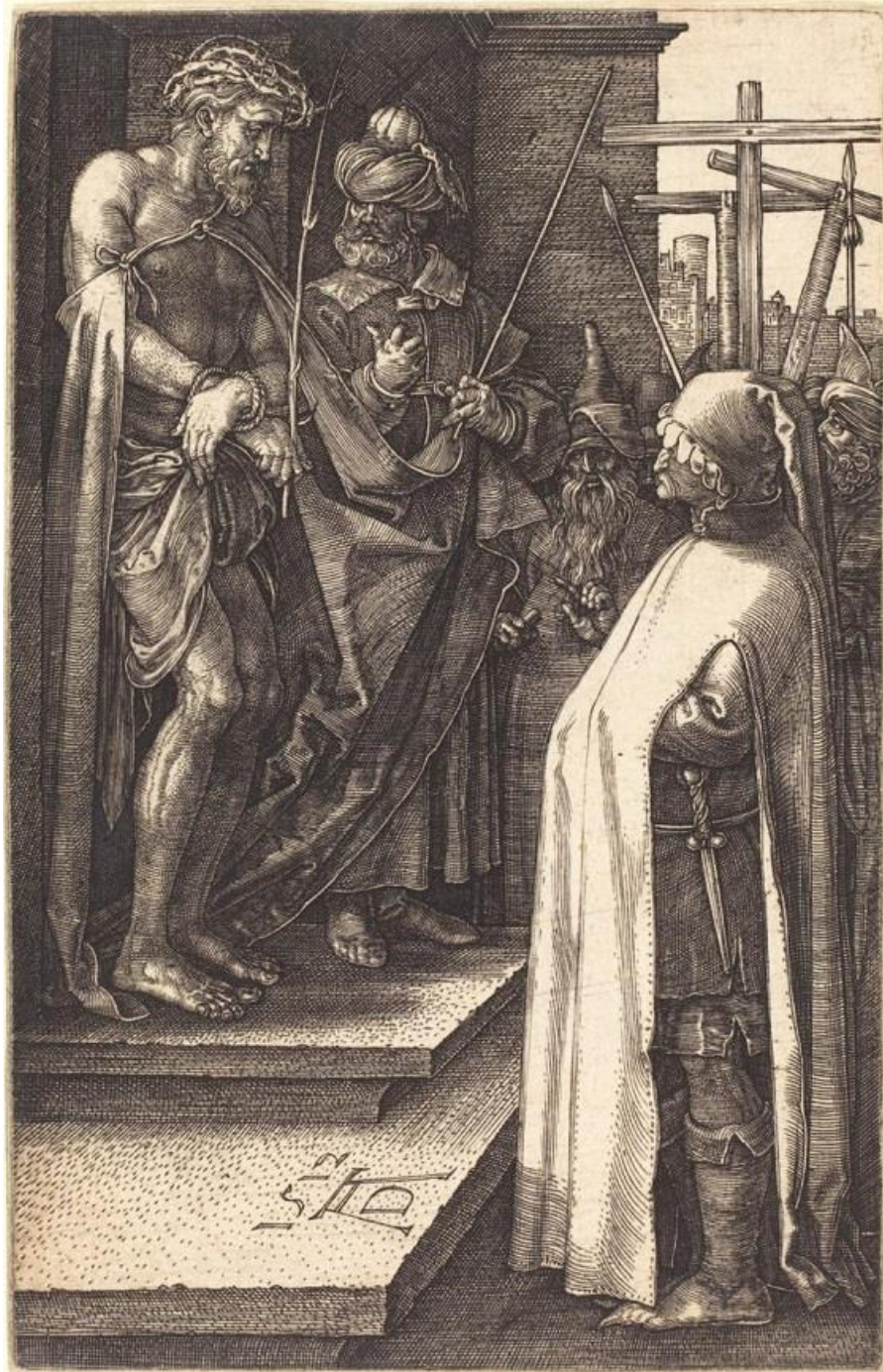
33. Dürer. Patnja Krista kod stupa (bakropis)



34. Dürer. Bičevanje (bakropis)



35. Dürer. Krunjenje trnjem (bakropis)



36. Dürer. Ecce Homo (bakropis)

Zatim ćemo pokazati niz slika iz 'Holzschnitt-Passion' – trideset i šest malih drvoreza. Neobično su nježni i intimni. Prva je naslovna stranica:

**Passio Christi ab Alberto Durer Au-**  
**renbergensi effigiata cū variij generis carmi-**  
**nibus Fratris Benedicti Chelidonij**  
**Musophili.**

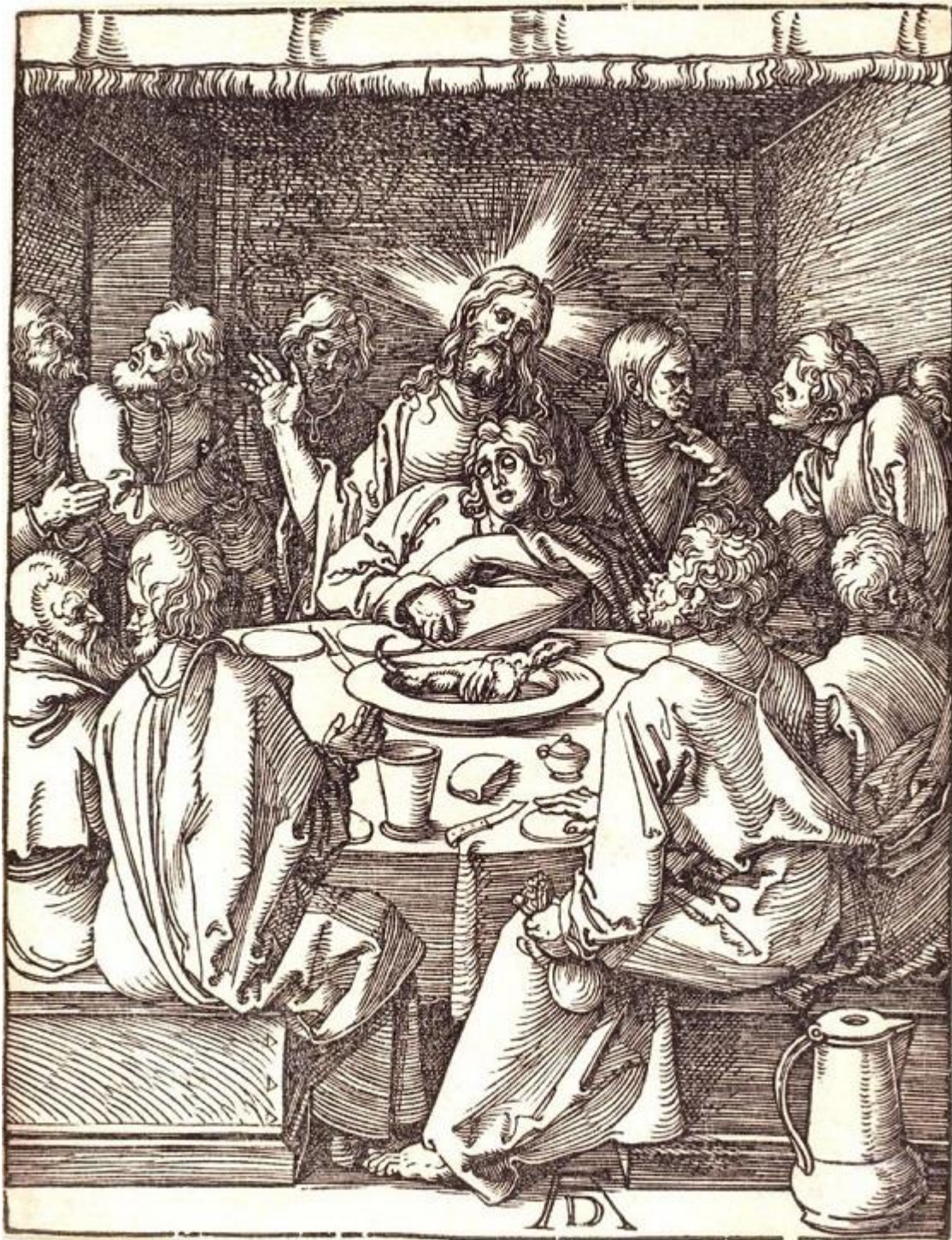


O mihi tantorum.iusto mihi causa dolorum  
O crucis O mortis causa cruenta mihi.  
O homo sat fuerit.tibi me semel ista tulisse,  
O cessa culpis me cruciare nouis,  
**Quam priuilegio.**

37. Dürer. Krist s krunom od trnja. (drvorez)

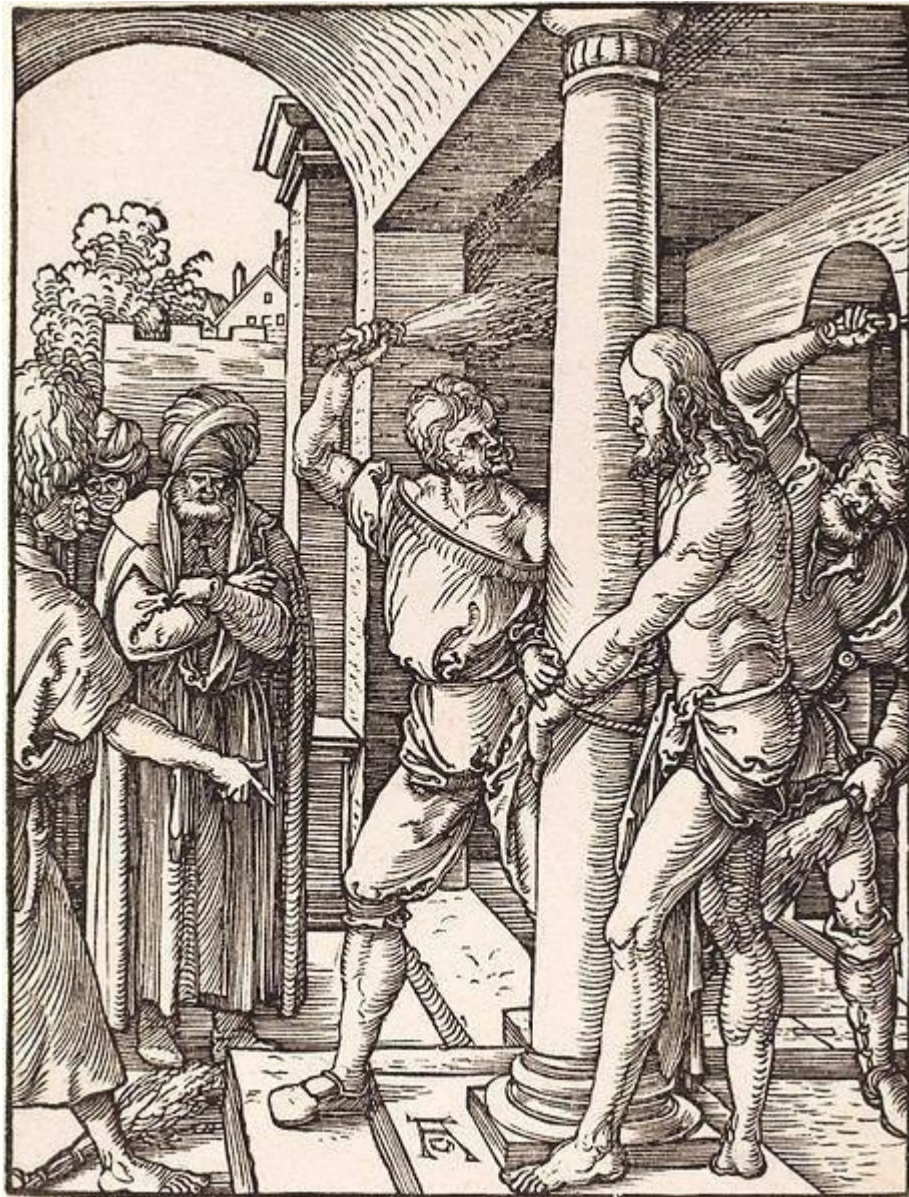


38. Dürer. Sveta Veronika (drvorez)



39. Dürer. Posljednja večera. (drvorez)





40. Dürer. Bičevanje (drvorez)



41. Dürer. Ecce Homo (drvorez)



42. Dürer. Put Kalvarije (drvorez)



43. Dürer. Krist na križu (drvorez)



44. Dürer. Oplakivanje Krista (drvorez)



45. Dürer. Uskrsnuće (drvorez)



46. Dürer. Uzašašće (drvorez)

Također možemo prikazati dvije slike Hansa Baldunga, koji je radio – u svakom slučaju neko vrijeme – u Dürerovoj radionici. Ove slike potječu s kraja 15 ili početka 16 stoljeća.



47. Hans Baldung. Tri sudbine.





48. Hans Baldung. Ecce Homo



49. Hans Sebald Beham. Tuga.

Želio bih dati sljedeće napomene: prijelaz iz četvrte u petu post-atlantsku epohu i sve što je s time povezano, dolazi do izražaja – mnogo više nego što možemo to shvatiti iz običnih udžbenika povijesti – u cijelom životu 12, 13, 14, 15 i 16 stoljeća. Moramo se prisjetiti da je u takvim vremenima, na prijelazu iz jedne epohe u drugu, mnogo toga vidljivo u to vrijeme, izražavajući silnu preobrazbu koja se odvija. Povijest se doista ne odvija – iako bi udžbenici mogli navesti nekoga da tako pretpostavi – kao neprestani

slijed uzroka i posljedica. U karakterističnim trenucima, na prijelomima epoha, pojavljuju se karakteristične pojave, u najrazličitijim sferama. Dakle, na prijelazu iz doba duše-intelekta u doba duše-svijesti, u svim područjima života događaju se pojave, osjećajući kako su se ljudi osjećali kada su se impulsi duše-svijesti približavali. Evolucija duše svijesti uključivala je razvoj onih odnosa s čisto fizičkom razinom u koje su ljudi morali ući tijekom petog post-atlantskog perioda. U visokom stupnju, čovjek je trebao biti vezan za tu fizičku razinu. Naravno, to je za sobom povlačilo i sve pojave reakcije – protivljenja i odbojnosti prema tom procesu. Štoviše, istodobno je mnogo toga proizašlo iz bivše epohe, višestruko se razgranavši u novu.

Među brojnim simptomima tog vremena vidimo, naprimjer, intenzivnu zaokupljenost čovjeka pojavom smrti. U mnogim različitim sferama – u što se lako uvjeriti – pomisao na smrt bila je vrlo bliska ljudima. Smrt kao velika misterija – misterij smrti – približio se ljudima upravo kad su se njihove duše trebale pripremiti za izlazak, prije svega na fizičku razinu egzistencije.

Štoviše, stvari iz četvrte epohe dosezale su u petu. Bilo je neumjerenosti papinstva, koje je sve više degeneriralo u impulse moći. Bilo je pretjeranosti povezanih sa starim podjelama – bogatstvo viših redova, njihova pretjerana arogancija, njihova rastuća površnost života – dok su same religiozne teme postale vanjske, površinske i površne. S druge strane, ona ljudska bića, koja su postigla neku nutrinu duše duboko su razmišljala o prodoru duhovnog svijeta u fizički. Uz ovo, postojala je apsolutna potreba da se pozornost usmjeri na duhovni svijet; utoliko što je sjeme propadanja i uništenja, najstrašnije ulazio u fizički svijet u to vrijeme. Jer u tim je stoljećima kuga harala Europom, nadaleko i naširoko – doista strašna smrt, u kugi, došla je pred ljude kao vidljiva pojava u najstrašnijem obliku.

U umjetnosti također vidimo ovo intenzivno proučavanje značaja smrti. Posebno to vidimo u poznatoj 'Procesiji smrti' na zidu groblja u Pisi – jednom od najranijih pojavljivanja ove vrste. Zatim nalazimo mnoge slike smrti kako se približava ljudima pod neumoljivim zakonima sudbine – približava se čovjeku bilo kojeg položaja ili klase. 'Ples smrti', 'Lutanje smrti svijetom', smrt ulazi u sve ljudske odnose – to postaje vrlo omiljena tema. Iz tog je raspoloženja i osjećaja sam Holbein stvorio svoj ciklus o 'Plesu smrti', čija ćemo tri primjera sada prikazati. U Holbeinovom 'Plesu smrti' cilj je bio posebno pokazati kako se smrt približava bogatašu, naprimjer; pristupa čovjeku svakog društvenog ranga – od najvišeg do najnižeg. Štoviše, cilj je bio prikazati smrt kao pravednog suca. Holbein je u svom 'Plesu smrti' želio pokazati sve zamislive okolnosti pod kojima se smrt približava ljudskom životu.

## Der König.



50. Holbein. Smrt i kralj.

Ovdje vidimo da smrt dolazi kralju da ga otrgne od njegovog kraljevskog života.

## Der Mönch.



51. Holbein. Smrt i redovnik.

Ljudi tog vremena jako su se veselili slikama poput ovih. Bilo je to vrijeme kada je reformacija nastojala stati na kraj svakoj većoj svjetovnosti i ispraznosti vjerskog života – pokvarenosti crkve i crkvenih redova.

## Der Rych man.



52. Holbein. Smrt i bogataš.

Smrt se približava bogatašu, i nalazi ga sa hrpom novca.

Moji dragi prijatelji, vidjeli smo kako se njemačka umjetnost izražavala u ovim velikim primjerima – a posebno u najvećem, u Düreru – krajem 15. i početkom 16. stoljeća. Jedno pitanje ne može a da nas uvijek iznova ne zanima: kako stoje stvari s porijeklom i razvojem ove posebne umjetničke struje? Kako bismo rekli nešto više o ovoj temi, prikazati ćemo nekoliko slika koje otkrivaju kako je više faktora stajalo u karakterističnom trenutku. Možemo napraviti vrlo zanimljive studije o razvoju srednjoeuropske ili njemačke umjetnosti – a posebice južnonjemačke umjetnosti – početkom 15. stoljeća. Istina, slike perioda, koje ćemo pokazati, daju samo ishod duge linije razvoja. Ali taj se ishod u njima javlja snažno i karakteristično. Kada želimo okarakterizirati veliki raspon pojava, moramo mnoge stvari sažeti u nekoliko riječi, ako želimo biti istiniti, to nikako nije lako.... Može se dogoditi da karakteristične slike koje odaberemo ne predstavljaju u potpunosti sve ono što namjeravamo. Ali ako uzmemo stvari u cjelini, naći ćemo da je to bez dvojbe potvrđeno.

Podrijetlo srednjovjekovne umjetnosti njemačkog naroda najkarakterističnije se pokazuje na padinama Alpa koje sežu u južnu Njemačku, u područja južne Bavarske i Švapske. I moramo shvatiti da je ovdje došlo do spajanja dva čimbenika. Onaj kojeg predstavlja sve ono što je uvezeno putem razvoja Crkve – a osobito rimskog crkvenog sustava. Moramo snažno zamisliti (iako o tome povijesni dokumenti malo govore) da su i u umjetničkim stvarima mnogi poticaji došli preko Crkve i svećeničkih redova. Ovo se posebno odnosi na okruge koje sam upravo spomenuo. Bez sumnje, mnogi su svećenici i klerici također postali slikari – dobri i loši – i oni su, naravno, uvijek bili u tijesnoj vezi s cijelim sustavom crkve probijajući se prema gore svojim rimskim, latinskim impulsima s juga. Nosili su sa sobom sve ono što je tamo živjelo kao umjetnička tradicija. Nepotrebno je reći da je ova velika tradicija dosegla svoju eminentnost samo kod genijalnih ljudi, ali je postojala i poučavana je kao tradicija čak i među ne genijalnim ljudima. Tradicija je bila osobito domaća u Italiji, a otuda su je svećenici i redovnici upili i ponijeli sa sobom na sjever.

Uz sve ostale elemente koji su izvedeni iz rimske crkve, sa sobom su ponijeli i ove koncepte o tome kako bi umjetnik trebao raditi, ideje o umjetničkom skladu i ravnoteži: o tome kako treba grupirati osobe na slici, kako trebaju ići linije i tako dalje. Sve ovo što vidimo u najuzvišenijoj eminentiji, recimo u djelima Michelangela, a prije svega Rafaela, nije nastalo naivno, nego kako rekoh, iz dalekosežne umjetničke tradicije. Ti su umjetnici znali kako likovi trebaju biti grupirani, u kompoziciji, kako se pojedinačni likovi trebaju postaviti i tako dalje. I kao što sam nedavno spomenuo, doveli su zakon perspektive do visokog stupnja savršenstva.

Sve je to odneseno prema sjeveru. Redovnici i svećenici koji su uživali u umjetničkom obrazovanju često bi raspravljali o takvim stvarima s onima koji su pokazivali znakove umjetničkog talenta. Ali mora se reći da su ljudi čiji je dom bio u njemačkim govornim područjima onoga što se danas zove Austrija ili Južna Bavarska ili Švapska, prihvatili ta pravila veoma nevoljko. O tome ne može biti sumnje; suočili su se s mnogima od ovih stvari bez pravog razumijevanja. Čuli su da se nešto mora učiniti tako i tako; ali nije im se doista svidjelo, nije pogodilo cilj. Oni u sebi još nisu bili razvili viziju za te stvari. Za razdoblje iz kojeg je malo sačuvano, moramo pretpostaviti, polazeći od ovih krajeva, umjetnička djela koja su na vrlo nespretan način prenosila sve što je imalo veze s velikom umjetničkom tradicijom latinskog, rimskog juga. Nisu mogli ući u to; imali su vrlo malo talenta za to. Talenti ljudi iz ovih okruga leže u drugom smjeru.

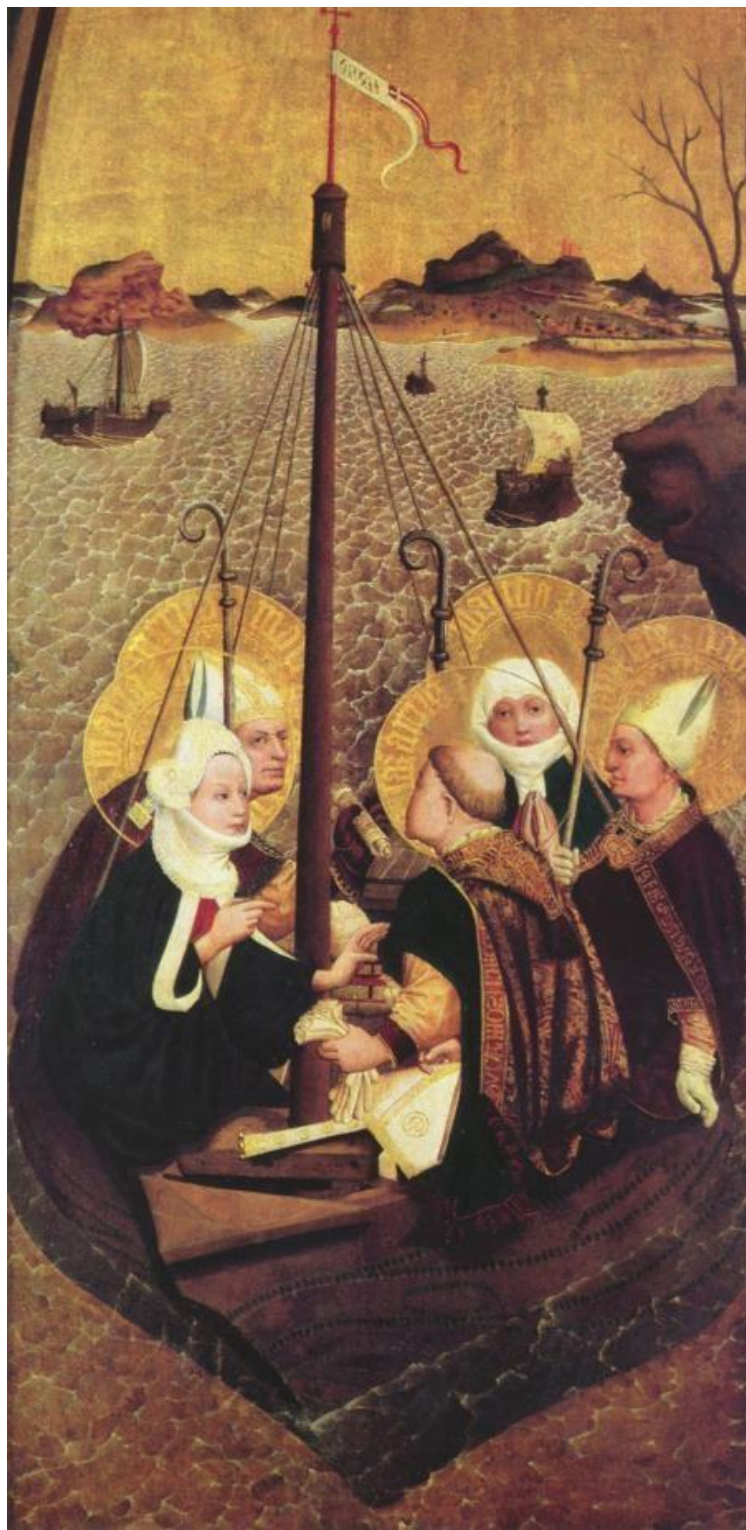
Govorio sam o svemu što je rimsko svećenstvo nosilo prema sjeveru. To je, kao što sam rekao, bio jedan čimbenik. Drugi je ono što bih nazvao elementarnom originalnošću srca i uma samih ljudi koji su u ovim krajevima pokazivali bilo kakav talent za slikarsku umjetnost. Nisu imali talenta slijediti pravila koja su se smatrala najvišim zahtjevima umjetnosti na jugu. Za početak, nisu imali oko za perspektivu. Da slika mora donekle izražavati činjenicu da jedan lik stoji više u prvom planu, a drugi straga – to su mogli shvatiti s velikom mukom. Stanovnicima ovih krajeva u prvoj polovici 15. stoljeća prostorna koncepcija još je bila gotovo zatvorena knjiga. Ipak, upravo su ti krajevi u mnogočemu izvor i vrelo njemačke umjetnosti. Nisu se mogli probiti kako bi osjetili zakone perspektive neovisno i po vlastitoj volji. U najboljem slučaju, osjećali su da se stvari moraju nekako izraziti preklapanjem. Lik koji se preklapa s drugim je ispred, drugi je iza. Na taj su način željeli unijeti neku mjeru prostornog reda u svoje slike i tako su počeli pronalaziti svoj put u zakonima prostora.

Koliko su god još primitivne, vidimo na ovim slikama – koje se tako karakteristično pojavljuju u prvoj polovici 15. stoljeća – koliko je teško toj struji razvoja koja pokušava oblikovati iz elementarnih sila ljudskog srca, koliko je teško za sebe otkriti zakonitosti umjetničkog stvaranja. Sada ćemo prikazati neke primjere iz gore navedenih okruga. Vidjet ćemo da oni nisu imali nikakav pravi unutarnji odnos prema tradiciji koja im je donesena. Upijali su to, takoreći, nerado, nevoljko. Niti su još imali moć pokoriti se zakonima prostora iz vlastitog razumijevanja. Za početak, pokazat ću vam umjetnika prve polovice 15. stoljeća: Lucasa Mosera.





53. Lucas Moser. Put Marije i Lazara (oltar, Tiefenbronn)



54. Lucas Moser. Putovanje Marije i Lazara (detalj)

Ovdje vidite koliko je umjetniku teško, gotovo nemoguće pobjeći od ravne površine. Čini se da nije u stanju poštivati bilo kakav zakon perspektive.

Stvara iz elementarnih sila srca i uma, ali njegovi likovi su u ravnini – izlaze iz ravnine. Ipak, zanimljivo je jednom vidjeti nešto tako primitivno.

Lucas Moser bio je jedan od onih umjetnika, koji je stvarao unutar socijalnog poretka u kojem su nedvojbeno živjeli neki od zakona i kanona umjetnosti, koji su uvedeni s juga. Neki elementi južnjačkog stila nedvojbeno se pojavljuju u njegovim djelima. Istovremeno pokušava doprinijeti nečim od onoga što sam vidi. I jedno se baš ne slaže s drugim. Jer se zapravo ne vide stvari u skladu sa zakonima umjetnosti.

Pogledajte ovo 'Putovanje svetaca preko mora', kako se zove. Pogledajte u prvi plan (iako se ovdje jedva može govoriti o 'prednjem planu') – vidite vodu u kojoj brod pluta. Valovi su samo naznačeni vrhovima, obojeni svjetlijom bojom. Pokušate li zamisliti vizualnu točku s koje bi se mogla vidjeti cijela slika, odmah ćete se naći u poteškoćama. Moramo je zamisliti visoko tako da gledamo dolje u vodu. Ali to se opet, neće slagati s aspektom likova svetaca, dolje.

S druge strane, vidite da ovaj umjetnik već teži onome što se kasnije pojavilo – kao njihova suštinska veličina – kod njemačkih umjetnika kasnijeg vremena, koje smo sada razmotrili. Pogledajte element naturalizma – vjerni prikaz izraza na licima ovih svetaca. A ipak sjede na samom rubu čamca, tako da bi sigurno pali u more i na najmanji dašak vjetra. Unatoč tome, koliko je intimno zapažanje umjetnika; kako su delikatno izražene duše. Nevješto pokušava poštovati zakone umjetnosti, a istovremeno pokušava biti realan, a te dvije stvari se ne slažu... Nepotrebno je reći da lice nije moglo biti u ovakvom položaju, u odnosu na tijelo (vidi lik sveca, s mitrom). Postoji bezbroj grešaka iste vrste. Sve je to pokazatelj da umjetnik s jedne strane teži onome što je kasnije postalo prava veličina njemačke umjetnosti, dok je s druge strane impresioniran određenim pravilima. Naprimjer: trebao bi biti lik u punom stasu u sredini slike, a drugi u profilu u kontrastu s njim. Naučen je određenim pravilima u aranžmanu kompozicije. Sve to on se svim silama trudi promatrati. Ali to ne može učiniti samo prema mjeri svojih elementarnih predodžbi. Još se nije probio do bilo kakve perspektive ili promatranja zakona prostora.

Promatrajte ove male brežuljke – a ipak slika se zapravo ne povlači prema pozadini. Shvatit ćete ogroman napredak koji je postignut u vrijeme Dürera i Holbeina. Pa ipak, kako je malo bilo vrijeme između! Ovaj je predjel nastao u prvoj polovici 15. stoljeća. Kako su snažno morale djelovati sile, nadvladavajući umjetničke tradicije uvezene s juga (jer ih nisu željeli), iznjedrivši novu struju iz neovisnog elementarnog impulsa. Pobunili su se

protiv južnjačke tradicije i težili su je prevladati, te sami pronaći ono što im je potrebno. I vidjeli ste koliko su daleko stigli u relativno kratkom vremenu.

Sada ćemo prikazati drugu sliku istog umjetnika.



55. Lucas Moser. Usnuli sveci (Marseilles, oltar Tiefenbronn)

Pogledajte ovu kreaciju! Pokazuje kako umjetnik kombinira jasnu viziju prirode s apsolutnim zanemarivanjem nekih od najjednostavnijih prirodnih činjenica. Popločani krov i crkveni toranj – sve je takvo da to umjetnik nije mogao nigdje vidjeti. On to sastavlja, naučivši određena pravila o rasporedu likova u prostoru. Ipak, pogledajte kako iznosi neke stvari prema vlastitoj viziji. Postoji odlučan početak naturalizma. Pokušava biti naturalist, ali ipak izraziti ono što smatra da bi trebalo biti tu. Njegova tema su 'Usnuli sveci',

ali on smatra da moraju izgledati dostojno i dostojanstveno. Pogledajte ovdje lik svetog Cedonija (?) s njegovom mitrom.



56. Lucas Moser. Usnuli sveci (detalj)



57. Lucas Moser Autoportret (detalj)

Još jednom cijela stvar izgleda ravna. Ali već ćete uočiti prvi pokušaj izvlačenja prostornih efekata jakim sjenama. Njegov odnos prema zakonima perspektive vrlo je usiljen, blago rečeno. Ali efekt prostora uspijeva postići jakim sjenama, i sveukupno raspodjelom svijetla i tame.

Ovo je, kao što smo vidjeli na prethodnim predavanjima, osebujna karakteristika njemačke struje – osjetiti kvalitetu prostora hvatanjem svijetla, koristeći prostorna svojstva samog svijetla. Ovdje ne polazimo od

zakona linearne perspektive – zakona crtanja perspektive. Proširujemo površinu naprijed i natrag otkrivajući skrivene učinke same svjetlosti.

Najznačajnije to možemo vidjeti kod drugog umjetnika, koji već traga za istinom prirode, ali se ipak može u osnovi okarakterizirati kao i prethodni. Mislim na Multschera.



58. Multscher. Rođenje Krista. (Berlin)

Ovdje je prikaz Kristova rođenja. Još jednom nema stvarno ničega od onih zakona prostora koji su došli s juga. Ali vidite početke prostornog djelovanja same svjetlosti. Prostor se takoreći rađa iz djelovanja svijetla, i u tom trenutku umjetnik radi s velikom pažnjom. Ova slika datira iz 1437.

U djelima Mosera i Multschera imamo istinski umjetnički impuls, rođen iz same prirode njemačkog juga. Tu je element koji se kasnije uzdigao do svojih visina kod Dürera, Holbeina i ostalih, iako su potonji bili pod utjecajem Flandrije i Holandije. Köln-ski majstori također su ukorijenjeni u istim impulsima. Uvijek iznova vidimo kako se osobine čudesno pojavljuju kao i na

samom početku razvoja takvog impulsa. Promatrajte na ovoj slici težnju da se izrazi unutarnja kvaliteta duše svake pojedine osobe. Pa ipak, umjetnikov odnos prema određenim drugim istinama prirode vrlo je usiljen; zamislite da ste u gomili ljudi koja stoji u pozadini. Pogledajte lica. S obzirom na to koliko su neki od njih blizu, ne bi mogli stajati jedan uz drugog na taj način osim ako im ruke nisu odsječene, desna i lijeva; umjetnik ne obraća pažnju na te elementarne stvari prostorne raspodjele. Jedna osoba je spojena s drugom. Sljedeće je još jedna slika od Multschera.



59. Multscher. Krist u Getsemanu (Sterzing, gradska vijećnica)

Umjetnik se pokušava snaći u prikazu pejzaža. Obratite pažnju na to koliko je duboko osjetio tri lika apostola, koji su ostali. Ipak, koliko malo uspijeva napraviti stvarnu razliku između prednjeg i pozadinskog plana. Čini se da gotovo ne može slijediti zakone prostora. Ali još jednom pokušava



izraziti prostor djelovanjem svijetla. Ovdje još jednom vidimo element koji je kasnije postao tako veliki u njemačkoj umjetnosti.



60. Multscher. Polaganje u grob. (Stuttgart, muzej)

U Lucasu Moseru i Multscheru vidimo stvarne početke njemačke umjetnosti. Ima i drugih, ali je vrlo malo sačuvano; većina toga nalazi se u crkvama. Uz svu njihovu primitivnu nevješnost, ovdje imamo početak onoga što se u stvarnoj veličini pojavilo u slikama kasnijeg datuma, koje smo vidjeli. Slikaju iz primitivnog osjećaja, dok se jednostavno ne mogu snaći u tradiciji koja im dolazi s juga. Njihova je nutrina u suprotnosti s ovim zakonima kojima su poučavani. Još jedna slika od Multschera.



61. Multscher. Uskrsnuće (Berlin)

Sve što smo rekli o dvojici umjetnika dolazi do izražaja na ovoj slici. Ako tražite točku s koje se vide ove figure sa sarkofagom (jer bismo to tako mogli nazvati), morate pogledati od visoka gore. Gledamo s visine na cijelu scenu. Pa ipak, ako pogledate stabla, ona se vide frontalno. Ne postoji jedinstvena vizualna točka za sliku kao cjelinu. Stabla se vide od naprijed; slika u cjelini, odozgo. Ne postoji jedinstvena točka gledanja prema zakonima prostora. Doista, koju god perspektivu vidite na slikama bila bi uvelike eliminirana da nije snažne diferencijacije prostora kroz efekte same svjetlosti. U tom pogledu lako će nas naše oči prevariti. Uzalud biste tražili linijsku perspektivu na ovoj slici. Posvuda biste pronašli greške. Ne mislim na prirodno dopuštene pogreške, nego na pogreške koje bi same po sebi sliku učinile sasvim nemogućom. Još jednom vidimo težnju da se nadiđe puka linearna perspektiva pomoću dubine prostora i osobine koju rađa sama svjetlost.

Vidimo kako ovi umjetnici Srednje Europe moraju osjetiti vlastiti put prema ukupnosti kompozicije. Postoji još jedna zanimljiva točka – manje očita na ovim slikama, ali ćete je naći u drugim Multscherovim djelima koja pripadaju istoj oltarnoj slici. Njegov istančani osjećaj za svjetlo omogućuje mu da lijepo istakne izraz lica. Ali jedva da je u stanju napraviti oči s umjetničkom istinom. Ovdje se to donekle vidi iako je manje vidljivo nego na drugim slikama. A što se tiče ušiju – radi ih onako kako su ga naučili. Tu još ne posjeduje slobodan i neovisan osjećaj. Tako s jedne strane promatra ono što mu je rečeno, ali bez puno umjetničkog razumijevanja. Ono što radi po tradiciji, radi loše. S druge strane, u njemu vidimo, u primitivnom obliku, ono što se tek kasnije moglo savršenije pojaviti u njemačkoj umjetnosti.

Zaista je zanimljivo kako se sve te stvari, koje nalazimo u njemačkoj umjetnosti, pojavljuju već u vrlo savršenom obliku kod hamburškog majstora, majstora Francke, koji je praktički bio suvremenik Mosera i Multschera.



Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti III

## 62. Meister Francke. Tuga (Hamburg)

U ovom Ecce Homo, ovoj Tuzi, vidite koliko je visok stupanj savršenstva već dosegao izraz Kristove glave, koji se razrađivao tijekom vremena. Usporedite ovu Kristovu glavu s onom od Multschera koju smo upravo vidjeli. Prepoznat ćete veliki napredak. Isto tako, u cijelom oblikovanju lika. Naravno, osobita kvaliteta koja je kasnije došla do izražaja kroz veću vještinu i raznovrsnost tehnika u Dürerovom radu – u njegovim slikama, bakropisima, drvorezima – još uvijek nedostaje.



## 63. Meister Francke. Uskrsnuće (Schwerin)

Sve u svemu, s obzirom na umjetnička kretanja, kaju su tu potencijalno, u tim prvim počecima, a koja su proizvela Dürera i Holeina i ostale, moramo priznati da je nit prekinuta. Jer poslije je došao prekid; opet su se vratili rimskom, latinskom principu. A u 19. stoljeću umjetnički razvoj odlučno je krenuo nazadnim putem. Nema sumnje, međutim, da je ta činjenica povezana s dubokim i značajnim zakonima evolucije. Ova struja razvoja u umjetnosti djeluje iz elementa svijetla i sjene i otkriva – kako sam pokušao objasniti na predavanju o Rembrandtu – unutarnju povezanost svijeta boje sa svijetlom i tamom. Kroz povijesnu nužnost tog vremena, nije mogla ne težiti određenom naturalizmu; ali nikako ne može naći svoj vrhunac u naturalizmu. Jer u ovom osebujnom talentu za sagledavanje nutrine stvari još uvijek leži mogućnost slikanja, predstavljanja duhovnih misterija. Kad kažem 'nutrine stvari', ne mislim samo na nutrinu duše, nego na nutrinu samih stvari, izraženu u prostornim zakonima svijetla i tame koji također sadrže misterije boje. Goethe je, kao što znate, to pokušao sustavno izraziti u 'Teoriji boja'. Ova mogućnost dakle, još uvijek leži otvorena i neostvarena u razvoju. Mogućnost slikanja duhovnih misterija iz unutarnjih vrlina svijeta boja, iz unutarnje suštine svijetla i tame. A mogućnosti u tom smjeru mogu se proširiti i na druge umjetnosti.

Ali takvo što se može postići jedino kroz nadahnuće znanosti duha, antropozofskog poimanja svijeta. U ne tako dalekoj budućnosti, sve mogućnosti koje leže svojstvene počecima ove umjetničke struje moraju se spojiti. Stvaranje iz unutaršnjeg svijetla – iz snage formiranja i oblikovanja svijetla – bit će u isto vrijeme stvaranje iz unutaršnjeg izvora bića, a to ne moram ni reći, može biti samo duhovno. U prikazivanju svete povijesti, ova struja umjetnosti nije mogla, po prirodi stvari, postići visoko savršenstvo koje je dosegao Rafael, naprimjer. (Usprkos tome, u nekim je aspektima postignuto savršenstvo – osobito kod velikih umjetnika čija smo djela danas ponovno vidjeli) Ali duhovno koje prožima djela ove umjetnosti je još uvijek živo. Moramo samo pronaći vezu onoga što izvire kroz ta umjetnička djela, s temeljnim zakonima duhovnog života. Tada će se duhovna imaginacija i umjetnička mašta udružiti i stvoriti pravu imaginativnu umjetnost.

U nekoj mjeri, kao prvi početak, to je pokušano u našoj zgradi (Goetheanum). Jer ovo je ipak početak novih umjetničkih poticaja. Naravno, u svakom novom početku ima nešto primitivno; ali smo se ipak odvažili težiti nečemu novom i u većem stilu. Možda će doći vrijeme kada će ljudi shvatiti čemu smo težili u ovoj zgradi. Tada će se shvatiti zašto su pojedini okultni

impulsi, koji su već došli do izražaja u ovoj umjetnosti koju vidimo danas i u suvremenoj skulpturi koja je prethodila (čije smo primjere također vidjeli) ostali do danas neostvareni. Razumjet će se zašto je stanoviti prekid bio neizbježan u razvoju ove umjetnosti. Koliko je ustvari, daleko ono što nastaje u 19. stoljeću u umjetnosti Kaulbacha ili Corneliusa, od onoga što živi u ovoj umjetnosti koju smo vidjeli danas! Kod Kaulbacha, Corneliusa, Overbecka i ostalih vidimo samo ponavljanje južnjačkog elementa. U ovoj umjetnosti, pak, vidimo sa svih strana radikalnu pobunu i revoluciju protiv latinskog i rimskog.

Tko je spreman pogledati bolje, pronaći će još dublje veze. Sjetite se četiri slike Multschera koje smo danas pokazali. One predstavljaju, ako mogu tako reći, domaće švapske tendencije u području umjetnosti. Ovdje nalazimo stanoviti izvorni talent za ravnu površinu uz pomoć svjetla. Svatko tko ima osjećaj za finije, intimnije odnose, uočiti će sličnu kvalitetu u Hegelovoj filozofiji – također proizvodu švapskog talenta, i u onoj od Schellinga, za kojega se može reći isto, i u poeziji Holderlina.

Ovo hvatanje ravne površine, ali rad iz radne površine uz pomoć svjetla – nalazimo ga ne samo u primitivnim počecima ove umjetnosti, nalazimo ga opet, čak i u Hegelovoj filozofiji. Stoga Hegelova filozofija, ako mogu tako reći, na nas ostavlja tako 'plošan' dojam. To je kao veliko platno, kao idealna slika svijeta. Radi s površine; a sa svoje strane, uostalom, to mogu biti samo filozofski počeci onoga što će sada probiti svoj put – ne samo u ovu projekciju stvarnosti na ravni – nego u samu punu stvarnost. A ova 'stvarnost', ne moram reći, ne može biti ništa drugo nego duhovna.

Ove stvari su međusobno povezane u svoj istini. Ono što vam u zadnje vrijeme pokušavam opisati za druga područja života, s obzirom na povijest i civilizaciju Europe, izvrsno se potvrđuje, u svim detaljima, u sferi umjetnosti. Sve ono što smo prepoznali na prekjučerašnjem predavanju – impulse koji djeluju u različitim regijama Europe – možete ponovno pratiti u životu umjetnosti. Ponovno dovedite pred svoje misli holandsku umjetnost koju smo vidjeli – kako dolazi odande u zapadnu Njemačku, zatim razmotrite ono što smo danas proučavali – kao nešto što apsolutno i izvorno izrasta iz samog njemačkog duha. Za zemlju o kojoj smo danas govorili, tlo na kojem su radili Lucas Moser i Multscher, ipak je središnje područje njemačkog duha. Tu se najizvornije i najistinskije razvio njemački duh. Kršćanstvo je i ovdje bilo apsorbirano iznutra, kao unutarnjom srodnošću s duhovnom prirodom njemačkog srca i uma. Apsorpcija kršćanstva bila je daleko više unutarnji proces u ovim krajevima; i ovdje su izvorni i elementarni darovi njemačke prirode izvili u područje umjetnosti. Nisu prihvatili ono što im je

donijelo kršćanstvo s juga u obliku koji je već narušio Rim; pokušali su sami umjetnički rekreirati kršćanstvo iz svog unutarnje osjećaja i srca.

Takvo nešto ne bi se moglo pojaviti u istoj mjeri u sjevernijim regijama Njemačke bez dolaska impulsa s juga. Još jednom vidimo istu stvar u činjenici da je Hegelova filozofija dobila svoj zamah iz južnih krajeva, pa ako i Schellingova, dok se, s druge strane, Kantova filozofija posve očito otkriva kao sjevernonjemački proizvod. Osobitost kantovske filozofije nije nepovezana s činjenicom da su izvorno pruski krajevi ostali poganski relativno dugo. Dovedeni su na kršćanstvo u kasnijem razdoblju i prilično izvanjskim procesom – daleko više vanjskim preobraćenjem nego u južnonjemačkim okruzima. Pruska je, ispravno govoreći, ostala poganska sve do vrlo kasnog razdoblja.

Ono što inače prepoznajemo u razvoju povijesti – možemo naći potvrđeno u razvoju umjetnosti i razvoju života misli. Iz tog sam razloga želio staviti pred vas Mosera i Multschera na kraju naših današnjih razmatranja.

## Predavanje IX

### Grčka i rimska skulptura. Renesansna plastičnost.

Često sam citirao Goetheovu izjavu, kada je u Italiji osjetio odjek grčke umjetnosti. Danas vas mogu još jednom podsjetiti na to, sada kada ćemo pokazati neke prikaze grčkog kiparstva. Goethe je iz Italije pisao svojim prijateljima u Weimar. U Italiji je vidio nešto od grčke umjetnosti, a slutio je još više. Upoznao se s njom i napisao je: nakon ovog iskustva uvjerio se da su Grci u stvaranju svojih umjetničkih djela postupali prema istim zakonima po kojima se ponaša sama priroda – i bio je na tragu tog otkrića.

Ova Goetheova izjava uvijek mi se činila od dubokog i trajnog značaja. Goethe je u tom trenutku slutio da nešto živi u Grcima, u istinskom skladu sa zakonima velikog kozmosa. Već prije svog putovanja u Italiju pokušavao je otkriti univerzalno načelo razvoja i nastajanja. To je prije svega učinio u svojoj teoriji metamorfoze. Otkrio je da se mnogostruki oblici prirode mogu odnositi na određene tipične ili temeljne oblike, u kojima je izražen duhovni zakon i esencija koja je u osnovi vanjskih stvari. Počeo je, kao što znate od botanike – proučavanja svijeta biljaka. Pokušao je sagledati rast biljke na sljedeći način: jedan temeljni organ, čiji je osnovni oblik prepoznao u listu, prolazi kroz stalne metamorfoze. Svi organi su transformacija ovog. I ne samo to, nego je tako započeo, nastojao razumjeti nekoliko biljnih vrsta kao različite manifestacije jednog arhetipskog oblika, prvobitne biljke.

Isto tako, tražio je poveznicu u svijetu životinja. Često smo govorili o ovom Goetheovom djelu. No, u pravilu nemamo dovoljno jasnu predodžbu o tome što je namjeravao. Običavamo stvari shvaćati previše apstraktno, a to činimo i u ovom slučaju. Goethe je, ako se tako mogu izraziti, htio je ovladati životom živih stvorenja, u njihovoj organskoj metamorfozi. Želio je otkriti princip na koji priroda funkcionira. Čineći to, on je doista usmjeravao ravno prema onome što mora biti karakteristika znanosti petog post- atlantskog doba, kao što je ono što su Grci izrazili u svojim umjetničkim djelima bilo obilježje četvrtog.

S tim u vezi često sam vas pozivao da promatrate ono što je prepoznatljivo u zlatnom dobu grčke umjetnosti, a osobito grčke skulpture, u mjeri u kojoj nam je to sačuvano. Grčki umjetnik stvarao je s posve drugačijeg polazišta.



Imao je određeni osjećaj. Da bismo to izrazili na naš potpuno konkretan način, moramo to ovako opisati: on je osjetio kako etersko tijelo svojim životnim silama i pokretljivošću leži u osnovi oblika i kretanja fizičkog. Osjetio je kako se etersko očituje ili pokazuje u oblicima fizičkog tijela, dok u pokretima potonjeg dolaze do izražaja žive sile kojima etersko tijelo obiluje.

Grčka umjetnost gimnastike, grčka atletika, izgrađena je na ovim temeljima. Oni koji su u tome sudjelovali trebali su time steći pravi osjećaj onoga što nevidljivo živi unutar vidljivog bića čovjeka. I u svojoj plastici Grk je želio prikazati ono što je sam doživio u svojoj prirodi. Sve je to, kao što sam često govorio, postalo drugačije u kasnijim vremenima, jer su kasnije ljudi kopirali ono što su vidjeli pred sobom svojim očima, ono što su izvana imali pred sobom. Grk kopira ono što je osjećao u sebi. On nije radio prema modelu kao što se to radilo u kasnijim vremenima (nije važno je li to radio više-manje očito ili nejasno). Raditi po modelu tek je osobitost petog post-atlantskog doba. Ipak, upravo u ovo doba mora se pojaviti novi pogled na prirodu, za što je živa polazna točka dana u Goetheovoj 'Metamorfozi'. Istina, još uvijek postoje teške prepreke takvom pogledu na prirodu. U ovoj sferi, kao i u svim drugim, materijalističke predrasude stoje na putu poimanju egzistencije. Kasnije će se morati probiti u prevladavanju ovih prepreka. U našem vremenu moramo svjedočiti stvarima koje se još malo primjećuju – pokretima koji dugoročno teže brutalizirati čak i umjetnički život. Goethe je na lijep način prepoznao vezu između istine u znanju ili znanosti, i istine u umjetnosti, u praksi. Znanost je za njega još uvijek bila živi život unutar duha.

Među preprekama u ovom pogledu je jedna stvar kojoj – ako smo u stanju dublje sagledati sve impulse prepreka i napredovanja u našem vremenu – ne možemo dati ugodno ime. Mislim na ono što se danas naziva sportom i igrama, atletikom i slično, koji su – ako pogledamo dublje – također u velikoj mjeri među preprekama u modernoj civilizaciji. Ne mogu to opisati nikako drugačije nego tendenciju degradacije civilizacije na razinu majmuna. Suvremeni sport i atletika – i sami proizašli iz materijalističkog poimanja života – predstavljaju, takoreći, drugi pol. Na jednom polu, materijalizam teži zamisliti čovjeka samo kao savršenijeg majmuna, dok se na drugom polu – kroz mnoge aktivnosti koje spadaju u kategoriju sporta – snažno trude pretvoriti ga u neku vrstu majmuna mesoždera. To su dvije stvari koje idu paralelno jedna s drugom. Nepotrebno je reći da se moderni sportovi i igre, te atletika, smatraju velikim znakom napretka. Doista, često ih se smatra svojevrsnim uskrsnućem duha antičke Grčke. Ali u svojoj suštini, to se može opisati samo kao rad prema idealu, 'majmuniziranja' ljudske rase. Što može biti od čovjeka ako krene tim putem modernog sporta, i tako dalje? Upravo

'majmunizirani' čovjek, čija će glavna razlika od pravog majmuna biti u tome što je potonji vegetarijanac, dok će 'majmunizirani' čovjek – vjerojatno – biti vrsta majmuna mesojeda. Prepreke s kojima se susrećemo u današnjoj civilizaciji ponekad se moraju opisati groteskno; inače ih ne opisujemo dovoljno snažno da ih dočaramo – bez obzira koliko malo – današnjim ljudima. To je sasvim u skladu sa sklonostima našeg vremena: s jedne strane, teoretski, oni se trude shvatiti čovjeka kao savršenog majmuna, dok s druge strane u praksi rade na tome da izvedu čovjekovu 'majmuniziranost'. Jer ako bi se to ljudsko biće razvilo, koje je temeljni ideal ekstremnih pokreta u današnjim sportovima i igrama, znanstveno se to uistinu ne bi moglo opisati ni na koji drugi način, nego u svim bitnim stvarima, kao izdanak majmunske prirode.

Moramo istinski razmišljati o ovim stvarima, kako bismo stekli neko razumijevanje tih plemenitih stvari u čovječanstvu koje su u osnovi zlatnog doba grčke umjetnosti. Bilo je neizbježno u petom post-atlantskom dobu, da čovjek ostavi iza sebe, svoj život unutar duhovnog.... Stari Grk je još živio u tome. Kad je pomaknuo ruku, znao je da je duhovno – etersko tijelo – u pokretu. Stoga je i kao kreativni umjetnik, u svemu što je prenosio na fizički materijal, nastojao stvoriti, takoreći, izraz onoga što je osjećao u sebi – kretanje eterskog tijela. Čovjek današnjice mora ići drugim putem. Putem vanjske vizije, kontemplacije – u kombinaciji sa živom imaginacijom tkanja eterskog u organskoj oblasti – on mora ponovno oživjeti staru Grčku na višoj razini, ovaj put prožeto svjesnim znanjem, prema istinskom impulsu petog post-atlantskog doba. Goethe je na elementarni način težio ovom cilju u svojoj 'Teoriji metamorfoze'.

Goethe je cijelim svojim bićem živio u toj težnji za živim konceptom duhovnog u svijetu. Zbog toga mu je bilo drago okrijepiti se i ojačati svime što mu je dolazilo iz proučavanja grčke umjetnosti.

Da bismo razumjeti umjetnost antičke Grčke u njenoj pravoj prirodi – njene karakteristike u potpunosti su proizvod raspoloženja duše četvrtog post-atlantskog razdoblja – moramo krenuti od ideja koje smo upravo iznijeli. U tom pogledu zanimljivo je vidjeti kako je grčka umjetnost pronašla svoj put. Sačuvano je malo originalnih djela. Većina njih do nas je dospjela tek kasnijim prijepisima. Upravo je uz pomoć kasnijih kopija čovjek poput Winckelmanna u 18. stoljeću tako divno nastojao prepoznati umjetnost antičke Grčke. Winckelmann, Lessing i Goethe, u drugoj polovici 18. stoljeća, pokušali su riječima izraziti bit grčke umjetnosti – pokušali su pronaći put natrag, ponovno je otkriti. I možemo doista reći: grčka umjetnost

u svojoj biti, jednom kad se stvarno shvati, može donijeti spas od opasnosti materijalizma.

Odvelo bi nas previše daleko ako bih vam dao čak i okvirnu skicu stvarne povijesti, okultne povijesti grčke umjetnosti. Samo se može nešto reći u vezi s ilustracijama koje ćemo danas vidjeti. Čak i u ranim djelima petog ili kraja šestog stoljeća prije Krista, čiji su ostaci došli do nas, osnovni temelj koji sam upravo opisao jasno je prepoznatljiv. Iako u tom ranom razdoblju Grci još nisu imali sposobnost izražavanja kroz materijal onoga što su u sebi doživljavali, ipak, čak i u arhaičnim oblicima, koliko god bili nesavršeni, vidimo da se umjetnikovo stvaralaštvo temelji na osjećaju unutaršnjeg života i pokreta eterskog tijela. Tako je Grk mogao pronaći način da ljudski oblik tako čudesno uzdigne do božanskog. Grk je bio itekako svjestan da su figure njegovih bogova utemeljene na stvarnom biću u eterskom univerzumu. Iz toga je sasvim instinktivno proizašla (jer je u to vrijeme sve bilo više manje instinktivno) potreba da se prikaže svijet bogova i sve što je s njima povezano, na način da vanjski oblik bude idealizirani ljudski oblik. Poanta nipošto nije bila samo idealizirati ljudsko – to je samo ideja doba koje ne uspijeva razumjeti stvarne dubine. Kroz idealizirani ljudski oblik mogli su izraziti ono što živi i tka u eterskom svijetu.

U najranijim figurama još uvijek vidimo određenu ukočenost. Ali iz toga, u svom zlatnom dobu, Grci su razvili moć da u vanjskom fizičkom obliku izraze eterskog čovjeka. Na najranijim figurama još ćemo vidjeti izvjesnu krutost; ali i tu se vidi da oblikovanje udova polazi od istinskog osjećaja za etersko u pokretu.

Zatim, dok idemo dalje do Mirona i neka njegova djela postavimo pred naše duše, vidjeti ćemo kako ono što je prvo došlo do izražaja u oblikovanju udova, počinje zahvaćati cijelo tijelo. Kod Mirona već vidimo kako kada se ruka pomakne – ili prikaže u pokretu – da to nešto znači za cijeli organizam koji diše, za oblikovanje prsnog koša. Ljudsko biće se u potpunosti osjeća kao cjelina. I tako je u najvećem stupnju moralo biti kod Fidije i njegove škole, i kod Polikleta – u zlatnom dobu antičke Grčke.

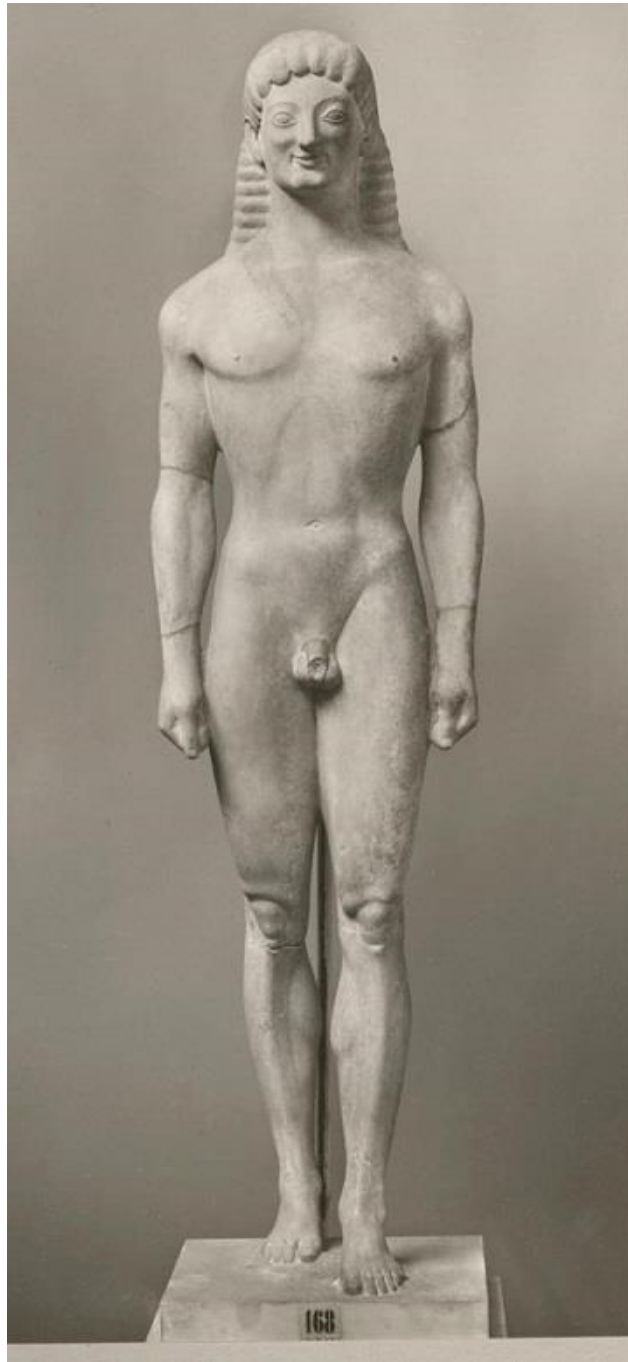
Nakon toga osjećamo postupni silazak umjetnosti od ovog uzvišenog osjećaja eterskog. Nije da je etersko izostavljeno; ali oni sada pokušavaju ovladati stvarnim oblicima prirode, vjerno slijede prirodne oblike, više su ljudski a manje božanski. Ipak, oblici su još uvijek izraz unutaršnjeg živog eterskog kretanja.

Gledajući neke slike, manje ćemo se baviti raspravom o pojedinim umjetnicima; uglavnom, želimo vidjeti evoluciju grčke umjetnosti u cjelini.

Niti je toliko važno govorimo li – kao što to povjesničari umjetnosti imaju običaj – o padu kod posljednjih radova. U ranijem razdoblju tijelo je bilo zamišljeno, takoreći, više u samom položaju, tako da određeno mirovanje ili spokojstvo prožima starija djela. Samo kretanje je zamišljeno kao da se zaustavilo. Imamo osjećaj da umjetnik nastoji prikazati tijelo na način da položaj u kojem se figura nalazi bude trajan. Kasniji umjetnici teže većoj dramatičnosti, čvrsto hvatajući trenutak vremena u progresivnom pokretu. Stoga u kasnijim radovima ima više pokreta. Na kraju krajeva, samo je stvar izbora – proizvoljnog ljudskog izbora – hoćemo li ovo nazvati padom ili ne.

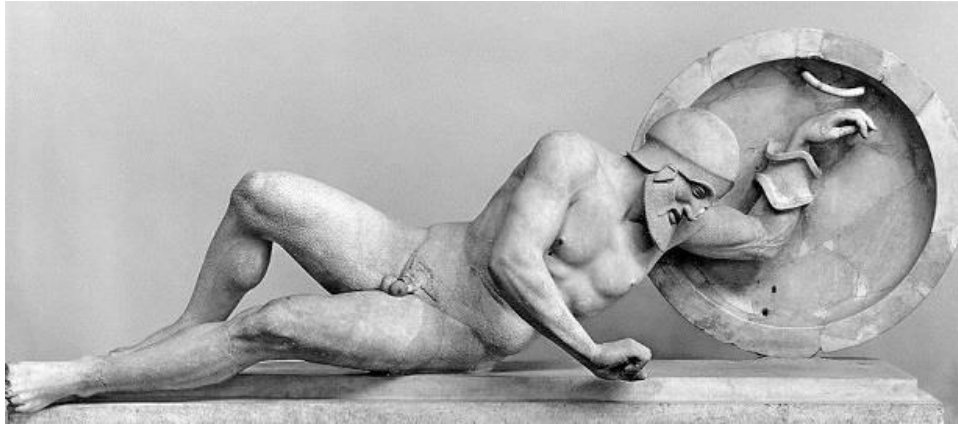
Nakon ovih par napomena vidjet ćemo neke ilustracije, a sve što se ima za reći može se reći u svezi s pojedinačnim prikazanim djelima.





1. Apolon od Tenea. (Glyptoteka, München)

Ovo je rano razdoblje - oko 600 prije Krista. Promatrajte kako su posebno udovi, prožeti eterskim.... Često se naglašava jedna značajka najranije grčke skulpture: osmijeh, kako ga nazivaju, oko usana. U vremenu koje dolazi to će biti prepoznato kao rezultat napora da se ne predstavi mrtvo ljudsko biće – puko fizičko tijelo – već da se uhvati unutarnji život. U najranijem razdoblju to nisu mogli činiti ni na koji drugi način osim ovom značajkom.



2. Umirući ratnik. Istočni zabat, hrama u Eginu (Gliptoteka, München)

Ova umjetnička djela u dorskom hramu u Eginu napravljena su kao žrtva zahvalnosti za bitku kod Salamine. Uglavnom predstavljaju scene bitaka. U cjelini dominira figura Pallas Atene, koju ćemo uskoro vidjeti. Ova umiruća ležeća figura prekrasan je primjer figura koje se nalaze u ovom hramu, Figure su grupirane u zabatu. Najzanimljivije je vidjeti kompoziciju, savršenu simetriju. Figure su raspoređene lijevo i desno s divnom efektom simetrije.





3. Pallas Atena iz zabata hrama u Egini (Gliptoteka München)



4. Rekonstrukcija zapadnog zabata hrama Aphaia.

Ova djela nas vode na početak 5. stoljeća prije Krista.





5. Glava mladeži.

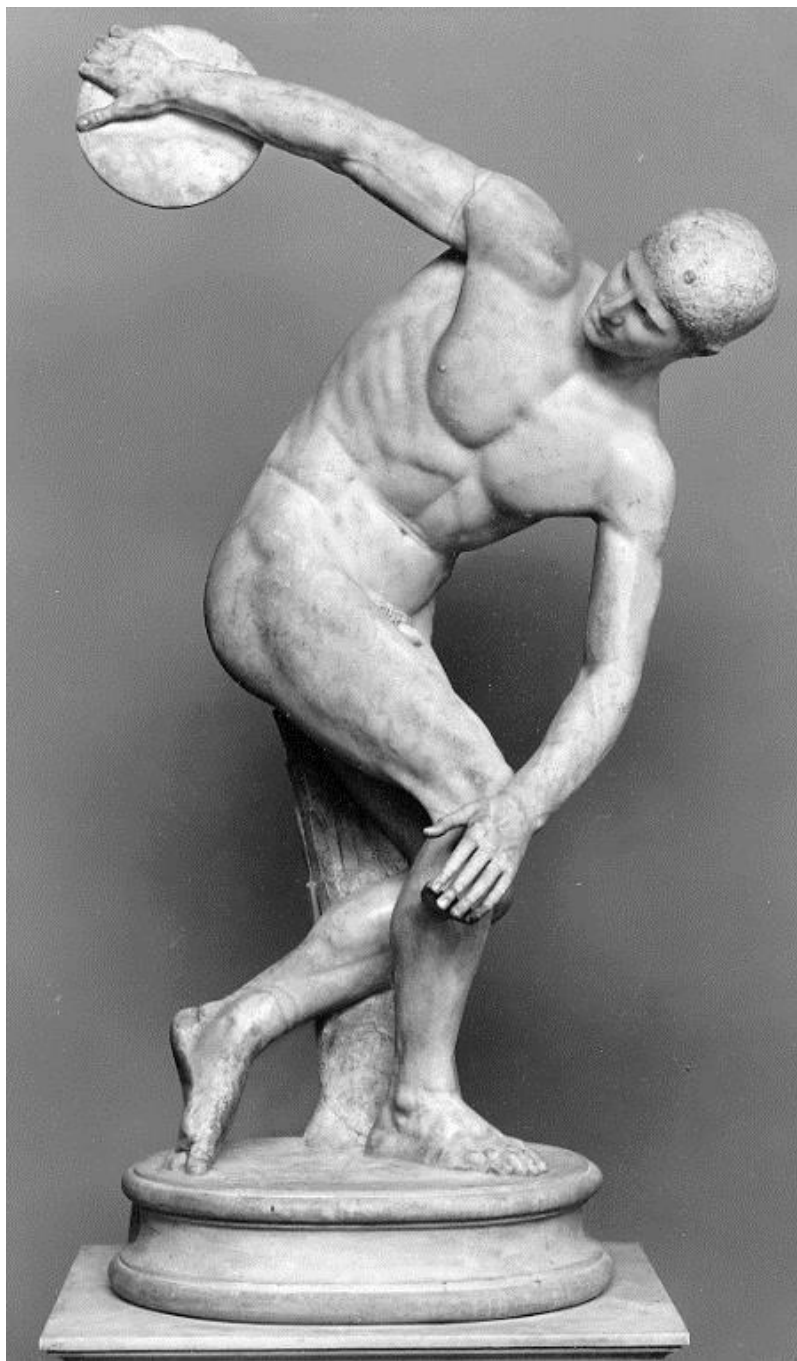


6. Kočijaš iz Delfa



5. Trkač (sredina 5. stoljeća prije Krista)

I onda vas molim da primijetite, kao i kod Mirona – kako dolazimo u to doba koje se može označiti kao vrhunac – kao i kod Mirona, javlja se različito tretiranje tijela, u tome što se ono više ne odvaja u udovima, što je još slučaj čak i ovdje, ali on zna kako tretirati cijelo tijelo u vezi s udovima.





8. Bacač diska.

Dakle, nalazimo se u sredini 5 stoljeća i u takvim oblicima nalazimo vrlo visok stupanj savršenstva u smjeru koji smo pokušali okarakterizirati.

I sada dolazimo, ili smo već ušli, u doba Perikla. Iz vremena Fidije, o kojem nažalost vrlo malo znamo, imate takozvanu Atenu Lemniu\_

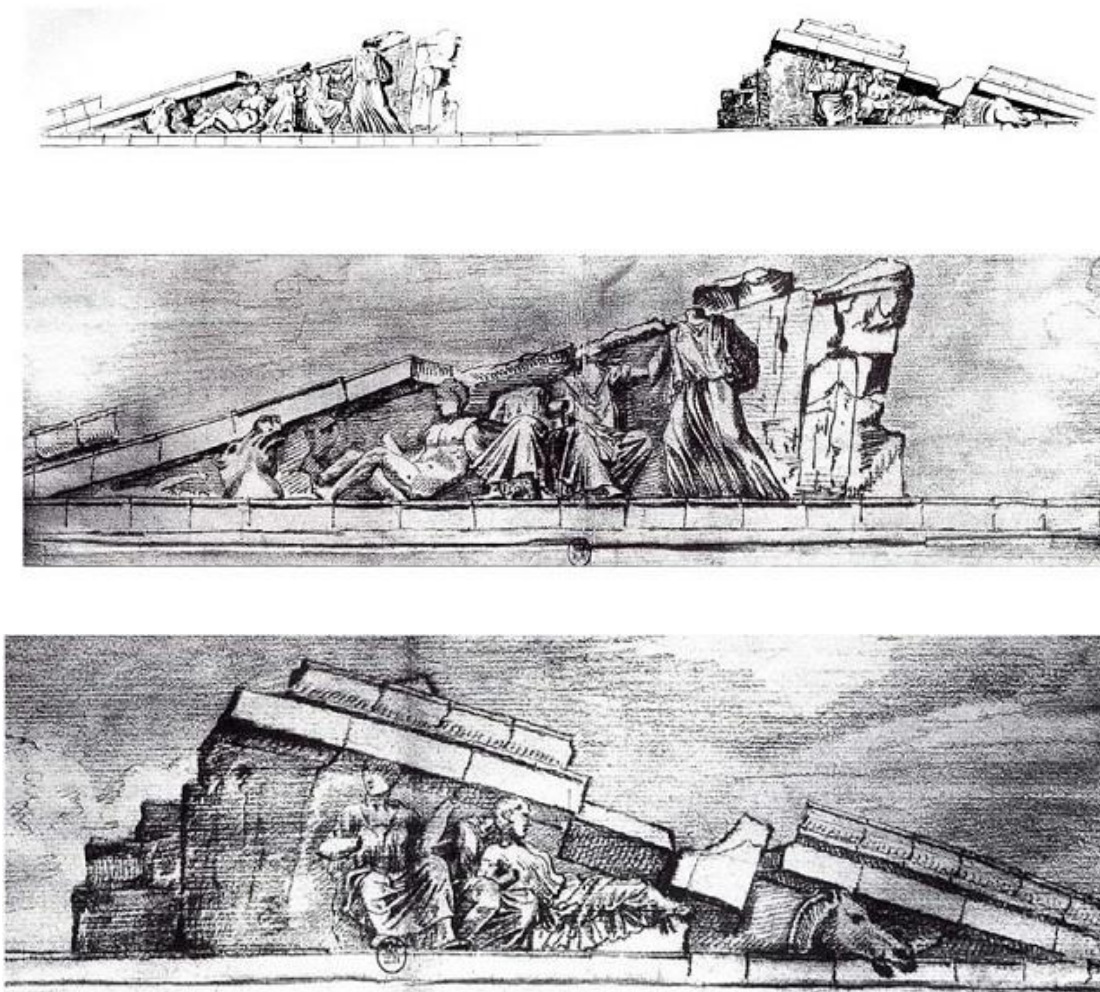


9. Atena Lemnia

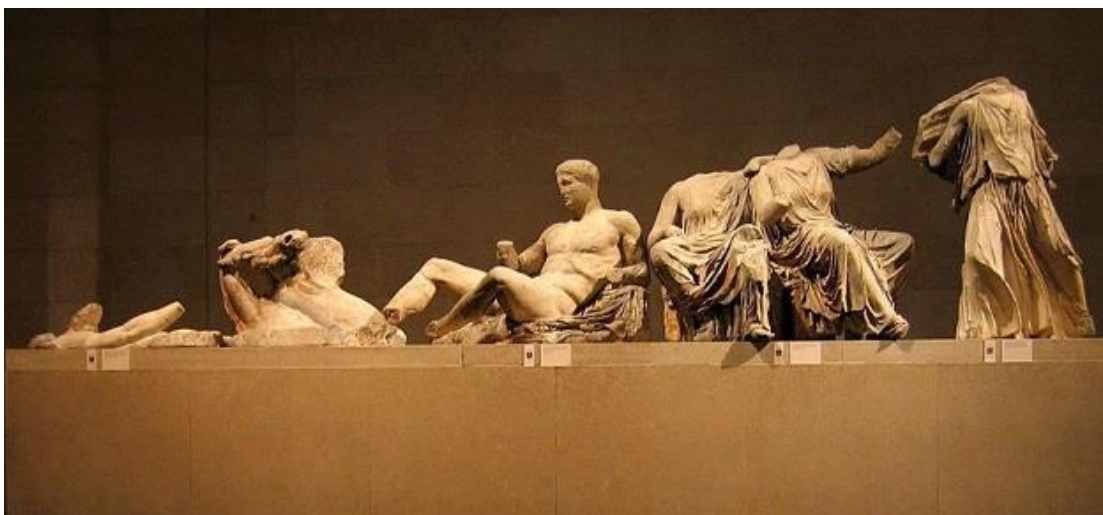


10. Glava Atene

Sada ćemo dati nekoliko primjera poznatog Partenona. Zanimljivu priču o ovim likovima možete pročitati u bilo kojoj Povijesti umjetnosti. Najveći od njih su po svoj prilici izgubljeni. O njima možemo dobiti neku predodžbu samo iz crteža koje je napravio Francuz Carrey u 17. stoljeću. Kasnije su ih većinom uništili Mlečani, samo je ostatke otkrio Lord Elgin u 19. stoljeću.



11a. Crteži istočnog zabata.



11b. Ostaci lijeve strane istočnog zabata (London, British Museum)





11c. Rekonstrukcija figura na zadnjoj slici.

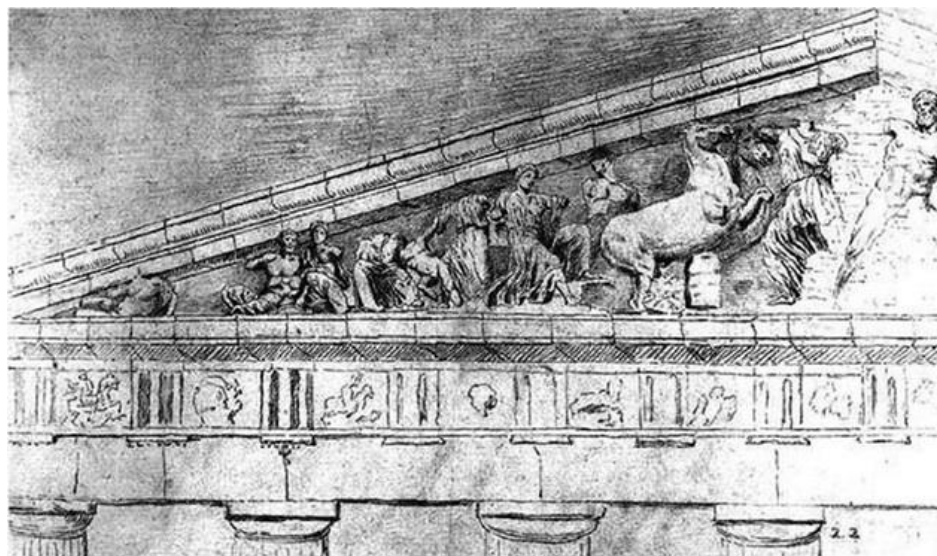


11d. Hestia, Dione i Afrodita, s desne strane istočnog zabata (British Museum, London)



11e. Skroz desno na istočnom zabatu.

Sada Partenon zapadni zabat\_



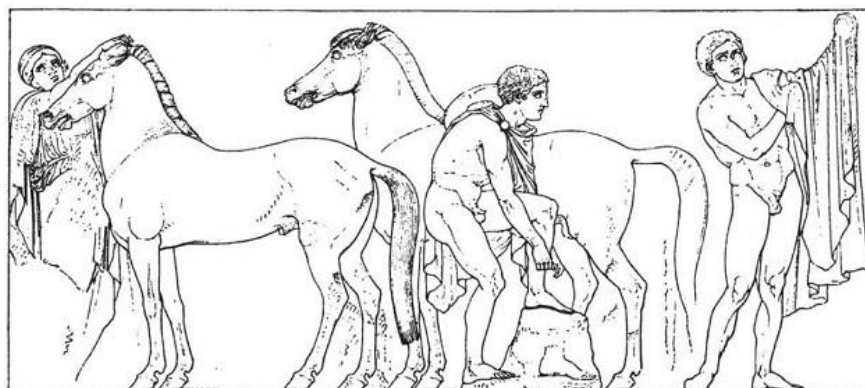
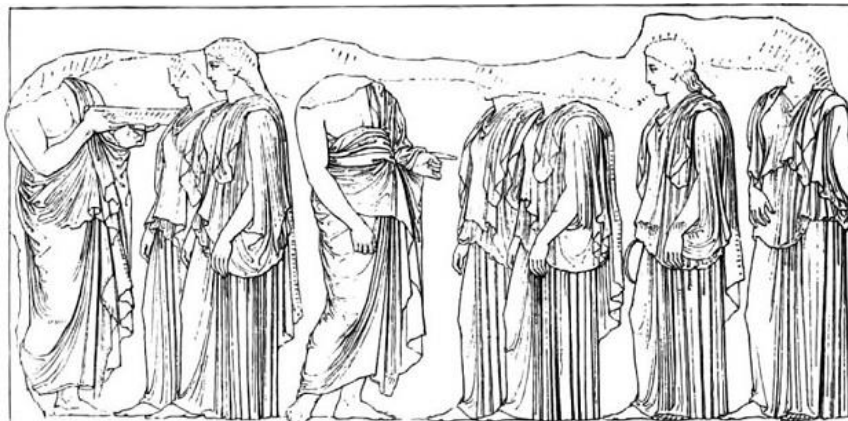
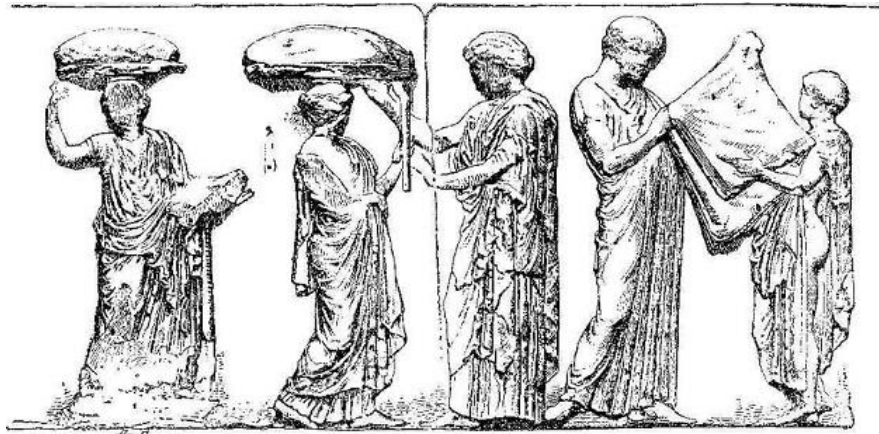
11f. Crtež zapadnog zabata.



11g. Rekonstrukcija zapadnog zabata.



Crteži na osnovu istočnog i zapadnog zabata Partenona:



12a, Crteži



12b. Konjica (zapad)

Možemo pretpostaviti da su ta djela većinom izvedena u prisustvu samog Fidije od strane njegovih učenika. Sljedeća skupina je iz istočnog dijela:



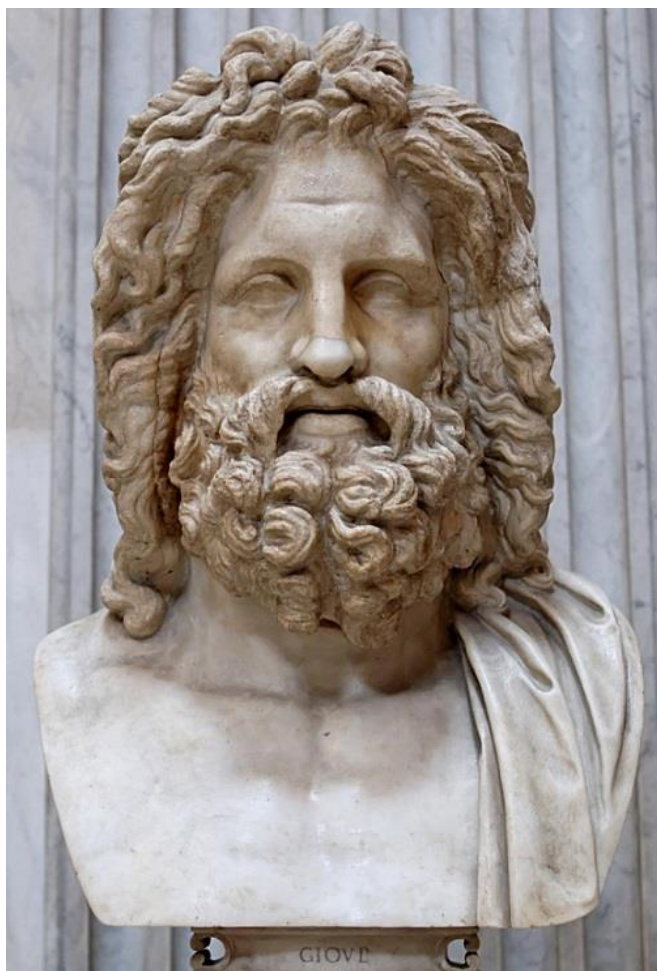
## 12. Posejdon grupa (istok)

Kod Fidije je doista sve što je tipično za grčku umjetnost već bilo tu. Pečat, potpis, takoreći, sada je dan tjelesnoj figuri, kako bi to trebalo biti predstavljano umjetnički. Način na koji su to vidjeli Fidija i njegovi učenici, dugo je živio. Osjećali su da linije lica, svojstva, pokreti udova, i tako dalje, trebaju biti u skladu s onim što se razvilo u ovom zlatnom dobu.

To se prenosilo kroz sve tradicije, čak i u vremenima kada su mogli oponašati ono što je tako snažno živjelo u ovom zlatnom dobu umjetnosti antičke Grčke. Nažalost, najveća djela su uništena. Više nije moguće

vanjskim pogledom doći do koncepcije Fidijinih najvećih remek-djela, koja su bila transcendentna i uzvišena. Moramo shvatiti da su u 18. stoljeću, kada su Goethe i drugi potaknuti Winckelmann-om, tako duboko ušli u bit grčke umjetnosti, da su to mogli učiniti samo uz pomoć loših, kasnih imitacija. Doista, bila je potrebna velika intuicija da se pronikne u prirodu grčke umjetnosti kroz jadne imitacije koje su tada bile dostupne. I ako stvarno pokušamo osjetiti istinu o ovim stvarima, ne možemo ne priznati: u vrijeme kada je Goethe bio mladić, kada je putovao Italijom, još uvijek je postojao sasvim drugačiji instinktivni osjećaj za umjetnost nego kasnije u 19. stoljeću, a kamoli 20. Jer inače ne bi bilo moguće da te kasne imitacije nadahnu uzvišena shvaćanja grčke umjetnosti koja su zasjala u Winckelmannu ili Goetheu.

Pogledajte, naprimjer, sljedeću Zeusovu glavu, koja se može vidjeti u Rimu:



13. Zeus - Otricoli (Vatikan, Rim)



14. Atena

Ovdje možete vidjeti nešto poput kasnijeg nastavljanja tipa koji se razvio u vrijeme Fidije. Ovo je, naravno, kasnija imitacija, iako se nedvojbeno još uvijek pojavljuje s određenom veličinom – s daleko manjom veličinom imitirali su Herin tip koji je razvio Poliklet. A što se tiče slavne Pallas Atene, koja se može vidjeti među ovim kipovima u Rimu, ovdje moram reći da je imitacija postala neukusna, glupa. Doista, ova slika već pokazuje vrstu kasnijih imitacija Pallas Atene. Ove stvari čak podsjećaju na moderne



tanjуре! Možemo samo naslutiti koliko su bila veličanstvena djela iz kojih su izvedene te kasnije imitacije.

U ovoj Zeusovoj glavi vidite tradiciju koja je prenijeta od Fidije.

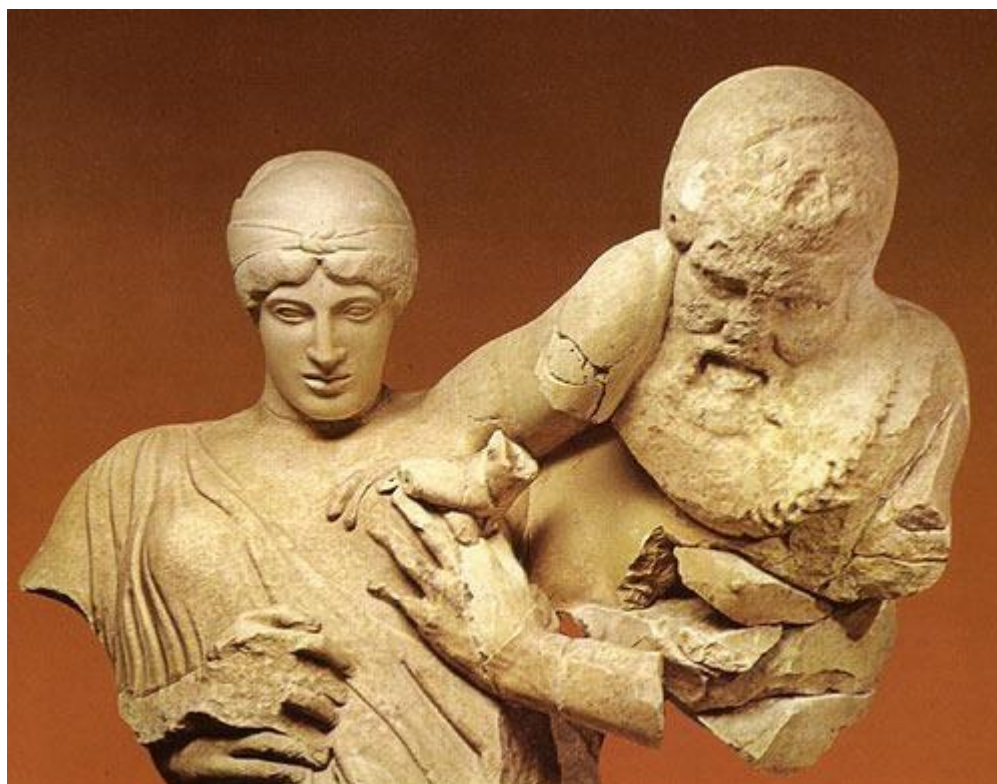


14a. Zeus



14b. Profil Zeusa

A sada ćemo se vratiti figurama iz Zeusova hrama u Olimpiji. I ovdje je kompozicija veličanstvena:



15. Zapadni zabat. Zeusov hram, Olimpija.





16. Figura Apola

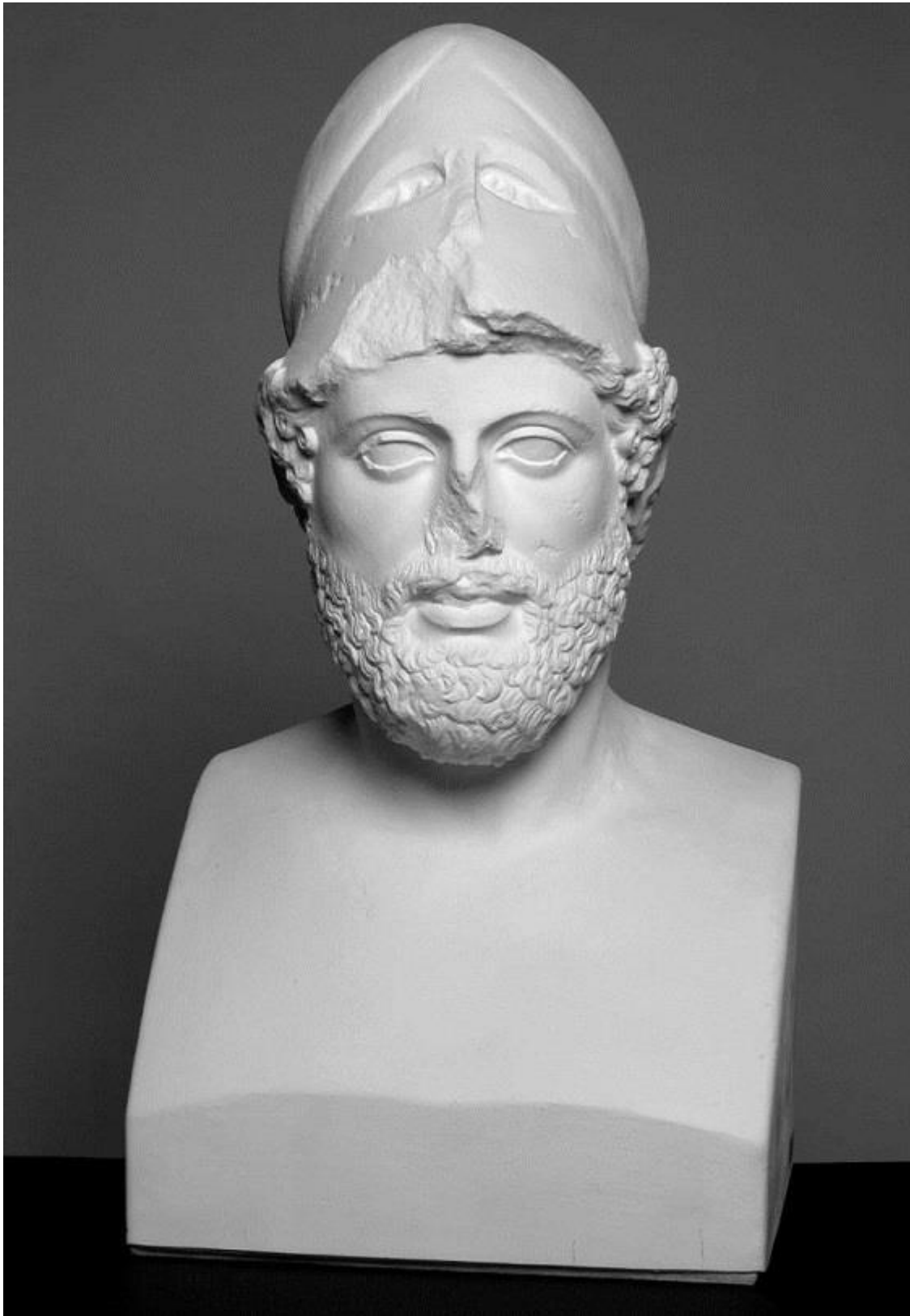
Sljedeće je također, iz škole Fidije:





17. Reljef Orfeja (Muzej u Napulju)

Sjećamo se kako je Fidija bio optužen od sugrađana za krađu zlata za njegovu statuu Atene od zlata i bjelokosti. 'Zahvalni' sugrađani su ga bacili u zatvor.







18. Bista Perikla (Berlin)

Zaista idealna koncepcija – podignuta daleko izvan sfere portretiranja.

Sljedeće je možda rad iz Fidijine mladosti.





19. Amazonka

Ovdje ćemo umetnuti djelo Polikleta:





## 20. Amazonka

Miron i Fidija umjetnici su zlatnog doba grčke umjetnosti; oni su zaista stvarali tradiciju.



### 21. Amazonka

Još jedna Amazonka. Sljedeće je teže datirati; predstavlja otprilike prijelaz između 5. i 4. stoljeća prije Krista. Ovdje to umećemo kako bismo pokazali da je antička Grčka bila sasvim sposobna proizvesti nešto od karaktera žanra:



22. Dječak, izvlači trn iz stopala (Rim)

I sada postupno dolazimo u doba za koje sam upravo sada pokušao naznačiti da je cijela koncepcija spuštена dolje u više ljudsko područje, iako su likovi još uvijek likovi bogova. Uzmimo sljedeće, naprimjer:



23. Afrodita s Cnidos-a (Vatikan, Rim)

Iako je to lik božice, spušten je u više ljudsku sferu. Uzvišenost ranijih umjetnika postaje ljudskija. To vidimo već kod Praksitela. Ova slika predstavlja takozvanu Afroditu iz Cnidos-a. Praksitel nas dovodi u 4. stoljeće prije Krista. U vezi s tim prikazat ćemo i ...





24. Demeter sa Cnidosa (Britisch Museum)

Odiše istim duhom. Sljedeći je Hermes iz Olimpije:



25. Hermes iz Olimpije. (od Praksitela) u lijevoj ruci drži Dionizovo dijete.



26. Satir od Praksitela (Kapitol. Rim)

Istoj epohi pripada slavna grupa Niobe, Nioba je izgubila svoju djecu kroz Apolonov gnjev.



27. Figura u bijegu, iz grupe Niobe. (Vatikan, Rim)

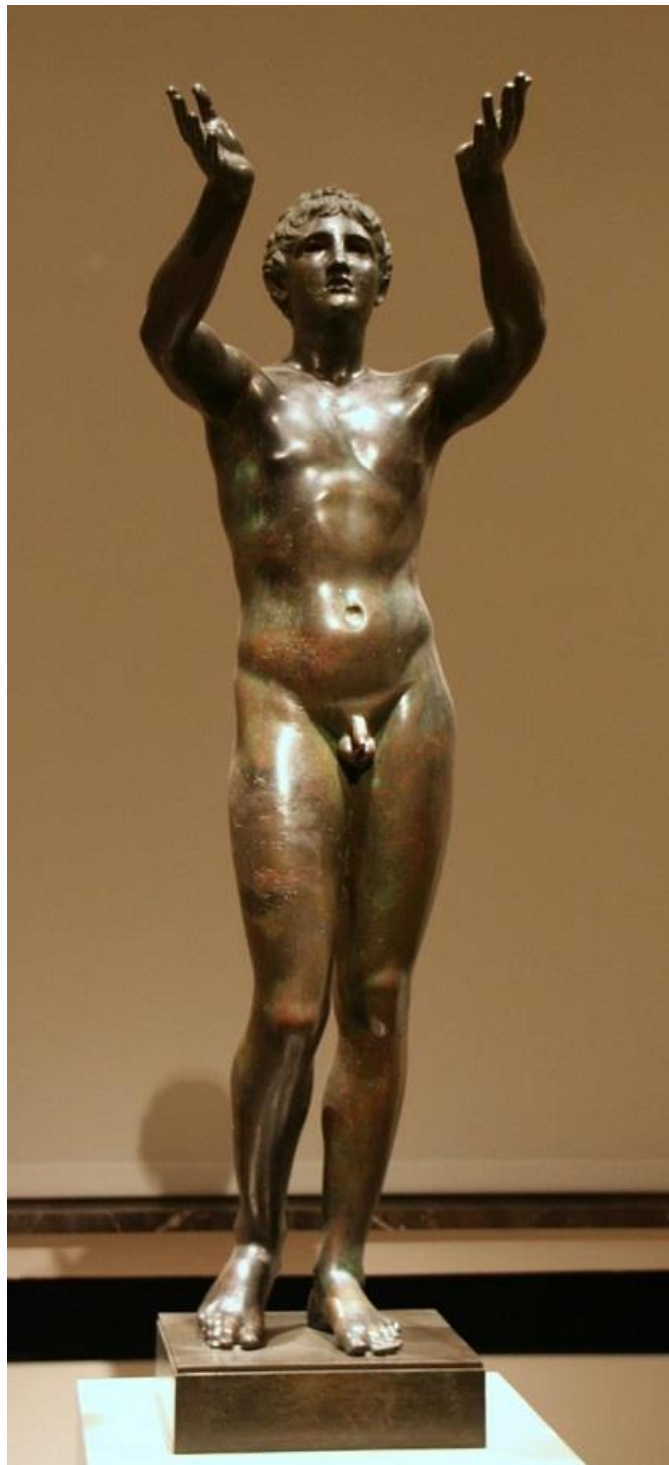
Idući u 4. stoljeće, dolazimo u aleksandrijsko doba. Lizip je zapravo radio u službi Aleksandra Velikog.



28. Bista Aleksandra (Pariz, Louvre)



29. Hermes (Napulj, muzej)



30. Mladost, u klanjanju. (od Lizipa) (Berlin)

Ruke su mu uzdignute u nebo u znak poštovanja, u molitvi.



### 31. Aleksandar Veliki (München)

Ovdje već vidimo silazak umjetnosti od tipičnog do individualnog – iako u grčkoj umjetnosti taj proces nigdje nije otišao tako daleko kao u kasnijim epohama.



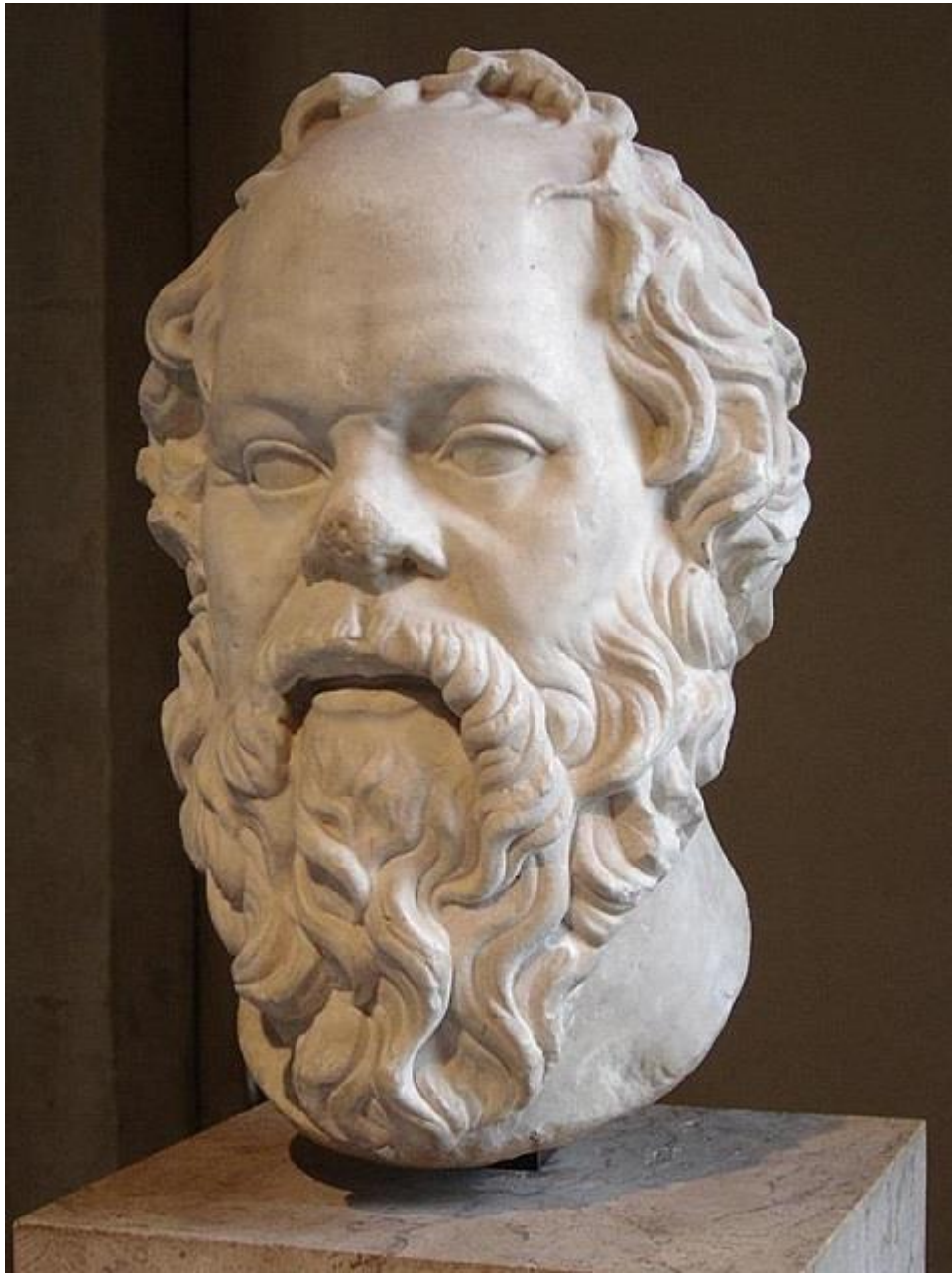


32. Glava meduze (Gliptoteka, München)

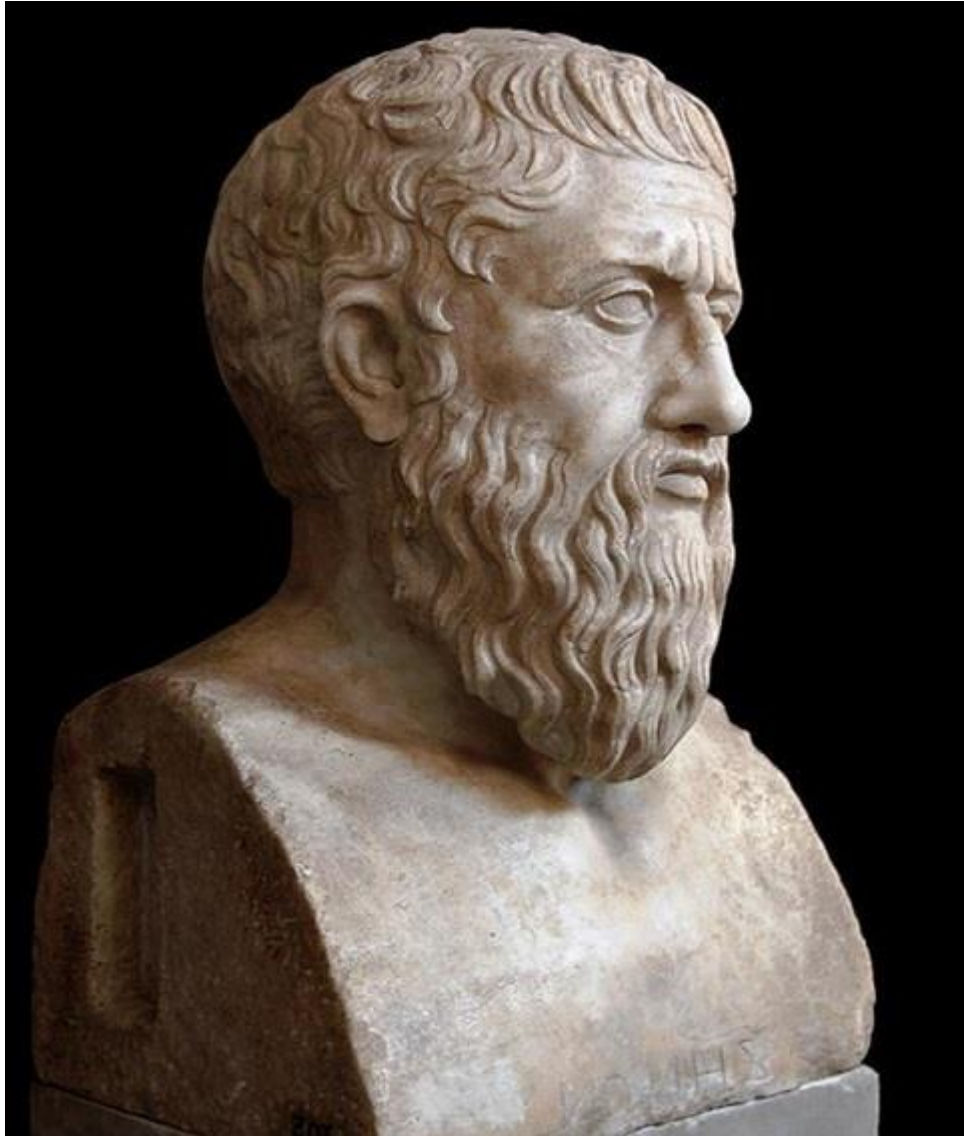


### 33. Sofoklo (Vatikan. Rim)

Ova statua ponovno seže do najbolje, idealne tradicije starijih vremena; podsjeća nas na zlatno doba. Mogli bi ga jednako dobro nasloviti: Pjesnik, kao takav. To je simbolizirano rolama spisa koji su stavljeni sa zadanom svrhom. Usporedite ovo sa figurama koje sada slijede, težeći više ili manje sličnosti portretiranja, u svakom slučaju. Vidjet ćete kako teže od idealnog tipa prema osobini portreta.



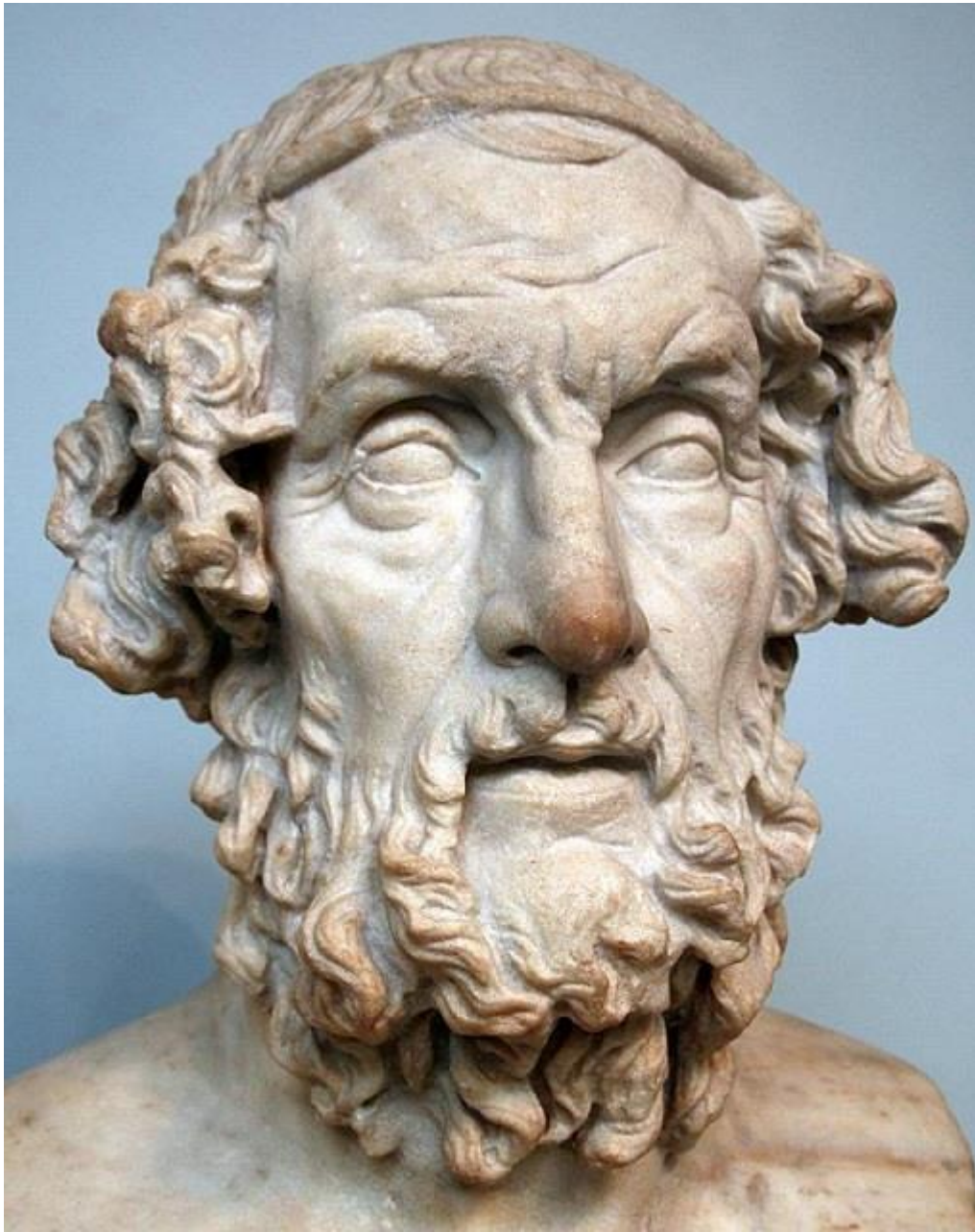
34. Sokrat



35. Platon (Vatikan. Rim)

Naravno, ovi portreti nisu rađeni po modelu, ali ipak postoji pokušaj ljudske sličnosti – čime ne želim reći da su poput originala.

Ove primjedbe posebno će se odnositi na Homera koji sada dolazi:



36. Homer (Muzej, Napulj)

Sada smo se postupno približili drugom stoljeću



37. Pobjeda sa Samotrake. (Louvre, Pariz)



38. Venera iz Mila (Louvre, Pariz)

Ovaj čuveni rad, zaista, čuva tradiciju zlatnog doba, premda pripada kasnijem periodu.

Na slijedećoj figuri, s druge strane, vidimo svjež pokušaj da se uvede pokret:

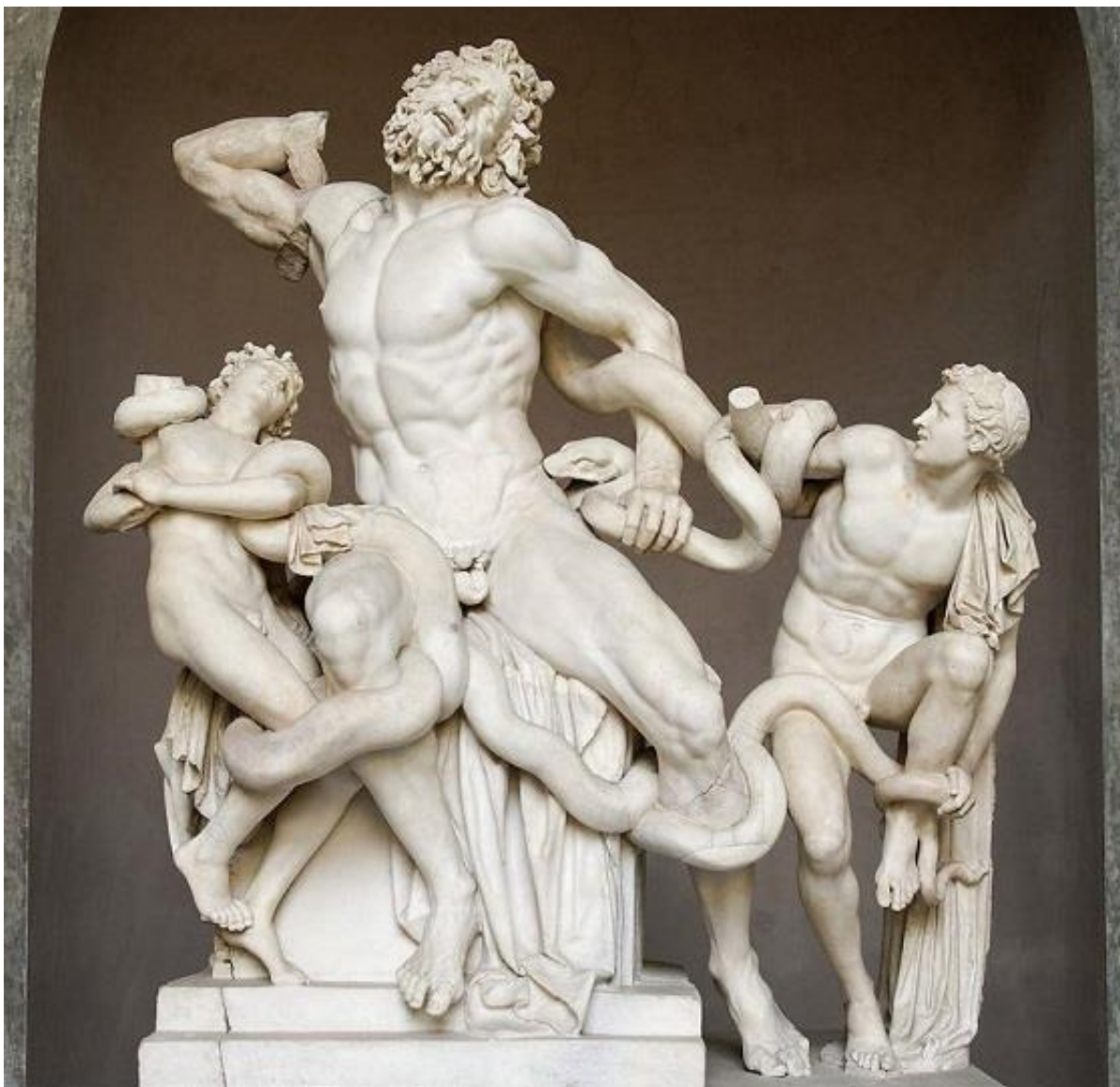


39. Uspavana Arijadna.

Ovo je vjerojatno djelo iz istog razdoblja, ali vidjet ćete jasan kontrast između to dvoje.

I sada dolazimo do posljednjeg stoljeća prije rođenja Krista. Dolazimo do škole s Rodosa.





40. Laocoön (Vatikan, Rim)

Ovo je čuvena grupa Laocoön – polazište, kao što znate, mnogih umjetničkih rasprava. sve od Lessingova Laocoön-a 18. stoljeća. Djelo je triju kipara škole s Rodosa. Lessingovi spisi o ovoj temi su doista zanimljivi. Pokušao je pokazati, sjetit ćete se, da ono kako pjesnik opisuje nije stavljanje pred oči. Moramo to oživjeti u mašti. A ono što skulptor stvara je tu, pred našim očima. Stoga, kaže Lessing, ono što skulptor prikazuje mora sadržavati daleko više odmora; mora predstavljati trenutke koji se mogu zamisliti – barem na trenutak – u odmoru.

Mnogo je toga rečeno i napisao o ovoj Laocoön grupi, posebno u odnosu na Lessingova objašnjenja. Zanimljivo je kako je estetičar Robert Zimmermann – bez naravno, ikakvog znanja iz znanosti duha – došao do objašnjenja koje,

bez sumnje, treba dopuniti, ali koje je svejedno bilo ispravno za doba bez znanosti duha. Njegovo objašnjenje sadrži – iako samo kao instinktivnu sugestiju – neke elemente onoga što sam danas iznio. Vidimo svećenika, Laocoön, sa svoja dva sina, ranjena zmijama i kako idu u smrt. Sada ne možemo a da ne budemo iznenađeni osebnim načinom na koji je tijelo oblikovano. Mnogo je napisano o ovoj temi. Robert Zimmermann je s pravom istaknuo: cjelokupno predstavljanje je takvo da je pred nama upravo trenutak u kojem život (ili kako bismo rekli, etersko tijelo) već bježi. To je već trenutak bez svijesti. Stoga ga umjetnik predstavlja kao da se tijelo Laocoöna već raspada. To je čudesna osobina ove figure. Tijelo se već diferencira na dijelove. Stoga čak i u ovom kasnom periodu vidimo kako je Grk bio svjestan eterskog tijela. On izražava stvarni trenutak u kojem život prelazi u smrt. To je brzo povlačenje eterskog tijela kroz šok – šok koji izražava užasnim zmijama koje se uvijaju okolo. Taj učinak povlačenja eterskog tijela iz fizičkog, i fizičkog raspadanja, karakteristična je stvar u Laocoönu; ne druge stvari koje se tako često govore, nego neobičan način na koji se tijelo diferencira. Ne bismo mogli tako zamisliti tijelo, osim ako ga ne zamislimo u trenutku u kojem se etersko tijelo udaljava.

A sada još dva primjera – možda imitacije ranijih radova, koji su ipak ostavili veliki dojam na kasnije proučavatelje umjetnosti.



41. Apolon Belvedere (Vatikan, Rim)

Ovo je čuveni Apolon Belvedere – Apolon predstavljen kao neka vrsta ratnog heroja.



42. Artemida (Louvre, Pariz)

I ovo će biti kasnija imitacija ranijeg djela.

Sada, kao što znamo, umjetnost antičke Grčke postupno se približila svom padu, kada je Grčka bila podjarmljena od strane Rima. U Rimu je, u početku, postojala neka vrsta imitacije grčke umjetnosti. Prenesena je u Rim, ali je ubrzo potopljena u raširenu neimagnativnost rimskog naroda, koju smo često spominjali.

Sljedeća stoljeća kao što znate... bila su u velikoj mjeri mračno i problematično doba u našem razvoju. Onda je počelo novo doba. Samo ću ukratko ponoviti – u 12. i 13. stoljeću u Italiji, kada su kroz različite okolnosti ponovno otkrili neka od drevnih umjetničkih djela koja su bila zakopana u ranom Srednjem vijeku, promišljanje antičkih djela potaknulo je uspon nove umjetnosti, koja je s vremenom prerasla u umjetnost renesanse. Od 13. stoljeća naovamo umjetnici će se obrazovati pomoću antike –

umjetničkih djela koja su pronađena ili iskopana iako ih je u to vrijeme bilo relativno malo.

Sada ćemo razmotriti ovo ponovno otkriće drevne umjetnosti u razdoblju koje je neposredno prethodilo renesansi. U Niccolu Pisanu iz 13. stoljeća nalazimo čudesno profinjen duh koji je bio oduševljen relikvijama grčke umjetnosti i pokušao ponovno stvarati u duhu Grčke – iz vlastite imaginacije oplodene, takoreći, samom grčkom umjetnošću.

Naša prva slika je poznata propovjedaonica u krstionici u Pisi; obratite panju na reljefe u gornjem dijelu:



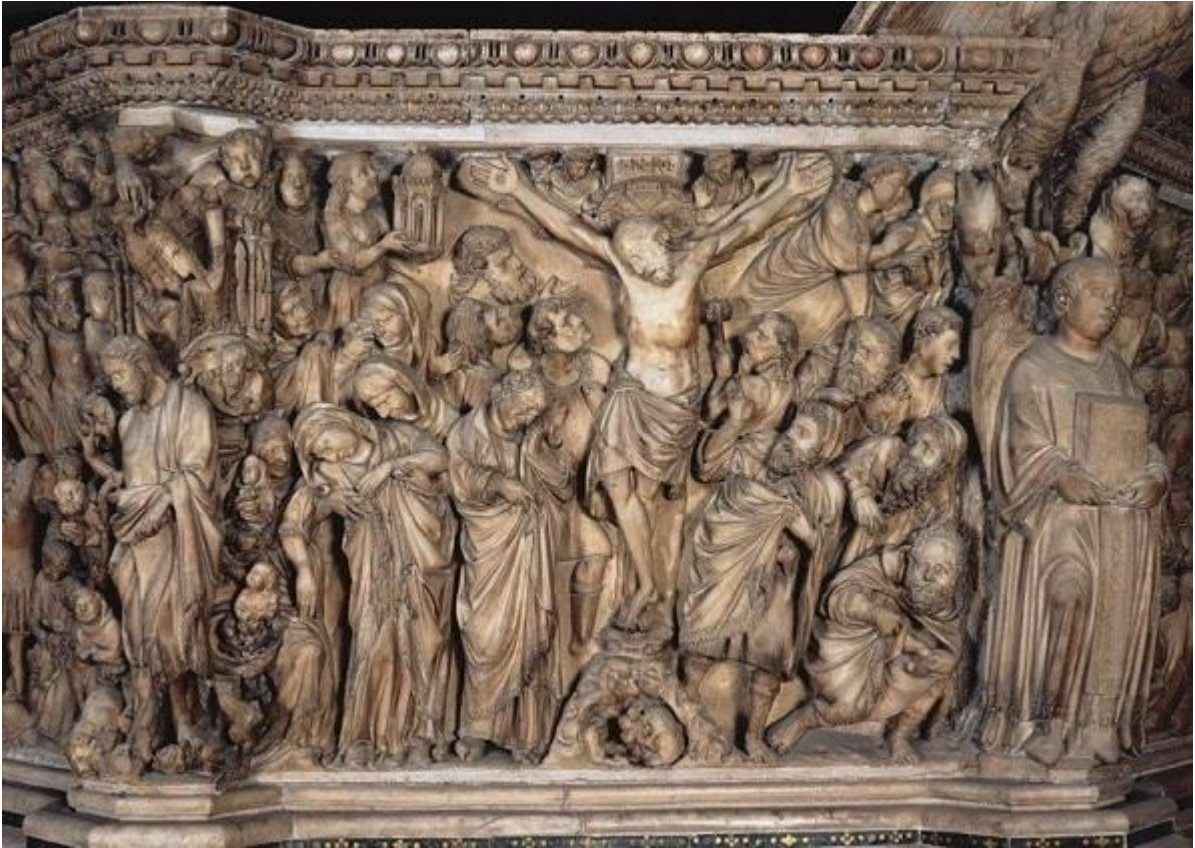
43. Niccola Pisano. Propovjedaonica u krstionici u Pisi.

Propovjedaonicu podupiru antički stupovi između kojih su gotički lukovi. Ispod su također figure lavova; gore su reljefi u kojima je tako divno izrazio ono što duguje nadahnuću antike. Niccola Pisano djelovao je do kraja 13. stoljeća.



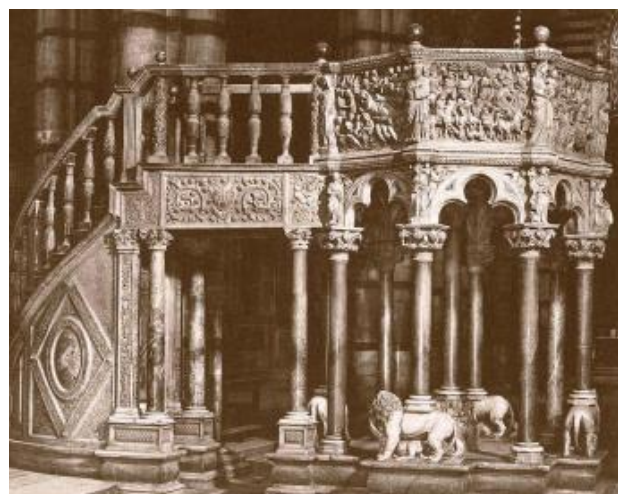
44. Nicola Pisano. Klanjanje tri mudraca. (reljef, detalj)

Drugo predstavljanje iste teme:



45. Niccolò Pisano. Raspeće. (Reljef. Propovjedaonica u katedrali u Sieni)

Sada idemo na Giovanni Pisana. U njegovim radovima primijetiti ćete već daleko veći element pokreta. Izvjesna tišina prožima sve figure Niccolò Pisana.



46. Giovanni Pisano. Propovjedaonica (San Andrea, Pistoia)





47. Giovanni Pisano. Kapitel s gornje propovjedaonice.

Uistinu, zahvaljujući poticaju i nadahnuću antike, koje se u početku javlja u Pisanu, kršćanska je umjetnost kasnije postala sposobna izraziti svoje motive tako savršeno kao što je činila u renesansi.



48. Giovanni Pisano. Reljef s iste propovjedaonice.

Sljedeće dvije su Giovanni Pisano:



49. Giovanni Pisano. Propovedaonica iz katedrale u Pisi.

U isto vrijeme vidimo kako je prirodno antika srasla s gotikom.

I dvije Madonne od njega:





51. Giovanni Pisano. Madonna (Berlin i Padova)

I sada imamo uzorak rada Andrea Pisana koji je pozvan da izradi jedna od brončanih vrata krsionice u Firenci.



52. Andrea Pisano. Tubal Kain (Zvonik, Firenca)

Niski reljef koji predstavlja Tubal Kaina, izumitelja metalurgije prema Bibliji, Starom zavjetu.

Približili smo se tako 15. stoljeću i dolazimo do Ghibertija, velikog umjetnika koji je već u dobi od dvadeset godina mogao konkurirati ostalima u oblikovanju vrata krstionice u Firenci.



53a. Ghiberti. Žrtvovanje Izaka (Krstionica, Firenca)



53b. Ghiberti. Sjeverna vrata krstionice u Firenci.

U ranoj dobi od dvadeset godina već mu je bilo dopušteno raditi sjeverne portale. Od jednostavnog zlatarskog šegrta izrastao je u jednog od najvećih umjetnika. Ovi reljefi vrata krstionice u Firenci su, svoje vrste, među najvećim stvarima u cijelom razvoju umjetnosti. Poslije su mu dana da napravi i istočna vrata. Predstavlja prizore iz Starog zavjeta. Michelangelo je rekao da su dostojna da budu vrata Raja.

[Napomena: vrata Firentinske krstionice su pomaknuta što je izazvalo zabunu oko toga gdje se nalaze djela Ghibertija i Andrea Pisana,]





54. Ghiberti. Vrata Raja (Krstionica, Firenca)

Ovo je djelo imalo velik utjecaj na cjelokupnu umjetnost samog Michelangela. Već u detaljima možemo prepoznati pojedine motive na slikama Michelangela koje je preuzeo s ovih brončanih reljefa.



55a. Ghiberti. Žrtvovanje Izaka (Detalj od Vrata Raja)



55b. Ghiberti. Stvaranje čovjeka. (Detalj s Vrata Raja)



56. Ghiberti. Sveti Stjepan.

Ova su Ghibertijeva djela nedvojbeno nastala zahvaljujući vjernoj kontemplaciji antike.

Sada ćemo umetnuti umjetnost della Robbie. Za početak:



57. Luca della Robbia Dječaci u plesu. (Katedrala, Firenca)

Della Robbie su poznati kao izumitelji posebne umjetnosti – upotrebe pečene gline kao materijala. U velikoj mjeri njihovi radovi su napravljeni u tom materijalu.



58. Luca della Robbia. Dječaci koji pjevaju. (Katedrala, Firenca)



59. Luca della Robbia. Madonna u sjenici ruža. (Nacionalni muzej, Firenca)

Promotrite još jednom doba u koje smo sada ušli. Umjetnost antike koja je proizašla iz neposrednog unutarnjeg iskustva – iskustva eterskog – djeluje kao veliki poticaj i nadahnuće. Ipak, u isto vrijeme, umjetnost ovog doba je utemeljena na onome što se vidi – vjernom prikazu onoga što se stvarno vidi. Više se ne temelji na nečemu što osjećamo iznutra. Vrlo je zanimljivo na taj način dobiti dojam dviju epoha, jedne za drugom.



60. Andrea della Robbia. Bambino. (Firenca, Spedale degli Innocenti)





61. Andrea della Robbia. Madonna (della Cintola Fojano)

Bogorodica je prikazana u duhovnom svijetu.



62. Giovanni della Robbia. Prijem hodočasnika i pranje nogu. (Bolnica, Pistoja)

Sada prelazimo na Donatella, koji je rođen 1386. Kod njega opažamo utjecaj antike, već u kombinaciji s odlučnom tendencijom naturalizma. Njegova vizija ima naturalistički pečat. Donatello s ljubavlju i osjećajem ulazi u prirodu. Ali dok postaje pravi naturalista, on je svoju tehniku izveo iz onoga što su njegovi prethodnici razvili iz stare tradicije.

Njegov naturalizam išao je toliko daleko da je njegov prijatelj i pratilac u njegovim nastojanjima, Brunelleschi, vidjevši Krista kojeg je Donatello pokušavao napraviti, uzviknuo: 'To nije Krist što radiš, to je seljak'. Donatello u početku nije razumio što misli. Anegdota je zanimljiva ako ne i povijesno istinita; daje nam pravi dojam o odnosu između dva umjetnika – kontrast između dva umjetnika – kontrast između Donatella i Brunelleschi – uronjen kao što je bio u kontemplaciju antike, u njeno ponovno rođenje. Brunelleschi se nakon toga sam obvezao modelirati Krista. Donatello je – jer su živjeli zajedno – izašao kupiti stvari za doručak. Vratio se sa poslasticama za njihov obrok zamotanim u neku vrstu pinafore [odjevni predmet, nap.pr.]. Tek što je ušao, Brunelleschi je otkrio svog Krista. Donatello je širom razjapio usta, a njegovo je zaprepaštenje bilo takvo da je ispustio doručak na pod. Ono što je Brunelleschi postigao bilo je za njega otkriće. Ne možemo reći da je dojam koji je doživio bio dubok. Bez obzira na to, Brunelleschi je nedvojbeno imao oplemenjujući utjecaj na njega. Priča ide dalje, Donatello je bio toliko ushićen da je čak umislio da je doručak nestao. 'Što sad imamo za jesti?' rekao je. 'Samo ćemo pokupiti stvari', rekao je Brunelleschi. Vidim da nikad neću moći učiniti ništa više od seljaka', rekao je Donatello.



Donatello. Raspeće. (Firenca)



Filippo Brunellesco. Raspeće (Firenca)



Donatello. David. (Firenca)

A sada dolazimo do prekrasnih samostalnih mramornih kipova Donatella u Firenci, pokazujući njegovu sposobnost – iz naturalističke vizije – da stvori ljudske figure jake i čvrste, baš kao što je želio, s nogama čvrsto na zemlji.



63. Donatello. David. (Museo nazionale, Firenze)







66. Donatello. Jeremija. (Campanile, Firenca)



Habbakuk



65. Donatello. Sveti Petar (Firenca)





67. Donatello. Sveti Ivan Krstitelj (Campanile, Firenca)

Kod Donatella naturalizam svakako nalazi svoj put. Nije to nutrina duše ono što smo pronašli u sjevernjačkoj skulpturi, već izrazito naturalistička vizija onoga što vide vanjska osjetila.



69. Donatello. Habakkuk (Campanile, Firenca)

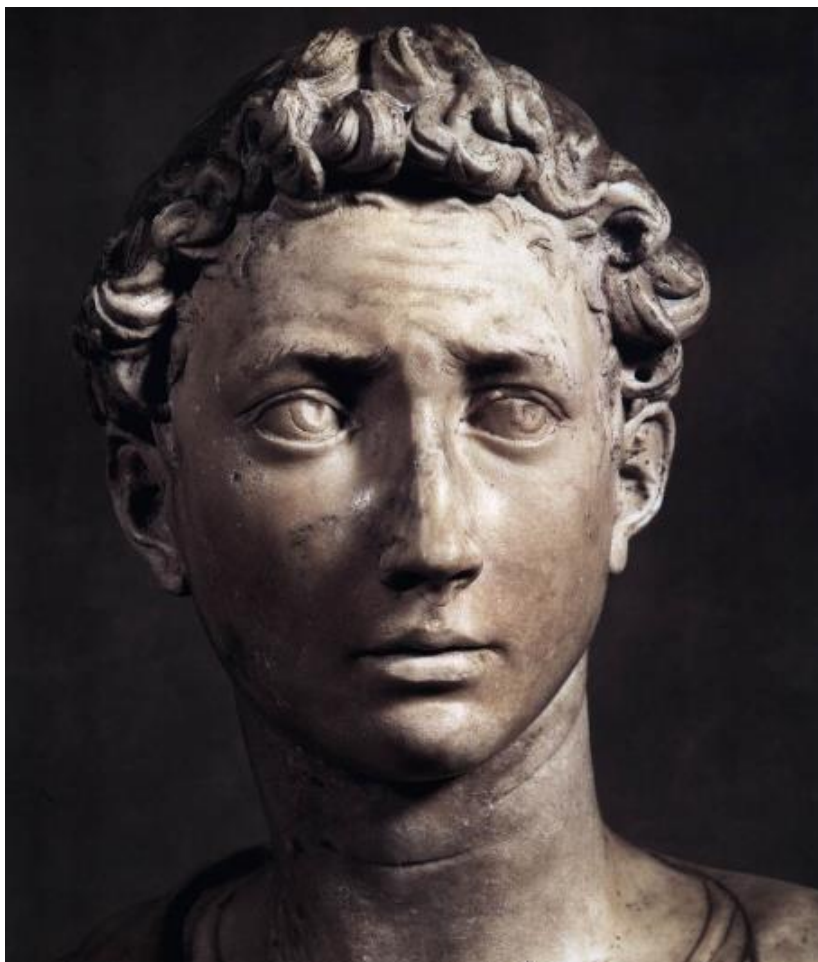
Niccolo Pisano i Donatello bili su dva umjetnika koji su snažno utjecali na Michelangela. Oni koji su kasnije vidjeli što je Michelangelo stvorio – osobito u njegovom ranom razdoblju – sjetili su se Donatella i skovali izraz koji je tada postao aktualan: Donatello Michelangeliziran ili Michelangelo Donatelliziran.



70. Donatello. Lodovico III Gonzaga.







71. Donatello. Sveti Jure. (Firenca)

Najkarakterističniji je ovaj Donatellov sveti Jure. U tome je snaga njegova naturalizma. Takva su umjetnička djela proizašla iz slobode slobodnog grada Firence, koji je također iznjedrio Michelangela.

Širom povijesnom nužnošću – kozmopolitskom povijesnom nužnošću, mogli bismo reći – antika je ponovno zaživjela u Italiji. S druge strane, naturalistička tendencija posvuda je bila povezana s raspoloženjem i osjećajima koji su se javili u kulturi slobodnih gradova. Ovdje, kao i na sjeveru – iako na različite načine, naravno, prema različitim osobinama ljudi – nalazimo ovaj element koji proizlazi iz života slobodnih gradova, gdje je čovjek postao sasvim svjestan svog dostojanstva, svoje slobode, svog individualnog bića. U karakterističnim umjetničkim djelima koja smo pronašli u Holandiji i drugim sjevernim krajevima, iznova smo se podsjetili na život slobodnih gradova i osjećaj koji ih je prožimao. Tako je i ovdje, kad gledamo ovaj lik čovjeka, tako čvrsto temeljnog u svijetu prostora, ovog firentinskog svetog Juru. Ne možemo a da ne pomislimo na civilizaciju slobodnih gradova. čija je atmosfera omogućila takvo što.



72. Donatello. Niski reljef. Sveti Jure i zmaj. (Iz osnove statue svetog Jure)



73. Donatello. Madonna Pazzi (Berlin)

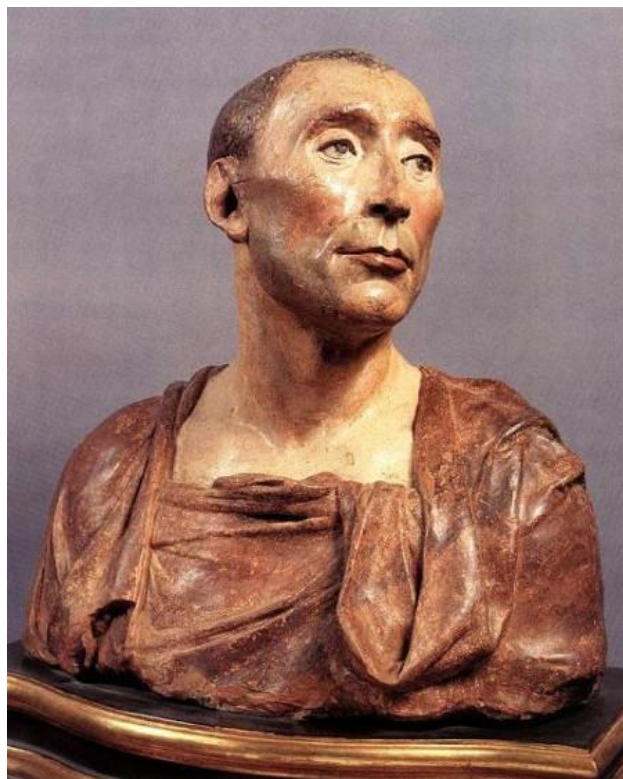




74. Donatello. Niski reljef. Anđeli pjevaju. (Uffizi, Firenca)



75. Donatello. Objava. (Santa Croce, Firenca)



76. Donatello. Portret: Niccolo da Uzzano.



Donatello. Gattamelata.



Donatello. Gattamelata.

Konačno, pokazat ćemo neke primjere Cerrocchia – učitelja Leonarda i Perugina – u svojstvu kipara. Prvo poznati konjanički kip:





77. Verrocchio. Bartolomeo Colleoni. (Venecija).



79. Verrocchio. (Glava i ramena (detalj))



80. Verrocchino. Giuliano de Medici. (Pariz)

I kao zaključak:







81. Verrocchio. David. (Museo Nazionale, Firenze)

I tako, dragi prijatelji, pred sobom imamo umjetnike iz pred renesanse. Ušli su duboko u antiku i ponovno je iznijeli, u vrijeme kada ljudi više nisu živjeli unutar duše na isti način kao stari. Ponovno su oživjeli u vanjskoj viziji, kontemplaciji, ono što su drevni osjećali i spoznali iznutra – ono što su osjećajno znali, svjesno osjećali, rekao bih. Štoviše, sjedinili su to s elementom koji je trebao doći u 5. post-atlantskoj epohi, s elementom naturalizma, s jasnom vanjskom vizijom. Tako su postali preteče velikih umjetnika renesanse – Leonarda, Michelangela i, preko Perugina, samog Rafaela. Na sve njih izravno je utjecala umjetnost prethodnika, čija smo djela danas vidjeli. Oni su, nedvojbeno, stajali na plećima ovih umjetnika pred renesansnog razdoblja, rane renesanse.

Zanimljivo je, u odnosu na ovu figuru, naprimjer, koliko su brzo napredovali u to vrijeme. Usporedite ovog Davida s Michelangelovim Davidom. Ovdje još uvijek vidite relativnu nesposobnost da se tema dramatizira – da se uhvati u pokretu. Michelangelo je, s druge strane, u svom Davidu uhvatio samu bit dramskog pokreta; uhvatio je pravi trenutak odluke da izađe protiv Golijata.



82. Michelangelo. David, mramorna skulptura. (Firenca, Akademija)

Stoga smo pokušali donekle iznijeti ove stvari pred naše duše: s jedne strane ono što zrači iz same grčke umjetnosti, a s druge strane, njeno ponovno obasjavanje u dobu kada je čovječanstvo pokušalo pronaći život umjetnosti uz pomoć grčke umjetnosti.