

Povijest umjetnosti

Rudolf Steiner

ČETVRTI DIO

IV/IV

SD 292

Objavljeno na Njemačkom kao, *Kunstgeschichte Als Abbild Innerer Geistiger Impuls*.
Predavanja X, XI, XII, XIII..

SADRŽAJ

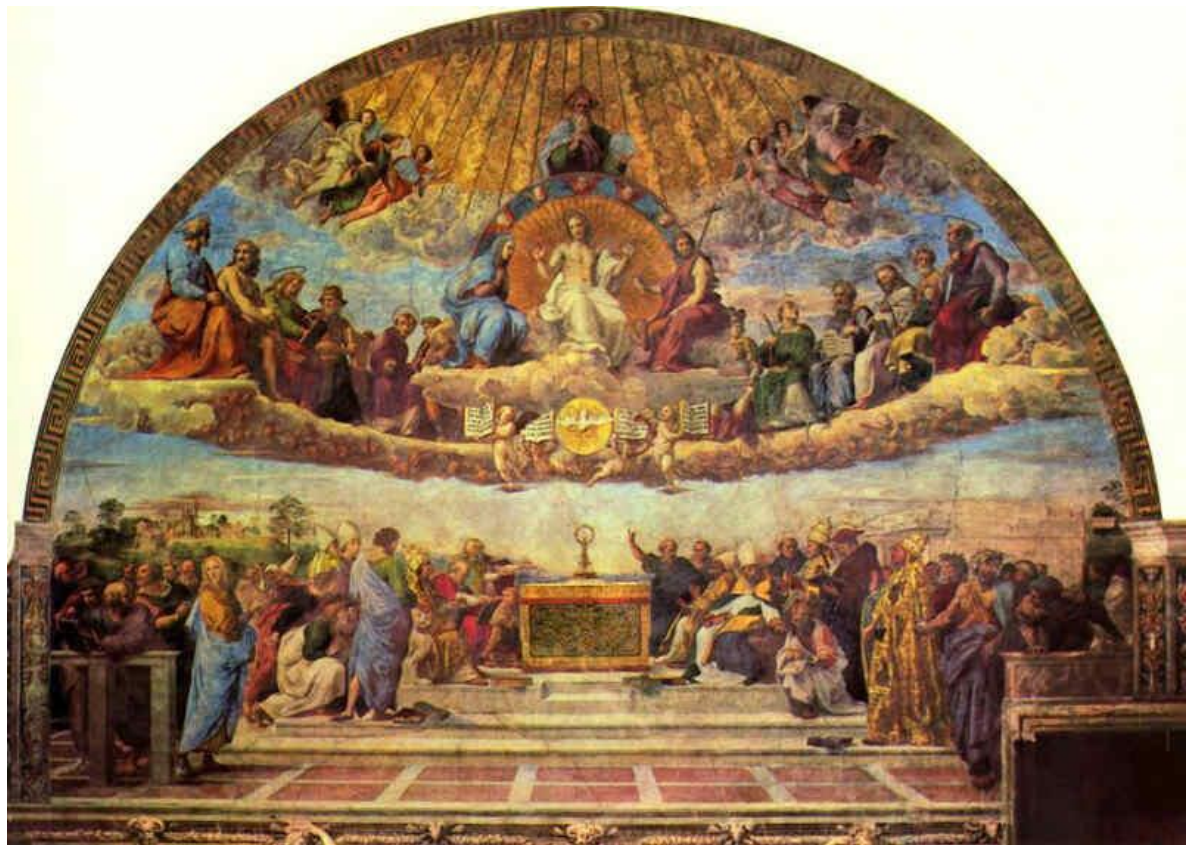
X	'Rasprava' od Rafaela - Atenska škola.	5 listopada 1917
XI	Ikone - Minijature - Njemački majstori	15 listopada 1917
XII	Grčka i ranokršćanska skulptura, sarkofazi i reljefi, Bernhrad von Hildesheim.	22 listopada 1917
XIII	Promjene poimanja Krista tijekom određenog vremenskog razdoblja.	29 listopada 1917

Predavanje X

'Rasprava' od Rafaela - Atenska škola

Nisam želio upotrijebiti više slika kao uvod u današnje predavanje iz povijesti umjetnosti, već sam ograničio naše promatranje na samo dvije slike, koje ćemo obje smjestiti u noviji povijesni razvoj. Potom ćemo ih povezati uvodeći povijesne epohe kao što smo to činili ranijih godina.

Pogledajte ovu prvu sliku na koju će se primarno odnositi naša zapažanja, sliku koju dobro poznajete, takozvana Rafaelova 'Rasprava'.



Rafael: Rasprava. (Camera della Segnatura)

Predstavimo si ukratko sadržaj slike: dolje, u sredini, vidimo svojevrsni oltar s kaležom na njemu i hostijom, sakramentalnim simbolom. Lijevo i desno su religiozni pojedinci i po draperiji ih prepoznajemo kao učitelje, pape i biskupe. Nasuprot sredini vidi se kako se skupina kreće, slijeva i zdesna u skladu s gestom ruke osobe koja se nalazi neposredno desno od oltara. Prema ovome opažamo da ti pojedinci sudjeluju u nečemu što silazi odozgo. Kao rezultat toga vidimo, gledajući u prostor blizu oltara gdje je skupina smještena, u krajolik i neposredno iznad njega – u gornjoj polovici slike –

gomilanje oblaka. U određenoj mjeri unutar ovog prostora vidimo beskonačni horizont. Iz sredine ovih masa oblaka vidimo kako se dižu anđeoski geniji, lebdeći s obje strane golubice, donoseći Evanđelja, preneseni iz neodređenog duhovnog svijeta. U središtu vidimo Duh Sveti prikazan u obliku golubice. Iznad pomalo odmaknutog Duha Svetoga imamo – jasno, anđeoski likovi koji nose evanđelja dolaze naprijed u perspektivi – lik Krista Isusa, a iznad Njega, lik Boga Oca. Tako imamo Trojstvo iznad kaleža gdje se nalazi svetište. S obje strane Kristova lika imamo odgovarajuće skupine; nebeska skupina gore, koju dolje odražava svjetovna skupina. S obje strane Kristove figure pojavljuju se sveci, Bogorodica s Njegove desne strane i Ivan Krstitelj, a slijede ih drugi: David, Abraham, Adam, Pavao, Petar i tako dalje. Još gore, uzdižući se u oblake, nalaze se stvarni likovi genija, duhovne individualnosti.

Ovu sliku koju sada imamo pred sobom – naravno da postoje puno bolje kopije – želio bih povezati s evolucijom čovječanstva.

Prvenstveno treba jasno razlučiti između onoga što je ovdje dano i onoga što možemo doživjeti kada se prenesemo u osjećaje vremena kada je ova slika zapravo nastajala. Ako se prebacimo u 16. stoljeće i usporedimo ga sa složenošću osjećaja s kojom bi slikar slikao, danas, moramo reći: u to vrijeme, u Rimu, kada je vladao papa Julije II, i ono što ga je vodilo da u njegovim dvadesetim pozove Rafaela u Rim, bilo je to u to vrijeme, i u svakom gradu, ljudsko iskustvo nečega što je živjelo kao duboka istina prikazana na ovoj slici. Danas bi se dakako moglo naslikati nešto slično; ali ako bi bilo slično ovoj slici u scenskom dizajnu, ne bi prikazivalo nikakvu pravu stvarnost.

Takve stvari treba potpuno razjasniti, inače se nikada neće doći do konkretnog promatranja povijesti, već će se zauvijek ostati u apstraktnim promatranjima legendi – loših priča – koje se danas u školama i na sveučilištima nazivaju poviješću. Svaki detalj na koji možemo baciti oko da bismo razumjeli ovu sliku, da bismo je stvarno umjetnički razumjeli, znači da svaki mali detalj ima određeno značenje. Pomislite samo kako je Rafael, ta izuzetna osobnost Rafaela, o kojoj smo često govorili, kako je stigao u Rim. Također je bio u tijelu dvadesetogodišnjaka, i lako se može zaključiti, da dok je uglavnom slikao ovu sliku, da se bližio kraju dvadesetih. Tada je potpuno bio pod utjecajem dvoje starih ljudi koji su već doživjeli dvije velike životne bitke, i koji su imali planove i ideje, ideje koje su svi, reklo bi se, smatrali dalekosežnima.

Budimo potpuno jasni: pod papinskim prethodnicima Julija II, Rim je u osnovi bio potpuno drugačiji nego za vrijeme vladavine Julija II. Najznačajniji ovdje, kao prethodnici, bili su Borgie. Moglo bi se reći da se za vrijeme Aleksandra VI, Rim postupno razvijao kao preklapanje starih ruševina i ruševina antičkog svijeta, gdje je crkva Svetog Petra gotovo zastarjela i postala nepraktična. Doduše, ti su ljudi bili ispunjeni određenom

nostalgijom za umjetničkom veličinom antike i željeli su je ponovno oživjeti. No, upravo na prijelazi iz 15. u 16. stoljeće dogodio se čudan incident između Borgia i Julija II. Ispod sobe i hodnika koji su pripadali u 'Camera della Segnatura', Aleksandar VI je dao naslikati dvije freske o kojima danas želimo govoriti. Zasigurno je neobično da je Julije II, Rafaelov pokrovitelj, izbjegavao ovu donju sobu koja je bila uobičajena rezidencija njegova prethodnika, kao da su tamo kružili duhovi kolere i kuge. Toga se potpuno klonio, nije se zamario umjetničkim ili bilo kakvim događajima koji su se ranije tamo odvijali. Naprotiv, odlučio je, prema svojim zamislima, sobe i hodnike na gornjim katovima urediti onako kako ih i danas možemo vidjeti. Moramo se samo sjetiti načina razmišljanja pape Julija II u vezi s početkom 16. stoljeća i kako je njegov um radio potpuno drugačije od uma njegovih prethodnika.

Drugi Rafaelov pokrovitelj bio je Bramante. Imao je u glavi plan za novu crkvu Svetog Petra. I Julije II i Bramante bili su već stari ljudi, kao što sam rekao, koji su iza sebe imali životne oluje. Pozvali su mlade pojedince poput Rafaela u Rim da im služe, slikovito izraze nove ideje za koje su mislili da bi trebale ući u čovječanstvo. Trebalo bi pobliže promotriti te impulse koji su potekli iz Rima i koji će prodrijeti u čovječanstvo od početka 16. stoljeća nadalje. Ti su impulsi zavisili, s jedne strane o tijesnoj povezanosti razvoja vanjskog kršćanskog crkvenog svijeta, a zatim opet o tome na što će se odnositi utemeljenje kršćanskog crkvenog svijeta. S druge strane, to se odnosi na cjelokupni povijesni razvoj zapadnog svijeta. Samo promislite, da današnje ljudsko biće ima velike poteškoće u prenošenju svojih osjećaja i misli u vrijeme koje se, takoreći, razvilo iz ove slike, tako često nazivane 'Rasprava'. Još je teže suvremenom čovječanstvu prenijeti se u stoljeća dalje u prošlosti, kada je kršćanstvo već imalo moć. Često sam spominjao da ljudi danas imaju dojam da je čovječanstvo uvijek bilo takvo kakvo je danas. To nije baš tako, pogotovo u odnosu na njihov duševni život, nije bio kao sada. Kao što je gotovo prije dvije tisuće godina prije otajstva Golgote nešto umetnuto u evoluciju pored ovog otajstva Golgote koje se proširilo u širinu društvene evolucije, tako se pojavilo i nešto sasvim drugo od otajstva Golgote što danas shvaćamo na drugačiji način. Ljudi suviše nejasno zamišljaju da je u vrijeme kada je ova slika nastala, čovječanstvo bilo podvrgnuto otkriću Amerike krajem 15. stoljeća; i drugo, došlo je do posve drugačijeg društvenog shvaćanja kroz izum tiskanja, koji je konačno, kroz kopernikanske i keplerovske poglede, uspostavio novu znanost.

Pogledajte samo ovu sliku. Hoću reći: kad bi slikar slikao to danas, ne bi u istom smislu istinitosti bilo ono što je bilo onda, ne može biti; jer danas se ne može naći duša koja bi ovu sliku naslikala u istom smislu kao u ono vrijeme kada je stvarno naslikana, koja bi objektivno s takvom imaginacijom za zemaljsko bila takva, kao da Amerika još nije bila otkrivena. To bi bile duše koje gledaju gore u oblake s pravom vjerom, koje u oblacima zamišljaju

duhovni svijet kao mi danas, koje u izvjesnom smislu zamišljaju oblake kao stvarna prostorna tijela. Takvih duša danas više nema, čak ni među najnaivnijima. No, krivo zamišljamo duše tih vremena ako ne vjerujemo da je sadržaj ovih slika bio nešto što se od njih izravno zrcali. Razmotrimo – što je točno sadržaj ove slike? S današnjeg znanstvenog stajališta mogli bismo identificirati sadržaj ove slike: navikli smo reći da je imaginacija prvi korak gledanja u više svjetove. Ako kažemo: do 16. stoljeća čovječanstvo je imao pogled na svijet i kozmički prostor u odnosu na zemaljski svijet, koji je zavisio o imaginaciji, onda je to prava istina. Imaginacija je u to vrijeme bila nešto živo; a Rafael je slikao žive prikaze duševnih iskustava. Pogled na svijet, slika svijeta, još je u to vrijeme bila nešto imaginativno.

Te su imaginacije raspršene jetkom snagom kopernikanstva, otkrićem Amerike i tiskarske umjetnosti. Od tog vremena čovječanstvo je uzelo mjesto imaginacije, onoga što nazivamo imaginativnim znanjem i imaginativnom percepcijom, i zamijenilo ga vanjskim predstavljanjem slika, konstitucije svijeta u cjelini. Dakle, dok trenutno zamišljamo Sunce, planete koji kruže oko njega i tako dalje, ljudi tada to uopće nisu mogli učiniti, kada su htjeli govoriti o nečem sličnom, govorili su o imaginativnim slikama. Prikaz takve imaginacije je ova slika. U stoljećima u kojima se imaginativna spoznaja postupno razvijala da bi omogućila slike kao one što je Rafael napravio, došlo je do izvjesnog nestajanja u 16. stoljeću, dakle to su stoljeća, 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10 sve do 9. stoljeća, ali ne dalje. Ali želimo ići dublje u prošlost, više nećemo naći pravih imaginativnih prikaza ako i sami želimo iskusiti imaginativnu umjetnost, kao što su to činili ljudi u spomenutim stoljećima, koju nam je danas teško imaginativno podignuti u duši.

Ako želimo doživjeti što je kršćanstvo bilo prije 6. stoljeća, trebamo zamisliti kršćansko iskustvo kao mnogo duhovnije nego što smo obično skloni. Augustin je iz kršćanske imaginacije izvukao samo ono što je mogao koristiti. Ipak, čitajući Augustina danas, dobiva se sasvim drugačiji osjećaj za ono što je još živjelo kao pogled na svijet i kao slika međusobne povezanosti svijeta s čovječanstvom u to vrijeme, toliko različita od sadašnje. Od posebne su važnosti ideje koje ćete pronaći čitajući Scotus Erigena, koji je poučavao u vrijeme Karla Čelavog. Moglo bi se reći da su ova drevna stoljeća prije 9. bila prožeta kršćanskim mislima koje su iskusili oni koji su barem uzdigli svoje misli da prožmu svoje kršćansko mišljenje visoko duhovnom imaginacijom. Moglo bi se reći, da kada je čovječanstvo stvorilo pogled na svijet tijekom ovih drevnih vremena, da je uključilo vrlo malo svojih izravnih osjetilnih iskustava. Iz svog pogleda na svijet, uključili su mnogo više onoga što nije proizašlo iz osjetilnih iskustava, već je donijelo staro vidovito viđenje svijeta. Kada se vratimo u prva stoljeća nakon otajstva Golgote i slijedimo kršćanske ideje, tada nalazimo da su te ideje takve da bi se radije reklo – ti su ljudi bili zainteresirani za nebeskog Krista, Krista kakav je bio u duhovnim svjetovima, dok su ono što je On postao dolje na

Zemlji, smatrali više dopunom. Tragati za Kristom među duhovnim bićima, razmišljati o Njemu u odnosu na nadosjetilnu duhovnost, bila je njihova suštinska težnja, a proizašla je iz starog duhovnog – tada atavističkog – pogleda na svijet. Ovaj pogled na svijet ispunjavao je drevnu kulturu sve do trećeg post-atlantskog doba. U to se doba smatralo da je Zemlja zaista neka vrsta nadopune duhovnog.

Treba se upoznati s imaginacijom koja je potpuno neophodna ako se želi razumjeti, shvatiti kako se čovječanstvo zapravo razvijalo od tog vremena do danas. S tom imaginacijom moramo se upoznati s idejom da su Europljani nužno morali potisnuti duhovnu imaginaciju u razvoju svoje kulture. Ovome treba pristupiti sa simpatijom, a ne antipatijom – to se ni na koji način ne smije prosuđivati kritički, već se jednostavno treba uzeti činjenice onako kako su predstavljene: to je jednostavno bila sudbina, europske kulture, steći kulturu na način na koji su to morali. To je bila sudbina Europe: potiskivanje duhovnih ideja, obuzdavanje, da tako kažem.

Tako je postajalo sve jasnije i smislenije da je od 9. stoljeća Europa trebala kršćanstvo dok su se duhovne ideje potiskivale. Rezultat te nužde bio je raskol grčke-istočne i rimokatoličke crkve. U to se vrijeme dijelio Istok od Zapada. Ovo je veoma važno. Zapad je imao sudbinu potisnuti duhovne impulse na Istok. Tu su i ostali. Čovjek doista ne može razumjeti što se događa u razvoju ljudskih bića, kada nema jasnog razumijevanja potrebe odbijanja duhovnih impulsa prema Istoku – onome što je povezano s Azijom i Rusijom kao europskim poluotokom – od 8. i 9. stoljeća. Ti su se impulsi skupljali i razvijali neovisno o zapadnoeuropskom i srednjoeuropskom životu, te su se širili u današnju Rusiju.

Ovo je veoma važno. Samo je jednom ovo pravilno uspostavljeno. Danas postoji tendencija da se stvari ne razmatraju kroz odnose. Kao rezultat toga, događaj kao što je ruska revolucija naizgled se razvio u nekoliko mjeseci – netko je došao na tu ideju – dok je istina koja je prethodila ležala u pozadini kao rezultat specifičnog tijeka događaja kroz stoljeća, dok je duhovni život postao nevidljiv, nepraktičan i gurnut natrag prema istoku i zaglavio, ali i dalje radeći na kaotičan, nedefiniran način, natjerao je ljude da stoje točno unutar događaja na Istoku. Ipak, to stajanje unutar njega nije bilo stvarno življenje unutar njega, baš kao ljudi koji plivaju u jezeru – ako se baš nisu utopili – imaju morsku vodu koja ih okružuje. Isto tako, ono što je na istoku površinski djelovalo kao duhovni impuls, još uvijek je duhovno postojalo. Ljudi su u njemu plivali i nisu imali pojma što je pritiskalo površinu od 9. stoljeća i što je potom gurnuto natrag na istok, kako bi se sačuvalo da sigurno preživi i kasnije uđe u evoluciju. Ljudima koji su potekli s Istoka, i koji su se postupno razvili iz seoba i sličnih veza, u njihove duše uneseni su duhovni impulsi koji se nisu mogli koristiti u Zapadnoj, Južnoj, i Srednjoj Europi.

Zapad je zadržao nešto izvanredno. Istok, ne znajući – najvažnije stvari idu svojim tijekom u podsvijesti – istok je, ne znajući, ostao čvrsto na osnovnoj izreci Evanđelja: 'Kraljevstvo moje nije od ovoga svijeta'. Stoga je na istoku usmjerenje unutar fizičke razine uvijek gore, prema duhovnom svijetu. Zapad je zavisio o preokretanju rečenice: 'Moje kraljevstvo nije sa ovoga svijeta', ispravljajući je kako bi se stvorilo kraljevstvo Krista na ovome svijetu. Kao rezultat toga vidimo da je Europa imala sudbinu konstituiranja Kristovog kraljevstva vani, na fizičkoj razini. Moglo bi se reći da je od 9. stoljeća iz Rima proglašen zakon odvajanja od rečenice: 'Moje kraljevstvo nije sa ovoga svijeta', uspostavljanjem svjetovnog kraljevstva, kraljevstva za Krista Isusa na Zemlji, koje bi bilo na fizičkoj razini.

Rimski papa postupno je postao onaj koji je govorio: moje kraljevstvo je kraljevstvo Kristovo; ali ovo Kristovo kraljevstvo je od ovoga svijeta; mi smo ga konstituirali na takav način da je ovo Kristovo kraljevstvo od ovoga svijeta. Međutim, prevladala je svijest da Kristovo kraljevstvo nije ono koje se može temeljiti na 13 osnovnih pravila vanjskog prirodnog postojanja. Ljudi su bili svjesni da kada pogledaju u prirodu, obasjanu jutarnjim crvenilom Sunca i sjajem zalaska Sunca, zvijezdama, onda nije samo stvar u tome što su oči vidjele, što su uši čule, ili ruke uhvatile, nego u širinama beskonačnog prostora u isto je vrijeme postojalo nešto od duhovnog kraljevstva. Sve vidljivo u svijetu donekle je posljednji odljev, posljednji val duhovnog svijeta. Ovaj vidljivi svijet je potpun samo kada smo potpuno svjesni da je on istjecanje duhovnog svijeta. Duhovni svijet je stvaran; ovaj duhovni svijet čovječanstvo je samo izgubilo iz vida. Skriven je, a ipak je stvarnost, aktualnost. Kada osoba prođe kroz vrata smrti i posebno je blagoslovljena, ona ili on zakorakne u duhovni svijet. U prošlim vremenima ljudi su bili daleko više živi u svojim mislima nego što možemo zamisliti. Kada su blaženi koji su umrli prošli kroz vrata smrti, ušli su u svijet koji možemo zamisliti u sadašnjem vremenu – prožet oblacima, prožet zvijezdama, probijajući orbite planeta. Bilo je to nešto toliko konkretno da su duše umrlih mogle stvoriti gornju skupinu prikazanu na slici. Duše umrlih spojile su ono što je za njih postojalo iz prošlosti kako bi prikazale ovaj konkretni misterij, ovu konkretnu tajnu prirode Trojstva, u njihovoj sredini: ovo potpuno otajstvo koje se sastoji od bića prošlosti: Boga Oca - od bića sadašnjosti: Krista Isusa - od bića budućnosti: Duha Svetog.

Ali ono što se raspada u realnosti vremena, to mora biti tamo da današnji svijet, svijet osjetila, ne bude puka iluzija, i ako ljudi ne žele živjeti unutar ovog osjetilnog svijeta poput životinja, u ovom osjetilnom svijetu na fizičkoj razini moraju postojati znakovi onoga što je nevidljivo, što lebdi i obitava iznad oblaka. Oni rođeni kasnije moraju imati žive znakove onoga što oni prije rođeni, koji su već posmrtni duše, mogu izravno vidjeti.

Na oltaru stoji kalež s presvetim, s hostijom. Ova hostija nije samo puka materija za ljude koji stoje s desna, lijeva, i oko nje, već je ova hostija okružena svojom auro. Unutar ove aure hostije djeluju sile koje se slijevaju iz Trojstva. Ovakve imaginacije tadašnjih glavara, crkvenih otaca, biskupa i papa o svetosti oltara neshvatljiva su današnjem čovječanstvu. To je prošlo s vremenom. I ovdje je na slici uhvaćen trenutak, u kojem sviće ovim ljudima na oltaru dolje: na oltaru je otajstvo; nešto lebdi oko hostije. I to nešto vide duše preminulih, točnije oni blagoslovljeni: David, Abraham, Adam i Mojsije, Petar, Pavao – preminuli to vide kao što duše ovdje na fizičkom planu vide objekte fizičkog svijeta.

Kad pogledamo što je ispod, sa hostijom u sredini, tada imamo u onome što je tamo dolje, u nekom smislu na najnižem sloju slike, ispred nas ono za što je papa Julije II rekao: ovo, u velikoj slavi, želim uspostaviti na Zemlji u Rimu ako je ikako moguće; takvo kraljevstvo, takvo carstvo – ne državu nego carstvo – kako bi se stvari odvijale u tom carstvu obavijene tim aurama da prošlost i njeni impulsi žive dalje u tim aurama. Carstvo koje postoji u ovom svijetu, ali koje, budući da je od ovoga svijeta, sadrži znakove i simbole za ono što živi u duhovnom svijetu.

Ideje ove vrste Julije II potaknuo je najprije u Bramanteu, a zatim u mladom Rafaelu. Tako je došlo do toga da je mladi Rafael mogao komponirati ovu sliku. Na neki način Julije II je želio ovu sliku u svojoj radnoj sobi, da je stalno ima pred sobom kao svetu stvar na kojoj se Rim morao temeljiti jer je sadržavala najvažnije misterije. Međutim, to carstvo je moralo biti na ovoj Zemlji, na ovoj Zemlji s uključenim duhovnim.

Ako netko dopusti svim ovim iskustvima o kojima smo govorili da djeluju na njegovu dušu, na temelju njihovog dojma moglo bi se reći: duhovni svijet je gurnut natrag na Istok od 9. stoljeća kao što pokazuju oblaci tjerani unatrag i gore, čekajući na njihovo vrijeme koje će doći.

Nasuprot tome, na Zapadu se pripremala 5. post-atlantska epoha u kojoj svi još živimo i u kojoj ćemo još dugo živjeti, a koja postoji pod signaturom: moje kraljevstvo je od ovoga svijeta i ovo će kraljevstvo sve više postajati od ovoga svijeta. Međutim, ovo kraljevstvo koje je od ovoga svijeta osnovano je gotovo s početka 5. post-atlantske epohe pod utjecajem starih ljudi poput Bramantea i Julija II, ali i mladog Rafaela. Najvažnije povijesne stvari događaju se podsvjesno i iz te podsvjesne, ali mudre osnove Julije II poziva Rafaela. Znamo da je čovječanstvo kroz stoljeća postalo sve mlađe; znamo da je od početka 5 post-atlantske epohe dostignuta dob od dvadeset osam godina i da je sada '27 godina staro'. Svakako da su Bramante i Julije II bili stari ljudi, ali nisu bili tako izravno postavljeni u svijet kao što je to bio mladoliki Rafael u svom mladom tijelu s mladenačkim snagama od dvadeset i osam godina kada je ovako slikao. To je važna duhovna pozadina u razvoju čovječanstva.

Možemo se prisjetiti kako je Rafael slikao u karakteriziranoj misli u to vrijeme; slikao je u određenoj mjeri u znak prosvjeda protiv 5. post-atlantske epohe za četvrtu post-atlantsku epohu. To nije bio slučaj, ali hajdemo hipotetski tvrditi da je to bilo u Rafaelovoj duši: možemo zamisliti da je u njegovoj duši, u njegovoj podsvjesnoj duši živjelo znanje koje će dolaziti iz 5. post-atlantskog perioda. Iz ovog bezbožnog, duhom lišenog svijeta 5. post-atlantskog perioda misli čovječanstva bile bi prožete golim, neplodnim i ledenim prostorom gdje Sunce i bezdušni planeti oslikavaju turobni prostor, bezdušno zamišljajući svijet i pokušavajući, prema bezdušnim zakonima prirode, konstruirati odvijanja u svijetu. Zamislimo što je bilo predstavljeno Rafaelovoj duši: stvarnost duhovne praznine 5. post-atlantske epohe. Rafaelova duša je protudjelovala: ne bi smjelo biti tako, bacit ću se protiv ove bezumne epohe sa svojim nametnutim pojmovima u zaleđenom prostoru s bezumnom maglicom u obliku Kant-Laplace teorija, svojom živom duhovnom egzistencijom. Imaginaciju u ovoj turobnoj egzistenciji želim što više prožeti pravom imaginacijom koja se nudi vidovitom poimanju svijeta. - Pretpostavimo da je to ono što je Rafaelova duša oslikavala. To se pojavilo u njegovoj duši podsvjesno; čak se na isti način pojavilo i u duši Julija II.

Naše doba doista ne treba prezirati velike umove poput Julija II ili čak Borgia, kao što to čine povijesni pobjednici, jer povijest još uvijek mora umanjiti neke prosudbe u vezi nekih naših suvremenika – najvećih našeg vremena – baš kao što je to učinila s Borgiom ili Julijem II, i kao što će biti slučaj s pojedincima u budućnosti. Ljudi prisutni u to vrijeme jednostavno nisu imali distancu prema tome.

Rafael je rođen na početku 5. post-atlantske epohe, moglo bi se reći, kao dijete 5. post-atlantske epohe, ali kao živi protest protiv svog doba – želio je stajati unutar ljepote koju ova epoha više nije doživljavala kao stvarnu; ova je epoha nastojala umetnuti osjetilnu duhovnost u de-spiritualiziranu izvjesnost i nametnuti je 5. post-atlantskoj epohi, kao što je otkriveno duhovnim istraživanjem. Rafaelov cilj bio je više-manje pokazati jasne slike vidljive u duhovnoj oblasti, uvezene iz te oblasti u ovaj svijet, na slici ispunjenoj znakovima nadosjetilnog, tako stvarajući drugi svijet. Kao rezultat toga, ova slika je skroz istinita slika jer je nastala u živom iskustvu koje proizlazi iz tog vremena.

Razmotrite samo ovo posebno vrijeme kada je dijete 5. post-atlantske epohe nacrtalo cjelokupnu imaginativnu, duhovnu sliku 4. post-atlantskog perioda u petom. Otprilike u to vrijeme, tijekom gotovo iste godine, sjevernjačka se osobnost poskliznula na pokorničke stube u Rimu, stube koje su hvaljene zbog sposobnosti da izjednače pobožno djelo prema broju prijeđenih stepenica, jer je broj prijeđenih stepenica značio broj dana oslobođenih od paklene vatre. Dok je Rafael u Vatikanu slikao 'Camera della Segnatura' i slične slike, ova sjevernjačka osobnost, tako predana, puna

vjere, tako zabrinuta za spas svoje duše, uspinjala se stepenicama – toliko stepenica za toliko dana bez čistilišta, radeći to da ugodi Bogu. Dok se tako penjala stubištem, imala je viziju – vizija joj je pokazala besmislenost takvog svetog djela jurenja stepenicama – viziju koja je poderala veo između nje i onog svijeta kojeg je Rafael kao dijete 5. post-atlantskog perioda slikao kao svjedočanstvo četvrtog post-atlantskog perioda.

Ovu osobu možete prepoznati kao Luthera, antitezu Rafaela. Rafael, čak i kad bi gledao oko sebe u vanjskom svijetu, vidio bi boju i formu, sve vrste duhovnih slika, sve to kao izraze nadosjetilnog svijeta, a ipak odražene, izražene kao osjetilne boje, oblici i geste. Luther je u isto vrijeme bio u Rimu, ispunjen pjesmom i poezijom, ali amorfan, bezobličan u svojoj duši, odbacujući sve u ovom svijetu što ga je okruživalo u Rimu. Kao što je duhovni svijet u 9. stoljeću potisnut na Istok, sada je to bio testament 4. post-atlantske epohe u Europi. Luther je sve odgurnuo. A u budućnosti je pred nama tripartitni svijet: na Istoku se podupire duhovnost, ja jugu nešto što je kao testament četvrtog post-atlantskog razdoblja, i opet, to se zaklanja i odbacuje. Glazbeni element sjevera zauzeo je mjesto bojama i oblicima bogatog nasljeđa juga. Luther je zapravo antiteza Rafaelu. Rafael je dijete 5. post-atlantske epohe, ali njegova duša sadržavala je sve što je živjelo u 4. post-atlantskoj epohi. Luther je kao kasni došljak iz 4. post-atlantskog vremena, on ne pripada 5. post-atlantskoj epohi; moglo bi se reći da je iz 4. premješten u 5. U svom okviru uma Luther je bio potpuno unutar 4. post-atlantskog vremena. Njegove misli i osjećaji bili su kao u osobe koja živi u 4. epohi, ali on je prebačen u 5. i sada je živio od odjeka koji je odzvanjao u 5. epohi, s njenom turobnom senzualnošću, pukom prirodnom poviješću, i ledenim poljima jalove duhovnosti. Rafael je čovjek pete post-atlantske epohe s duševnim sadržajem četvrte post-atlantske epohe; Lutjer, koji je, budući da je samo prebačen iz četvrtog u peto post-atlantsko doba, čovjek čija duša stoji u četvrtom post-atlantskom dobu, i koji odbacuje sve izvanjsko, i s druge strane, želi graditi impulse ljudske duše na onome što nema nikakve veze s vanjskim radom i vanjskim djelovanjem čovjeka, s onim što leži isključivo u bezobličnoj unutarnjoj vezi između ljudske duše i duhovnog svijeta, u pukom vjerovanju.

Zamislite samo na trenutak kako bi slikar poput Rafaela slikao iz južnog katolicizma i usporedite s onim kako bi se to moglo slikati s luteranskog stajališta. Što bi slikao? Naslikao bi lik Krista nešto poput Albrechta Dürera,; ili bi naslikao religioznu osobu u čijoj bi se fizionomiji prepoznala duša koja nema ništa zajedničko s materijalnim okruženjem u predmetima unutar tog okruženja u koje je umetnuta.

Tako se jedno doba povezuje s drugim. U današnje vrijeme čovječanstvo ima sasvim drugačije predodžbe. To vidite na slikama gdje je Krist prikazan

kao osoba među ljudima: 'Dođi učitelju Isuse, budi naš gost' – ljudski i što je moguće više ravnopravno.



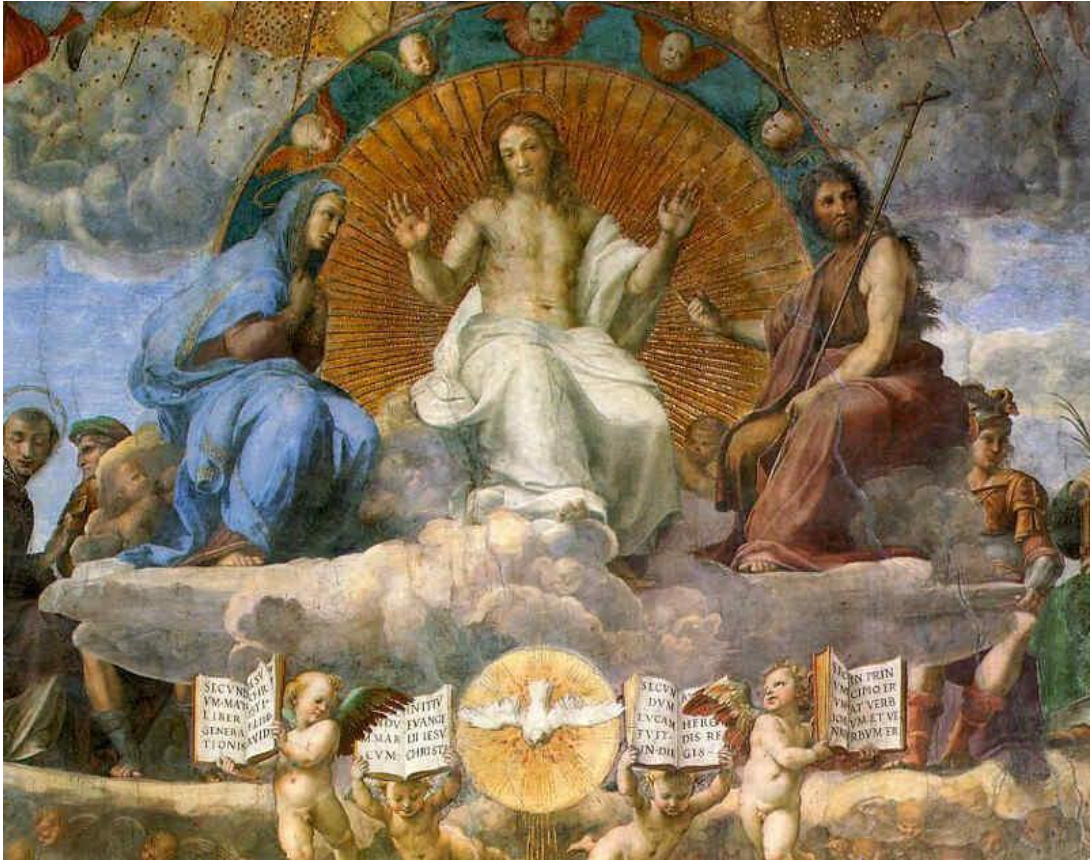
Fritz Uhde: Dođi, učitelju Isuse, budi naš gost (Berlin, Nacionalna galerija)

Na našoj slici imamo skupinu biskupa, učenih crkvenih otaca, a u sredini očito znak, simbol. To ukazuje na nadosjetilni svijet; Trojstvo je konkretno uključeno.

Posebno istaknimo ovo 'Trojstvo'. Imamo još jednu sliku koja sa svoje strane predstavlja ovo Trojstvo.



Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti (SD 292)



Rasprava, segment. Trostruki aspekt

Na vrhu vidimo Boga Oca, ispod toga Duha Svetoga i Sina. Te dijelove promatrate kao konkretni sadržaj budućnosti, sadašnjosti, izvađeno iz prošlosti. Ne bi bilo prikladno u svjetonazoru tog vremena izravno miješati blažene duše umrlih s promatranjem vanjskog vidljivog svijeta. Međutim, Rafael je koristio u smislu imaginacije tog vremena, ono što je smatrao istinom, slobodan pogled u širine oblasti prirode. U određenoj mjeri morao je izraziti da ono očigledno što je ispunjavalo prostor nije bila istina; ali istina to smješta unutar prostora. Tako imamo na dnu širinu, – i dalje primjećujete liniju horizonta – beskonačnost unutar perspektive koja se širi. U određenoj mjeri izražava se protest protiv tadašnjeg predstavljanja prirode kao čisto osjetilno perceptibilne slike.

Rafael nije jednostavno došao do ove slike i pogodio kompoziciju. Kako bi nam postala jasna, razmotrimo dvije Rafaelove preliminarne skice, prema postupnom razvoju slike:



Crtež za 'Raspravu'

Zamislite cijelu priču, od vremena kada je Rafael došao u Rim, otprilike u vrijeme kada ga je Julije II pozvao da izvrši nalog 1507, 1508, i pokušajte to uključiti u sliku koju je imao u svojoj imaginaciji. Postupno, prvi ga je podučio Julije II; postupno se u njemu razvio odnos između prostora, prirode, i nadosjetilnih i osjetilnih aspekata u skupini ljudi, kako bi trebalo biti.



Skica za 'Raspravu'

Dio: crkvena obitelj, voštani pastel (Windsor, Kraljevska biblioteka)

Dakle, druga se skica više odnosi na donji dio nego prva skica, s još nepotpunim naznakama. Vidite da nije došlo na svoje. Ono do čega je Rafael došao bilo je sljedeće: morao se stvarno zamisliti u tom vremenu, i o odnosu između duhovnog svijeta i prirode. U stara vremena, sve do 8. stoljeća, još uvijek je postojala jasna imaginacija o odnosu između ljudske prošlosti i prirodne sadašnjosti. Ljudi prije 9. stoljeća – koliko god to danas zvučalo groteskno – nisu mislili da kada im se nešto događa, da je to bilo slučajno; ne, oni su znali da kad im se nešto dogodi, to je bilo zbog događaja u koje su bili uvučeni tamo gdje žive umrli, povezani s njima kroz karmu. Prije 9. stoljeća, događaji koji su nas okruživali pred nas stavljaju umrle. Takve su slike postupno nestajale i ostale u prošlosti, kao što sam vam okarakterizirao 16. stoljeće.

Vraćajući se još jednom u 9. stoljeće, dolazimo do imaginacije koju treba razmotriti: čisto odvajanje između prirodnog i duhovnog svijeta nije bilo očito za ove drevne ljude. Priroda je u isto vrijeme bila nastavak – prije 9. stoljeća, zapamtite – nastavak duhovnog svijeta. Čovjek je već u grčko doba uveo vlastito 'Ja' u svoj pogled na svijet, koristeći mišljenje. Rafael je slikao – iskazao je to u gornjem dijelu platna na slici kasnije nazvanoj 'Rasprava' iako se svakako ništa nije raspravljalo – i izveo ženski lik iz simboliko tog vremena uz moto: DIVINARUM RERUM NOTITIA = .božanski komentar. Uglavnom prije 9. stoljeća pogled na svijet uključivao je 'božanski napisan komentar', a priroda je bila poput vala božanskog svijeta koji se protezao dolje do mjesta gdje se čovječanstvo našlo.



Divinarum Rerum Notitia (Vignette)



Causarum Cognitio (Vignette)

Čitava ta ideja, kao što sam spomenuo, gurnuta je natrag na Istok, a odjek je ostao u imaginaciji, poput oporuke iz 4. post-atlantske epohe koju je naslikao Rafael. Tih dana na jugu se raspravljalo da se Kristovo kraljevstvo uspostavi na fizičkoj razini kao pravo carstvo moći. Papa Julije II je čak, kao

i druge slične osobnosti, na svojoj zastavi napisao ono što je stvarno želio. Stvarno je želio to utemeljiti, što se nije moglo dogoditi, jer je došao Luther, kao i Calvin i Zvingli. Želio je stvoriti temelje za Kristovo carstvo na ovom svijetu. Nije se usudio to reći. Obično se to kod takvih osobnosti može vidjeti kao nešto ezoterično. Julije II se nije usudio proći kroz Italiju kao zapovjednik, da bi upregnuo Talijane u svoje carstvo. Rekao je drugačije. Rekao je da ide kroz Italiju kao zapovjednik kako bi oslobodio talijanski narod. To je ono što je rečeno. U kasnijim vremenima govorilo se da nešto treba učiniti da se narod oslobodi, a to je samo skrivalo pravi cilj. Međutim, u to su vrijeme mnogi vjerovali da je Julije II prošao kroz Italiju kako bi oslobodio odvojene talijanske nacije. To mu nije padalo na pamet, jednako malo kao što je padalo, ili je uopće moglo pasti na pamet Woodrow Wilsonu, da oslobodi neke narode.

Sada, vidite, ovdje imamo ovu veliku granicu, moglo bi se reći, između dva vremenska razdoblja: potisak unatrag na sve južno. U ovome je zadržana podjela u pogledu svjetonazora u grčko vrijeme. Bilo je jasno sljedeće: ono što je strujalo kroz prirodu kao djela umrlih više nije bilo prisutno kada su ljudi u sebi razvili duhovne moći, otkrivajući ih u svojim dušama; to tada ne postaje DIVINARUM RERUM NOTITIA, ne nešto 'zapisano kao božanska stvar', nego postaje CAUSARUM COGNITIO – i postiže 'izravno znanje o uzrocima u svijetu'. Ovdje treba paziti da se kao ishod ne želi interpretacija prirode u njenoj ukupnosti. Da bi se došlo do ideje o prirodi – ovaj Julije II osjetio se ponukanim da vikne gromoglasnim riječima – trebalo je pokrenuti imaginaciju da pokaže da Sunce izlazi, da jutarnji i večernji sjaj postoje kao što postoje i zvijezde, i baš kao što su ljudi činili u 5. post-atlantskoj epohi, to je značilo laganje. Zapravo se poricalo da su duše umrlih unutar Trojstva, što je zapravo bilo nešto što je bilo moguće imaginativno izraziti osvrtnom na umrle duše, Davida, Abrahama, Pavla, Petra, i izraziti Sveto Trojstvo. Julije je rekao: ostavite prirodu i stare eone, prikazujte samo najmlađe eone! Želite li se osloniti na sebe? Ako se želite razviti samo kroz ljudske snage, ovisiti samo o onome što je svojstveno fizičkom tijelu, tada dolazite do vanjske znanosti o vanjskoj prirodi ljudi, znanosti samo u onoj mjeri u kojoj ljudsko biće nema veze s beskrajnim prostranstvima svijeta, ali je zaokruženo, isprepletano unutar granica koje samo postavlja.

Ovo je otprilike ono što je Julije II rekao Rafaelu: ako želite slikati ono što ljudsko biće kroz svoje vlastite duševne sposobnosti zna o čovječanstvu, onda ne smijete slikati ljude iz beskrajne perspektive u prirodi, već ljude uključiti, bez obzira jesu li genijalni ili mudri, u vlastite granice koje su sami napravili. Morate ih uključiti u dvorane da pokažete: iz ovih prostorija u kojima se upravlja svijetom – jer je Julije želio da svijet bude prikazan onakvim kakav bi bio da nije stigao Luther, niti Zvingli, ili bilo koji kalvinist. – Ako želite naslikati svijet kako se njime upravlja iz ovih prostorija, naslikate s jedne strane stvarnost koja postoji u prostranstvu prirode, a s

druge strane ono što ljudi mogu pronaći ako potraže snage iz svoje duše. Tada možda nećete slikati prirodu nego slikate ljude u njihovim samonametnutim granicama.

Ovo je ono što imamo kada dopustimo da kontrastni aspekt slike djeluje na nas.... takozvana 'Atenska škola'.



Atenska škola. (Rim. Vatikan press)

Ova slika, kasnije postala poznata kao 'Atenska škola', često je prebojana tijekom vremena i tako je čovjek koji je stajao u sredini imao svoju knjigu preslikanu 'Etikom' a kasnije 'Vremenom' – to je prebojano čak i kasnije. Slika je na mnoge načine uništena i danas se u Rimu ne može pronaći izvorna slika. U Rafaelovo vrijeme nikada se nije zvala 'Atenska škola', to se dogodilo tek kasnije i tada su se o tome razglabale teorije. To u biti možemo zamisliti ovako: doista svijet se mjeri kroz promijenjenu sliku, kada zavirimo u beskrajna carstva prostora i zamišljamo prirodu, ne običnim osjetilima, već prožetu svime postojećim u vječnosti i u prolaznosti, prožetu onim što je prošlo kroz vrata smrti. Uzimanje znanja iz vlastite duše i predstavljanje toga u svemu što je zajedno, poput ovih mudraca, [ovdje]; nebesko znanje koje se može pronaći samo izgrađeno u nama samima, predstavljeno je u osobnosti koja pokazuje prema gore. Nije potrebna neumjetnička glupost pa da se u ovoj figuri vidi Platon [dolje].

Možete zamisliti sljedeće: gesta ruke koja se diže predstavlja riječ koju izgovara lik s desne strane. Ličnost s desne strane počinje govoriti, kao da je njegov izraz preveden u riječi. Sve što samo po sebi nastaje u ljudskoj duši može se istinski zamisliti samo ako je sadržano u jednom zatvorenom prostoru, gdje čovjek ostaje u sebi. Ako netko unutar sebe traži sliku

prirode, tada neće pronaći ništa drugo osim apstraktne slike prirode, slično kao što kopernikanski pogled na svijet predstavlja nešto što nije slika konkretne prirode.

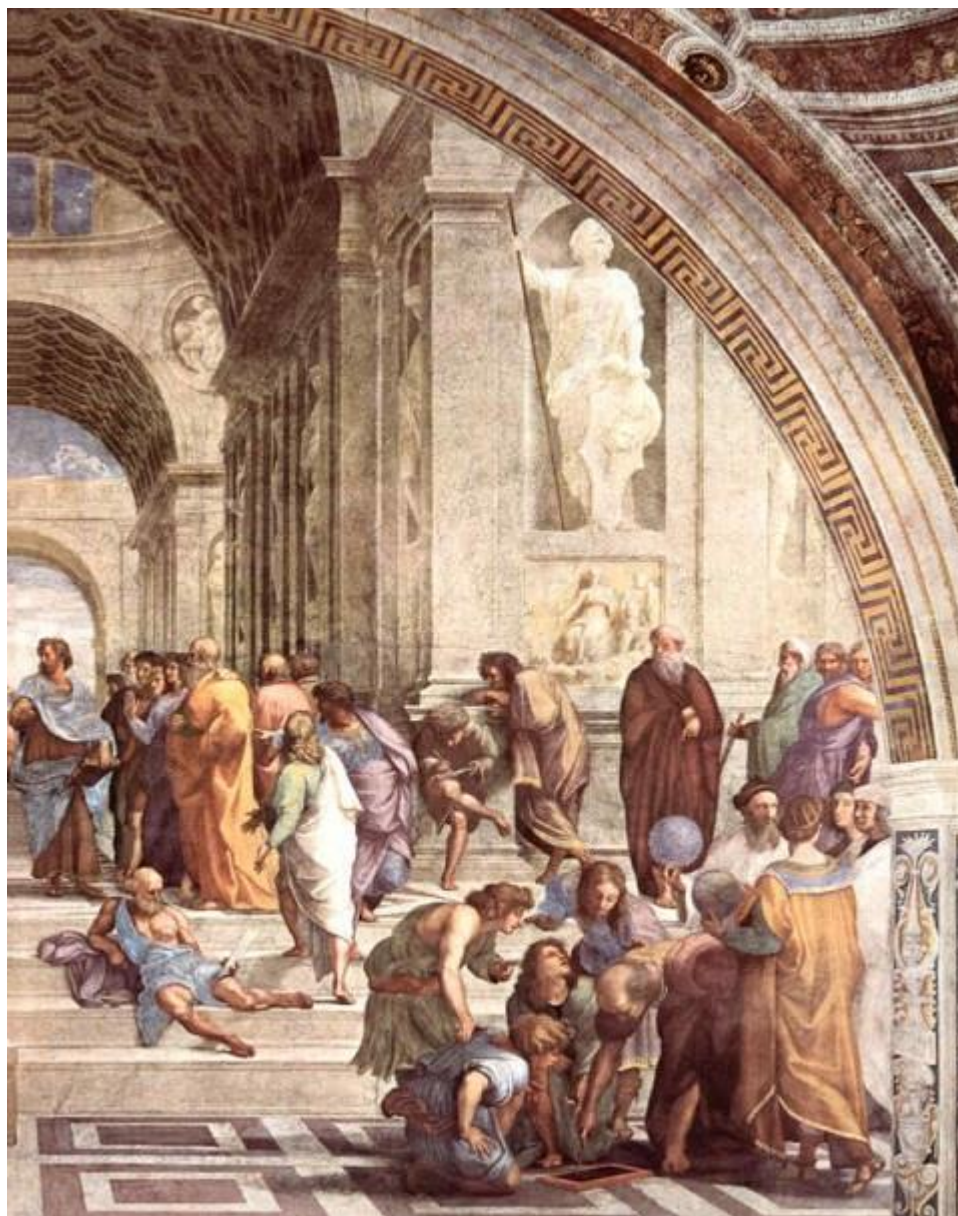
Tako je Rafael preuzeo zadatak od Julija II i stavio ga pred božansko iskustvo koje je moglo živjeti samo od sebe u ljudskoj duši na početku 5. post-atlantske epohe. Ovdje je grupirana sva svjetovna znanost, ali svjetovna znanost uzdignuta do božanskih pojmova, do intelektualnog razumijevanja božanskog. U analizi se pojavljuje sedam slobodnih umjetnosti: gramatika, retorika, dijalektika, geometrija, aritmetika, astronomija i glazba.

Sve do kulminacije možete pronaći cijelu svjetovnu znanost primijenjenu na božansko i kako je to izraženo ljudskom riječju – ovdje su suprotnosti gledanja i govorenja žive – izražene u samoj slici. Neumjetničko, amatersko čavrljanje, na istoj slici je vidjelo cijelu grčku filozofiju. To je nepotrebno i nema nikakve veze s umjetničkim djelom o kojem govorimo i o kojem na kraju želimo istaknuti: pokazuje nam kako ova slika, u smislu tog vremena, predstavlja pravo ljudsko iskustvo – iskustvo koje duša otkriva kada joj je dopušteno da u sebi pronade mudrost u pogledu čovječanstva.

Imamo više detalja ove slike koje želim pokazati:



Atenska škola (lijeva polovica)



Atenska škola (desna polovica)

Ako dopustite da vas još više uvuče, prepoznat ćete da su figure s desne strane povezane sa središnjom figurom koja ulazi u govor; ovdje desno imamo sve što više ovisi o inspiraciji, a lijevo se više dotiče imaginacije i njenog ekvivalenta.

Imamo još jednu sliku središnjih figura:



Atenska škola (središnje figure)

Predstavljena je suprotnost od gledanja i govorenja. Budimo jasni – sadašnje vrijeme možemo razumjeti samo ako pokušavamo sve više tako gledati u prošlost, što možemo činiti doživljavajući takve slike u umjetničkom smislu. Naše vrijeme je vrijeme u kojem se nešto vraća sebi. U naše vrijeme postoji u Europi povratak – Srednjoj Europi, Sjevernoj Europi, i u određenim raspoloženjima u Zapadnoj Europi – karmičkih veza s europskim razvojem 9. stoljeća. Ovo većini ljudi nije posebno vidljivo, zapravo, uopće nije. Ono što se danas događa, događa se iz nužde, suprotno načinu korištenom da se duhovno shvati kakva je sudbina Europe morala biti u 9. stoljeću. Ono što je u to vrijeme bilo potisnuto natrag na Istok bio je duhovni svijet, pa se sada ponovno mora manifestirati na fizičkom planu. Raspoloženje 9. stoljeća

nakon Krista sada se ponovno pojavljuje u zapadnoj Europi, i srednjoj i sjevernoj Europi. S europskog istoka će se iz strahovitog kaosa razviti nešto, raširivši se u nešto poput raspoloženja koje će nas tajanstveno podsjećati na 16. stoljeće. Tek će iz kombiniranog usklađivanja 9. i 16. stoljeća proizaći misteriji koji donekle mogu dati određeni stupanj jasnoće današnjem čovječanstvu koje se želi uzdići do vlastitog razumijevanja evolucije.

Nevjerojatno je vidjeti kako je u 16. stoljeću sve najtajnovitije i najtajanstvenije u prirodi, čovjek i Bog, vidljivo prikazano izvana u umjetnosti. Svetu tajnu Trojstva našli smo u najsmislenijim slikama svijeta postavljenim pred naše duše. Istodobno se javlja suprotnost – protestantsko evangeličko raspoloženje koje u potpunosti niječe da te svete tajne mogu dijeliti ovo povijesno razdoblje. Povremeno Hermann Grimm, istinski luteranski duh, govori o mislima koje njegovi suvremenici imaju o Kristu, mislima koje cijene kao potpuno dobre u svojim dušama – upravo suprotne Rafaelovom raspoloženju kada je slikao svijet.

Vidite, početkom 16. stoljeća reformacija je nosila evoluciju dalje, koja je postala dio svijeta, čak i u Rimu, u sferi Julija II, papa. Ali kako? Postalo je sudbina svijeta da ljudi žele razmišljati o nadosjetilnim svjetovima kao da su vidljivi, ali vidljivi kroz ljudski razvoj. Kao rezultat toga – Hermann Grimm je to ispravno otkrio – pavlinsko kršćanstvo postalo je poseban problem za Rafaela i njegove suvremenike – da, čak i lik samog Pavla. Može se reći da je do 16. stoljeća kršćanstvo bilo daleko više prožeto onim što bi se moglo nazvati Petrovim kršćanstvom – Petrom koji je nadosjetilni i osjetilni svijet vidio kao nepodijeljene, doživljavajući u osjetilnom svijetu nadosjetilni unutar njega, pronalazeći nadosjetilno u osjetilnom opažaju. Nadosjetilni svijet je iz njega nestao. Ljudi su toga bili svjesni sve do 16. stoljeća. Iskustvo Damaska i tajna koja živi u Pavlu kao vidiocu, i lik samog Pavla, postali su problem. Kao rezultat toga, Rafael je u svom kasnijem razvoju pokušao prikazati i uključiti Pavlov lik u razne slike. Može se reći: s juga se željela uspostaviti reformacija s ciljem da prikaže Pavlovu viziju u svijetu na način na koji sam vam sada iznio, kako je živjela u Rafaelovim slikama koje su nastale nadahnućem Julija II.

Pavao mu je predstavljao problem. To cijenite kada istražujete Pavlov lik na drugim Rafaelovim slikama. Vidite vizualni izraz glazbe sfera u 'Svetoj Ceciliji'.



Rafael: Sveta Cecilija (Bologna, umjetnička galerija)

Naravno, izražen je netočno. Lijevo u kutu, praktični je oblik Pavla. Rafael je na slikarski način izradio studiju Pavla. Pavao je stalno predstavljao problem. Zašto? – Zato što Pavlova potraga izvire iz njegove nutrine kao ljudske individualnosti iz koje nastoji vidjeti, prodrijeti pogledom. Ovdje to vidimo u njegovom cijelom stavu, u njegovoj gesti: Pavao kao tragalac sudjeluje u nečemu što je drugima samo po sebi jasno. On razvija obje strane, dakle, ako se svede na njega, on drugačije pokazuje kršćansku objavu. Kako Pavao razumije – vidite to ovdje, kako Pavao podučava – to je za Rafaela postao problem.

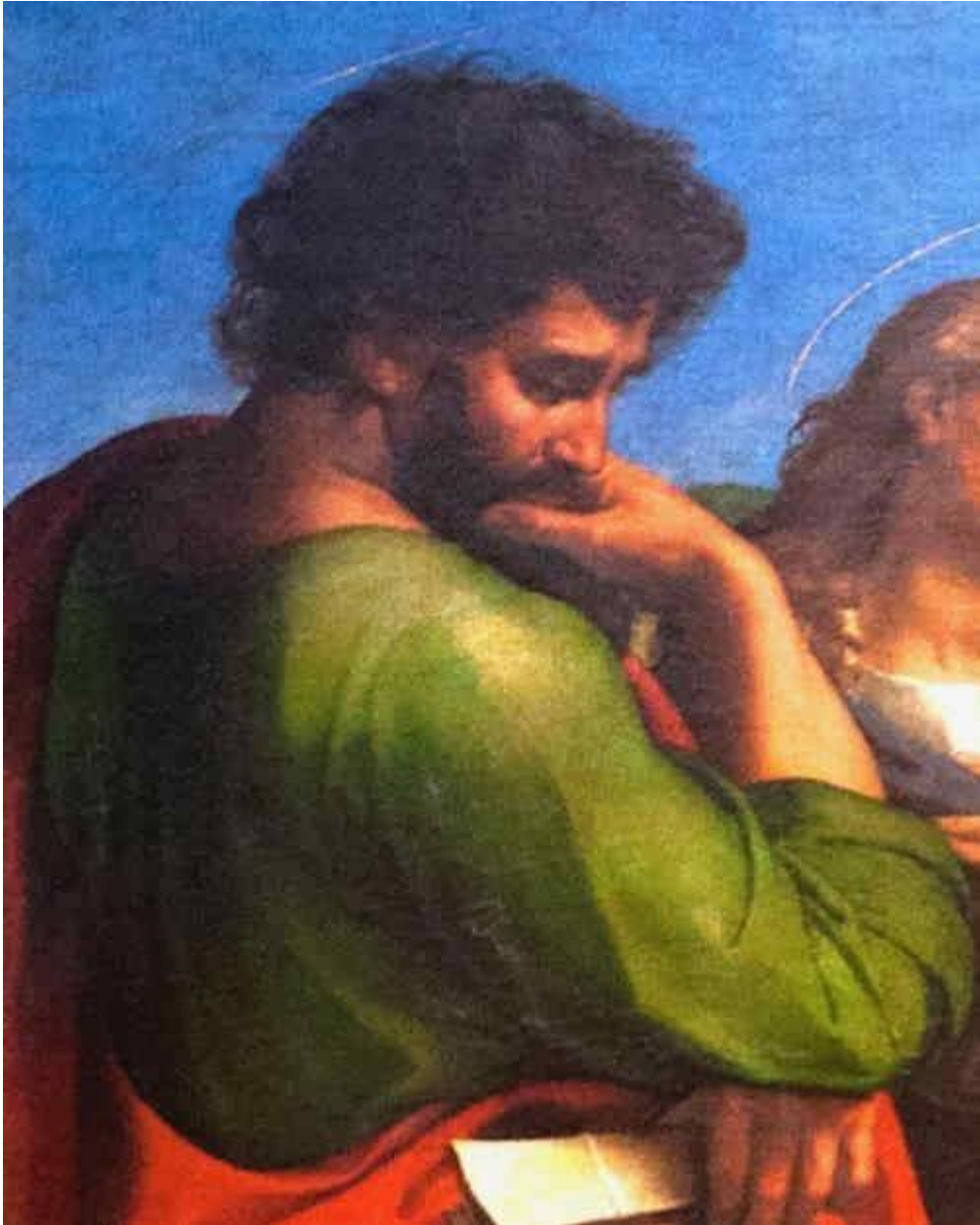
Sada imamo još jednu sliku: Pavao govori u Ateni.



Rafael: Propovijed Pavla Atenjanima (London, Muzej Kensington)

Možete vidjeti kako je Rafael proučavao Pavla. Što je za njega postao Pavao? – Heroj, duhovni heroj reformacije koji je trebao uspjeti s juga, ali nije uspio. Taj je impuls potisnut, a kasnije je jezuitizam s juga stavljen na mjesto reformacije – o tome drugom prilikom. Pavao je trebao uspostaviti Kristovo kraljevstvo na Zemlji kako je to predvidio Julije II.

Sada okarakterizirajmo za sebe dvije Pavlove glave, koje sada imamo pred sobom i dopustimo da stvarno djeluju na nas.



Pavlova glava iz Svete Cecilije.

Riječ je o glavama koje je proučavao Rafael, a u kojima je kroz fizionomiju želio prikazati pogled koji prodire u tajne kršćanskog duhovnog svijeta, u duhovne tajne koje omogućuju riječima da se te tajne izvane izreknu; u Pavlu imamo poveznicu između svijeta uzroka i svijeta u koji imaju pristup samo oni s blagoslovljenim pogledom na nadosjetilni svijet. Pavao gleda i poučava, poveznica između svijeta 5. post-atlantske epohe i drevnog duhovnog vremena. Podsjetite se na razmatranje Pavlove fizionomije, Pavlove gestikulacije sve do pokreta prstiju – ovdje je podignuta samo ruka – i podsjetite se na....



Pavlova glava iz Pavlove propovijedi Atenjanima.

... podsjetite se na to, i zatim još jednom pogledajte lik u takozvanoj 'Atenskoj školi':



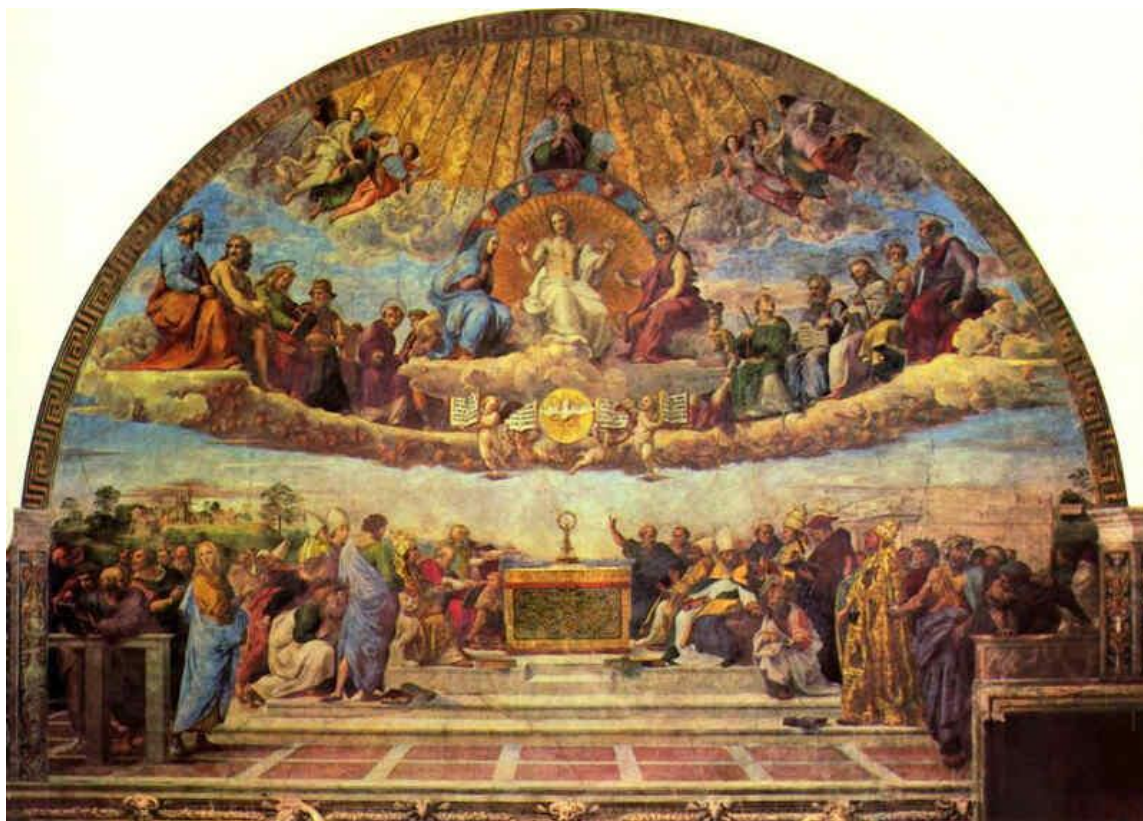
Atenska škola, središnji likovi.

... i usporedite to s dvije Pavlove glave koje smo gledali s glavama ovdje s vaše desne strane i imate takvu osobnost u kojoj je gledanje postalo riječi, moglo bi se reći: zato što je Pavao, koji je izrastao iz viđenja misterija u Damasku i postao govornik kršćanstva, sklopio pakt kompromisa s onim što se može naći u *Causarum Cognitio* kada je iskustvo kauzalnog svijeta uzdignuto u odnos mogućeg iskustva božanskih stvari. Kao rezultat toga doživjet ćete nešto poput stalne 'Signature' koja se provlači kroz 'Camera della Segnatura' kada gledate preko slike koja je kasnije nazvana 'Rasprava', do onoga što se naziva 'Atenska škola'. U 'Raspravi' je istina, duhovna istina u prostoru ispunjenom prirodom; bacajući pogled na drugi, suprotni zid, pa suputnici i vizionari nailaze na Pavla učitelja koji ukazuje na svjetovno učenje iz kojega može nastati sve što ljudska duša može pronaći u sebi. Gledajući fresku, koja je takozvana 'Atenska škola':



Atenska škola (Rim, Vatikan press)

... tako se pronalazi duša koja živi u središnjoj figuri sa sadržajem koji je oslikan na suprotnoj freski:



Rafael. Rasprava. (Camera della Segnatura)

... onda se otprilike ima povezanost. Uzmite jedan zid – sve što je u duši, sve što se ne vidi osim kao vanjski tjelesni aspekt, upravo taj aspekt se otkriva na suprotnom zidu, na fresci takozvane 'Rasprave'.

Htio bih reći: ako ste mogli pogledati u duše ovo dvoje ljudi naslikanih na jednom zidu, onda ćete vidjeti što živi u dušama ovo dvoje ljudi na suprotnom zidu, na fresci. Više o ovome kasnije.

Predavanje XI

Ikone - Minijature - Njemački majstori

Mislim da bi baš sada bilo dobro upoznati se s različitim područjima života i zakonitostima egzistencije na koje sam upućivao tijekom ovih predavanja. Želim reći da ovi zakoni egzistencije uključuju u svoju sferu ono što bi u duhovnom životu mogli nazvati težinom stvari, težinom bića, dok se u onome što se do sada nametalo kao svjetonazor to davanje težine često zanemaruje. Posebno u naše vrijeme imperativ je potpuno razumijevanje pete post-atlantske epohe u kojoj se nalazimo, sa svim njenim posebnostima, kako bismo postali sve svjesniji. Kao što znate, početak pete post-atlantske epohe smatramo početkom 15. stoljeća, otprilike 1413. nadalje. Početak 15. stoljeća bio je značajna, duboka, prelomna točka za zapadno čovječanstvo. Nešto poput preokreta koji se dogodio, ne događa se odjednom, već se priprema. I u prvim danima nove epohe također se i vidi samo postupni dolazak. Stari obrasci iz ranije epohe prelaze u novu i tako dalje. Ova snažna promjena početkom 15. stoljeća, pripremala se dugo vremena.

Ako želimo razmotriti još jedan snažan povijesni utjecaj u vremenu koje je prethodilo ovoj sredini Srednjeg vijeka, možemo pogledati vladavinu Karla Velikog od 768 do 814. Ako se prisjetiti svega što se dogodilo na Zapadu do najdaljih granica, do vremena Karla Velikog, imat ćete poteškoća s tim prisjećanjem. Za mnoge suvremene povjesničare, međutim, takve poteškoće ne postoje jer samo nabrajaju. Duboke razlike postoje samo za one koji žele sagledati stvarnost. I treba reći: čovjeku je danas vrlo teško iz iskustava i dojmova sadašnjosti steći predodžbu o posve drugačijoj prirodi života u Europi do Karla Velikog. Ali onda možemo reći: nakon Karla Velikog, u 10, 11, 12 stoljeću, počinje vrijeme u kojem se sprema naše razdoblje. Ono se priprema. Do vremena Karla Velikog stari su se uvjeti nastavljali i išli svojim tijekom, o čemu sadašnjost, kao što je rečeno, više nema nikakvog pravog koncepta. Ali tada se novo doba počinje pripremati. I u ta tri stoljeća, u 10, 11, 12, stoljeću – počinje već u devetom – u Europi su se na svim područjima života događale stvari koje su stvarale snage koje su kasnije, od 15. stoljeća nadalje, posebno dolazile do izražaja.

Sada se može reći da je u tom razdoblju priprema, za stoljeća koja sam upravo spomenuo, više nego se to sklono reći u današnje vrijeme, Rim držao europske poslove u svojim rukama. Treba samo pogledati kakvo je papinstvo bilo od devetog stoljeća nadalje, od sredine devetog stoljeća, kada je energično preuzelo vodstvo u Europi, kada je u svim okolnostima proširilo svoj utjecaj, ne treba zamišljati to papinstvo kakvo je bilo poslije i kasnijih

stoljeća ili čak u današnje vrijeme. Naprotiv može se reći da je u to vrijeme papinstvo instinktivno znalo što zapadnoj, srednjoj i južnoj Europi treba u najvažnijim područjima života. I kao što sam prošli put istaknuo, istočnjačka kultura je, da tako kažem, zaustavljena; ona treba čekati, u istočnoj Europi, u bizantizmu, u rusizmu. Tamo je čekala, sve do sadašnjeg vremena.

Ono što se može reći općenito, izraženo je s posebnom jasnoćom u onome što se može nazvati umjetničkim u najširem smislu. I ako želite dobiti ideju o tome što je potisnuto, povučeno na istok, što zapad, srednja Europa, južna Europa, ne bi smjeli imati, što je povučeno na istok, ako želite dobiti ideju o tome, usporedite rusku ikonu s Rafaelovom Madonom.



Vladimir: Majka Božja (Moskva, Povijesni muzej)

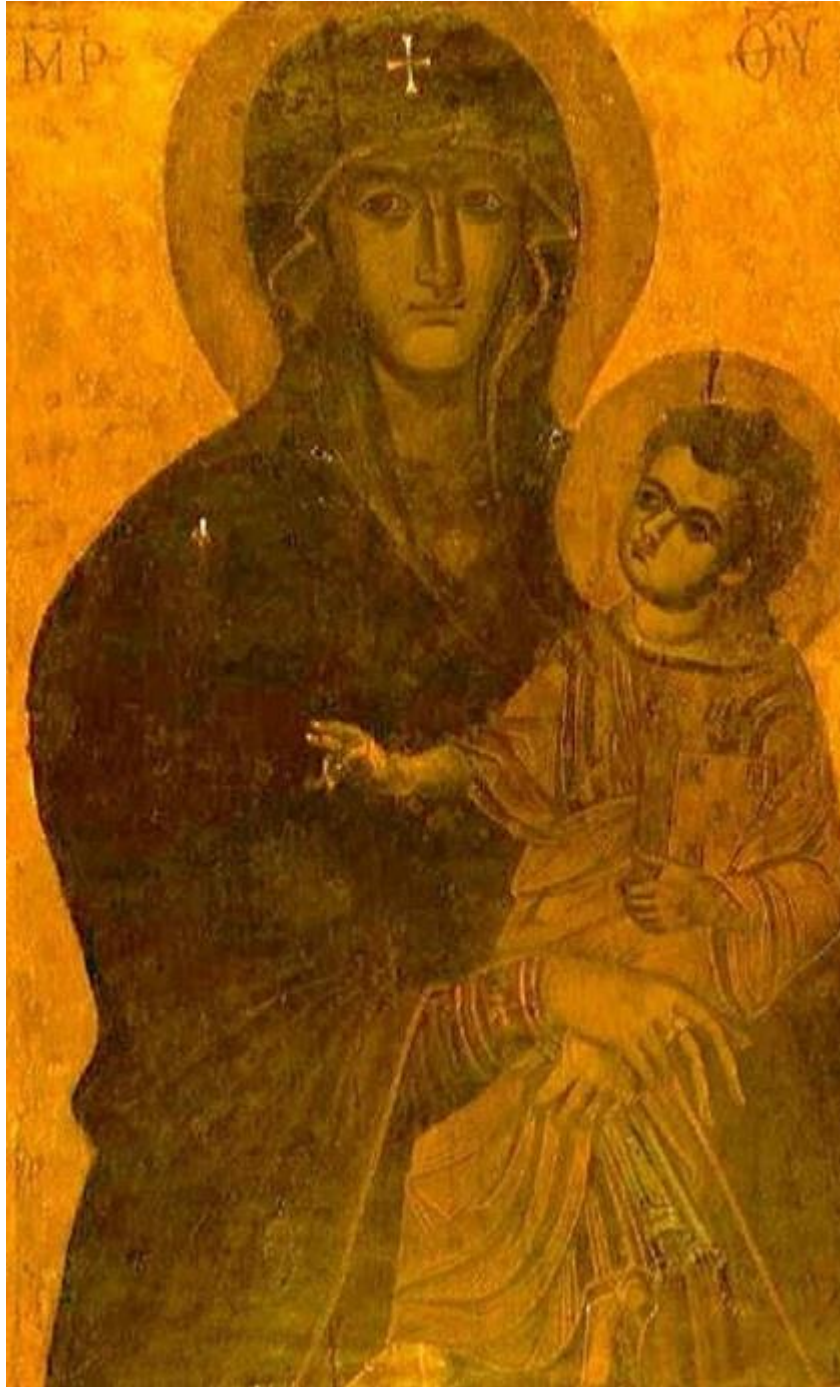


Rafael: Madonna della Sedia (Firenca, Palazzo Pitti)

U slici Djevice Marije od Istoka odjek je onoga što je u to vrijeme bilo potisnuto na istok. U takvoj slici vlada sasvim drugi duh nego se ikada može pronaći da vlada u zapadnoj, južnoj i središnjoj umjetnosti; to je nešto sasvim drugo. Takva ikona još uvijek predstavlja ono što je rođeno izravno iz duhovnog svijeta. Ako to zamislite na živ način, ne možete zamisliti fizički prostor iza slike ruske Madone. Možete zamisliti da je iza slike duhovni svijet i da se iz duhovnog svijeta pojavila ova slika: takve su linije, sve na njoj. Kad uzmete osnovni karakter ove slike, jer je rođen iz duhovnog svijeta, tada imate točno ono što se u 9. stoljeću držalo dalje od zapadne, južne, i središnje Europe.



Rafael: Sikstinska Madona (Madona s Djetetom)



Zwinger: Madona s djetetom, Madona od snijega. (Italija)

Zašto je to? Takve stvari treba objektivno i povijesno razmotriti. Zašto se ovo moralo držati podalje? Jednostavno na temelju toga što su europski narodi – središnje, zapadne i južne Europe – imali potpuno različite duševne impulse koji nisu bili u stanju razumjeti čovječanstvo iz izvorne elementarne prirode, to je gurnuto na istok, zadržano na istoku. Priroda zapadnoeuropske duše bila je različito usmjerena na nešto drugo.

Kada je ono što je gurnuto na istok presađeno u središnjju, zapadnu i južnu Europu, moglo je samo ostati vanjsko, izvan istočne Europe; nikada ne bi moglo srasti sa središnjim, zapadnim ili južno- europskim duševnim impulsima. U zapadnoj, južnoj i srednjoj Europi trebalo je stvoriti prostor za ono što postupno želi izaći iz dubine same duše naroda.

Htio bih reći da je Rim zapravo to shvatio briljantnim instinktom. Uz sporove oko dogmatizma koji pokazuju sasvim drugačiji karakter, taj sadržaj dogmatskih sporova nije prava priča; sadržaj ovih sporova samo je krajnji duhovni izraz. To ide mnogo dalje. Između ostalog, radilo se o onome što sam vam upravo okarakterizirao. Dakle, vidimo da je Rim od 9. stoljeća i u sljedećim stoljećima, sve snažnije radio u Europi na prostoru gdje bi se mogla razviti stvarna težnja duša naroda. Ali je i to s velikom jasnoćom pokazivalo, čemu je stremila duša.

Vidite, kada se usredotočite na ono što je moglo doći do izražaja da istočni utjecaj nije bio potisnut, nego da se mogao protegnuti Europom – Karlo Veliki je dao priličan doprinos – da se proširio preko Europe, tada bi u Europi, kao što sam već spomenuo, bile dostupne određene kontemplacije koje govore izravno iz duhovnog svijeta. To se nije dogodilo, prije svega zato jer se Europa morala pripremiti za materijalističko 5. post-atlantsko razdoblje, koje se u Srednjoj Europi intenzivno pripremalo. Zanimanje je bilo usmjereno uglavnom na sve osim onoga što je dolazilo izravno iz duhovnog svijeta, poput linija, oblika i boja. Čovječanstvo je zanimalo nešto drugo. Prije svega u Europi je postojao interes za suvremena događanja, izvještaje i rezultate. Proučavajući pojedince, izdvojene, shvaćate da su se pozicionirali u tijeku povijesnih događaja koji se mogu povezati. 10, 11, 12 stoljeće također se može nazvati germanskim rimskim carstvom, jer je iz Rima stvorena sposobnost, sposobnost koja je proširila interes za povezivanje priča, interes za učinak vremena, i za konceptualizaciju konkretnog oblika u vremenu.

Vidite, ovo je opet drugačije stajalište od stajališta koje sam iznosio na sličnim predavanjima prethodnih godina. Ta suradnja srednjoeuropskog carstva s rimskom crkvom i njeno širenje, unutarnja je slika načina na koji se 5. post-atlantska epoha pripremala u Srednjoj Europi u to vrijeme. Iz ovoga je jasno da se Srednja Europa u tom razdoblju pripremala s vrlo malo interesa za prostornu umjetnost. Konstituirana prostorna umjetnost postala je posuđena – samo se sjetite prezentacije koju sam da posljednjih godina – posuđena od onoga što je stiglo s Istoka, šireći se, moglo bi se reći, do samih spojnica glavnih interesa. Pričalo se ono što je izviralalo iz samog folklora. Sadržaj koji je trebao biti ispričan mogao je biti izdvojen iz nacionalnog karaktera, intimno povezan s nacionalnošću.

Možete naići nevjerovatne slike srednjoeuropskog života u područjima Rajne, Dunava i sjeverne obale u prikazima pjesama o Nibelunzima, Walthari

i Gudrun. Manira i način na koji su ovi spisi prezentirani ukazuje na njihovu očitu zainteresiranost za događaje tog vremena. Pogledajte kako su u vrijeme Karla Velikog, kada je nastala pjesma 'Heiland', priče iz evanđelja utkane u pjesmu sa srednjoeuropskim likovima, likovima izdvojenim iz biblijskih događaja i smještenim izravno u središte europskih interesa 'Heilanda'. Ono što je živjelo u europskim narodima moralo se roditi iz života europske duše naroda. Time je potisnuta istočna tradicija, koja malo mari za vremensko i povijesno. Iz tog razloga je odgurnuta. Promatramo li kako ti interesi europskih naroda izranjaju iz dubokog podzemlja i izlaze na površinu, tada je često moguće prodrijeti samo, i to teško, doista prodrijeti u dubinu osjećaja, u duboko duševno iskustvo koje je duh europskih ljudi vezalo u vlastitom produbljenom susretu s bitnim duhovnim događajima. Moglo bi se reći da ono što potisnuto natrag na Istok stremlji u beskonačnost prostora, i njegova manifestacija je u golemim prostranstvima, što se u Europi moralo pojaviti na površini, trebalo bi se ponovno pojaviti izravno iz samih ljudskih duša, iz dubina duše a ne iz širina prostora, iz dubina duše.

Tajanstveno djelovanje duševnih dubina ispod površine neposrednog promatranja već je tada živjelo u ljudskim dušama. Tijekom stoljeća o kojima govorimo, ljudi su bili instinktivno prožeti spoznajom da je njihova duša u dubini imala tajne impulse, koji su se javljali samo ponekad, u slavljeničkim trenucima njihovih duševnih iskustava. Život se činio dubljim od onoga što su oči mogle vidjeti, uši čuti i tako dalje; nešto nedokučivo izranjalo je iz dubine duše kao duboko iskustvo. Mogao bih reći da doživljavamo odjek toga kada čujemo nešto tako lijepo kao što je poezija Walthera von der Vogelweide, koji je u određenom mjeri označio kraj čisto lingvističkog doba, doba kada sposobnost prikazivanja bezobličnih manifestacija u duševnim dubinama na slikovit način još nije bila razvijena. U tim smo dubinama duše uzburkani, kada dopustimo da pjesma Walthera von der Vogelweide djeluje na nas, u kojoj govori o vlastitom životu u retrospektivi. Sazrijevajući kao čovjek, kada je u njegovoj duši znanje raslo a svjetlo padalo na dubine njegove duše iz kojih se znanje ranije pojavljivalo kao tajanstveni valovi u snu, a sada se javlja u raspoloženju, on se izrazio ovako:

"Oh, gdje su nestale sve moje godine!
 Sanjam li svoj život ili je stvaran?
 Ono što se uvijek činilo stvarnim, je li to bilo lice iz snova?
 Toliko sam dugo spavao, i ne znam ni sam.
 Probuđen sam i sve mi je kao nepoznato
 a jednom bilo poznato, poput vlastite ruke.

Tako govori Walther von der Vogelweide na kraju tri duga stoljeća, 10, 11, 12 stoljeća, epohe na kraju koje je Sveto rimsko carstvo procvatelo. Bilo je to razdoblje u kojem se razvijao interes za aktualna zbivanja. Umjetnost je zahtijevala izraz, slike, koje su trebale izraziti događaje koji su se događali i

koji će se događati u središnjoj, zapadnoj i južnoj Europi. Pogled na istok daje dojam postojanosti i mira, tihe kontemplacije iz duhovnog svijeta. Događaji koji se neposredno odvijaju, rođeni u duši, vezujući dušu za najveće od svega, najtajanstvenije, sve se to željelo slikovito prikazati. Ionako je bila potrebna oplodnja s juga, gdje su se još uvijek održali odjeci svih tradicija koje su došle s istoka. Izraziti događaje bio je primarni cilj.

Time je stremljenje u umjetnosti sadržano na zapadu, moglo bi se reći, u dvije suprotstavljene struje, jer je u biti prikaz egzistencije bio potisnut na istok, ali samo potisnut – štošta je ostalo. Iznad svega, ostalo je nešto što se može primijetiti na istoku, gdje su stroga pravila određivala prikaz ikona, i poštivala su se stara pravila, nije se dopuštalo kršenje preko linija, izraza i tako dalje. Sve je to presađeno na zapad, i uz to je bio zahtjev za sve doživljeno u okruženju, sjedinjeno s tradicijama koje su u središnju Europu stizale s juga. Naravno, prikazi s tim zahtjevom prvo su se pojavili u primitivnim, pojednostavljenim slikama prema biblijskim pripovijestima, biblijskim pričama. Tek početkom sljedeća tri stoljeća, 13, 14 i 15. stoljeća, iz Srednje Europe uzdiže se moć, tako je možemo nazvati, koja je mogla slikati slikovno bogate slike. Ta je moć nastala zbog specifičnih činjenica; činjenica koje su se tijekom ovih stoljeća, 13, 14 i 15, proširile i sazrijevale cijelom središnjom i južnom Europom kao nešto što bi se moglo nazvati dominacijom naselja, procvatom ruralnog razvoja. Gradovi, tako ponosni u vrijeme njihove snažne autonomije, razvili su posebne snage ljudi u svojoj sredini. Takvi gradovi nisu bili jednoobrazni, ni kao staro germansko rimsko carstvo koje je bilo u opadanju, niti jednoobrazni u kasnijim državnim zajednicama, ti su gradovi bili autonomni i mogli su se razvijati individualno prema posebnom kraju, načinu života i lokaciji. Ne razumije se vrijeme 13, 14 i 15 stoljeća ako se stalno ne osvrćemo na procvat tadašnje gradske slobode.

Vizualizirajmo ovaj procvat gradske slobode – grubo uzevši od 11 do 15 stoljeća – i razmotrimo što je ta sloboda u gradovima otkrila u odnosu na umjetničke impulse. Ostale su neke tradicije koje potječu od Rima. Glavno pitanje je gurnuto na istok; ipak su neke tradicije ostale, tradicije poravnanja, nanošenja boja i, u odnosu na izraz lica, oči i uši morali su biti izvedeni na određeni način. Ipak, sve se to odupiralo cilju prikazivanja činjenica. Te su bitke imale dvije strane, to možemo vidjeti ovdje gdje se umjetnički element tek usuđuje pojaviti, preokreće od unutra prema van, gdje, mogu reći, obučeni redovnik iz Rima dopušta da bude preplavljen utjecajem iz Srednje Europe, impulsom da se ne samo prikazuju biblijski događaji, već da se slike koje se pojavljuju u Bibliji, a koje su bljeskovi iz duhovnih svjetova, oslikavaju na takav način da sama Biblija postaje izraz načina na koji ljudi žive u svakodnevnom životu. To se sada nametalo redovniku u njegovom samotnjačkom radu. Kada slika svoje minijature i u malom obliku prikazuje biblijske prizore, mora s jedne strane biti odgovoran

za ostatke tradicije, a s druge strane za ono što se želi manifestirati kao život ispod površine.

Danas imam dvije takve minijature da vam pokažem, iz kojih ćete vidjeti kako je tijekom 11, 12, i također u 13 stoljeću, borba između tradicionalnog slikarstva i povijesti, još uvijek bila vidljiva na malim slikama.

Pogledajte takvu sliku evanđelista koja predstavlja 'Kristovo rođenje' – ovu sliku smo razmatrali prethodnih godina.

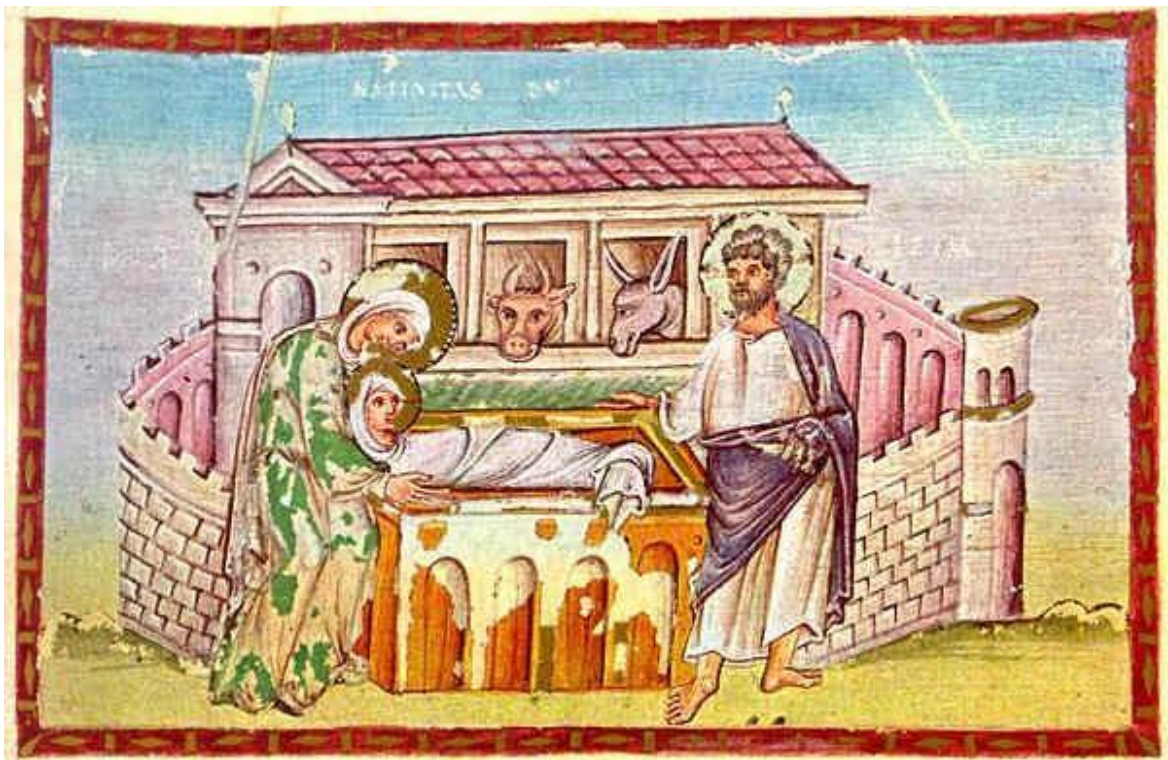


'Rođenje Krista i objava pastirima'. (Köln, Kupola knjižnice)

Vidite koliko vas podsjeća na tradiciju puke egzistencije. Razmislite kako su ovdje još, mogu reći, ove figure prikazane na takav način koji ne odražava način na koji ljudi žive u vanjskoj naturalističkoj stvarnosti, već promatrajte kako se likovi rađaju iz imaginacije koju su ljudi izgradili iz onoga što je za njih duhovni svijet. Odatle se pojavljuju sveci, sam Kristov lik; sve je to izašlo iz drugog svijeta. Iza površine slike samo možemo zamisliti duhovni svijet – naravno rečeno slikovito i radikalno.

Iznad svega nema ni traga naturalizmu. Promotrite kako na ovoj slici nema ni traga perspektive, ni traga pokušaju da se nekako poveže prostor – sve je na površini, sve osim intelektualnog prikaza. Unatoč svemu tome, kad gledate pojedinačne likove, osjećate da se nešto želi izraziti. Primijetiti ćete da se dvije stvari bore jedna s drugom. Pogledajte lice na desno i ono na lijevo, i vidjet ćete kako su oči, izražavajući nešto iz tradicije osobe u svojoj redovničkoj ćeliji, imajući misao iz učenja da se oči moraju napraviti ovako ili onako – ali on se borio s tim, donekle se prilagodio situaciji.

Čak i na ovim sićušnim slikama u evanđeljima, u biblijskim knjigama, može se vidjeti ovu bitku dvaju elemenata. Osim toga opet vidite, na primjeru Cimabue još i više, kako je egzistencija izražena u orijentalnoj formi. Kako nas apsolutno podsjeća na likove anđela iznad – koja se, ako je riječ o Cimabue, već pojavljuje kao orijentalni odjek koncepcije slikovitog – kao navještaj iz samog duhovnog svijeta, kao iskustvo egzistencije, a ne povijesnih događaja! Još jednu sliku sam pripremio, a koja dolazi iz Trier Evanđelja:





Kristovo rođenje. Objava pastirima. (Egberti Codex Trier)

Ovdje vidimo navještaj pastirima, gore je rođenje Krista. Kada uzmete ovu objavu pastirima najavljujući 'Slava u visinama i mir na Zemlji ljudima dobre volje', kada to uzmete, otkrivete miješanje ova dva impulsa. Na sva tri muška lica nalazimo nastojanje: predstavite činjenice! S druge strane, međutim, sve je daleko od bilo kakvog promatranja prirode; u tome igra tradicija! - Želio bih reći: osjetite to na krilima anđela gore, da je u knjizi pisalo: krila moraju biti dizajnirana na takav način da su zakrivljena prema glavnoj sceni, da pokazuju na jednu stranu, i slično. Osjećate upute, a istovremeno osjećate i poriv koji izbija iz takve prezentacije, koji se, međutim, ne može odmah realizirati, nakon promatranja događaja. Napipajte i primijetite sve to pa vidite koliko je malo promatranja prirode, nema ni traga tretiranju prostora, ni traga perspektivi, sve to postoji implicirano, kao u zametku, u onome što je predstavljeno; dok su propisi kako nešto učiniti, učenja, dok su u biti još bila na snazi.

I sada vidimo, kako je na kraju tri stoljeća rimsko-njemačkog carstva, prije osnivanja gradova, impuls za predstavljanjem događaja kombinirao s onim što je regulacija, kako je taj impuls u Srednjoj Europi došao do iznenadnog i najljepšeg procvata. Köln je jedan od gradova u kojima su urbane slobode intenzivno cvjetale, a koji je ujedno imao priliku intenzivnim širenjem

rimsko-katoličke vladavine apsorbirati staru tradicionalnu umjetnost koja je dolazila s istoka. Nije stoga ni čudo što se u Kölnu susrećemo s mogućnošću da su dva impulsa spojena na divan način, da su isprepletene: tradicija koja opisuje kako treba izgledati Bogorodica i impuls za prikazati događaj. Kako bi Madonna trebala izgledati - na istoku je zaleđeno u duhovnosti; veličanstveno, uzvišeno, ali zaleđeno. Trebalo je čekati. Pokret je došao za zapada. Ono što je sišlo s neba kao otkrivenje o liku Madone, što je tako veličanstveno uzvišeno u ruskoj Madoni, u to se prodire s onim što se neposredno vidi: najljepše što se može otkriti u ljudskom licu, najizravniji otisak ljudske sposobnosti za ljubav, prijateljstvo, dobronamjernost, sve što živi u prisnoj vezi s otkrivenim likom Gospe.

Razmilite o tome, a zatim pogledajte sliku koju je naslikao kelnski majstor Wilhelm, takozvanu 'Mariju s cvijetom graška':



Bogorodica s cvijetom graška (Köln, Wallraf-Richartz muzej)

Ovdje možete vidjeti što sam zapravo htio implicirati; ovdje se vidi pokušaj unošenja života, odnosno događaja, u prikazu Marije. Ovdje se individualističko promatranje prenosi u tradicionalno, sve do detalja, mogu reći: stari su propisi bili primjenjivi na stav, plemenitost forme, figure, ali ne dalje od izražaja linije, tj. tradicija je oživljena individualnim promatranjem. To je ono čemu se moramo toliko diviti kod ovog majstora.

Još jedna slika istog majstora, 'Veronikino platno':



Sveta Veronika sa sudarijem, Veronikino platno (München)

Još jedna slika istog majstora, koja prikazuje upravo ono što sam objasnio na drugom prikazu. Zamislite samo koliko je toga došlo kroz tradicionalni nebeski lik, otkriveni oblik lica Otkupitelja, Veronikinog lica, u kojem se

može vidjeti nešto kao otkrivenje iz dubine duše. Uvjerite se sami koliko su ta anđeoska lica koja gledaju gore već individualizirana! Pokušajte vizualizirati kako na ovoj slici, zbog individualizacije, više nije moguće neposredno zamisliti nebo iza. Ali moguće je nešto drugo! Iza slike, proizašle iz orijentalne tradicije, zapravo možemo zamisliti duhovni svijet, nešto dodatno od onoga što slika predstavlja. Čovjek osjeća mnogo toga što je bilo prije, što zna iz Biblije; osjeća se mnogo od onoga što je slijedilo; osjećate što se događa. A ono što je prikazano je scena prije i poslije. Čak i ako je pojedinac predstavljen - likovna umjetnost to mora učiniti - pojedini element je izdignut iz događanja. To je ono što vidimo, mogu reći, kraj razdoblja u kojem je Rim, iz tako dubokog razumijevanja, tri do četiri stoljeća u Europi stvarao prostor za ono što je htjelo izaći iz naroda. To je, čini nam se, zaključak genijalnog majstora koji je radio u Köln-u, i koji je tako nešto stvorio.

Tu spajanje dvaju impulsa koja sam okarakterizirao dolazi do izražaja na vrlo poseban način. A sada, da bi vam pokazao sile koje su posvuda djelovale, želio bih vam pokazati nekoliko slika slikara, koji je naučio razne stvari od Konstanza-a, gdje je vjerojatno bio obučen, i koji je zatim prošao kroz druge zemlje, potom došao u Köln i na neki način postao nasljednik takozvanog majstora Wilhelm-a, Stefana Lochner-a. Prva je slika Marije - već je znamo:





Stephan Lochner: Klanjanje mudraca (Köln)

Na ovoj slici možete vidjeti - trebate samo usporediti pojedinačne glave - impuls da se izrazi punina egzistencije kroz individualizaciju. Vidite taj trud. Oni još ne vide nikakvu mogućnost korištenja prostora; sve je u ravnini, još se ne vidi primjena perspektive; ali vidite čežnju, impuls, instinkt, u slikovnom prikazu uhvatiti ono što se može ispričati kao događaj; vidite poriv za karakteriziranjem; gledate ono prije i ono poslije, ono što je prikazano kao scena.

Sada bih vas zamolio da pogledate dvije prethodno pokazane slike kelnskih majstora koje su se pojavile kada su ti majstori procvatili, oko godine 1370. i 1410, dakle izravno u vrijeme kada je završavala četvrta post-atlantska epoha. Ova lika Stephana Lochner-a spada već u peto post-atlantsko vrijeme. Pokazao sam vam redom slike na granici između četvrtog i petog post-atlantskog vremena.

A što je posebno karakteristično? - Ne vidimo li nešto posebno karakteristično za peto post-atlantsko razdoblje koje se pojavljuje u ovom prikazu? Ne vidimo li u oborenom Marijinom pogledu, blagoslivljujućoj djetetovoj ruci, razlikama u izrazu desnog i lijevog lika, u pojedinačnom prikazu dodatnih likova - ne vidimo li karakteristike petog post-atlantskog

vremena: osobnost u slikovnom prikazu? Zar ne vidimo kako tu dolazi do izražaja osobnost? I ne vidimo li ovdje prije svega čežnju da se izrazi ono što je od najvećeg slikovnog značaja za Srednju Europu u ovom petom post-atlantskom razdoblju: chiaroscuro. Kako je malo važno svjetlo i tama za ono što je stara tradicija, svjetlo i tama u kojoj čovjek živi, koju čovjek ne samo da vidi nego tako i osjeća svoj život, jer ga svjetlost raduje, oživljava, jer se s tamom povlači u tišinu, u tajanstvene dubine duše. Taj unutarnji život u svijetu pojedinačnih duša, koji posebno dolazi do izražaja u petom post-atlantskom razdoblju, vidimo ga i u pojavi svjetla i tame, u rasporedu mase svjetla: u sredini nad djetetom je svjetlo. Vidimo kako se to svjetlo širi lijevo i desno u pojedinačnim masama, postaje sve jače prema gore, ne završava više u zlatnoj pozadini kao nekada nego u sjaju. Dakle, ono što ovdje vidimo je zadiranje u individualno-osobno; i nitko zapravo ne može promatrati ove stvari koje smo sada predstavili u nizu, a da ne primijeti da, iako samo vrlo slabo, nešto sasvim novo dolazi u peto post-atlantsko vrijeme, dok je četvrta post-atlantska epoha blijedila.

Uzmimo opet prethodnu sliku Madone:



Kelnski majstor: Madona s cvijetom graška



Stephan Lochner: Klanjanje mudraca (Köln)

Zapamtite lice ovog djeteta i pokušajte osjetiti koliko je tradicija ovdje još živa. Sada ponovno postavimo drugu



Stephan Lochner: Madona s ljubičastim cvijetom (Köln, muzej dioceze)

Promotrite Gospu s djetetom i primijetite kako je doista ušao novi impuls, kao je ušao novi impuls individualizma. Tako je i sa sljedećim slikama Stefana Lochner-a, pri čemu napominjem da Stephen Lochner dolazi iz područja gdje su ljudi bili najmanje sposobni prihvatiti tradiciju jer su imali impuls da razviju individualizam. To je područje oko Bodenskog jezera, područje južne Bavarske, područje zapadne Austrije. Bilo je plemena koja su zbog svoje etničke naravi najviše težila individualnom, koja su najviše odbacivala tradicionalno. Sada je Stefan Lochner imao tu sreću, moglo bi se reći, da cilja na bavarsku anticipaciju individualnog izraza, gdje je, unatoč težnji za individualnim, još uvijek živjela uzvišena sveta tradicija starih vremena. Budući da je revolucionarni, individualni impuls živio u njemu

snažnije nego u majstoru Wilhelm-u, on je proizveo ovu sliku kombinirajući taj revolucionarno-individualni impuls u sebi s uglađenom tradicijom tipičnom za Köln.

U određenoj mjeri, prostorna umjetnost za umjetnika poput Stefana Lochner-a još nije izmišljena; ali u slike se pokušalo unijeti dušu.

I potpuno uronjen u svjetske događaje, ove stvari su uključene u povijesni razvoj, ako se takva slika Zapada uspoređi s Madonom Istoka:



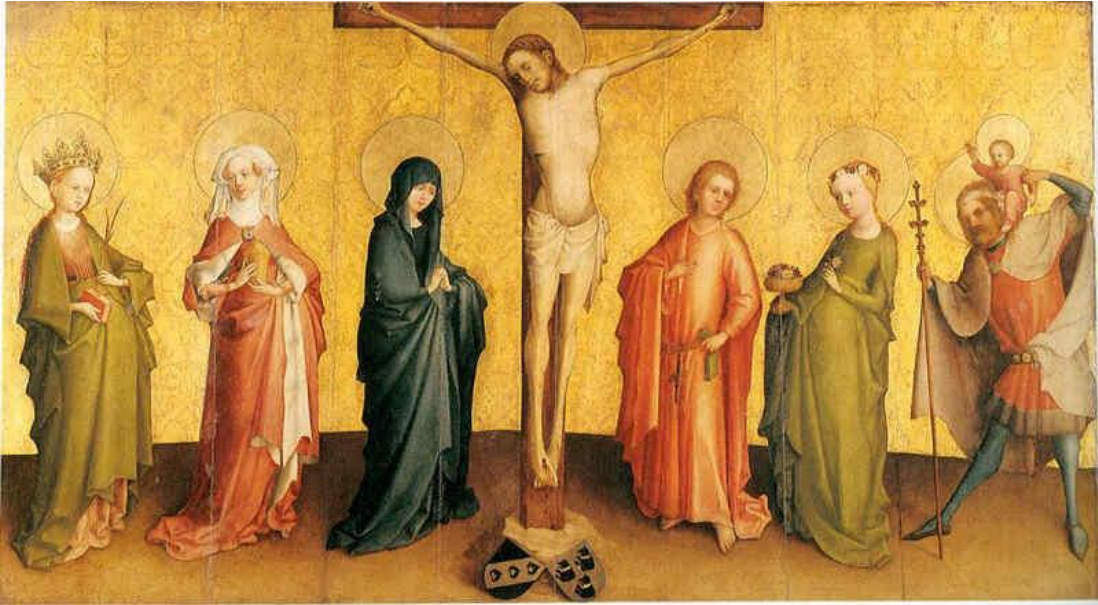
Vladimir: Majka Božja (Moskva, povijesni muzej)

Pogledajmo sljedeću sliku:



Stephan Lochner: Madona u sjenici ruža (Köln, muzej Wallraf-Richartz)

koju već znate, pogotovo kako to spajanje, to ispreplitanje individualnog i općenito tipičnog, nastaje kod Stefana Lochner-a, kako se *chiaroscuro* već pojavljuje u njegovom djelu, iako u ovim slikama još uvijek nema nikakve težnje za osvajanjem prostora, prisvajanjem perspektive; ali u *chiaroscuro* vidimo drugačiji način osvajanja prostora nego kroz perspektivu. A perspektiva je na jugu, moglo bi se reći da ju je izmislio Brunellesco - objasnio sam vam prošle godine. A sada 'Krist na križu',



Stephan Lochner: Krist na križu (Nürnberg, Njemački muzej)

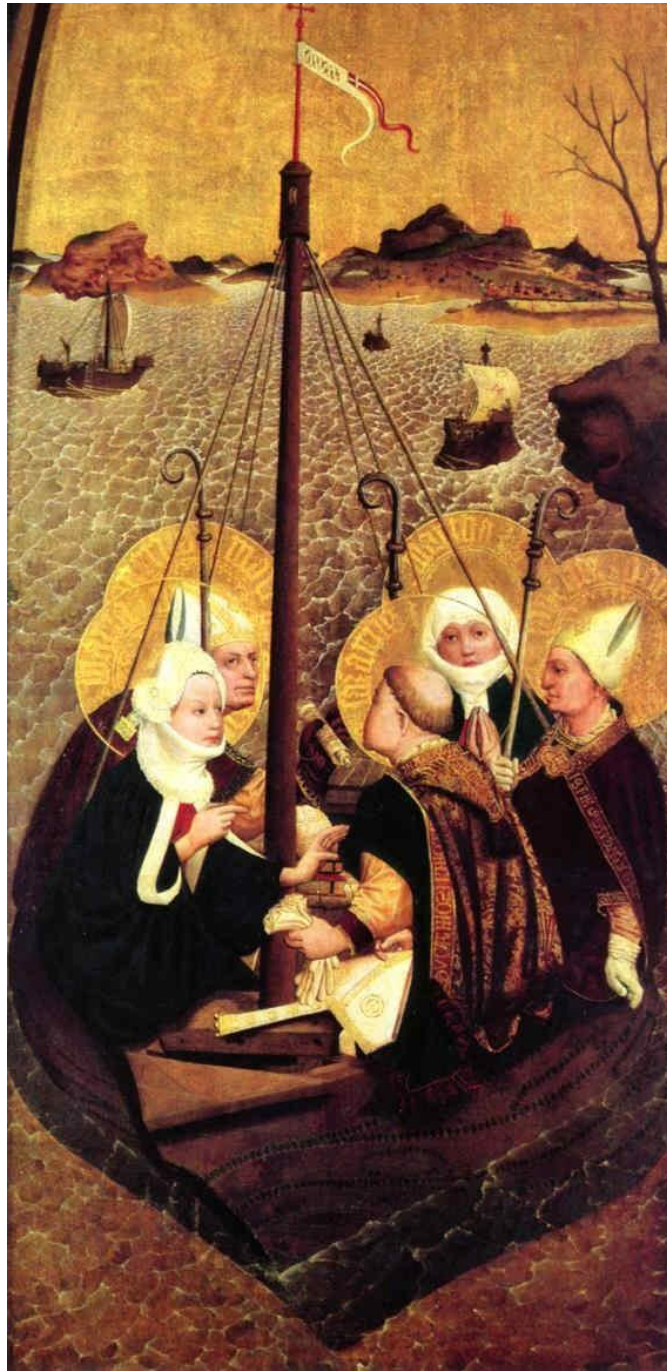
gdje možete vidjeti kako još nema ni traga kompoziciji, i također gdje bi prikaz inzistirao na proučavanju prostora, još uvijek nema ništa od prostora, ali kako se s druge strane pokušava oslikati svaki od šest pridruženih likova kao individualnosti, i pokušaj individualizacije samog Iskupitelja. Molim vas da se sjetite slika kelnskih majstora i usporedite ih s četiri slike Stefana Lochner-a koje smo vidjeli. Nužno će rez koji se nalazi između to dvoje ostaviti dubok dojam na vas; jer to je prekid između četvrtog i petog post-atlantskog razdoblja. Stefan Lochner pokušava prikazati dušu; ali u oblicima same prirode pokušava pronaći oblike u kojima se izražava sama duša. Majstor Wilhelm je još lebdio u nadosjetilnom osjećaju duše i njegovi su dojmovi proizašli iz njegovih unutarnjih osjećaja. Ne izražava ih na način da gleda u model. Ovdje još uvijek vidimo pozivanje na model kako bi se sama duša poistovjetila s njim. - Majstor Wilhelm i dalje izražava vlastite osjećaje. - Stefan Lochner je imitator prirode. To je doista realizam, javlja se naturalizam. I tako možemo oštro povući granicu između ova dva slikara, koji su zapravo udaljeni jedva nekoliko desetljeća. Možete vidjeti kako zakoni koje tražimo u znanosti duha stvarno dolaze do izražaja u pojedinačnim sferama života kada se te sfere ne uzimaju kao nevažne, već se sa svojom važnošću postave pred dušu.

Sada bih želio podsjetiti na tu činjenicu pokazujući vam dva slikara koji su više radili na jugu. To se dogodilo u Kölnu. Pogledajmo više prema jugu, prema Bavarskoj, Ulmu, ili području Rajne, i vidjeti ćemo kakvi su uvjeti prije i poslije reza pete i četvrte post-atlantske epohe. Želim vam predstaviti dvije slike Lucasa Mosera, koji je živio početkom petnaestog stoljeća i koji se sigurno može ubrojiti u četvrto post-atlantsko razdoblje.

Pogledajte ovu sliku, sveci izlaze na more na brodu.



Lucas Moser: Magdalenin oltar



Lucas Moser: dio, putovanje svetaca morem (crkva Tiefenbron)

Na ovoj slici pokušajte osjetiti kako je sve naslikano na način da se primijeti da je slikar prošao školu koja mu je rekla: ako slikaš likove jedno do drugog, moraš staviti jednog okrenutog prema sebi, a drugog u profilu; ako slikate valove morate ih slikati ovako. - Tu vidite igru valova mora, ne gledano, nego slikano 'prema uputama'; vidite likove poredane 'prema pravilima'; ne vidite ništa opaženo; i sve je to spojeno. Ova slika s oltara Tiefenbronner prikazuje plovidbu svetaca.

Sljedeće slika prikazuje vrijeme počinka, noćni san istih svetaca -



Lucas Moser: Magdalenin oltar, dio: Usnuli sveci

srednjovjekovna kuća, prizidana uz crkvu, zatim frapira kako je malo viđeno, sve se slika iz glave. Pogledajte tamo kako spava sveti Sidonije; ima mitru na glavi dok spava, još ima rukavicu. Trebalo je slikati prema uputama i to kriomice ulazi u prikaz. Razmislite: ovo je putovanje kojim prolaze sveci, putovanje svetaca; plove morem, noću spavaju, tako ide pripovijest. Pa ipak, prikazano je ono što je uspostavljeno kao postojeća slika, još uvijek vrlo tradicionalno. Lazar tamo, počiva u njedrima majke!

Kad pred sobom imamo takvu prezentaciju, možemo se osvrnuti na ono što je predstavljeno u ranijim vremenima. Dakle, ovo je završetak četvrtog post-atlantskog razdoblja. Čak su i na Zapadu još uvijek propisivali kako se moraju slikati slike koje su se slikale u crkvama. Ljudi su slikali prema utvrđenim tradicionalnim pravilima. Slikar je dobio svoj zadatak, takoreći iz tradicije: tako je izgledao sveti Sidonije, ovako je izgledao sveti Lazar, sveta

Magdalena, i tako dalje; tako je morao slikati; to je bio propis, ne tako strog kao na Istoku, ali ipak propis. Ali također je morao oslikati impulse, instinkte, interese i formirati narativ! Te stvari plove zajedno i bore se do kraja epohe.

Sada se osvrnimo na 13, 12, i 11 stoljeće. U svim je crkvama bilo zastupljeno ono što je bilo strogo propisano. Jedna bi slika izgledala slično u cijelom kršćanskom svijetu, samo se malo razlikovala prema načinu na koji su stvari bile poredane. Kad je naručen sveti Sidonije, naslikan je kako je propisano. To je bila tradicija.

Razmislimo sada o prekretnici, početku 15 stoljeća, i krenimo od Lucasa Mosera, posljednjeg zaostalog iz četvrtog post-atlantskog razdoblja, do Hansa Multscher-a i vidimo kako je ovaj slikar zapravo tamo u usponu, osvit petog post-atlantskog razdoblja. Pogledajte sliku:



Hans Multscher: Rođenje Krista (Berlin, Njemački muzej)

... i promatrajte kako se na ovim slikama pojavljuje individualno, karakterizirajući osobnost. Moser nema nikakvu želju promatrati prirodu. Ovdje nalazite umjetnika koji nastoji raditi iz duše - ali koji nema ni najmanjeg pojma o tretiranju prostora i nadasve miješa višebrojne stvari u odnosu na prostor u perspektivu - koji to ipak nastoji okarakterizirati iz duše, na takav način kao da je sama priroda karakterizirana u duši. On već pokušava oslikati individualne likove.



Hans Multscher: Krist na Maslinskoj gori

Ono što sam upravo rekao bit će vam još jasnije na ovoj slici, pogotovo kada uzmete u obzir tri lika koji spavaju dolje. Pokušava se prije svega izraziti duša, ali pokušava se izraziti i priroda sna. Usporedite ovo s onim čega se sjećate o usnulim svecima na putovanju morem i o odmoru i vidjet ćete kakav snažan rez u razvoju leži između to dvoje. I pogledajte kako svjesno *chiaroscuro* prodire u prikaz. Jer samo kroz to, a ne kroz bilo kakvu perspektivu, slikar dobiva raspored u prostoru. Perspektiva je zapravo netočna, jer ne postoji niti jedno gledište; nigdje ne možete pronaći točku s koje biste razmišljali o cijeloj situaciji; a ipak postoji prostorni raspored koji ima određenu ljepotu čak i kroz *chiaroscuro*.



Hans Multscher: Sahrana

Pogledajte ovu 'Sahranu'.

Sve nalazite, pa i u samom prikazu krajolika, karakteriziranog individualnim prodorom u tradiciju: zanimanje za događaje bez ikakve naznake da proizlaze iz duhovnog svijeta.



Hans Multscher: Uskrsnuće

Ovdje vidite kako pojedini elementi individualizacije ulaze u cijelu sliku, pokušava se na određeni način predstaviti čuvare, uvijanje njihovih tijela pojačava individualizaciju. Tražim od vas da pogledate gore, lijevo, kako se pokušalo prikazati specifičnu situaciju lika, njegovo jedinstveno iskustvo, prikazujući njegovu osebnju individualnu 'neprisutnost'. Pokušajte zamisliti kako je slikar pokušao prikazati glavu sprijeda, kako s druge strane karakterizira lubanju drugog čuvara, straga. Vidi se kako se pokušava prikazati pojedinačna forma i kako dolazi *chiaroscuro*. Vidi se kako kroz individualizaciju ulazi prikaz prostornog elementa dok perspektiva još nije nimalo jasna. Ako želite zamisliti točku od koje idu linije pogleda za likove, morat ćete je zamisliti prilično daleko ispred; za lijes koji je tamo postavljen, morate misliti o drugoj referentnoj točki - pa čak i za drveće! Naslikano je u potpuno frontalnom pogledu.

Pa, htio sam vam pokazati da su zakoniti impulsi razvoja, o kojima sam prošli put ovdje govorio, duboko djelotvorni u slikama talijanskog slikarstva, i da se ono što je karakteristično od 15. stoljeća nadalje, može razumjeti samo ako se shvati duboki značaj te epohe koja početkom 15. stoljeća čini granicu između četvrtog i petog post-atlantskog razdoblja. Ono što se ovdje transformiralo već je živjelo u svim zbivanjima i nastajanju Europe, nakon što je potisnuto ono za što Europa nije bila sposobna od 9. stoljeća naovamo, jer je Europa iz dubine svog bića morala oblikovati nešto drugo. Oni na Istoku su u međuvremenu čekali. I danas treba steći svijest o tome što je tamo čekalo i što je na Zapadu htjelo isplivati na površinu; jer su te sile još uvijek tu, te su sile još uvijek na djelu u današnjim događajima, još uvijek žele biti aktivne. A steći jasno razumijevanje onoga što pulsira svijetom, što je na djelu u svijetu, hitna je potreba sadašnjeg doba. To sam dugo vremena uvijek iznova naglašavao. To sam vam danas želio razjasniti kroz razvoj srednjovjekovne umjetnosti u karakterističnom razdoblju. Vidite, ovdje se približavamo dvama odsječnim valovima događaja: jedan val je onaj koji nosi s juga nešto na istok, drugi, rekao bih, dolazi iz samih dubina. U tim stoljećima - 13, 14, 15 stoljeću, u stoljećima slobode gradova - tada se najjače afirmiralo ono što je iz dubine duše htjelo izaći na površinu. Zatim, od 16. stoljeća naovamo, dolazi do ponovnog nazadovanja - razvoj je tekao u valovima, oscilirao je - što naravno, nije odmah postalo vidljivo vanjskom svijetu; jer nastavak onoga što sam vam ovdje pokazao kao pojavu u 15. stoljeću, živi s jedne strane u van Eyck-u, s druge strane u Düreru, Holbeinu i tako dalje.

Gledamo u Nizozemsku, u Burgundiju, s jedne strane, a s druge u Nürnberg, Augsburg, Basel, i vidimo posljedice onoga što je trebalo doći, vidimo val koji navire iz dubine duše i uvodi peto post-atlantsko razdoblje.

Danas sam vam htio predstaviti samo jedan od impulsa ovog petog post-atlantskog razdoblja. O drugim impulsima trenutno imam razne prilike govoriti.

Predavanje XII

Grčka i ranokršćanska umjetnost, sarkofazi i reljefi, Bernhard von Hildesheim

Danas ću uvesti neka zapažanja, a iz načina na koji će biti predstavljena, činiti će se labavije povezana s raspravama koje vodimo ovih tjedana. Međutim, usprkos aforističkoj formi u kojoj ću danas govoriti, to je ipak dio tekućih razmatranja, i onda ću se u bliskoj budućnosti, kada bi predavanja još trebala biti moguća, vratiti na razne stvari koje smo dotakli u ovim razmatranjima, kako bih onda došao do vrhunca, do pogleda na svijet, pošto vjerujem da je sada potrebno, barem gdje se može, to postaviti pred ljude.

Danas bih želio pokazati, prvo s nekoliko slika, zatim s nekoliko zapažanja koja ne mogu potkrijepiti slikama jer ih nemam ovdje, kako su tijekom razvoja, tijekom evolucije Europe, tijekom posljednja dva do tri tisućljeća, moglo bi se reći, najrazličitiji impulsi, impulsi trostruke vrste, djelovali zajedno. U stvarnosti, naravno, postoji beskrajno obilje impulsa; ali dovoljno je ako se uzmu u obzir najočitiiji impulsi za određene elemente stvarnosti.

Živimo u petom post-atlantskom dobu. Mi smo u onom dobu ove pete post-atlantske epohe u kojoj su mnogi antagonizmi i borbeni impulsi, koji izlaze na vidjelo u ovoj petoj post-atlantskoj epohi, izraženi izvana. Također živimo unutar mnogo toga što bi trebalo potaknuti čovječanstvo da bude još budnije i opreznije prema onome što se događa. Jer može se reći: jedva da je bilo koje vrijeme u svjetskom povijesnom razvoju, koliko ga možemo pratiti, zahtijevalo toliko opreza. Ni u jednom se, međutim, čovječanstvo nije pokazalo tako pospano kao u našoj. U ovoj petoj post-atlantskoj epohi sa njenim vrlo posebnim impulsima, od kojih neke dobro poznajemo iz naših antropozofskih promišljanja, igraju svoju ulogu odjeci četvrte post-atlantske epohe, ali također i odjeci treće post-atlantske epohe. Sada, unutar svega što kipi i igra u današnjim zbivanjima, možemo razlikovati različite stvari; ali danas ćemo se s određene točke gledišta ograničiti na tri glavna impulsa koji su odjeci treće i četvrte post-atlantske epohe, te na one od pete post-atlantske epohe koji su trenutno aktivni.

U četvrtom post-atlantskom razdoblju bilo je osobito važno na području umjetničkog razvoja - a ovdje se u ovim razmatranjima bavimo umjetničkim razvojem - prikazati ono što čovjek može pronaći u sebi. Grci, a nakon njih Rimljani, nastojali su u prostoru i vremenu prikazati ono što čovjek kao cjeloviti čovjek doživljava u sebi. Znamo zašto je to tako; to smo mnogo puta pokazali. To je također izraženo u drugim kulturalnim formama četvrtog

post-atlantskog razdoblja, grčko-latinskog razdoblja; to se također pokazalo posebno u umjetnosti. Zato je u ovoj epohi u grčkoj umjetnosti posebno važan prikaz čovjeka, idealiziranog, tipiziranog čovjeka. Može se reći: najviše što svijet osjetila može proizvesti, najviše što svijet osjetila može proizvesti iz sebe, lijepo ljudsko biće, koje se u prekrasnim oblicima širi u prostoru, mijenja se u vremenu, u prekrasnim pokretima u najširem smislu riječi - Grci su ga nastojali prikazati. Ni jedno drugo vrijeme u evoluciji Zemlje ne može težiti nečem sličnom; jer za svako razdoblje evolucije postoje impulsi.

Međutim, u ovaj prikaz lijepog čovjeka u četvrtoj post-atlantskoj epohi stalno se gura odjek treće post-atlantske epohe. To nije ograničeno na određeni teritorij, već se proteže cijelim kulturnim svijetom četvrte post-atlantske epohe, tako da se može reći: ono što je posebno aktivno u trećoj post-atlantskoj epohi ostaje djelotvorno u četvrtoj post-atlantskoj epohi, i također ostaje djelotvorno, iako samo slabo, u petoj post-atlantskoj epohi.

Kršćanstvo, Krist impuls, kako se širio, morao je računati s tim činjenicama, s tom međuigrom impulsa. Treće post-atlantsko razdoblje nije moglo razviti umjetničke impulse koji su posve na fizičkom planu kao četvrto post-atlantsko razdoblje. Jer četvrto je bilo posebno blagoslovljeno oblikovati ono što fizički svijet proizvodi u lijepom ljudskom biću, u ljepoti ljudskog bića. Treće post-atlantsko razdoblje moralo je proizvesti više internaliziranih impulsa, iako atavističkih. Zbog toga se, međutim, kršćanstvo u izvjesnom smislu moralo osloniti na ovaj impuls trećeg post-atlantskog razdoblja. I tako vidimo, dakle, kako se Krist impuls širi svijetom, umjetnički prikaz čovjekove ljepote se povlači, i nailazi na nešto što je poput svojevrsne obnove impulsa treće post-atlantske epohe.

Za ovu grčku kulturu koja je u umjetnosti procvjetala, ova grčka kultura, posve u stilu i duhu četvrtog post-atlantskog razdoblja, morala se prvenstveno ograničiti na prikazivanje svega što je raslo, cvjetalo i napredovalo. Za Grke ljepota nikada nije bila nakit. Grci nisu poznavali pojam ukrašavanja. Grk je imao koncept svega živog, rastućeg i cvjetajućeg. Činjenica da se nešto može dodati da bi se nešto uljepšalo, nešto je što je tek kasnije došlo na svijet, kontinuiranim razvojem kulture. Koncept koji je najviše udaljen od grčke kulture je onaj koji je uključen u riječ 'elegancija'. Grci nisu ništa znali o eleganciji; elegancija, koja presvlači život ukrasom kako bi 'sjajila' prema van, bila je Grcima nepoznata. Grci su poznavali samo oblike, samo izraze koji proizlaze iz onoga što je i samo živo.

Kršćanstvo je sa svojim impulsima moralo u ovaj svijet postaviti smrt, u svijet u koji je grčka kultura radije smještala ono što je cvjetalo, raslo, što je promicalo život. Križ s Golgote morao se suprotstaviti Apolonu. Da, to je bilo veliko djelo čovječanstva, veliko umjetničko djelo čovječanstva: raditi protiv onoga što je smrt, drugim riječima protiv svega što je moglo doći iz

onostranog svijeta, nakon što je grčka kultura smatrala senzualno predstavljene ideale svojim najvišim postignućem.

To se također vidi u jukstapoziciji onoga što je umjetnički izraženo. To je vidljivo kada se vidi kako se umjetnička vještina izražava u oblikovanju lijepog, rastućeg, cvjetajućeg, mladolikog, napredujućeg ljudskog bića. U tome je osobito napredovala umjetnička sposobnost grčko-latinskog razdoblja. Vidi se i kako ono grčko prerasta u prve kršćanske umjetničke tvorevine, ali istodobno se te umjetničke tvorevine bore, umjetnički ovladavajući s onim što se ne može potjerati u svijet osjetila. Otuda vidimo savršenstvo u prikazu mladosti, vitalnosti, procvata, postavljenog uz još nezgrapne prikaze smrti, koja predstavlja vječnost, beskonačnost, i predstavlja vrata u njih.

Složio sam dva motiva iz starokršćanske umjetnosti prvih kršćanskih stoljeća, koji bi trebali ilustrirati što sam mislio, prvo prikaz 'Dobrog Pastira':



Statua 'Dobrog Pastira', 3. stoljeće
Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti (SD 292)

skulptura koja se nalazi u Lateranu, gdje možete vidjeti kako umjetnička sposobnost predstavljanja rastućeg, cvjetajućeg, napredujećeg, živog, kako to prerasta u kršćansku umjetnost; čak i ako se s 'Dobrim Pastirom' zapravo misli na lik Isusa. Grčka umjetnost bila je posvećena životu, bila je posvećena onome što izlazi iz svijeta osjetila do čovjeka, koji predstavlja najvišu razinu života, ali tek u smrti shvaća svijest koja mu jedina daje pristup beskonačnosti, vječnosti, nadnaravnom. Vidimo kako se želi prilagoditi ono što su prije predstavljali samo Apolon, Pallas Atena, Afrodita, ono što je predstavljalo mladenački cvat, rast, bujanje, kako to želi prerasti u nešto drugo, želi dokučiti ono što stremi prema beskonačnom, prema nadnaravnom, kroz umjetničko ovladavanje smrću. To je odjek umjetnosti koja je nastala iz senzualnosti i poseban procvat doživjela u četvrtoj post-atlantskoj epohi.

Sada ćemo uzeti još jedno umjetničko djelo izrezbareno iz drveta - koje dolazi iz otprilike istog vremenskog razdoblja - prikaz križeva na Golgoti,



Reljef Raspeća na drvenim vratima Santa Sabine, Rim, 5. stoljeće

Krist na križu, između dva razbojnika. Pogledajmo kako čudno izgleda u usporedbi s prvom. Ono što je ušlo kao misterij kršćanstva još se ne može umjetnički savladati; pred tim su još stoljeća rada. Već u prvim stoljećima kršćanstva susrećemo se s takvim nespretnim prikazom središnjeg otajstva kršćanstva.

Može se reći, iako se te stvari ne moraju tumačiti u smislu lažnog asketizma ili lažnog neprijateljstva prema senzualnosti: pogled duše

ranokršćanskog razdoblja bio je usmjeren prema otajstvu smrti, koje se trebalo potvrditi kroz spoznaju otajstva Golgote. Vjerujući sa ste povezani s otajstvom Golgote, također se vjeruje da bi izrasli u ono što se moralo osjećati, da se iza vrata smrti traži vječna valjanost ljudske duše. Ne čudi stoga, da se na najrazličitijim područjima kulture, osobito među osjećajnim kršćanima u prvim kršćanskim stoljećima, može uočiti kult smrti. I tako vidimo ovaj stil, koji sam želio izraziti izravnim spajanjem 'Dobrog Pastira' s ovim prikazom otajstva Golgote'. Tako ovaj stil umjetničkog stvaranja vidimo u prvim kršćanskim stoljećima, posebno u reljefnim skulpturama i općenito u skulpturama koje nalazimo na sarkofazima. Umrli, ostaci umrlih, sjećanja na umrle objedinjena u sarkofagu, sve što je imalo veze s otajstvom smrti bila je duboka potreba osjećajnih kršćana. Misterije predstavljene u Bibliji, Starom i Novom zavjetu bile su ono što su ljudi posebno voljeli izražavati na zidovima sarkofaga. Proučavati umjetnost sarkofaga, posebno u prvim kršćanskim stoljećima, znači dublje proniknuti u ono što je kršćanstvo učinilo da umjetnički izrazi misterij smrti, takoreći, gdje se pokazuje u stvarnosti - na sarkofagu - da se to umjetnički izrazi kako bi se ovo otajstvo smrti spojilo s onim što bi trebalo biti znanje, objava vječnog života: s biblijskim otajstvima.



Vrata, Santa Sabina, Rim

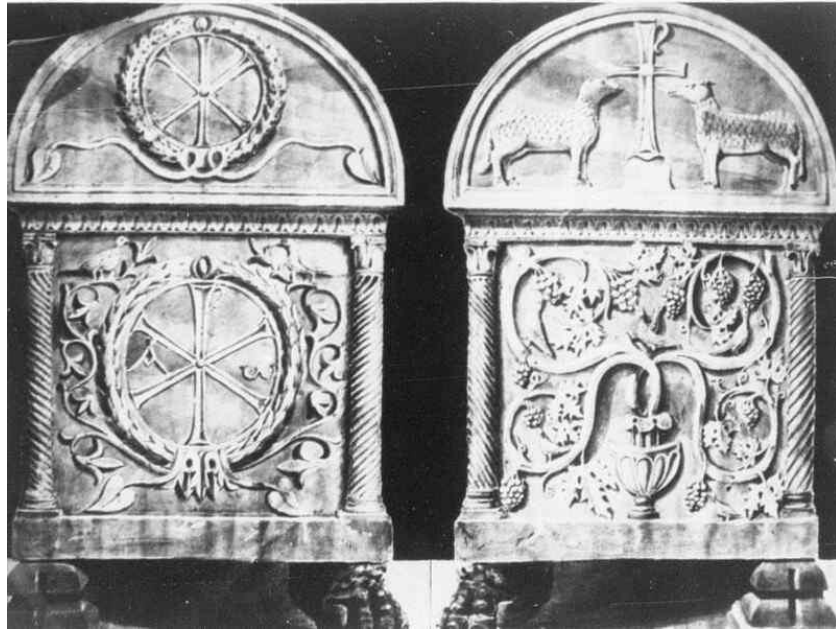
Naprimjer, ovdje vidimo sarkofag ranokršćanske umjetnosti:



Sarkofag bračnog para (Lateran muzej) iz 4. stoljeća

U sredini je bračni par kojem je sarkofag posvećen; zatim su dva reda, iznad i ispod, biblijski prizori Starog i Novog zavjeta. Kao što vidite, počinje gore lijevo uskrsnućem Lazara. Zatim, s desne strane okrugle školjke, gledate žrtvu Izaka; nastavljajući dalje može se prepoznati Petrova izdaja. Tada vidimo, naprimjer, dolje desno - sve su to biblijske figure iz Starog i Novog zavjeta - Mojsijevo čudo na izvoru. I tako, nemate ništa osim biblijskih likova - nažalost ovdje su premali - sa scenama iz Biblije gore i dolje. Vidimo da ono što je grčka umjetnost stvorila do savršenstva, samostojeći ljudski lik, da to treba utisnuti u ono što je stvarnost, ali stvarnost koja povezuje ovaj i onaj svijet. I tako vidimo likove poredane, takoreći. Naravno, ovo utječe na prikaz; upravo na ovaj kompromitirani kompozicijski aspekt želimo posebno usredotočiti pozornost. I u ovom primjeru dizajna sarkofaga, imamo obradu materijala u oblicima, kako je u njemu stisnuta cijela kompozicija. Dakle, molim vas, shvatimo ovo dobro: svugdje imamo ljudske oblike: Mojsije, Petar, sam Gospodin, Lazar uskrsava, Jona tamo u sredini; dakle imamo kompoziciju, reducirani prostorni prikaz, geometrijsko-figuralno koje je podređeno oblikovanju ljudske forme. Molim vas da na ovo obratite posebnu pozornost; jer na sljedećem sarkofagu ćemo vidjeti da sasvim druge stvari igraju ulogu. Već vidite da nije sve kompozicijski utisnuto u ljudski prikaz, oni su samo jedan iza drugog, ali pogledajte u sredini, dolje, u sceni Jone, kompozicija već snažno dolazi do izražaja.





Sarkofag sv. Rinaldus, 5 stoljeće (Ravenna)

Središnji lik: Krist. Obratite pažnju kako su napravljene druge figure, a iza njih motivi biljaka sa svake strane.

Sjećate li se prvog predavanja kojeg sam održao ovdje u Dornachu, gdje sam pokušao prikazati motiv lista akantusa, kako on nije proizašao iz oponašanja prirode, nego iz geometrijske forme, iz razumijevanja linija, i tek je kasnije, kako sam pokazao, naturalistički prilagođen listu akantusa. Dakle, vidimo kako ovdje linije i odnosi linija tvore neku vrstu glavne teme, i kako se, da tako kažemo, slikovni element, ono što je grčka kultura dovela do najvećeg procvata, sada povlači i kao da je utkan u element kompozicije. Možemo reći: ovdje izvana imamo okomite crte, zatim dvije kose crte nagnute jedna prema drugoj i središnju. Kada bismo nacrtali ove linije, imali bismo ideju o prostoru:



Zatim dodajmo dva motiva biljaka i dvije figure - kao ispunjene poštovanjem - koje žure prema središtu;



Vidimo da je ovdje, mogli bi reći, simbolički znak spojen s onim što se može samo naturalistički sugerirati, jer sadrži samo ono idealističko u
Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti (SD 292)

naturalizmu: ljudski lik, odnosno općenito organska bit, i znak, ovdje se stapaju tako da se jedva mogu razlikovati. Vidjet ćemo da postoji nešto sasvim drugo, što susrećemo na drugim motivima sarkofaga, na primjer kod trećeg sarkofaga:



Sarkofag egzarha Izaka, naličje, 4. stoljeće (s. Vitale, Ravenna)

Ovdje imate još nešto. Ovdje doduše imate i motive biljaka; imaju iste linije - sada ne s ljudskim bićima - ispunjene životinjskim bićima. Imate središnji motiv; ali je središnji motiv i sam simboličan; središnji motiv je znak, monogram Krista, Chi (X) i Rho (P); dakle, Krist zamišljen kao točak života, nalazi se u sredini. Zapravo, prostorno, ovaj motiv sarkofaga je isti kao i prethodni. Umjesto lika Krista u sredini imamo Kristov monogram; umjesto dvoje ljudi koji se s poštovanjem približavaju, životinje; sa strane imamo biljne motive. Pa ipak, začudo, sliku koja je ovdje formirana vidimo kao potpuniju.

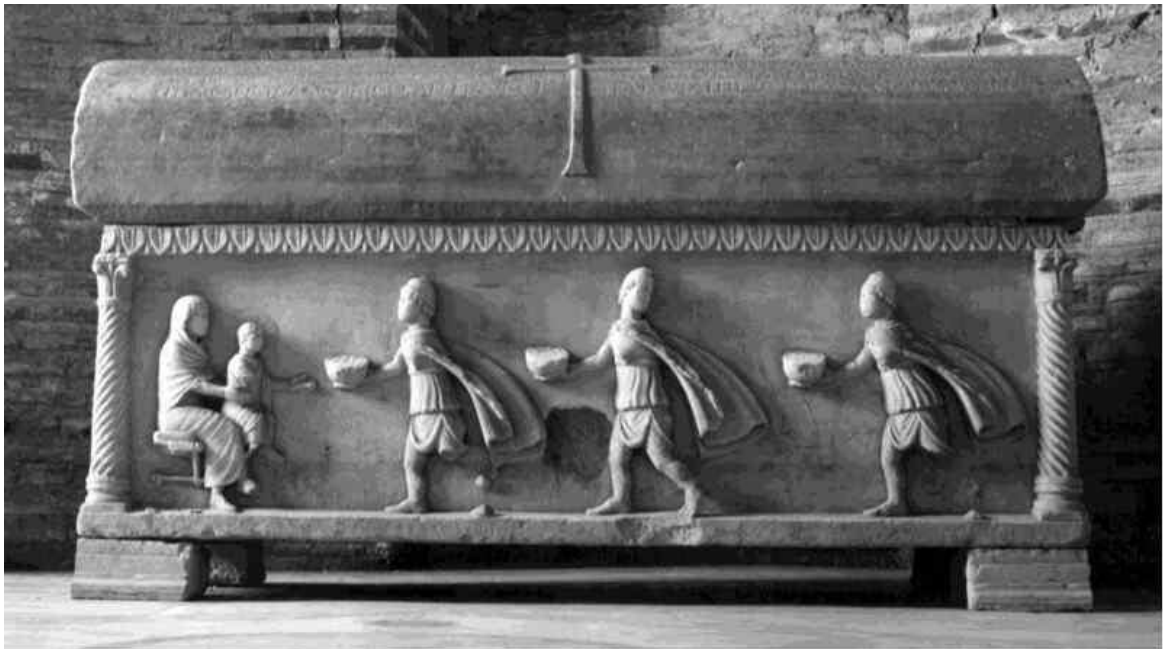
Takvi prikazi monograma uvijek se temelje na starom gledištu, koje naravno, izgleda pomalo groteskno kada se o njemu govori danas; ali je u osnovi toga. Mora vam biti jasna činjenica da je veliki dio atavističko-gnostičke mudrosti u prošlosti bio poznat, da je zapravo nestao tek u osamnaestom stoljeću, nešto čak i u devetnaestom stoljeću. Ako uzmete ovaj prikaz lako ćete ustanoviti da ulazite u umjetničko djelo unatoč naturalističkom crtanju: prvo imate kamen kao takav - fizičko; motivi biljaka desno i lijevo - etersko; životinjski motiv - astralno; i monogram Krista u krugu - prebivanje Krista u 'Ja'.

Ako razmotrimo takve znakove i ono što se kao takvo pojavljuje u umjetničkom, naturalističkom i umjetničkom, onda u ovom četvrtom post-atlantskom razdoblju imamo ono što ulazi u igru od trećeg. Jer što je bila najdublja karakteristika treće post-atlantske epohe? - Tamo, gdje se stvarno radilo kroz vlastite impulse, u tom trećem post-atlantskom razdoblju, uglavnom se bavilo pronalaženjem znaka, znaka koji djeluje magijski. Shvatite ovo dobro: znaka koji djeluje magijski. To je znak iz kojeg nastaje pismo. Sjetite se kako je unutar egipatske kulture svećenik primao slova,

riječi, koje su otkrivene odozgo preko samog boga Hermesa. To je znak koji kroz nadosjetilno ulazi u osjetilno. Kada dođe Kristov impuls, znak se mora ponovno pojaviti kao ono što u fizičkom svijetu djeluje iz nadosjetilnog. Jer se sam Kristov impuls mora obraćati ne samo onome što treba izvana oblikovati; Kristov impuls ne može samo predstavljati Kristov lik kao utjelovljenog Apolona, Kristov impuls mora predstavljati Krista na takav način da može reći: 'U prapočetku bijaše Riječ', to jest ono što se u znaku spustilo iz nebeskih visina, 'i Riječ je tijelom postala'.

Dakle, ono što živi u znaku kao impuls treće post-atlantske epohe, koja još uvijek seže do četvrte post-atlantske epohe, to mora biti povezano s Kristovim impulsom. Baš kao što u Egiptu nalazimo da je u relativno ranim vremenima znak pretvoren u pismo, tako u nordijskim zemljama vidimo znak u runama koji je još uvijek magijski, a svećenik koji baca rune, pokušava dokučiti što se to otkriva iz duhovnih visina u onome što znak otkriva. Tu također vidimo treće post-atlantsko razdoblje aktivno na sjeveru, a rune bismo pronašli daleko unatrag, u stoljećima prije kršćanstva. To se širi, teče zajedno s onim što je iz grčke kulture dano u naturalističkom prikazu ljepote ljudskog bića kojeg je priroda već produhovila. Obje stvari teku zajedno. To da teku zajedno možemo vidjeti i u motivu. To je ono što je značajno: ovo preklapanje, spajanje trećeg i četvrtog post-atlantskog razdoblja.

Pogledajte sljedeći motiv, 'Žrtvu kraljeva',



Sarkofag egzarha Izaka, pročelje, 4. stoljeće

pa ćete vidjeti kako linijski dizajn živi pored prikaza naturalističke stvarnosti.

Razmotrimo sada sljedeći motiv sarkofaga:



Sarkofag, pročelje, 5. stoljeće

Ovdje opet imamo nešto drugo: iako u jukstapoziciji ovih likova, koji uglavnom predstavljaju biblijske prizore, iako smo figure jednostavno nanizali, vidimo da postoji pokušaj stvaranja linearnih, prostornih elemenata u kretanju likova. Dakle, to je opet drugi način.

Sljedeći motiv je sa sarkofaga iz grobnice Gale Placidije:



Takozvani Konstantinov sarkofag, prednja strana, 5 stoljeće (Ravenna, mauzolej)

Ovdje ponovno u većem stupnju vidite prostorni aspekt, iako vidimo ono što smo prije često susretali, misterij petice, kojeg ovdje vidite izražen janjetom u sredini, poduprtim, mogao bih reći, drugim janjadima, ponovno se zatvarajući prema van s motivima biljaka. Prostorno-znakovna umjetnost trećeg post-atlantskog razdoblja trebala je služiti kršćanstvu na razne načine, stupiti kao potpora kršćanstvu. I sve to kao umjetnost sarkofaga.

Molim vas da stvarno shvatite razlog zašto je kršćanstvo dopustilo da uđe ono što je znak, jer znak je tajno uliven: imate peterokut, imate trokut ovdje u sredini, dakle opet znak; postoje i linije kao što sam ranije objasnio. Zašto je kršćanstvo pustilo znak da uđe? - Zato jer se u znaku vidjela magija, magijske učinke koji se nisu događali u naturalističkoj oblasti, već djeluju kroz nadosjetilno, jer nadosjetilno dolazi do izražaja u znaku. Čovjek je u znak spustio ono što puki naturalistički oblik ne može izraziti.

Sljedeći motiv:



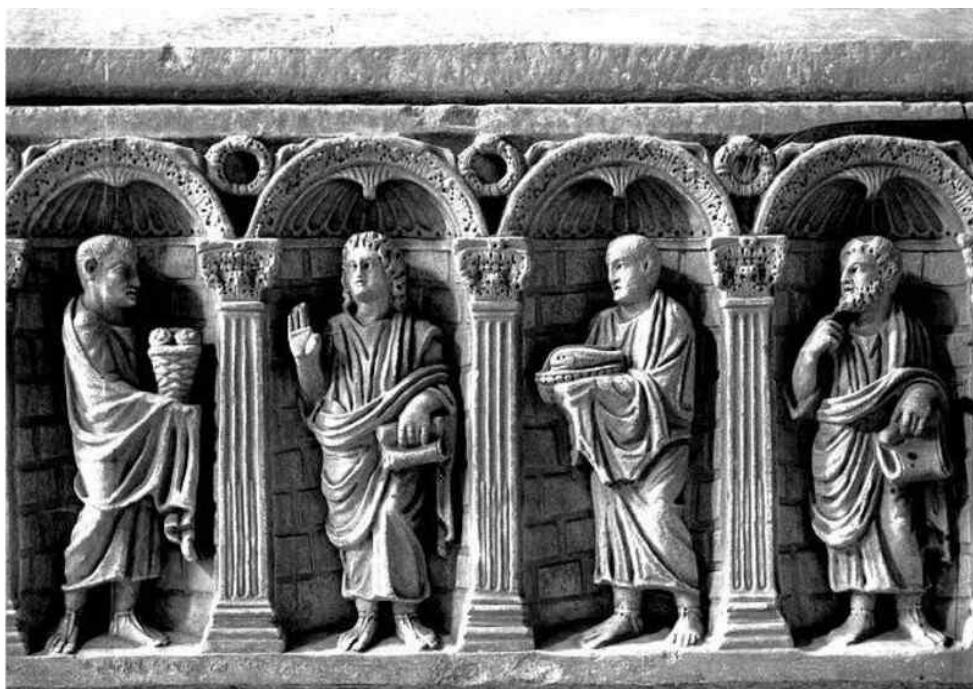


Sarkofag nadbiskupa Teodora, pročelje, 6. stoljeće

Ovdje ponovno vidimo znak pomiješan s naturalističkim, na poseban način: Kristov monogram u sredini, i dvije životinjske figure koje ste već vidjeli, s obje strane. Ali biljni motiv vidite višestruk, kao umnožen, i vidite gore korištene znakove. Dakle, vidite kako se i znakovi, i naturalistički prikaz, stapaju jedno u drugo; znak kao magija, znak koji dolazi iz onog svijeta, ako je smisljeno prikazan, u koji umrli ulaze kroz vrata smrti. Osjećalo se otprilike ovako: iz svijeta u koji umrla osoba ulazi kroz vrata smrti dolazi znak, koji se potom pretvara u pismo. Ono naturalističko živi tamo gdje čovjek živi između rođenja i smrti.

Sljedeći motiv je čudo umnažanja kruha:





Sarkofag, pročelje, 4 stoljeće, (Muzej Arles)

Ovo je opet druga vrsta, gdje je sama arhitektonika stavljena u znak. Pa, sljedeće nije motiv sarkofaga, već je rezbarija slonovače:



Bizantski car, dio Barberinijevog diptiha, 6. stoljeće (Paris, Louvre)

Ovdje posebno želim istaknuti kako se materijal obrađuje na način koji je ostao kao umjetnost četvrtog post-atlantskog razdoblja. Način na koji je to

izvedeno iz materijala u reljefnoj umjetnosti rezbarenja bjelokosti prvih kršćanskih stoljeća, može izraziti naturalizam četvrtog post-atlantskog razdoblja, umjetnički naturalizam.

Sljedeće motiv također je rezbarija bjelokosti:



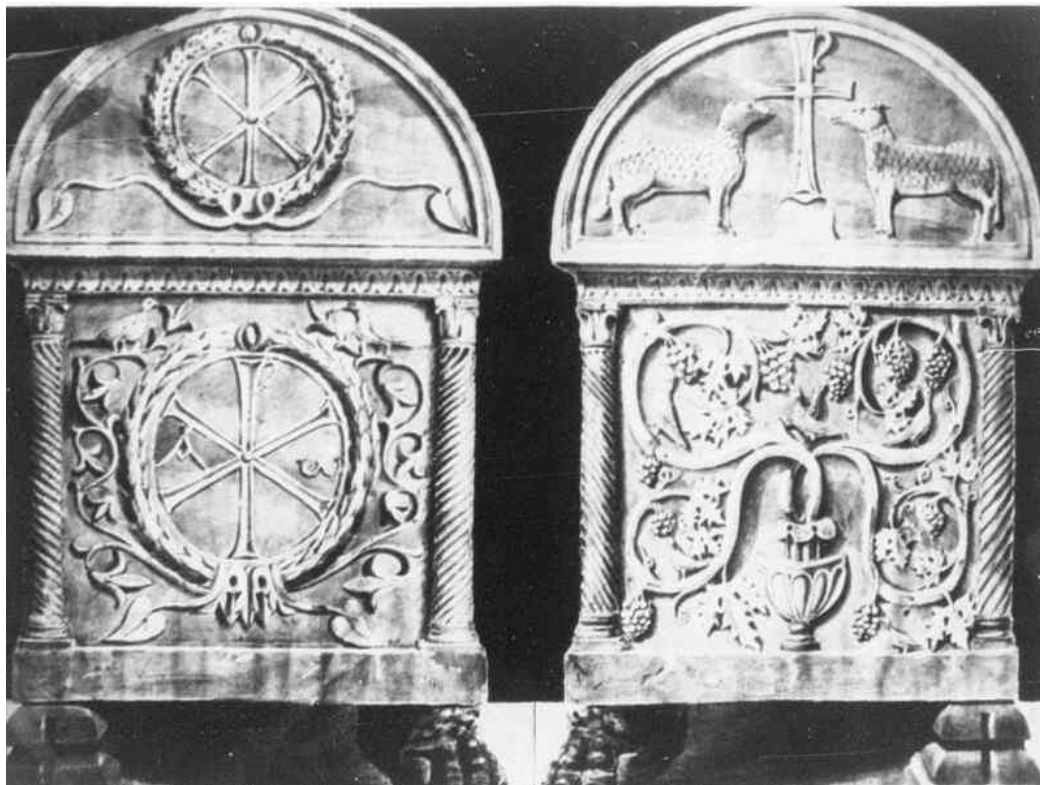
Marija s Djetetom, desno krilo diptiha od bjelokosti, 6. stoljeće (Berlin, Kaiser Friedrich Muzej)

Ovdje unutra već vidite više znakova, iako se koriste slikovno, za popunjavanje linija; ali dovoljno jasno možete vidjeti kako se može ispuniti

ono u što su figure uvučene, u čemu su raspoređene, kako se to može ispuniti geometrijskim figurama.

To su, mogu reći, osnovni okviri koje je kršćanstvo preuzelo iz znakovne umjetnosti trećeg post-atlantskog razdoblja, a vidimo da se pojavljuju posvuda.

Imam još jedan primjer iz katedrale u Ravenni,



Sarkofag sv. Rinaldus, uža strana, 5. stoljeće

gdje vam mogu pokazati kako su motivi preneseni uporabom znakova. Opet gore lijevo imamo Kristov monogram, opet imamo geometrijske i figuralne motive ovdje dolje lijevo i desno, gore, slično, Kristov monogram, jednostavan motiv, simetričan lijevo i desno. Ovdje ćemo vidjeti, ako malo upotrijebite svoju maštu, pravu evoluciju od prvog do drugog motiva. Razmislite o Chi (X) i o Rho (P), Kristovom monogramu, pojednostavljenom u lijevom gornjem dijelu luka; zamislite dvije crte Chi pojednostavljeno, dobit ćete ovaj srednji motiv gore desno, monogram u obliku križa. Ako zamislite da srasta ono što je lijevo gore omotano oko monograma, vijenac sa pukim motivom biljke, vitica s lišćem, dobit ćete motiv životinje lijevo i desno gore. Možete lako zamisliti desni motiv koji nastaje iz lijevog kao pojednostavljeni, a opet razvijeniji, da tako kažem. - Također možete vidjeti desni monogram koji izlazi iz lijevog ispod. Zamislite samo da se palma monograma dolje lijevo razvila u ove spletove koje imate ovdje oko monograma; ako zamislite da motiv na lijevoj strani raste slično, kao što je slučaj u našoj Zgradi, gdje jedan stupni motiv izrasta iz drugog, ako zamislite da se pojednostavljeni

geometrijski oblici razvijaju organski, onda na desnoj strani imate motiv koji se razvija s lijeve strane.

Ako se vratite u misterije trećeg post-atlantskog razdoblja, naći ćete ih raštrkane po cijeloj Europi, na sjeveru, također u Americi - jer uvijek je postojala veza između Skandinavije i Amerike, koja se izgubila tek nekoliko stoljeća prije nego što je tada Amerika otkrivena iz Španjolske. Iz Skandinavije su ljudi uvijek ranije putovali u Ameriku; tek u 13. stoljeću veza je nakratko izgubljena, sve dok je nije ponovno otkrio Kolumbo. U trećem post-atlantskom razdoblju nalaze se misteriji - koji su se kasnije razmiljeli - prava misterijska mjesta po južnoj Europi, po sjevernoj Africi, preko poznatih regija Azije. Tamo se posebno govorilo o magiji znakova. Ono što egipatska mitologija govori o odnosu svećenstva prema Hermesu, samo su površni egzoterni odjeci onoga što se u misterijima ezoterno učilo o magiji znakova, što se u nordijskim zemljama učilo o magiji runa. To je bila magija koja je dolazila s jedne strane, s duhovne strane, magija koju su ljudi pokušavali ostvariti oblikujući znakove, znakovi su oblikovani čisto iz duhovnog, donekle transponirani u prostor ljudskom voljom, ali tako da se upravo činjenicom stvaranja određenih znakova u njih pretočile sile nadosjetilnog.

Ali to nije bilo jedino mjesto gdje su ljudi tražili magiju. I vrlo je značajno da se magija tražila s te jedne strane, rekao bih, u nadnaravnom. Nije li istina da je naturalističko, ujedno i spiritualno u grčkoj umjetnosti. U nadnaravnom znaku tražila se magija koja leži upravo u znaku. Ali potraga za magijom bila je u pod-prirodi. A osim misterija koje su govorile o runama, koje su u drevnim vremenima govorile o znakovima, postojale su druge misterije koje su govorile o drugim zagonetkama: od magije pod-prirode, od te magije koju otkrivате kada gledate vrlo posebne proizvode koji se nalaze ispod površine zemlje. Kreneš li gore, dolaze ti u susret bogovi s visina, koji ti daju značenje znakova u kojima nadosjetilno djeluje kao magija, tako da se mogu dokučiti čulno i umjetnički se s njima sjediniti. Ali ako se uđe u pod-prirodu, u unutrašnjost Zemlje, nalazi se ono što sadrži magiju.

Među raznim magijama nastojalo se posebno riješiti dvije enigme. Kad bismo danas htjeli izraziti doktrinu ovih dviju zagonetki, morali bismo reći: u misterijima posebno su se njegovale misterija zlata kakvo se nalazi u žilama Zemlje, i zagonetka dragog kamenja. Koliko god to čudno zvučalo, odgovara stvarnim povijesnim činjenicama. Osobito je crkva prisvojila magiju znakova. Nastojala je preuzeti magiju znakova iz misterija trećeg post-atlantskog razdoblja. Magija zlata - to jest, gdje se ono što je prisutno u prirodi oblikuje u posebnu materiju - a magija dragog kamenja - gdje ono što inače mrakom ispunjava prostor postaje svjetlije, tamo, gdje je svijetlo unutar materijalnog - to je bilo ono čemu se svećenstvo nije posvetilo, nego čemu se predalo profano čovječanstvo, čovječanstvo koje stoji izvan crkve.

I tako je došlo do toga da iz pojedinih impulsa koji su vrlo, vrlo stari - kada je kultura slobodnih gradova utemeljena na način koji sam nedavno objasnio, kada je posvuda došlo do formiranja slobodnih gradova - da je u tom formiranju slobodnih gradova izašlo na površinu, kao kroz valove duhovnog života, radost u dragulju, radost u zlatu, radost u obradi zlata, radost u korištenju dragulja. Kao što je Crkva htjela spustiti znak s nebeskih visina, tako je ono što je tada postalo kultura slobodnih gradova željelo donijeti tajnu zlata, tajnu dragog kamena, iz dubine Zemlje. Nije puka slučajnost, već duboka povijesna nužnost, da se zlatarska umjetnost razvila iz urbane kulture i, mogu reći, samo kao dodatak zlatarskoj umjetnosti, umjetnosti drugih metala, ali ta čežnja također razvijena iz urbane kulture, otkrila je korištenje dragog kamena, jer zlato i drago kamenje sadrže magiju, jer magiju treba odozdo otrgnuti od onog naturalističkog koje se širilo ispred osjetila.

Odjek ovog urbanog rada sa zlatom i dragim kamenjem i danas se može vidjeti u umjetnosti koju je utemeljio biskup Bernhard u Hildesheim-u. U Hildesheim-u, u središtu sjeverne Srednje Europe, vidimo brojna takva umjetnička djela - ima ih i drugdje ali su tamo posebno koncentrirana - gdje se drago kamene obrađuje u fino detaljizirana umjetnička djela u metalu.



Bernhard u Hildesheim-u. Križ (Hildesheim, Crkva Magdalene)



Bernhard u Hildesheim-u. Križ, stražnja strana (Hildesheim, Crkva Magdalene)



Bernhard u Hildesheim-u. Svijećnjaci (Hildesheim, Crkva Magdalene)



Bernhard u Hildesheim-u. Uvez knjige evanđelja.

U Hildesheim-u se javlja, mogu reći, kao fenomenalno značajno. Ali proširilo se; i zapravo ista stvar koja cvjeta u Srednjoj Europi, iz impulsa koje sam upravo opisao, također se događa u talijanskim gradovima. Jer u osnovi i umjetnost zlatarstva dolazi u Firencu, ono što se razvili kasniji zlatari i što je tada postalo velika umjetnost na području reljefne skulpture i skulpture općenito, seže od istog podrijetla. Stvari su međusobno povezane na najrazličitije načine.

Ali sada razmislite o sljedećem. Rekao sam, kao i u 9. stoljeću, budući da je crkva iz Rima drukčije shvaćala papinstvo nego kasnije, što se moralo dogoditi na Zapadu. S određenih gledišta pokazao sam kako su se, od devetog stoljeća nadalje u Rimu, počele afirmirati sile koje je Rim sistematizirao, kako ih je trebalo uključiti u zakone koji su primljeni iz duhovnog svijeta. I tu s jedne strane vidite Rim: na jugu, magija svijeta znakova koja dolazi odozgo, ali pogled je usmjeren na sjever, gdje nastaju

slobodni gradovi, pogled je usmjeren na sjever, gdje je radost u misteriju zlata, u misteriju dragulja. Ali ovaj je sjever već imao formirano nešto od svojih starih misterija što mora biti povezano s tim misterijama, nešto što je s jedne strane povezano s misterijom dragog kamenja - to danas možemo izostaviti iz igre - i s druge strane, što je povezano s misterijem zlata. Kršćanstvo se nije jednostavno razvilo iz jednog impulsa, postojali su i impulsi koji su djelovali protiv kršćanstva. Kao što mu se na jugu suprotstavljala magija znakova, tako mu se na sjeveru suprotstavljao svijet srednjoeuropskih legendi s inkorporiranim velikim misterijem zlata.

I lik Siegfried-a, koji je uhvatio zlato, ali strada od tragedije zlata, povezan je s misterijom zlata. Sve što je povezano s likom Siegfried-a u Nibelungenlied povezano je s misterijom zlata. Jer se kroz Nibelungenlied poput crvene niti provlači to da zlato sa svojom magijom pripada isključivo nadnaravnom svijetu i ne mora biti posvećeno fizičkom svijetu.

Kada ga netko shvati na ovaj način, najdublje će shvatiti tajnu zlata. Jer što Kunde kaže o Siegfriedu? Što kaže Nibelungenlied? Koju veliku lekciju sadrži? - Ponudite zlato umrlima! Ostavite ga nadnaravnom carstvu; jer u osjetilnoj oblasti uzrokuje katastrofe.

To je bilo učenje koje je prethodilo kršćanstvu u nordijskim zemljama. To je ono što se shvatilo u Rimu kada se odvijala velika sinteza između onoga što je bilo rimsko u 9. stoljeću i onoga što je bilo sjeverno europsko; ono što je s jedne strane moglo proizaći iz znaka, a s druge strane zlato i drago kamenje uklopiti u znak, spojeno je i umjetnički. Lijepo je vidjeti spajanje umjetnosti znakovlja i umjetnosti zlata i dragog kamenja, u vremenu 8, 9, 10, 11, 12 stoljeća. Posvuda vidimo znak u ovoj drevnoj kršćanskoj umjetnosti. S drugim impulsima koji su povezani, vidimo ugradnju znaka u obradi zlata i dragog kamenja.

To je zapravo bilo ono čemu je Rim sustavno težio. Ali i to je pripremano u Europi. Jer u ranim danima vidimo kršćanske tradicije koje dolaze s juga u takvom obliku da čak i u onom neslikovitom, priopćenom samo kroz riječ, znak djeluje i tka. Pogansko dolazi sa sjevera na način da ljudi žele ponuditi ono što je svjetovno, ukrašeno i ornamentalno, povezujući magiju znaka s pod-prirodom. I dok je križ s juga bio spojen s ukrasima od zlata i dragog kamenja sa sjevera, koji potječu iz starih poganskih misterija, kao što je i sam znak križa iz misterija korišten za misterij na Golgoti, vidimo kako tri impulsa rastu zajedno: naturalistički prikaz produhovljene prirode, preuzimajući grčku oblikovnu snagu u četvrtoj post-atlantskoj epohi; zatim druga dva impulsa, znak, magija znaka; magija podmaterijalnog u zlatu i dragom kamenju.

Da, stvari koje nastaju kasnije, pripremane su dugo u povijesnom razvoju. Naše je vrijeme već epoha u kojoj, sve vapi da čovjek nauči ne samo pospano gledati u sadašnjost, nego i stvarno dokuči žive impulse u evoluciji; jer inače nikad neće nadvladati ono što je u sadašnjosti postalo kaotično.

Danas nemam priliku, ali u bliskoj budućnosti možda ću imati priliku pokazati vam kako se, kako umjetnost sve više prodire s juga na sjever, jedan motiv posebno razvija: spajanje životinjskog s ljudskim. Tako se u ranijim vremenima to počelo pojavljivati, a nešto kasnije se pojavljuje kao međudjelovanje tame i svijetla. Svijetli čovjek odskače od figure tamne životinje u pobjedi Mihaela nad zmajem i tako dalje, također i u drugim kombinacijama životinje i čovjeka. To kasnije postaje umjetnost *chiaroscuro*. Sve su te stvari povezane. I mnogo, mnogo bi toga trebalo reći kad bi se željelo pokazati kako se umjetnički izražava za isprepletenost starog i novog vremena, ovo prožimanje poganskih naturalističkih impulsa s kršćanskim impulsima, koji međutim, da bi bili valjani, moraju obnoviti stare magijske motive, samo sada lišene magije u starom poganskom smislu i uzdignute u stvarni duhovni svijet.

To je bilo dobro poznato osobito u stoljećima 9, 10, 11, 12, 13. Znalo se u to vrijeme, da je stari poganski duh ostario - dosta ga je još ostalo, ali je ostario - i da je mlado kršćanstvo tog vremena moralo raditi na tome. To susrećemo u književnosti, u umjetnosti, u oblikovanju legendi, posvuda. Često sam skretao pozornost na činjenicu da su ljudi danas gotovo potpuno izgubili sposobnost razmišljanja o onom duhovnom i vanjskoj stvarnosti zajedno. U petom post-atlantskom razdoblju, koje je preuzelo materijalizam, to se gotovo potpuno izgubilo. Ne može se više zamisliti dotok duhovnog, a da je smisljeno, u čisto materijalno. Kao rezultat toga, postupno umiranje poganskog, i postupno nastajanje Kristovog impulsa, u europskoj kulturi se razmatra, u najboljem slučaju, apstraktno. To nije bio slučaj u 9, 10, 11, 12, 13 stoljeću. Ako ste htjeli nešto ovakvo prikazati, onda ste to prikazali da se npr. o duši i vanjskoj tjelesnosti može misliti zajedno, i izvan ljudskog bića i u prirodnim pojavama. Gdje god ste pogledali, vidjeli ste izraženo nešto duhovno i u isto vrijeme u onome što je zemljopisno oko vas. S druge strane, u tim je idejama bilo mnogo proročanskog sadržaja.

Danas u našem vremenu, ako ne želite biti samo površni, nego ako se ima srce za monstruoze događaje koji se odvijaju u naše vrijeme, ne može se razmišljati o Sagi o Nibelunzima bez da se razmatra duboki proročanski aspekt Sage o Nibelunzima. Svatko tko Sagu o Nibelunzima razumije u njenoj dubini, osjeća se spremnim za sve što u strašnim događajima prolazi kroz sadašnjost. Jer razmišljajući na način na koji su misli oblikovane u Nibelungenlied, čovjek razmišlja proročanski, jer misli proizlaze iz misterije zlata. To da je Hagen imao blago Nibelunga, zlato, potopljeno u Rajnu, to je

proročanska ideja i u vrijeme kada je nastajala Saga o Nibelunzima, nije se osjećalo ništa osim duboke tragičnosti s obzirom na budućnost, na sve za što će Rajna biti povod, za antagonističke impulse prema budućnosti. Jer u to vrijeme ljudi ono izvanjsko, zemljopisno, još nisu smatrali bezdušnim, nego su o tome mislili u vezi s dušom: u svakom dahu vjetra bila je duša, u svakom riječnom toku bila je duša. Inače bi doista htjeli znati što bi trebalo biti značenje čisto materijalističke oznake: 'Stara Rajna'. Što je zapravo Rajna u materijalističkom smislu? - To je zapravo voda Rajne. Ono što protječe ovih dana vjerojatno će u bliskoj budućnosti biti negdje drugdje. U svakom slučaju, ne može se govoriti o Staroj Rajni kao o vodi Rajne; a obično se ne misli o pukom probijanju kroz Zemlju. Ono što je materijalno to prolazi, ne ostaje. U stara vremena se nije razmišljalo o ovom vanjskom materijalnom, koje ionako postoji samo kao iluzija; niti se o vanjskim događajima mislilo kao da su samo umetnuti u ono što bi se moglo nazvati naturalističkim tokom. Ono što je bilo vanjsko, istodobno je bio izraz duše koja isprepliće svo materijalno postojanje. I tako, osobito u vrijeme kada je još uvijek bilo potrebno staro poganstvo zamijeniti novonastalim kršćanskim impulsom - a to je još uvijek bilo neophodno u Europi u kasnijim stoljećima - pokušalo se zemljopisno misliti na duhovan način, zemljopisno učiniti uvjerljivim dušama, srcima, umovima.

Naprimjer, gledamo planinu svete Odile i vidimo temelje kršćanskog samostana Odilije u Vogesenu, koju je oslijepio njezin otac, poganski vojvoda; vidimo kršćanski samostan na mjestu poganskih zidina. Ali ti poganski zidovi nisu ništa drugo nego ostaci drevnih poganskih misterija. Vidimo kako umiruće poganstvo u jednoj zemljopisnoj točki teče zajedno s Kristovim impulsom u nastajanju. Vidimo to izraženo u mitu o Odili koju je oslijepila poganska strana, njezino vlastito pogansko podrijetlo, ali koju je svećenik iz Regensburga, Kristovim impulsom, učinio da vidi duhovno, iznutra. Vidimo kako radi zajedno ono što je kasnije procvjetalo u kršćanstvu u Regensburgu, što je kasnije dalo veliki plod u Albertu Velikom, vidimo kako to tamo cvjeta; vidimo kako usađuje Krist impuls u oko Odile, koji su oslijepili poganski preci. U ovoj točki vidimo kako se kršćansko svijetlo i stara poganska tama zemljopisno preklapaju. Vidimo ovo na temelju odluke iz Rima: uzmi zlato, ali ponudi zlato onim kraljevstvima koja su kraljevstva nadosjetilnog. Neka tu uđe zlato kojemu je križ znak! - U naše vrijeme, s druge strane, vidimo protok zlata shvaćen na isti način kako je izražen u staroj nordijskoj poganskoj legendi.

Vidimo da vrijeme stoji protiv onoga što se suprotstavilo zlatu kao nadosjetilnoj svjetlosti. Siegfried je otišao u Isenland po zlato iz Nibelungenland-a. Ono što je donio kao zlato iz zemlje Nibelunga žrtvovano je Krist impulsu. Ovaj Krist impuls ne smije se zaniijekati; ovaj Krist impuls ne smije ponovno biti poganski!

O, kad bi se moglo govoriti mnogo, mnogo žešćim riječima od ljudskih, da se doista uhvati strašni smisao ovog vremena! Jer u ovom vremenu toliki znakovi govore. A tijekom ovog vremena, ljudske uši nažalost tako malo žele čuti. Došla je prva godina ovog strašnog kaosa - ljudi su zamišljali: uskoro će biti gotovo. Nisu htjeli čuti da u ovom kaosu djeluju dubinske sile - i u drugoj i trećoj godini, a i sada. I tek kad se obožavano zlato pojede, ljudi će imati uši da čuju, da se ono što je potrebno u ovom vremenu ne može postići uobičajenim sredstvima, ne sredstvima koja su došla iz davnih vremena, već isključivo obnovom onoga što teče iz Kristova impulsa, ali koji je u mnogim aspektima zaboravljen kao Kristov impuls. Stvari mogu biti bolje samo ako što više ljudi odluči nešto naučiti, naučiti od duha. Jer od pojave pete post-atlantske epohe ide se sve dalje u poricanju duha.

Iznad svega, pogledajmo kako je čovječanstvo prije shvaćalo stvari, nije samo materijalistički razmišljalo o smjerovima vjetra, razmišljalo o ruži vjetrova; nadahnuto je razmišljalo o području gdje je s jedne strane Odilienberg, s druge strane Regensburg. Tako je bilo i s drugim mjestima.

Čovječanstvo mora ponovno osjetiti da ne postoji samo zrak iznad zemlje, već duh kojeg treba tražiti; da pod zemljom nije samo ono što se iz nje mora izvući da bi se napravili alati, već da se ono što je stečeno kao pod-priroda mora žrtvovati nadosjetilnom. Ponovno razumjeti čovječanstvo, to je misterij zlata! To ne podučava samo znanost duha, već se to može naučiti i stvarnim razumijevanjem povijesti umjetnosti u duhovnom smislu. O strašno je vidjeti kako moderno čovječanstvo čeka iz dana u dan i ne želi shvatiti da postoji nešto novo što treba razumjeti, da stare, izlizane ideje ne mogu dalje! Više o tome dugom prilikom.

Predavanje XIII

Promjene poimanja Krista tijekom određenog vremenskog razdoblja

Danas bih vam želio iznijeti nešto o promjenama u poimanju Krista, s raznih gledišta u određenom vremenskom razdoblju. U određenom smislu može se govoriti o utjecaju otajstva Golgote na sva područja kulture, i kroz otajstvo Golgote može se dobiti ispravna ideja o tome što se događalo u evoluciji Zemlje ako je moguće neovisno, za pojedina područja kulture, razmotriti njegov utjecaj.

I u razvoju umjetnosti zaista se može govoriti da je misterij Golgote utjecao na općenito napredovanje čovječanstva i donio značajne promjene. Ali nećete se moći pomiriti s tim mislima ako se ne skrene pozornost na određene, ja bih rekao intimnosti razvoja umjetnosti kod razvoja pojedinih umjetnosti.

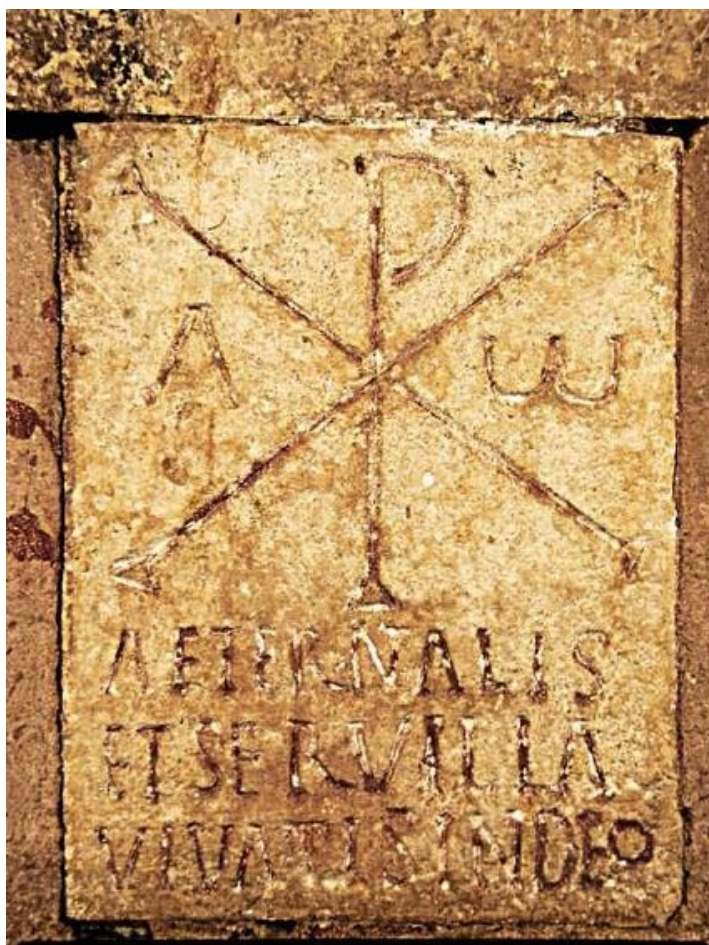
Istražujemo li kada je europsko čovječanstvo počelo prikazivati Kristov lik, uvijek iznova dolazimo do zaključka da je pokušaj umjetničkog prikazivanja Kristova lika zapravo učinjen tek od onog trenutka u evoluciji kad su se evanđelja doživjela kao doslovna percepcija kršćanstva, kada su određene vijesti izdvojene iz evanđelja, iz evanđeoskih predaja, kroz mjere Crkve, koje su tada smatrane apokrifima. Kada je osnova evanđeoske literature bila spremna i kada je ono što je napisano u evanđeljima donekle ušlo u umove ljudi, na zapadu je počela čežnja da se umjetnički prikažu prizori i likovi koji se nalaze u evanđeljima.

U svakom slučaju, to je nešto što ne treba izgubiti iz vida. Prije nego što su evanđelja dovršena i prenesena u umove onih koji su se nazivali kršćanima, prezentacija je bila ograničena na ono što vidite kao signaturu, kao što vidite ovdje na slajdu, Kristov monogram:



Kristov monogram na jednom epitafu, 5-6. stoljeće
Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti (SD 292)

U sredini vidite X i P, tj. Chi i Rho, što je ujedno i nakošeni križ s Rho.
Ili u obliku sličnom onome što vidite ovdje:



Krist monogram na jednom sarkofagu, 5-6. stoljeće

Ili u kombinaciji s životinjskim figurama:



Krist monogram između dvije golubice na jednom sarkofagu, 5-6. stoljeće

Ili u modificiranom obliku kakvog imamo ovdje:



Krist monogram na ruševinama bazilike

To je ono na što su se ljudi ograničili tijekom tog vremena, tijekom kojeg se masa materijala u evanđeljima sjedinjavala i postupno prodirala u ljudske umove, tako da se stvarnom slikovitom prikazu svete povijesti može govoriti tek kao da potječe od 2 ili 3 stoljeća.

Tijekom naših rasprava o umjetnosti ovdje, već sam istaknuo niz stvari na koje se danas iznova moram pozivati u novom kontekstu. Naglasio sam da su prvi prikazi koji su dani, još u potpunosti bili u oblicima starog, antičkog, poganskog razvoja umjetnosti. Ono što je poganstvo razvilo u pogledu umjetnosti jednostavno je prenjeto na sadržaj razvoja kršćanstva. To je iznimno važno. I može se reći: sve do početka 3 stoljeća u zapadnom kulturnom razvoju ništa nije bilo učinjeno nego je to prijenos poganskog, poganski slikoviti način prikazivanja stvari, po prizorima iz evanđelja. Tamo nalazimo da su likovi uz koje su bile vezane kršćanske ideje prikazani na način sličan onom koji je bio uobičajen pri prikazivanju likova iz poganskih mitova.

Danas ćemo se ograničiti na lik samoga Krista. I u tom smislu, u ranim vremenima kada je Krist prvi put prikazan, najčešće nalazimo sliku Dobrog Pastira, koja je u različitim oblicima bila prikazana u staro doba, u pretkršćanskom razdoblju. Ova slika - odabrana kao jedan od brojnih prikaza 'Dobrog Pastira' -



Mauzolej Gale Placidije, 5. stoljeće, Dobri Pastir, mozaik

veoma podsjeća na oblik u kojem je David prikazan među životinjama. Podsjeća na druge grčke prikaze. I ako se danas ograničimo na lik Krista, na ovoj slici, kako stoji, ima apsolutno antički izraz. Vidimo pokušaj koji je u ovom slikovnom prikazu: dati blago, plemenito lice, kao što je bilo uobičajeno u ona starija vremena, golobrad, s još ne razdijeljenom kosom, mladolik, graciozan. To je bila težnja koja je živjela u svim tim prikazima. Na tim prikazima vidimo kako kršćanski slikovni element ulazi u poganski slikovni element, iz razloga što je na takvim slikama zapravo još uvijek sve poganski slikovno.

U vezi s ovakvim prikazima postavlja se pitanje: gdje je to specifično pogansko u umjetničkom - govorim s čisto umjetničkog stajališta? Koliko god se o umjetnosti pisalo i govorilo, taj pravi korijenski nerv poganskog u umjetničkim prikazima, ako se mogu tako izraziti, nije naglašen. Ako proučavate grčke figure - koliko god možete od onoga što je još uvijek sačuvano - uvijek ćete naći da te grčke figure nisu bile realne u smislu u kojem danas govorimo o realističnom. Grci nisu predstavljali oblike ljudskog organizma kao što bi odgovaralo neposrednoj portretnoj slici bilo kojeg modela, kao što bi uopće odgovaralo pukoj slici ljudskog tijela dok hoda Zemljom; već su Grci na umu imali idealno tijelo. A u ovom idealnom tijelu koje su imali na umu zapravo su utjelovili nešto sasvim drugačije od onoga što ljudsko oko može vidjeti na modelu. Da bismo ispravno razumjeli najvažnije u grčkom oblikovanju tijela, umjetničkom oblikovanju tijela, treba zanemariti ono što oko vidi u oblicima modela, svakako se moramo držati onoga što sam ovdje naglasio prošle godine: da je Grk zapravo oblikovao prema svojim unutarnjim osjećajima, koje je imao u svom tijelu. Mišić nije

oblikovao prema obliku kojeg oko vidi, nego kako ga je osjetio, kakav je njegov unutarnji osjećaj bio u vezi pokretljivosti, stezanja, naprezanja mišića. U umjetničkom materijalu izrazio je taj unutarnji osjećaj koji je imao iz svoje tjelesnosti.

Kako je to bilo moguće? - Da, to je bilo moguće samo zato jer su Grci, usmjeravajući svoje misli na ljudsko tijelo, zanemarivali ono individualno-duševno čovjeka, u velikom broju slikovnih ostvarenja. Grk se suzdržao da to uključi. U oblikovanju ljudskog tijela vidio je samo ono što je tjelesno. Ali molim vas, on je na fizičko gledao na takav način da je to fizičko vidio kao rezultat cijelog kozmosa, također kao duhovni rezultat cijelog kozmosa. Kada pogledate figuru Zeusa, figuru Pallas Atene, Apolona, figuru Afrodite, pronaći ćete dušu u njima. Međutim, ove duše koje su unutar fizičkih oblika, nisu pojedinačne ljudske duše, već su to duše koje žive kao rezultat cijelog kozmosa: duše svijeta u ljudskom fizičkom obliku. Moglo bi se reći: ono što je Grk na ovim prostorima smatrao dušom, tražio je izvan čovjeka kao rezultat cijelog kozmosa, na takav način da je zamišljao kako sile kozmosa rade zajedno kako bi proizvele krunu svoje kreativne moći, krunu njihove stvaralačke snage, ljudski organizam. Kako su bile koncentrirane stvaralačke snage cijelog kozmosa, tako su Grci formirali ljudski organizam. U ovom grčkom organizmu, s figurama koje sam naveo, nalazimo koncentrirani izraz onoga što upravlja zakonima koji stvaraju cjelokupnu kulturu, ali i cijelog duhovnog kozmosa: kreativni aspekt kozmosa koncentriran je u ljudskom biću.

Moglo bi se reći da su Grci tako oblikovali tijelo. Da, izgleda čudno; ali ovo što ću reći je mnogo ispravnije nego bi se to moglo pomisliti. Zamislite da ljudsko biće zaspi, tako da je duša, tj. 'Ja' i astralno tijelo, izvan tijela, a tijelo koje je prožeto univerzalnim elementima duše, preuzeto od duše koja pripada kozmosu, dušom koja je izbačena činjenicom da je tijekom zemaljske evolucije u ljudsko biće ušla individualna duša - onda imamo ono što je nadahnulo Grke da razviju posebne ljudske oblike u oblicima koje sam spomenuo. Nije to kao da Grci nisu imali razumijevanja za individualnu dušu, ali još nisu vidjeli ovaj element individualne duše kako prodiru u ljudski oblik; ljudski oblik je za njih još bio nešto univerzalno-individualno. I tako se događa, što je prilično čudno, da se individualna duša, posebno ljudski element duše, u grčkoj umjetnosti pojavljuje samo kada Grci ne prikazuju one figure koje su tipične za grčku umjetnost na njenom vrhuncu razvoja. Kada Grk prikazuje Apolona ili Zeusa, Pallas Atenu ili Heru ili Afroditu, on prikazuje nešto tipično; ako ih ne prikazuje, ako prikazuje satire i faune, onda prikazuje ono što pripisuje pojedinom čovjeku, ono što pripisuje duši koja ulazi u tijelo kada se ono probudi i napušta kada zaspi.

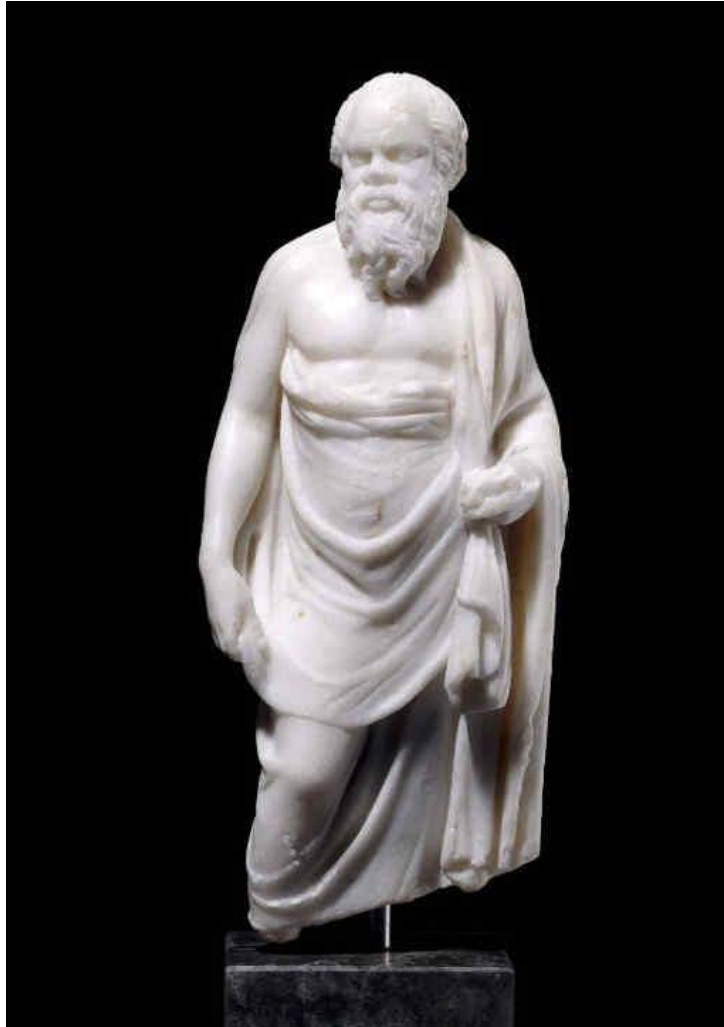
Vidite, to je osobitost razvoja poganske umjetnosti u njenom najvišem razvoju u Grčkoj. Specifična ljudska duša još nije u umjetničkim formama

kada te umjetničke forme poprimaju idealan tip. S druge strane, ono što djeluje kao ljudska duša, ono što se provlači kroz ljudsku dušu u obliku emocija i impulsa, još uvijek u ovim oblicima, ponajprije u obliku satira i fauna, moglo bi se reći više podsjeća na životinju. Kada su Grci predstavljali Apolona, u Apolonu je još uvijek živjela nad-ljudska, nad-individualna duša. Pomak prema ljudskom nalazimo tek kada Grk prikazuje Merkura, Hermesa. To nalazimo i to puno - to možete proučavati kod tipa Hermesa - kod fauna, kod tipa satira. Moglo bi se reći: grčka umjetnost bila je uvjerena da ljudska duša još nije napredovala to točke u kojoj bi u ljudskom tijelu mogla izraziti vlastite snage, ako to tijelo želi izaći u svoj svojoj ljepoti.

Ako sada idemo dalje iza grčke umjetnosti, ako idemo u orijentalnu umjetnost, onda imamo nešto potpuno kozmičko-univerzalno što dolazi do izražaja u oblicima, tako da je grčka umjetnost bila konačni procvat ovog kozmičkog univerzalizma, s čime se pokušalo ovladati u ljudskim oblicima i kroz njih. Iznimno je važno imati ovo u vidu.

Moglo bi se reći: kao što je Krist postao Spasitelj u odnosu na preostale snage evoluciji, tako je postao Spasitelj i u odnosu na ovaj pogled na umjetnost. Zamislite da je jedan uzvišeniji um postavio pitanje: kako se može idealizirati tako da se izrazi nešto umjetničko, nešto duhovno, nešto ljudsko, kako se može idealizirati ono što se prije usudilo prikazati samo u navedenim odstupanjima od idealnog tipa, u faunu, satiru i tako dalje? Kako se oblikom može dobiti ono specifično ljudsko, kako se može idealizirati ono što se u antici nije htjelo idealizirati, nego se prikazivalo kao općeljudsko, nasuprot božansko-ljudskom? - Ovo pitanje sigurno nikada nije bilo ovako postavljeno na fizičkom planu. Ali je na njega odgovoreno kontinuiranim razvojem umjetnosti. Uglavnom, na njega je odgovorila i ljudska povijest.

Uvijek će biti među iznimno zanimljivim činjenicama to da čovjek u Grčkoj, koji je tako duboko intervenirao u grčki život, da se na neki način sudbina Otkupitelja pripremala u njegovoj vlastitoj sudbini, to da Sokrat tradicionalno ne predstavlja idealan tip Grka, već nešto poput satira ili fauna. Kao da je sama svjetska povijest htjela specifično ljudsko razraditi od pod-čovjeka.

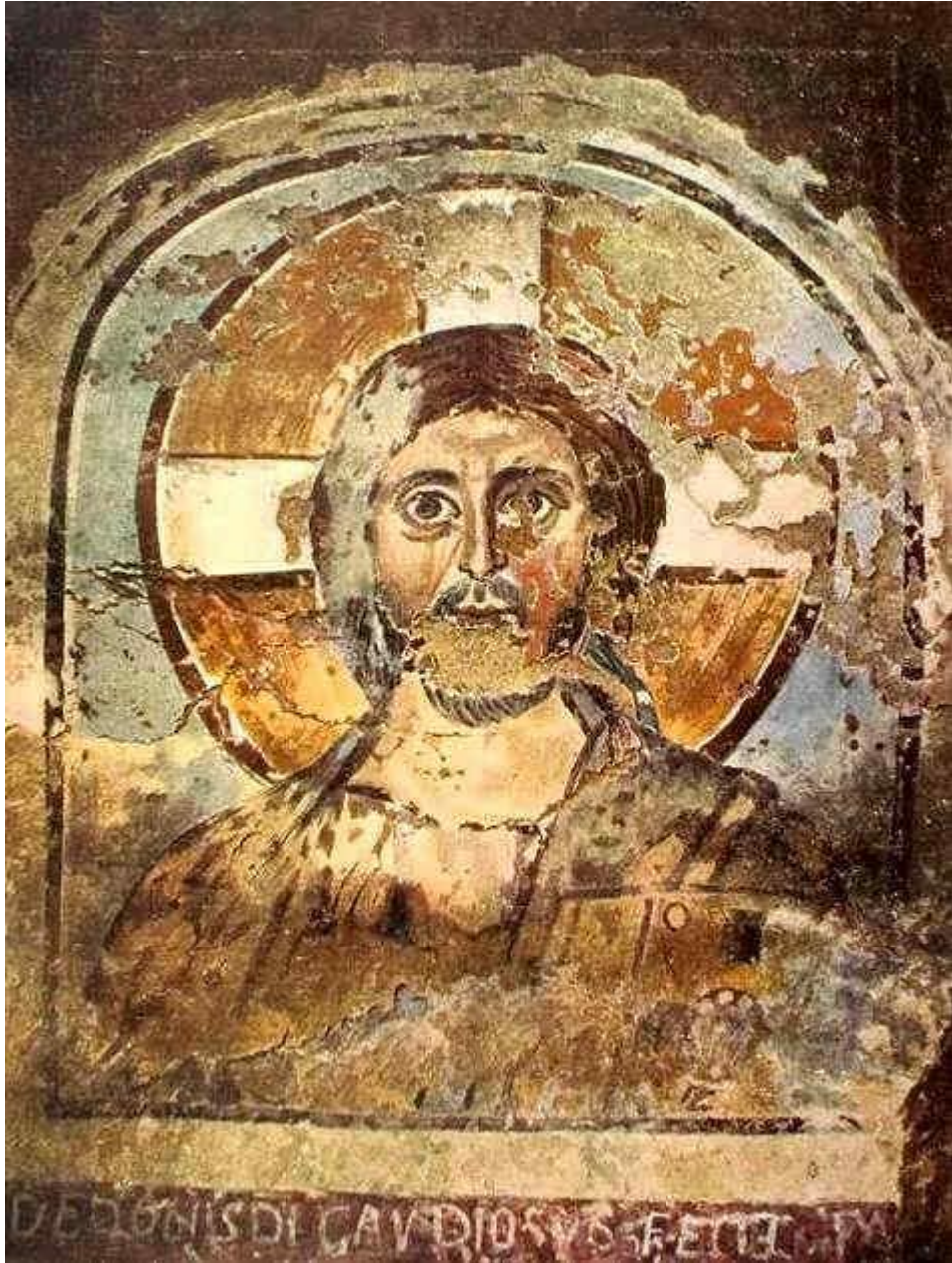


Kopija po Lizipu (?) Sokrat

I tako vidimo da daljnji napredak u oblikovanju predstavlja, da ono što se još nije probilo u idealno-ljudsko u grčkoj kontra-umjetnosti, u umjetnosti satira i fauna, želi sebi pomoći da se probije želeći zgrabiti ono što se od kozmosa željelo postići kao ljudski oblik. Pojedinač-čovjek provaljuje u ono što je oblikovano u skladu s duhovnim linijama i oblicima dobivenim iz kozmosa. Orijentalne oblike moramo tražiti u kozmičkom; zapadne oblike u individualno-ljudskom.

Dakle, vidimo da se u trenutku kada se želi prevladati pogansko, Kristov kip preobražava na način da, takoreći, ono specifično ljudsko ulazi u kozmičko-tipsko-univerzalno.

Ovdje imamo prikaz Krista



Poncijanova katakomba, Rim 6/7 stoljeće, Krist

iz nešto kasnijeg vremena ranokršćanske umjetnosti, već s bradom, dok su mnogi prikazi Krista iz prvih stoljeća bezbradi. Ali vidimo kako se napor više ne sastoji samo u uvođenju kozmičkog u formu, već kako se to kozmičko bori s individualnim koje se probija prema gore. Ovdje još uvijek prevladava kozmičko, ali zapravo prevladava samo kao tradicija. Još uvijek prevladava ono što je preuzeto iz orijentalno-grčkog. I još dugo prevladava. Tek se postupno ono specifično, individualno ljudsko, useljava u te oblike. I tako vidimo da se to događa vrlo postupno.

Na sljedećoj slici moram vam pokazati Krista usred apostola:



Dominikova katakomba, Rim, 4. stoljeće, Krist i apostoli

Tu se vidi - i to pripada prvim stoljećima - kako se u cijelom rasporedu nastoje zadržati linije koje dolaze iz kozmosa i tako dalje, ali i kako u njih ulazi nešto specifično ljudsko. Upravo zbog toga je nastala ta čudna svađa, koja je od posebne važnosti u ovim starim stoljećima, stara svađa kako treba prikazati Krista: treba li Ga prikazati tako da više odgovara apolonskoj ljepoti, ili Ga treba prikazati individualno-ljudski-duševno. Predstaviti Ga individualno-ljudski-duševno, to će biti nastojanje. I to je sada čudna stvar vidite. Događa se jedna od onih promjena koju smo vidjeli na drugom polju zadnjih dana: predstaviti pojedinca-čovjeka, jednostavno iznijeti ono na što se ranije nije gledalo. To se u najvišem stupnju razvija unutar grčke struje, dok se na zapadu, u latinizmu, oblikuje nastavak onoga što je nekad bilo istočnjačko: oblikovanje određenog kozmičkog tipa. Bilo je to, međutim, u vrijeme kada je razvoj umjetnosti na zapadu bio na izmaku i više nije bilo moguće ispravno predstavljati.

I tako je došlo do toga da je u samom prikazu Kristove forme trijumfirao istočni, orijentalni, bizantski tip, i da nije uveden individualni Krist. Ali budući da je razvoj umjetnosti u to vrijeme išao silaznom putanjom, može se reći da je taj tip degenerirao; nije zadržao uzvišeno dostojanstvo koje mu je orijent želio dati, ali je stekao nešto, moglo bi se reći ljudsko, što vuče prema dolje. Tako je dobio nešto, što je ljudske osobine dovelo do svojevrstne degeneracije. Kosa je raspuštena, brada je poprimila posebne oblike, izraz lica je postao takav da se vidi: nadljudsko-kozmičko je trebalo nadvladati, nadvladati upravo ljudskim. Ali nitko još nije bio u poziciji da ovaj ljudski element stvarno oblikuje u neku vrstu idealnog tipa.

To vidimo kada dopustimo drugim slikama Krista da djeluju na nas, naprimjer čak i ovoj vrlo lijepoj slici Krista,



Ravenna, San Vitale, 6. stoljeće, Krist s arkandelima, mozaik

u kojoj još nalazimo veliku ljepotu, nešto kozmičko i univerzalno, ali u što se već pokušalo unijeti ljudsko.

To nam je još jasnije na jednoj od najizrazitijih slika, slici iz Monreala:



Monreale, katedrala, 12. stoljeće, Krist u apsidi

Ovo je slika koja ostavlja najveći zamislivi dojam kroz čudesnu snagu mozaika. Ali upravo se u ovoj slici vidi borba dviju struja o kojima sam vam govorio. I upravo zbog te borbe ova slika je jedna od najzanimljivijih stvari koje imamo pred nama.

Sve to spada u opći tijek ljudskog razvoja. Kao u petlji, vidimo individualno kako preskače na istok, kako kozmičko apstrahiranje ide na zapad! - Ako to želite razumjeti, morate se staviti u poziciju duševne suštine koja se nalazi u romanizmu. Razmotrimo što je taj romanizam bio. Morate se osloboditi svega što se danas usađuje u obrazovane ljude, jer oni kroz školu upijaju romanizam, jer cijelo naše obrazovanje zapravo dolazi iz romanizma. Ali ne smije se zaboraviti stvarni sadržaj romanizma, kada promatramo prvi procvat koji je svoj sadržaj dva stoljeća crpio iz Grčke, sve do procvata romanizma pod Julijanskom carskom kućom. Dakle, oko 150 do 200 godine prije otajstva Golgote i onda malo nakon toga, vidimo kako su grčke prikaze, grčku kulturu, preuzeli Rimljani bez fantazije, kako su ti Rimljani bez fantazije prisvojili grčki sadržaj. Ono u čemu je Rim uvijek bio velik je upravo zbog tog osebujnog zaglađivanja, o čemu sam govorio, prijenos apstraktnog kozmičkog na ljudske stvari. U Rimu se pojavio poseban talent za uspostavljanje svjetske dominacije, što je u davna vremena - kada se ovo preklapanje koje se ovdje stvara još nije dogodilo - bila osobitost velikih orijentalnih imperija treće post-atlantske epohe, to je sada prešlo na Rimljane. Svjetska dominacija bila je ideal Rimljana. Ideal Rimskog carstva bio je dovesti cijeli kulturni svijet tog vremena pod vlast Rima. Sadržaj je ovoj rimskoj kulturi dan iz grčke kulture, koji je napredovao do čežnje za stvaranjem nečeg individualnog. Da, među Rimljanima se ta grčka čežnja za stvaranjem nečeg individualnog čak osjećala kao ružna; tako da iako je latinizam primio grčki tip, isprva se opirao jer je htio lijep tip, i jer mu se u početku nije činio lijep nego ružan. Latini su se sjećali starih faunskih i satirskih tipova, koji su ovdje imali biti uzdignuti kao najviša ljudska kvaliteta. Do određene mjere, unutar samog grčkog bića, kozmički tipovi Zeusa, Apolona, Pallas Atene i Afrodite, pali su u dekadenciju; i ono što je prije bilo zastupljeno samo u carstvu ružnoće, uzdiglo se do oplemenjene moralne ljepote kojoj se sada teži.

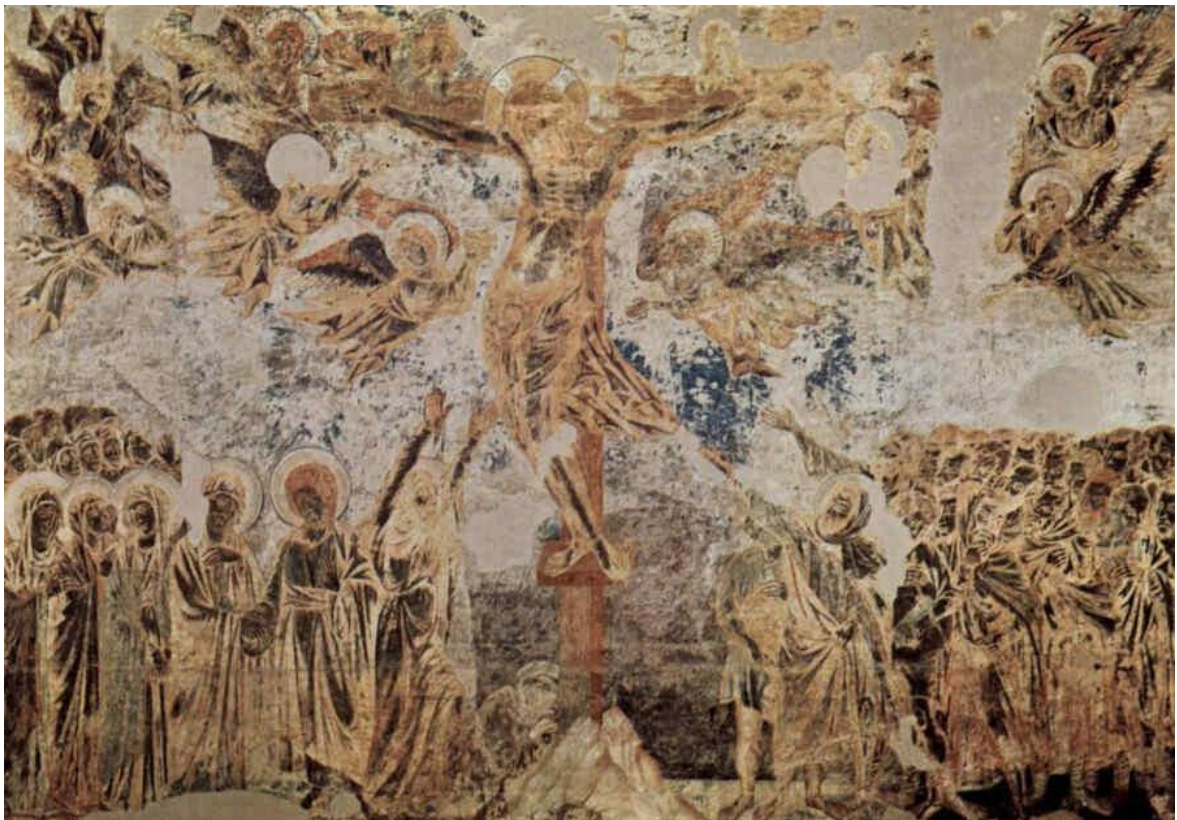
Činjenica da se na zapadu, počevši od Rimljana, nije razvio sasvim drugačiji tip Krista, samo daljnji razvoj poganskog tipa Apolona, može se samo pripisati činjenici da u Italiji u vrijeme tih stoljeća, umjetnička invencija, sposobnost vlastite umjetničke invencije, nije postojala, jer romanizam je u biti bez fantazije.

Sad možemo dalje. Vidite, onda nalazimo jalova stoljeća, prisvajanje grčkog, ali u isto vrijeme pad u romanizmu. Razdoblje nade ne nastupa ponovno sve do vremena kada se pojavljuje Augustin, koji sada preuzima kršćanstvo iz Grčke. Opet ista pojava: romanizam se sprema uzurpirati

duhovnu dominaciju svijeta, ali zauzvrat prisvaja ono što je sadržajno iznjedrila Grčka. Opet ista pojava.

U isto vrijeme Jeronim je prevodio Bibliju na latinski. U Rimu se u stoljećima koja su uslijedila zapravo sve razvijalo tako da se Rim nastojalo učiniti središtem zemaljskog-ljudskog svjetskog poretka. Utiskivanje takve socijalne strukture svijeta, kozmičke, ali sada potpuno apstrahirane, to je ono što se tamo razvijalo. A u umjetnosti - koliko se tada moglo govoriti o umjetnosti - sve do 13. stoljeća ljudi su stalno iznova gradili ono što su htjeli graditi, na temelju sugestija koje su dolazile s istoka. I tako vidimo da to razdoblje završava s oblicima umjetnosti, također i u odnosu na slikovni prikaz samog Krista Isusa, koji nisu donijeli baš ništa novo, nego je grčko-orijentalni tip prenesen na zapad. To je u biti ono što vidimo izraženo kod Cimabue.

Sada, želimo se zadržati na obliku koji je tip Krista preuzeo u 13. stoljeću:



Giovanni Cimabue, Raspeće

Ovdje u Cimabueu vidite nešto što, mogu reći, ulazi ravno u dušu iz prošlih stoljeća. Vidite kako tamo još živi ono što je s orijenta preuzeo helenizam. Vidimo kako je na slici Zemlja povezana s nebom, kako je u svojoj biti i nebo aktivno kao što je i Zemlja aktivna. Ali čak i u slučaju raspetog Krista vidimo kako se dvije struje o kojima sam govorio spajaju.

Riječ je o umjetnosti smještenoj u svijet koji sam po sebi ne može biti umjetnički stvaralački, ali koji ipak s istoka dobiva pozitivne poticaje za fantaziju.

Sljedeća slika koju ćemo prikazati već je Giotto:



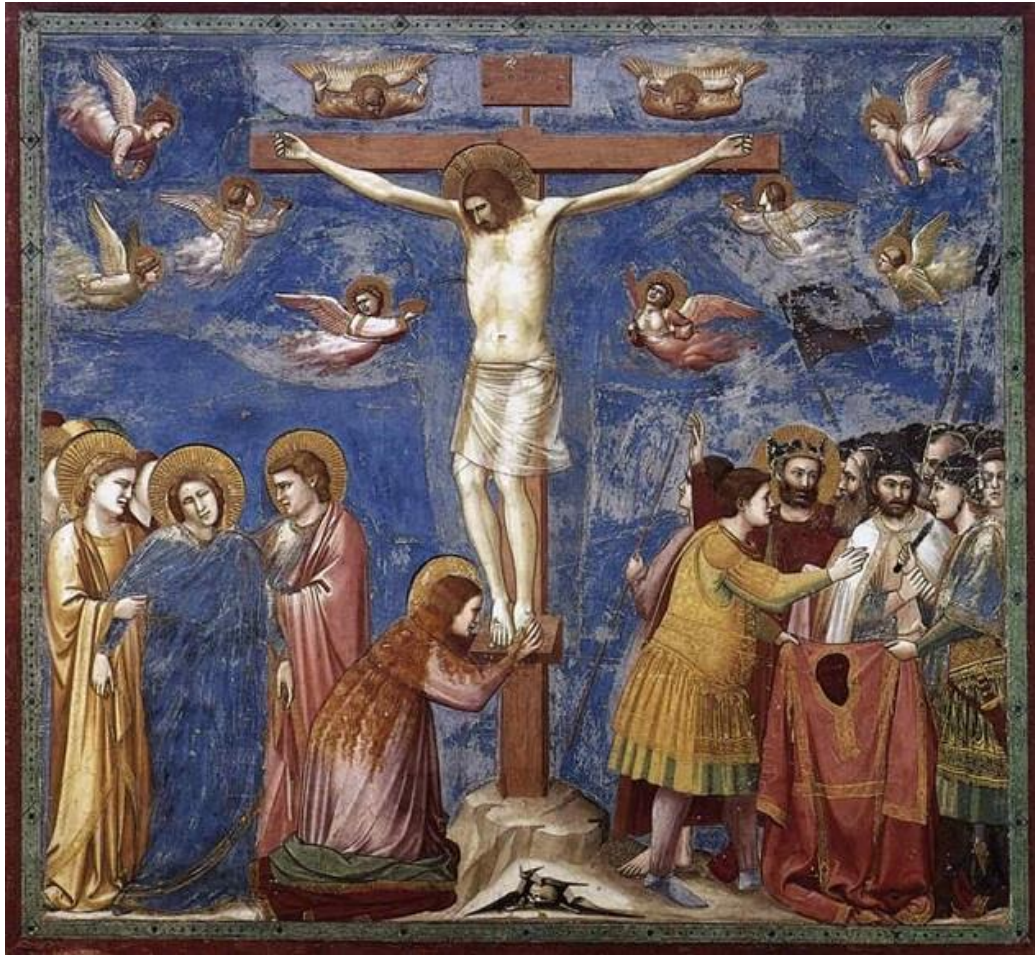
Giotto, Raspeće, Assisi, San Francesco

Doslovno možete vidjeti ovu sliku Giotta kako raste iz prethodne. Još uvijek možete vidjeti kako nebo sa svojim bićima surađuje. Ono što se iz univerzalnog u svijetu trebalo oblikovati u zemaljsko još nije sasvim sišlo. Ali vidimo zemaljsko, koje još stidljivo pulsira u tipu grčkog satira i fauna, vidimo kako se uzdiže, širi svoju vlast, idealizira se, potvrđuje ono što je ljudsko. Jer ono što je iz njega htjelo izaći, smjelo se pokazati svijetu tek kad se temeljito kristijaniziralo.

Može se reći: mogu se razlikovati tri stvari. Prvo, oni oblici u kojima živi kozmička duševnost, nalaze se u drevnoj umjetnosti. To potom nalazimo u borbi s ljudskom dušom kod prve pojave kršćanske umjetnosti. U obliku koji imamo pred sobom još uvijek ih vidimo u borbi. Kozmičko je i dalje posvuda - mislim duhovno kozmičko, ne kopernikansko- materijalno- kozmičko, nego duhovno kozmičko - svjetluca posvuda, ali u isto vrijeme stremi odozdo prema specifično ljudsko- duševnom elementu; ono što tijelu iz duše daje oblik, želi sebe odvesti uvis. Dakle, to bi bila druga stvar koju bih morao naglasiti, gdje je to dvoje u sukobu jedno s drugim, gdje se ljudska duša suočava s kozmičkom dušom. I možda kod nijednog drugog umjetnika ne

vidimo tu borbu na tako intenzivan način kao kod Giotta. Stoga je u najmanju ruku zanimljivo pogledati tu borbu kod Giotta. S jedne strane Giotto teži tom modelu. Ima u sebi jaku naturalističku crtu. Ali u njemu su još uvijek nespecifični oblici, mogu reći primljeni iz duhovnog svijeta, koji su još uvijek bili potpuno svojstveni Cimabue-u.

Sljedeće slika vidimo još jedno Giottovo Raspeće:



Giotto, Raspeće, (Padova)

Prethodna slika čak nije bila pravi Giotto, možda potječe od nekog drugog. Ovdje vidite Giotta na najizvorniji način. Ovdje vidite nebo koje je još uvijek očuvano, još uvijek doprinosi. Ali već sada možete vidjeti ono što u oblik Otkupitelja unosi nešto od patnje - a to je ono što nas danas uglavnom zanima - u način građenja tijela. Već sada vidimo nešto ljudsko kako ulazi u Njega, što se uopće ne vidi u liku Apolona.

Molim vas, nemojte se uvrijediti zbog ovoga što ću sada reći. U ovom trenutku ne volim to što ću reći, ali to bi značilo da pogrešno procjenjujete činjenične stvari. Jer pravo istraživanje daje nešto vrlo posebno. Kad vidimo da novi element ulazi u stare tradicije u slici kao što je Giottova, idealizacija onoga što su Grci mogli izraziti samo na neidealizirani način u faunu i satiru, idealizacija ljudskog, ako to uočimo kod Giotta, onda Giotto možemo

suštinski suprotstaviti njegovom učitelju i majstoru Cimabue, koji je svoju rimsku kulturu još oplodivao s orijenta. Kako to nešto sasvim novo sada ulazi? - Sada dolazimo do onoga što je, kao što sam rekao, teško reći: ono što zapravo ima svoje podrijetlo u Srednjoj Europi, što smo već vidjeli da potječe iz Srednje Europe, širi se preko vanjskih točaka, vanjskih teritorija Europe - to je impuls, novi impuls, da se oblikuje individualna duša. Malo je starorimske krvi, naprimjer, u današnjih Talijana, zaista vrlo malo. Da, puno je u nju teklo - samo proučite povijest, koliko se može proučavati po vanjskim dokumentima - mnogo je teklo te srednjoeuropske krvi: otuda je došlo do oplodnje. Ono što u životu živi kao naturalističko načelo, duhovno naturalističko načelo, nastalo je oplodnjom romanizma, nemaštovitog romanizma, s onim što je izviralo iz Srednje Europe. Romanizam je zapravo velik samo u idejama koje se bave oblikovanjem socijalne strukture u smislu apstraktne kozmologije; ono što se može nazvati državom je, posebno pravi rimski proizvod, nastao iz rimske duhovnosti. Država koja se želi širiti, preslika je onoga što je niknulo u rimskoj glavi kao vlastito.

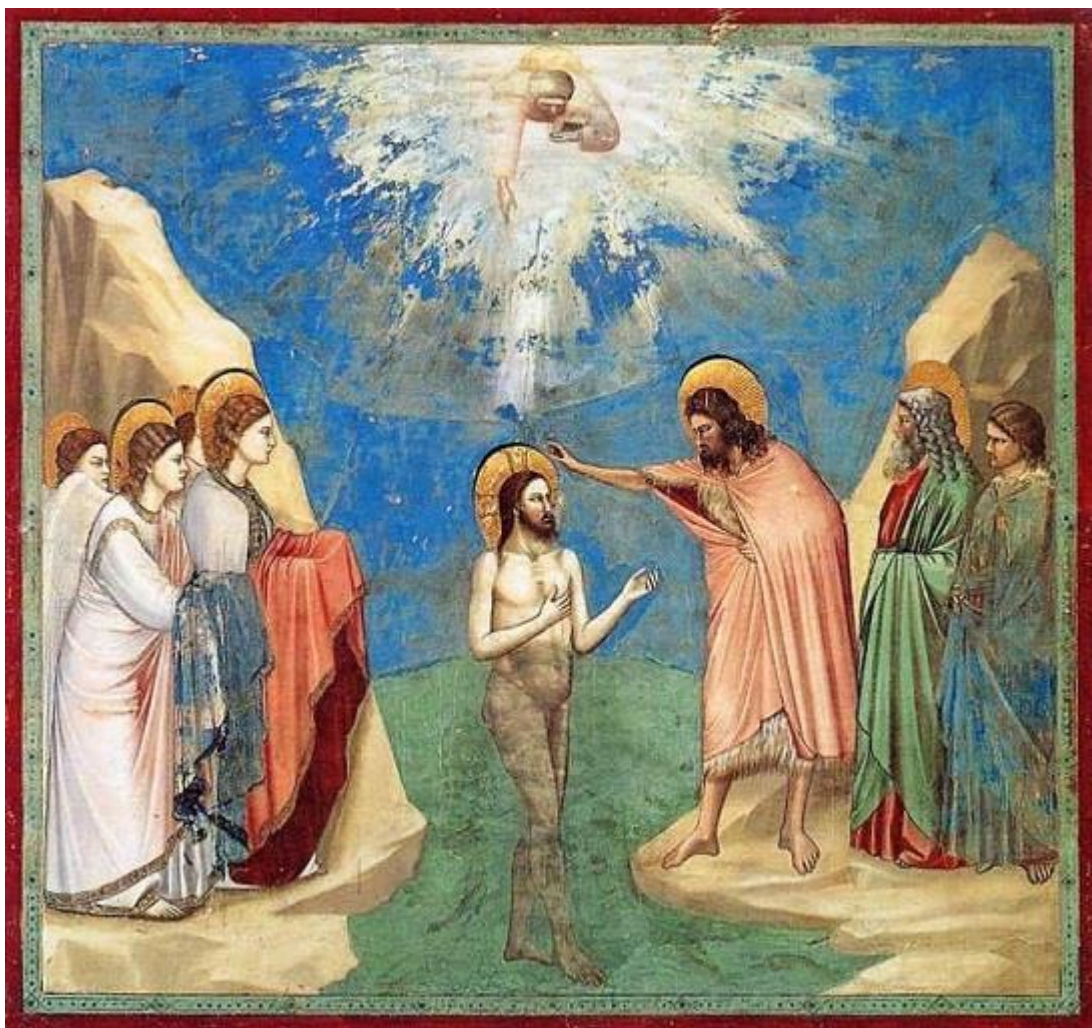
Idemo na sljedeću sliku, koja je opet Giotto:



Giotto, Krist na prijestolju (Rim, Sv. Petar)

Ovdje vidimo Krista. Odabrao sam je jer je Giotto na ovoj slici vjerojatno najviše oduševljen preuzimanjem starog tipa s orijenta. Samo pogledajte to lice, koliko je individualnosti unio u njega! Pogledajte svaki prst na uzdignutoj desnoj ruci, koliko je individualne duše unio u ovu sliku, koliko duhovno- naturalističkog života tu živi u najboljem smislu! Malo pomalo u južnjačku umjetnost ulazi ono što je povezano s orijentalnom prirodom, s kozmološkom orijentalnom prirodom; ovdje ulazi ono što se događa u samoj Srednjoj Europi - vidjeli smo slike - u svojoj čistoći, bez kozmološke suštine, samo iz ljudske duše.

Sljedeća slika je opet Giotto:



Giotto, Krštenje Krista (Padova)

I ovdje se još uvijek vidi kako nebo i Zemlja igraju ulogu. Ali ako uzmete u obzir sam Kristov lik: naći ćete kako Giotto nastoji izraziti dušu u božanskom obliku, na samo u licu, u cijeloj figuri, u držanju i pokretima ruku.

Ovdje imamo, opet od Giotta, Posljednju večeru:

Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti (SD 292)



Giotto, Posljednja večera (Padova)

Vidite Krista s lijeve strane, koji djelomično dolazi do izražaja kao grčki tip Krista, ali ipak pokušaj da se i ovdje naglasi individualna duša. Svugdje vidimo ovaj utjecaj, i tako vidimo čudnu stvar da struje koje su umjetničke u najeminentnijem smislu, orijentalne i srednjoeuropske još ovisne o starim perzijskim kulturnim impulsima, mogu reći, sastaju se na jednom zapravo neumjetničkom, nemaštovitom tlu koje je predisponirano samo za državnu strukturu.

Još jedan Giotto, Ulazak u Jeruzalem:



Giotto, Ulazak u Jeruzalem (Padova)

koju sam izabrao da vam pokažem istu pojavu. Upravo kad pogledamo Krista u ovim različitim biblijskim prizorima, vidimo kako Giotto nastoji dušu izraziti na individualan način.



Giotto, Krunjenje trnjem (Padova)

Želim vam približiti ove promjene koje su se kroz stoljeća događale u prikazu samog Krista.

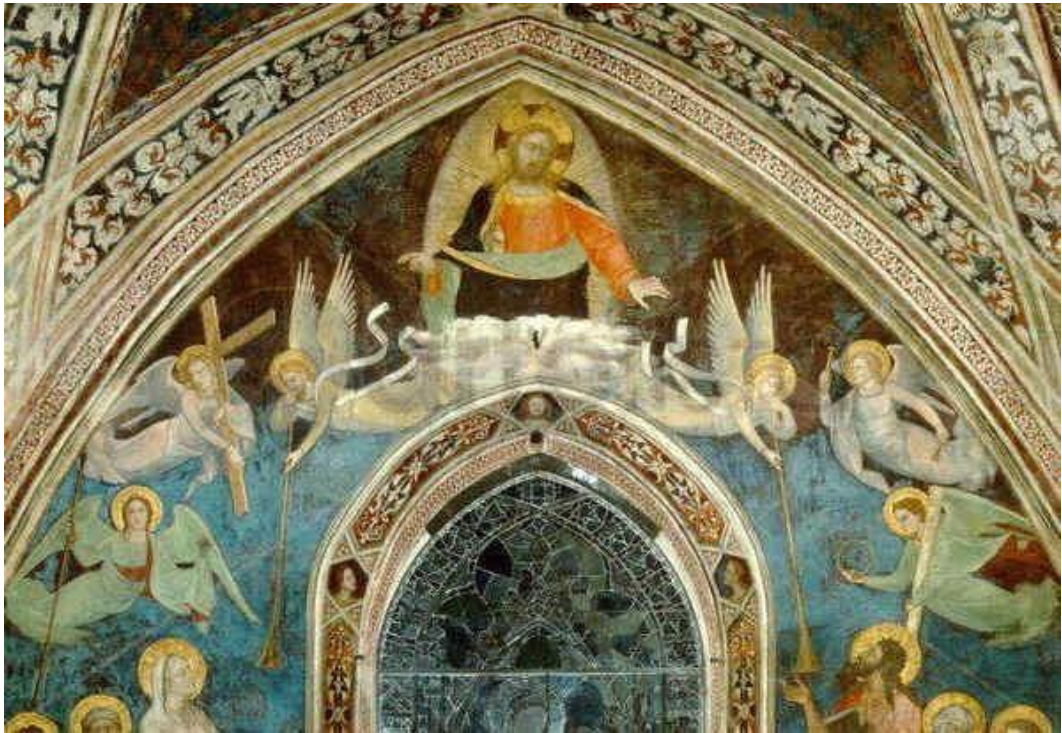
Sada razmotrite prve probne pokušaje koje smo pronašli u drevnoj kršćanskoj umjetnosti. Sigurno, puno toga ovisi o materijalu, ali bitno je da je materijal iskorišten, da je upotrebljiv za te ideje, to je ono što se vidi. - Sada Giottovo Uskrsnuće:



Giotto, Uskrsnuće (Padova)

Posvuda ćete naći da je istina ono što sam rekao o spoju dvaju struja. Ali u isto vrijeme vidite intenzitet kojim grčki ideal Krista nastavlja imati učinak, jer se može reći da je on još uvijek posvuda prisutan u pozadini u kreativnim snagama umjetnika.

Sada idemo malo dalje. Sada sam odabrao sliku iz 14. stoljeća od Orcagne, koja prikazuje 'Krista kao suca svijeta':



Andrea Orcagna, Posljednji sud (Firenca)

Iz crkve Santa Maria Novella u Firenci. I ovdje se vidi, dok se i dalje jasno zadržava stari tip, teži se potpunoj individualizaciji, pojavljuju se delikatni duševni elementi.

Već smo u 14. stoljeću. Različite struje razvoja u ljudskoj kulturi kreću se različitim brzinama. Do ovdje još uvijek vidimo ne samo grčki tip Krista kako igra ulogu, već također vidimo nešto od entuzijazma koji je prisutan u orijentalnoj umjetnosti. Mogu reći: sve ove slike još ne izražavaju ono što se kuhalo u rimskoj svjetskoj dominaciji crkve, i s punim opravdanjem - ne govorim to kao kritiku, samo navodim činjenice - iz rimskog svjetovnog prava iz 9. stoljeća. Grčko je zapravo još uvijek živo u umjetnosti, pomiješano s malo srednjoeuropskog.

Od druge polovice devetog stoljeća Rim je vrlo dobro shvaćao da to mora biti tako. Čovjek je znao: mora se zaustaviti, kako sam jednom rekao, ovo istočno biće. Zapad mora biti prožet onim što se želi probiti prema nečemu višem, kao iz samih temelja života naroda. Vidimo kako se pojavljuje stav koji sam vam opisao kao slobodan život gradova, ovi slobodni gradovi koji su krenuli iz Srednje Europe i proširili se na razne druge teritorije. Te su kulture slobodnih gradova imale poriv izraziti ono specifično duševno ljudsko. Sada, u devetom stoljeću, ljudi u Rimu su shvatili da moraju uzeti u obzir ovaj europski impuls i to su i učinili. Ali ono što je sada prolazilo kroz institucije univerzalne crkve, ono što je činilo specifično zapadni oblik katolicizma u suprotnosti s onim što je zagrađeno na orijentu, zapravo je našlo poseban izraz u umjetniku koji je umjetnost i slikarstvo učinio stvarno katoličkim, to je divno izrazio Fra Angelico:

Rudolf Steiner - Povijest umjetnosti (SD 292)

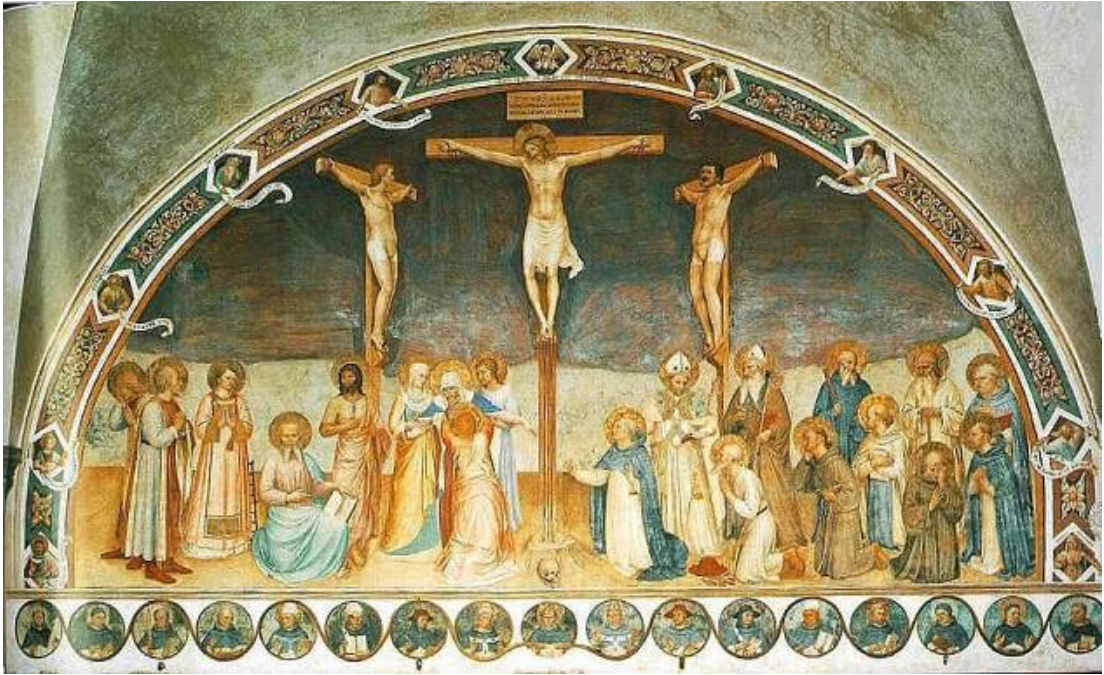


Fra Angelico, Posljednja večera

Tek ovdje, ako razumijemo takve stvari, vidimo zapadni katolički element preliven preko stvari. Razlika između prethodne i ove slike, također između Posljednje večere i ove slike - ogromna je. Jer u ovoj slici živi, kao što živi lijepa umjetnost, zapadni- katolički stav. Vidite oblike koje je misna žrtva poprimila tako potajno ugrađene u kompoziciju slike, kao sjećanje na Posljednju večeru prije Golgote. Ne vidite samo Posljednju večeru prije Golgote, već vidite kontinuirani učinak ove Posljednje večere u katoličkoj misnoj žrtvi, u kompoziciji slike. Katolički osjećaj za Večeru Gospodnju pretočen je u ovoj slici, prije svega u liku Otkupitelja. Tek ovdje Otkupitelj postaje uzor zapadnog svećenstva u umjetnosti. U stvarnosti tamo već je tamo ranije, u vanjskoj stvarnosti.

Dakle, sada vidimo kako je Rimska crkva svjetske dominacije, proširila svoju vlast nad umjetnošću, vrlo odlučno. Za Giotto još možemo reći da je svoju umjetničku ponudu Franje Asiškog iznio iz slobodne individualne duše. Ovdje u Fra Angelicu vidimo onoga koji slika kao što i služi misu u San Marcu u Firenci. Kroz te slike se provlači aura katolicizma. To više nije osobna ponuda, nego crkva slika.

Ništa manje to ne vidite na sljedećoj slici Fra Angelica,



Fra Angelico, Raspeće

katolicizam crta u umjetnosti.

Molim vas da vrlo pažljivo pogledate sljedeću sliku, gdje možete vidjeti kako je biće katoličke umjetnosti stvarno u katoličkoj organizaciji, da ona ima učinak da čak i na Posljednjem sudu, snage Katoličke crkve imaju organizirajući učinak sve do u carstvo nadnaravnih bića.



Fra Angelico, Posljednji sud, središnji dio

Sada nalazimo da se to još povećava s drugim fratrom, čiju bih sliku želio pokazati sljedeću:



Fra Bartholomeo, Krist i četiri evanđelista

Ali ovdje vidimo, rekao bih, treću fazu zanimljivog procesa. Ovdje vidimo da je u igri novo oživljavanje, sada oživljavanje kroz antičku Grčku. To je ono što opet dolazi, antička Grčka.

I tako vidimo kako je Kristov kip, zahvaćen individualiziranom dušom, koja nas danas primarno zanima, vladao neko vrijeme. Uzmite cijeli oblik kako je nastao, od onoga u kojem na početku vladaju kozmičke sile, koji je zatim preuzeo individualnu dušu i sve je više transformirao kroz grčki impuls, vidimo kako se više i više individualizirala. Kako je taj Krist individualiziran, dragi moji prijatelji? Sada vidimo kako je antika nedavno ušla, još uvijek je tu vrlo malo, ali već je tu. To je opet razrada karakterističnog u tipično- lijepo. I to možete stalno primjećivati. Jer to je

zapravo tajna renesanse. Dok su ove slike koje ću vam pokazati na kraju, postale polazište za renesansne umjetnike, vidimo da se u renesansnim umjetnicima ponavlja grčko, potpuno obnovljeno; ali ne ulazeći u ono što se dobilo oblikovanjem individualnog.

Ovdje imate Posljednju večere, Andrea del Sarta,



Andrea del Sarto, Posljednja večera

koja je u Firenci. Opet lijepe figure; nešto od svijesti o kozmičkom što su Grci još imali, donoseći nešto od tradicija kozmičkog natrag u figure; samo iz tradicije, ne više iz neposredne percepcije, neposrednog osjećaja, kao što je to bilo kod Grka. To ovdje nalazimo; to se razvija i postaje Rafael, Leonardo da Vinci, Michelangelo. Možete vidjeti da se razvija nešto što je specifično za Leonarda da Vinci, na ovoj slici, Kristovo krštenje, Verrochia, Leonardova učitelja:



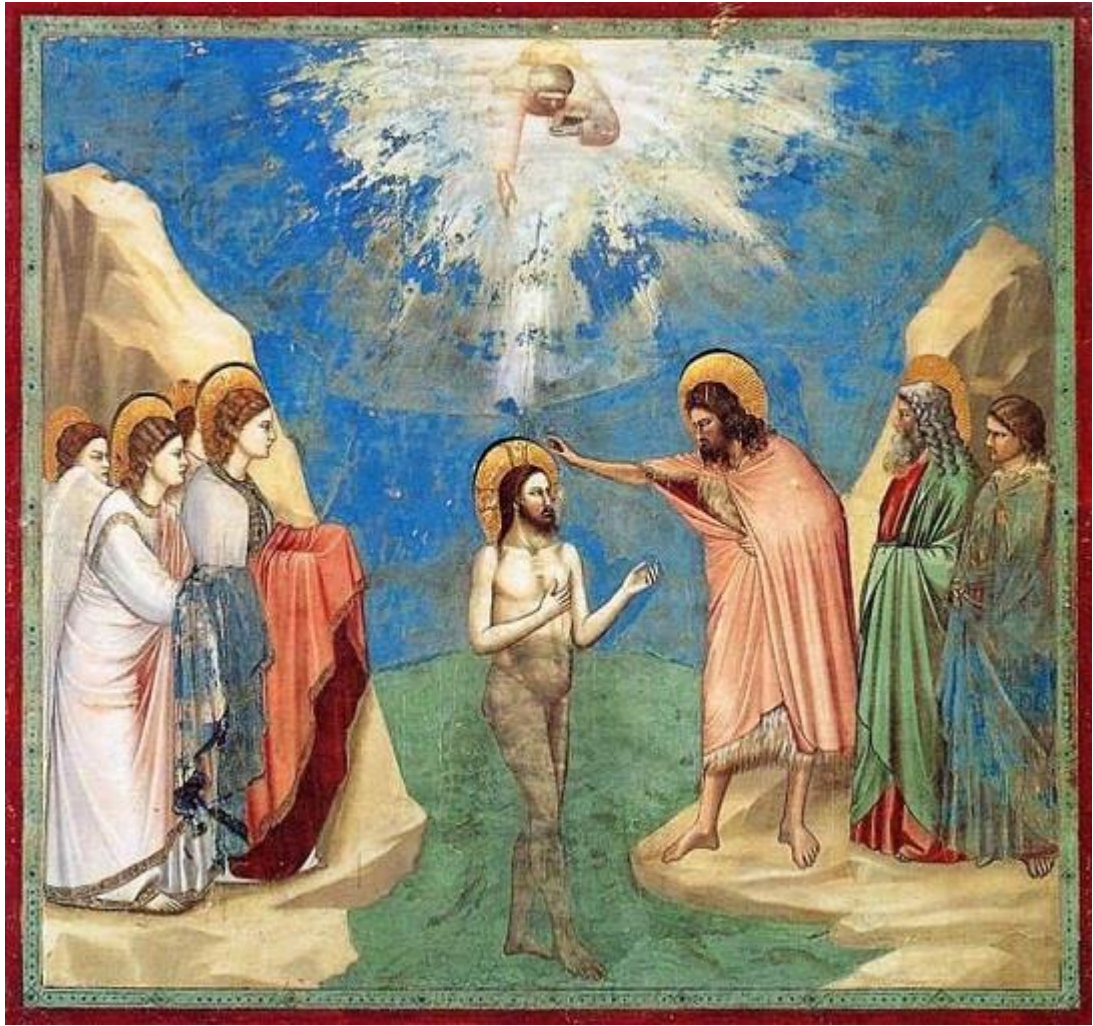
Verrocchio/Leonardo, Krštenje Kristovo

Isti motiv kod Masolina, iz istog razdoblja:



Masolino, Krštenje Krista

Sada želim ponovno umetnuti Giottovu sliku 'Krštenje':



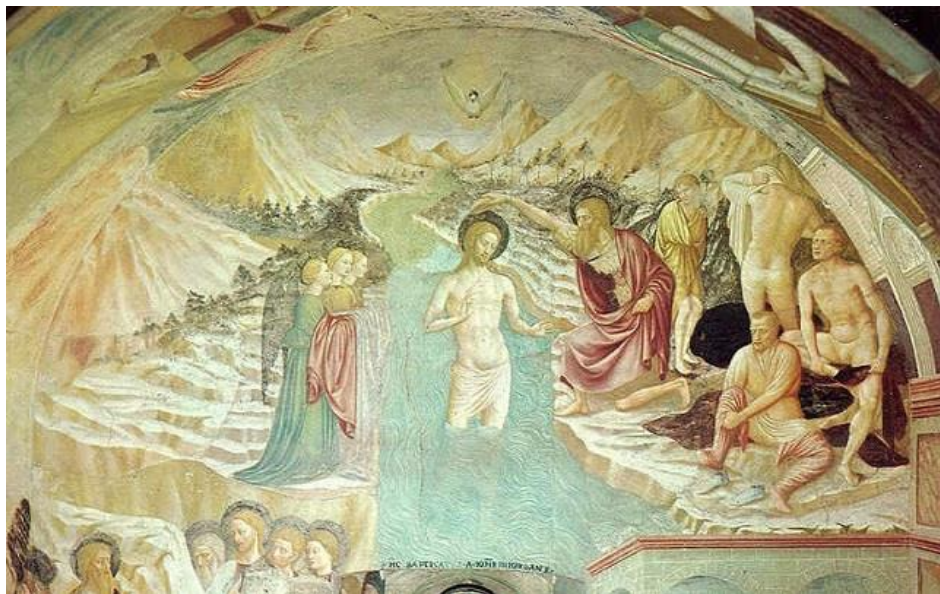
Giotto, Krštenje Krista

Pogledajte ovo krštenje, gdje još uvijek imate borbu između dva principa, bez grčkog utjecaja, to jest, bez starogrčkog, bez antičkog utjecaja, i novog grčkog utjecaja, kršćanski utjecaj je posebno jak.

Sada ponovno prikazujemo druge dvije slike:



Verrocchio, Krštenje Krista



Masolino, Krštenje Krista

Vidite kako renesansa funkcionira. Iz Verrocchia nastaje Leonardo; možda je i Leonardo radio na ovim slikama. Sada bih za kraj pokazao još dvije slike, na kojima bi se moglo vidjeti što je došlo sa sjevera, iz Srednje Europe i kako je sve to pomiješano s ostalim što sam vam pokazao. Ovdje imamo čisti sjeverni proizvod, Dürerov Čovjek boli, Krist:



Dürer, Čovjek boli

Ovdje imamo nastojanje bez kozmičkog aspekta: čovjek u Kristu.

Ako je Fra Angelico izlio katolički element u svoje umjetničko djelo - ovdje vidimo pobunu protiv svjetske dominacije; ovdje vidimo ono što želi oblikovati Krista iz ljudske individualnosti. Ovdje samo jedna osoba radi na slici. Kad je fra Angelico slikao u crkvi San Marco u Firenci, cijeli je katolički

duh slikao s njim. Ovdje radi jedan čovjek iz svoje biblijske predodžbe. To je ostalo fiksirano u tom vremenu. Renesansa je došla kasnije; ali se pomaknula prema jugu, što se pomiješalo s ostalim strujama.

Imam još jednu sliku, 'Krist na križu', Dürer,



Albrecht Dürer, Krist na križu, mali drvorez

koja bi trebala pokazati istu stvar.

Ove bi nam stvari trebale pokazati kako se Kristov oblik mijenjao kroz stoljeća. To sam upravo pokazao s ove dvije slike iz kasnijih stoljeća. U daljnjem tijelu ovih razmatranja, ako je moguće, želio bih vam pokazati kako

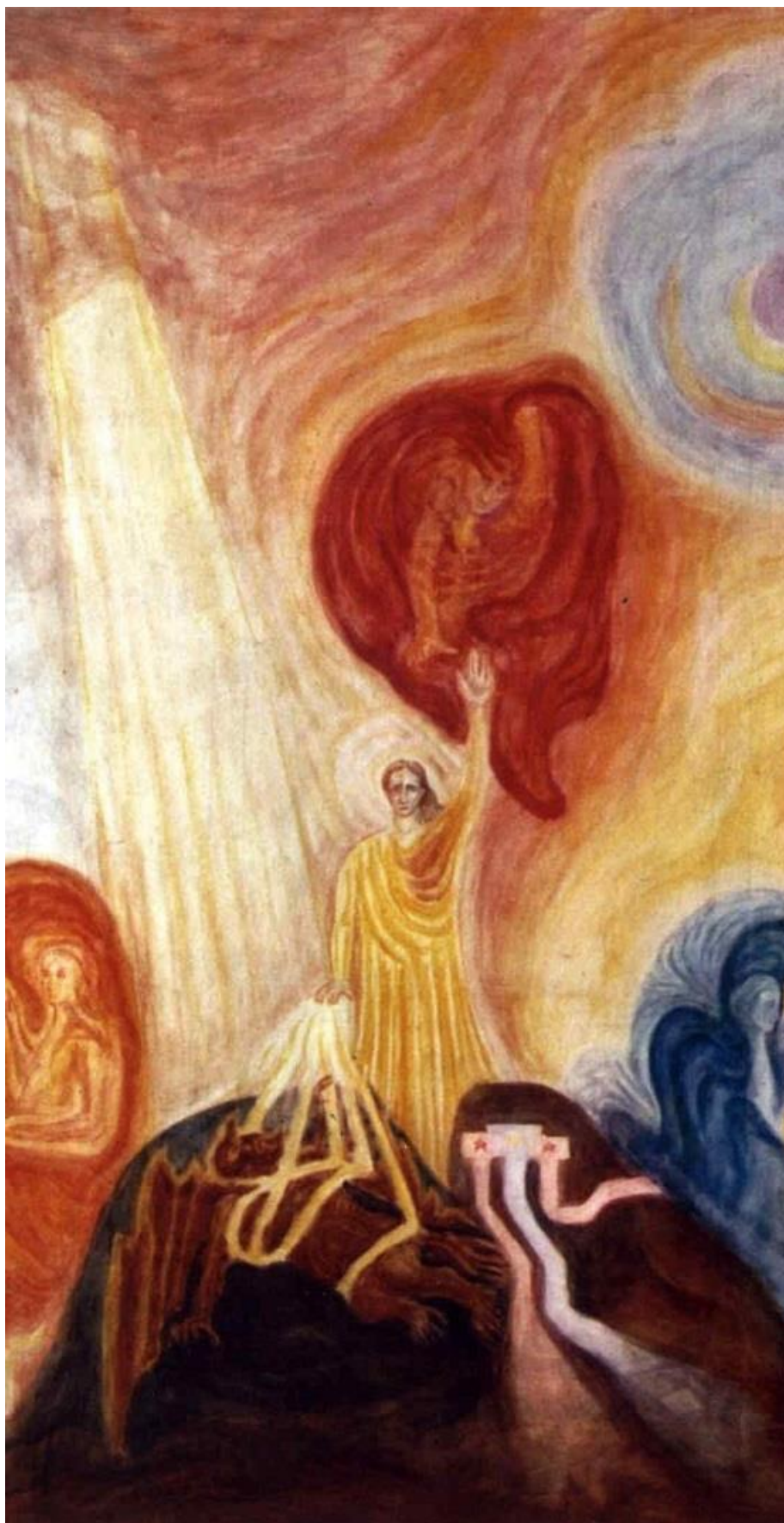
se slike Krista dalje razvijaju. Jer netko bi mogao napisati povijest svijeta od misterija na Golgoti, pukim opisivanjem promjena na slikama koje prikazuju Krista. U tome je izraženo sve što se zaista dogodilo, stvarno je izraženo. A mogli bi ići i u sadašnjost.

Prikazi Krista koji su pokušani u sadašnjosti - prije više godina čak sam vidio cijelu zbirku figura Krista na izložbi, slike su bile jedna odvratnija od druge! Ono što se pokušava u sadašnjosti također je odraz onoga što se događa u sadašnjosti, što je dovelo do sadašnjeg kaosa u kojem živimo. Ako pokušamo - bez ove tendencije o kojoj sam upravo govorio, u stvaranju Kristova lika - ono što se nalazi u tim figurama unijeti u duhovni svijet, plastično, u početku, u prvim pokušajima - slikovito, koliko možemo s našim ograničenim resursima, to također leži u daljnjem razvoju kulture linije, koja je dana u realnosti ljudskog razvoja.

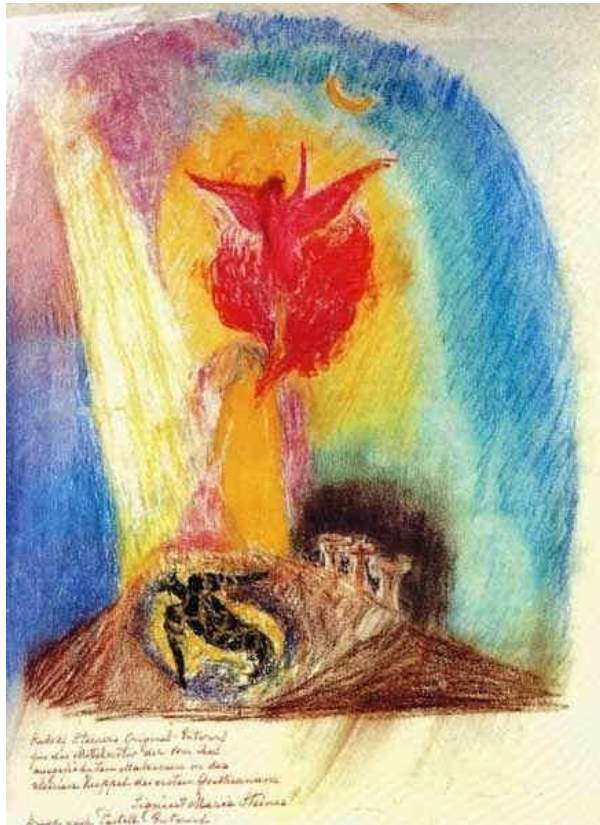
Slike Rudolfa Steinera (boje na biljnoj bazi) u maloj kupoli prvog Goetheanuma, Dornach.



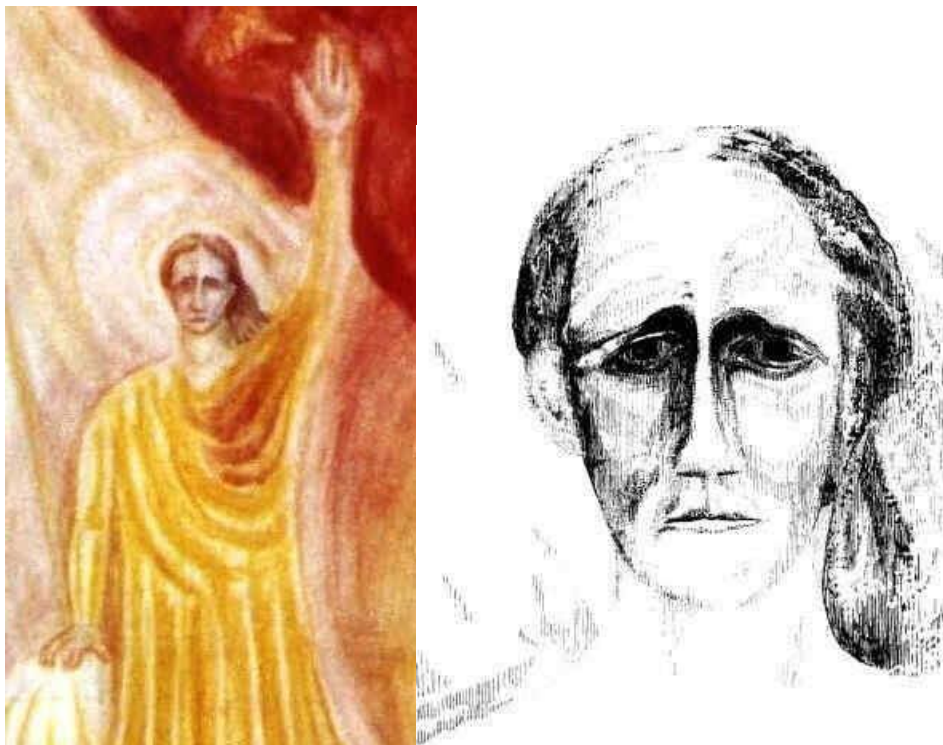
Detalj sa središnjim motivom, s dijelom arhitrava



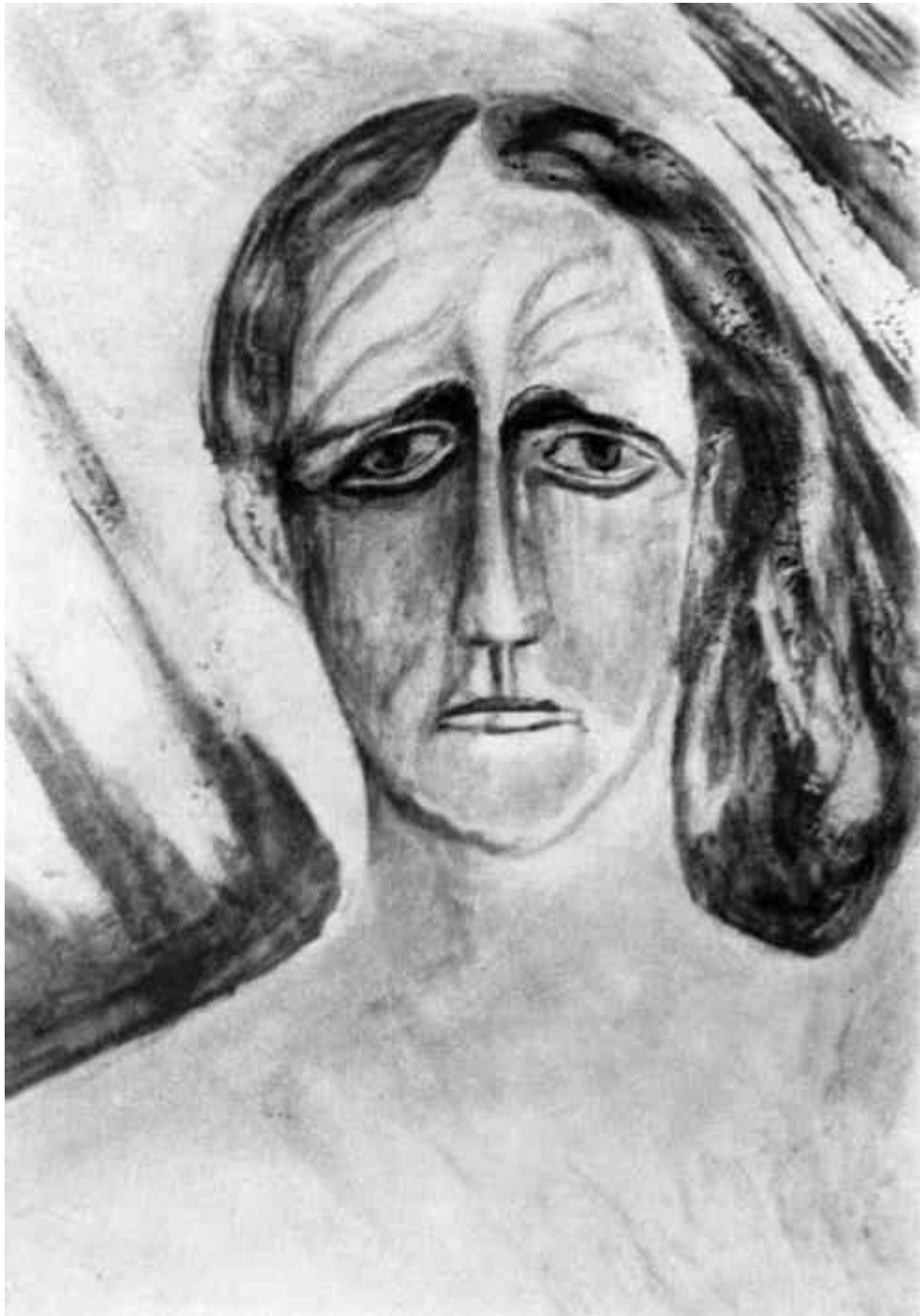
Središnji motiv, Predstavnik čovječanstva između Lucifera i Ahrimana



Središnji motiv, Predstavnik čovječanstva između Lucifera i Ahrimana



Sekcija: Bista Predstavnika čovječanstva





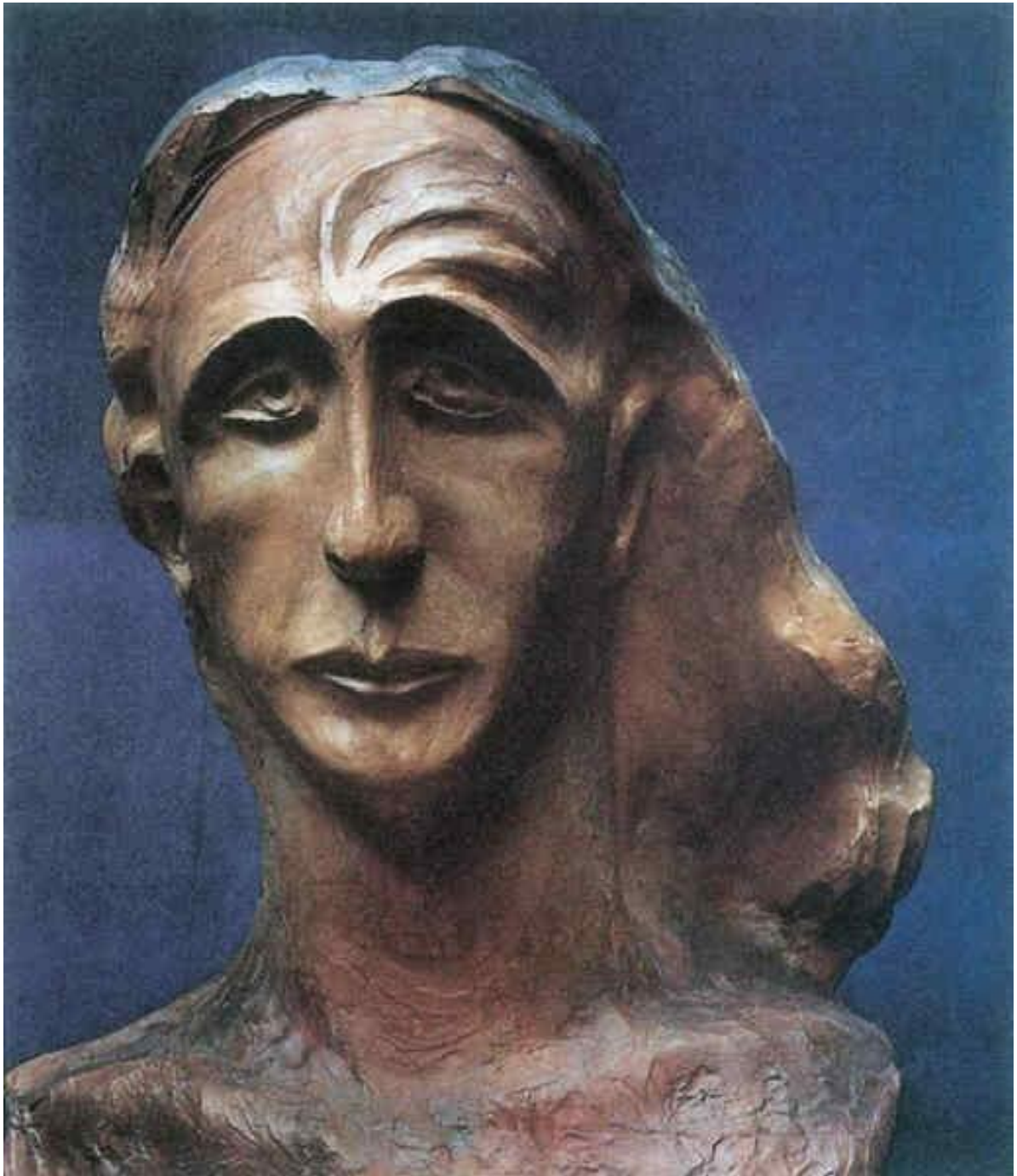
Visage Predstavnik čovječanstva, skica olovkom

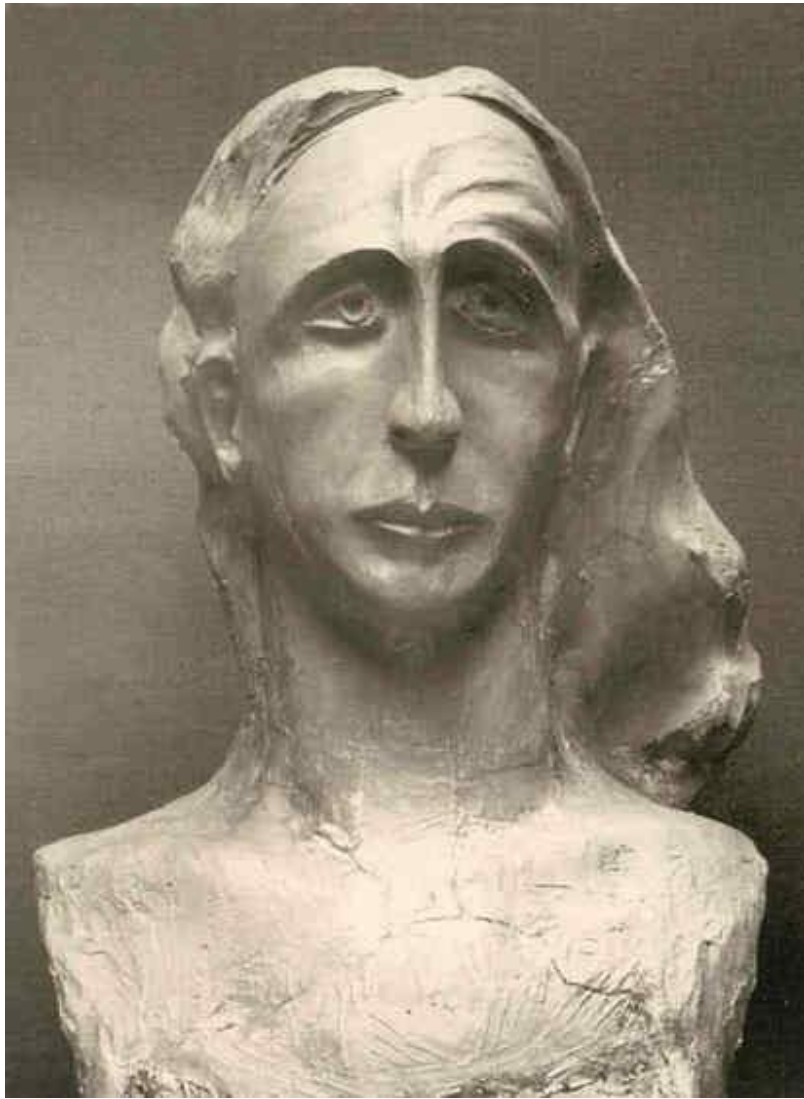


Rudolf Steiner, Plastična Grupa u drvu



Grupa u drvu, detalj: Predstavnik čovječanstva





Grupa u drvu. detalj: glava Predstavnik čovječanstva

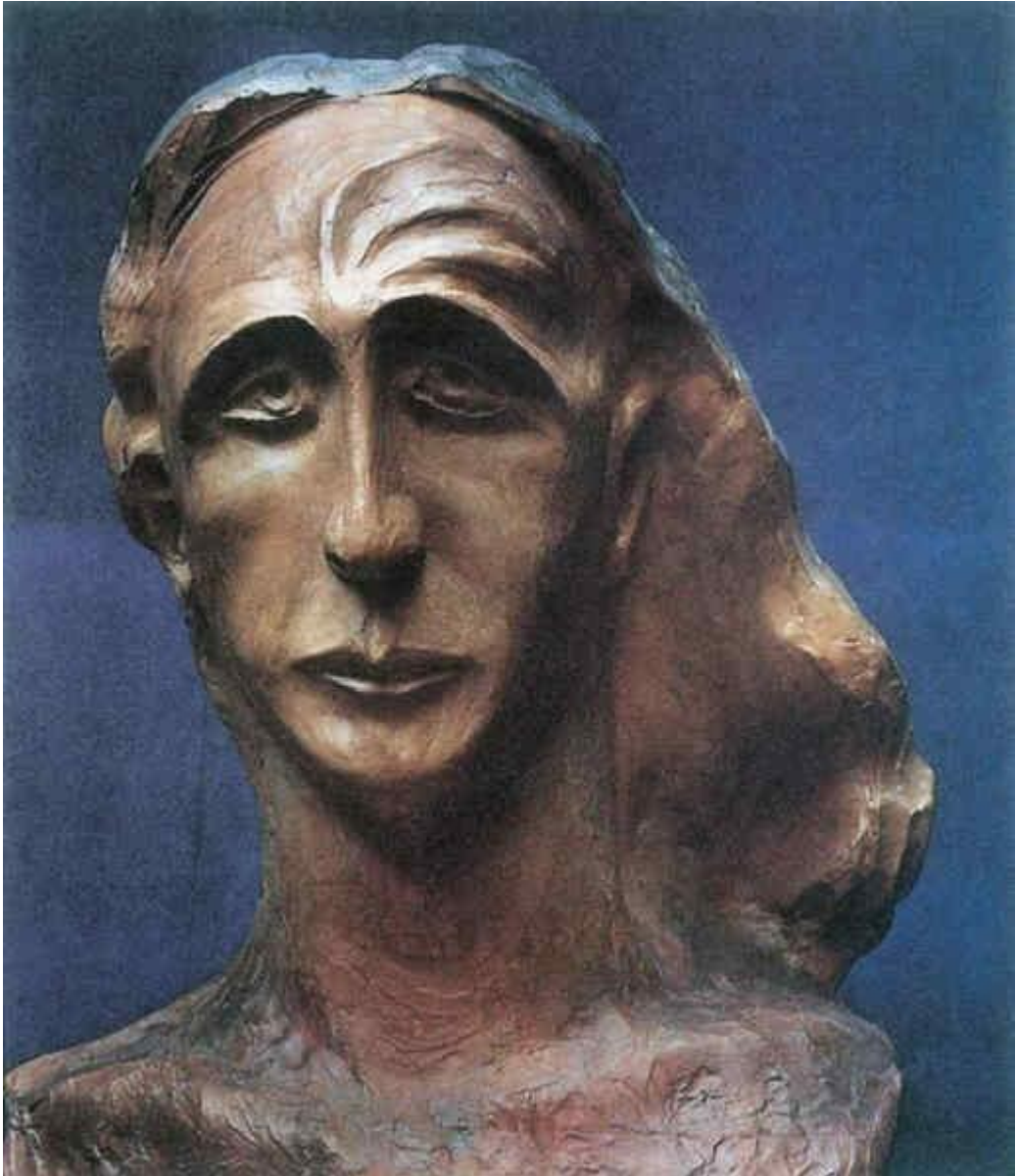


Grupa u drvu. detalj: glava Predstavnik čovječanstva





Studija glave Predstavnik čovječanstva, plasticin



I dobro se u sadašnjosti jako puno, oplodivati se takvim idejama koje se mogu dobiti iz područja umjetnosti, te i tu malo pokušati vidjeti istinu. Jer u sadašnjosti se obožavaju mnogi idoli, koji se obožavaju jer se nema smisla za stvarno vidjeti istinu.

U ovom trenutku, kada se može reći da se četiri petine svijeta treba ujediniti protiv jedne petine, u trenutku kada se tako nešto prihvaća s ravnodušnošću s kojom se prihvaća, postoji prilično razloga da malo revidiramo koncepte koji su preuzeti iz povijesti.