

giulio carlo argan

revival

➤ Kao stav prema prošlosti, revival je vezan s povijesnom misli. Tema je očito ista, sjećanje na prošlost i odnos prošlosti prema suvremenim problemima egzistencije, ali su postupci različiti. Povijesna misao dovodi do formuliranja sudova, koji svakako omogućuju da se težina sadašnjosti razmotri snagom promišljenih iskustava; ali sam sud, budući da prošli događaj uzima kao nešto dokraja odživljeno, utvrđuje taj događaj u njegovu vremenu i prostoru, različitom od sadašnjeg ovdje-i-sada. Povijest je "katartična" upravo zato što nas uvjerava da je prošlost prošlost i da se ne može ponoviti ni oživiti, jer nema razloga da se iznova iskušava ono što je već iskušano: povijest nam daje iskustvo, ali nas oslobađa kompleksa prošlosti, utvrđujući punoću naše odgovornosti prema sadašnjosti. Revival, naprotiv, bježi od suda, nijeće odvojenost dimenzija prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, postavlja život kao kontinuitet koji se nikada ne može smatrati dokraja iskušanim: sjećanje na prošlost djeluje na sadašnjost kao nesusjesna motivacija; kao poticaj na način djelovanja koji je prije svega način življenja. Prošlost se u povijesti misli, a u revivalu čini; ali treba vidjeti ne skriva li ta nemogućnost da se živi osim oživljavajući - temeljnu nemogućnost ili neželju da se uopće živi.

Budući da revival između prošlosti i sadašnjosti uspostavlja djelatnu vezu, razumljivo je da se očituje prije svega na području umjetnosti, gdje je misao neodvojiva od čina; ali to povlačenje u umjetnost u trenutku kad je umjetnost otpisana iz sustava proizvodnih djelatnosti, jedva zakriva stav odustajanja. Tvrdi se doduše da je umjetnost *pravi* život, ali svejedno su zato politika, ekonomija i industrija *stvarni* život: u svim revivalima vidljiva je napetost između stanovite istine i stanovite stvarnosti koje se ne mogu uskladiti i među kojima se, prema tome, treba opredijeliti. Činjenica je da revivali nastaju i razvijaju se istodobno s nastajanjem i razvojem određene teorije povijesti i historiografske metode: treba dakle provjeriti nisu li oni sami historicizam *sui generis*, kojemu, međutim, ne odgovara ni neka određena teorija povijesti ni historiografska metoda, i koji vrijedi samo na području estetike, ili su možda

alternativa, štoviše, korjenita oporba historicizmu koji je sve više politički, sve više uvjetovan idejom linearnog, nepovratnog i progresivno ubrzanog napretka, kakav predstavlja tipičan evolutivni dinamizam industrijske ekonomije. Zapravo, ne-političnost i ne-ekonomičnost revivala jača je u riječima nego u stvarnosti. Premda se revivali odmah suprotstavljaju navodnom zakonu razvoja ekonomije i politike, ni oni ne mogu izbjeći ubrzanom ritmu što ga ekonomija i politika nameću suvremenu životu: pa slijede jedan za drugim u sve kraćim razmacima i sve češće mijenjaju uzore ili polazišta, a izbor tih uzora ili polazišta sve je manje važan u odnosu na čistu gestu odbijanja sadašnjosti i prizivanja prošlosti. A odbijanje nikad nije tako kategorično da bi isključilo primjenu sredstava i postupaka suvremene tehnologije: kao kad se, na primjer, željezom i betonom iznova gradi gotička arhitektura. Svaki revival više potiče stanovitu modu nego što proučava i razmatra prošlost: modu grčkog, etruščanskog, pompejanskog, gotičkog, rokokoja; i upravo s revivalima izmjenjivanje i nastavljanje različitih struja poprima ubrzanu ritam neprekidnog odbacivanja i vraćanja, karakterističan za modu, taj ustrajni poticaj trošenja industrijske proizvodnje.

Adijalektični i fideistični historicizam revivala, ako se historicizmom uopće može nazvati, očituje se kad politička povijest, ubrzanom razvojem industrijalizma, postaje povijest sukoba velikih ekonomskih sila, kapitala i rada. Revivali su suprotni građanskom progresizmu, koji napredak vidi kao neograničen rast kapitala; ali se jednako tako suprotstavljaju i korjenitoj revolucionarnoj izmjeni sistema. Kakve su perspektive toga trećeg puta, koji pokazuje umjetnost, a ne znanost ili politiku, kao povijesnu snagu što društvu može vratiti izgublenu ravnotežu? I kakva se ideologija krije pod prividnom ne-političnošću umjetnosti? Ne bi bilo pravedno da se samo tako izjednači željeni i traženi povratak prošlosti u umjetnosti s onim što se u politici zove konzervativizam, restauracija, reakcija. Usporedba se ne može održati. Revivali nisu konzervativni, jer predlažući povratak prošlosti nastoje izmijeniti postojeće stanje; i jer se

bez razlike predstavljaju kao napredni, antitradicionalistički pokreti. Nisu reakcionarni, jer se ne pozivaju na apsolutne i nepromjenljive principe autoriteta. Ne nastoje restaurirati ništa, jer je povratak prošlosti evazija, a ne obnova vrijednosti; i jer je prošlost na koju se žele vezati netvarna i kruta kao mrtve stvari, kao duhovi. Ne postoji revival koji ne otkriva stanje dvosmislice i dvoumljenja: nezadovoljstvo sadašnjošću, a bez uporišta, kad se osvijesti, već je prošlost; prepast pred budućnošću i njezinim naoko negativnim, neprihvatljivim perspektivama. Tako se perspektiva izvrcé, budućnost se više zamišlja nego što se misli; dolazi do zatvaranja u metafizičku sferu estetičnog ("samo u prošlosti je lijepo"); a kako je umjetnost, u odnosu prema industriji, ono nešto od prošlosti što se može iznova živjeti, tako se revalorizira umjetnost. Svaki revival, više nego što je klasičan, gotički, pučki, primitivan, željeno je uskrснуće, revival umjetnosti. Revival ima religiozno, štoviše, crkveno podrijetlo. Iz religijskog područja prelazi u estetično zato što je umjetnost vjerovatno *ab origine* vezana uz mitsko-religiozno shvaćanje svijeta i života. Poričući princip božanskog podrijetla spoznaje, kultura prosvjetiteljstva posvjetovala je također umjetnost i povijest. Ali taj se proces, nakon kritičkog i socijalnog realizma Hogarthova, ne razvija dalje: s Gainsboroughom i Reynoldsom društvo već počinje samo sebe idealizirati i divinizirati. Revivali, kojima početni poticaj daje poetika "uzvišenog", pokušavaju na jednom drugom planu obnoviti povijesno-religioznu komponentu koja je u prošlosti opravdavala idejnu nadmoć umjetničkog rada nad upotrebnim.

Na religioznom polju dogodilo se u prvoj polovici osamnaestog stoljeća jedno metodističko "buđenje", Wesleyevo "buđenje", a za njim je, u prvoj polovici devetnaestog stoljeća, slijedilo šire i jače katoličko "buđenje". I jedno i drugo u očiglednoj su suprotnosti s onodobnim razvojem industrijalizma, kojemu odgovara sve jače i zabrinjavajuće odvajanje siromašnih slojeva od tradicionalnih vjerskih kultova. S vjerskog stanovišta ne može se prihvatiti ideologija napretka koji je bez ikakva zahvata Božje providnosti određen razvojem ekonomskih i tehničkih sredstava proizvodnje, niti se može prihvatiti uloga vladajuće klase, odgovorne za razvojni put cijeloga društva, kakvu industrijska buržoazija nastoji preuzeti. Što se tiče nove klase radnika koji ne posjeduju ništa i podložni su izrabljivanju, klase stvorene industrijalizmom, proletarijata, jasno je da se ona nema čemu nadati od poduzetničkog progresizma, jer je u toj paleo-industrijskoj fazi napredak kapitalizma vezan uz izrabljivanje radnika. Oni će se moći izvući iz ropske sudbine oruđa proizvodnog aparata samo najdrastičnijim procesom revolucije. Ali religiozna buđenja odbijaju revolucionarnu pretpostavku jednako kao i reformističku i progresističku utopiju. Tako gotovo automatski kontinuitet napretka, kao i revolucionarni lom, jednako isključuju zahvat i sudjelovanje providnosti u zbivanju povijesti; a kao krajnji cilj postavljaju sreću ili dobrobit umjesto spasa. Ta vjerska buđenja ne samo što protiv svakog ekonomskog i političkog materijalizma postavljaju providnosno ili fatalističko shvaćanje povijesti, nego se predstavljaju kao Bogom nadahnuti pokreti, vjesnici nadnaravnih i tajnih poruka, uvjereni da im je poslanstvo dokrajčiti skandaloznu oholost čovječanstva što, vjerujući da može sobom upravljati vlastitim snagama, juri u konačnu propast. Njihova temeljna podvojenost, kao i podvojenost umjetničkih revivala s kraja

osamnaestog i početka devetnaestog stoljeća, makar i izdaleka odražava dilemu koja, u jeku francuske revolucije, suprotstavlja pritisku naroda bolje organizirane i napokon jače sile buržoazije.

Temeljni problem uvijek je onaj što ga industrijalizam u rastu postavlja sve dramatičnije, problem ljudskog rada i njegovih idealnih razloga i svrhe. Protiv pragmatizma industrijske revolucije, koji radnike svodi na davaoce radne snage, iznova se traži unutrašnja etičnost, religiozna svrhovitost i nagrada estetskog ishoda negdašnjeg obrta, kojega je vrhunac bila umjetnost. Samo takvom vrstom rada može se ostvariti odobravanje i sudjelovanje Božje u ljudskom djelu: stoga se vjerski revivali ubrzo pretvaraju u umjetničke. Umjetnik je građanin koji se buni protiv praktičnih i utilitarnih interesa što odvrćaaju industrijsku buržoaziju od razmatranja vječnih istina, Boga i Prirode; ali ipak je građanin koji vjeruje u ulogu, štoviše, u poslanstvo vlastite klase. On sam, umjetnik, postavit će se kao posrednik između slučajnog i univerzalnog, između plitke sadašnjosti i beskrajne dubine prostora i vremena; i govorit će u krajnjem interesu svijeta, iako ga svijet neće slušati, i protjerat će ga, kao što je uvijek radio s prorocima.

Premda revivali predstavljaju samo jedan oblik romantičnog historicizma, oni se jasno suprotstavljaju klasičnom historicizmu: antika oživljuje ali nije predmet imitacije, ne postaje uzor, ne uzima se kao teorija kojoj bi odgovarala praksa. Tako pada ona imitacija antike koja je od kvatročenta nadalje bila temeljno pravilo umjetnosti; ali se istodobno otvara mogućnost takva ponašanja prema antici koje ne bi bilo poslušnost ni oponašanje. Humanistička *renovatio*, iz koje je to pravilo izvedeno kao pouka, bila je voljni povrat, na svjedočanstvima izgrađena obnova jedne civilizacije propale ne unutarnjom logikom povijesti, nego protiv nje, djelovanjem izvanjskih i iracionalnih činilaca, kao što je *furor* barbarskih najezda. Ne voditi računa o srednjem vijeku, kao da se u tijeku mnogih stoljeća ništa povijesno značajno nije dogodilo, i vezati se izravno na antiku, značilo je iznova uspostaviti logičnu *consecutio* povijesti iznad kronološkog poretka. Sam po sebi bio je to povijestan čin uz koji se podrazumijevao pozitivan sud o klasičnoj antici, premda poganskoj, i negativan sud, tako reći i nijekanje samog postojanja srednjega vijeka, premda kršćanskog. Ali podrazumijevao se i pozitivan sud o sadašnjosti, dovoljno snažnoj da svlada inertnost tradicije i da se veže i suoči s antikom. Jedino se tako, uostalom, mogao shvatiti povijesni razlog kršćanstva: njegova dogma, prema tome, nije bila samo istina vjere, nego i istina povijesti. Postulat je bio racionalnost ljudskog djelovanja, koje je povijesno samo utoliko ukoliko je racionalno. Tako se uspostavljala razlika između povijesne prošlosti i življene prošlosti, ili, što je zapravo isto, između antike i prošlosti; nema dvojbe da je srednji vijek bio življena prošlost, ali upravo zato i povijesna praznina, iznad koje se razapinjao veliki luk sa simetričnim krajnostima antičkog i modernog.

Sa suprotnim postupeima i namjerama revivali otklanjaju pojam antičkog, koji je uključivao vrijednosni sud, i revaloriziraju pojam prošlosti: njihovo područje nije povijesna prošlost, nego življena prošlost, ne povijest, nego *Erlebnis*. Oni ne propovijedaju povratak u *prošlost*, nego prorocanski naviještaju povratak *prošlosti*: povratak gotovo neovisan o ljudskoj volji i izboru, nego potaknut tajanstvenim i dubokim

kretanjima ili zagonetnim otkrićima s visina. Djelatnost koja pokreće revival jest pamćenje, ali je pamćenje proces mašte: a budući da je djelatnost što ovisi o mašti umjetnost, revivali se očituju u umjetnosti, koja i inače znade prizivati i oživljavati blijede slike prošlosti. Revivali, međutim, kao i vjerska buđenja, imaju filozofski korijen: svi se, više ili manje izravno, vežu na temeljno "slikotvornu" platonsku misao. Odbacuju filozofiju iskustva aristotelovskog podrijetla, jer se iskustvo prenosi produbljanjem, proširivanjem, rastući i sabirući se slično kao znanost, dok platonska misao napreduje u vremenu slijedom oživljavanja, kakvi su svakako razni neoplatonizmi, od Plotina do Ficina, Kembriđzke škole, Svedenborgova ezoterizma i simbolizma, i hladnog platoničkog revivala Taylorova.

Prvi kulturni pokret što u modernom svijetu pokazuje crte slične budućim revivalima, to jest povratak prošlosti na način koji nije povijesno istraživanje, pokret je što se odvio u intelektualnom krugu medičeskog dvora u drugoj polovici petnaestog stoljeća: neoplatonizam Ficina i Pica. Zahtijevajući estetsko shvaćanje svijeta i života, on lako prelazi iz područja filozofije u područje umjetnosti, s poezijom Polizianovom i slikarstvom Botticellijevim. Jasan je obrat smjera, koji se može objasniti i prijelazom od građanske oligarhije Cosima Starijeg u kneževstvo Lorenza Magnifica, u odnosu prema humanizmu s početkom stoljeća, humanizmu Salutacija i Brunija, kad se povijest postavljala kao temelj svega znanja i kao jedinstvena struktura i spekulativne misli i političkog djelovanja. Iz takva shvaćanja proizlazilo je pozitivno povijesno istraživanje spomenika i dokumenata antike, činjenica u kojima se očekivalo da će se naći prvi primjeri i potvrde povijesne zamašnosti suvremenih misli i djela. Moderno se suprotstavljalo antičkom u terminima vremena, a ne vrijednosti, i ništa nije bilo modernije nego pozivati se na antiku. U stvaranju toga novog historicizma umjetnici su imali značajan udio, jer je umjetnička djelatnost bila najpogodnija za usklađivanje spoznajnog i praktičnog momenta: upravo se tada tradicionalno jedinstvo religiozne duhovnosti i djelatne tehnike, još netaknuto u Cenninijevoj Knjizi umjetnosti, rascjepkuje u albertijanski binom teorije i prakse.

Veliki izum Brunelleschijev jest perspektiva, koja stoji u prostoru kao povijest u vremenu; povijesno vrijeme odgovara prostoru perspektive, perspektiva je arhitektura i forma grada, a grad je mjesto povijesnih odluka, odnosno politike. Ali Brunelleschi, Donatello i Masaccio ne "oživljuju" antiku, nego je istražuju i tumače. Problemi s kojima se oni suočuju pozivajući se na primjermi autoritet antike problemi su njihova vremena, i poznavanje antike ne sprečava njihovu svijest da bude moderna.

U logici povijesne perspektive, Augustov Rim prethodio je Cosimovoj Firenci, i ostavio joj je plodonosno nasljeđe. A čudnovatom preobrazbom u Firenci Lorenza Magnifica oživljuje Periklova Atena. Povijest više nije jedinstvena struktura misli i akcije. Donatello, koji je u mladosti žarko vjerovao u neslomljivu logiku povijesti, u starosti sumnja u nju. Sumnja i sam Alberti, koji u *Momusu* opisuje ljudsko djelovanje kao neukrotivi *furor*, poput prirodnih pojava. Termin "antički" gubi svoje povijesno određenje i postaje naznaka za kvalitetu, kao termin "klasičan" u činkvećentu. Grčki izvori, udaljeniji i teže dostupni, čine se istinitijima od latinskih, koji od njih

potječu; pa budući da je potraga za počecima bez kraja, nije toliko važno otkriće i nalaz, koliko žed za spoznajom, želja za znanjem, ljubav prema nauci, filo-sofia. Grčka misao i umjetnost nisu povijesna ostavština, nego paradigma ili arhetip; oni ostaju obavijeni u tajnu mita (ali i Platonova misao bila je tajanstvena). Ako se do prethodnih povijesnih činjenica silazi metodičnim istraživanjem, do arhetipskih ideja i tajanstvenoga mitskoga smisla može se doći samo maštom, nadahnućem i genijem. I povijesno kršćanstvo, što ga je Krist utemeljio na zemlji, samo je lik vječnog i natpovijesnog kršćanstva. Istih godina kad humanistički historicizam, što su ga donijeli Donatello u Padovu a Alberti u Mantovu, doživljuje vrhunac u dokumentarnom arheologizmu i u logičko-gramatičkoj filozofiji Mantegninoj, u Firenci Botticelli žrtvuje ideji onu povijesnu stvarnost i onaj primjermi autoritet antike, što ga s posve druge strane i posve drugim argumentima Leonardo žrtvuje eksperimentalnom istraživanju. Nije mu važno slovo, nego duh; Botticelli ne ide u Rim da kopa, mjeri i uspoređuje ruševine, nego se ponaša kao uskrslu Apel i bez ikakve druge potpore osim nešto književnih uspomena obnavlja po mašti dva remek-djela grčkog slikara: *Rodenje Venere* i *Kleветu*. Taj isti Botticelli, na način koji bi se mogao nazvati "revivalističkim", prevodi antiku iz povijesti u izvanvremensku dimenziju mita; a u mitu povijest se stapa s prirodom, jer su ljudski događaji, baš kao i prirodne pojave, samo vidljivi znakovi, simboli istine koja stoji iznad njihova privida. Na krajnjoj granici toga revivala *ante litteram* (koji, među ostalim, iskazuje aristokratsku osamu jedne kulture što umjetnost više ne uključuje u povijest, nego u filozofiju) - Filippino Lippi usuđuje se suprotstaviti povijesnom autoritetu antike, koje mu se oblici čine hiroviti i čudni kao neobičnosti prirode, pa prema tome antiklasični, makar bili antički.

U toj prvoj krizi povijesnosti umjetnosti započinje ono što će, nekoliko desetljeća kasnije, postati antiklasicizam toskanskog manirizma, koji priznaje čar, ali ne i autoritet antike. Budući da sad umjetnost nije više spoznaja prirode i povijesti, a time neizravno i Boga koji je stvorio jednu a htio drugu, nego je umjetnost odvojena i samostalna djelatnost što uočava i suočava se s vlastitim problemima u području vlastite posebnosti, manirizam je plodno tlo za pojavu onih postupaka koji prethode revivalima. Kao samostalna disciplina umjetnost ima vlastitu povijest, koju Vasari sastavlja prema poretku drukčijem od poretka političke povijesti. I sam mikelandelizam, od činkvećenta do setećenta, ne pojavljuje se kao škola ili tradicija, nego kao slijed mikelandelovskih revivala.

Pretpostavka ponovnog oživljavanja nečega prošlog uvijek pripada misli ili osjećaju nekog opadanja; a opadanje, koje ne može biti hotimično, uvijek je fatalno. Ideja opadanja pretpostavlja ideju postignutog vrhunca, preko kojega se dalje ne može. Maniristi su bili svjesni da žive u razdoblju opadanja umjetnosti, koje je bilo neizbježno nakon hiperbolične visine što ju je dostigao Michelangelo. To je razlog njihove muke, njihova upornog iscrpljivanja u "tegobama" umjetnosti, s uvjerenjem da se samo biće jednako nadnaravne snage može nadati usponu na tako uzvišenu razinu. Ipak je maniristička "dekadencija" vrlo različita od srednjovjekovnog "sna", o kojemu govore pisci kvatroćenta, dapače, umjetnost nikad nije bila budnija i nemirnija, upornije usmjerena vlastitim problemima. Ali to više nisu opći problemi vremena, kao za velikih majstora

činkvečenta: to su vlastite unutrašnje teškoće, složeni i osjetljivi izričaji figurativnog govora. A umjetnost koja se uvraća u sebe samu i neprekidno analizira vlastitu "maniru" mora se uvijek vraćati vlastitoj povijesti. Nadljudska veličina Michelangelova neće se moći iznova doseći revivalističkim postupkom, koji bi svakako ostao nadomjestak i kompromis; trebat će, kao što je učinio Caravaggio, izrazito revolucionarnom gestom, dotjerati pojam dekadencije do krajnje granice, odakle nema povratka, i zatim krenuti od nulte točke, izvrnuti mikelandelovsku "uzvišenost" u transcendiranje prakse, a ne ideje.

Očigledna je veza prvih romantičnih revivala sa činkvečenteskim manirizmom: ali ako Blake i Füssli proučavaju Michelangela putem mikandelista, jasno je da ih mikandelizam zanima više od Michelangela. Pretvaranje povijesnog lika u estetičku kategoriju način je njegove dehistorizacije, ali i ovremenjenje estetskih vrijednosti koje su, kao takve, bile postavljene izvan vremena. Mikandelizam nije teorija, nego tendencija umjetnosti: prema tome, pretpostavlja namjeru koja svoj izvor vidi u samom Michelangelu. Njegovo djelo, prvi put u povijesti umjetnosti, obilježeno je idealnošću prema kojoj smjera, to jest, ono izražava stanje napetosti koje bi se neizbježno dokinulo dosežanjem cilja.

Na izvoru pojma revivala nalazi se prosvjetiteljski pojam *ukusa*, kojim se tvrdi da ne postoji teorijska definicija svrhe umjetnosti i da povijesna opredjeljenja umjetnika ne ovise o razumu i sudu, nego o unutrašnjim sklonostima, o izbornim bliskostima, o osjećaju. Ali ta bi opredjeljenja bila sasvim proizvoljna kad ne bi bila čin umjetnika, to jest, u interesu njegova djela ili zamisli. Ta poetska namjernost (djelatna, u etimološkom smislu) zamjenjuje klasičnu binarnu strukturu teorije i prakse, i glavna je snaga svake romantične umjetnosti; makar i suprotstavlja osjećaj razumu, u crescendo koji ide od osjetljivosti do strasti, osjećaj je ipak veza s vlastitim vremenom, ono što je pojedincu zajedničko s ostalima koji proživljaju ista iskustva. Romantična kultura želi da umjetnik pripada "vlastitom vremenu"; ali umjetnik ne bi težio za tim kad se, unatoč sebi samom, ne bi bojao osjećaja otuđenosti. Gotovo svi romantični revivali prožeti su sjetom progona: živi se idealno u drugom vremenu, ali s neprestanom mišlju na vlastito, i s osjećajem neizvjesnosti što sprečava jasan povijesni pogled na onu prošlost u kojoj se tražilo pribježište, ali koja može biti jedino nadomjestak za sadašnjost odakle je čovjek isključen.

Budući da je razdoblje revivala razdoblje uspona buržoazije na vlast, evazija pretpostavlja neslaganje s načinom na koji buržoazija tu vlast primjenjuje, izrabljujući siremašne klase umjesto da ih odgaja. Tako propušta vlastitu zadaću klase koja upravlja, a propušta je jer, udaljujući umjetnike, isključuje iz vlastitog sistema maštu, to jest način mišljenja onih kojima je spriječen put do znanja. Mašta je misao što vodi k spasu, dakle je ključ spasa u rukama naroda, čija je drevna mudrost - temeljena na mašti više negoli na racionalnoj misli - nerazdvojno povezana sa životom. Iznova otkriti predznanstvenu kulturu znači otkriti narodnu kulturu: zato su prvi revivali istodobno aristokratski i populistički pokreti, i podudaraju se s nastojanjem da se jasno definiraju pojmovi "naroda" i "nacije", s proučavanjem psihologije naroda, sa zanimanjem za njihove književne, umjetničke i običajne tradicije. Ali to znači i vraćanje u vrijeme kad nije bilo klasnog sukoba, kad je svatko prihvaćao

položaj u koji ga je postavila Božja providnost i nije ga nastojao izmijeniti ni napretkom ni revolucijom; a na pojmu naroda temelji se pojam nacije, koja je upravo jedinstvo socijalnih skupina iznad klasnih podjela. Narod se gleda kao pohranitelj i čuvar nacionalnih tradicija: tako se jasno razdvaja "prava" tradicija, koja se u narodu prenosi s naraštaja na naraštaj, od tradicionalizma službene kulture, koji nije životni kontinuitet nego školska rutina. Ipak je nužno posredovanje naobraženog umjetnika, jer narod nije svjestan (i sreća je da nije svjestan) tradicije koja živi u njegovu nesvjesnom pamćenju ili u njegovu drevnom, naslijeđenom iskustvu. Ako narod ne ostane narod (ako naime, postane industrijski proletarijat), neće više biti sloja u kojemu se stapaju priroda i civilizacija; i tako će društvo izgubiti dodir sa svojim naravnim podrijetlom, s izvorima stvaralačke energije.

Cilj, povijesni odnos, mnogo je manje važan od duhovnog pokreta u revivalu: što se god nalazi na kraju puta unatrag, bit će uvijek domovina i izgon, gubitak i zadobitak vlastitog bića. Kao što romantična kultura suprotstavlja znanstvenoj spoznaji estetičku spoznaju, "osjećaj" prirode, tako i povijesti kao znanosti suprotstavlja estetički historicizam, "osjećaj" povijesti, revival.

Prvi revival koji se stvara u situaciji nastaloj začetkom i napredovanjem industrijskog razvoja jest neoklasični revival. Na nj se nataložuje, više nego što za njim slijedi, neogotički revival, za koji je upravo i skovan ovaj termin. U jednom i u drugom slučaju riječ je o završnoj fazi drugoga procesa. S Renijevim, Domenichinim, Poussinim klasicizmom već je u samom baroku bilo došlo do razaranja barokne figurativne tradicije u ime povratka razumu, ili barem do nadzora nad "pretjerivanjima" mašte. U tom smislu neogotika je akutna i zaključna faza dugotrajnog preživljavanja gotičkih stilema, makar su oni bili potisnuti na rub i prihvaćani samo kao varijante ili iznimke što ih je dopuštala elastičnost ukusa. Nova činjenica, koja se gotovo istodobno očitava i za klasiku i za gotiku, jest svjesna namjera da se oživi jedan "stil" koji se priznaje mrtvim. Ta se pojava tumači i stvaranjem filozofija umjetnosti, koje apsorbiraju teorijsku komponentu umjetničke djelatnosti i prevode je na spekulativnu razinu, gdje je jasno odijeljena od djelatne prakse: stoga ta praksa više ne može ovisiti o povijesnim primjerima kao teorijskim predlošcima ili normativima, nego može nastojati da se prilagodi idealnoj paradigmi. Uz čvrsto uvjerenje da idealnost umjetnosti pripada vremenu različitom od sadašnjeg, točka referencije mijenja se prema slobodnom izboru ukusa. Neoklasika je cijeli snop revivala: može se pozivati na Grčku, na Rim, na Egipat, Etruriju, Pompeje, pa i na klasicizam činkvečenta i seičenta, jer se revival ponavlja i često se veže na neki drugi revival. Isto tako, umjesto da oponaša spomenike koji su svima pred očima, neogotika radije oponaša opće crte i nepromjenljive konotacije gotike: šiljaste lukove, tornjiće, svežnjaste stupove, velike ostakljene otvore, obilne ukrase.

Srž problema jasno se otkriva u raspravi između Piranesija i Mariettea o pozivanju na Grčku ili na Rim, to jest o bitnoj razlici između povijesnog klasicizma i idealne klasičnosti. Piranesi gleda rimske spomenike u njihovoj vidljivoj doslovnosti i stvarnosti: to su gotovo nečitke ruševine, ali i to ulazi u njihovo povijesno postojanje. Oni ne pružaju prihvatljive modele za moderne građevine, i mogu se tek predstaviti kao povijesni

aspekti krajolika; potiču osjećaje koji izazivaju maštu, ali upravo zato dopuštaju maštovita tumačenja, barokna iskrivljenja, svjedočanstva o propadanju koje je i samo povijest. Klasična je umjetnost mrtva, i to je povijesna stvarnost; a smrt sve izjednačuje u prirodnom zakonu: ruševine koje nose znakove bijesa elemenata i barbarstva ljudi, organskog raspada tvari, nagrizanja svjetlošću i atmosferom nisu više umjetnost, nego su priroda, i baš kao takve iznad svega zanimaju slikara. Piranesijev je romanizam čin smrti, a ne revival; a revival je Flaxmanov grecizam, toliko linearan koliko je Piranesijev romanizam svjetlostan. Treba da se iznova otkrije arhetipska ideja grčke umjetnosti (jednostavnost, čistoća itd.), a ne nezina povijesna stvarnost, kao što neogotika nastoji obnoviti kršćansku duhovnost gotičke umjetnosti, a ne njezinu figurativnost. Hegel prihvaća i klasiku i gotiku kao izraze dvaju različitih duhovnih svjetova; Goethe slavi gotiku i tek se kasnije obraća na klasiku; istodobno neoklasični i neogotički jesu Blake i Schinkel, prvi na planu poetike, a drugi u tehničko-konstruktivnom smislu.

Pod obličjem najčišće idealnosti revivali su duboko dvosmisleni. Neoklasicizam se poziva na čistoću grčkih arhetipova, ali naviješta osnovne teme moderne arhitekture: usku povezanost forme i funkcije, jedinstvo konstrukcije i dekoracije. Neogotika se služi modernim tehnikama, smiono upotrebljava željezo i beton, racionalizira "čudo" strukturalne dinamike starih katedrala. Flaxman, koji svodi klasičnu slikovnost na bit linije, bio je duša manufakture Wedgwood koja iz tehničkih razloga - barem toliko koliko iz razloga ukusa - usvaja pojednostavnjene neoklasične oblike kao najprikladnije za zahtjeve industrijske proizvodnje. Formalna suzdržanost stila Empire savršeno odgovara organizaciji i tehnici serijske proizvodnje. Jedan od najvećih neoklasicističkih teoretičara, Quatremère de Quincy, razabrao je srž problema: on osuđuje model, koji se može jedino oponašati, a u "tipu", odnosno tipološkoj shemi, vidi nuždan temelj projektiranja. I doista, neoklasična arhitektura - koja je i te kako osjetljiva na probleme vlastita vremena - pronašla je brojne građevne tipove što tako odgovaraju funkciji da su istodobno njezin simbol i sredstvo. U narednim godinama 19. stoljeća Boullée i Ledoux zamišljaju (ili bolje rečeno pretpostavljaju) gradove kao savršeno središnji kontekst simbolično-instrumentalnih građevnih tipova. Boullée zamišlja politički grad, gdje su zdanja simboličan oblik velikih etičko-kulturnih vrijednosti na kojima se temelji Država - u smislu što ga taj termin poprima nakon francuske revolucije; Ledoux projektira industrijski, rudarski grad, u kojemu su građevine istodobno simbol i sredstvo pojedinih funkcija tehničko-društvenog sistema proizvodnje. I kod jednoga i kod drugoga proces simbolizacije odražava lokovski mehanizam asocijacija ideja: tako, na primjer, kod Boulléea kugla Zemlje i kuglasti oblik Newtonova nadgrobno spomenika; kod Ledouxa, analogan prijelaz od antičke grobne lomače (pira) do egipatske piramide, a od ove do piramidalnog oblika industrijske peći na drva. Znači da gola objektivnost funkcije iz dubina pamćenja priziva antičke oblike. Ali i kod jednoga i kod drugoga antičko je utopija; a zapravo je utopijska sva djelatnost umjetnika, kojemu se sada osporava povlastica zasebne i ekskluzivne tehnike, jer društvu pripada zadaća da vlastitim tehnikama ostvari umjetnikove projekte.

Blake je prvi zapazio da ne samo što je revival poetika, nego je svaka poetika, kao umjetnička intencionalnost, neizbježno

revival. Slijedeći nit svoje proročanske i apokaliptičke vizije, Blake naslućuje i to da u povijesnoj situaciji njegova vremena (vrijeme francuske revolucije i napoleonskog carstva) umjetnosti prijeti da nestane sa svijeta zajedno sa starom civilizacijom koja iščezava: svaki čin na polju umjetnosti prema tome je revival, ne više umjetnosti nekoga određenog povijesnog razdoblja, nego umjetnosti naprosto. Zato se on dostojanstveno upušta u borbu s onim što smatra uzrokom izгона umjetnosti, s njutnovskom znanošću, na kojoj se počela graditi ideologija napretka. Toj spoznaji, koja mu se činila nepotpunom i u krajnjoj liniji lažnom jer analizira pojave u njihovoj biti po sebi a ne kao znakove transcendentne stvarnosti, suprotstavljao je autentičnu spoznaju beskrajnosti stvarnog, koja se mjeri maštom a iskazuje umjetnošću. Bog je vječni "slikotvorac", vrhunski umjetnik; njegova vječnost ne poznaje prije i poslije. Umjetnik je božji čovjek, posredničko biće između neba, zemlje, pa i pakla. U beskrajnemu moru nerazlučivog prostora i vremena, kuda se samo umjetnikova mašta može usuditi, nema logičkog slijeda, nema napretka, nema stupnjevanja vrijednosti; sjećanje je i proročanstvo, simboli nisu blijeđe slike nego sukobljene sile, a između ljudskog i božanskog, kao između kozmosa i kaosa, nema podjele, nego neprekidno prožimanje ili vrtoglav prijelaz. Blakeov je svemir suma svih simbologija i svih mitologija što su ih ljudi ikada izmislili da označe beskrajnost i vječnost Duha: Biblije, Homera, Dantea, Shakespearea, Ossiana; ali je također i suma revivala, jer se samo u tome iracionalnom procesu događa ono što više nije istraživanje i razmišljanje, nego nadahnuta slutnja, gotovo inicijacija u tajnu povijesti. Drama kojoj pribiva s druge strane kanala La Manche, naizmjenice sa zanosom i prepasti, poprima u njegovoj vizionarnoj misli dimenzije kozmičke kataklizme; ona izbjegava mjeri suda. To je strahovit grijeh oholosti, kao biblijska pobuna anđela, ili kao *ubris* grčke tragedije; ali je u isti mah pad i uzvišenje; a povijest, ili bolje rečeno sudbina čovječanstva, nije ništa drugo nego neprestano ponavljanje te iste tragične dileme. Prema tome, povijest nije jasan perspektivni pogled gdje se čovjek suočuje s prvim planom gledajući prema obzoru u kojemu se sve razjašnjava: to je mračan i nemiran "ocean" što ga na trenutke rasvjetljuju nagle i blistave munje, a zatim odmah tone natrag u mrak.

Blakeov revivalizam nije povratak u prošlost ili povratak prošlosti: on je slijed poruka koje se, upućene beskraju prostora i vremena, vraćaju uvećane jekom. Blakeova povijesno-kozmoška vizija svakako je jedan od izvora Carlyleova romantičnog historicizma, koji se opire Voltaireovoj historiografiji, pretpostavljajući, kao Hamann u Njemačkoj, duboku srodnost povijesti i poezije. Poput Blakeova Umjetnika, koji reproducira u ljudskoj mjeri lik Krista-Umjetnika, Carlyleov Heroj odbija vremensku ograničenost sadašnjosti i iznad nje dohvaća duboku prošlost i daleku budućnost.

Dvosmislenost što neizbježno prati revivale to je očividnija što je jasnija suprotnost između vremenskog ritma umjetnosti i vremenskog ritma znanstvenog i tehnološkoga napretka. Ono što se naziva *Gothic* ali što Pugin, njegov najznačajniji predstavnik, zove *Christian revival*, jedna je od najneobičnijih pojava u povijesti moderne umjetnosti. Čudna je prije svega ravnodušnost za kvalitetu umjetničkog djela, koje je zanimljivo samo po ikoničkim, tipološkim i stilističkim shemama. Pugin nije umjetnik, nego čudna mješavina arheologa, ekleziologa,

propagandista, misionara, poduzetnika, društvenog reformatora. Za njega je umjetnost prije svega sredstvo ponovne kristijanizacije društva koje naoko priznaje vjeru, ali je u stvarnosti sve siromašnije vjerskim duhom. Tek kasnije, s Ruskinom i Morrisom, Puginovoj će se polemici pridati određeno estetičko značenje. U velikom neogotičkom valu početka devetnaestog stoljeća sve je nejasnoća i kompromis: između anglikanizma i katolicizma, kapitalizma i populizma, modernizma i medijevalizma, industrije i obrta. Hipokrizija, koje je uzor bila Camden Society, u svakome je gradu, četvrti ili selu neštedimice gradila "kuće Gospodnje" u standardiziranu gotičkom stilu; a pravila se da ne primjećuje koliko bi hitnije bilo graditi pristojne kuće za siromašne ljude desetkovane bijedom i zarazama po periferijskim stračarama. Ali stračare su donosile funte za poduzetnike koji su, drugom rukom, financirali gradnju crkava: crkava što bi bile morale hraniti ljubav prema bližnjem i vjeru u Boga u bijednika koji svakako nisu mogli gajiti ništa od toga u majčinskom režimu kraljice Viktorije. U prividnom sukobu s paleokapitalističkim imperijalizmom, *Gothic revival* zapravo je njegov najtipičniji izraz; a njegova ne-političnost tek je sredstvo za odvratanje pažnje kojim se predusreće svaki društveni zahtjev.

U osvit njemačkog romantizma već se ocrtala filozofija revivala, s Friedrichom Schlegelom koji u vraćanju vremena vidi postignuće stanja nevinosti; a gotovo istodobno i s Wackenroderom, za kojega je umjetnost najsigurniji način pristupa čovječanstva k Bogu. Želja da se prevlada prosvjetiteljski kult osjećajnosti i da se iznova zadobije transcendentna narav umjetnosti poticala je Wackenrodera na žarko propovijedanje povratka umjetnosti srednjega vijeka, kao one koja je sveopći osjećaj vjerske istine vezala sa sposobnošću da se u srcu jednostavnih ljudi, srcu puka, izazovu žestoki i bolni doživljaji. Revival Nazarenaca, koji bezazleno miješaju Holbeina i Raffaela, a odmah zatim revival purista, koji Peruginovu poučnu skrušenost zamjenjuju za istinsku vjeru, pokazuju kako je malo važno čitanje figurativnih tekstova, a pogotovo kako je to čitanje nekritično. Vremenska podudarnost s političkom restauracijom možda nije odlučna, ali nije ni slučajna. Padom Napoleona, u kojemu je bio utjelovljen mit genija ili heroja, određena je povijesna praznina: napredovanje i osvajanje neizbježno imaju tragičan ishod. Buržoazija mora iznova razmotriti vlastitu povijest, odvojiti je od povijesti "osvajачa". Francuski liberalni povjesničari (kao kod nas Manzoni: sjetimo se De Lollisove studije) ne vjeruju da se povijest mora baviti samo "najvažnijim i izvanrednim događajima" i njihovim protagonistima, a ne pobijedenima i potlačenima, koji gotovo potajno čuvaju kult očinskih predaja što su ih pobjednici pogrešno smatrali poremećenima i izbrisanim. U gotičkom revivalu svaka zemlja zamišlja da iznova zadobiva vlastitu nacionalnu povijest, koja se sada izjednačuje s poviješću stare obrtničke i trgovačke buržoazije.

Ideja revivala prepleće se prema tome s idejom obnove: postupkom suprotnim postupku majstora kvatročenta želi se uspostaviti veza s tradicijom, preskačući ono razdoblje - renesansu - u kojemu se umjetnost čini podređena povijesnoj "logici".

Ali teorija obnove Viollet-le-Duca, koja je potpuna i sustavna kao prava teorija umjetnosti, označuje točku krajnje napetosti

pa čak i svršetak *Gothic revival*a. Kao i Boullée, Viollet-le-Duc razlikuje poseban problem umjetnosti kao djelatnog sustava od općeg estetičkog problema: on prvi postavlja problem arhitekture u terminima konstruktivne lingvistike. Pojedini građevni sustav svakako posjeduje vlastitu racionalnost, koja dopušta da se njegova cjelina sastavi polazeći samo od jednoga elementa, ali riječ je o naročitoj racionalnosti, unutar sustava, a ne o apriornoj logici nepromjenljivih zakona. Sustav, ne opravdavajući se ni prema kakvom drugom "općevažećem" sustavu (prirodi, prostoru, zakonima statike; ali ni kršćanskoj duhovnosti, pučkom etosu, tradiciji), opravdava se jedino u odnosu prema vlastitoj povijesti. A budući da su materijali i tehnike samo sredstva ostvarenja te prirodne povijesnosti umjetnosti, ništa ne zabranjuje uporabu materijala i tehnika, pa i cijele građevne znanosti, koju arhitekti gotičkoga doba svakako nisu poznavali. Taj proces ne smjera samo očuvanju, nego i oživljavanju spomenika, njihovoj modernizaciji, pridavanju novog značenja u kontekstu modernoga grada. Njime se ne nastoji podsjetiti na prošlost, nego obnoviti je; konstrukcija je uvijek "rekonstrukcija", umjetničko djelo uvijek je obnova. Nije istina da Viollet-le-Duc, na povijesno-stilističkom planu, nastoji utemeljiti i ozakoniti arhitekturu inženjera i uporabu novih materijala i tehnika: njegova je namjera više da uspostavi strogu metodu projektiranja, koja će unaprijediti povijest arhitekture, ne izdvajajući je iz njezina povijesno utvrđenog lingvističkog sustava. U tom smislu može se reći da se bitno historicistički metodološki kriterij Viollet-le-Duca, a ne njegovo stilističko opredjeljenje, putem Perreta, tipičnog "umjetnika" betonske gradnje, uvrštava u problematiku arhitekture 20. stoljeća.

Misao o posebnom historicizmu umjetnosti pretpostavlja misao o umjetničkom načinu shvaćanja povijesti. Historijsko slikarstvo devetnaestog stoljeća, ma kako se moglo činiti dosadno i akademsko, svakako nije ilustracija udžbeničke povijesti: ono je tipično revivalističko, premda ne nastoji doslovno vratiti umjetnost prošlosti, nego uobličiti prošli događaj kao nešto što se zbiva u sadašnjosti, makar s bilježima vremena u kojemu se doista zbilo. Sustav predodžbe što ga to slikarstvo ostvaruje dopušta ne toliko prikaz, koliko vizualizaciju povijesne činjenice u svim njezinim pojedinostima: licima, kretanjama, odjećom, ambijentu. Ta se rekonstrukcija ne razlikuje mnogo od rekonstrukcije povijesnih spomenika u obnovama Viollet-le-Duca; a načini su, iako je riječ o književnosti, opisani u predgovoru Cromwellu Victora Hugoa, predgovoru koji se može smatrati manifestom povijesnog romantizma. Slikar koji želi naslikati historijsku sliku prikuplja podatke kao pisar povijesnih romana: prikaz se sastavlja u njegovu duhu poput mozaika, sabiranjem i slaganjem značajnih pojedinosti. Isto kao u Balzacovoj prozi, iscrpna dokumentacija i brižljiv opis ne sprečavaju, nego točku po točku utvrđuju, put mašte. Treba pronaći funkcionalan odnos između onoga što se zamjećuje maštom i onoga što se može zamijetiti vidom. Zato je bitna povezanost s kazalištem, ne zbog njegove veličanstvene spektakularnosti, kao u 17. i 18. stoljeću, nego zbog njegove sposobnosti da prošle događaje prikaže kao sadašnje, u riječi i djelu. Buduća kompozicijska organizacija devetnaestostoljetne slike već je oko polovice 18. stoljeća definirana u Hogarthovu *Richardu III*; slika zapravo prikazuje glumca Davida Garricka kako izgovara monolog iz istoimene Shakespeareove tragedije; još je jasni-

ja ta organizacija u slikama koje su sve više ili manje vezane s kazališnim predstavama, a najpoznatiji slikari 18. stoljeća izveli su ih za Boydellovu *Shakespeare Gallery*. Poznato je da je Garrick iz korijena promijenio tumačenje Shakespeareova kazališnog djela: glumac više ne treba da deklamira ulogu u slijedu spektakularnih prizora, nego da dijakronijski slijedi razvoj unutrašnje mijene lika, ulazi u složene i isprepletene tokove njegove psihologije, spoznaje nesvjesne i često suprotne poticaje njegovih čina. Jednako tako, kompozicija historijske slike organizirana je u funkciji lika i situacija koje proizlaze iz sukoba njegovih strasti.

Utvrđivanju sceničnog karaktera historijske slike svakako je pridonijela nova prosvjetiteljska historiografija, pragmatička i laička, kojoj je nosilac Voltaire u Francuskoj i Hume u Engleskoj: to je historiografija bez alegorijskih pretjerivanja, bez upletanja čuda, bez moralističke i poučne svrhovitosti. Ona se temelji na takvu shvaćanju povijesti kakvo je Hogarth tumačio u umjetnosti: na dubokoj i nejasnoj uspomeni, koju kao da mašta čini većom i uzvišenijom. Trebalo je dakle pristupiti provjeri, pribjeći dokumentima i svjedočanstvima, čak uz cijenu da se vizija smanji i svede na vidik. Vizuelna točnost lica, odjeće, namještaja, i njihova funkcionalnost koja je od samoga početka uvjetna jer su "pripisani", pretpostavljeni, ne smanjuje emotivnu traumu gledalaca, nego je pomiče natrag u vremenu: ono što se dogodilo pokazano je kao da se događa. Oprema scene ne smije biti autentična čak kad bi, apsurdnom pretpostavkom, to i mogla biti: kazališni predmeti moraju biti lažni i približni, jer je čar kazališta u tome što je ono varka; ali tajna opruga varke jest uvjerljivost. Bilo bi besmisleno rekonstruirati s dokumentarnom točnošću okolnosti u kojima se dogodila činjenica što tvori predmet slike ili drame (ako je uopće riječ o činjenici koja se dogodila): ona se, zapravo, dogodila i događa se u mašti umjetnika, pa da bude prihvatljiva kao povijesna, treba je smjestiti u neku povijesnu dimenziju ili ozračje; da se odredi koju dimenziju, treba se držati stanovitih konvencija, pribjeći stanovitim znakovima što denotiraju povijesnost prikazanog ili ispričanog događaja. Nije nužno da odjeća povijesne osobe doista pripada njezinu vremenu (Garrick, na Hogarthovoj slici, nosi kostim šesnaestog stoljeća), ali je potrebno da "povijesnoj" osobi pripada "povijesni kostim". Tako se u području romantičnih revivala stvara pojam "povijesnog stila" koji u praksi znači samo stil nekoga drugog, prošlog doba: taj je pojam kudikamo neodređeniji od neoklasičnog pojma "tipa", jer ne pretpostavlja instrumentalne činioce i zadovoljava se time da stanovitim konvencionalnim znakovima priopćuje generičku povijesnost djela. Lako se razumije kako su se takvi znakovi, već lišeni svake prikaznosti, bez prividnog anakronizma mogli spajati i slagati u stilskom eklektizmu druge polovice devetnaestog stoljeća.

Pojam stila doseže vrhunac povijesne neodređenosti u engleskom pokretu preraphaelita, koji je svakako tipičan revival, a ipak bi se teško moglo reći što zapravo želi oživiti, toliko je daleka, neprepoznatljiva, sasvim simbolična slika onoga srednjeg vijeka što i za samog Ruskina - ipak na neki način povjesničara umjetnosti - nije bio ništa drugo do razdoblje primitivizma. Za Ruskina će k tome srednji vijek, izvrćući se iz prošlosti u budućnost i poprimajući ideološku boju, postati čak "obećana zemlja", utopija. Brzim procesom propadanja poetika revivala

ostvaruje se u stilizmu koji lako prelazi iz umjetnosti u život, u društveno ponašanje, i spremno ga prihvaća ona buržoazija koju je programatska religioznost pokreta osuđivala. Razvijajući kult istinitosti umjetnosti, preraphaeliti bježe od oponašanja određenih povijesnih uzora: a od umjetnosti prije renesanse, kad se umjetnik nije razlikovao od obrtnika, oponašaju samo ono što smatraju njezinom djelatnom ritualnošću. Ako propovijedaju pažljivo promatranje stvari i njihov brižljiv opis, to nije zato da ih upoznaju i tumače: ritualom oponašanja umjetnik se postavlja u položaj pobožne poniznosti, koji ga priprema za zanos i milost. Kao što primjećuje Benjamin, kult djelatne ritualnosti uvijek svršava u doktrini "umjetnosti radi umjetnosti, koja je teologija umjetnosti". Preraphaeliti preuzimaju Blakeovu temu srodnosti slikarstva i književnosti, i gotovo se uvijek pozivaju na neki književni predmet (na pjesnike, na Shakespearea, na Evandjelje); ali, baveći se potankim i prodornim promatranjem i najsitnijih elemenata stvarnog, razdvajaju tehničku operaciju od pokreta mašte, dok je u Blakea tehnička operacija bila podvrgnuta pokretu mašte. Suprotnost umjetnosti i industrije svodi se i očituje u bitnoj razlici dvaju tipova tehničkog postupka: jedan od njih, umjetnički, vodi k vrijednosti, a drugi, industrijski, količini. Ali suprotnost je također odnos, pojmovi vrijednosti i količine ne mogu se postavljati nezavisno jedan od drugoga: i Morris će, također i na operativnom planu, pokušati njihovo pomirenje.

Godine najvećeg uspjeha preraphaelitske bratovštine iste su one u kojima se očrtava mogućnost mehaničke i točne reprodukcije stvarnosti putem industrijske tehnike fotografije. Za preraphaelite problem se ne odnosi toliko na objektivnost ili subjektivnost vizuelne percepcije, koliko na način figurativnog postupka: fotografija se koristi i u budućnosti će se sve više koristiti istraživanjima i otkrićima znanosti, a umjetnost se može koristiti samo sredstvima oblikovanim u tijeku vlastite povijesti. Još jasnije nego u Blakeovu proročanstvu, svrha je revival opće umjetničkosti: modernizam Art Nouveaou, što proizlazi iz preraphaelitske poetike, bit će revivalizam upravo i jedino u smislu u kojemu pridružuje, više nego što suprotstavlja, umjetničko-pjesničku viziju ekonomsko-mehanicističkoj viziji svijeta.

Koliko je krhak preraphaelitski princip umjetnosti radi umjetnosti i prema tome jedinstvenosti i neponovljivosti umjetničkog djela, može se vidjeti iz činjenice da, kao što je perspektiva purizma bila obnova, tako je drugotna i očito pogrešna perspektiva preraphaelitske poetike stilsko krivotvorenje; dakako da se osuđivala zloraba toga postupka u svrhu prevare, ali se dopuštala ako krivotvorina nije imala komercijalne svrhe, kao u slučaju arhitekture. I proizvodnja krivotvorina, obilnija nego ikada potkraj prošlog i na početku našeg stoljeća, sigurno je povezana s razvojem tehnika mehaničke reprodukcije, iz kojih se u nedalekoj budućnosti naslućuje mogućnost ponavljanja i umnožavanja čiste i neponovljive vrijednosti umjetničkog djela. Ne može se osporiti da je krivotvorenje, makar na najnižoj razini *contaminatio*, sekundarna pojava revivalizma. Ali ono što je paradoksalno i što otkriva temeljnu dvosmislenost preraphaelitske poetike, jest činjenica da se teži ponoviti ili umnožiti upravo jedinstvenost i neponovljivost umjetničkog djela.

Ni za Ingesa, koji je djelovao u Rimu u godinama nazarenskog revivala, ne postoji pojam ili bit umjetnosti izvan njezine

povijesnosti: ne postoji, dakle, univerzalna ljepota koja bi bila iznad formalnih određenja antičkih umjetnika ili Rafaela ili Poussina. Duboki zahtjev što objašnjava cijelo njegovo djelo jest zahtjev za istinom: ali što je to istina i kakav je odnos - jer mora postojati odnos - između metafizičke naravi istine, koja se može jedino zamisliti, i empirijske naravi stvarnosti, koja se može tek iskusiti? Lijepo nema kanonske zakone, niti se ograničuje na stanovite kategorije predmeta: lijepo je sve ono čemu transcendirajuća misao priznaje istinitost, a budući da istina nije u stvari nego u svijesti, lijepo je sve ono u čijoj istinitosti svijest spoznaje samu sebe i vlastitu istinu. Lijepa je čipka na ovratniku, dugme na haljini, vaza s cvijećem na stolu: a ljepota nije ništa drugo do istina tih stvari, ta istina - vrijednost koja je prividna, ali spoznata na razini svijesti. Nema dvojbe da između misli o istini, koja podupire Ingresovu umjetnost i tumači njezino nepomirljivo "poštenje", i problema istine kako ga postavlja Kant, a naročito Hegel, jasno definirajući povijesni karakter i urođenu povijesnost istine - da između te misli i toga problema postoji srodnost, iako ne i izravna veza. Besmisleno je dakle postavljati problem antičkog i modernog, kad ih obuhvaća ista povijesnost; ali ako je istina da antičko oživljuje u modernom (i to u svojoj povijesnoj cjelovitosti, a ne samo kao sjena ili sablast), onda je moderno jednako tako antičko. I nije riječ o bezvremenosti, nego o poklapanju dvaju različitih a jednako istinitih vremena, iznad raspona stvarnog vremena. Zato Ingres ne slika u stilu Raffaella ili Poussina, nego vlastitim crtežom dohvaća duboku istinu ili vrijednost njihova slikarstva: ne ono što to slikarstvo postavlja iznad ili izvan vremena, nego ono što ga spušta i polaže, tako da kažemo, vremenu na dno.

Francuski umjetnici, kojima su revolucija i carstvo pružili iskustvo takve povijesti što napreduje u korjenitim mijenama, odbijaju retrospektivni i evazivni historicizam revivala: umjetnost može biti povijesno moderna a da ne izvodi vlastitu povijesnost iz prošlosti, ni vlastitu modernost iz slučajnosti. Već Davidov neoklasicizam nije bio baš revival klasike: u politički angažiranu djelu kao što je *Maratova smrt* probija nepredviđen i najčišći realizam. U prvih dvadeset godina devetnaestog stoljeća, sve i bez izazivanja polemika, oporba između Ingresova idealizma i Géricaultova klasicizma-realizma mnogo je radikalnija nego što će narednih desetljeća biti dug i ne uvijek jasan sukob Ingres i Delacroixa. Za Géricaulta klasično nije estetski ideal niti etičko-politička ideologija: to je vrsta odnosa prema stvarnosti, duhovni stav koji umjetniku dopušta i nalaže da u vlastitu području iskustvom shvati cijelu stvarnost i da je u isto vrijeme problematizira, odustajući pri tom od svake prethodne diskriminacije lijepog i ružnog, uzvišenog i niskog, povijesnog i nepovijesnog. U istom trenutku u kojemu je klasičan, to jest povijestan, on iz moralnih razloga razara klasicizam kao kategoriju i estetičku datost: njegovo je slikarstvo osvim antiklasično, ali je klasicizam, ili povijest, ključ koji omogućuje da se i suvremeni i ne baš konvencionalno povijesni događaj povijesno tumači i uobličiti: tako na primjer očaj brodolomaca Meduze. Snagu da se opre Davidu daje Géricaultu Goya, ne baš putem utjecaja, ali putem prisutnosti koja nije mogla ostati nepoznata: Marat, izboden u kadi, još je mrtav junak izložen da izazove sućut i bijes naroda; Géricaultove glave pobijenih, portreti ludaka, povijesni su dokumenti sačinjeni kao dokazi kojima nije potreban govorni komentar. Ponor dijeli taj reali-

zam u nastajanju od korektnog naturalističkog oponašanja: realizam je goruća prisutnost, bez perspektiva prema prošlosti ili budućnosti. Ako postoji povijesna svijest o sadašnjosti (a u revolucionarnoj situaciji svakako postoji), ponavljanje prošlosti jednako je neosnovano kao i utopija. Realizam je suprotnost i osuda revivala kao lažnog historicizma; a ni sam možda nije ništa drugo.

Delacroix, kojega Baudelaire pozdravlja kao genija romantizma, smatrao je sam sebe čistim klasicistom: svakako njegovi česti citati iz Michelangela i Rubensa nisu u duhu romantičnog revivala. Nema dvojbe da je on, mimo hladne žestine Géricaultove i mimo usijane Daumierove političke psovke, nastojao otvoriti širi povijesni obzor: ali njegova povijest, shvaćena kao uzdizanje burnih valova što dolaze s pučine i obaraju se na obalu sadašnjosti, upravo je suprotna putu unatrag, pijetističkom hodočašću revivala. Na polovici stoljeća, kad već slabi dugi spor između Ingres i Delacroixa, započinje mnogo značajniji, iako prikriven, sukob između "genija" Delacroixa, sa silovitom lakoćom slikarskog govora punog povijesnih izraza i neologizama, i umjetničkog radništva Courbetova, s njegovim nijemim i teškim slikarstvom, više načinjenim nego rečenim.

Impresionisti prekidaju, ali ne zatvaraju ciklus romantičnog historicizma. Brzina slikarskog pogleda i prikaza označuje točku prednosti u već neizbježnom sukobu s mehaničkim tehnikama, a posebno s fotografijom, koja se privremeno zadržava u granicama pomoćne i primijenjene tehnike; ali ta brzina isključuje i dugotrajnost namjere ili poetike, "osjećaj", *Sehnsucht* prirode i povijesti, nostalgiju-utopiju revivalizma. Žar, apsolutna sadašnjost vizuelnog osjeta, koji je sam po sebi emotivan, ne potapaju prošlost, ali je ni ne zazivaju: impresionisti idu u muzej, staju pred djela umjetnika prošlosti i "hvataju" ih, kao što idu u polje i s platnom i bojama staju pred motiv da "uhvate" trenutni učinak svjetlosti. Pamćenje nije više važno u umjetnosti: Tizianova ili Velázquezova ili Poussinova slika jest poticaj koji izaziva vizuelni osjet, pa u tom smislu nije ni negdašnja ni moderna, nego apsolutno sadašnja. Ne postoji više ni izbor ukusa: kad Manet proučava Velázquezova ili Fransa Hals a, usmjeruje pažnju na pojedinačne probleme, probleme slikarskog prikaza: na sklop kromatskih nota ili samo na način kako je boja položena na platno. On gleda u te tekstove jer mu mogu pomoći da nađe praviju riječ, to jest, aktualniju riječ: jedini slikarevi problemi jesu problemi slikarstva. Činjenica da on uspijeva izvući od Velázquezova, Rubensa ili Hals a prozirnost neke smeđe boje, visoki zvuk ružičastog, zvek bijelog, ne povlači za sobom povijesni sud, osim ako se povijest umjetnosti ne razlikuje od drugih povijesti po tome što je u njoj sve prisutno i vidljivo, i ništa nije prepušteno sjećanju. Na vrhu impresionističke parabole Cézanneova figurativnost, dovodeći povijesno iskustvo do vizuelne senzacije pune i guste poput svijesti, kao da sprečava svaku mogućnost revivala, ili je udaljuje i omeđuje unutar područja simbolističke dvoznačnosti.

Osporeni revival ipak se pojavljuje u drugim, potajnijim oblicima: ne predstavlja se više kao historicizam *sui generis*, svojstven jedino umjetnosti, nego kao ne-historicizam. Predlažu se vrlo daleke reference, s kojima nema povijesnih veza: Daleki istok, Polinezija, kasnije crna Afrika. Djela koja se s razine etnografskog dokumenta prenose na razinu umjetnosti proizvod su drugih kultura i drugih tehnika; njihov nam povijesni

razlog izmiče, ako ga uopće i imaju. Europska ih civilizacija ne može usvojiti zbog njihove povijesnosti, nego ih prihvaća zbog njihove metapovijesne umjetničkosti. Uostalom, upravo se stvaraju teorija i kritika umjetnosti kao "čiste vizualnosti": sve se nepomirljivije razdvajaju narativni i konceptualni sadržaji, kao povijesne komponente, i vlastito, nezavisno značenje oblika, njihova struktura, njihov "život". Potraga za unutrašnjim značenjem oblika dovodi do temeljnih, početnih shvaćanja prostora i vremena, svijeta i života, do dalekih kozmologija i mitologija duboko ukorijenjenih u kolektivnu podsvijest. Umjetnost je dakle revival mitskomagijskih shvaćanja, koje moderni historicizam i scijentizam (iako međusobno oprečni) jednako potiskuju. Otrpilik istih godina u više ili manje korektnim verzijama širi se glasovita Nietzscheova krilatica, vječni povratak; u tome fatalnom povratku na ne-povijesnu dimenziju naslućuje se put spasa, koji ne kreće prema budućnosti, kao kršćanski finalizam i laički progresizam, nego prema dalekoj prošlosti, i napokon je povratak u krilo, zadobitak stanja jedinstva, ili barem nerazličnosti, čovječanstva i kozmosa. Ako je umjetnost primjer ne-teleološke djelatnosti, njezino polje nije povijest, nego život: tako se iznova javlja misao o *pravoj* društvenosti umjetnosti: umjetnost će, svojim neprekidnim revivalom, dovesti društvo do onih darežljivih izvora života od kojih ga industrijalizam sve više udaljuje.

Između kraja 19. i početka 20. stoljeća umjetnost industrijaliziranih zemalja puna je pozivanja na prošlost, upućenih u najrazličitijim smjerovima i obrazloženih ne više povijesnim, nego posve estetskim razlozima. Takav je slučaj nepostojanog i otvorenog modernog mikelandelizma Rodina ili Hodlera, arhaizma Puvisa de Chavannesa, iznova posvećenog barbarizma Moreauova, Berlageove romanike i Klimtova bizantinizma. Budući da više ne postoji jedna povijesna perspektiva, nema granica raznolikosti referencija; u ime metapovijesne biti umjetnosti ekspresionisti i fauvisti vidjet će u crnačkoj skulpturi izraz pretpovijesne, izvorne, nevine, vječne klasičnosti.

One iste činjenice, što ih neki pokreti tumače u revivalističkom smislu, drugi tumače posve suprotno. Korjenito mijenjajući strukturu umjetničkog djelovanja i predodžbe, kubizam sve tradicije proglašava prevladanima i propalima. Kad Picasso slika *Gospodice iz Avignona*, on izaziva i tako reći fotografira sukob crnačke umjetnosti s onom visokom sintezom klasičnog i modernog što je, s Matisseom, označila zenit zapadne umjetničke kulture. Tako Picasso dramatično i burno iznova otvara neporecivo povijestan problem civilizacije i barbarstva: dvaju termina koji se predstavljaju kao oprečni, ali bez apriorne konotacije pozitivnog ili negativnog, jer i barbarstvo, ništa manje od civilizacije, živi u nama i dio je našega bića, tako da suprotnost ne stoji između dvaju svjetova ili dvaju razdoblja, nego unutar svijesti.

Avangarde postavljaju problem povijesti u istom trenutku kad ga odbijaju polemičkom žestinom. One čuvaju romantičnu napetost koja tumači njihov nemir, žestoku želju za pokušajem povijesnog skoka, projekcije u budućnost, s pokraćenom perspektivom koja se odviše ne razlikuje od perspektive romantičnih revivala, osim što ide u suprotnom smjeru. Futurista nije opsjena ni projekt: to je utopija za kojom se ide tako brzo, tako se brzo sustiže i prelazi, i već je guta prošlost, da se pokazuje više kao uspomena nego kao zamišljaj. Što se tiče

antifuturističkih tokova, oni se ne proglašavaju pasatističkima: njihovo je vrijeme zaustavljeno i nepomično, trenutno i vječno. Budući da ništa ne prolazi, ništa se i ne vraća: ali tako se otkrivaju i blistaju zakoni koji se proglašuju vječnima, kao kanoni proporcije u *Esprit Nouveau* Ozenfanta i Jeannereta (budućeg Le Corbusiera). A to je revival do beskraja: red i simetrija, nepromjenljivi zakoni kozmosa, putem arhitektonskog racionalizma nametnut će svoj pitagoricizam i životu modernoga društva.

Potpuna a-povijesnost nadrealizma ne sprečava, nego dapače obnavlja unutrašnje postupke revivala. Vraćena prošlost nije povijest: to su drevna iskustva, duboki nagoni, nepovjerene i nesusvesne motivacije, kompleksi koji utrobno vežu za oca, za majku, za mjesta djetinjstva; seksualni tabui, potisnuti instinkti, idoli iskorijenjena plemena, na koje se, pošto je uklonjena ideja povijesti, svodi čovječanstvo. Budući da je jedini važan princip princip nerazlikovanja, svaki je govor niz nehitično istinitih i otkrivajućih laži, kontekst lapsusa u kojemu svaka stvar znači drugu stvar i nikada nije ona sama. Sve izlazi iz prošlosti, jer je izgubilo težinu što ga je držala uz dno: jedini je zakon zakon slučaja: svaki susret sa činjenicama prošlosti sasvim je slučajan. Povijest se ne osporava, nego se ustanovljuje njezina labavost: prevara je pripisati red onome što je slučajno. Tako revival više nije proces, nego igra duha; ali (parafrazirajući Schillera), duh nije nikada tako ozbiljan kao kad se igra.

Nijedan nadrealist nije dosljedniji od Dalija, koji je pobunjenik i konformist, bezvjerac i vjernik; i to ne samo u slikarstvu, koje glumi oponašanje a zapravo je lukava simulacija, nego u hirovitu komedijantskom ponašanju, što pripada njegovoj umjetničkoj maski, i kojim ismjehuje vlastitu samohvalu i svoju genijalnu parodiju genija. Tajno oružje kojim Dali ipak uspijeva pobijediti moralizam onih što ga osuđuju jest neozbiljnost njegova genija, koji, hoćemo li mi ili ne, parodira i umanjuje nimalo neozbiljni, ali često suvišno naprasit genij Picassoa, i možda je to samo nemoćna zavist, ali ipak pogađa cilj i zlobno otkriva koliko u istinskom geniju omrznutog suparnika ima nesusvesne parodije njega samoga. Protiv Picassoa, koji svom svojom inteligencijom ne uspijeva shvatiti da neprekidna revolucija nije revolucija, Dali igra komediju skrušenog konformizma, crteža-crteža i slikarstva-slikarstva, revivala "prave" umjetnosti, pokrivajući tako vlastite nedostatke, poroke raspuštenosti i represije, kojih mu grešni užitak pružaju pornografija i vjerska pomast. Ali sve u svemu novi lik revivala kao nesusvesne i neizbježne parodije postaje karakterističan za svu ili gotovo svu suvremenu umjetnost: a to je dokaz njezine nemoći da se smjesti u povijest.

U doba svoje "tehničke umnoživosti" umjetnost se teško uspijeva oduprijeti povijesnom ponavljanju revivala, kojim se postavlja kao vjernija reprodukcija od mehaničke reprodukcije, to jest kao povrat umjetničkosti koja se mehaničkom reprodukcijom nepovratno gubi. Možda samo Picasso, neprekidnim mijenjanjem svoga načina, pokušava potući na vremenu širenje reprodukcija: originali uspijevaju učiniti reprodukcije zastarjelim prije negoli ove proizvedu obratan učinak. Cijelo njegovo djelo prožima želja da se učini istinitom umjetnost koja kruži svijetom u milijunima neistinitih verzija: ali original može učiniti istinitim samo drugi original, ili, no to je isto, životnost nekog originala provjerava se sposobnošću poticanja drugih originala.

Picasso je (a i drugi nakon njega - tako da se stvorio cijeli umjetnički rod) prakticirao slikarstvo i skulpturu *prema* remek-djelima prošlosti: najpoznatiji i najizrazitije antirevivalističan jest slučaj Velázquezovih *Las Meninas*. Sredstvo prijepisa znakovni je sustav kubističkog podrijetla, koji je za Picassoa spontan, gotovo automatski rukopis. To krajnje osjetljivo i djelatno sredstvo zamjećuje i bilježi sve što on sam, Picasso, doživljuje u fizičkom vremenu dok radi na Velázquezovoj slici: svjetlost što ulazi kroz prozor, šumove izvana, stvari u ateljeru, misli i uspomene što mu hotimice ili nehotice prolijeću glavom, a svakako, štoviše u prvom redu, Velázquezovo djelo, koje je u tome trenutku najvažniji predmet njegove pažnje i njegovih slikarskih čina, i svakako djeluje na njih, usmjerujući u određenom pravcu mnogostruka i složena iskustva njegova bivanja u ovdje-i-sada. Ali ne silazi Picasso u pobožno hodočašće Velázezu, to Veláquez sam iznova stvara vlastitu sliku Picassoovom rukom, živeći svoj život, sa svim problemima koji ga opsjedaju. Postupak se prije svega sastoji u tome da se sa starog djela skine sve što sačinjava njegovu povijesnu auru: onoga što mu je zajedničko sa sustavima predočivanja njegova vremena, i u širem smislu onoga po čemu je Veláquez ne samo velik slikar, nego španjolski slikar sedamnaestog stoljeća, neizbježno uvjetovan idejama i načinom života, čak predrasudama i konvencionalnim obredima svoje okoline, pa makar je njegovo djelo izvorno i puno novosti. Kad se postupak završi, morala bi kao čvrst i dalje nesvodiv ostatak preostati Picassoova umjetnost; ali kad bi taj postupak zaista bio moguć, ne bi ostalo ništa, jer bi pretpostavljena "bit" Veláquezove umjetnosti ishlapila s onim što je uklonjeno kao nebitno. Da tu bit učvrsti, Picasso pribjegava nekoj vrsti transfuzije, poput one kojom se fosilima molekula po molekula organske tvari zamjenjuje mineralom, a da oblik ostane sačuvan: kad je postupak dovršen, Veláquezovo djelo postalo je Picassoovo, ali ono što je sačuvano i preneseno u povijesnom prijelazu upravo je vrijednost ili istinitost umjetničkog djela. Nije dakle riječ o prijevodu sa starog na moderni jezik: samo istinski i izvorni umjetnik može primiti i prenijeti poruku drugoga istinskog

i izvornog umjetnika. Ne može dakle društvo, sa svojim sredstvima informacija i komunikacija, nego može jedino umjetnik osigurati prisutnost umjetnosti u sadašnjim uvjetima kulture: a on to ne čini napuštajući povijesnost umjetnosti prošlosti, kao da više nije aktualna, niti proglašavajući iznova aktualnim ono što je povijesno isteklo, nego nadomještajući izgublenu povijesnost vlastitom povijesnošću. Tako Picasso, kad otvoreno priziva aztečku ili crnačku umjetnost, ne bježi u svoje nepovijesnosti, nego toj umjetnosti prilazi vlastitom povijesnošću: i stvorio bi originalno djelo čak kad bi se, pretpostavimo, ograničio na to da predstavi primjere umjetnosti tih udaljenih civilizacija potpisujući ih kao vlastita djela. Tako on uvijek uspijeva angažirati vrijednosti umjetnosti prošlosti, cijele prošlosti, čak svih vremena i mjesta, u kulturnim i ideološkim borbama što ih neumorno i uvijek burno poduzima.

Na planu strogo antirevivalizma, u suprotnosti sa sve češćim i brže promjenljivim "novizmima" suvremene umjetnosti, položaj je Picassoov dijametralno oprečan, ali simetričan s položajem Duchampa kad šara bradu i brkove na Giocondinoj reprodukciji. Tako i Picasso i Duchamp jasno prekidaju dvosmisleni odnos koji veže original s reprodukcijama: razlika je u tome što Picasso pokazuje kako se original ne može degradirati kad je odijeljen od svojih reprodukcija, a Duchamp pokazuje postupnu degradaciju reprodukcija kad se jednom odijele od originala.

Usprkos različitim postupcima, oba se dokaza slažu: u sadašnjim uvjetima, revival može biti samo revival revivala, bez ikakva biljega kritičkog preispitivanja i povijesnog promišljanja, jasan simptom nesposobnosti umjetnosti ne samo da se smjesti u vlastitu vremenu, nego i da prihvati vlastite povijesne odgovornosti. ×

PRIJEVOD:
Željka Čorak

Život umjetnosti, 26/27, 1978.