

Renesansa in barok¹

Vzroki spremembe sloga

1. Kje se nahajajo izvori baročnega sloga? Presunjenost pred tem velikim pojavom, ki se zdi kakor naravna sila, ki nezadržno podira vse pred sabo, sili človeka v iskanje izvora in vzroka. Zakaj se je renesansa zaključila? Zakaj jo je nasledil ravno barok?

Sprememba se zdi neizogibna. Ni mogoče, da bi ta slog izviral iz volje enega človeka, ki bi iskal zadovoljitev v nečem, kar ni obstajalo nikoli prej. Ni šlo za poskuse posameznih arhitektov, kjer bi vsak raziskoval v različno smer, temveč za slog, katerega najbolj bistvena značilnost je bila univerzalnost njegovega likovnega občutja (Formgefühl). Začetek novega gibanja lahko vidimo na več točkah: tu in tam se je stari slog začel spreminjati in postopoma ga je vedno bolj zajemala sprememba, dokler se ni moglo nič več upirati njeni sili: in nastal je novi slog. Zakaj se je moralo tako zgoditi?

Možen odgovor prinaša teorija o otopitvi občutljivosti. Gre za odgovor, ki je bil dejansko pogosto podan. Po tej zakonitosti naj bi oblike renesanse izgubile svojo privlačnost, ker so bile prevečkrat videne in tako niso bile več učinkovite. Tako je oslABLJENA občutljivost za obliko zahtevala močnejše vtise. Arhitektura se je spremenila tako, da je zadočila tej zahtevi in tako je postala baročna.

Tej teoriji otopitve nasprotuje druga, ki razume zgodovino slogov kot odsev sprememb v človekovem bivanju.

Sledeč tej teoriji je slog *izraz* svojega časa in se spremeni s spremembo občutljivosti ljudi. Renesansa je morala umreti, kajti ni več odgovarjala utripu dobe; ni več izražala misli,

ki so vladale dobi in ki so se ji zdele najbolj pomembne.

Po prvi teoriji je oblikovni razvoj povsem neodvisen od časovnega konteksta. Razvoj od trdega k mehkeemu in od ravnega k okroglemu je, tako rekoč, povsem mehanske narave; umetniku se ostre, pravokotne oblike same od sebe zmehčajo pod rokami. Slog se odvija, se izživlja, ali kako naj bi človek to povedal. Najboljša prisposoba za tak proces je rastlina, ki zacveti in ovene. Renesansa ni mogla več trajati, ne da bi se spremenila, kakor roža ne more zacveteti, ne da bi ovenela. Renesansa je ovenela, izgubila je svojo obliko in to stanje imenujemo barok. Zemlja ni kriva za smrt rastline: rastlina nosi v sebi zakonitosti svojega življenja. In isto je s slogom. Nujnost spremembe ne prihaja od zunaj, pač pa od znotraj: likovno občutje se torej razvija glede na lastne zakonitosti.

2. Kaj naj porečemo o takem načinu gledanja? Stališče, ki ga je nedavno predlagal arhitekt profesor Göller se mi zdi nevzdržno.² *“Utrujenost likovnega občutja”* je zanj *“vodilna sila, kateri se moramo zahvaliti za razvoj umetnosti vse od primitivnih dekoracij najzgodnejših ljudstev”*.³ Razlog te utrujenosti je *“ostrenje spominske slike”*,⁴ in če je že *“umski napor, s katerim oblikujemo spomin na lepo obliko”* istoveten z *“nezavednim duhovnim užitkom, ki ga ta oblika poraja”*,⁵ potem je za to teorijo povsem jasno, da je stanje stalne spremembe nujno; vsakič namreč, ko smo shranili oblike v spomin, izgubijo za nas vso svojo privlačnost. Naloga arhitekta je torej v tem, da stalno proizvaja nekaj novega tako, da spre-

minja grupiranje mas in obliko ter kombinacijo posameznih oblik. Toda, kako naj potemtakem sploh nastane notranje sovisno likovno občutje ali slog? Zakaj npr. ni ob koncu renesanse vsakdo poizkušal v drugačno smer? Ali je odgovor v tem, da je bila sprejemljiva samo ena smer; in če je to tako, zakaj je bila sprejemljiva samo ena?

Ugotovitev, iz katere izhaja ta teorija je pravilna: res je, da organi dojemanja postanejo topi za dojemanje dražljaja, ki se ponavlja preveč pogosto. Naše doživljanje take ponudbe postane manj intenzivno. Oblike izgubljajo svojo privlačno moč, ker nič več ne prebujajo doživljanja in čutenja; so obrabljene in tako postanejo neizrazite.

To pojemanje vživljanje bi lahko imenovali "*utrujenost likovnega občutja*". Zdi se mi sicer dvomljivo, da bi "*ostrenje spominske slike*" bilo edini vzrok tega procesa, kot bi hotel Göller. Toda zdi se sprejemljivo, da ta utrujenost po nujnosti vodi k močnejšim vtisom.

Vendar koliko ta teorija pripomore k razlagi baročnega sloga? - Ne veliko.

Ni prepričljiva iz dveh razlogov. Prvi je, da je ta teorija enostranska. Človek je razumljen zgolj kot bitje, ki izkuša oblike, ki uživa, ki se dolgočasi, ki zahteva nove dražljaje, ni pa razumljen v vsej svoji živosti in resničnosti. Ni si namreč mogoče zamisliti dejanja ali izkušnje, ki ga ne bi določalo naše splošno življenjsko občutja, to, kar smo v celoti. Če torej baročni slog tu pa tam seže po nenavadno močnih učinkih, je to bolj posledica splošne odrevenelosti živcev, kot pa utrujenosti likovnega občutja. Arhitektura ni segla po silovitejših izraznih sredstvih zato, ker so Bramantejeve oblike nehale dražiti domišljijo, pač pa zaradi splošne izgube rafiniranega dojemanja, ki je izhajala iz visoke stopnje čustvene razpuščenosti, zaradi katere so vsi manj vpadljivi dražljaji postali neučinkoviti.⁶ Toda, ali lahko ta pojav pripomore k nastanku nekega sloga? Kakšne vrste stopnje-

vanje učinkujočih dejavnikov sploh zahteva? Človek lahko naredi to, kar je razgibano, še bolj razgibano, kar je veliko, še večje, kar je vitko, še vitkejšo, dele lahko še bolj zapleteno kombinira - toda nekaj bistveno novega iz tega ne bo nastalo. Čeprav bi se gotoska umetnost lahko razvijala v smeri vedno bolj slokih in priostrenih oblik vse do točke skrajne pretiranosti, in čeprav bi bilo možno iznajti skrajno zapletene sisteme proporcev in skrajno umetelne kombinacije oblik, ostaja nejasno, kako naj bi taki razvoji pripeljali do novega sloga.⁷

Barok je vsekakor nekaj bistveno novega, tako, da ga ni mogoče izpeljati iz tistega, kar mu je predhajalo. Posamezni izumi, s katerimi se je skušalo nasprotovati "otopitvi" - npr. težje razpoznavni sistem proporcev -, ne predstavljajo bistva novega sloga. Zakaj umetniške oblike postanejo težke in masivne; zakaj ne postanejo lahke in igrive? Obstajati mora drugačna razlaga. Teorija otopitve ne zadostuje.

3. Drugi pristop, s katerim naj bi se pojasnilo baročno likovno občutje, je psihološki. Sledeč temu vidiku je arhitekturni slog izraz svoje dobe. Ne gre za nov pristop, gre pa za pristop, ki ni bil nikoli sistematično utemeljen. Tehnična stran stroke mu je vedno in včasih tudi upravičeno nasprotovala. V t. i. kulturnozgodovinskih uvodih v učbenike namreč najdemo marsikaj naravnost smešnega. Ti uvodi povzemajo dolga časovna obdobja z zelo splošnimi pojmi, ki naj bi razložili razmere javnega in zasebnega ter intelektualnega in duhovnega življenja. Predstavljajo nam neko blede podobo celote in nas puščajo v nelagodju iskanja tistih niti, ki naj bi povezovale te občosti z obravnavanim slogom. Ne ponudijo nam nobenega ključa za razumevanje razmerja med avtorjevimi osebnimi zamislimi in temeljnimi potezami dobe. Kaj ima opraviti gotika s fevdalnim sistemom in sholastiko? Kakšen most povezuje jezuitsvo z barokom? Naj se zadovoljimo s primer-

javami o neki tu pa tam opazni usmerjenosti, ki omalovažuje sredstva in meri le na veliki Cilj? Je za estetsko domišljijo kakorkoli pomembno, da so jezuiti s svojim duhovnim sistemom pritiskali na posameznika in ga usmerjali k žrtvovanju svojih pravic v prid ideji celote?

Preden dopustimo tovrstne primerjave, se moramo najprej vprašati, kaj je sploh možno izraziti skozi arhitekturo in kateri so dejavniki, ki vplivajo na domišljijo umetnika.⁸ Nekaj naznak naj zadostuje, saj sistematične raziskave na tem mestu ni mogoče izvesti.

Kaj torej določa umetnikov ustvarjalni odnos do oblike? Rečeno je bilo, da značaj dobe, v kateri živi. Za obdobje gotike je bil to fevdalizem, sholastika, poduhovljenost itd. Toda katera je tista steza, ki nas bo peljala iz celice sholastičnega filozofa v zidarsko kolibo arhitekta? Malo namreč pridobimo z naštevanjem takšnih splošnih kulturnih silnic, pa čeprav bi v njih s tenkočutnostjo odkrili določene težnje, ki so podobne sočasnemu slogu. Kar je pomembno, niso posamezni proizvodi določene dobe, pač pa temeljno razpoloženje (Grundstimmung), ki jih je proizvedlo. To pa ne more biti vsebovano v določeni zamisli ali sistemu načel, kajti če bi, bi ne bilo to, kar je. Ne bi bilo razpoloženje. Zamisli so lahko izražene samo izrecno, razpoloženja pa so lahko posredovana tudi po arhitekturnih oblikah; vsekakor vzbuja vsak slog bolj ali manj opredeljeno razpoloženje. Določiti moramo samo, kakšne vrste izrazna sredstva narekuje določen slog.

K temu se bomo napotili izhajajoč iz psihološkega dejstva, ki je dobro poznano in hkrati enostavno preverljivo. O vsakem predmetu sodimo po analogiji z lastnim telesom.⁹ Predmet - tudi če se povsem razlikuje od nas - se ne bo samo takoj spremenil v bitje z glavo in nogami ter sprednjim in zadnjim delom. Ne bomo samo prepričani, da se to bitje počuti nelagodno, če ne stoji ravno in se zdi,

da je na tem, da bo padlo, pač pa bomo šli tako daleč, da bomo vse do visoke stopnje občutljivosti izkusili duhovno stanje, zadovoljstvo ali nezadovoljstvo, ki ga izraža vsakršna podoba, pa čeprav se še tako razlikuje od nas. Lahko dojamemo nemo, vklenjeno bivanje ogromne, nerazčlenjene in brezoblične gmote, težke in nepremične z isto lahkoto kot nežno in jasno čutenje nečesa drobnega in rahlo razčlenjenega.

V vsako materialno stanje vselej preslikamo naše lastno telesno stanje. Celoto zunanjega sveta razumemo izhajajoč iz izraznega sistema, ki smo ga spoznali v naših lastnih telesih. To, kar smo izkusili v nas samih kot izraz stroge resnosti, toge samodiscipline ali razpuščeno težke sproščenosti, preslikamo na vsa ostala telesa.¹⁰

Mar naj arhitektura ne bi bila udeležena v tem procesu nezavednega oživljanja?

Dejansko je v njem udeležena v največji možni meri. Jasno je namreč, da se arhitektura kot umetnost telesnih mas lahko nanaša samo na človeka kot telesno bitje. Je izraz svojega časa toliko, kolikor kaže telesno bistvo človeka in njegovih posebnih navad vedenja in gibanja, ne glede, ali so te lahkotne in igrive, slovesne in dostojanstvene, in ali je njegov odnos do življenja živahen ali spokojen; z eno besedo, arhitektura izraža življenjsko občutje (Lebensgefühl) dobe. Kot umetnost bo vsekakor podala to življenjsko občutje v idealni poudarjenosti; z drugimi besedami, izrazila bo človekova hrepenenja.

Razvidno je, da se lahko slog vzpostavi samo takrat, ko nastopi močna dojemljivost za določen zvrst telesne prisotnosti. Ta dojemljivost je v naši dobi povsem odsotna. Po drugi strani pa lahko pomislimo na gotsko vedenje: gibi so natančni, rezki, do poslednje točnosti priostreni, nobene sproščenosti ni, nobene ohlapnosti, vsepovsod je napetost, vsepovsod volja, izražena na najbolj izrecen način. Nos je tenak in suh. Vsaka masivna

oblika, vse široko in mirno je izginilo. Telo se je povsem preobrazilo v živec. Figure so sloke in podaljšane, izgledajo, kot da bi stale na prstih. Renesansa pa, nasprotno, razvije izraz prijetnega bivanja. Odrevenele oblike se osvobodijo in sprostijo; nastopi mirna silovitost gibanja in silovita mirnost ostajanja.

Najbolj neposredni likovni izraz določene oblike vedenja ali gibanja se kaže v oblačenju. Dovolj je, da primerjamo gotski čevelj z renesančnim, pa bomo videli, kako napotujeta na dva povsem različna načina stopanja: prvi je ozek in priostren ter se konča z dolgim kljunom. Drugi je širok in udoben in stopa na zemljo z mirno zanesljivostjo.

Nikakor seveda nočem zanikati, da imajo posamezne arhitekturne oblike deloma svoj izvor v tehničnih vzrokih. Nikoli niso bile namreč brez vpliva nanje narava materiala, metode njegove obdelave in gradbene tehnike. Toda v nasprotju z določenimi novejšimi teorijami bi še posebej poudaril, da tehnični dejavniki ne morejo ustvariti sloga; da beseda umetnost vključuje vedno in predvsem posebno likovno občutje. Tehnično izdelane oblike temu občutju ne smejo nasprotovati. Lahko obstajajo samo, v kolikor se ujemajo z likovnim okusom, ki se je že predhodno vzpostavil.

Prav tako menim, da slog v svojem razvoju ni čisti in enakomerni izraz svojega časa. S tem ne mislim toliko na zgodnja obdobja zgodovine, ko je bil slog še vedno v sporu z izrazom in se je le postopoma naučil bolj jasno in razločno izreči to, kar je želel povedati. Pred očmi imam veliko bolj tista obdobja, ko je polno razvit likovni sistem (Formsystem) začel prehajati iz enega rodu v drugega, ko je njegova notranja povezanost umanjala, ko je slog, ki je okostenel in se izčrpal zaradi pomanjkanja razumevanja, postal vedno bolj shema brez življenja. Ko se to zgodi, se utrip narodne duše (Volks-gemüts) ne sme presojati po težkih in mo-

gočnih oblikah arhitekture, pač pa v manj monumentalnih dekorativnih umetnostih.

V njih namreč likovna občutje najde neposreden in neoviran izhod, zato pa je tu vedno možno odkriti prve sledove stilne prenove.¹¹

4. Razložiti slog torej ne more pomeniti nič drugega kot umestiti ga v širši zgodovinski kontekst in pokazati, da govori v soglasju z ostalimi razsežnostmi njegove dobe. Ko torej iščem tak izkaz za barok, ne bom izhajal iz splošnega kulturnozgodovinskega orisa postrenesančnega obdobja, pač pa se bom držal tistega, kar je najbližje in s čimer se primerjava neposredno ponuja, tj. oblikovanosti in obnašanja telesa v predstavnih umetnostih, kjer bomo seveda obravnavali bolj splošno držo kot pa posamezne motive. Ali bo na tak način možno pridobiti popolno karakterizacijo določenega sloga, je drugo vprašanje. Zaenkrat ga puščam ob strani. Glavni pomen te redukcije slogovnih oblik na človeško figuro je, da nam priskrbi neposreden izraz duševnosti.

Telesni ideal rimskega baroka bi lahko opisali takole: namesto vitkih in gibkih figur renesanse so nastopila masivna, velika, okorna telesa z nabrekli mišicami in z nagubanimi oblačili: herkulski slog.

Vesela lahkotnost in prožnost renesanse je izginila. Vse oblike so postale težje in pritiskajo z večjo silo na tla. Ležanje postane težko in nepremično, brez sleherne napetosti.

Medtem ko je renesansa s svojim razpoloženjem prežemala celotno telo in so tesno prilegajoča se oblačila vsepovsod kazala svoje obrise, barok uživa v nerazčlenjeni masi. Tvar bije tu veliko bolj na dan, kot pa struktura in razčlenjenost. Meso je manj jedro, pač pa mehkejšo in bolj mlahavo od polnih mišic renesanse. Udje niso sproščeni, svobodni in gibčni, pač pa okorni in ukleščeni; figure ostajajo v nemi zgoščenosti.

Toda to je samo en vidik, kajti masivnost vselej spremlja divje in silovito gibanje.

Umetnost se na sploh ukvarja s predstavljanjem tega, kar se giblje. To gibanje postaja vse hitrejša in neučakano. Trije prikazi Vnebohoda bodo to pojasnili. V Tizianovi sliki se Kristus blago dviguje, v Correggiovi se zažene v nebesa, medtem ko pri Agostinu Carracciju dobesedno odvihra v nebesa.

Idealno stanje je prešlo iz izpolnjenosti v stanje razburjenosti. Vsepovsod mora biti prisotna zanosna dejavnost. Vsak izraz, ki je bil prej prikazan kot lahek in zdrav ter izvira-joč iz krepke narave, sedaj spremlja zanosno prizadevanje. Spokojni položaj postane poln zanosa; figure se dvigujejo, kakor da bi bilo potrebno nezaslišano prizadevanje za to, da se ne bi zgrudile.

Kako značilna je preobrazba sikstinskih *Sužnjev* Michelangela v odgovarjajoče figure Carraccija v Galleria Farnese! Kakšna neutrudnost, kakšni zasuki! Sleherni hoteni gib je mučen in težaven ter zahteva velikansko porabo sile. Hkrati pa se udje ne gibljejo samostojno in svobodno, temveč so vsi deli telesa nekako potegnjeni v gibanje. Tega čustva divjega, ekstatičnega užitka ne more na enakomeren način izražati celotno telo: čustvo izbruhne na dan v določenih organih, medtem ko ostalo telo ostaja zgolj plen težnosti.

Toda to neznansko vlaganje navora ni znak večje telesne moči. Nasprotno. Hote- no gibanje organov je pomanjkljivo. Umški vzgibi so daleč od tega, da bi povsem obvladovali telesne gibe. Duh in telo sta se razdružila. Zdi se, kakor da bi ti ljudje ne imeli več polne oblasti nad lastnimi telesi, kot da bi jih ne prežemali več s svojo lastno voljo; oživljenost in likovna razčlenjenost nista enakomerno razporejeni. Razpustitev, razlitost, predanost, brezobličnost ob divjem gibanju posameznih delov postajajo vedno bolj izključni ideali umetnosti.

Za ponazoritev bi lahko primerjali Galatejo, kakor jo je naslikal Rafael v Farnesini in kakor jo je naslikal Agostino Carracci v

palači Farnese. Primer je skromno izbran, vendar lepo izpostavi to, kar je značilno. Pri Carracciju je gibanje bolj živo, bolj goreče, toda telo – kako daleč se nahaja od lahkega stanja Rafaelove Galateje! Kakšno masivno, nezadržno težko telo, ki se brezvoljno prepušča težnosti. Opazi se tudi, kako je Rafael izdelal podobo za visoko sliko, medtem ko Carracci za široko.

Če telo ne more samo po sebi izražati dovolj masivnosti, uporablja barok težke gmote oblačil, da bi bolj poudaril kontrast med nemirnim gibanjem in mrtvo težo.

Toliko torej o telesnosti postrenesanse kot se je razvila v Rimu. Florentincem je to občutje ostalo še dolgo časa tuje. Ostajali so zvesti ličnosti, jedrnatosti in pravilnosti. V Benetkah je prevladala mirna in prijetna pojavnost. Lombardi pa so gojili določeno nagnjenje do okrašenosti in ljubkosti.

Vzporednic z arhitekturnimi oblikami niso težko povleči: masivnost, velikanska teža, pomanjkanje formalne discipline in temeljite razčlenjenosti, izrazitejša razgibanost in stopnjevanje dejavnosti v smer nemirne, strastne razburjenosti. V obeh primerih so simptomi isti.

Vzporedni razvoj se nadaljuje, ko proti polovici 17. stoletja teža popusti in postanejo arhitekturne oblike zopet lažje. Vsekakor je to obdobje, ki ne zadeva naše raziskave.

5. Začetki te umetnosti se seveda zgoščajo v Michelangelu, če je sploh smiselno reči, da je usoda umetnosti odvisna od posameznega človeka. Michelangela imamo upravičeno za očeta baroka. A ne zaradi njegove svojeglavosti – svojeglavost ne more biti vodilno načelo sloga –, pač pa zaradi silovitega načina, s katerim je ravnal s snovjo. Zaradi srhljive resnobe, ki je lahko našla svoj izraz le v brezobličnosti *«Formlosen»*. Sodobniki so to poimenovali z besedo *«terribile»*.

Opisal bom rastočo samosvojost Michelangelovih poznih del tako, da bom pono-



Leopold Layer: Marija z Jezusom, 1814, Brezje na Gorenjskem, Slovenija.

vil določene poudarke iz označitve Antona Springerja:

*“Michelangelove figure so veliko bolj mo- gočne od resničnih in čeprav so v antiki vsa de- janja izraz svobodne osebnosti ter so lahko ka- darkoli preklicana, se Michelangelovi moški in ženske zdijo pokorne ustvarjenine nekega no- tranjega vzgiba, ki posameznih členov ne oživlja skladno in enakomerno, pač pa sunkoma, tako, da so nekatere skrajno dejavne, druge pa skoraj povsem brez življenja in nedejavne.”*¹² *“Oživ- ljenost je neenakomerno razporejena.”* *“Neka- teri deli so nadčloveški v svoji moči, drugi so pa sama teža”*. Njegove figure so masivne, včasih herkulske. Občutje nemira se stopnju-

je, ker ni upoštevano nasproti-postavljanje odgovarjajočih si udov (*contrapposto*). Vse- kakor so te figure v stanju divje vzhičenosti, njihovo gibanje je ujeto. Izbruhne le tu in tam skozi nemo masivnost, toda tam toliko bolj nasilno in strastno. Jacob Burckhardt iz- javlja, da se nekatere Michelangelove figu- re *“zde na prvi pogled bolj ukročene pošasti kot pa vzvišena človeška bitja”*.¹³

6. V medičejskih Grobnicah prepoznamo vrhunec takšne umetnosti. Tu tudi najdemo najbolj izrecen izraz razpoloženja, kateremu je tovrstna umetnost služila. Ni potrebno, da posvetimo veliko pozornosti alegorijam, ki jih te t. i. alegorične figure utelešajo kakor

niti okolici njihove postavitve. Te podobe Noči in Dneva, Večera in Jutra, ki ležijo v pridruženem ihtenju, odvzemajoč si spanje, z udi, ki jih bodisi krčevito vlečejo k sebi, ali da jih puščajo mrtvo viseti, so prevzete od globokega notranjega nemira in nezadovoljstva, od razpoloženja torej, ki ga najdemo povsod v Michelangelovem delu, tako v njegovem pesništvu kot v njegovih figurah. Človek bi ga poimenoval kar svetobolje (Weltschmerz), če bi ta beseda ne izgubila svoje moči.

Strmimo kakor pred čudežem, ko vidimo, kako je Michelangelo vtiskoval svoja razpoloženja v plastične oblike.¹⁴ A še bolj čudežno je, da mu je isto uspevalo tudi v arhitekturi. Njegove stavbe vsepovsod razkrivajo njegovo značilno osebnost tako, kakor drugim umetnikom ni uspelo. Gre za silovitost in jasnost osebnega razpoloženja, ki sta bili dotlej v arhitekturi neznani in ki nista bili nikoli več doseženi.

7. Michelangelova umetnost nikoli ne uteleša srečnosti bivanja. Že zaradi tega razloga presega renesančno umetnost. Občutje postrenesančnega obdobja je resnobno že v temelju.

Ta resnobnost je zajemala vse razsežnosti življenja: religiozno zavest, prenovljeno razlikovanje med svetnim in Cerkvenim, prenehanje z neomejenim uživanjem življenja. Tasso je za svoj krščanski ep izbral junaka, ki je bil naveličan sveta.¹⁵ V družbenem dogajanju je splošni ton postal težak in dostojanstven. Lahkotna in breskrbna milina renesanse se je umaknila resnobnosti in slovesnosti, vesela razigranost pa razkošnemu in šumnemu blišču. Veličina in pomembnost sta postala edini merili.¹⁶

Zanimivo je, kako je nov slog zajel tudi pesništvo. Razlika v jeziku med Ariostom in Tassom razkriva spremembo v razpoloženju. Dovolj je, če primerjamo začetek pesnitev *Orlando furioso* (1516) in *Gerusalemme liberata* (1584).

Kako preproste, kako radostne in živahne so prve vrstice Orlanda:

*Le donne, i cavalier, l' arme, gli amori,
Le cortesie, l' audaci imprese io canto,
Che furo al tempo, che passaro i Mori
D' Africa il mare, e in Francia nocquer tanto;...
Kako zelo različne so Tassove začetne vrstice:
Canto l' armi pietose, e il Capitano
Che il gran sepolcro liberò di Cristo:
Molto egli oprò col senno e con la mano;
Molto soffrì nel glorioso acquisto:
E invan l' inferno a lui s' oppose, e invano
S' armò d' Asia e di Libia il popol misto;
Che il Ciel gli diè favore ...*

Opažamo vseprisotnost vzvišenih pridevnikov, donečih koncev vrstic, premišljenih ponovitev (molto -, molto -, e invan - e invano); težko stavčno konstrukcijo in počasnejši ritem celote.

Toda ne samo izrazi, ampak tudi podobe postanejo večje. Kako pomenljiva je npr. preobrazba, ki jo prinese Tassovo razumevanje Muz. Povzdigne jih v nedoločeno nebesno prostorje in jih okrona, toda ne z lovorjevim vencem, pač pa z "zlato krono večnih zvezd".

*O Musa, tu che di caduchi allori,
Non circondi la fronte di Elicona,
Ma su nel Cielo infra i beati cori
Hai di stelle immortali aurea corona ...¹⁷*

Pridevnik "gran" je uporabljen brez zadržkov in prizori veličine morajo biti pričarani vsepovsod.

Zanimivo je zaznati isto težnjo pri še zgodnejšem, izredno zanimivem primeru Bernijevega prepesnjenja Boiardovega *Orlando innamorato*, ki je bil napisan proti polovici 16. stoletja, samo petdeset let po izvirniku.¹⁸

Če Boiardo zapiše "Angeliki sije zvezda jutranjica, lilija v vrtu, roža", Berni to spremeni v "Angeliki sije svetla zvezda z jutrovega, da, to je v resnici sonce". Podoba je večja, bolj enovita in zveneča. Boiardo se preveč osredotoča

na detajle in podrobnosti; še vedno je zaljubljen v živahno raznovrstnost zgodnje renesanse. Kasnejša doba je hrepenela po veličini.

V splošnem bi lahko zaključili, da je v renesansi vsakemu detajlu posvečena ljubeča pozornost zaradi njega samega, da se ni mogla odtrgati od skrbne iznajdljivosti za raznolikost ter za izoblikovanje podrobnosti. Sedaj pa se pomaknemo nazaj. Veličine ne zahtevamo v podrobnostih, pač pa samo v splošnem vtisu; gre bolj za razpoloženje (Stimmung) kot pa za zaznavanje (Anschauung).

9. Sedaj smo očitno prišli onkraj točke, do katere bi nas popeljala analiza baročnega razumevanja človeškega telesa. Saj je ena izmed bistvenih značilnosti baročnega sloga ravno ta, da ga ni mogoče uzreti zgolj na osnovi telesnosti. Barok nima smisla za individualni pomen posameznih oblik, pač pa le za bolj zamolkel učinek celote. Posamezna, opredeljena in plastična oblika ni več pomembna, kompozicije temeljijo na masnih učinkih. Najmanj določljive prvine svetlobe in sence postanejo osrednje izrazno sredstvo. Z drugimi besedami: barok nima tiste čudovite zaupnosti, ki izhaja iz poudarjene pozornosti na vsako posamezno obliko, ki je lastna renesansi. Ne čuti arhitekturnega telesa v smislu sočutnega sledenja funkciji vsakega člena; raje ohranja le slikovito (male rische) podobo celote. Svetlobni učinek je pomembnejši od oblike.

Ne nameravam razlagati, kako je pojemale zmožnost čutenja oblike (Fähigkeit des plastischen Nachführens). Zdi se, da je bilo to odvisno od mnogih dejavnikov. Najpomembnejše je bilo verjetno rastoče zanimanje za "razpoloženje" v modernem pomenu besede. To naj bi ogrozilo lepi slog na dva načina. Po eni strani naj bi kult razpoloženja poškodoval tenkočutnost telesnega občutja. Po drugi pa naj bi prisilil arhitekturo v neenako tekmovanje s slikarstvom, katerega izrazna sredstva so dejansko ustvarjena za po-

dajanje razpoloženja. Zato pa je slikarstvo postalo specifično moderna umetniška oblika. Je namreč tista umetniška oblika, v katerem se lahko novo izrazi na najbolj popoln in neposreden način.

Toda za duh baroka je bila arhitektura nepogrešljivo izrazno sredstvo. Je namreč edina umetniška zvrst, ki poseduje sposobnost podajanja občutka vzvišenosti (des Erhabenen). Tu zadenemo na bistven vidik baroka. Barok se lahko kaže samo v velikem merilu. To pa je razlog, zaradi katerega se lahko v polnosti izrazi le v cerkvi: neskončno preseganje, prepustitev občutju nečesa vsemogočnega in nedojemljivega – v tem je zanos post-klasične dobe. Vse dojemljivo je bilo zavrnjeno. Človek hrepeni po tem, da je nadvladan.¹⁹

Gre za nekakšno opojnost, s katero nas napolnjuje baročna arhitektura, še posebej veličastne notranjosti njenih cerkva. Gre za nemo vsezajemajoče občutje. Nesposobni smo, da bi dojeli karkoli. Poloti se nas brezoblična želja, da bi se predali neskončnosti.

Nova religiozna gorečnost, ki so jo razvneli jezuiti, najde primerno zadoščenje v motrenju neskončnih nebes in brezštevlnih zborov svetih.²⁰ Naslaja se v zamišljanju nezamisljivega, zamaknjeno se potaplja v brezno neskončnosti. To neukročeno navdušenje vsekakor ni omejeno na jezuitsko cerkvenost. V istem času je Giordano Bruno okušal podobna zamaknjenja. Zanj je bila največja slast v tem, da bi ga použilo Vse.²¹ Jezuitska religiozna umetnost je svojo vdanost brezmejnosti pač prevzela kot nekaj, kar se je pripravljalo že dolgo pred tem. Prvi znaki skrajne občutljivosti so vidni že v zadnjih Rafaelovih letih. Njegova Sv. Cecilija (1513) s spušenimi rokami in nemo dvignjenim obrazom ter zaprtimi očmi, v popolni predanosti nebeškemu napevom je bila prva od dolge vrste slik, ki so prikazovale isto razpoloženje v še bolj silni in strastni obliki, kot nasladno prepustitev, kot očarljivo zamaknjenje ali kot

hrepenenja polno nadzemeljsko dosego blaženosti.

Hrepenenje duše, ki se razmahne v neskončnosti, se ne more zadovoljiti v enostavnih, dobro opredeljenih in jasno dojetih oblikah. Naše napol zaprte oči ne vidijo več privlačnosti lepe črte. Zahtevajo manj določne vtise: domišljijo premagujoča veličina, neomejena prostranost prostora, nedoločljiva magija luči – to so ideali nove umetnosti.

Opis Carla Justija, ki Piranesija označi kot “*moderno-strastno naravo*”, katere “*delokrog je neskončnost, skrivnost vzvišenosti v prostoru in v silovitosti*”,²² ima širšo veljavo.

10. Le s težavo ne prepoznamo bližine naše dobe z italijanskim barokom. Sicer ne toliko v posameznih pojavih. Richard Wagner se sklicuje na ista čustva: “*Ertrinken – versinken – unbewusst – höchste Lust!*” Njegovo pojmovanje umetnosti kaže popolno skladnost z baročnim pojmovanjem in ni naključje, da se Wagner vrača k Palestrini: Palestrina je sodobnik baročnega sloga.²³

Nismo navajeni razmišljati o Palestrinovi glasbi kot o baročni, toda primerjalna slogovna analiza bi pokazala sorodnosti. Nena zadnje, v točki, kjer ena umetnost začne propadati, druga najde svojo pravo naravo. Kar je dojeto kot pomota in žalitev občutljivosti v arhitekturi, je lahko povsem sprejemljivo v glasbi, glede na to, da spada izražanje razpoloženj brez sleherne oblike k naravi glasbe. Krotenje zaključene ritmične fraze, stroge in sistematične konstrukcije ter prosojno jasne razčlenitve, ki je lahko primerno in celo nujno za izražanje razpoloženja v glasbi, pomeni v arhitekturi, da so bile njene naravne meje presežene. Tako je bistvena sestavina Palestrinove glasbe, tj. kar se označuje kot “latentnost ritma” (Ambros), ter vpejljava “ataktičnosti” (Seidl), pozdravljena kot napredek: za arhitekturo pa to pomeni propad.²⁴ Njen razcvet je odvisen od splošnega veselja nad obliko in mejo. Renesansa je to

imela. Največja lepota, “*concininitas*”, je, po Albertijevih besedah, “*animi rationisque consors*”. Je stanje popolnosti, je cilj, h katere-mu teži narava v vseh svojih pojavnostih.²⁵ Takoj se zavedamo popolnosti predmeta, ker naša narava hrepeni po njem: “*natura enim optima concupiscimus et optimis cum voluptate adhaeremus*”.

Popolnost pa je točna sredina med preveč in premalo. Toda brezoblična umetnost ne pozna teh meja, ne pozna dovršenosti ali zaključenosti.

Klasično obdobje renesanse je bilo deležno občutljivosti visoke antike. Ni jasnejšega načina za označitev svetovnozgodovinskega nasprotja baročnemu slogu od navedbe Carla Justija, ki želi opredeliti Winckelmannovo, tako na antiko vezano umetnostno občutje: “*Zmernost in oblika, preprostost in plemenita črta, spokojnost duha in tenkočutnost: to so bile glavne poteze njegove veroizpovedi. Njegov najljubši simbol je bila kristalno čista voda.*”²⁶

Če bi poiskali nasprotje vsakega od teh pojmov, bi dobili bistvo novega sloga.

Prevedel Ivo Kerže

1. Gre za prevod poglavja z naslovom *Die Gründe der Stilwandlung* iz dela Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, (4. izdaja), München 1926, str. 74-88.
2. Prim. Alfred Göller, *Zur Ästhetik der Architektur*, 1887; *Entstehung der architektonischen Stilformen*, 1888.
3. A. Göller, *Zur Ästhetik der Architektur*, n. d., str. 32.
4. Prav tam, str. 23.
5. Prav tam, str. 16.
6. Dodal bi še, da se mi zdi zavajajoča Göllerjeva primerjava z melodijo, ki se izpoje, če se jo prevečkrat ponovi. Opažanje je sicer pravilno, toda arhitekturnega stila ni mogoče brez nadaljnega vzporejati z melodijo, pač pa z glasbenim slogom, ki znotraj sebe dopušča neskončno različnih oblik.
7. Edina možna rešitev – ki bi jo pa redki želeli poskusiti – je, da je nov slog vselej nujna reakcija

na starega. To bi vodilo do heglovskega tipa razvoja, katerega gonilna sila je nasprotje. Toda umetnostna zgodovina bi takšno konstrukcijo s težavo stkala in dejstvom bi delala silo prav tako kot takrat, ko jih je hotela zgodovina filozofije narediti razumljive skozi abstraktno mišljenje na osnovi medsebojnih razmerij pojmov.

8. Prim. prodorna opažanja v Anton Springer, *Bilder zur neueren Kunstgeschichte*, II. izdaja, II. zv., str. 400. To temo sem zaenkrat obravnaval v disertaciji: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München 1886 (natisnjeno kot rokopis).
9. Teorija, katero Wölfflin tu razvije o telesnosti našega dojemanja je v nezanemarljivi sorodnosti s Husserlovimi analizami konstitucije intersubjektivnosti kot jih razvija npr. v *Kartezijanskih meditacijah*, v slov. prev. I. Urbančič in M. Hribar, Ljubljana 1975. Če to opažanje povežemo z zgornjo središčnostjo temeljnega razpoloženja (Grundstimmung), ki vemo kolikšno vlogo odigra v misli Martina Heidegggra, lahko zaznamo v Wölfflinovi metodi dobre nastavke za razvoj fenomenološko-hermenevtičnega pristopa k razumevanju likovnih umetnosti. (Op. prev.)
10. Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, 1868; *Mikrokosmos*, III. izdaja, II. zv., str. 198 sl; R. Vischer, *Das optische Formengefühl*, 1872; Volkelt, *Der Symbolbegriff in der neueren Ästhetik*, 1876.
11. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, II. izdaja, II. zv., 5. razdelek, München 1879.
12. Anton Springer, *Raffael und Michelangelo*, II. izdaja, II. zv., str. 247. Pa tudi W. Henkes, *Die Menschen Michelangelos im Vergleich mit der Antike*, Rostock 1871; *Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der Sixtinischen Kapelle*, v: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, VII. zv, 1886.
13. Jacob Burckhardt, *Cicerone*, II, 2, str. 580.
14. A. Springer, prav tam, str. 262. Motivi iz medicjskih grobnic so deloma že vsebovani, morda celo anticipirani v razgaljenih figurah nad Sibilami v Sikstinski kapeli. Prim. figuro Somraka z levo figuro med Kumejo in Izaijo. Tu louverški sužnji vzbuja podobno razpoloženje.
- Michelangelova poslednja zamisel človeškega telesa se je zjedrila v popolno in brezoblično sesedanje telesa, v stanje popolne brezvoljnosti (prim. *Pieta* v florentinskem Duomu ter *Pietà* v palaci Rondanini v Rimu).
15. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 9.
16. Za celovit prikaz te duhovne spremembe prim. Leopold v. Ranke, *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten*, XII. izdaja, I. zv., Leipzig 1923, str. 257-267.
17. T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, I, 2.
18. L. v. Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie*, v: *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, 1835. Tu je naveden omenjeni primer. Boiardova pesnitev je iz leta 1494, predelava pa iz leta 1541.
19. "Lepota je za srečen rod, ampak nesrečen mora iskati vzvišeno do ganjenosti." (Schiller v pismu Süvernu, prim. A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, predgovor k drugi izdaji).
20. Prim. Ignatii Loyolae exercitia spiritualia, 1546, predgovor; Eberhard Gothein, *Ignatius von Loyola*, Stuttgart 1922, str. 65 sl; Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin 1921, str. 12 sl.
21. "Ljubite žensko, če želite, toda ne pozabite, da ste častilci neskončnosti".
22. Carl Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, III. izdaja, II. zv., Leipzig 1923, str. 415-419. Tu najdemo tudi novejšo bibliografijo o Piranesiju.
23. Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, IX. zv., str. 98. Podobne misli najdemo v: Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, I, str. 219 (o religioznem izvoru novejše glasbe); II, 144 (o baročnem slogu); II, 134 (o tem kako naj bi se duša odzivala na novejšo glasbo).
24. Arthur Seidl, *Vom Musikalisch-Erhabenen*, Dissertation, Leipzig 1887, str. 126; August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, IV. zv., Leipzig 1880-1882, str. 57.
25. Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, lib. ix, cap. v: "*Quidquid enim in medium proferat natura, id omne ex concinnitatis lege moderatur, neque studium est majus ullum naturae quam ut quae produxerit absolute perfecta sint.*"
26. Carl Justi, n. d., II. zv., str. 418.