

Prolegomena h knjigi o rimski umetnosti

Otto J. Brendel

Problem rimske umetnosti

Zgodovina je besedama "Rim" in "rimski" podelila ne- navaden dvojni pomen. Če rečemo "Rim", govorimo hkrati o mestu in o državi. Mesto leži znotraj geograf- sko natančno določenih meja, med Albanskimi griči in izlivom Tibere v srednji Italiji. Država se je razširila daleč onstran teh meja in končno postala rimski imperij. Mesto Rim obstaja še danes, medtem ko pripada rimska država preteklosti, tako da nam je prišlo v navado govo- riti o rimskem imperiju kot o nekem zgodovinskem obdobju. Pa vendar označujemo vsa ta kompleksna dej- stva, mesto in državo, imperij in njegov čas v zgodovini, z istim imenom "rimski". Naš lastni jezik postaja v odno- su do vsega rimskega potencialni vir zmešnjave, pri čemer umetnost ni nobena izjema.

Pozornost zbujaajoče dejstvo je, da vsi dosežki, ki jim je Rim zapustil svoje ime, niso v istem smislu in do enake mere "rimski". Tako na primer obsega "rimska zgodovi- na" navadno celoten razvoj rimske države od njenih začetkov do konca imperija in, konsekvntno temu, veli- ko več kot le zgodovino mesta Rima, medtem ko sred- njeveške in poznejše dogodke mesta ta izraz navadno ne označuje. Rimsko pravo je bilo končno zbrano in kodifi- cirano na ukaz bizantinskega cesarja Justinijana, pa je vsceno "rimsko". Antični mostovi in akvedukti Španije in južne Francije so bili zgrajeni v času imperija, vendar jih najverjetneje niso gradili le prebivalci Rima, niti ne moremo trditi, da je bilo tehnično znanje, uporabljeno pri teh gradnjah, izključno in povsem rimsko. Na drugi strani pa, kar je pravi paradoks, najbolj intimni in naj- neposrednejši izraz rimskega duha, njegov jezik, nikoli niso imenovali "rimski", temveč "latinski". Tako zasluga za ta dosežek ni pripisana Rimu, marveč regionalni civi- lizaciji, katere del je bil nekoč tudi Rim.

Že na začetku moramo vedeti, da se bo ta negotovost ponovno pokazala pri preučevanju rimske umetnosti. V resnici je določila smer teh raziskav, še posebno v zadnji fazi, to je v preteklih petdesetih letih. Že ime "rimska umetnost" zahteva razlago. Kaj v resnici razumemo s tem izrazom? Verjetno lahko z njim označimo umetnost mesta Rima v enakem smislu kakor govorijo o "rim- skem" baroku. Toda isti izraz se lahko nanaša tudi na umetnost imperija in vsa umetniška dela, izdelana kjer-

koli v času imperija, lahko imenujemo "rimska". Lahko pa je atribut "rimski" omejen na tista umetniška dela, ki so jih izdelali Rimljani, ne pa Grki, delujoči v Rimu ali pod imperijem, ali pa je lahko določen tip definiran kot slogovno "rimski", tako kot je drug tip "gotški", ne glede na čas in kraj nastanka. Problem je inherenten vsem raziskavam, ki kakor koli zagovarjajo ali negirajo obstoj "rimske" umetnosti. Pa vendar so ga jasno izrazili le redki pisci. Eden od njih, Alois Riegl, je začutil potre- bo, da razloži izraz "rimsko" v naslovu svoje *Spättrömi- sche Kunstindustrie*. V uvodu pravi: "Pri izbiri besede 'rimsko' namesto 'antično' sem imel v mislih celoten rimski imperij, ne pa le - kar želim posebej poudariti - mesta Rim ali italskega ljudstva, oz. le ljudstev zahodne- ga dela imperija."¹ To je seveda namerna izbira le enega avtorja; prav tako so možne tudi druge definicije.

Iz posebnih pogojev rimske umetnosti izhajajo trije zna- čilni problemi. Eden se nanaša na njeno *estetsko vredno- tenje*, ki je bilo skoraj od vsega začetka izredno negoto- vo; drugi je *historični razvoj*, o katerem se nam je ohrani- lo le zelo malo avtentičnih pričevanj. Očitno pa je, tudi zaradi modernih standardov, da se moramo, če se hočemo ukvarjati s katerim koli od obeh problemov, najprej odločiti, kaj bomo imenovali "rimsko". Problema vsebujeta začetno *terminološko* težavo. Pretekle izkuš- nje so jasno pokazale, da so vsa tri navedena vprašanja med seboj tesno povezana. V moderni literaturi o umet- nosti sestavljajo "rimski problem".

Vsa tri se v novejših diskusijah o antični umetnosti ne- nehno pojavljajo. Stimulirala so tako konkretne raziska- ve kot teoretska razmišljanja. Nekateri najbolj briljantni moderni prispevki k umetnostnozgodovinski metodi in kritiški analizi umetnosti so bili posvečeni prav rimske- mu problemu. V resnici je ta kontroverza značilnost modernega zanimanja, kar je mogoče opaziti na podlagi njene vse večje intenzivnosti. Rimska umetnost je danes bolj kot kdajkoli kontroverzna zadeva. Še vedno ne obvladamo vsega, na prvi pogled dispartnega in pogos- to nekoordiniranega gradiva, ki ga moramo obravnavati kot "rimsko umetnost". Manjkajo nam prepričljivi podat- ki in ustrezna kritiška orodja, s katerimi bi se lahko loti- li raznolikosti tega gradiva. Izkazalo se je, da je še pose- bej težko razviti tista splošno veljavna, vseobsegajoča načela, o katerih se zdi, da jih potrebujemo, da bi lahko

vsa dela rimske umetnosti učinkovito ločili od drugih dveh umetnosti, s katerima so tako tesno povezana, to je od etruščanske in grške.

Posledica številnih konkretnih odkritij arheoloških raziskav v zadnjih sto letih je tudi povečanje znanja. Rimska umetnost je imela pri teh odkritjih svoj delež, pa vendar so najnovejše diskusije na to temo verjetno največ prispevale s tem, da so postavile v središče zanimanja splošni problem rimske umetnosti. Soglasja o nakazanih odgovorih pa vseeno še ni videti. Kljub temu je danes očitno vsaj to, da zgodovine rimske umetnosti ni mogoče pisati tako kot zgodovino egipčanske ali grške, tako da se začne pri prepoznavnem, koherentnem korpusu umetnostnih del, ki kažejo očitno enotnost sloga, namenov in sredstev izražanja. Izraza "egipčansko" in "grško" imata v zgodovini umetnosti uveljavljen pomen; za pomen izraza "rimsko" pa ni mogoče reči, da je dognan. Enotnost rimske umetnosti se ne kaže v slogu ali pristopu k umetniškemu upodabljanju, kakor je to pri egipčanskem slogu. Če je podobna notranja enotnost, ki naj bi povezovala vse izrazne oblike rimske umetnosti, pri njej sploh obstajala, jo moramo v raznolikosti, ki jo imamo pred seboj, šele odkriti. Odločitev o tem, kaj imenovati "rimsko" in kdaj, je v rokah modernega raziskovalca, breme dokazovanja pa leži na ramenih kritike. Zgodovina rimske umetnosti svojega predmeta ne more samo pokazati in razložiti; najprej ga mora definirati.

V tem pogledu primer Rima v zgodovini umetnosti ni izjemen. Kritiki "renesančne" umetnosti morajo na podoben način določiti izraz "renesansa" in pokazati njegovo uporabnost v smislu historične kategorije, še preden lahko pričnejo obravnavati razlikujoče se izdelke tega obdobja kot sklenjeno skupino. Njihova naloga je morda lažja od problema, ki ga postavlja rimska umetnost, saj je jedro renesančne umetnosti vsaj v Italiji jasno določeno z njenim slogom in intelektualno klimo. Vprašanja pa, ki se vseeno pojavljajo, so vprašanja o mejah te kategorije. Bomo rekli, da se renesančna umetnost prične z Giottom ali Masacciom? Je to povsem italijansko gibanje ali pa smo upravičeni govoriti o "severni renesansi"? Kakšne spremembe so potrebne, da bi temu drugemu izrazu podelile pomen, ki bi ustrezal realnosti? Odgovor na ta vprašanja ni razumljiv sam po sebi; vprašanja je treba razjasniti. Podobna vprašanja se še bolj

nujno postavljajo v baročni umetnosti. Kje se prične? Kje so njene meje? Kaj "barok" v resnici je, neko zgodovinsko obdobje ali le usmeritev znotraj nekega zgodovinskega obdobja, to je 17. stoletja? Taka vprašanja so podobna tistim, ki jih pred nas postavlja rimska umetnost. Podobno slabo definiran je tudi izraz "moderna umetnost", ki ga je treba prediskutirati, čeprav je njen predmet del našega sodobnega življenja. Ni vsa sočasna umetnost "moderna". V vseh teh primerih mora biti najprej dokazana vrednost kritiške ali zgodovinske kategorije in določene morajo biti njene natančne omejitve, preden ji moremo pripisati konkretno gradivo. Med tistim, kar je ali ni "moderno" ali "baročno" v umetnosti, moramo potegniti črto. Prav tako se moramo odločiti, kaj želimo imenovati "rimsko". Razlikovanje izraža naše lastno kritiško vrednotenje umetniškega dela. Dodatnih primerov v zgodovini umetnosti ni težko najti.

Kljub temu pa bi uganka rimske umetnosti ostala. Predvsem je večina možnih kritiških klasifikacij omenjene vrste posledica pogojev, tipičnih za poklasična obdobja, srednjeveško ali poznejša. V teh obdobjih nas manj preseneča dejstvo, da so umetniki svobodno izbirali med različnimi načini izražanja. V antični umetnostni pa smo navajeni, da so razlike zarisane veliko ostreje, zdi se, veliko bolj objektivno. Zelo značilen je, na primer, slog egipčanskih slik ali kipov. Z lahkoto ga prepoznamo, saj je pristop k umetnostnemu upodabljanju stalen tako glede temeljnih načel kot ekskluzivnosti v primerjavi z vsemi drugimi antičnimi slogi. Praviloma je dvom, ali je neko delo egipčansko ali ne, zelo majhen. Podobno kaže grška umetnost distinktivno in vase zaprto naravo kljub razvojni energiji, ki jo vodi skozi različne faze od arhaike do helenizma. Pa vseeno so celo v antiki primeri, ki povzročajo dvom o nedvoumni rabi teh historičnih kategorij. Grški umetniki so delali za Perzijce. Bomo rezultat tega dela imenovali grška ali perzijska umetnost? Med velikimi slogi Egipta, Bližnjega vzhoda in zgodnje Grčije so živele prehodne umetnosti, na primer umetnost Feničanov. Take "mešane" sloge danes navadno obravnavajo s prezirom, ker naj bi jim manjkala izvirnost. Toda tudi te umetnosti imajo svoj delež pri rasti in širjenju naše civilizacije. Objektivnega ovrednotenja arhajskega feničanskega sloga še ni.

Toda vse to so bile v rani zgodovini sredozemske kulture le malenkosti. To, zaradi česar nas problem rimske umetnosti tako bega, je dejstvo, da smo soočeni z glavno smerjo antične umetnosti, smerjo, ki ima dolgo tradicijo in je izredno produktivna, pa vendar ji, presenetljivo, manjkajo tiste ekskluzivne, stalne in dokončne slogovne poteze, ki večino drugih antičnih umetnosti ločujejo na podoben način, kot ločujejo številne različne jezike. Še več, rimski dosežki na drugih področjih so distinktivni in izjemni. Pričakovali bi, da lahko rimsko umetnost po pomenu primerjamo z rimskimi vojaškimi dosežki ali državno upravo, katerih posledica je bil slaven imperij, ali pa s klasično latinsko književnostjo, ki je politični strukturi navdihnila lastni duhovni pomen. Namesto tega najdemo neko umetnost dokaj neenakih teženj in negotovega izvira, ki niha med "neoklasičnim" sprejemanjem grških standardov in pogosto grobim "ljudskim" realizmom, kar končno privede do na videz "anti-klasične" formalne okorelosti poznega rimskega sloga.

Ta dilema je tako kritiške kot historične narave. Kadar hoče moderna kritika soditi o umetnosti, ki tako nasprotuje modernim pričakovanjem, je v prvi vrsti soočena z *estetskim vrednotenjem*. To pa ne more biti dolgo ločeno od *historičnega problema* evolucije. Zato je bila rekonstrukcija razvoja rimske umetnosti kot zgodovinskega procesa dolgo časa, in še vedno je, nujna naloga. Ta naloga pa tudi vodi do problema definicije, ki smo ga pojasnili zgoraj. Treba je definirati, kaj mislimo z "rimske umetnostjo". To je *terminološki problem*. Kritika se je v zadnjem času ukvarjala predvsem z vprašanjem, kaj natančno je rimsko v rimski umetnosti.

Zgodovina problema

Da bi razumeli moderno literaturo o rimski umetnosti moramo razumeti omenjene tri vidike problema - *estetskega*, *historičnega* in *terminološkega*. Vsi trije nedvomno izvirajo iz realnega položaja rimske umetnosti, toda moderni raziskovalci in kritiki so se tega položaja zavedeli le postopoma. Vsako od teh treh vprašanj, čeprav gradivu inherentno, je v nekem trenutku stopilo v središče pozornosti moderne kritike in ob svojem odkritju povzročilo novo razlago rimske umetnosti. Tako je bil *historični problem* rimske umetnosti prvič formuliran v

renesansi; *estetsko* vrednotenje je postalo sporno v sedemnajstem in osemnajstem stoletju; *terminološka* določitev rimskega sloga pa je predmet najnovejših raziskav. Te spremembe zornega kota je vsakokrat spremljalo vse večje konkretno poznavanje izvirnega gradiva in bolj neposreden stik z njim, hkrati pa so značilne tudi za druge, bolj splošne spremembe v evropskem mišljenju. Tako kot na drugih področjih se tudi na tem kaže, da do odkritij ne prihaja po naključju, marveč takrat, ko čas zanje dozori. V preteklih stoletjih so različne reakcije na rimsko umetnost zvesto sledile ne le prevladujočim nagnjenjem okusa, temveč tudi razvoju idej nasploh. Tako je bil na podlagi intuicije enega pisca ali prizadevanj cele skupine učenjakov od časa do časa korenito preformuliran in preoblikovan celoten problem. Vsakokrat ko se je to zgodilo, je bil rezultat nova teorija o rimski umetnosti. V nadaljevanju bomo na kratko prikazali odločilne korake v tem sosledju teoretskih pristopov od petnajstega stoletja naprej. Temeljne ideje zgodnejših pristopov še vedno niso mrtve, in njihova uporabnost ni izčrpana z izjavami, da nekatere teorije in njihov vpliv izhajajo iz intelektualnih konstelacij, drugačnih od današnjih.

Renesansa

V odnosu renesančnih teoretikov do rimske umetnosti se zdita še posebno pomembni dve posebnosti. Ena je odsotnost učinkovitega razločevanja med grško in rimsko umetnostjo. Generacijam, ki so v 15. stoletju prve pričele oblikovati koncepte naše zgodovine umetnosti, se je klasična antika kazala kot kontinuirana celota. Kot tak je bil "antični način" *toto genere* v opoziciji do "modernega". Tako beremo v Ghibertijevem drugem "Komentarju", da se je antična umetnost končala pod Konstantinom. Šeststo let po tem dogodku niso bile dovoljene nobene podobe in umetnostno znanje je padlo v pozabo. Po tem dolgem intervalu so "Grki" (to je bizantinska oživitve v Toskani) izpeljali prve slabotne poskuse, da bi ponovno ustvarili umetnost slikanja. Za umetnost, ki se je pričela takrat, se je kmalu po Ghibertiju uveljavil naziv "moderna"².

Tu imamo opraviti s temeljnim kritiškim konceptom. Njegova osnova je razločevanje, in to ne razločevanje med dvema enakovrednima slogoma, marveč razloče-

vanje med zgodnejšo, boljšo umetnostjo ("antično") in neko "nespretno" novejšo umetnostjo (bizantinsko ali italo-bizantinsko). Opazimo lahko seveda, da je s tem umetnostno-kritičnim nasprotjem tesno povezan neki zgodovinski koncept, ideja o propadu umetnosti. To je drugi element, ki zasluži našo pozornost.

Tožbe nad nekakšnim propadom umetnosti pri nekaterih latinskih piscih, ki so jih v renesansi veliko brali, na primer pri Pliniju, Vitruviju in drugih,³ so dokaj pogoste. Inovacija renesanse je, da so estetsko prepričanje o propadu umetnosti inkorporirali v povsem dozorelo historično teorijo, kakršno najdemo pri Ghibertiju. Tega pri latinskih piscih o umetnosti ni. Ghibertijev kratek odlomek je pomemben zato, ker vsebuje jedro konsistentne zgodovine umetnosti, razdeljeno na tri glavna obdobja: antično, vmesno (naš "srednji" ali "temni" vek) in obdobje novega primitivizma (neobizantinsko), ki ga je prvi presegel Giotto. S kritičnega stališča je bilo antično obdobje občudovano, drugo je pomenilo popoln vakuum, tretje pa je bilo nekakšna arhajska stopnja, ki je bila končno presežena (z Giottom).

Ta kritično-historična shema je ostala v veljavi vso renesanso in še danes ni v celoti ovržena. Naš koncept "renesanse" je bil oblikovan po tem vzorcu. To ne pomeni, da je shema v primerjavi z realnostjo povsem brez podlage, čeprav je glede detajlov pomanjkljiva. Toda o tem na tem mestu ne moremo razpravljati še naprej, saj moramo našo pozornost osredotočiti na vpliv, ki ga je imel ta primer na poznejše zgodovine rimske umetnosti. Pomembno je dejstvo, da imamo opravka s teorijo, ki z zgodovinskimi pojmi podpira propad različnih umetnosti. Ni se mogoče izogniti naslednjemu vrašnju: kje, kdaj in zakaj je do tega "propada" dejansko prišlo? Ghiberti daje nanj renesančen dogovor: do propada umetnosti je prišlo po rimskem obdobju (in ne med njim ali pred njim), v "mračnem veku".⁴ Drugi so pozneje postavili isto vprašanje in dali nanj drugačne odgovore.

Vendar je v renesansi položaj tega problema ostal dokaj stanovit. Antika je bila splošno razumljena kot nedeljiva entiteta, v kateri sta bila "grško" in "rimsko" le dva različna vidika ali zaporedni razvojni stopnji. Zaton umetnosti oziroma vse visoke kulture je prišel s koncem antike. "Grško" in "rimsko" sta skupaj sestavljala klasični vek. To, kar je bilo pomembno, ni bilo razločevanje

teh dveh faz antike, temveč večje nasprotje med "antičnim" in "modernim". Zaradi tega konsistentnega, čeprav poenostavljenega gledanja, je le malo dvomov o estetskem vrednotenju rimske umetnosti. Prestiž rimske umetnosti je bil velik preprosto zato, ker je bil del splošnega odpora do neklasičnih "modernih" umetnosti - bizantinske in srednjeveške.

Kratek in jednat povzetek te situacije najdemo pri Vasariju, ki je povsem teoretsko domneval stalen napredek umetnosti od začetka do konca antike. "Za Rimljane lahko resnično rečemo, da so zbrali najboljše lastnosti vseh drugih metod in jih združili v njihovo lastno z namenom, da bi bil lahko ta (namreč rimski "način" ali slog) boljši od vseh, ne, absolutno božanski, kakršen tudi je." (Biografija Andrea Pisana.) V istem odlomku najdemo prvi namig na problem, ki je čakal bodoče zgodovinarje rimske umetnosti. Ko je Vasari pisal te vrstice, se je čutil dolžnega označiti svojo rabo izraza "rimski" takole: "Rimljane imenujem tiste, ki so po osvojitvi Grčije obnovili Rim in tja prenesli vse, kar je bilo na celem svetu dobrega in lepega."⁵

Teorija o vzponu in propadu

Šele ko so pričeli rimsko umetnost gledati v nasprotju z grško in ne več v tesni povezavi z njo, je postalo njeno estetsko vrednotenje sporno. Praktično seznanjanje z njenimi izdelki je moralo razkriti to nasprotje in hitro opozoriti tudi na nasprotje med zgodnjo in pozno imperialno umetnostjo.⁶ Celo še preden je bilo to seznanjanje utemeljeno z zadostno količino podatkov in primerjalnega gradiva, je bilo mogoče slutiti potrebo po razločevanju med grškim in rimskim. Grčija je bila starejša kultura, Rim le naslednik. Čeprav obe "klasični", nista bili tudi nujno enakovredni. Ko je bil odnos med njima prvič formuliran, je postal odprto vprašanje.

Zgoden in zgovoren simptom te neogibne spremembe v drži najdemo v pismu La Teuliera, do leta 1699 direktorja Francoske akademije v Rimu. Ustanova se je ukvarjala izrecno s preučevanjem in kopiranjem umetniških del v Rimu. Toda že leta 1696 je La Teuliere predlagal, da odprejo podobno šolo v Atenah, in to utemeljil z naslednjim: "Ker so lepe umetnosti prišle v Italijo iz Grčije, bi lahko tako (če bi bila namreč v Atenah ustanovljena akademija) stvari videli pri njihovem izviru; to velja tako za arhitekturo kot skulpturo, katerih čudoviti ostanki so po pripovedovanju ljudi še vedno tam, predvsem plitvi reliefi itn."⁷ Tu zavzema rimska umetnost, daleč od tega, da bi bila "boljša od vseh", kakor jo vidi Vasari, le drugo mesto za grško. Usmeritev je rimske umetnosti v bistvu nenaklonjena, in to je njen poznejši sloves pokazal v obilni meri.

Potrebno je bilo kar nekaj časa, da se je razvilo to gledanje, mlajše od onega, ki mu nasprotuje. Zanimanje za antiko se je v sedemnajstem in osemnajstem stoletju v prvi vrsti osredotočilo na tiste obsežne objave antičnih spomenikov z grafičnimi ilustracijami, ki so v zares enciklopedičnem obsegu prvič prikazale bogastvo in raznolikost ostalin. To gradivo, zbrano z učenjaško zavzetostjo za kompilacije in informacije, čeprav brez ustreznega kritičnega občutka, je z vsemi svojimi napakami in zmotami pomenilo trajno spodbudo za raziskave in izziv kritičnemu duhu prihodnjih generacij. Zaradi bogastva vsebine in nekakšnega občutka za bizarno je te knjige še dandanes vredno upoštevati. Leta 1749 so se pričela izkopavanja v Herkulanu in že znanemu gradivu dodala nova odkritja. Obsežna objava⁸ je zelo hitro omogočila, da je tudi to gradivo postalo dostopno. Vsa ta znanstvena dejavnost je povzročila resničen napredek v zbiranju antičnega gradiva, le malo pa je prispevala h kritičnemu problemu umetnosti.

V resnici so ostale teoretske razprave o umetnosti večinoma onstran dosega te literature, katere namen je bil podati konkretno informacijo. Vendar pa ne moremo reči, da med "antikvarji" vodilne ideje sploh niso bile prisotne. Primer neposrednega zanimanja lahko navedemo iz najobsežnejšega, prav enciklopedičnega dela te vrste, ki je obravnavalo religijo in materialno kulturo antike, de Montfauconove "L'antiquité expliquée", objavljene leta 1719.⁹ V uvodu k I. zvezku je področje celotnega projekta razloženo takole: "To delo obsega vse, kar je bilo označeno kot 'la belle antiquité', o kateri menijo, da se je kljub hudim pretresom po tretjem stoletju končala v času mlajšega Teodozija."¹⁰ Definicija poznega klasičnega obdobja - obdobja propada, ustreza zgodovinskemu konceptu, ki je bil pozneje tako prepričljivo razložen v Gibbonovi "Decline and Fall of the Roman Empire".¹¹ V bistvu je to renesančni koncept, ki ga najdemo pri Ghibertiju, vendar z eno razliko. Obdobje propada pred končnim zatonom je tu postavljeno v antično obdobje, kar ustreza naši rabi izraza "poznoklasično". Pa vendar ne moremo mimo vtisa, da Montfaucon uporablja pri uvažanju tega predmeta dokaj zadržan jezik. Za to obstaja razlog. Koncept "la belle antiquité", ki označuje klasično dobo, ima neko estetsko konotacijo, ki ji ne zaupa. Čuti se dolžnega poudariti, da se mora naslednjemu obdobju "barbarstva" človeštvo zahvaliti za številne bistvene tehnične iznajdbe, na primer mlin na veter, vodni mlin in druge, ki v "la belle antiquité" niso bile znane.¹² Ne da bi posebej preverjali detajle tega odlomka, ga lahko sprejmemo kot indic na to, da je bila vodilna Montfauconova ideja splošna antropologija antičnega sveta. S stališča splošne antropologije lahko resnično dvomimo o tem, da je ideja "propadajoče" antike uporaben zgodovinski izraz ali celo uporabna razdelitev. Splošna civilizacija zahodne Evrope je ostala na svoji "poznoklasični" stopnji še dolgo časa, morda vse do 9. ali 10. stoletja.

V tem primeru ne pride le do težav pri razmejevanju "klasičnega" obdobja od njegove spodnje meje, srednjega veka, marveč postane sporen sam koncept "propada" kot popolnega razpada kulture.

Očitno je, da vse te različne smeri mišljenja povezuje en osnovni koncept. Njihova določujoča ideja je bil tisti skupni vzorec historiografije, ki smo ga prvič prepoznali v zgodnji renesansi in katerega edinstven vpliv na poznejšo umetnostno kritiko nam postaja sedaj dokaj jasen. Imenujemo ga teorija vzpona in propada kultur. Na en ali drug način se vsi tukaj navedeni za in proti nanašajo na to osnovno idejo. Prav ta ideja je postala osrednji koncept knjige, ki zasluži na tem mestu posebno pozornost, ker je trajno in prav odločilno vplivala na vso poznejšo kritiko rimske umetnosti, to je J.J. Winckelmannova "Zgodovina antične umetnosti".¹³

Ta knjiga, napisana in objavljena v ozračju modernizma osemnajstega stoletja z njegovim hitrim vzponom znanja in rastočimi nasprotji, dolguje svoj izreden uspeh predvsem sinoptični moči svojega avtorja. Winckelmann je spojil metode in poglede več disciplin v eno samo in s tem ustvaril novo disciplino - zgodovino umetnosti.¹⁴ Njegovo glavno področje je bila umetnostna kritika, o kateri je bil prepričan, da ima v njej posebno poslanstvo.¹⁵ Ni bil antikvar, vendar je imel antikvarsko znanje; znal je grško in latinsko in filologovi neodvisni sodbi, izšolani v kritiki tekstov, je dodal povsem izvirno razumevanje literature, predvsem Homerja. Glede splošne kronologije in sloga posamičnih del se je bil prisiljen pogosto motiti, in se tudi je. Pa vendar je vzpostavil razvoj klasične umetnosti na podlagi postopnih sprememb in bil sposoben nakazati glavna obdobja tega procesa. Njegov metodološki cilj je bilo skladje med literarnimi dokazi, datiranimi spomeniki, z novci vred, in številnimi nedatiranimi ostanki antične umetnosti. Razumel je, da taka naloga zahteva realno preučevanje spomenikov, in zaničeval teoretike in kabinetne antikvarje, ki so dopuščali, da so jih zavajale nepopolne grafike in spretni ponarejevalci. Njegov literarni slog oblikuje osebna, skoraj agresivna neposrednost, njegovi opisi so poživljeni s številnimi izvirnimi opazkami in srečnimi asociacijami, ki bralca nenehno opominjajo, da je vsako umetniško delo najprej in predvsem osebno.¹⁶ Vendar so morale biti vse te različne namere, ideje, raziskave in opažanja vpisani v nekakšen oblikujoč in določujoč

okvir, to je v koncept zgodovine. To je bila naloga, ki si jo je zadal Winckelmann. Zgodovino je razumel kot združujoč princip, s pomočjo katerega je mogoče zbrati in urediti vse posamične pojave, ne kot čisto sosledje dogodkov, marveč kot sistematično in razumljivo ureditev sorodnega gradiva, kot "Lehrgebäude". V uvodu je svoj projekt razložil takole:

"Zgodovina umetnosti (namreč v antiki) nas mora učiti o izviru, rasti, spremembi in propadu umetnosti z različnimi slogi ljudstev, obdobjem in umetnikov vred, te trditve pa mora, kolikor je le mogoče, dokazati s pomočjo ohranjenih spomenikov antike."¹⁷

Winckelmannovo vrednotenje rimske umetnosti moramo razumeti v skladu s temi idejami. Vsaj v dveh ozirih je bilo to vrednotenje negativno. Prvi se nanaša na njegov koncept zgodovine. Kot umetnostni kritik, ne dosti drugačen od renesančnih umetnikov, je bil Winckelmann nagnjen k razumevanju klasične umetnosti kot homogene celote, v ostrem nasprotju z umetnostjo okoli njega, to je s poznobaročnimi slogi, ki jih je vehementno kritiziral. V primerjavi z deli te vrste so se zdeli tudi pozni primeri antične umetnosti "do zatona umetnosti" vredni hvale.¹⁸ V tem se je strinjal z drugimi pred njim in za njim.¹⁹ Na drugi strani pa je Winckelmann izoblikoval dokaj natančno idejo (ali ideal) o posebnih lastnostih, ki jih je, v primerjavi z "moderno" umetnostjo, tako naklonjeno videl v antični. Te lastnosti niso enako prisotne v vseh antičnih delih. Zato je dajal prednost tistim obdobjem antične umetnosti, v katerih so se te lastnosti, kakor jih je sam videl, kazale v najbolj čisti obliki. Pri prepoznavanju pomembnih kakovostnih razlik med različnimi obdobji ali stili so ga podpirali tudi antični avtorji, predvsem Plinij. S tem je Winckelmannov kritični pristop potisnil v ospredje neenakost ohranjenih del, in temu je Winckelmann pogosto dal večjo vlogo kot skupnim potezam. O polni moči antične umetnosti, pravem klasičnem slogu, so sedaj ugotovili, da pripada jasno določenemu obdobju v antiki, ki približno ustreza petemu in četrtemu stoletju pred n. št. Z drugimi besedami, Winckelmann je ugotovil, da je z njegovimi odkritji stara teorija rasti in propada umetnosti kar najbolj presenetljivo potrjena. Toda tej teoriji je dal drugačen poudarek. Tako razumljen se je propad umetnosti pričel mnogo pred koncem antičnega obdobja; gre

za historičen proces znotraj antike. V Winckelmannovi zgodovini umetnosti se obdobje propadanja prične po smrti Aleksandra. Po tej shemi sodi vsa helenistična in še posebej rimska umetnost v obdobje propadanja antike.

V odlomku, v katerem Winckelmann pojasnjuje to teorijo, najdemo izredno zanimivo opazko. Razvoj grške umetnosti, "posebno kiparstva", je razdeljen v štiri slogovna obdobja, od katerih dva rasteta in dva padata. Potem ko Winckelmann to ugotovi, nadaljuje: "Usoda umetnosti modernega časa je glede njenih obdobj podobna antični; v njej je na podoben način prišlo do štirih odločilnih sprememb ..."²⁰ Vidimo lahko, da je v Winckelmannovi zavesti nastal historičen koncept. S tem ko je med antično in poklasično zgodovino umetnosti ugotovil vzporedje, je anticipiral veliko bolj moderne koncepte, kakršen je na primer koncept "ciklov okusa", če uporabimo sodobno formulo.²¹ Z Winckelmannom se je pričelo moderno obdobje očitnih teženj po sistematizaciji zgodovine. Vendar pa je treba opozoriti, da Winckelmann ni želel nič več kot le podati neko opažanje. Nobenega indikata ni, da je z vzporejanjem antičnega in poklasičnega razvoja impliciral tudi zakonito sosledje (kot ga je Wölfflin) ali biološko nujnost (kot jo je Spengler).

Druga točka, ki jo moramo na tem mestu poudariti, se nanaša na vprašanje, s katerim se je Winckelmann prav tako ukvarjal, in sicer, ali lahko v umetnosti določimo poseben rimski slog. Winckelmann je odgovoril negativno: posebnega rimskega sloga ni. Podobno kot renesansa je tudi on videl klasično umetnost kot kontinuiran razvojni proces, v katerem ni bilo nobene podlage za ločevanje na grški in rimski slog.²²

Zdi se, da v Winckelmannovi historični shemi rimska umetnost v glavnem sovпада z njegovim domnevnim četrtem obdobjem, imenovanim "slog posnemovalcev, propadanje in zaton umetnosti",²³ vendar kronološke razmejitve med štirimi obdobji niso vedno jasno določene. Toda v IV. in V. poglavju drugega (kronološkega) dela *Geschichte der Kunst* so standardna dela imperialne umetnosti obravnavana z velikim občudovanjem, čeprav sta, značilno, poglavji naslovljeni "O grški umetnosti pod Rimljani in rimskimi imperatorji" in "Zaton umetnosti pod Septimijem Severom".²⁴ S tem se je izognil izrazu "rimska umetnost". Winckelmann je spoznal, da so cele kategorije umetnosti tipične za rimsko umetnost, na primer imperialni in nagrobni portreti in sarkofagi, vendar jim je posvetil le malo pozornosti.²⁵ Njegovo poglavje "Zgodovina umetnosti v Rimu" pomeni še vedno uporabno zbirko literarnih omemb del, izdelanih ali prenešenih v Rim, toda omejeno je le na republikansko obdobje.²⁶ Etruščanska umetnost je obravnavana posebej.²⁷

Winckelmann je v skladu z načrtom svoje knjige mnenja in opažanja o rimski umetnosti raztresel po različnih delih in jih ni zbral v kontinuiranem zapisu. V poglavja o Rimu je večkrat vključeno tuje gradivo. Kljub vsem pomanjkljivostim pa je *Geschichte der Kunst des Alterthums* prvi oris zgodovine rimske umetnosti z modernimi izrazi, prav tako pa je to tudi prvi primer moderne zgodovine grške umetnosti. Več kot stoletje potem so se arheološke raziskave ukvarjale z reševanjem in bogatenjem tega impresivnega gradiva. Oris je bil postopoma izpopolnjen z vse več zanesljivimi detajli.

Prevrednotenja

Še vedno je mogoče vztrajati pri Winckelmannovem stališču, da helenistična umetnost označuje začetek propadanja in da resnične "rimske" umetnosti nikoli ni bilo, ker ni bilo "rimskega" sloga.²⁸ Pa vendar njegovega vpliva danes ne čutimo tako neposredno. V devetnajstem stoletju sta ga nadomestila neka pomembna sprememba v okusu in intelektualni naravnosti, kakor tudi nov razvoj umetnosti. Predvsem zaradi teh sprememb je bil proti koncu stoletja primer rimske umetnosti znova odprt, in sicer sta to izvedla dunajska zgodovinarja umetnosti A. Riegl in F. Wickhoff. Dogodek je označil novo fazo v takrat že stari polemiki.²⁹

Morda je bila najbolj očitna sprememba v metodi. Prvič so bile moderne tehnike umetnostnozgodovinske analize uporabljene za rimski problem. V natančnem preučevanju obsežnega, a neenotnega gradiva so svobodno, čeprav do neke meje improvizirano sodbo kavalirjev - connoisseurjev, slog osemnajstega stoletja, nadomestili objektivnejši kriteriji. Podobno kot znanost je bila tudi zgodovina umetnosti sedaj utemeljena na opazovanju mnogovrstnih primerov. Arheologija je pričela vzpostavljati trdnjše temelje konkretnega in kronološkega poznavanja, čeprav sta se oba, Riegl in Wickhoff, pritoževala, da je bilo premalo tega dela usmerjenega v rimske študije, in njune lastne datacije spomenikov pogosto kažejo, da to pritoževanje ni bilo brez podlage.³⁰ V delih obeh učenjakov pa je pomembnejše od teh detajlov vztrajanje pri novih kategorijah estetskega opisovanja in razumevanja.

V njunih delih občutimo impulze sodobnega, predvsem impresionističnega slikarstva. Značilnost teorije poznega devetnajstega stoletja je posebno poudarjanje "čistega gledanja" kot resnične zmožnosti umetnika; to je z vsemi poznejšimi problemi postalo vir moderne umetnosti. Predvsem Rieglu ni nikoli zadostilo poudarjanja, da je treba dela antične umetnosti, tako kot vsake druge, najprej soditi po njihovi "materialni pojavnosti v obrisu in barvi, na ploskvi in v prostoru".³¹

Glavna prednost tega pristopa je prepletanje svežih estetskih konceptov in močnih historičnih analiz. Novost teoretskih zanimanj je povzročila spremembe v jeziku umetnostne kritike, ki si je prizadevala doseči filozofsko in znanstveno natančnost. Posledice so še danes temeljnega pomena, čeprav je treba nepripravljenemu bralcu terminologijo v nekaterih primerih razložiti.

Vsaka umetnost izpričuje neko dejanje izbire, ki jo je mogoče najbolje razumeti, če spoznamo, da je isto idejo mogoče pogosto izraziti na več različnih načinov. Od tod izvira pomen primerjav za razumevanje umetnosti. Vse devetnajsto stoletje so rimska dela navadno primerjali z grško umetnostjo. Tokrat pa je bilo drugače. Pravi predmet Wickhoffovega in Rieglovega zanimanja ni bila grška klasična umetnost, temveč zgodnja srednjeveška umetnost. To drugačno zanimanje, ki je bilo izhodišče obeh raziskovalcev, jima je oskrbelo novo primerjalno gradivo, posledica tega pa je bilo drastično spremenjanje takrat standardnih pogledov na rimsko umetnost.

Njuno delo je odkrito polemično. Njegov cilj je popolno prevrednotenje rimskega obdobja. Zakaj rimska umetnost ne kaže propada, marveč razvoj, če jo sodimo po njenem končnem izidu, namreč po krščanski umetnosti bizantinskega obdobja in srednjega veka. Wickhoff je bil še posebej dovzeten za (ne-naturalistično) animiranost pedsrednjeveškega slikarstva. To mu je, na primer, omogočilo "videti" rimske reliefe na Titovem slavo-oku kot predhodnike zgodnjih bizantinskih miniatur takega tipa, kot ga najdemo v *Dunajski Genezi*.

Rieglovi *Stilfragen* so izšli prvi. Napisal jih je zato, da bi pokazal kontinuiran razvoj rastlinskih ornamentov od zgodnje antike do bizantinske in saracenske umetnosti. V tem kontekstu se prevrednotenju rimske umetnosti ni bilo mogoče izogniti. Riegl je opazil tudi povezavo med takratnim nizkim vrednotenjem rimske umetnosti in teorijo propada v rimskem obdobju ter podvomil o njej: "V imperiju se je antična umetnost razvijala in njen trend je bil vzpenjač, ne padajoč, kakor bi vsi želeli, da verjamemo."³² Dve leti pozneje se je Wickhoff

jasno izrekel v prid te trditve. Njegov uvod v *Dunajsko Genezo*, ki ga je kmalu zatem prevedla in v posebnem zvezku objavila gospa Strong, pomeni prvo moderno knjigo o rimski umetnosti.³³

Wickhoffova knjiga se prične z obravnavo posebnega, v srednjeveški umetnosti običajnega načina upodabljanja, ki prikazuje potek nekega dogodka tako, da je ista oseba upodobljena v dveh ali več različnih trenutkih, vendar znotraj iste kompozicije. To imenuje "kontinuirana" pripoved. Wickhoff poudari nenaturalistično naravo takih kompozicij in v nadaljevanju pokaže, da je bil vir tega "kontinuiranega sloga" rimska umetnost.³⁴ Da bi utemeljil ta pojav, ki je tako odkrito nasprotoval naturalističnim teorijam njegovega časa, je razvil novo teorijo o rimski umetnosti, ki je imela v prihodnosti pomembne posledice.

Wickhoffova umetnostna teorija v resnici ni povsem ločena od naturalistične. Umetnost razume kot proces upodabljanja, ne kot samostojno ustvarjanje. V skladu s tem ugotavlja napredovanje od "stiliziranega" do "naturalističnega" upodabljanja v smislu objektivnega naturalizma (objekti so prikazani tako, kakršni v bistvu so). Nato sledi "iluzionizem". S tem izrazom označuje upodabljanje objektov, kakor se kažejo (in ne kakršni so), torej neke vrste subjektivni naturalizem. To je najvišja oblika umetnosti. Njegova najljubša primera "iluzionizma" sta Rembrandt in še posebej Velasquez.³⁵

Pri Wickhoffu koncept "propada" ni v celoti opuščen. Tako pride do naslednje rekonstrukcije antične umetnosti. Grška umetnost je v času helenizma propadala. Medtem se je v etruščanski in rimski Italiji izoblikovala neka "iluzionistična" umetnost (17 ss.). Avgustejsko umetnost, še vedno na pol helenistično, ceni Wickhoff dokaj nizko (26 ss.). Njen "imitativni naturalizem" postavlja nasproti domačim, etruščansko-latinskim smerem. Iz spoja avgustejske in domače umetnosti raste flavijski slog, ki doseže svoj vrh z reliefi Titovega slavoloka. Tako je bil ustvarjen rimski "iluzionistični" relief (nekakšno slikarstvo s kiparskimi sencami), ki se je razvil v nacionalni slog (48 ss.; 73 ss.). Iz njega se pod Trajanom rodi nova zahodna in rimska umetnost s "kontinuiranimi" kompozicijami na Trajanovem stebru (114). Enak razvoj je mogoče videti v pompejskem slikarstvu (117 ss.).

Nekaj let pozneje je Riegl objavil knjigo *Spättrömische Kunstindustrie*, ki je prav tako odkrito nasprotovala vladajoči dogmi o propadu antične umetnosti. V resnici si je zadal nalogo pozitivno razložiti tista "mračna stoletja", ki naj bi baje povzročila razpad vseh umetnosti. "Poznorimski" pomeni Rieglu čas med letoma 313 (Nikejski edikt) in 768 (prihod Karla Velikega), natančno tisto obdobje torej, ki je bilo od renesanse naprej sploš-

no ožigosano kot čas "barbarstva".³⁶ V ta namen tudi Riegl podaja pregled rimske umetnosti v času imperija, vendar se pri tem bolj osredotoča na kontinuirane slogovne tokove kakor na delitve na obdobja. Podobno kot Wickhoff želi pokazati, kako se je "poznorimski" slog razvil iz predhodnega, četudi veliko bolj poudarja kontinuiteto umetnosti v kritičnih stoletjih po Trajanu. Prav tako pomembno pa je videti, v čem ta knjiga dopolnjuje in potrjuje Wickhoffovo teorijo in v čem jo kritizira.

Rieglovi koncepti so nasploh bolj analitsko-filozofski in manj pragmatično-impresionistični. Med njimi je najpomembnejši "Kunstwollen". Dobeseden prevod, "umetnostno hotenje", ne pokriva v celoti pomena tega Rieglovega koncepta, ustrežnejši prevod bi bil morda "slogovni namen". Besedo in koncept je navdihnilo neko drugo polemično prizadevanje avtorja. Naperjeno je proti materialistični teoriji, po kateri so oblike v umetnosti nekakšna avtomatična posledica uporabljenih tehnik in materialov oziroma drugih naravnih pogojev. Tem idejam nasproti je Riegl postavil "Kunstwollen" kot formativno voljo, ki doseže v vseh tehnikah in materialih svoj lastni cilj, to je specifičen slog. Ker so umetnostni slogi skupni celim obdobjem, moramo domnevati, da najdemo skupno, v osnovi verjetno instinktivno "Kunstwollen", pri vseh posameznikih nekega obdobja. Ta kolektivni dejavnik oziroma skupno formativno hotenje določa vsakokrat okus in prevladujoče interese umetnosti. To je vzrok občasnih sprememb in, nič manj, kolektivnih umetnostnih slogov. Kot skupni imenovalc povezuje vso umetnostno proizvodnjo neke dobe, celo oblike arhitekture s sočasnim kiparstvom, slikarstvom in uporabno umetnostjo - "Kunstindustrie", katere preučevanju je bila knjiga v prvi vrsti namenjena.³⁷

Riegl, za razliko od Wickhoffa, rimski umetnosti ne pripisuje pravcega "iluzionizma". V *Kunstindustrie* je vsa zgodovina umetnosti razumljena kot zgodovina prostorskih upodobitev (51 s.) in Riegl je mnenja, da iluzija prostora ni bila del hotenja rimskih umetnikov. "Kunstwollen" vse antične umetnosti, z rimsko imperialno umetnostjo vred, se ukvarja z "osamitvijo posamičnih form na ploskvi", ne pa s povezovanjem oblik s pomočjo skupnega prostorskega medija, kar je značilnost renesančne umetnosti (45). S tem Riegl revidira Wickhoffove ugotovitve o prostorskih učinkih nekaterih rimskih reliefov. Vendar pa obstaja kontinuiran razvoj. Klasični grški reliefi kažejo oblike, povezane z nevtralno osnovo, iz katere se zdi, kot da rastejo, in ki je "taktična osnova", to je resnični del kiparske forme. V rimskem času se je ta odnos med osnovo in predmeti postopoma spreminjal. Na poznorimskih reliefih so figure postavljene pred osnovo, ki je zgubila svojo kiparsko funkcijo, ker so oblike ločene od nje. Tako so sedaj povezane z imaginarnim prostorom pred njimi, z "optično ravnino".³⁸ Resnična osnova se pojavlja le v temnih intervalih med ostro zarisanimi formami; postala je negativizem. Rieglava teorija prostora potrjuje s tem kontinuiran napredek daleč preko "iluzionizma", pripisane-

ga prvemu stoletju n. št. Rimski reliefi so dosegli popolno in dokončno ločitev od "taktilne osnove" šele v času Konstantina. Šele takrat je bila odprta pot za razvoj srednjeveške in novejših umetnosti. Na reliefih, slikah in mozaikih, nastalih po Konstantinu, je sprememba postala očitna. Figure in predmete vidijo sedaj v "optični" sprednji ravni; prvič v zgodovini jih umetniki kažejo pred osnovo (ne v stiku z njo), ki je postala "ozadje", nakazujoče prostor. Rimska umetnost imperija konstituira neizogiben prehod med tema dvema načinoma "gledanja", med klasičnim in poklasičnim.

Kunstindustrie moramo brati po *Wiener Genesis*. Izvirni navdih in vizualna občutljivost sta bila Wickhoffova. Večji del Rieglrove knjige lahko najbolj razumemo kot kritičen pretres Wickhoffovih opažanj. Še posebej velja to za opise reliefov, metodološke raziskave vizualnih elementov (svetlobe in sence) v antični umetnosti in razlikovanje treh stopenj v tem razvoju. Riegl je v raziskave vključil tudi egipčansko umetnost, zato da bi ponazoril prvo stopnjo svoje razvojne sheme, opisano kot v celoti "taktilno" brez odnosa do "optične" iluzije, kar ustreza Wickhoffovemu splošnemu opisu pred-naturalistične umetnosti kot "stilizirane". V resnici je Riegl potreboval novo terminologijo za slogovnega opisovanje, saj je, za razliko od Wickhoffa, želel opisati celoten tok umetnosti vsakega obdobja, z neupodabljaljivimi umetnostmi, kakršna je arhitektura, vred. Vendar temeljito preimenovanje vseh slogovnih konceptov, ki jih je prevzel od Wickhoffa, nakazuje globlje razlike v temperamentu. Riegl je konkretiziral sistem, ki ga je orisal Wickhoff. Kjer je Wickhoff pripovedoval o vtisih in izkušnjah, je Riegl navajal razloge in razlagal. Wickhoffova estetska občutljivost je bila impresionistična, predcezanovska, Rieglava analitična, na isti ravni kot Cezannova. Riegl si je spremembo umetnosti lahko zamislil celo onstran ideala "Schönlebigkeit", kakor je povzel sočasni program, po katerem je bila "lepota" razumljena kot proporcionalna forma, "animiranost" pa kot naravno gibanje. Zato je imel za razlago dejstva, da Rimljani niso vztrajali pri podobni uravnoveženi živahnosti flavijskih in trajanskih reliefov, boljše izhodišče kot Wickhoff. Bil je sposoben z zanimanjem opazovati "kristalizirane" forme in "disproporce" konstantinske umetnosti kot pomembne simptome spremembe, ne pa nujno propada. Riegl se je motil, ko je poznorimskim umetnikom pripisal teorijo čistega gledanja, podobno Cezannovi.³⁹ Vendar se njegova trditev ne zdi neupravi-

čena, saj je prvi zapolnil vrzel "mračnih stoletij" med antično in moderno umetnostjo, ki so jo renesančni umetniki pustili odprto. Po njem rimsko obdobje ni bilo več vakuum.

V najsplošnejšem pogledu je Wickhoffovo in Rieglovo prevrednotenje rimske umetnosti impliciralo pozitivno interpretacijo modernizma. Zanimanje propadanja v rimski in poznoklasični umetnosti vsebuje optimistično gledanje na prihodnost. Na drugi strani pa skladno s tem kaže poudarjanje propadanja in zatona antične civilizacije pogosto retrospektivne in nostalgije konotacije; včasih je polno čustvenega pretiravanja, resigniranosti in krivde.⁴⁰ Pa vendar sta obe filozofiji sposobni videti rimski problem kot preizkusni kamen vsake teorije kulturne spremembe, ne glede na to, ali so te spremembe interpretirane kot biološki cikli (npr. teorija vzpona in propada) ali kontinuiran razvoj. Pri preiskovanju pretek-le usode Rima je moderni svet več kot le enkrat čutil, da je na kocki tudi problem sedanjosti.

Wickhoff in Riegl sta se strinjala glede pozitivne interpretacije rimskega pojava. V drugih, nič manj pomembnih ozirih, pa so se njuni historični pogledi razlikovali. Videli smo, da je Wickhoffova koncepcija rimske umetnosti vsebovala sistematičen razmislek znatnega dosega. Različni načini umetnostnega upodabljanja izražajo različna razumevanja realnosti. Beseda "iluzionizem" je bila skovana zato, da bi označila neko umetnost, ki se ukvarja s čutnimi podobami, ne pa z bistvenimi formami sveta okrog nas. Wickhoff se je zavedal njenega pomena, vendar je posebej ni poudarjal; Riegl jo je prezrl ali pa jo imel morda za že dognano. Vsekakor moramo to obžalovati, saj je bil v poznejših razpravah o rimski umetnosti sistematičen pomen Wickhoffovega izraza le redko razumljen. "Iluzionizem" so nasploh razumeli v manj natančnem pomenu kot neke vrste impresionistično tehniko, skicozno, dasi barvito metodo upodabljanja.

Nasprotno pa je bil Riegl nagnjen k poudarjanju sistematične narave svojih konceptov. Zanj je imel razvoj od "taktilne" upodobitve k "optični" obvezujočo moč naravnega zakona. Zato je pravilno prepoznal poznorimsko ukvarjanje s prostorom, ni pa mu uspelo razložiti drugih enako očitnih značilnosti poznorimske umetnosti, na primer vrnitve k novemu konceptu esencialne

forme.⁴¹ Wickhoff je vzajemno delovanje različnih usmeritev v rimski umetnosti videl veliko bolj realistično, ker ni vnaprej domneval kulturne enotnosti nekega historičnega obdobja. V zvezi s tem vprašanjem je sklepno poglavje v *Kunstindustrie* še posebej zanimivo. V njem je skušal Riegl pokazati vrednost svojega koncepta "Kunstwollen" onstran meja umetnosti (215 ss.). Tako definiran pa ta koncept ne označuje več le formativne volje umetnosti, marveč temeljno regulativno načelo, ki leži v osnovi vseh izrazov kulture nekega časa. Mogoče bi ga bilo pravilneje imenovati "Kulturwollen". Brez dvoma imamo tu opraviti s hevrističnim principom najvišjega reda, katerega posledice segajo daleč onstran področja umetnostne kritike v zgodovinske, antropološke in sociološke teorije. Na drugi strani pa Rieglove ideje napovedujejo deterministične teorije kulturne integracije, ki so se pojavile v dvajsetem stoletju od Spenglerja do Toynbeeja. Na tej točki pridemo do resne dileme. V vseh teorijah, ki historično-kulturnim obdobjem vsiljujejo totalitarno uniformnost, kakor se kaže na primer v abstrakcijah "gotški človek", "baročni duh" itn., se umetnost zopet pokaže le kot funkcija okoliščin. Pa vendar zahteva Rieglov izraz za umetnost neko stopnjo svobodnega izražanja premišljenih izbir. Če umetniku ne ostane nobena izbira pri izvajanju "formativne volje", izgubi ta vsak pomen. Medtem ko se lahko ideja kolektivne "Kunstwollen" pokaže v povsem integrirani kulturi kot primerno orodje, s katerim lahko zgodovinar ponazori svojo poanto, pa je pri preučevanju umetnostnih del le težko uporabljivo orodje. Nevarnost je, kadar je koncept uporabljen na tak način, da bo imel zgodovinar za že dokazano tisto, česar se je lotil raziskati; ugotovil bo očitno.

V zvezi z definicijo izraza "rimsko" je treba omeniti še nekaj. Rieglovo gledanje na rimske dosežke v umetnosti je ostalo univerzalistično. V kontinuiranem, univerzalnem procesu zgodovine pomeni "Rim" neko obdobje, prehod od antičnega k novemu stanju zahodnega sveta. Iz njegovega zornega kota se zdi, da razen kronološkega razločevanja med "grškim" in "rimskim" ni potrebno nobeno drugo. V tem pogledu ni bil nič manj univerzalističen od Winckelmanna.⁴² Wickhoff pa je zavzel drugačno stališče. Čutil je, da je treba med rimsko umetnostjo z njenim italjskim ozadjem in grško umetnostjo poteg-

niti ostro črto. Zanj je bila rimska umetnost nacionalen pojav.

"Orient ali Rim"

Okoli leta 1900 je diskusija o rimski umetnosti prešla v novo fazo. To lahko ugotovimo že po hitro naraščajočem številu del na to temo. Očitno dejstvo je, da je postala rimska umetnost predmet zanimanja in samostojno področje študija. Knjige Wickhoffa in Riegla niso bile edini povod za to spremembo. So pa izšle v ugodnem trenutku in v ocenah in diskusijah, ki so jim sledile, so bili nemudoma navedeni pomembni dodatki in popravki. V teh sporih se kaže za sedanji čas kdaj pa kdaj presenetljiva in skoraj nerazložljiva vehemenca. Zadevo si je vredno zapomniti kot naslednjo značilnost nove situacije, ki priključuje v spomin enako silovito reakcijo na sočasen modernizem v književnosti in slikarstvu.

Sočasno in pogosto dokaj neodvisno od teh teoretskih razprav, so se množili arheološki prispevki k rimski umetnosti. Pričel se je čutiti učinek velikih objav spomenikov: objava etruščanskih žar H. Brunna od 1870 naprej; "Antični sarkofagi" K. Roberta od 1890 naprej.⁴³ Oris dokumentirane zgodovine rimskega portreta je mogoče dobiti na podlagi "Rimske ikonografije" J.J. Bernoullija, ki še danes ni v celoti nadomestljiva⁴⁴, in v novih, temeljitih katalogih, kakršen je Amelungov "Skulptura v Vatikanu", so grški in rimski predmeti obravnavani brez razlik.⁴⁵ Delno odkritje Are Pacis Augustae leta 1871⁴⁶ in raziskave pompejanskega slikarstva A. Maua⁴⁷ sta uporabila že Wickhoff in Riegl. Leta 1900 je hkrati z Rieglovo *Kunstindustrie* izšlo tudi delo A. Furtwänglerja o gemah. Vsebovalo je občudovanja vreden pregled stanja umetnosti v Italiji od arhajskega do avgustejskega obdobja, prvič utemeljen na izvirnem gradivu.⁴⁸ Leta 1907 je E. Strong, ki je prevedla Wickhoffa, objavila svojo knjigo o rimski umetnosti, ki je s poznejšimi objavami in dopolnjena z njenimi številnimi drugimi objavami, postala standardni priročnik za to področje.⁴⁹ Razumljivo je, da Strongova v uvodu, ki je še vedno zanimivo branje, omenja to impresivno dokumentacijo novih študij kot "rimsko gibanje" in resničen "preporod".⁵⁰

To zanimanje za rimsko umetnost ni nikoli zamrlo; preživelo je vojne in revolucije. Na prvi pogled se zdi njegov rezultat morda kot množica koristnih in nujno potrebnih raziskav brez neke pomembne načelne spremembe. V resnici pa Wickhoffova in Riegllova teorija nista več naši. Prišlo je do spremembe. Zgodnje dvajseto stoletje je, nič manj kot njegovi predhodniki, ustvarilo lastno teorijo o rimski umetnosti. Tokrat je prišlo do spremembe bolj postopno. Ni bila ne tako odkrito objavljena, ne povzeta v eni sami knjigi ali enem samem članku.

Novo situacijo lahko povzamemo takole: rimska umetnost ima na tej stopnji veliko več zagovornikov kot prej; odkrijemo lahko veliko večjo pripravljenost za sprejetje njenih estetskih standardov. Vendar se večina avtorjev še vedno počuti apologetsko. Leta 1915 je Strongova zapisala: "Umetnost rimskega imperija ni več odpravljena kot zadnje, nepomembno poglavje v zgodovini dekadentne antike; sedaj si prizadevajo dokazati, da ta umetnost sploh ni bila rimska."⁵¹ Mi dodajamo: na drugi strani pa so si njeni zagovorniki prizadevali dokazati, da gre za rimsko umetnost.

Razlika je vidna. Od Winckelmanna do Riegla je bil spor zaradi *estetskega vrednotenja* rimske umetnosti. Zdaj se v ospredje prerine *terminološko vprašanje*. Kaj se razume pod rimsko? Vse do danes je to najbolj ognjevito diskutiran vidik rimskega problema. Kako lahko upamo, da bomo odgovorili na vprašanje, kaj je rimsko v rimski umetnosti, ne da bi razpolagali z verodostojno rešitvijo *terminološkega* problema?

Winckelmann je izjavil, da je bila rimska umetnost propadanje helenističnega sloga. Leta 1901 je Strzygowski, nasprotujoč Wickhoffu, v resnici izjavil isto in s tem začel dolgo in pikro razpravo, na katero še posebej misli Strongova v zgoraj navedenem odlomku. Vendar Strzygowski ni zanikal "vzpenjajoče se linije" v poznem in poklasičnem razvoju. Zanikal je le to, da bi bila "vzpenjajoča se" smer grško-bizantinska ali grško-helenistična, kaj šele rimska, marveč jo je poistovetil z domnevnim reaktiviranjem starih kulturnih regij vzdolž severovzhodnih, vzhodnih in južnih meja imperija. Strzygowski je pravi vir energije, iz katere so izšle te daljnosežne spremembe, lociral v skrivnostno osrčje Azije, v Iran. To je pomen njegovega programskega naslova "Orient ali Rim"; kar se kaže kot novo oziroma rimsko v rimski in zgodnjekrščanski umetnosti, je bilo v resnici darilo

"Orienta" Rimu; pri čemer je bil "Orient" razumljen v precej širokem smislu, obsegajoč domače in helenistične kulture Male Azije, Sirije in Egipta.⁵²

V nekem pogledu je ta moderna teorija vsebovala izredno drastično spremembo vrednot. Propadanje Rima je samoumevno, prav tako helenizma. Toda ta propad ni pripisan tako zelo razvpitemu dotoku vzhodnjakov. Prav nasprotno, kulturni prispevek Vzhoda je ovrednoten odločno pozitivno: "Iz Sirije, Aleksandrije in Male Azije ... verjetno izvira kreativni sunek, še vedno neizčrpan, ki potiska arhitekto bolj v koncepiranje oblikovanja prostora kot v členjenje mas. Dva arhitektonska tipa nadomestita staro: prvi, katerega izrazita poteza je kupola kot popoln izraz kompozicije, osredotočene na notranji prostor; drugi tip je bazilika, ta *pasticcio* prostorske arhitekture in arhitekture mas, ki ji je lahko le germansko ljudstvo (die Germanen) v svojih gotških katedralah podelilo enotnost prostora s tem, da je zmagovito preseglo odpor težke mase."⁵³ Ta stavek je poln možnih idej in sodb in očitno ne izraža nepristranskega stališča. Toda to, kar nas tukaj posebej zanima, je odkrita pristranskost do Vzhoda in Severa nasproti latinizmu in helenizmu, resničen obrat stare teorije, da so umetnosti pod barbari propadle.

Uvod v "Orient oder Rom", iz katerega smo navedli ta odlomek, je bil napisan kot kritika *Wiener Genesis*. V njem je jasno in ne neupravičeno prikazana glavna slabost Wickhoffove knjige. Mogoče je dvomiti, da je metoda kompozicije, ki jo je Wickhoff imenoval "kontinuirana", rimska posebnost⁵⁴, in dokaj zanesljivo je, da je bil iluzionizem helenistična in ne izvirno rimska smer, če razumemo s tem izrazom le neki "illusionistische Malweise".⁵⁵ Kot smo videli, pa je Wickhoff temu izrazu dal sistematičnejši pomen, ko ga je vpeljal kot tretjo stopnjo splošnega razvoja umetnosti. Ta vidik je Strzygowski, podobno kot vsi njegovi sodobniki z Rieglom vred, povsem prezrl. Še več, Riegllova shema univerzalnega razvoja umetnosti na način treh načinov videnja je celo pri tistih bralcih, ki so sprejeli njegov zagovor posebnega primera, napredka rimske umetnosti, zbudila le malo zanimanja. Le težko se izognemo sklepu, da je zanimanje za problem nacionalnih umetnosti trenutno spodrinilo iskanje univerzalnih načel razvoja.

Wickhoff je sam pripravil pot za interpretacijo rimske umetnosti kot domačega, "italskega", to je nacionalnega pojava. Strzygowski mu ni nasprotoval zato, ker bi tako kot Riegl, gledal na umetnost in kulturo kot na neprekinjen razvojni proces, marveč zato, ker je odkril druge nacionalne in rasne energije, tiste na Vzhodu in na Severu, ki niso bile dovolj upoštevane. V svoji vehementni obrambi premoči Azije v bizantinski civilizaciji in onstran nje se je za Rim le bežno zanimal. Helenistično-rimski svet imperija je imenoval "brezbarvna množična kultura", nesposobna ustvariti "individualno kulturo" in "nacionalno umetnost".⁵⁶ Čutiti je novo prepričanje, da mora biti vsa umetnost izraz nacionalnega duha.

Dejavnik, ki zapleta te razprave, je neki principialni radikalizem, ki se pogosto ne ujema s stanjem antične

umetnosti. Moderni nacionalizem je zrasel iz razmer osemnajstega in devetnajstega stoletja, da bi postal to, kar danes je, najmočnejše javno občutje našega časa. Že na začetku se zdi kaj malo verjetno, da bi se lahko katerikoli proizvod antične ali srednjeveške civilizacije povsem ujema s tako moderno idejo. V resnici je rimsko umetnost zelo težko razložiti kot nacionalno umetnost v tem smislu. Strzygowski je opozoril na nekaj razlogov: odsotnost slavnih umetnikov z rimskimi imeni, težave z označevanjem značilnosti, kakršna je iluzionistična tehnika slikarstva, kot specifično rimskih.⁵⁷ To so pomembna opazanja. Toda da bi zaradi tega zanikali problem sam in se vrnili k prepričanju, ki je veljalo pred Wickhoffom, da je bila rimska imperialna umetnost le zadnja faza helenistične umetnosti, je nedvomno korak nazaj. Tak pristop nikakor ni mogel biti v skladu z neposredno realnostjo - spomeniki. Nič drugače ne bi bilo to od izjave, da je o baročni umetnosti rečeno vse že s tem, da se to umetnost postavi kot zadnja faza renesanse. Nedvomno je baročno slikarstvo zraslo iz renesančnega, toda v umetnosti veljajo rezultati več kot izvir, zato se "barok" razlikuje od "renesanse". Relievi Titovega slavoloka, če vzamemo standardni primer umetnosti prvega stoletja, prav tako vsebujejo veliko helenističnih izkušenj in vsaj en vzhodni element v monarhični interpretaciji triumfatorja. Toda rezultat je, zopet, povsem drugačen od resnično helenistične in vzhodne umetnosti. Tako kot pri vsaki stvari, ki jo presojamo na podlagi njene forme, je tudi tu celota več kot le zbir sodelujočih dejavnikov. Gre za nekaj samosvojega, kar lahko imenujemo rimska umetnost.

Glede kritične metode je treba omeniti naslednje. Razprava o rimski umetnosti je sedaj povsem opustila Wickhoffov in še posebej Rieglov historični univerzalizem, ki je v velikih spremembah sloga razodeval temeljni splošni zakon evolucije. Namesto tega najdemo dokaze za novi historični realizem. Prerekanje o razmerju med Rimom in Orientom je povzročilo obrat od logičnih in splošnih načel evolucije k vzajemnemu delovanju historično določljivih sil.

Čeprav večji del te razprave presega namen tega eseja, pa zadeva preučevanje rimske umetnosti pred Konstantinom vsaj v enem pogledu. Poudarja namreč helenistični dejavnik in onstran njega delovanje v bistvu neevropskih, orientalskih elementov v rimskem imperiju. Medtem ko ostajata tako obseg kot estetsko in kulturno ovrednotenje tega "orientalskega" prispevka stvar, o kateri lahko razpravljamo, pa je znova oživil dvom o kulturni prevladi Rima v "rimskem" času.⁵⁸ Iz tega je Strzygowski nemudoma potegnil sklep, da je zgodovino rimske

imperialne umetnosti možno veliko ustrežneje opisati kot simultani razvoj številnih umetnostnih središč, ne le Rima.⁵⁹ Ta sugestija ni bila sprejeta nemudoma, jo pa je pred nedavnim sprejel C.R. Morey v najnovejši sinoptični predstavitvi rimske umetnosti.⁶⁰

Drugače pa je imela knjiga "Orient ali Rim" le malo takojšnjega vpliva na preučevanja rimske umetnosti. Ni ji uspelo odpreti novih poti za razumevanje tam, kjer so bile najbolj potrebne, to je, pri spomenikih Italije in še posebej Rima. Dosledno zanikanje rimske umetnosti je po Wickhoffu in Rieglu nasprotovalo splošni izkušnji. Posredno pa je nedvomno okrepilo obstoječo smer. Iskanje pravih lastnosti rimske umetnosti se je zdelo po letu 1901 še nujnejše kot prej.

Čas nacionalizma

Verjetno Wickhoffovega in Rieglovega uspeha nič ne ilustrira jasneje kot dejstvo, da so se kontinuirana prizadevanja, definirati lastnost rimske umetnosti, vztrajno osredotočala na reliefne upodobitve in problem prostora. Pionirja rimske umetnosti tudi nista prezrla druge izjemne skupine rimskih spomenikov, portretov. Wickhoff je iz njih izpeljal svoje slavno razločevanje med "tipičnim" grškim in "individualnim" italiskim slogom. Riegl pa portretov ni le uvrstil v svoj prikaz naraščajoče "kristalizacije" in "oddaljeno-optičnih" učinkov rimske umetnosti; njih odločen pogled je označil kot značilno držo, ki nakazuje zavedanje prostora, sveta, v katerega se zdi, da ta dela gledajo.⁶¹ Toda ta opazanja so bila, kljub vsej pomembnosti, vendarle podrejena prevladujočemu zanimanju za "iluzijo" ali "optično" hotenje v rimskih reliefih. Sama po sebi niso sestavljala teorije portretne umetnosti, ki bi bila primerljiva z novo teorijo prostora v umetnosti. Potrebo po ekskluzivnejšem in bolj načrtnem preučevanju rimskih portretov je v krajši študiji kmalu zatem izrazil A. Wace.⁶² Tudi Strongova se je v svoji knjigi o rimskem kiparstvu ukvarjala skoraj izključno z reliefi, a je dodala posebno poglavje o portretih od Avgusta do Konstantina. S tem so bili portreti sprejeti v prvi moderni priročnik o rimski umetnosti, niso pa bili vgrajeni v historični pregled po obdobjih, ki je bilo jedro besedila.⁶³

To vztrajno poudarjanje le enega vidika rimske umetnosti nas morda preseneča, saj so tedanje razprave že nakazale, da prostorski iluzionizem teh spomenikov verjetno ni bil tako specifično rimski, kot je verjel Wickhoff. Zato bi se zdelo, da so za definiranje resničnih značilnos-

ti rimske umetnosti reliefi morda manj obetavni od portretov. Odkriti notranjo koherentnost, to je inherentno "romanitas" v vseh rimskih delih, je bil še vedno bolj ali manj odkrit namen novih rimskih študij. Tako se je Strongova v svoji velikokrat citirani knjigi lotila opisa "složnosti umetnostnih prizadevanj" v rimski umetnosti.⁶⁴ Da so bili v takih okoliščinah reliefi vseeno še naprej središče pozornosti, je bil v prvi vrsti kriv Wickhoffov vpliv. Pa vendar je za to obstajal še dodaten razlog, namreč aktualna, politična vsebina tako imenovanih "historičnih" reliefov, ki so jo pričeli vse bolj razumevati kot distinktivno potezo rimske umetnosti.

Brez vpogleda v to širše ozadje idej bi le težko razumeli poznejše diskusije o rimski umetnosti. Rekli smo že, da so se znaki druge ideološke spremembe v kritiki rimskih spomenikov pokazali okrog leta 1900. Nove ideje so dozorevale le počasi in dosegle vrh po prvi svetovni vojni v dveh študijah, ki sta ju skoraj sočasno v Münchnu objavila J. Sieveking in C. Weickert.⁶⁵

Sievekingov esej je bil, sodeč po povzetku, napisan zato, da bi popravil Wickhoffa v neki bistveni točki. Dokazuje namreč večji pomen avgustejske umetnosti.⁶⁶ V Wickhoffovi razvojni shemi flavijski slog upravičeno zaseda častno mesto. Označuje vrh tistega "iluzionizma", h kateremu je bil usmerjen ves razvoj in ki je bil po Wickhoffu esencialna vsebina rimske umetnosti. Jasno je, da je Sieveking s prenosom poudarka s flavijskega sloga na zgodnji avgustejski slog zagovarjal drugačen razvoj in drugačno vsebino rimske umetnosti.

Načeloma je pomembno dejstvo, da Sieveking nič več ne uporablja "iluzionizma" kot glavnega izraza.⁶⁷ Po njegovem se esencialna vsebina rimske umetnosti, kakor se kaže na reliefih *Are Pacis Augustae*, sestoji iz treh "specifičnih rimskih" dejavnikov: 1. "učinka prostorske globine"; ta težnja se je razvila na italjskih reliefih (npr. etruščanske žare) v nasprotju z grškohelenistično umetnostjo; 2. modificiranega grškega, "neoatiškega" elementa (npr. v upodabljanju draperije); 3. občutka za realno, ki se izraža na dva načina: v upodabljanju aktualnih (političnih) tem, ki jih grška umetnost ne pozna, in v naturalistični izvedbi detajlov.⁶⁸

V skladu s to interpretacijo je morala biti spremenjena tudi Wickhoffova razvojna shema. Dejansko se zgodovina rimskega reliefa nič več ne kaže kot kontinuiran razvoj; logičnega principa ali prepoznavne namere ni več. Namesto tega si stojita nasproti dva principa, grški in rimski, in različna stanja prevlade enega ali drugega določajo obdobja rimske umetnosti. To pomeni, da je na mesto racionalne ideje razvoja

stopil pragmatičen koncept, iracionalno sosledje dogodkov. Po Sievekingovem orisu je bila "rimska" ideja umetnosti prvič realizirana pod Avgustom. "Prostor", njena domača tema, se je razvijal naprej skozi klavdijsko in flavijsko obdobje (28). Nazadovanje se je pričelo v Trajanovem času; pod Hadrijanom smo bili priča popolne "prekinitve z italjsko, prostorsko idejo upodabljanja" (29). Vendar pa je italjska tradicija znova oživila v novih prostorskih upodobitvah, ki so nastale v času Marka Avrelija (33 ss.). Po letu 250 znova pride do nazadovanja, ki se tokrat izkaže za dokončno. Poznoklasični reliefi so ploskoviti in si prizadevajo za "ornamentalne, črno-bele učinke" (34). V prikazu, ki tako visoko ceni prostorske učinke, lahko ta sodba o poznoklasični umetnosti pomeni le propad. Toda propad je posebej označen; "rimska" komponenta je tista, ki propade oziroma podleže drugim smerem, grški ali orientalski.⁶⁹

Članek C. Weickerta ima bolj omejen namen. Njegov predmet je fragmentiran rimski relief iz Münchna, ki dokaj realistično prikazuje sklepno epizodo gladiatorske igre. Ker je Weickert ta relief datiral v leta od 110 do 80 pred n. št.⁷⁰, je njegova raziskava pripeljala razpravo onstran avgustejskega obdobja v čas konca republike. Članek je pomemben predvsem kot dodatek k sočasnemu esejju Sievekinga.

V uvodu je zanimiv kratek pregled predhodnih študij o rimski umetnosti, ker podaja definicijo poznoklasičnega sloga. Weickert je za razliko od Sievekinga, pa tudi Riegla, s katerega pozitivno oceno tega sloga se je sicer strinjal, našel razlago poznoklasične umetnosti prav v slabenju grškega vpliva; s tem "se je pristen rimski element razkril veliko jasneje" (2). Tako je nastala možnost izčrpnije rekonstrukcije rimske umetnosti kot vzpona izvirnega, italjskega sloga, ki se postopoma osvobaja tujih vplivov. Opazimo pa tudi povsem teoretsko naravo podmen te teorije. Odvisna je ne le od našega pozitivnega estetskega ovrednotenja poznorimske proizvodnje, marveč tudi od prepričanja, da obstaja v rimski umetnosti konstantna domača komponenta, katere značilnosti ostanejo prepoznavne ali se celo "bolj jasno razkrijejo" do konca antike. Za tako temeljno značilnost proglašja Weickert, podobno kot Sieveking, upodabljanje prostora. V skladu s tem tudi on meni, da grški reliefi ne kažejo prostora, medtem ko v Rimu italjska tradicija kljub močnim grškim vplivom v avgustejskem obdobju nadaljuje z njegovim upodabljanjem, "ki je tuj grški umetnosti".⁷¹ Avtorja se razhajata tudi ob nekem drugem detajlu, ki ni nepomemben. Weickert ne priznava, da je prostorska kvaliteta prisotna tudi na etruščanskih reliefih; razume jo kot povsem italjsko-rimsko kvaliteto, ki ni odvisna od nobenega tujega (etruščanskega) vpliva (26 ss.).

Ni dvoma, da imamo tu opraviti z novo teorijo o rimski umetnosti. Ta pristop je v celoti utemeljen na novem konceptu nacionalne narave umetnosti, konceptu, ki se je splošno uveljavil šele v našem času. Sedaj imajo za

dokazano, da skupine, ki jih imenujemo nacije, proizvajajo umetnostne sloge, in da se to ne dogaja le včasih in v nekaterih primerih, temveč vedno in obvezno. Tako kot ima večina narodov lasten jezik, lastno književnost in kulturno tradicijo in so si s časom prizadevali za lastno državo, tako domnevajo, da je vsakemu od njih lasten določen slog, odvisen od potez nacionalnega značaja. Soočeni smo torej z modernim, nacionalističnim principom kritike, ki deluje na dva načina. Po tem načelu je razlike v slogu mogoče interpretirati kot izraz nacionalnih razlik, za nacionalne razlike pa narobe lahko pričakujemo, da se bodo izrazile v enaki raznolikosti umetnostnih slogov. Čim bolj se razvija nacionalistična ideja, tem močnejša je njena zahteva, ki je stvar principa, po avtonomni umetnosti za vsak narod, prav tako kot politična teorija zahteva, da ima vsak narod svojo državo.

Ti nazori so nam dovolj dobro znani, zato ni treba nadaljevati z njihovim opisovanjem. Nastajali so dolgo časa, v devetnajstem stoletju pa je njihova teoretska osnova doživela precejšnjo spremembo. Winckelmann je bil, ko je govoril o grškem značaju, še vedno zadovoljen z aristotelovsko razlago, da so etnične razlike posledica različnih klimatskih razmer. Moderni nacionalizem pa se s tem ne zadovolji tako hitro. Pod istim milim mediteranskim nebom je bilo preveč različnih dogodkov, da bi dovoljevali tako preprosto razlago. Antične civilizacije so izginile, ne da bi se spremenila klima; v isti klimi so se rodile druge civilizacije in bile drugačne. Zato nacionalistična teorija išče tudi druge dejavnike, predvsem domnevno homogenost prvobitnih lingvističnih in rasnih skupin, da bi razložila enotnost in koherentnost historičnih civilizacij. S to interpretacijo preteklosti izkazuje moderno človeštvo čast lastni vsesplošni izkušnji grozljivih ustvarjalnih in destruktivnih energij, ki so se nakopičile v naših velikih nacionalnih državah.

Vendar je treba poudariti, da s tem, ko uporabimo za razlago rimske umetnosti to moderno nacionalistično teorijo, domnevamo isto, kot kadar francosko ali angleško ali katero drugo nacionalno umetnost razlagamo kot manifestacijo vedno prisotnega nacionalnega duha. Še zlasti pa domnevamo, da ostanejo določene "rimske" značilnosti stalne v vseh rimskih delih in v vseh časovnih spremembah zato, ker se te lastnosti skladajo z nekaterimi domorodnimi in enako stalnimi nagnjenji Rimljanov

kot skupine, naroda ali rase. Od tod je le korak do naslednje domneve, da je v zadnji instanci vsa zgodovina rimske umetnosti le razvoj enega samega inherentnega principa od njegovih primitivnih ali prazgodovinskih začetkov do njegovega končnega razpada. To je v resnici končna posledica vsake nacionalistične teorije o kulturi ali umetnosti.

V teh špekulacijah še vedno deluje Rieglov koncept kolektivnega "formativnega hotenja". Prav tako je očitna tudi razlika med njegovim razmišljanjem in novo teorijo. V Rieglovi univerzalistični shemi ima "Kunstwollen" epohalen pomen; izraža duha historičnega obdobja. Če uporabimo Heglov izraz, gre za funkcijo "Zeitgeista". V nacionalističnih teorijah pa postane umetnost odvisna od nadosebnih sil, vir, iz katerega izvira "formativno hotenje", pa je razumljen drugače. V mnogo večji meri ustreza romantični ideji *génie national* ("Volksgeist") ali geniju naroda.⁷²

Obema konceptoma je skupno to, da z lahkoto privolita v deterministično interpretacijo. V kritičnih in historičnih analizah ta smer večinoma zanemara spontane vidike kreativnega procesa. Njeno metodološko opravičilo je dejstvo, da morajo biti obsežne skupine anonimnih del, kakršni so rimski reliefi, najprej opisane po svojih tipoloških, ne individualnih lastnostih. Preučuje ali metodološko uredi pa se jih lahko le po tipoloških kategorijah. Posebnost novega kritičnega pristopa ni njegova metoda, temveč pripravljenost za posploševanja in prepričanje, da so tipične slogovne lastnosti dokaz za nacionalni značaj.

Tovrstne teorije domnevajo popolno nadvlado neosebne "sloga" (izraza nacionalnega značaja) nad osebno "voljo" umetnika. Kakor je rekel Weickert v zvezi s Hadrijanovim klasicizmom, ki je začasno zapustil domnevno nacionalno, rimsko načelo prostora: "Seveda so šli v opuščanju prostora samo do tja, do koder je bilo v rimskih delih to sploh mogoče" (39). Taka stališča cenijo umetnikovo svobodno izbiro precej nizko. Na drugi strani pa puščajo odprto vprašanje o tem, kaj je umetnike v resnici prisililo, da so sprejeli te neosebne "sloge". So bili razlog kakšni racionalni pogoji, na primer šolanje v delavnicah, ali iracionalno nagnjenje? Na splošno se ta smer nagiba k tej drugi možnosti. Čutiti začenjamo metodološki vpliv prazgodovinskih raziskav, pri katerih so slogovne spremembe splošno razumljene kot dokaz za etnične.⁷³ V enakem smislu domnevajo razprave o rimskih spomenikih neki temeljni nacionalen princip sloga; izjeme se kažejo kot nekaj tujega oziroma nerimskega.

Nova teorija je lahko le okrepila iskanje enega, združujočega slogovnega principa v rimski umetnosti. Zahtevala je korenito ločevanje med rimskimi in helenističnimi elementi in visoko presojala tiste simptome, ki jih

je bilo v rimski umetnosti mogoče označiti kot domorodne (*bodenständig*) na rimskem in italiskem ozemlju.⁷⁴ Da mora biti konstitutivno načelo vsake nacionalne umetnosti domača kakovost lokalnih umetnikov, ne pa posledica tujih vplivov, je bil sedaj apriorni pogoj. V prvobitni čistosti njenega slogovnega namena leži duhovna avtonomija, ki jo nova kritika pripisuje vsaki nacionalni umetnosti. Upodabljanje prostora kot tako ekskluzivno načelo so proglasili za lastnost rimske umetnosti.⁷⁵

Tako so kljub opozorilom Strzygowskega in drugih rimske reliefe zopet proglasili za testno področje, na katerem se dokazuje "rimske" rimske umetnosti. Toda tokrat bi se moral zdeti rezultat odkrito vznemirjujoč. Najprej je izkušnja prostora splošno človeška izkušnja, njeno izražanje pa temeljni problem vse umetnosti. Zato je že od vsega začetka nenavadno, da bi bilo ukvarjanje s prostorom v antiki izključna značilnost le ene, rimske umetnosti. Vsaj v tej absolutni obliki predlagana antiteza med prostorskimi (rimskimi) in neprostorskimi (grškimi) upodobitvami ne more biti pravilna. Drugič, tega teoretskega nasprotja nikakor ni mogoče videti na spomenikih. Trditi pa tudi ne moremo, da je na ploskovitih reliefih in slikah egipčanske umetnosti problem prostora povsem odsoten. Pravilneje bi bilo reči, da egipčanske slikane upodobitve dušijo ali izključujejo interpretacijo prostora, da bi oblike predmetov bolje prilagodile slikarskemu mediju, ravni površini. Grški umetniki so bili še manj pripravljeni prezreti izkušnjo prostora. Daleč od tega, da bi jo izključevali iz upodobitev, so iznašli dve zvijači, ki imata nedvomen prostorski pomen: poševno upodabljanje figur in predmetov in optično skrajšavo. S tem so v prakso zahodne umetnosti vpeljali problem prostora. Edino vprašanje, ki ga je mogoče postaviti, je, kako daleč so prišli pri tem.⁷⁶

Na drugi strani pa je treba to vprašanje razmisliti tudi v zvezi z rimsko umetnostjo. Vizualni dokazi, naš edini kriterij v teh zadevah, ne podpirajo ideje, da kažejo reliefi Are Pacis "neomejeno globino prostora",⁷⁷ in z Rieglom se moramo vprašati, ali ni bil ta koncept sploh onstran dosega antične umetnosti. Wickhoff je učinek nekaterih rimskih reliefov primerjal z zračnim učinkom Velasquezovih slik. Primerjajmo torej Velasquezovo "Predajo Brede" s "Predajo Dačanov" s Trajanovega stebra. V obeh primerih leži v ozadju premagano mesto,

toda kje je "neomejena globina prostora"? Na rimskem delu je nedvomno ne moremo najti. Med obema upodobitvama ni razlike le v stopnji, marveč v principu, je razlika med "antičnim" in "modernim", in to je Riegl tudi očital Wickhoffu.⁷⁸ Zgodovina prostorskih upodobitev, ki grški umetnosti ne pripisuje ničesar, rimski pa vse, se moti v obeh točkah.

To ne pomeni, da na mnogih, morda celo vseh rimskih reliefih ne bi mogli ugotoviti značilnega odnosa do prostora. Edino legitimno vprašanje je lahko le, kaj je posebnega v rimskem odnosu do prostora? Trditev, da je ukvarjanje s prostorom rimski umetnosti vrojeno, v grški pa da ga ni, ni le nenavadno pretiravanje. Dejansko obrača dejstva; grška umetnost je kazala občutek za prostor veliko pred rimsko.

Kakor koli že, esej Weickerta in Sievekinga pomenita precejšen napredek znanja; nova faza rimskih študij jima dolguje marsikaj. Poudariti je treba, da je postalo v preteklih desetletjih naše poznavanje rimskih spomenikov veliko trdnejše in da je ta napredek odvisen od tovrstnih arheoloških raziskav. Posledica Weickertovih raziskav rimske umetnosti pred Avgustom in Sievekingovega ponovnega preverjanja rimskih reliefov je bila veliko bolj konsistentna in realistična ideja o tem predmetu, ideja, kakršne si njuni predhodniki ne bi mogli privoščiti. Razlog za to lahko najdemo v veliko večjem številu upoštevanih spomenikov in bolj kritičnem vztrajanju pri njihovi relativni in absolutni kronologiji. Kronološko sosledje rimskih reliefov, ki ga je predlagal Sieveking, se je vsaj v splošnih obrisih pokazalo sprejemljivo.⁷⁹ Njegov koncept o določenem dualizmu v rimski umetnosti se zdi tudi v skladu z dejstvi in sprejemljiv celo za tiste, ki ne sprejemajo njegove uporabe izrazov "grški" in "rimski" v smislu distinktivnih slogovnih oznak. Bralec dobi zato dokaj čuden vtis. Opraviti ima z navideznim paradoksom znanstvene metode, ki je pripeljala do objektivnih in včasih prenicljivih opažanj detajlov, pri načelnih stvareh pa se je izkazala za nenavadno pristransko. Toda obravnavani princip, to je upodabljanje prostora v grški in rimski umetnosti, ne more biti stvar teoretiziranja. Nanaša se na vidno kvaliteto umetnosti, torej na nekaj, kar lahko v delih, ki jo imajo, dejansko vidimo, ne le domnevamo. Pričakovali bi, da vprašanje, ali kaže neki relief ali neka slika pros-

tor, lahko vedno rešimo tako, da upoštevamo spomenike. Da to vprašanje ni bilo rešeno in je postalo v modernem dojemanju klasične umetnosti celo kontroverzno, je samo po sebi nenavadno dejstvo. In tu se pojavi dilema, katere vpliv je čutiti še v sedanjem položaju rimskih študij.

Na tem mestu je treba omeniti neki nenavaden metodološki dejavnik, ki je tudi prispeval k temu položaju. Če spremljamo literaturo o rimski umetnosti v prvih treh desetletjih našega stoletja, lahko opazimo v tehničnih izrazih, ki se nanašajo na prostor, postopno spremembo pomena. Ti izrazi so v razpravi zavzeli vidno mesto; toda s tem, ko so postajali vse bolj popularni, so bili vedno manj natančni. V resnici so degenerirali.

Vse kaže, da je prišlo do spremembe neopazno. Proglasiti prostorsko upodobitev za bistveno (nacionalno) značilnost rimske umetnosti že od začetka ni bila ne logična ne razumna izbira. Ne zato, ker prostor v rimski umetnosti ne bi igral dovolj pomembne vloge, marveč zato, ker zanimanje za prostor ni izključno rimsko. Očitno je prišlo do te izbire pod vplivom zgodnejše, Wickhoffove teorije. Toda Wickhoffova teorija je bila teorija razvoja. Razvoj, kakor ga je on videl, je šel od omejenega do svobodnega prostora. Grška umetnost je že dosegla prvo stopnjo, medtem ko so drugo dosegli le Rimljani. O napakah te teorije na tem mestu ni treba razpravljati. Ni pa odveč poudariti, da je bil s tem prostor vpeljan kot princip razvoja in ne kot izključni znak rimske umetnosti. S tem ko je Wickhoff razumel "iluzionistični" pristop kot izvirno italisko smer, ki je Rimljanom omogočila prostorske upodobitve razviti do popolnosti, je odprl pot za nacionalistične razlage rimske umetnosti. S trditvijo, da je prostor, ne "iluzionizem", značilnost rimske umetnosti, pa so poznejši pisci njegovo teorijo očitno poenostavili, in to navkljub pričevanju spomenikov.

Riegl je prav tako mislil v terminih univerzalnega razvoja. Opozoril je na formiranje ločene sprednje ravnine v antičnem slikarstvu in reliefih, ki je oko sililo v to, da je osnovo za njo, to je materialno osnovo, videlo kot prostor. Ob koncu rimskega obdobja je slikarska praksa dokončala ločitev dveh osnov; ta razvoj je tvoril esencialno vsebino rimske "Reichkunst" oziroma umetnosti imperija. In spet niso ne napake ne prenehljivost Riegljevih opažanj sporne. Vseeno pa moramo opozoriti, da je ta temeljni razvoj prostorskega gledanja lociran v dveh dobro določljivih strukturnih elementih slikarske kompozicije. Riegl je opisal postopno spreminjanje poudarka od materialne osnove, "nevtralne" osnove zgodnejših reliefov, do optične ravnine, ki ustvarja "ospredje", zato ker za njim vidimo prostor. Rečeno drugače, preučil je spremembo, ki je bila tako natančno definirana kot tista, ki je v glasbi pripeljala od gregorjanske *organum* s poudarjanjem trdne "cantus firmus" do renesančne *canzone* s podrejeno spremljavo. Ta razvoj je videl kot objektivni in vedno preverljiv proces in ga dokazal s konkretnimi dejavniki, ki v sliki ali reliefu ustvarjajo prostorsko iluzijo.

V nadaljevanju razprave je bila ta natančnost izgubljena. Verjetno se ne bomo motili, če domnevamo, da je večini poznejših piscev, s Sievekingom in Weickertom vred, "prostor" splošno pomenil iluzionistično upodabljanje. Pa vendar ni bilo čutiti nobene potrebe po bolj specifičnih definicijah ali jasnem razločevanju med namerami rimske umetnosti v zvezi s prostorom in modernim, naturalističnim portretiranjem prostorskih učinkov. Ta odsotnost natančnosti ustvarja zmedo.⁶⁰ Medtem ko je izkušnja prostora vedno ista, se njegove interpretacije razlikujejo. V antični umetnosti, predklasični in klasični, najdemo včasih prostorske pripomočke, ki odločno niso naturalistični v modernem pomenu. Pa vendar so lahko njihovim tvorcem in sodobnikom prenesli celovito izkušnjo prostora. Brez objektivnega razločevanja različnih vrst in stopenj prostorskih upodobitev je nevarnost, da atribut "prostor" samovoljno pripišemo le eni vrsti upodobitev, drugim pa ga odrekamo. To je težnja modernega naturalizma devetnajstega stoletja, ki priznava prostor le "fotografski" interpretaciji globine. Ta okoliščina lahko vsaj deloma razloži subjektivno sodbo tistih, ki grški umetnosti odrekajo vsakršne prostorske cilje.

Do podobnega, nehotenega, pa vendar konsekventnega pomenskega obrata je prišlo tudi v zvezi z izrazom frontalnost. Izraz je skoval J. Lange in v diskusiji o antični umetnosti je postal hitro splošno sprejet.⁶¹ Riegl ga je sprejel. Imperator na prestolu na konstantinskih reliefih Konstantinovega slavoloka ga je spominjal na Langov "zakon frontalnosti" (*Kunstindustrie*, 47); izraz je apliciral tudi na konstantinske portrete (109). Ta opažanja pa so bila uporabljena iz drugega zornega kota v njegovi razpravi o Felixovem diptihu, v katerem je odkril "obnovljeno" rigidnost antično-orientalske in grške arhaijske frontalnosti (114). Izkazalo se je, da je ta drugi izraz tisti, ki je ustvaril zmedo. "Zakon frontalnosti", kakor ga je formuliral Lange, se nanaša na egipčansko polno plastiko, in v vseh drugih predklasičnih slogih, za katere so uporabili to formalno sistematizacijo človeških figur, je ostal omejen samo na plastiko. Za slike in reliefe ni bil značilen, frontalne figure so bile, nasprotno, izjeme. Zato je bilo napačno reči, da je bila na Felixovem diptihu, ki je relief, frontalnost "obnovljena".

Riegl je ta primer pravilneje navedel v poglavju o slikarstvu. Pozno-antični primitivizem ni bila vrnitev k nekemu staremu, predklasičnemu umetnostnemu principu; bil je nekaj novega. Na poznoklasičnih in bizantinskih reliefih in slikah je človeška figura postala "tipizirana v frontalni poziciji, prav tako kakor so bile nekoč egipčanske figure tipizirane v pozicijah stranskega pogleda" (130). Razlika med polnimi predstavitvami in predstavitvami na ravnini je, čeprav temeljnega pomena, v nadaljnji razpravi o frontalnosti povsem zanemarjena. Iz tega izhajajoče napake so postale jasne v takih stališčih, kakršno je, na primer, stališče Strongove, da se grška umetnost v kompozicijah, ki vključujejo več kot eno figuro, "nikoli ni osvobodila spon 'frontalnosti', temu primerno pa ji tudi ni uspelo razumeti ali izraziti medsebojnih odnosov figur v prostoru" (*Roman Sculpture*, 20). Ta trditev seveda sploh ni v skladu s spomeniki. Glavna značilnost grških klasičnih in helenističnih figur ni frontalnost, marveč tričetrtinska drža glav.⁶² Končno nadomestitev te drža s polno frontalnostjo lahko z

Moreyem imenujemo obrat k primitivizmu. Tu pa moramo spet storiti izjemo. Vsaj v vzhodnem delu Sredozemlja pomeni ta tip slikarske upodobitve poklasično, ne predhelensko obliko primitivizma.⁸³ Na slikah in reliefih vidna posebna bizantinska nagnjenost k frontalnim figuram ni bila obnova, temveč inovacija.

Sedanost: dva pristopa k rimski umetnosti

Do tod smo opisali skoraj vse metode in ideje, ki so postale osnova za raziskave rimske umetnosti kakor se kažejo danes. S poznejšo literaturo lahko opravimo hitreje. V izredno aktivnem preučevanju po letu 1926 bomo le težko našli temeljne koncepte, ki jih ne bi mogli takoj prepoznati kot logične posledice ali variacije tistih, ki smo jih že razložili.

Teza, da je bilo ukvarjanje s prostorom "italska" ali "latinska" značilnost, je po Sievekingu našla le malo privržencev.⁸⁴ V direktnem nasprotovanju tej tezi je A. Schober ne le poudaril občutek za kiparsko polnost in prostorsko globino v helenističnih reliefih, temveč je trdil, da so italskemu slogu lastne prav nasprotne lastnosti. Daleč od tega, da bi šlo za favoriziranje prostorskih učinkov, je bila prava italska preferenca v resnici ploskovito in linearno upodabljanje.⁸⁵ Približno sočasno je tudi G.A.S. Snijder trdil, da je polna plastičnost v resnici grška, linearno upodabljanje pa rimsko. S tem nasprotjem je prikazal razvoj rimske umetnosti kot postopno osvobajanje domačega linearne sloga od tujega, grškega vpliva. Linearni slog je v zgodnjem imperiju preživel kot "ljudska umetnost", po Hadrijanu pa je dosegel svojo izpolnitev.⁸⁶ To misel, da je bila umetnost poznega imperija bolj pristno "rimska", lahko najdemo tudi pri drugih avtorjih dvajsetih let tega stoletja (glej zgoraj, 18).

Očitno je, da si te teorije ne le nasprotujejo, temveč se izključujejo. Vendar mi zato ne bomo rekli, da je lahko pravilna le ena in da je rimska umetnost lahko ali "ploskovita" ali "prostorska". Niti ne bomo rekli, da so s temi nasprotujočimi si rezultati nujno diskreditirani sami koncepti, ali pa, da so se izkazali kot neprimerni za objektivne analize umetnostnih del. Ta spor le ilustrira našo predhodno trditev, da je izraz "prostor" preveč splošen za učinkovito raziskovanje rimske umetnosti. Nadomestiti ga mora raziskovanje različnih specifičnih pripomočkov, s katerimi so v antični umetnosti izražali izkušnjo prostora.

V resnici so potrebo po diferenciranju znotraj koncepta "prostor" začutili zelo hitro, in to je bilo vsaj enkrat tudi izrecno formulirano.⁸⁷

Toda celo ko so prišli do te ugotovitve, je bila največja težava na tej stopnji diskusije prepričanje, da se mora rimska umetnost od drugih razločevati po nekem posebnem formalnem principu in ne le po spremembah v času in vsebini. Kot tak princip, ki bi dokazal njeno izvirnost, so preskusili "prostor" in pri tem propadli. "Linearne upodabljanje" ni bilo več mogoče vezati le na rimsko umetnost. V eni od zgodnejših študij je A. Schober pravilno ugotovil, da so linearni slogi v resnici značilni za vse provincialne umetnosti vzdolž meja imperija. V skladu s tem se je zdelo, kot da bi pravi rimski slog, ki naj bi bil "ploskovit" in "linearen", dosegel svojo zmago z "rastočim dotokom tuje krvi", germanske in orientalske, v času notranjega razpadanja imperija; rekonstrukcija rimske zgodovine, ki ni verjetna.⁸⁸

Na tem mestu je potrebna splošna opomba. Naj se te interpretacije med seboj še tako razlikujejo, imajo vseeno skupno izhodišče. Vse pripadajo isti metodološki kategoriji. Vse te študije pripisujejo s teoretsko nepopustljivostjo, katere posledica je, da se zdijo njene klasifikacije preiščljene in natančne, izključno rabo nekega umetnostnega sloga eni sami etnični skupini. Četudi molče, se opirajo na podmeno o vrojenih in nespremenljivih nacionalnih značajih. Že prej pa smo rekli, da je to načelo nacionalistične umetnostne kritike. Na tej podlagi je težko, če že ne nemogoče, razložiti kulturne spremembe antičnega sveta. Če o nacionalnih značajih mislimo, da so tako trajni, da vsak od njih pomeni drugačno in trdno kulturno usmeritev, potem je sprememba etničnih elementov resnično edina razlaga za kulturne in umetnostne spremembe. Nove ljudske rase morajo ustvariti nove sloge.⁸⁹ V resnici je ta podmena dokaj negotova. Do sedaj so vsi poskusi ločevati jasne nacionalne ali rasne sloge v Italiji - etruščanskega, latinskega ali rimskega, proizvedli le teoretske fikcije. Etnični odnosi polotoka ne razložijo ne slogovnih sprememb ne vseh lokalnih razlik v umetnosti antične Italije.

O tem problemu bomo morali govoriti več v nadaljevanju, zdaj je treba omeniti neko drugo pomembno zadevo. Pri pregledovanju slogovnih opisov in iz njih izhajajočih sklepanj v tej skupini literature lahko opazimo, da je estetsko vrednotenje rimske umetnosti ostalo zelo negotovo. Ta dejavnik še dodatno otežuje študij predvsem klasične umetnosti. Če menimo, da je antinaturalistični slog poznega imperija propad umetnosti, potem lahko skupaj s Sievekingom pridemo do sodbe, da so "rimske" (iluzionistično in naturalistično) substance na koncu "stopili" tuji vplivi z Vzhoda. Če pa na dru-

gi strani gledamo na poznorimski slog z več naklonjenosti, lahko to razložimo kot končno osvoboditev domače substance od tujih, klasičnih vplivov.

Ta nasprotujoča si mnenja že s tem nasprotjem kažejo, kako samovoljno je v zapletenem tkanju rimske umetnosti osamiti neki element, ki naj bi bil bolj "rimski" od drugih. Pa vendar so se prizadevanja po definiranju izmikajoče se "romanitas" nadaljevala.⁹⁰ V vsakem primeru gre za iskanje distinktivnih atributov rimskega nacionalnega značaja, postuliranega kot niz permanentnih lastnosti, kot inherentna dispozicija ali kot poloseben razvoj.⁹¹ Za vse to pisanje ostaja značilna podmena o enem rimskem slogovnem principu.

Sedaj ko smo v moderni znanosti o Rimu dognali obstoj te skupine, se moramo obrniti k njenim nasprotnikom. Filhelenska interpretacija, naj jo imenujemo tako, pomeni v rimskem sporu še vedno pomemben tok. Vodi do drugačne, čeprav ne nove, teorije o rimski umetnosti. V osnovi pomeni moderno nadaljevanje Winckelmannove sodbe, da rimske umetnosti ni, da je le grška umetnost pod Rimljani.

Kakor vidimo, je ta teorija že na začetku vsebovala negativno estetsko vrednotenje rimske umetnosti. Winckelmann je močno občutil izgubo, do katere je prišlo pri prehodu iz klasične grške umetnosti v rimsko. Sprememba je bila v resnici korenita. Zadevala je temeljna prizadevanja, resnični cilj umetnosti, saj sta bili pod Rimljani redefinirani narava in funkcija forme v umetnosti. Ob tem se moramo spomniti neke druge okoliščine, ki se tiče moderne kritike. Splošen neoklasičen okus, ki se je razvil v osemnajstem stoletju, je na splošno podpiral dokaj enostransko presojo grške umetnosti. Eden od njegovih rezultatov je slabo definiran in težko pozabljen slogan o "idealizmu" grške umetnosti. Drug rezultat je nesporazum o grški umetnosti kot primeru naturalističnega upodabljanja.⁹² V grški umetnosti je naturalistična komponenta nedvomno obstajala, čeprav njen pomen in moč na vseh stopnjah zgodovine nista bila vedno enaka. Neoklasična teorija in praksa sta bili s tem vidikom zelo očarani in sta ga razlagali z izrazi znanstvenega naturalizma, ki je inavguriral umetnost devetnajstega stoletja; dokaz je oživitve grštva v slikarstvu od Davida do Ingesa. Tako je bil izoblikovan kriterij "lepote in živahnosti", formula, s katero je Riegl

povzel poljudno zanimanje za umetnost v svojem času (glej zgoraj, 12). "Živahnost" lahko seveda pomeni marsikaj, toda v tem kontekstu nedvomno izraža zahtevo po naturalističnem upodabljanju v modernem, znanstvenem smislu.

Ta smer se še ni povsem iztekla. Kadarkoli kdo očita, na primer, reliefom Trajanovega stebra pomanjkanje perspektive ali napačno perspektivo, jih z modernega zornega kota presoja dvojno negativno. Lahko jih oceni kot očiten propad tistih zgodnejših klasičnih tradicij, ki manj žalijo moderen naturalističen okus, zato jih ne presoja kot zglede rimske umetnosti, marveč kot slabe vzorce grške.

Tako je, podobno kot po Winckelmannu, skupaj z negativno kritiko stopalo tudi zanikovanje izvirnosti rimske umetnosti. Toda če lahko rečemo, da je prvi problem zaradi vprašanja osebnega okusa nerešljiv, tega o drugem problemu ne moremo reči. Izvirnost rimske umetnosti postavlja pred zgodovino umetnosti resnično in objektivno vprašanje. Celotno "filhelenska" razlaga ga ne more vedno prezreti.

V Franciji, domovini neoklasičnih teorij, je leta 1899 E. Courbaud predlagal kompromisno rešitev. V svoji razpravi o rimskih historičnih reliefih od Avgusta do Hadrijana je ugotovil, da je slog teh del grški, vsebina pa rimska. Vendar je obenem njegova kritika reliefov kot umetniških del negativna; vsebuje namreč "naturalistične" pripombe, ki smo jih že omenili v zvezi s Trajanovim stebrom.⁹³

Ta interpretacija odseva spremembo v splošnem pristopu k rimski umetnosti po letu 1900 (glej zgoraj, 15). Približno v tem času so se začele biti bitke prav zaradi vprašanja o izvirnosti rimske umetnosti, ne pa njenega obstoja. (Primerjaj opazko Strongove, navedeno zgoraj, 15.) Winckelmann je helenistično in rimsko umetnost opredelil kot obdobje "posnemovalcev", ki niso bili sposobni izdelati rimskega sloga, ker jim je manjkalo inventivnosti in izvirnih zamisli. Okoli leta 1900 so rimske spomenike na splošno gledali kot koherentno skupino in ne le kot izolirana umetniška dela. Tako so lahko obstoj rimske umetnosti priznali tudi tisti, ki so imeli o njeni estetski vrednosti slabo mnenje.

Oceno, da rimska umetnost ne dosega klasičnih grških ali modernih naturalističnih standardov, lahko seveda izrečemo vedno. Tak nov primer nekakšne oživitve Winckelmannove teoretske obsodbe rimske umetnosti je knjiga C. Seltmana *Approach to Greek Art* oziroma njeno poglavje naslovljeno "Muzej".⁹⁴ Na drugi strani pa

se vrednost filhelske kritike kaže v nasprotovanju pretiravanjem, kakršno je na primer teorija, da je "rimska" umetnost odkrila interpretacijo prostora. Tako je lahko F. Koepp v oceni Sievekingovega članka dobro dojel napake, izhajajoče iz aksiomske podmene o "rinskem" nacionalnem slogu. Da je metoda, ki jo je predlagal sam, komajda bolj učinkovita, je druga stvar. Names-to da bi spraševali, kaj je rimsko, smo sedaj povabljeni, da vprašamo, kaj je grško v rimski umetnosti.⁹⁵ Toda ali res bolje vemo, kaj mislimo z "grškim" kot lastnostjo umetnosti v rimskem obdobju? So neoklasične reminiscence, ki se pojavljajo v rimskih spomenikih, "grške" na enak način, kot so grški citati v latinski poeziji? So rimske kopije klasičnih del grška umetnost? In kaj je, natančno, "grško" v procrsiji, prikazani na Ari Pacis Augustae? Mogoče je govoriti o grški umetnosti v njeni rimski fazi in tako opisati večino rimske umetnosti po Avgustu, če ne sploh vso. Toda s tem, ko to sprejmemo, imamo vprašanje za že rešeno. Ta umetnost nam ni več "grška" v pravem in neposrednem pomenu, ni več resnično grška. S tem ko smo bolj zapleteno izražanje nadomestili s preprostejšim, nismo pridobili nič.

Ob takem razmišljanju nam postane precej jasno, da celoten spor zadeva povsem terminološko vprašanje. Ali imenujemo rimsko umetnost "rimsko" ali ne, bi bilo le malo pomembno, če ne bi šlo za dva teoretska principa: na eni strani za aksiom o "rimski" nacionalni umetnosti in na drugi za estetsko vrednotenje "rimskega" kot izrojene oblike grške umetnosti.

Na to vprašanje se nanaša še neki drug, objektivnejši kriterij. Dostopni viri kažejo, da je imela večina umetnikov in rokodelcev v rimskem obdobju grška imena, ne latinskih. To je opazil že Strzygowski (zgoraj, 16), leta 1926 pa veliko podrobneje prikazal P. Gardner kot dodatno okoliščino, ki govori proti izvornosti rimske umetnosti.⁹⁶

Tu imamo opraviti s sociološkim kriterijem, ki je bil nedvomno značilen za idustrijsko organiziranost v Rimu kot celoti.⁹⁷ Njen specifičen vpliv na rimsko umetnost pa je težko ugotoviti. Ve se, da so se v različnih trenutkih rimske republike umetniki iz Grčije in južne Italije selili v Rim, tako kot so se tudi drugi rokodelci in intelektualci, predvsem v obdobju helenizma. Ljudi, kakršen je bil Apollonios iz Aten, moramo v resnici šteti za grške umetnike, enako kakor Michelangela za florentinskega umetnika, ki je deloval v Rimu. Toda Grki in Etruščani, ki so delali v Rimu v času imperija, pomenijo drugačen problem. S seboj niso prinesli pomembnejše kulturne tradicije, marveč le spretnost, ki so jo ponudili rimski publiki. Na tej toči stopa v igro neki zgodovinski dejavnik, ki bo v nadaljevanju zahteval več pozor-

nosti, namreč formiranje kulturnih središč. Helenistični umetniki prvega stoletja pred n. št. so v Rim presajali nekaj, česar tam ni bilo, so pa to imele njihove domovine. Sto let pozneje so se okoliščine spremenile. Rimsko tržišče je še vedno sprejemalo tuje specialitete, kakršna je bila aleksandrska srebrnina. Ne poznamo pa nobene kiparske šole zunaj Rima, ki bi Rimu lahko ponudila nekaj, kar bi bilo boljše od tistega, kar je bil sposoben izdelati sam. Rim je postal središče, h kateremu so sedaj gravitirali drugi.

Zato je treba, če hočemo ugotoviti grški delež v rimski umetnosti, razločevati elemente, sprejete iz zgodnejših (klasičnih) virov, od elementov, sprejetih iz sočasnih virov. Prispevek klasičnih in helenističnih grških standardov v rimski civilizaciji je eno, prispevek tujih umetnikov v rimski imperialni umetnosti v Rimu pa drugo. Prav ta drugi prispevek pa je daleč od tega, da bi bil očitni, in zahteva ponovne raziskave. Obstaja meja, onstran katere se ne zdi praktično imenovati dela umetnikov z grškimi imeni grška umetnost. Slike El Greca so onstran te meje, prav tako Ara Pacis. Upravičeno lahko domnevamo, da so pri izdelavi Are Pacis in drugih imperialnih spomenikov sodelovali grški umetniki, toda imenovati njih dela grška umetnost pomeni primerjati jih z neprimerljivimi spomeniki, kakršna sta Partenon ali Telefov friz iz Pergama. Do takih primerjav je prihajalo zelo pogosto in Gardnerjeva knjiga v tem pogledu ni izjema. Vendar sta tako postali očitni le dve relevantni zadevi. Estetske primerjave, ki so bile rimskim spomenikom večinoma nenaklonjene, so pokazale, da dela, kakršna je Ara Pacis, niso več grška v smislu, v kakršnem Partenon ali Telefov friz konstituirata grško umetnost. Drugič, za Aro Pacis in podobne rimske spomenike ni sočasnih in primerljivih grških del. Rečeno drugače, antična umetnost je prešla v novo fazo, nedvomno s sodelovanjem Grkov. Zdi pa se, da je za ustreznejši vpogled v to novo fazo, ki jo označuje slog, drugačen od predhodnih stopenj, potreben neki izraz, ki ni "grško".

Naslednjo stopnjo "filhelske" smeri označuje knjiga Toynbeejeve "The Hadrianic School".⁹⁸ Njeno splošno usmeritev razodeva podnaslov "A Chapter in the History of Greek Art". Če pustimo ob strani teoretsko usmeritev, je med novjšimi objavami to ena od najsolidnejših knjig o rimski umetnosti. Njene analize so omejene le na dve vrsti spomenikov, reprezentativnih za umetnost pod Hadrijanom: upodobitve provinc, večinoma na novcih, in sarkofage ter druge nagrobne reliefe, ki jih je mogoče datirati v čas Hadrijanove vladave.

S to izbiro je Toynbeejeva želela določiti pomembno nasprotje med uradno in privatno umetnostjo. Za prvo so značilne politične alegorije, ki so v resnici ena od samosvojih potez rimske imperialne umetnosti. Če se spomnimo popularnosti alegorij v srednjeveški in renesančni umetnosti, ko so bile sredstvo za izražanje abstraktnih vsebin, nam nemudoma postane očitno, za kako pomembno stvar gre. Toynbeejeva tega izuma ne pripisuje nobeni od antičnih šol, ne rimski ne

aleksandrinski, marveč išče njegov izvir v obči grški umetnosti. Ta domneva verjetno velja ne glede na dejstvo, da bi morda lahko v antični umetnosti določili regionalne razlike v rabi alegorij. Toynbeejeva v svoji knjigi ves čas poudarja univerzalno naravo imperialne rimske umetnosti kot prave naslednice helenistične. V uvodu podaja dober kritičen pregled sočasne nacionalistične interpretacije rimske umetnosti (XIII ss.).

Toynbeejeva zagovarja nasprotno interpretacijo, ki smo jo spremljali vse do Winckelmannna. Rimske umetnosti ni; "umetnost pod imperijem lahko opišemo kot grško umetnost v službi imperialne ideje" (XX). V drugih odlomkih se zdi njen koncept bližji Rieglovemu. "Kar smo navajeni imenovati 'rimska' umetnost, ni ne umetnost rimskega ljudstva ali rase, niti grška umetnost pod Rimljani; to je grška umetnost v imperialni fazi, ali krajše, imperialna umetnost." (XIII; prim. Rieglov termin "Reichskunst".) Zato po njenem "opisovati hadrijansko umetnost kot 'grško obnovo' ni dosledno pravilno" (XXI). Grška umetnost ni nikoli umrla; torej pod Hadrijanom ni "oživila". To prepričanje razloži tendenciozen podnaslov, ki se sklada s prepričanjem P. Gardnerja. Hkrati se Toynbeejeva odpove klasicistični obsodbi poznorimske umetnosti kot obdobja propada (239).

Temeljna težava te teze je pokazati, da je med grško umetnostjo zadnjega stoletja pred n. št. in hadrijansko neoklasično epizodo neprekinjen tok. Ta problem ni bil rešen. Po drugi strani pa je največja zasluga njene knjige, da je ugotovila kontinuiteto med grško in rimsko umetnostjo (XX). S tem je obnovila Rieglovo zahtevo po univerzalistični teoriji rimske umetnosti. V tej metodološki zahtevi, ne v golem prerekanju o terminologiji, je v resnici bistvena uporabnost vseh teh interpretacij rimske umetnosti, ki smo jih, zato da bi jih razložili, klasificirali kot "filhelenske".

Na tej točki postane jasno, da lahko odnos med grško in rimsko umetnostjo razložimo na tri načine. Razumemo ga lahko kot strogo nasprotje, to je hipoteza "nacionalističnih" teorij, ki pa med dvema umetnostima prepogosto "zarisujejo nerealne distinkcije" (XX). Nedvomno gre pri tem, da se Rimljanom pripisuje "odpor" do grške umetnosti zato, da bi ohranili nedotaknjen nacionalni slog, za moderni anahronizem (XIII). Drugič lahko s tem, da med grško in rimsko umetnostjo zanikamo vse razlike, zagovarjamo njuno popolno enakost. V tem primeru domnevamo, da je "rimska" umetnost le naprednejša ali slabša oblika "grške" umetnosti, in to verjetno tudi je. Ta interpretacija vodi v terminološke težave, razložene zgoraj. In končno je mogoče odnos med grško in rimsko umetnostjo razložiti kot kontinuiteto. Od teh treh možnih razlag sta prvi utemeljeni izključno na slogovnih ocenah. Tretja dopušča do določene stopnje faktično in historično kontrolo, ki dopolnjuje slogovno oceno. "Kontinuiteta" je historični pojem. Kjer koli naletimo nanjo, mora izhajati iz dejanskih okoliščin. Če med grško in rimsko umetnostjo domnevamo kontinuiteto, potem

moramo postaviti nujno in pomembno vprašanje, kako je do te kontinuitete v resnici prišlo.

Tej skupini razprav lahko na ustrezen način pridružimo le malo drugih objav, ki se z rimsko umetnostjo ukvarjajo iz istega zornega kota, to je s stališča kontinuitete klasičnega razvoja. To odločno velja za knjigo C.R. Moreya "Early Christian Art", ki smo jo že omenili.⁹⁹ Tudi njen podnaslov naznanja metodološki program: "An Outline of Style and Iconography in Sculpture and Painting from Antiquity to the Eighth Century". V bistvu je bil to tudi Rieglov program, toda pomembne razlike so v izvedbi. Moreyev prikaz se v manjši meri kot Rieglov (in tudi manj kot bi pričakovali glede na naslov) naslanja na čisto rekonstrukcijo slogovnega razvoja. Natančnost in bistroumnost slogovnega razločevanja, ki ga najdemo pri Rieglu, nista Moreyeva značilnost. Namesto tega poskuša opisovati kontinuiteto antične umetnosti kot pragmatske zgodovine, z enim očesom zazrt v praktične okoliščine, v katerih je umetnost nastajala in se širila. Najpomembnejše pa je, da to delo zahteva razmislek ne le o slogovnih trendih, temveč o njihovih dejanskih geografskih središčih. Na področju, ki je tako preobremenjeno s teorijo, kakor je rimska umetnost, je dobrodošel vsak obrat k historičnemu realizmu. In koncept kulturnih središč omogoča tak pristop.¹⁰⁰ Toda ker je le malo raziskan, se bomo morali v prihodnje z njim temeljiteje ukvarjati.

Razvoj v ločenih središčih, podobno kot v renesansi, je bil značilnost helenizma. Večina mest, v katerih so bila locirana ta središča, je žive la naprej pod imperijem, na primer Atene, Rodos, Aleksandrija itn. Zdi se logično, da si pri preverjanju pogojev za kontinuiran razvoj umetnosti od helenizma do zgodnjega krščanstva najprej ogledamo te kraje. Na žalost so lokalni viri vse prej kot zanesljivi. V času imperija so nekatera stara središča prenehala s proizvodnjo (npr. Rodos), čeprav so mesta ostala, nastala pa so tudi nova središča. Po Konstantinu so bila velika mesta sveta kulturna središča - Rim, Antiohija, Aleksandrija in Konstantinopolis (*Early Christian Art*, 8).

V času imperija so Atene še vedno delovale kot središče umetnosti, ki je s svojim konzervativnim "neoatiškim" okusom vplivalo tudi na maloazijske province. Tej smeri je Morey posvetil eno poglavje (17 ss.). Antiohija je bila novo središče in to postala, vsaj za distribucijo, v drugem stoletju n. št. Vendar je njena umetnost, danes bolj znana zaradi novejših izkopavanj, ostala v splošnem grška in helenistična in ni imela posebnega sloga (30 ss.). Medtem ko je Aleksandrija, na drugi strani, verjetno ves čas ostala proizvodno središče, Morey temu mestu omahujoče pripisuje, da so v njem preživele napredne težnje

helenistične umetnosti, predvsem slikarstva (37 ss.), čeprav je za zdaj zelo malo lokalnega gradiva, na katerem bi lahko utemeljili to sodbo (38).¹⁰¹ Končno je zaradi imperatorjeve naklonjenosti postal središče Konstantinopol, vendar šele v času, ki je onstran življenjske dobe prave rimske umetnosti.

V tej shemi Rim, prvo med štirimi Konstantinovimi svetovnimi mesti, ni imelo vloge, ki bi bila po pomenu primerljiva z drugimi. V Moreyevi knjigi Rim ni obravnavan kot možno središče s posebnim vplivom na zgodovino umetnosti. Morey se v prvi vrsti ukvarja z razločevanjem med glavnimi tokovi helenistične umetnosti in njihovim preživetjem. Zato se iz njegovega zornega kota vloga Rima kaže kot pasivna in receptivna, ne pa aktivna in osrednja. Prav tako je po tej teoriji vrednotenje pozne klasične umetnosti večinoma negativno, prohelenistično. Razpad helenističnega sloga na Vzhodu prisoja Morey iranskemu vplivu (34), na Zahodu pa delovanju latinskega trenda, ki helenistično "upodobitev" postopoma nadomesti z "opisom" (55 ss.). Tako je v obeh polovicah antičnega sveta razvoj regresiven, čeprav zaradi različnih razlogov. V tem pogledu je razvojna shema, ki jo je sugeriral Morey, bolj filhelenska od Rieglove. Riegl se je dobro zavedal, da mora zaradi principa "videnja", ki forme izolira, namesto da bi jih integriral, v vsaki umetnosti priti do določene stopnje razgraditve, vendar je v svoji teoriji vseeno zaznal napredovanje od "normalne", konceptualne, do empirične, "optične" upodobitve.

Gornja rekonstrukcija helenistično-rimske kontinuitete je pristranska, saj ni naklonjena rimskim delom. Vendar pa je očitno, da ima historična podmena, na kateri temelji, to je sočasen razvoj v ločenih središčih, poseben pomen, ki ni odvisen od te posebne interpretacije. Prav tako je jasno, da so možne tudi druge interpretacije iste teorije. Če se lotimo raziskovanja možnih središč umetnostne proizvodnje po helenističnem obdobju, je dejansko težko razumeti, da je izključitev Rima iz teh razmišljanj stvar metode. Nobena druga metropola imperija nima tako veliko lokalnega gradiva takega pomena kot prav Rim. Rim je imel svojo helenistično fazo in svojo imperialno umetnost, uradno in privatno; številni spomeniki so ohranjeni še danes. V tem gradivu lahko opazimo pomembne spremembe, o katerih se zdi, da vse kažejo na lokalno proizvodnjo v daljšem časovnem obdobju - na kratko, na središče.

Vsako raziskovanje Rima kot središča, po možnosti kot enega od središč, oblikuje nov historičen in sociološki koncept, ki zadeva problem rimske umetnosti. Metodološke konsekvence tega spoznanja bo treba v celoti še spoznati. Tako razumljena rimska umetnost ni spontan razvoj "domačega" sloga, ni nacionalna umetnost konec koncev nerazložljivih (zato ker so vrojene) značilnosti. Niti ne pomeni le prehoda v racionalnem napredovanju univerzalne umetnosti. Po tej

konceptiji je rimska umetnost kulturni pojav, ne pa biološki, proizvod tradicije, ne dednosti. Kot izraz enkratne historične situacije je tudi sama enkratna. Vpisana je v niz jasnih okoliščin, ki nastanejo na omejenem območju dokaj pozno v zgodovini. Pri tem razvoju delujejo na to umetnost vplivi preteklosti in stiki s tujino, katerih pota je mogoče dognati. Kmalu pa dobi staro mesto sposobnost sprejemanja in moč izžarevanja, kar konstituira kulturno središče. Na enak način so delovale zgodnejše helenistične "šole" v središčih, ki so nastala kot posledica posebnih prizadevanj (Pergamon, Aleksandrija) ali značilnih političnih in ekonomskih okoliščin (Atene, Rodos). Proces formiranja vsakokrat vključuje natančne in posebne pogoje, na primer krizanje kulturnih tokov, sodelovanje in imigriranje pomembnih umetnikov, posebne namene umetnosti in podobne dejavnike. V Rimu lahko opazujemo tudi konkretne in objektivne dokaze te vrste. Velik del dostopnih podatkov, kakor tudi dokazi s spomenikov, govorijo za to, da naj rimska umetnost preučimo predvsem kot stvaritev središča, lociranega v Rimu.

Ta ideja, ki temelji na konceptu kulturne zgodovine, se je v zadnjem času uveljavila v literaturi o rimski umetnosti, čeprav so bile njene metodološke implikacije deležne le bežnega zanimanja. Toynbeejeva je v teh terminih na kratko opisala status Rima na začetku imperialnega obdobja.¹⁰² Pred kratkim je Bianchi Bandinelli podrobneje poročal o preoblikovanju Rima v umetnostno središče. Od prvega stoletja pred n. št. naprej je v Italiji in zunaj nje čutil poseben vpliv, pravi provincializem "okusa", tega novega središča. Ta označuje začetek "rimske" umetnosti.¹⁰³

Poudarjanje Rima kot središča in vira rimske umetnosti seveda ni združljivo s "filhelenskimi" interpretacijami, s katerimi smo pričeli to poglavje. Tu se ukvarjamo s poudarjanjem tistih skupnih elementov, ki jih te teorije vendarle imajo. Vsem interpretacijam te skupine, ne glede na razlike v vrednotenju "rimskega" dejavnika, je skupna ideja kontinuitete in razvoja.¹⁰⁴ "Grško" in "rimsko" nista razumljena kot strogi nasprotji; dinamičen proces, zgodovina, ju je na neki način spojila v kontinuiran proces. V tem razmišljanju je renesančna ideja "klasične" antike obogatena z moderno historično izkušnjo. Pa vendar je tudi ideja razvoja teoretska predpostavka. V resnici ne vemo, kaj razvoj je ali kaj pomeni. Pomeni lahko dokaj različne stvari; drevo se razvija drugače od finančne krize. Kaj se je torej razvilo v rimski umetnosti? Kako se je razvilo? In v kakšno smer?

Ta vprašanja nas spomnijo na številne že znane "rimske probleme". Eden od teh je začetek rimske umetnosti med različnimi provincialnimi slogi zgodnje Italije; druga sta formiranje helenističnega središča v Rimu, razlogi za slogovne spremembe itn. Toda čeprav so ta vpra-

šanja pomembna, so vseeno dokaj detaljna in specialna. Najpomembnejše vprašanje med njimi je najsplošnejše in najočitnejše: kako se je klasična, helenistična in avgustejska tradicija spremenila v poznorimski slog z njegovim simboličnim formalizmom, čustvenim ekspresionizmom in brezbržnostjo do izkrivljanj? To je vprašanje, na katerega skuša najprej odgovoriti vsaka teorija razvoja (ali propada).

To je obenem tudi vprašanje, ki zbuja med rimskimi problemi največ pozornosti, in na katero še ni bilo odgovorjeno. Vsekakor je to dejstvo nenavadno, saj so vse od Winckelmannovih časov naprej to vprašanje nenehno obravnavali in tudi gradiva za njegovo preučevanje ne manjka. Kljub temu se še vedno niso sporazumeli v katerem času ali celo obdobju naj bi se poznorimski ali poznoklasični slog predvidoma pričel. Treba je navesti le nekaj mnenj modernih kritikov, da bi ugotovili simptomatičen pomen teh nesoglasij. K. Lehmann prve natančne znake poznoklasičnega sloga prepozna na Trajanovem stebru.¹⁰⁵ Njegova knjiga, ki je temeljnega pomena za slogovne analize, sodi po konceptu kontinuiranega helenistično-rimskega razvoja v skupino "univerzalističnih" zgodovin umetnosti. Iz tega zornega kota se Trajanov steber resnično kaže kot odločilen primer prehoda od helenistično-klasičnih do poznoklasičnih navad upodabljanja. Na drugi strani M. Wegner izpelje podobne analize na stebru Marka Avrelija in najde na njem verjeten začetek poznorimske umetnosti.¹⁰⁶ Blizu njegovemu prepričanju je ugotovitev Toynbeejeve, ki vidi v "hadrijanski umetnosti vrh imperialne umetnosti". To pomeni, da je po njenem mnenju do obrata prišlo po Trajanu. V resnici je bil inkorporiran v janusovsko hadrijansko obdobje, katerega duha "lahko sledimo skozi umetnost poznorimskega imperija".¹⁰⁷ C.R. Morey pa, ki se je prav tako ukvarjal s kontinuiteto v antični umetnosti, je prišel v zvezi s to pomembno kronološko delitvijo do povsem drugačnega sklepa. Po njem se je proces, ki je pripeljal do poznorimskega sloga, pričel v času Flavijcev.¹⁰⁸

To so štirje reprezentativni odgovori. Vsakega je mogoče podpreti z dobrimi razlogi; noben pa ni dovolj močan, da bi druge premagal. Če si ogledamo temelje vsakega od teh nepopustljivih stališč, pridemo do metodološko zanimivega spoznanja. Seveda se razlaga vsakič

nanaša na določene slogovne detajle, značilne za obravnavan(e) spomenik(e). Ti detajli so nenaturalistične upodobitve prostorskih odnosov (stebra Marka Avrelija in Trajana), priljubljenost alegorij (Hadrijanovo obdobje), popačenja zaradi opisne jasnosti (Titov slavalok) in druge podobne posebnosti upodabljanja. Sama po sebi so vsa ta opažanja pravilna. Toda skoraj ob vsakem primeru moramo podvomiti, da podobnih slogovnih priprav ne bi mogli najti v drugih, zgodnejših rimskih ali helenističnih upodobitvah. Upodabljanje predmetov enega na drugem, z namenom, da bi bila nakazana prostorska oddaljenost, najdemo tako na pergamskem Telefovem frizu, kot na Trajanovem stebru. Rezultat v obeh primerih sicer ni povsem enak, toda razlika se zdi prej v kakovosti kot v principu. In če je tako, kje je potem začetek tega "poznoklasičnega" izuma? Do podobnih opažanj lahko pridemo tudi pri vseh drugih navedenih detajlih, na primer pri rabi alegorij. Pravzaprav že poznamo težnje (Morey), da bi obrat k takim simboličnim, nenaturalističnim oblikam upodabljanja datirali v zgodnji imperij, ne pa v kakšno poznejše obdobje propada.

Zakaj je tako težko najti dokončen odgovor na to vprašanje? Vsaka slikanica o rimski umetnosti dokazuje, da je mogoče z lahkoto prepoznati poznoklasično naravo, na primer, konstantinskih reliefov na Konstantinovem slavaloku. Prav tako ni težko prepoznati neklasične, antinaturalistične oblike krajine in perspektive na stebrih Trajana in Marka Avrelija. Če med tema deloma ne bi poznali nobenega rimskega spomenika, bi resnično lahko rekli, da gre za primer premege slogovnega razvoja. Začetek novega sloga bi prepoznali v času Trajana, njegovo nadaljevanje v Markovem času in nadaljnji razvoj na slavaloku Septimija Severa in tako naprej. Toda med stebroma Trajana in Marka Avrelija je Hadrijanovo obdobje. V času približno petdesetih let se namesto doslednega razvoja "poznoklasičnega" upodabljanja pojavi psevdoklasičen slog umetnosti. Podobne prekinitve kontinuitete ločujejo tudi flavijske reliefe od Trajanovih. Še več, "poznoklasična" sredstva na reliefih Trajanovega stebra se pojavljajo hkrati s takimi, ki se zdijo povsem "klasična"; v veliko pogledih imamo torej opraviti z mešanim slogom upodabljanja. Zato je v nizu časovno določljivih spomenikov imperija le težko odkriti kontinuiteto, to je združujoč princip razvoja. Zdi se, da

ni ne premege razvoja ne propada, le raznolikost bolj ali manj spremenljive mode. Ko se je pozornost končno usmerila na te nepravilnosti je "poznorimski" razvoj v imperialni umetnosti postal veliko težje določljiv. Končno je postalo sporno, ali je teorija kontinuiranega razvoja za razlago dejstev rimske umetnosti sploh primerna.

Splošna narava navedenih teorij

Sedaj lahko vse te raziskave preučimo kot celoto. Najprej pa je treba opomniti, da so te raziskave moderna reakcija na rimsko umetnost; to ni rimska interpretacija. Ta nam je skoraj povsem neznana in zdi se, da o njej ne bomo nikoli vedeli kaj več. To so okoliščine, ki se jim ni mogoče izogniti, in iz njih izvira poglobljena razlika med modernimi raziskavami grške umetnosti na eni strani in rimske na drugi.

Temeljnega pomena je dejstvo, da so Grki pisali lastno zgodovino umetnosti. Vsaj od petega stoletja pred n. št. so imeli razvito teorijo umetnosti, in ta je bila tudi zapisana; zelo verjetno so imeli tudi načrtno umetnostno kritiko. Rimljanom sta bili grška zgodovina in teorija umetnosti dostopni. V latinski literaturi so se nam ohranili pomembni fragmenti obeh zvrsti pisanja, na primer v knjigah Plinija in Vitruvija. To so viri, ki so usmerili moderna preučevanja grške umetnosti. Od antičnih piscev so dobili osnovni katalog imen umetnikov, kronološko shemo in, dodatno, določena kritiška vrednotenja njihovih del. Antična kritika je to gradivo historično uredila, helenistični pisci pa so opisali razvoj grške umetnosti.¹⁰⁹ Historiografski vzorec je ostal v veljavi vse do danes. Iz teh delčkov informacij je mogoče sestaviti ogrodje zgodovine umetnosti, ki je na žalost sicer nepopolno in ga je treba popraviti, vendar je njegova razvojna shema še vedno uporabna. Drugih antičnih kritičnih kategorij do sedaj skoraj niso uporabili. Kljub pomanjkljivostim naših virov grška interpretacija grške umetnosti ni povsem zunaj našega dosega.

Za študij rimske umetnosti temu podobnih sredstev ni. Rimljani, ki so svojo politično zgodovino vlili v tako mogočno obliko, očitno nikoli niso napisali zgodovine svoje umetnosti. Podatki o umetnosti in imena umetnikov so sem in tja raztresena po rimski historični in moralistični literaturi, vendar le kot epizode. Za teorijo je,

na primer, nedvomno zanimiva epizoda o notoričnem nasprotovanju Katona starejšega in njegovih privrženec helenističnemu okusu.¹¹⁰ Toda te osamljene historične notice ne morejo nadomestiti načrtne, profesionalne zgodovine umetnosti. Kratek izbruh kritičnega zanimanja v desetletjih med Sulo in Avgustom se ni spremenil v latinsko literaturo o umetnosti.¹¹¹ Sočasne kritične pripombe o rimskih umetnikih in njihovih delih so izredno redke in še tistim redkim, ki so se nam ohranile, manjka natančnosti, ki jo najdemo v grški kritiki.¹¹² Nič ne vemo o umetnostnih teorijah imperialnega časa, ki bi se ukvarjale s sočasnim slogom ali njegovim razvojem. Zdi se, da umetniki niso več pisali tako kot grški in njih poklic je bil v družbi cenjen tako nizko, da se teoretsko zanimanje za njihovo delo ni razvilo ali se vsaj ni artikuliralo. Rimske teorije o umetnosti ni.

Zaradi teh okoliščin je moderno raziskovanje rimske umetnosti prisiljeno uporabiti lastna metodološka in kritiška orodja. Redka imena rimskih umetnikov, ki so se nam ohranila, ne morejo zagotoviti prepoznavnega konteksta zgodovine umetnosti. Kronologija ohranjenih rimskih del iz časa pred Avgustom je še vedno zelo negotova, imperialna umetnost pa skoraj povsem anonimna.¹¹³ Na voljo ni nobenega ključa, ki bi nam povedal, kako bi lahko v antiki pisali zgodovino rimske umetnosti pod imperijem. O estetiki in razvoju te umetnosti moramo sklepati z neposredno pomočjo spomenikov. Zato morajo moderni raziskovalci sami, ne da bi si pomagali s predhodno izbiro, ki bi jo izdelali sodobniki ali njihovi nasledniki, sestaviti popise reprezentativnih umetnikov, mojstrov in ali kritičnih standardov. Pri ukvarjanju z vsemi temi problemi je moderna kritika prepuščena sama sebi, svojim lastnim konceptom in bistroumnosti. Svobodno lahko zagovarja ali pa negira obstoj rimske umetnosti, kakor se ji pač zdi. Zato tudi v bistvu moderna narava njenih kategorij in zato njeni metodološki spori.

Naslednje opažanje se nanaša na sedanje stanje teorij, ki smo jih, da bi spoznali položaj, ustrezno razdelili. Zgoraj obravnavane moderne teorije sodijo v enega od dveh temeljnih pristopov k rimski umetnosti. Prvi temelji na hipotezi o rimskem nacionalnem slogu, drugi na podmeni o kontinuiranem razvoju umetnosti. Prvi je nacionalističen, drugi univerzalističen. V prvi skupini je estet-

sko vrednotenje večinoma naklonjeno rimski umetnosti. Sodba je negotova le v zvezi s poznorimsko umetnostjo. Kadar ta sodba rimski umetnosti ni naklonjena, se postavi vprašanje o vzroku za razpad rimske "substance". V drugi skupini se rimska umetnost kaže ali kot stopnja propadanja grške umetnosti ali pa jo interpretirajo kot most med helenistično in srednjeveško umetnostjo in zato tudi kot napredovanje. Zopet je izbira odvisna od naše estetske presoje. Propad in napredek sta le dva različna vidika istega pojava, spremembe, doživete kot razvoj.

Treba je bilo ugotoviti te razlike, da bi mogli vzpostaviti ti skupini. Zdaj pa moramo poudariti, da imata ti kategoriji navkljub vsem razlikam, ki ju delijo, tudi neko skupno predpostavko. Obe teoriji namreč skušata priti do definicije rimske umetnosti s pomočjo enega samega distinktivnega principa. Da bi lahko razložili mutacijo klasične umetnosti v poznoklasično, skušata ugotoviti permanenten slogovni princip, na primer prostorsko upodabljanje, ki bi bil tako značilno "rimski", kakor sta križni obok in šilasti lok značilno "gotska", ali pa vodilni princip spremembe. Take vrste je Moreyeva podmena, da je rimski narativni realizem uničil klasični koncept kompozicije, v kateri sta bila prostor in čas združena. Razlika je v tem, da zahteva prvi pristop statičen princip, namreč trajno lastnost nacionalnega značaja, drugi pa dinamičnega, princip razvoja. V obeh primerih teorija zagovarja združujoč skupni imenovalac vse rimske umetnosti, eno samo "formativno voljo". Vendar pa je treba pri tem priznati, da se raziskavam spomenikov še vedno ni posrečilo najti neke slogovne lastnosti, ki bi bila tako univerzalno in enkratno "rimska", kakor to zahtevajo teorije. Toda bržkone bi petdesetletne raziskave našle tak princip, če bi obstajal. Zato lahko upravičeno sklepamo, da taka predanost enemu samemu cilju ni bila pot rimske umetnosti.

Čeprav smo prišli le do negativnega rezultata, ta nika-
kor ni brez vrednosti. Resnično prizadevanje "monističnih" teorij brez prepričljivega rezultata namreč dokazuje, da njihovih trditev ni mogoče dokazati. Toda s tem ko jih zavračamo, se hkrati postavljamo na pomembno pozitivno stališče. Če rečemo, da "formativna volja" rimske umetnosti ni bila združujoča, s tem že tudi rečemo, da je bila razločujoča. In tako pričnemo rimsko

umetnost raziskovati iz drugega zornega kota in iskati različne in nasprotujoče si cilje glede na čas in okoliščine. Cilje je treba sicer še opisati, toda njihova različnost se že kaže kot nekaj, kar je za rimsko umetnost tipično. Podobno kot podmena o večno enotnem "rimskem" slogu se tudi kontinuirana in unificirana evolucija rimske umetnosti pokaže kot teoretska fikcija, ki ni združljiva z realnostjo. Očitno so koncepte te vrste morali iznajti, da bi se lahko spoprijeli z obsežnim gradivom, o katerem so Rimljani pustili tako malo dokumentarnih pričevanj. Raziskovanje se je lahko začelo le s temi pomožnimi teorijami, razprave o njih pa so ga stalno spodbujale. V retrospektivi se mnoge od teh idej zdijo kot ovinki, potrebo po tako obsežnem teoretskem spekuliranju v literaturi o rimski umetnosti pa pogosto občutimo kot nadležno breme.

Tu je treba reči nekaj o konceptu razvoja v umetnosti. Nikakršnega razloga ni, da bi v kateri koli umetnosti domnevali neki logičen napredek ali razvoj. V egipčanski umetnosti, na primer, so bile spremembe kar najstrožje omejene z osnovnimi zakoni upodabljanja, ki se niso spremenili skoraj tri tisoč let. Slogovnih sprememb, do katerih je prišlo v času med Starim kraljestvom in Ptolomejci, ni mogoče takoj prepoznati kot dosledne "evolucije". Če obstaja razlog, da v nekaterih primerih govorimo o resnični evoluciji, na primer v zgodnji renesansi ali v grški umetnosti, moramo to razumeti kot izjemo, saj ne gre za univerzalno pravilo.

Poleg tega je v grški umetnosti razvojna, to je logično napredujoča narava slogovnih sprememb v nekaterih obdobjih očitnejša kot v drugih. Posebej je značilna za klasično obdobje od zgodnjega petega do konca četrtega stoletja pred n. št. To je obdobje, v katerem ni nastal le klasični slog, marveč tudi grška umetnostna teorija. Med tema dejstvom očitno obstaja zveza. Pravilen in dosleden razvoj v tem obdobju ni nastal po naključju, temveč je bil rezultat enako doslednega razvoja umetnostne teorije. Umetniki so se ukvarjali z omejeno serijo jasno razumljenih in zavestno zasledovanih problemov forme in upodabljanja. Ta doslednost se zrcali v njihovih delih. Iz tega izhaja, da napredek je tako natančen, da je s splošno sprejeto arheološko metodo nedatirana dela pogosto mogoče postaviti v eno desetletje te evolucije na izključno slogovni podlagi.

V helenističnem obdobju, ko so se spremenile kulturne razmere, je postal razvoj grške umetnosti nepravilnejši. Tekmovanje med velikimi središči v tistem času je ustvarilo vzorec razvoja, drugačen od enotnosti interesov in umetnostnih standardov, ki so označevali napredek klasične umetnosti. Helenistične umetnosti ni mogoče tako zanesljivo datirati v eno desetletje, v nekaterih primerih celo ne v stoletje.

Še manj je bil pravilen razvoj grškega klasicizma ponovljen v rimski umetnosti. Cilje, vzroke in hitrost slogovnih sprememb je v rimski

umetnosti še veliko težje definirati. Slogovne razlike med Trajanovimi bitkami na Konstantinovem slavoloku in reliefi Are Pacis Augustae na gledalca ne naredijo takega vtisa, da bi jih lahko takoj naštel. Pa vendar sta spomenika nastala v časovnem razmaku 125 let. Če pa primerjamo te prizore bitk s sočasnimi prizori na Trajanovem stebru lahko med njimi takoj opazimo bistvene razlike. Očitno je vzorec slogovnih sprememb v rimski umetnosti popolnoma drugačen od tistega v klasični Grčiji. Ni ne kontinuiran ne konsistenten, niti ga ne moremo prepoznati kot teoretski, pravilni napredek. Slogovne razlike nedatiranih rimskih spomenikov ne pomenijo vedno časovnih razlik. Zato v grški arheologiji razvite metode datiranja spomenikov z ugotavljanjem njihovega verjetnega mesta v slogovnem napredovanju, merjenem z desetletji, ni mogoče prenesti v rimsko umetnost.

To stanje moramo sprejeti kot simptomatično. Pomeni pa, da nekaterih konceptov razvoja, ki jih je mogoče uporabiti za grško umetnost, ni mogoče uporabiti tudi za rimsko. Kar v rimski umetnosti manjka, je logična in skoraj racionalna narava grškega razvoja, premočrten, metodičen napredek, podprt s podobnim razvojem v teoriji. Značilnost rimske umetnosti je raznolikost standardov v istem obdobju. Zato korakov, zastojev in nepričakovanih obratov v razvoju rimske umetnosti ni mogoče razložiti z racionalnim principom; ni jih mogoče napovedati. Treba jih je dognati vsakič znova s pomočjo faktografskih raziskav in analiz. Znana je le njihova končna posledica, pozno-klasični slog.

Dualistične teorije o rimski umetnosti

Na podlagi teh sklepov lahko zdaj razložimo tretjo metodološko kategorijo moderne literature o rimski umetnosti. V tej skupini se raziskave ne ukvarjajo z idejo o unificiranem slogu, ki naj bi bil za definicijo rimske umetnosti nujno potreben, niti s hipotetskim načelom o enotnem in kontinuiranem helenistično-rimskem razvoju, marveč v prvi vrsti z jasno in včasih begajočo slogovno raznolikostjo rimskih spomenikov. V tem pogledu to raziskovanje le sledi praktični izkušnji. V preteklih dveh ali treh desetletjih se je pomembnost tega pristopa postopoma večala zaradi širjenja znanja, ki je izhajalo iz novih in boljših objav spomenikov.¹¹⁴

Če se lotimo preučevanja slogovne raznolikosti rimske umetnosti, ne pa njene slogovne enotnosti, potem imamo opraviti z vrsto vprašanj, ki jih do sedaj še nismo obravnavali. Najočitnejše se glasi, koliko različnih tokov lahko prepoznamo na tak način? Večina avtorjev naše tretje skupine domneva v rimski umetnosti slogovni dualizem. Zdi se jim, da sta v delih Rimljanov našla izraz dva različna pristopa do upodabljanja. Oba sta

enako aktivna, toda drug z drugim pogosto v odkritem nasprotju. Zaradi boljšega razumevanja lahko interpretacije, ki temeljijo na tej misli, klasificiramo kot dualistične teorije rimske umetnosti.

Domneva o dualistični teoriji sloga zbuja še druga, nič manj pomembna vprašanja. Na primer, kaj sta ti smeri, o katerih verjamemo, da sta prisotni v rimski umetnosti? Kakšen je njun izvir? Ali pogojujejo njuno nasprotje določeni, še vedno razpoznavni dejavniki, in če je to tako, kateri so? Odgovori na ta vprašanja se močno razlikujejo, v resnici tako zelo, da smo prisiljeni na tem mestu pojasniti njihove različne zorne kote. Podobno kot druga dva pristopa k rimski umetnosti tudi dualistične interpretacije vsebujejo določene teoretske koncepte, ki jih je treba pravilno razumeti. Da bi olajšali njihovo razumevanje, lahko rečemo, da je rimska umetnost iz tega zornega kota interpretirana na enega od treh različnih načinov. Dualizem je lahko razumljen kot konflikt med tekmujočima slogoma dveh izmeničnih tokov, od katerih prevlada enkrat eden, drugič drugi. Ali pa je dualistična narava razumljena kot konstitutivna poteza rimske umetnosti; tokova sta vzporedna, sočasna in permanentno ločena. Tretjič, različni načini upodabljanja so uporabljeni glede na namen. V tem primeru tokova nista nujno omejena na dualizem in sredstva upodabljanja z lahkoto prestopajo iz enega v drugega, kar je posledica umetniške izbire. Najprej bomo govorili o pravih dualističnih teorijah, katerih podmena sta dva tokova, ki se v rimski umetnosti izmenjujeta ali pa tečeta vzporedno. Teorije, ki niso omejene na dualistično interpretacijo, bomo obravnavali ločeno v naslednjem poglavju.

Seveda je v vseh teorijah tega tipa veliko odvisno od definicije dejavnikov, ki konstituirajo slogovno raznolikost ali dualizem. Že Furtwängler je prišel do dualistične razlage predrimske, "italske" umetnosti. Dualizem, ki ga je prepoznal, se kaže na gemah z latinskimi napisi tretjega in drugega stoletja pred n. št. Na teh spomenikih je odkril dva med seboj nasprotujoča si tokova, ki ju je imenoval "proetruščanski" in "prohelenski". Ugotovil je, da njuno nasprotje v prvem stoletju pred n. št. postopoma absorbira nov slog, v katerem prevladuje grecizirani element.¹¹⁵

Zarodek dualistične teorije lahko najdemo tudi pri

Wickhoffu, ki je štel "italsko" umetnost za slog, nasproten (propadajočemu) grškemu, s flavijskim "iluzionizmom" in njegovim prevladujočim "italskim" elementom pa je postal gonilna sila "rimske" umetnosti.¹¹⁶

Furtwänglerjev prikaz se je naslanjal na njegovo mojstrsko poznavanje obsežnega gradiva - gem. Jasno je spoznal, da opažena tokova ustrezata kulturnima tokovima helenističnega Rima, ki sta bila enako rimska. Njegova razlaga v resnici uvaja dualistično teorijo o rimski umetnosti. Wickhoff pa je, ko je ugotovil podobno nasprotje, prepoznal le enega od dveh konstitutivnih tokov kot "italskega" in "rimskega". Zato so Sieveking in drugi, ki so sledili Wickhoffu, prišli do teorije o izmeničnih tokovih v rimski umetnosti, ne pa do prave dualistične teorije. Domnevali so, da gre za konflikt, vendar ne med dvema rimskima tokovima, temveč med nacionalno in tujo (grško) umetnostno dispozicijo. Tako se v Sievekingovi hipotetski shemi obdobja nacionalnega toka v rimski umetnosti izmenjujejo s tistimi, ki naj bi jih označeval "grški" odpor do upodabljanja prostora.¹¹⁷

Premalo pozornosti je bilo posvečeno novejši dualistični teoriji o rimski umetnosti, ki jo je že pred nekaj časa na kratko orisal G. Rodenwaldt. Nanaša se na periodične obnove klasičnih slogov, značilne za rimski imperij.¹¹⁸ V tem primeru nasprotujoča si tokova nista identificirana kot "grška" nasproti "rimski" umetnosti, ampak kot klasična težnja v nasprotju z neklasičnimi. S tem je bil pojav "neoklasicizma" prepoznan kot ponavljajoči se dejavnik v rimski umetnosti, kot pojav, ki ima pomembno ozadje v rimski politični in socialni zgodovini. Obstoj in pomena tega dejavnika ni mogoče zanikati. Vsakokrat ko stopi v ospredje klasični tok, je novo obdobje definirano kot obnova veličastne preteklosti. Toda vsakič da povezuje starih elementov z novejšimi drugačen rezultat, novo "renesanso". To se je zgodilo v času Avgusta in ponovno pod Hadrijanom. Podobne okoliščine so pripeljale do obnove grških klasičnih in avgustejskih neoklasičnih idej v času Galliena, še pozneje, v bolj bizantinskih formah, pa do tako imenovane teodozijanske "renesanse". Razvoj od enega obdobja obnove do drugega ni bil kontinuiran; obdobja obnove se kažejo prej kot osamljene epizode reakcije na neklasične usmeritve, ki so navadno bile pred njimi. Tako si je zgodovina rimske umetnosti predstavljala njen poseben ritem. Namesto

kontinuiranega razvoja odkrijemo napredovanje s pomočjo izmenjujočih se tokov, katerih razmerje je enako razmerju med tezo in antitezo.

Zasluge te teorije so dvojne. Poudarja pomen neoklasičnih gibanj v rimski umetnosti in odpira možnost dostopa do njihove historične in psihološke pojasnitve. V širšem smislu so neoklasične reakcije bile del zahodne umetnosti vse od trenutka, ko se je pojavil klasični slog. V grški umetnosti četrtega stoletja pred n. št. že lahko opazimo poskuse, razumeti nekatere vidike predhodnih obdobj kot "klasične".¹¹⁹ Ta težnja, ki je sledila helenističnemu impulzu, je dosegla vrh v rimski umetnosti, vendar se z njo ni končala. Italijanska "renesansa" petnajstega stoletja je bila le eden od vidnih primerov med številnimi poznejšimi podobnimi "oživitvami". Izmenjavanje klasičnega toka z antiklasičnim je ostalo značilno za zahodno mišljenje.

Vseeno pa ostaja dvom, da bi lahko vsako naslednjo "renesanso" v rimski umetnosti opisali kot enotno slogovno obdobje. Celotno v Avgustovem času vsako delo ni bilo enako neoklasično. V rimski umetnosti se res izmenjujejo "klasična" in manj "klasična" obdobja, toda prevlada "klasičnega" ni bila nikoli popolna. Pogosto se le zdi, da se dve smeri, ki sta povzročili ta slogovni premik, izmenjujeta; bili sta v resnici sočasni. Prav tako je treba točneje opredeliti tudi neklasične težnje, ki jih predpostavlja ta teorija. Nikakršnega dvoma pa ni, da je bila ideja periodičnih "obnov", ki pomenijo obnovo starih vrednot ali blaginje zlate dobe, pristna in odločno rimska misel. Ideologija imperija je od Avgusta do Konstantina in še naprej slonela na njej z vso močjo.

Eno je očitno. Klasične "obnove" so za imperialno umetnost tipične. Njihove predhodnice v poznorepublikanski umetnosti, če so sploh bile, so še vedno dokaj nejasne. Nikakor pa koncept "renesanse" ne velja in ni uporabljen za obdobja pred klasičnim obdobjem v Grčiji. Bistvo teh "renesans" je oživljanje že obstoječih "klasičnih" standardov. Ti so eden od rezultatov grškega klasicizma, ne grške umetnosti nasploh.

Toda v umetnosti Italije prihod klasicizma po sredini petega stoletja pred n. št. ni bil prvi dejavnik zapletov. Dualizem italijanske umetnosti je starejši. Ima prazgodovinske korenine. Vsa tako zelo razpravljana nasprotja v poznejši rimski umetnosti, njena antitetična nasprotja, kakršna so "etrusčansko-helenistično" (Furtwängler), "grško-rimsko" (Sieveking, Toynbee), "klasično-antiklasično" (Rodenwaldt) in druga, so lahko poznejše preobleke ali domnevne oblike nekega izvirnega preloma med dvema umetnostnima temperamentoma v Italiji. Če tako postavimo naš problem, pridemo do interpreta-

umetnosti še veliko težje definirati. Slogovne razlike med Trajanovimi bitkami na Konstantinovem slavoloku in reliefi *Are Pacis Augustae* na gledalca ne naredijo takega vtisa, da bi jih lahko takoj naštel. Pa vendar sta spomenika nastala v časovnem razmaku 125 let. Če pa primerjamo te prizore bitk s sočasnimi prizori na Trajanovem stebru lahko med njimi takoj opazimo bistvene razlike. Očitno je vzorec slogovnih sprememb v rimski umetnosti popolnoma drugačen od tistega v klasični Grčiji. Ni ne kontinuiran ne konsistenten, niti ga ne moremo prepoznati kot teoretski, pravilni napredek. Slogovne razlike nedatiranih rimskih spomenikov ne pomenijo vedno časovnih razlik. Zato v grški arheologiji razvite metode datiranja spomenikov z ugotavljanjem njihovega verjetnega mesta v slogovnem napredovanju, merjenem z desetletji, ni mogoče prenesti v rimsko umetnost.

To stanje moramo sprejeti kot simptomatično. Pomeni pa, da nekaterih konceptov razvoja, ki jih je mogoče uporabiti za grško umetnost, ni mogoče uporabiti tudi za rimsko. Kar v rimski umetnosti manjka, je logična in skoraj racionalna narava grškega razvoja, premočrten, metodičen napredek, podprt s podobnim razvojem v teoriji. Značilnost rimske umetnosti je raznolikost standardov v istem obdobju. Zato korakov, zastojev in nepričakovanih obratov v razvoju rimske umetnosti ni mogoče razložiti z racionalnim principom; ni jih mogoče napovedati. Treba jih je dognati vsakič znova s pomočjo faktografskih raziskav in analiz. Znana je le njihova končna posledica, pozno-klasični slog.

Dualistične teorije o rimski umetnosti

Na podlagi teh sklepov lahko zdaj razložimo tretjo metodološko kategorijo moderne literature o rimski umetnosti. V tej skupini se raziskave ne ukvarjajo z idejo o unificiranem slogu, ki naj bi bil za definicijo rimske umetnosti nujno potreben, niti s hipotetskim načelom o enotnem in kontinuiranem helenistično-rimskem razvoju, marveč v prvi vrsti z jasno in včasih begajočo slogovno raznolikostjo rimskih spomenikov. V tem pogledu to raziskovanje le sledi praktični izkušnji. V preteklih dveh ali treh desetletjih se je pomembnost tega pristopa postopoma večala zaradi širjenja znanja, ki je izhajalo iz novih in boljših objav spomenikov.¹¹⁴

Če se lotimo preučevanja slogovne raznolikosti rimske umetnosti, ne pa njene slogovne enotnosti, potem imamo opraviti z vrsto vprašanj, ki jih do sedaj še nismo obravnavali. Najočitnejše se glasi, koliko različnih tokov lahko prepoznamo na tak način? Večina avtorjev naše tretje skupine domneva v rimski umetnosti slogovni dualizem. Zdi se jim, da sta v delih Rimljanov našla izraz dva različna pristopa do upodabljanja. Oba sta

enako aktivna, toda drug z drugim pogosto v odkritem nasprotju. Zaradi boljšega razumevanja lahko interpretacije, ki temeljijo na tej misli, klasificiramo kot dualistične teorije rimske umetnosti.

Domneva o dualistični teoriji sloga zbuja še druga, nič manj pomembna vprašanja. Na primer, kaj sta ti smeri, o katerih verjamemo, da sta prisotni v rimski umetnosti? Kakšen je njun izvir? Ali pogojujejo njuno nasprotje določeni, še vedno razpoznavni dejavniki, in če je to tako, kateri so? Odgovori na ta vprašanja se močno razlikujejo, v resnici tako zelo, da smo prisiljeni na tem mestu pojasniti njihove različne zorne kote. Podobno kot druga dva pristopa k rimski umetnosti tudi dualistične interpretacije vsebujejo določene teoretske koncepte, ki jih je treba pravilno razumeti. Da bi olajšali njihovo razumevanje, lahko rečemo, da je rimska umetnost iz tega zornega kota interpretirana na enega od treh različnih načinov. Dualizem je lahko razumljen kot konflikt med tekmujočima slogoma dveh izmeničnih tokov, od katerih prevlada enkrat eden, drugič drugi. Ali pa je dualistična narava razumljena kot konstitutivna poteza rimske umetnosti; tokova sta vzporedna, sočasna in permanentno ločena. Tretjič, različni načini upodabljanja so uporabljeni glede na namen. V tem primeru tokova nista nujno omejena na dualizem in sredstva upodabljanja z lahkoto prestopajo iz enega v drugega, kar je posledica umetniške izbire. Najprej bomo govorili o pravih dualističnih teorijah, katerih podmena sta dva tokova, ki se v rimski umetnosti izmenjujeta ali pa tečeta vzporedno. Teorije, ki niso omejene na dualistično interpretacijo, bomo obravnavali ločeno v naslednjem poglavju.

Seveda je v vseh teorijah tega tipa veliko odvisno od definicije dejavnikov, ki konstituirajo slogovno raznolikost ali dualizem. Že Furtwängler je prišel do dualistične razlage predrimske, "italske" umetnosti. Dualizem, ki ga je prepoznal, se kaže na gemah z latinskimi napisi tretjega in drugega stoletja pred n. št. Na teh spomenikih je odkril dva med seboj nasprotujoča si tokova, ki ju je imenoval "proetruščanski" in "prohelenski". Ugotovil je, da njuno nasprotje v prvem stoletju pred n. št. postopoma absorbira nov slog, v katerem prevladuje grecizirani element.¹¹⁵

Zarodek dualistične teorije lahko najdemo tudi pri

Wickhoffu, ki je štel "italsko" umetnost za slog, nasproten (propadajočemu) grškemu, s flavijskim "iluzionizmom" in njegovim prevladujočim "italskim" elementom pa je postal gonilna sila "rimske" umetnosti.¹¹⁶

Furtwänglerjev prikaz se je naslanjal na njegovo mojstrsko poznavanje obsežnega gradiva - gem. Jasno je spoznal, da opažena tokova ustrezata kulturnima tokovima helenističnega Rima, ki sta bila enako rimska. Njegova razlaga v resnici uvaja dualistično teorijo o rimski umetnosti. Wickhoff pa je, ko je ugotovil podobno nasprotje, prepoznal le enega od dveh konstitutivnih tokov kot "italskega" in "rimskega". Zato so Sieveking in drugi, ki so sledili Wickhoffu, prišli do teorije o izmeničnih tokovih v rimski umetnosti, ne pa do prave dualistične teorije. Domnevali so, da gre za konflikt, vendar ne med dvema rimskima tokovima, temveč med nacionalno in tujo (grško) umetnostno dispozicijo. Tako se v Sievekingovi hipotetski shemi obdobja nacionalnega toka v rimski umetnosti izmenjujejo s tistimi, ki naj bi jih označeval "grški" odpor do upodabljanja prostora.¹¹⁷

Premalo pozornosti je bilo posvečeno novejši dualistični teoriji o rimski umetnosti, ki jo je že pred nekaj časa na kratko orisal G. Rodenwaldt. Nanaša se na periodične obnove klasičnih slogov, značilne za rimski imperij.¹¹⁸ V tem primeru nasprotujoča si tokova nista identificirana kot "grška" nasproti "rimski" umetnosti, ampak kot klasična težnja v nasprotju z neklasičnimi. S tem je bil pojav "neoklasicizma" prepoznan kot ponavljajoči se dejavnik v rimski umetnosti, kot pojav, ki ima pomembno ozadje v rimski politični in socialni zgodovini. Obstoja in pomena tega dejavnika ni mogoče zanikati. Vsakokrat ko stopi v ospredje klasični tok, je novo obdobje definirano kot obnova veličastne preteklosti. Toda vsakič da povezuje starih elementov z novjšimi drugačen rezultat, novo "renesanso". To se je zgodilo v času Avgusta in ponovno pod Hadrijanom. Podobne okoliščine so pripeljale do obnove grških klasičnih in avgustejskih neoklasičnih idej v času Galliena, še pozneje, v bolj bizantinskih formah, pa do tako imenovane teodozijanske "renesanse". Razvoj od enega obdobja obnove do drugega ni bil kontinuiran; obdobja obnove se kažejo prej kot osamljene epizode reakcije na neklasične usmeritve, ki so navadno bile pred njimi. Tako si je zgodovina rimske umetnosti predstavljala njen poseben ritem. Namesto

kontinuiranega razvoja odkrijemo napredovanje s pomočjo izmenjujočih se tokov, katerih razmerje je enako razmerju med tezo in antitezo.

Zasluge te teorije so dvojne. Poudarja pomen neoklasičnih gibanj v rimski umetnosti in odpira možnost dostopa do njihove historične in psihološke pojasnitve. V širšem smislu so neoklasične reakcije bile del zahodne umetnosti vse od trenutka, ko se je pojavil klasični slog. V grški umetnosti četrtega stoletja pred n. št. že lahko opazimo poskuse, razumeti nekatere vidike predhodnih obdobj kot "klasične".¹¹⁹ Ta težnja, ki je sledila helenističnemu impulzu, je dosegla vrh v rimski umetnosti, vendar se z njo ni končala. Italijanska "renesansa" petnajstega stoletja je bila le eden od vidnih primerov med številnimi poznejšimi podobnimi "oživitvami". Izmenjavanje klasičnega toka z antiklasičnim je ostalo značilno za zahodno mišljenje.

Vseeno pa ostaja dvom, da bi lahko vsako naslednjo "renesanso" v rimski umetnosti opisali kot enotno slogovno obdobje. Celotno v Avgustovem času vsako delo ni bilo enako neoklasično. V rimski umetnosti se res izmenjujejo "klasična" in manj "klasična" obdobja, toda prevlada "klasičnega" ni bila nikoli popolna. Pogosto se le zdi, da se dve smeri, ki sta povzročili ta slogovni premik, izmenjujeta; bili sta v resnici sočasni. Prav tako je treba točneje opredeliti tudi neklasične težnje, ki jih predpostavlja ta teorija. Nikakršnega dvoma pa ni, da je bila ideja periodičnih "obnov", ki pomenijo obnovo starih vrednot ali blaginje zlate dobe, pristna in odločno rimska misel. Ideologija imperija je od Avgusta do Konstantina in še naprej slonela na njej z vso močjo.

Eno je očitno. Klasične "obnove" so za imperialno umetnost tipične. Njihove predhodnice v poznorepublikanski umetnosti, če so sploh bile, so še vedno dokaj nejasne. Nikakor pa koncept "renesanse" ne velja in ni uporabljen za obdobja pred klasičnim obdobjem v Grčiji. Bistvo teh "renesans" je oživljanje že obstoječih "klasičnih" standardov. Ti so eden od rezultatov grškega klasicizma, ne grške umetnosti nasploh.

Toda v umetnosti Italije prihod klasicizma po sredini petega stoletja pred n. št. ni bil prvi dejavnik zapletov. Dualizem italijanske umetnosti je starejši. Ima prazgodovinske korenine. Vsa tako zelo razpravljana nasprotja v poznejši rimski umetnosti, njena antitetična nasprotja, kakršna so "etrusčansko-helenistično" (Furtwängler), "grško-rimsko" (Sieveking, Toynbee), "klasično-antiklasično" (Rodenwaldt) in druga, so lahko poznejše preobleke ali domnevne oblike nekega izvirnega preloma med dvema umetnostnima temperamentoma v Italiji. Če tako postavimo naš problem, pridemo do interpreta-

cije rimske umetnosti, katere avtor je G. von Kaschnitz-Weinberg.

Njegova pomembna teorija raziskuje kot bistvena elementa italiske umetnosti dve ostro nasprotujoči si psihološki dispoziciji do umetnostne forme. Ko je bil Rim ustanovljen, je bilo nasprotje med tema dvema težnjama že vzpostavljeno. Določilo je razvoj rimske umetnosti skozi stoletja; kot še vedno učinkujočo energijo ga je morda mogoče ugotoviti prav tako v slogih italijanske renesanse in baroka. V primerjavi s to temeljno konstitutivno polarizacijo italijanske umetnosti se zdijo impulzi iz Grčije le postranska zadeva. Umetnost Italije je imela vedno veliko tujih izpeljank, vendar je z njihovo pomočjo izrazila lastno inherentno naravo. Tu imamo opraviti z naslednjo dualistično teorijo, pa ne s teorijo izmenjujočih se tokov. Tokova sobivata, sta vzporedna, stalno prisotna v italijanski umetnosti.

Kot sistematično prizadevanje je to po Rieglu bržkone najpomembnejši prispevek k moderni teoriji rimske umetnosti. Vendar se zelo razlikuje od Riegllove. Kaschnitz je začel pri omejenem arheološkem problemu, zgodnjih portretih v Italiji. Njegova raziskava se je postopoma kristalizirala v konsistentno teorijo. Povzeti moramo vsaj tri njegove glavne objave, nastale v času od 1926 do 1949.¹²⁹

Najprej moramo razumeti dve metodološki točki. Prva je njegov koncept "strukture", druga njegov koncept regionalne kontinuitete italijanske umetnosti; iz tega izhaja poudarjanje prazgodovine kot ključa za vso poznejšo umetnost v Italiji.

Ni brez pomena, da je pri Kaschnitzu koncept "strukture" izhajal iz študija kiparskih spomenikov. Njegova teorija je bila sprva teorija kiparstva, Rieglova pa je bila teorija slikarstva in reliefa. Pojme prostora, iluzionizma itn. ni bilo mogoče takoj uporabiti za polno skulpturo, za katere opise so potrebni drugačni izrazi. Temu namenu je služila "struktura".

Tako kot je ta izraz uporabljal Kaschnitz, se je nanašal na notranje (abstraktne) kvalitete sloga, ki so bile osnova za (reprezentativne) forme površine, predvsem skulpture. Slavna bronasta glava iz Palazzo dei Conservatori, imenovana Brutus, na primer, kombinira kubistični in linearni princip oblikovanja z naturalističnimi formami površine; prvi dve lastnosti sestavljata njeno "strukturo" ("Studien", 147 ss.). Te stereometrične lastnosti je mogoče označiti kot "statične". Struktura drugih italjskih del izraža drugačen, "dinamičen" temperament, ki teži k plastičnim in krožnim formam. Zgledi zanjo so Apolon iz Vejev ali, v poznejšem slogu, določene vrste etruščanskih nagrobnih portretov pod helenističnim vplivom ("Bemerkungen", 170 ss.; 186).

To so pomembna stališča. Možna so le zato, ker je "struktura" v umetnosti sorazmerno neodvisna od predstavitvenih namenov. Zato je

koncept mogoče uporabiti za vse vrste artefaktov, ne glede na njihovo namembnost ali pomen. Prvič je bila s pomočjo tega izraza ustvarjena podlaga za razpravljanje o zgodnji italjski skulpturi ("Bemerkungen", 135 ss.). Po Kaschnitzu sta dve usmeritvi italiske umetnosti "strukturni" usmeritvi, to je stalna pristopa k formi, in razlikovati ju moramo od spreminjajočih se namenov, izraženih v različnih umetniških predmetih.

Druga Kaschnitzova teza, regionalna kontinuiteta italijanske umetnosti, je posledica tega metodološkega pristopa. Neprimerljive predmete, kakršni so prazgodovinske posode in rimski portreti, je s pravilno analizo njihove strukture mogoče vzajemno primerjati, ker je struktura lastnost oblikovanja s predstavitvenim namenom in brez njega. Pomembno dvojnost je mogoče opazovati že v kraslinih navadah primitivnih umetnikov pozne kamene dobe ("Bemerkungen", 143 ss.). Tudi to je bilo nasprotje strukturnih tendenc, prve dinamično-plastične in druge geometrično-statične. Prvič se je pojavilo v srednji in vzhodni Evropi, to dvojno dispozicijo do forme pa so pozneje podedovala ljudstva Italije.

To nasprotje je bilo v železni dobi v tipični italjski obliki inkorporirano v dva vodilna sloga srednje Italije. Plastično-dinamični tok so predstavljali oblike in okras posod, odkritih v skeletnih grobovih (ital. "fossa") Rima, Lacija in Albanskih ter Sabinskih hribov; te izdelke imenuje Kaschnitz "albanska fossa keramika" ("Bemerkungen", 155). Drugi tok, linearni in geometrični, označuje tako imenovano kulturo "Villanova" s središčem v Etruriji ("Handbuch", 384).

Na območju Rima je zgodnejša populacija, ki je bila naklonjena krmaciji in geometrično-linearnim formam okrasa, prekrilo "fossa" ljudstvo. So to *Latini* in *Sabini*, ki so se pozneje združili, da bi postali zgodovinski Rimljani? ("Bemerkungen", 155). Če je to res, ali ni bilo z njihovo spojitvijo trdovratno nasprotje med statično-linearno in dinamično-plastično umetnostjo vsajeno v kulturo samega Rima? Na tak način, meni Kaschnitz, je mogoče dokazati, dobljene s strukturno analizo italiske in rimske umetnosti, potrditi z najdbami iz italijanske prazgodovine. Importirani motivi, orientalski ali grški, niso spremenili temeljne strukturne dvojnosti umetnosti v Italiji ("Bemerkungen", 164 ss.). Ti vplivi so domače umetnike le prisilili, da so pri upodabljanju ljudi in živali uporabili ista nasprotujoča si pristopa, ki sta se razvila v abstraktnem oblikovanju primitivnih obrti.

To lahko imenujemo regionalna teorija rimske umetnosti, saj poudarja trajno identiteto usmeritev dane regije, to je območja srednje Italije, katerega geografski del je Rim. Da pa bi dobro razumeli metodološko osnovo te teorije, moramo postaviti še cno vprašanje. Kakšne so dejanske okoliščine, v katerih so temelji večnosti teh trendov? Kdo je, na primer, prenesel "dinamični" slog lončarja, ki je oblikoval izrastke neke albanske "fossa" posode, umetniku Apolonovega kipa iz Vejev? Po Kaschnitzovi teoriji se je v delih teh ljudi izražala nadosob-

na volja, ki se je s tem tudi perpetuirala. V terminih pragmatične zgodovine ni kritika te interpretacije, da na tak način ne more priti do prenosa nekega umetnostnega sloga, temveč, da je za dejansko dogajanje v zvezi s tem konkretnim primerom izredno malo dokazov. V tem trenutku ni mogoče veliko reči o prenosu slogov, o intelektualnih delovnih pogojih med umetniki in rokodenci v zgodnji Italiji v letih med 800 in 500 pred n. št. Da bi mogli odgovoriti na to vprašanje, moramo names-to historičnega znanja in dokumentacije uporabiti teorijo kolektivnih slogov, to je metodološko predpostavko.

Ta podmena je pri Kaschnitzu koncept "formativne volje"; tega je prevzel od Riegla in našel izraženega v "strukturah" abstraktne in figuralne umetnosti. Podobnost struktur v različnih objektih ali celih skupinah objektov, poudarja Kaschnitz, je znak delovanja nadosebne umetnostne "volje". Deterministična narava tega koncepta, to smo omenili že prej, se jasno pokaže v njegovi presoji procesa umetniške ustvarjalnosti ("Bemerkungen", 139 ss.).

Na drugi strani pa se Kaschnitz ne strinja z Rieglovo historično teorijo univerzalnega razvoja. To pomeni, da slogovnim obdobjem v umetnosti ne pripisuje primarnega pomena. Poglavitne pogoje umetnosti vidi v nekaterih stalnih pristopih k formi, ki ostanejo regionalna stalnica kljub temu, da se prilagajajo spreminjajočim se slogovnim obdobjem. Dve težnji, ki ju ugotavlja v italijanski umetnosti, se zdita izvenčasovni in se v resnici ne razvijata. Spreminjata le začasne oblike materializacije, tako da se vsakič pojavljata v drugačnem slogovnem načinu: italiskem in helenističnem, renesančnem in baročnem itn. Tako kot v obravnavanih nacionalističnih teorijah je tudi Kaschnitzova podmena, da nadosebna "volja" ustvarja kolektivne sloge. V vsakem od slogov, ki so po njegovem regionalni, pa prevladuje stalna psihološka dispozicija. Narava rimske imperialne umetnosti je bila že vnaprej določena z dvema prvotnima usmeritvama, ki skupaj ustvarjata njeno "italško" osnovo. V skladu s to teorijo kaže rimska umetnost namesto ene same dominante dvojno naravo; namesto ene duše ima dve.

Ta teorija omogoča povezovanje več opažanj, ki so ostala v drugih teorijah nezdružljiva. Dva tokova rimske umetnosti sta razumljena kot vzporedna in sočasna, oba enako "italška", čeprav je v historičnem obdobju eden pogosto prevladoval nad drugim. Vsakokrat ko se to zgodi, dobi zaporedje slogov v Italiji alternativni vzorec, po katerem "dinamično" obdobje sledi "statičnemu" in narobe ("Bemerkungen", 192 ss.).

Podobno implicira regionalni koncept neki vidik univerzalne zgodovine, s tem da se ukvarja s širšimi okoliščinami, v katere je rimska umetnost genetsko zakodirana. To je, po Kaschnitzu, pomen izraza "italško". Rimska umetnost je le posebna različica "italske" umetnosti. Narobe pa je "italški" temperament s svojimi specifičnimi slogovnimi težnjami le ena od značilnih manifestacij še bolj temeljnega mediteran-

skega substrata, katerega drugi viden izrastek je bila grška metnost. Kaschnitz se je v nekaterih poznejših objavah ukvarjal posebej s tem vidikom svoje teorije.¹²¹ Mediteranski substrat s svojo težnjo po objektivnem upodabljanju je bil tako kot v Grčiji tudi v Italiji aktiviran z "dotokom evroazijskih formativnih energij" ("Handbuch", 386). V Italiji je bil rezultat dvojna narava "italske" umetnosti.¹²²

Na tem mestu je v zvezi z metodo strukturne analize potrebna opazka. Ta metoda odkrito priznava, da je njen cilj opis temeljnih formalnih lastnosti umetnosti in da številne vtise, ki nam jih ponujajo umetniška dela, zvede na nekaj bistvenih. Toda v vsakem predmetu so temeljne lastnosti tudi najsplošnejše. Kubistično, dinamično ali linearno kvaliteto je mogoče začutiti v veliko različnih umetniških delih in številnih slogih. Te strukturne lastnosti so odločilne za estetski učinek. V resnici jih lahko sprejmemo kot najčistejši izraz formativnega hotenja, toda to so tudi lastnosti, ki se bodo v človekovi estetski skušnji najpogosteje ponovile. Zato so geometrični slogi v svetovni umetnosti zelo pogosti in dinamične forme ne moremo pripisati kot izključno lastnost nobenemu slogu. Prav zato ker so strukturne težnje tako temeljne lahko le malokrat dokažejo resnično medsebojno povezanost tako oddaljenih predmetov, kot sta npr. albanska "fossa" keramika in Apolon iz Vejev, razen seveda če lahko navedemo dodatne dokaze, s katerimi postane ta povezanost verjetnejša.

Očitno gre tu za problem splošnega pomena, ki je postal nujen v trenutku, ko je Riegl razložil svojo teorijo, po kateri kolektivna "formativna volja" ustvarja in vzdržuje kolektivne umetnostne sloge. Kaj je bila dejansko ta "formativna volja", ki je ustvarila kolektivne sloge Egipta, gotike ali moderne umetnosti? Jasno je, da je kolektivna "formativna volja" le abstrakcija, v resnici mit. "Volja" ne more obstajati brezosebno. Celo kolektivna volja mora biti volja realnih oseb; izraža njihovo strinjanje z določenimi standardi, na primer standardi umetniških upodobitev. Ti problemi so bili prisotni v ideji o kolektivni "Kunstwollen" od vsega začetka, toda tukaj so dosegli vrh. V moderni umetnostni kritiki obravnavajo kolektivne sloge kot stvar splošne skušnje. Vendar je preskusni kamen vsake teorije, ki želi razložiti njihov obstoj, vprašanje, v kakšnem odnosu je v kraljestvu realnosti individualni slog umetnika, njegova osebna "formativna volja", s splošnim slogom. Nobena teorija kolektivne "Kunstwollen" ne more biti več kot le preliminar-

na hipoteza. Vedno se bo treba vprašati o dejanskih pogojih, v katerih lahko edino biva človekova volja, da bi mogli razložiti umetnostne sloge. Za neko arheološko teorijo, ki trdi, da v umetnosti mnogo poznejših generacij obstaja kontinuirano delovanje prazgodovinskih tendenc, postane to vprašanje še posebej nujno. Nujno se moramo vprašati, kako se je nadosebna volja ohranila v stoletjih in kako je bila sporočena posameznim umetnikom.

Kolektivni namen ali preferenca, kakršna sta splošen okus ali "hotenje" umetnosti, lahko živi le v neki dejanski skupini ljudi. Kakšne vrste so torej kolektivna telesa, iz katerih izvirajo kolektivni umetnostni slogi? Dva splošno navajana odgovora smo že navedli (str. 18; 27). Kolektivni slog je lahko umetnostni izraz nekega historičnega obdobja. V tem primeru gre za "voljo" ali prizadevanje dela človeštva, omejenega v času, na primer eno ali več generacij ali starostnih obdobj. V Kaschnitzovi teoriji slogi niso definirani; to niso slogi obdobj. Na drugi strani pa lahko kolektivni slog razumemo kot tradicionalno sredstvo izražanja, podobno jeziku, lastno neki etnični skupini. To je definicija večine nacionalističnih teorij in ena od najpogostejših podmen prazgodovinskih raziskav.¹²³ Kaschnitz tudi ni naklonjen etnološki definiciji, čeprav so imena etnij v prazgodovinski terminologiji, ki jo uporablja, pogosta.¹²⁴ To temeljno vprašanje ostaja v resnici neodgovorjeno. Pomen izraza "italsko", ki je v tej teoriji tako pomemben, ni nič več kot le geografski. Temu imenu ne ustreza nobena etnična skupina. Doslej še vedno ni bil nazorno prikazan noben element, s katerim bi bilo mogoče utemeljiti predlagano enotnost prazgodovinskih in modernih umetnosti v Italiji.

Možen pa je še tretji odgovor. Umetnost je ena od splošnih dejavnosti, integriranih v različne oblike človekovih "kultur". Če gledamo na kolektivne sloge kot na kulturne pojave, pridemo do definicije, ki umetnosti ne veže na jezikovne ali etnične meje. Umetnostni standardi se pogosto prosto gibljejo prek meja in verjetno bi bilo pravilneje definirati kolektivne standarde umetnosti, velike "sloge", kot posledico kulturnih pogojev, ne pa etničnih. Ti sledijo zakonom kulturne transmisije, ki niso enaki zakonom rasnega nasledstva in so dokaj neodvisni od jezika, ne pa tudi od socialnih in kulturnih

pogojev. Kulturna definicija bo zelo verjetno olajšala pojasnjevanje odnosov med kolektivnim slogom in individualnimi umetniškimi stvaritvami na danem območju, saj so kulturni standardi v glavnem prostovoljno, ne nezavedno, sprejemani in spreminjani.¹²⁵

Verjetno se bo izkazalo, da je najdragocenejši element Kaschnitzove teorije njegovo metodološko orodje, strukturna analiza, uporabljena na anonimnem gradivu zgodnje italijanske in rimske umetnosti. Analizirati umetniško delo s pomočjo njene strukture pomeni iskati objektivne kriterije opisovanja. Za ta namen so naša subjektivna estetska nagnjenja dokaj nepomembna. Po Kaschnitzovi definiciji strukturna analiza umetnosti odgovarja na vprašanje, kaj stoji pred nami in, morda, kaj je umetnik skušal doseči. Preiskava je omejena na osnovne formalne lastnosti umetniškega predmeta. Iz tega razloga mora začasno opustiti drugo vprašanje, kako nam je všeč, kar vidimo.¹²⁶ V Kaschnitzovi analizi izjemnega primera - "Bruta", je ta metoda pokazala svojo vrednost. Zato bo vplivala na odpravljanje ovir, ki se tako pogosto rojevajo iz negotovega estetskega vrednotenja rimske umetnosti.

V tem oddelku o teorijah, ki domnevajo dva vzporedna tokova v rimski umetnosti, moramo še enkrat omeniti Rodenwaldta. Velik del njegovega dela je temeljil na teoriji tega tipa, in sicer njegova dobro znana distinkcija med "ljudsko" in "visoko" umetnostjo antičnega Rima.¹²⁷ Ti kategoriji označujeta sočasna tokova imperialne umetnosti. Razlika med njima se ne nanaša le na znanje in kakovost, temveč zadeva načelne stvari. "Visoka" umetnost je bila v Rimu vedno "v osnovi klasična";¹²⁸ na tej ravni je prišlo do zgoraj opisanih "obnov". "Ljudska" umetnost predstavlja nasprotno usmeritev; bila je drugačna vrsta rimske umetnosti, dosledno neklasična, če ne celo zavestno antiklasična.

Ta teorija dopolnjuje Kaschnitzovo v tem, da se nanaša predvsem na imperialno obdobje; umetnost zgodnje Italije leži onstran njenega dosega. V času pozne republike se je na nagrobnikih, nagrobnih arah in podobnih spomenikih pojavil distinktivni slog "ljudske" umetnosti. Samosvoj realizem običajnih nagrobnih portretov tega časa lahko pripišemo temu toku. Posebej značilni pa so določeni jasno dokazljivi pripomočki upodabljanja, ki so se v istem času pričeli pogosto pojavljati na rimskih reliefih. Posebne značilnosti teh reliefov so po Rodenwaldtu naslednje: frontalno upodabljanje glavnih oseb, simetrične

centralizirane kompozicije, stopnjevanost figur glede na njihovo pomembnost (ne v skladu s perspektivo ali naravnimi proporci), podreitev okolja (npr. arhitekture) glavnim figuram itn. ("Römische Reliefs", 43).

Nekaj opazimo takoj. Vsi navedeni detajli nakazujejo slogovno težnjo, ki ni le neklasična, marveč tudi antinaturalistična. Klasična umetnost se navadno izogiba tem oblikam upodabljanja. Na poznorimskih reliefih in slikah, na katerih so te oblike pravilo, so ti pripomočki pogosto pripisani "orientalskim" vplivom. Vendar ta hipoteza ne more razložiti podobnih odmakov od klasičnih standardov na rimskih reliefih pozne republike in zgodnjega imperija. Zato je Rodenwaldt prišel do sklepa, da je vsaj en vir poznorimskega sloga izvirno rimska usmeritev v umetnosti. Postopoma je ta tendenca napredovala od skromnega statusa, ki ga je imela na začetku imperialne umetnosti, do točke, na kateri je kot nova in splošno priznana oblika umetniškega izraza prevzela njeno mesto. V tem procesu so bili položeni temelji bizantinske umetnosti, ki, skladno s tem, vsebuje močno rimsko komponento, prav tako kot je bil Byzantium sam "novi Rim" ("Römische Reliefs", 38 ss.).

Ta distinkcija med dvema tokovima v rimski umetnosti omogoča prednost, ki je v drugih dualističnih teorijah ni. Povezuje ju namreč lahko z dejanskimi plastmi prebivalstva. To je poseben pomen izraza "ljudska" umetnost. Po tipu, namenu in izdelavi je umetnost, ustvarjena na tej ravni, lokalna praksa v Rimu in drugod, služi pa potrebam delovnega srednjega razreda. Zato se njen slog razlikuje od internacionalnega klasicizma "visoke" umetnosti. Njen jezik je manj čist in bolj domač. "Lahko bi ji celo rekli provincialna umetnost v samem Rimu" (CAH XII, 547). Obstoja tega toka ni mogoče zanikati, razumeti pa ga je treba kot sociološko dejstvo.

Povsem drugačno vprašanje je, kako so ti samosvoji, neklasični načini upodabljanja postali "ljudska" tradicija v Rimu. Odgovora na to do danes še nimamo. Rodenwaldt je imel "ljudski" slog za domač tok, ki je svojo "romanitas" pozneje podelil višjim oblikam imperialne umetnosti ("Römische Reliefs", 24). Lokalni in domači slog je to nedvomno bil, toda domač v smislu zgodnji ali pravi rimski ne more biti. Njegove konstitutivne poteze so dokaj natančni pripomočki. Nekateri so dobro znani v egiptčanski in orientalski umetnosti. Nastop grške umetnosti je v večini dežel razen v Egiptu prekinil njihovo rabo. V klasični in helenistični Italiji ni nobenega od njih. Nikakor niso del kontinuirane zgodnjeitalijske tradicije. Ko se proti koncu prvega stoletja pred n. št. končno pojavijo na lokalnih rimskih reliefih, sestavljajo novo vrsto primitivne umetnosti, ki meša stare pripomočke z novimi (npr. raba frontalnosti v slikarskih kompozicijah).¹²⁹

Pluralistične teorije: neenakost sočasnega

Približujemo se koncu. Pregledati je treba samo še vrsto najnovejših pristopov k rimski umetnosti. Od predhodnih teorij se razlikujejo v naslednji pomembni točki.

Umetniki oblikujejo kolektivne sloge in se jim hkrati prilagajajo. Nadaljujmo z našim prejšnjim vprašanjem. Kaj povzroča to skladnost forme in pogleda nanjo? In kako popolna je v vsakem danem trenutku? Kakor smo videli je večina teorij sloga, nastalih po Rieglu, odgovorila na to vprašanje z implicitno podmeno, da so delo vsakega umetnika določali zgodovinske okoliščine, socialno okolje in biološka dediščina. V vsakem primeru je za posameznika polje delovanja strogo omejeno. Umetniki ustvarijo svoj slog zato, ker ne morejo delati v nobenem drugem slogu. Svobode ni in verjetno tudi ne želje po njej, saj nihče ne more videti onstran svojih vnaprej določenih pogojev.

Zgoraj obravnavane dualistične teorije v resnici niso prekinile s temi koncepti. Res je, da ugotavljajo v rimski umetnosti dvojni slogovni pristop namesto popolne skladnosti. Toda tudi te teorije na splošni ravni domnevajo, da nek umetnik pripada enemu, samo enemu od dveh tokov, ki sestavljata bipolarnost rimske umetnosti. V večini primerov gre za tiho podmeno, da se umetnik nujno prilagaja slogu etnične ali socialne skupine, ki ji po naključju pripada; drugačne možnosti nima. Ni pa bila resno premišljena možnost, da bi lahko isti umetnik delal enkrat v "dinamičnem" slogu in drugič v "statičnem" ali da bi v času imperija ena sama oseba mogla z enako lahkoto delati v "ljudskem" in "visokem" slogu.

Pa vendar gre prav za to. Posamezniki sprejmejo kulturne standarde iz zelo različnih razlogov. Nekatere civilizacije nedvomno prakticirajo le eno formalno tradicijo, ki konstituira vrhunec njim dostopne umetnosti. Izdelki njihovih rokodelcev se zdijo le variacije istega arhetipa; sprememb v tehniki, formi in okrasu je malo. Prilagoditev kolektivnemu standardu je v teh primerih skoraj popolna in sprejeta prostovoljno. Prazgodovinske civilizacije Italije, s tistima vred, ki ju dokazuje "villanovska" in "fossa" keramika, so zelo verjetno tega tipa. Toda ali je mogoče, da so bili enaki pogoji tudi še v historičnih obdobjih Italije in Rima? V tistem času so v vse bolj integrirani družbi drug ob drugem obstajali različni umetnostni standardi. Provincializem številnih regij je v prizadevanju po standardiziranosti usmerjal umetnost v Italiji v večjo pestrost in manjšo osredotočenost, kakor pa je bilo to v klasični umetnosti Grčije. Vendar te regije niso bile povsem nepovezane. Do njih je segla uvože-

na umetnost in njihovi izdelki so pogosto krožili med njihovimi sosedi. V umetnosti pa zgledov ni le mogoče posnemati, ampak dejansko prav vabijo k temu, prav tako kot k tekmovanju. Na kratko, razmere v zgodovinski Italiji so se razvijale v tako smer, da so imeli umetniki vse možnosti po svoji volji izbirati med različnimi, med seboj tekmujočimi tradicijami. Možnost proste menjave in namenske izbire v rimski umetnosti moramo resno premisliti.

Morda lahko rečemo, da je neka stopnja svobode, to je izbire med nasprotujočimi si standardi, značilnost vseh umetnosti višjih civilizacij. Umetnost Egipta zaznamuje pomembna raznolikost v usmeritvah, kljub na videz popolni enotnosti sloga, ki se najprej pokaže laiku. Naturalistični in formalni tokovi v skulpturi, dekorativni in abstraktni koncepti arhitekture tekmujejo drug z drugim in so pogosto sočasni. Naslednji primer, še posebej zgovoren za študij rimske umetnosti, so asirski reliefi, ki kažejo sočasen obstoj hieratičnega sloga upodabljanja in popolnoma drugačnega narativnega. Sloga sta služila različnim namenom in bila nedvomno uporabljana z zavestjo o njuni različnosti. Heraldčna kompozicija krilatih genijev, na primer, ki stojita drug nasproti drugemu s svetim drevesom v sredini, je "hieratična". Kraljevski lov ali vojni prizori so prikazani v mnogo svobodnejšem slogu, prihranjenem za pripovedi. To nasprotje je zelo podobno nasprotju med klasičnim ("hieratičnim") slogom in tako imenovano "ljudsko umetnostjo" (pripovedmi) v rimski imperialni umetnosti. Sklepamo lahko, da so bili asirski umetniki enako spretni v obeh načinih upodabljanja, da pa so njihovo izbiro določali verska pravila in vsebina. Ta tokova sta bila zavestno uporabljana in ločevana; imenujemo ju lahko "generična sloga".

Skoraj nujno je, da po tem razmisleku še enkrat premislimo sedanjí koncept "sloga". Slog nekega umetniškega dela zagotovo ni v celoti izraz osebne volje, temveč vsebuje tudi neosebne elemente. Po drugi strani pa tudi ne more biti povsem neoseben izdelek kolektivne volje. Domnevamo lahko, da bo med tema ekstremoma umetnikovo delo vedno bolj ali manj osebno, odvisno od okoliščin. Kaj je v nekem umetniškem delu osebno in kaj ni, o tem mora odločiti kritika. Tega ni mogoče sprejeti kot že dano. Tako na primer ni razloga za domnevo, da umetnik ne bi mogel uporabiti različnih načinov upodabljanja prostorskih odnosov v slikarstvu ali na reliefih. Raznoliki načini upodabljanja prostora so priučljivo sredstvo; ni nujno, da bi bili oseben element sloga. Prav tako tudi ni nujno, da bi bili določeni s kolektivnimi navadami. V tradiciji devetnajstega stoletja, ki še vedno velja, prevladuje navada skoraj fotografskega

razumevanja perspektive. Pa vendar moderni umetniki iz osebnih razlogov svobodno uporabljajo povsem različne oblike prostorskega upodabljanja. Ponovno gre za vprašanje, ali rimski umetniki niso uživali podobne svobode pri izbiri in ali naše deterministične in evolucionistične teorije ne podcenjujejo te svobode.

Še posebej mora k temu vprašanju pripeljati preučevanje prostorskega upodabljanja v rimski umetnosti. Zakaj v nobenem drugem elementu upodabljanja slog ("Kunstwollen") rimske umetnosti ni bil manj enoten. Kaže, da so bile v času imperija rimskim umetnikom na voljo akumulirane izkušnje vseh predhodnih antičnih umetnosti, klasičnih in predklasičnih, in da so umetniki ta sredstva, ki so jim dodali lastne eksperimente, uporabljali precej svobodno. Razlog za to je dejstvo, da Rimljani niso razvili koncepcije enotnega prostora kot splošnega problema umetnosti. Zato so se čutili svobodne pri različnem izražanju človekove prostorske izkušnje. Izredno je, da se rimska umetnost imperialnega obdobja ni zvesto držala neke enotne konvencije prostorskega upodabljanja. Tako na rimskih spomenikih istega obdobja, večsah celo na različnih delih istega spomenika, pogosto najdemo nasprotujoče si interpretacije prostora, enkrat bolj naturalistične, drugič bolj simbolične.¹³⁰ Spričo takih primerov ni mogoče dvomiti o sposobnosti rimskih umetnikov, delati v različnih "slogih" po lastni izbiri. Do podobnih opažanj lahko pridemo tudi pri drugih vidikih rimske umetnosti, na primer glede uporabe "klasičnih" in "realističnih" pristopov na reliefih in portretih istega časa. Interpretacija, ki želi upoštevati ta dejstva, se mora odpovedati ideji o absolutni slogovni enotnosti v rimski umetnosti. Računati mora na sočasen obstoj nasprotujočih si standardov, morda ne le z dualizmom, temveč pluralizmom trendov. Ne nazadnje pa mora upoštevati tudi možnost, da se umetniki odločajo o slogih individualno, da ostajajo zvesti obstoječim standardom po svoji volji in si sami izmišljajo izrazna sredstva za različne namene.

Naslednje novejšé študije o rimski umetnosti bi bilo treba brati skupaj, saj zastopajo prav to stališče. Med modernimi teorijami o rimski umetnosti sestavljajo lastno skupino. Pisec teh vrstic je prvi predstavil tako teorijo leta 1935.¹³¹ Kmalu nato se je R.P. Hinks lotil istega metodološkega problema na malce drugačnem področju,

ko je opisal oblike prostorskih upodobitev na rimskih imperijalnih reliefih.¹³² Medtem se je ideja razširila. Najbolj izčrpno stališče do problema je dosedaj podal H. P. von Blankenhagen, ki je za analizo flavijskega sloga uporabil metodološke distinkcije, podobne tistim, ki jih je pred tem predlagal pisec tega prispevka.¹³³ Pertinentne pripombe lahko najdemo tudi pri Rodenwaldtu.¹³⁴ Pred nedavnim se je, v isti smeri, P. G. Hamberg lotil preučevanja različnih simboličnih in realističnih "načinov upodabljanja", ki so bili hkrati v rabi na tako imenovanih historičnih reliefih imperialne umetnosti.¹³⁵

Skupno vsem tem študijam je poudarjanje esencialne ncenakosti sočasnih proizvodov v rimski umetnosti. Tudi pristop L. Curtiusa k pompejanskemu slikarstvu sodi k tej skupini.¹³⁶ Štiri sloge stenskega okrasa v Pompejih so vse do njegovega odkritja razumeli kot kontinuirano napredovanje od zgodnjih form umetnosti k poznejšim, to je razvitejšim. Le četrti slog je polno razvil notranji cilj njihovega razvoja, namreč iluzionistično upodabljanje. Toda če se je tretji slog nekaj časa nadaljeval vzporedno s četrtim, kakor je predlagal Curtius, je treba to idejo absolutnega razvoja modificirati. Soočeni smo torej z bolj zapletenim primerom dveh vzporednih tokov, ki se razvijata v medsebojnem odnosu, medtem ko njun kombiniran razvoj oblikuje razvoj pompejanskega slikarstva.¹³⁷

Le težko je za katero koli od teh opažanj uporaben koncept kolektivnega sloga, vrojen posamezniku kot značajska poteza. Slogovni trendi, raziskani v tej skupini študij, se kažejo kot dokaj svobodni, morda menjajoči se estetski pristopi in eksperimenti. Razvili so se s časom, vendar ne brez posebnih vzrokov. Toda s pomočjo teorije ni mogoče napovedati ne vzrokov ne hitrosti teh slogovnih sprememb. Lahko jih le empirično opišemo. Slogovni tokovi izražajo javne težnje in privatna čustva, omahovanje okusa ali posebne interese in odpore umetnikov; nekateri so napredni, drugi provincialni in zapozneli. Pojavljajo se kot pari v opoziciji ali kot mnogovrstni trendi, vzporedni ali pomešani med seboj. Skupaj so kot celota ustvarili to, kar je danes znano kot rimska umetnost; nobeden od njih ni bolj rimski od drugega. Tako razumljena rimska umetnost ni formalni slog, marveč prej splošno stanje umetnosti v historično določljivih okoliščinah. Vsekakor pa prevladuje občutek, da,

tako kot se je brezobzirno izrazil R. P. Hinks, v raziskavah rimske umetnosti "ni več mogoče braniti doktrine o enotni Kunstwollen".¹³⁸

Cilj metode teh študij so deskriptivne distinkcije. Najpomembnejše kategorije so naslednje:

1. *Prikaz prostora* (Brendel, Hinks, Blankenhagen). Rimski umetnik kaže najpozneje po Avgustu dokažno raznolikost in kar eksperimentalen pristop do tega problema. Njene bolj naturalistične oblike prostorskega upodabljanja uporabljajo empirično (ne sistematično) perspektivo. Druga sredstva odločno niso naturalistična in ne želijo upodabljati vizualne izkušnje prostora. Te forme ali, boljše, formule prikazovanja prostora lahko imenujemo simbolne (Brendel) ali abstraktne (Blankenhagen). Nasprotje med tema načinoma upodabljanja se je sčasoma povečalo. Obstajalo je že na reliefih Are Pacis, najostreje pa se je izrazilo v bistveno drugačni izvedbi konzula na prestolu in v prizorih iz cirkusa pod njegovimi nogami na poznorimskih slonokoščenihi diptihih.

2. *Klasični in neklasični standardi* (Brendel, Blankenhagen, Hamberg). Drugačnost prostorskih upodabljanj je tesno povezana s problemom klasičnih standardov v rimski umetnosti, ki so ga načeli Rodenwaldt in drugi. Klasični slog grške umetnosti je v obliki predpisa favoriziral oblike upodabljanja, ki so se približevale naravni vizualni izkušnji prostora. Zato se bolj "simbolični" prikazi prostora v rimski umetnosti kažejo kot neklasični.

Toda to je le en vidik "klasičnega" problema v rimski umetnosti. So pa tudi drugi. Le težko bi bilo v katerem koli obdobju najti razlike v slogu, ki bi bile tako temeljne narave, kakor se v rimski umetnosti včasih pojavljajo na istem spomeniku; na primer na reliefih, ki krasijo bazo stebra Antonina Pija v Vatikanu. Razlika je popolna, absolutna; s kritičnega stališča je komajda mogoče pretiravati pri ugotavljanju njene pomembnosti. Vendar pa je lahko opisana tudi kot razlika med klasičnim načinom upodabljanja in njegovim nasprotjem, ki sta oba značilna za imperialno umetnost. Na tak način pridemo do kategorij, ki jih je uporabil Hamberg. Antoninova apoteoza na sprednjem reliefu te baze je "klasična" alegorija.¹³⁹ Sprevedi, prikazani na stranicah, so komponirani v "simboličnem" prostoru, drugače pa prikazujejo realistično pripoved; v tem primeru gre za razliko med "alegorično" in "historično" umetnostjo.

Podobno neskladje najdemo na poznorepublikanskem Ahenobarbovem spomeniku. Plošče v Münchnu s slavnim sprevedom morskih pošasti so bile njegove "klasične" stranice; relief v Parizu je zapis "historičnega" dogodka, v katerega spomin je bil postavljen spomenik. Zopet imamo opraviti z dvema popolnoma različnima načinoma - "slogoma" upodabljanja. Tega nasprotja ne moremo opisati kot nasprotje med "ljudsko" in "visoko" umetnostjo. Upodobitev žrtvovanja v Louvru ni "ljudska" umetnost. Vendar se *toto genere* razlikuje od mitoloških kompozicij, ki jo spremljajo.

3. *Generični slogi* (Brendel, Blankenhagen). Do sedaj omenjeni deskriptivni izrazi te skupine peljejo k antitetskim parom nasprotij. Po

tem se ločijo od tretjega koncepta, lastnega tej skupini študij, za kate-rega na tem mestu predlagamo, da se imenuje princip generičnih slogov ("autonomia della forma rappresentativa", Brendel; "Gattungs-stile", Blankenhagen). Dela rimske umetnosti pogosto ustrezajo dolo-čeni klasifikaciji po tipih (npr. nagrobni reliefi s portreti) ali temah (historično narativne), ki zahtevajo drugačen način upodabljanja. To so "generični" slogi. Razlika med temi slogi je primerljiva s tisto med hieratičnimi in realističnimi reliefi asirske umetnosti. Vendar v rimski umetnosti njihovo število ni omejeno.

Tako bo, na primer, upodobitev žrtvovanja na Ahenobarbovem spo-meniku bolj podobna drugim reliefom z upodobitvami žrtvovanja kakor pa mitološkim kompozicijam, ki ga dejansko spremljajo. Te podobnosti lahko pripišemo "generičnemu" slogu, ki je skupen upodo-bitvam žrtvovanj na rimskih uradnih spomenikih. Očitno so "generič-ne" zahteve za kompozicijo rimskega reliefa ali slike pogosto odločil-nejše od "sloga obdobja".

V mnogih primerih je bil "generični" slog določenih upodobitev pred-pisan, v glavnem s tistimi ikonografskimi shemami, ki so bile splošne v umetnosti imperija. Sprevod na Trajanovem stebru se lahko zato zdi presenetljivo podoben veliko zgodnejšim sprevedom na Ari Pacis. Na drugi strani pa je na "generični" slog pogosto vplivala ne le vsebi-na, marveč tudi njena pomembnost, na primer v določenem arhitek-turnem kontekstu. Ščasoma so se razvile ikonografske sheme, kakor je pokazal Hamberg (sledječ Lehmannu), s prizori adlocutio na stebrih Trajana in Marka Avrelija. Celo tam pa so ostale neodvisna jedra kompozicije ali avtonomne podobe, in to so tudi bile. Navadno jih takoj prepoznamo v vsakem obsežnejšem kontekstu, v katerem nasto-pajo, podobno kot glasbeni motiv. Ti ikonografski vzorci potekajo skozi vso rimsko umetnost kot številni neodvisni prameni v kom-pleksnem tkanju njenega razvoja.

Kadar koli bomo sprejeli to raziskovalno metodo, se nam bo pomanjkanje slogovne enotnosti rimske umet-nosti zdelo spektakularno. Vendar nas to dejstvo ne sme preveč presenečati, saj sami živimo v času, v katerem so umetnostni standardi izrazito razdeljeni. Leto za letom nastajajo v našem svetu kar najbolj različna umetniška dela. Imamo priložnost, da se iz prve roke seznanimo z reakcijami sodobnega občinstva na tako neenotne nači-ne umetniškega izražanja. Raznolikost možnih izbir ali pomanjkanje enotnosti, kar je le druga stran tega stanja, moramo sprejeti kot pravo značilnost obdobja, kakršno je rimsko ali naše lastno. Zapuščina Rima vsem poznej-šim umetnostim je bilo predvsem neko temeljno nasprot-je standardov. Ta dvojnost izhaja iz dejstva, da je klasič-ne zglede in koncepcije mogoče sprejeti kot standarde umetniškega ustvarjanja ali pa jih odkloniti, ni pa jih mogoče z lahkoto pozabiti. Že samo v tej okoliščini je vir možnih izbir in konfliktov, ki ga v nobeni od pred-

klasičnih umetnosti ni bilo. Rimljani so bili prvi, ki so spoznali in uporabili to posebno okoliščino. Vsaj v zvezi s tem enkratnim problemom je bila njihova izbira tako svobodna kakor naša. Njihove umetniške stvaritve se nagibajo k estetski selekciji glede na okus ali namen, kar bolj spominja na poklasične navade umetnosti kot pa na antične. V tem smislu imamo lahko rimsko umet-nost upravičeno za prvo "moderno" umetnost v zgodovi-ni.

Opombe

- 1 A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Wien 1901, 10.
- 2 Lorenzo Ghiberti's *Denkwürdigkeiten (i commentarii)*, izd. J. von Schlosser, Berlin 1912, I, 35. Prim. Schlosserjevo razlago tega pomembnega odlomka, napisanega med 1447 in 1450, *ibid.* II, 108. Ghiberti uporablja za umetnost le splošno smer renesan-se, ki poudarja nasprotje med antičnimi in modernimi (srednje-veškimi) načini življenja in učenja. Srednjeveško učenje pa je bilo nasprotno prežeto z občutkom historične kontinuitete. Le renesansa je skušala "oživeti" nekaj, kar je bilo medtem izgublje-no, pa naj je šlo za klasični humanizem Cicera ali klasično latin-ščino avgustejskega obdobja. To je bila izvirna Petrarkina drža. Prim. L. Olschki, *The Genius of Italy*, New York 1949, 208: "V mnogih pismih in pesniških aluzijah je Petrarka vzpostavil med njegovim časom in antičnim svetom kontrast, ne sorodnosti. Za vse, kar se je zgodilo med koncem rimskega imperija in njego-vim časom, se ni menil. V tem razvoju je videl le zlorabe, barbar-stvo in napake ..."
- 3 Gl. *supra*, 27 ss.
- 4 Da je bilo to splošno prepričanje, lahko vidimo iz nekaj poznejše Filaretejeve razprave o arhitekturi, dokončane leta 1464; gl. A.A. Filarete's *Tractat über die Baukunst*, izd. W. von Öttingen, Wien 1896, 2. Filarete dokaj natančno razlaga propad arhitek-ture kot posledico splošnega propadanja izobrazbe ("temno ob-dobje") in (nesrečnega) vpliva "modernega" (to je gotskega) sloga srednje in zahodne Evrope (francoskega in nemškega); op. cit., 428 s. To je zelo podobna misel kot pri Ghibertiju, čeprav Fila-rete datira začetek renesanse (kakor jo imenujemo mi) pozneje kot Ghiberti, okoli leta 1400; *ibid.*, 428. Rečeno drugače, kon-cept "propada" ni bil splošno sprejet nič prej kot šele, ko se je izkazala za možno njegova posebna uporabnost za zgodovino.
- 5 Za celo poglavje gl. E.H. in E.W. Blashfield in A.A. Hopkins, *Lives of Seventy of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects*, by Giorgio Vasari I, London 1907, 82 s., iz katerega je vzet gornji prevod.
- 6 V sedemnajstem stoletju, podobno kot v šestnajstem, naletimo na profesionalno kritiko, ki pogosto ne upošteva slogovnih raz-lik, ki jih mi *de rigueur* najdemo v rimski umetnosti. Prim. anek-doto, ki jo je Bernini povedal o Michelangelu. Ta je, "ko je prvič videl Tizianovo Danajo, vzkliznil, da bi, če bi Benečani le znali

- risati, nihče ne gledal del rimske šole; da pa so, na drugi strani, samo v Rimu imeli tak model, kot je Trajanov steber"; E. Strong, *Roman Sculpture*, London-New York 1907, 3 s. Očitno so bili za Berninija in Michelangela reliefi Trajanovega stebra le zgledi dobrega oblikovanja, ki imajo svojo vrednost ne glede na oceno sloga, umetnostnega medija ali vsebine. Teorija, ki stoji za tem, je še vedno staro renesančno videnje nedeljenega "antičnega načina", ki ne razločuje med grškim in rimskim ali rimskim klasičnim in poznorimskim. Za renesančne risbe Trajanovega stebra gl. R. Paribeni, "La colonna Trajana in un codice del Rinascimento", *Rivista dell'Istituto di Archeologia e storia dell'arte* 1, 1929, 9 ss.
- 7 Cel odlomek v H. Lapauze, *Histoire de l'Académie de France à Rome I*, Paris 1924, 85 s.
- 8 *Delle antichità di Ercolano*, vol. 1-9, Napoli 1757-1831.
- 9 B. de Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures ...*, 5 vol. v 10, Paris 1719.
- 10 *Op. cit.*, I, XIV.
- 11 E. Gibbon, *History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 6 vol., London 1776-1788.
- 12 Montfaucon, *op. cit.*, XV.
- 13 J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764.
- 14 Kakor vemo iz ohranjenih fragmentov, je zgodovina umetnosti v antiki obstajala. Verjetno so jo sestavljale biografije umetnikov, podobne tistim Ghibertija, Vasarija in drugih renesančnih piscev, ukvarjala pa se je tudi z razvojem umetnostne teorije. Prim. *infra*, op. 111, 113. (*op. prev.*: prim. delo Brendlovega učenca J.J. Pollitta, *The Art of Rome c.735 B.C. - 337 A.D.*, Englewood Cliffs, New Jersey 1966, izšlo v seriji *Sources and Documents in the History of Art*, ur. H.W. Janson.) To, kar je imel Winckelmann v mislih, je bila povsem drugačna ideja, namreč zgodovina slogov. Že na začetku postavlja svojo "zgodovino umetnosti" nasproti zgodnejšim "zgodovinom umetnikov", ki ga ne zanimajo. Gl. uvod v *J.J. Winckelmann's Geschichte der Kunst des Alterthums*, izd. J. Lessing, Berlin 1870, 5. Vse reference na Winckelmannovo "Geschichte itn." v nadaljevanju so navajane iz te izdaje, ki je ponatis prve izdaje iz leta 1764.
- 15 Winckelmann je bil neizprosno kritik tako naturalistične umetnostne teorije svojega časa kot tudi manirizmov umetnosti baroka in rokoka. Za pripravljalni sinopsis njegovih teoretskih pogledov gl. G. Baumecker, *Winckelmann in seinen Dresdner Schriften*, Berlin 1933, predvsem 105 ss.
- 16 Za koristen seznam zgodnje literature in mnenj o Winckelmannu gl. *op. cit.*, 148 ss.
- 17 *Geschichte der Kunst*, 5.
- 18 "O dobrem okusu, ohranjenem celo med propadanjem umetnosti." Naslov poglavja v *Geschichte der Kunst*, 164.
- 19 Gl. *supra*, Ghiberti in drugi. Za Winckelmannove sodobnike gl. G. Baumecker, *op. cit.* (*supra*, op. 15), posebno 57 ss. v zvezi s "preprostostjo" antične umetnosti.
- 20 *Geschichte der Kunst*, 165. Del, ki se ukvarja z "Rastjo in padom grške umetnosti", se prav tako začne z razlago štirih obdobj, *op. cit.*, 144 ss.
- 21 F. P. Chambers, *The History of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, New York 1932.
- 22 *Geschichte der Kunst*, 191, naslov poglavja: "Napačno prepričanje o posebnem slogu (to je rimske) umetnosti".
- 23 *Op. cit.*, 157, naslov poglavja. Nizko mnenje o "Nachahmer" v tem poglavju je v nasprotju z Winckelmannovim, ob drugih priložnostih izraženim vztrajanjem pri "Nachahmung der Alten". Težava je verjetno le semantična, Winckelmann ima v obeh primerih najbrž v mislih različne vrste "Nachahmung", čeprav uporablja isto besedo; prim. Baumecker, *op. cit.* (*supra*, op. 15), 41 ss. Toda poglavje v *Geschichte der Kunst* kaže, da je morala ideja o grški umetnosti kot originalu negativno vplivati na vrednotenje rimske umetnosti. Tako Winckelmann že v *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke* iz leta 1755; gl. Baumecker, *op. cit.*, 40.
- 24 *Geschichte der Kunst*, 248 ss.
- 25 *Op. cit.*, 163.
- 26 *Op. cit.*, 131 ss.
- 27 *Op. cit.*, 72 ss.
- 28 Gl. *infra*, 43 ss.
- 29 A. Riegl, *Stilfragen*, Berlin 1893; F. Wickhoff in W. Ritter von Hartel, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895, 1-96; A. Riegl, *Die spät-römische Kunstindustrie*, Wien 1901.
- 30 Na primer Wickhoffovo napačno datiranje tako imenovanih reliefov Spada; prim. J. Sieveking, "Das römische Relief", *Festschrift Paul Arndt*, München 1925, 23, 29 s. Za popis Rieglovih kronoloških domnev, ki so jih pozneje ovrgli, gl. G. Kaschnitz-Weinberg, *Gnomon* 5, 1929, 212 s.
- 31 Navedeno iz značilnega odlomka v *Die spät-römische Kunstindustrie*, op. 1.
- 32 A. Riegl, *Stilfragen*, 272.
- 33 F. Wickhoff, *Roman Art: Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting*, prev. in ur. E. Strong, London-New York 1900. Vse reference v nadaljevanju se nanašajo na to izdajo. Za reference na Riegla gl. *op. cit.*, 17.
- 34 Za poznejšo kritično diskusijo o "kontinuiranem slogu" gl. *infra*, op. 54.
- 35 Za te izraze gl. F. Wickhoff, *Roman Art*, 17 ss.; 117 ss.
- 36 *Kunstindustrie*, 10; nasprotovanje zgodnejšim teorijam, 4. Med svojimi predhodniki prevrednotenja rimske umetnosti je Riegl počastil J. Burckhardta, *op. cit.*, 3. Wickhoff se sklicuje na H. Brunn, *Roman Art*, op. 54.
- 37 *Kunstindustrie*, 5 s.
- 38 *Op. cit.*, 7 s.; 47.
- 39 Tako pri Rieglu kot pri Wickhoffu je bila temeljna podmena, da umetniki vseh časov prikazujejo to, kar vidijo; zato se zdi, da so bile spremembe sloga odvisne od optičnih teorij. V teh idejah se zrcali materialistični koncept umetnosti, ki je bil v devetnajstem stoletju splošno razširjen. Razloge, zakaj se je Rieglova znanstve-

- na terminologija pokazala neustrezna za poznorimsko umetnost, je podal G. Kaschnitz-Weinberg, *Gnomon* 5, 1929, 195 ss. Vendar se Riegl ni motil, ko je domneval, da teorija čistega videnja lahko pripelje (v resnici mora pripeljati) v abstraktno umetnost; gl. njegove opombe v *Kunstindustrie*, 64 s. Moderna umetnost, ki je bila dejansko utemeljena na taki teoriji, Riegla potrjuje. Zgodnji kubisti so še vedno slikali, kar so "videli", kar lahko vidimo iz Picassovega intervjuja z gospo G. Stein.
- 40 Prim. zanimive pripombe Fustela de Coulanga v zvezi z znano Couturovo sliko *Rimljani v dobi propadanja*, J.J. Seznec, *GBA* 24, 1943, 221 ss.
- 41 Prim. G. Kaschnitz-Weinberg, *op. cit.* (*supra*, op. 39), 201 s.
- 42 Prim. zgoraj navedeni odlomek, op. 1, iz *Kunstindustrie*, 10; Rieglava kritika Wickhoffa v zvezi s podmeno o nacionalnem rimskem slogu, *op. cit.*, 6; 63 s.
- 43 H. von Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, pub. a nome dell'Istituto di corrispondenza archeologica, Roma 1870-96; K. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, Archäologisches Institut des deutschen Reiches, Berlin 1890-1939). Deli še vedno nista končani; objavljanje se nadaljuje.
- 44 J.J. Bernoulli, *Römische Ikonographie*, 4 vol., Stuttgart 1882-1894.
- 45 W. Amelung, *Die Sculpturen des Vatikanischen Museums* (im Auftrage und unter Mitwirkung des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung), 4 vol. (besedilo in slike), Berlin 1903-1908; objavljanje je nadaljeval G. Lippold. Pred tem delom so obstajali katalogi s podobnim namenom, vendar brez slik, npr. O. Benndorf in R. Schöne, *Die antiken Bildwerke des Lateranischen Museums*, Leipzig 1867; F. Matz in F. von Duhn, *Antike Bildwerke in Rom, mit Ausschluss der grösseren Sammlungen*, 3 vol., Leipzig 1881-1882. Približno v istem času je izšel tudi katalog skulpture iz Britanskega muzeja: A. H. Smith, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, *Brit. Mus.*, 3 vol., London 1892-1904. Objavljanje se nadaljuje.
- 46 F. v. Duhn, "Sopra alcuni bassorilievi che ornano un monumento pubblico Romano dell'epoca di Augusto", *Annist* 53, 1881, 302 ss.; prim. 302 op. 1. E. Petersen, *Ara Pacis Augustae*, Wien 1902, 8 s. Gl. tudi *supra*, 19.
- 47 A. Mau, *Geschichte d. decorativen Wandmalerei in Pompeji*, Berlin 1882.
- 48 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen; Geschichte der Steinschneide-Kunst im klassischen Altertum*, 3 vol., Leipzig-Berlin 1900.
- 49 E. Strong, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, London 1907. Knjiga je bila pozneje ponovno napisana in prevedena v italijanščino: *La scultura romana da Augusto a Costantino*, traduzione italiana di G. Gianelli dall'opera intieramente rifatta dall'autrice, 2 vol., Firenze 1923-1926. Vsestranska dela iste avtorice: *Art in Ancient Rome*, 2 vol., London 1929; *Apotheosis and After Life; three lectures on certain phases of art and religion in the Roman Empire*, London 1915, 2 ss. (uvodni nagovor); "The Art of the Roman Republic", *Cambridge Ancient History*, vol. IX, Cambridge 1932, 803 ss.; "The Art of the Augustan Age", *op. cit.*, vol. X, Cambridge 1934, 545 ss.; *Encyclopaedia Britannica*, geslo "Roman Art."
- 50 E. Strong, *Roman Sculpture*, 24.
- 51 *Apotheosis and After Life*, 3.
- 52 J. Strzygowski, *Orient oder Rom; Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901. Za kratko in izčrpno oceno dela Strzygowskega glej nekrolog E. F. Herzfelda, W.R.W. Köhlerja in C.R. Moreya v *Speculum* 17, 1942, 460 ss.
- 53 *Op. cit.*, 10.
- 54 *Op. cit.*, 3 s. Za koncept "kontinuirane" pripovedi v umetnosti prim. tudi *supra* 11 in novejšje diskusije o rimskih "historičnih" reliefih, navedenih *infra*, op. 105 in 106.
- 55 Strzygowski, *op. cit.*, 6 s.
- 56 *Op. cit.*, 8.
- 57 *Op. cit.*, 8. Prim. 5, "Glavna točka je to, da upodabljanje s svetlobo in barvo ni nacionalni talent, temveč se lahko pojavi pri vseh ljudstvih, ki imajo dar za umetnost ..."
- 58 Glej E. Strong, *Roman Sculpture*, 12 ss. Prim. zanimivo poglavje o "Rome et l'Orient" v F. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, Paris 1929, 1 ss. Številne prispevke Vzhoda rimski civilizaciji, našete v tem poglavju, lahko primerno razdelimo na tri kategorije: a) rimske adaptacije (npr. ptolomejskih metod vladanja imperialni administraciji); b) prispevki posameznikov (npr. Ulpijana iz Tyre in Papiniana iz Emese rimskega prava ali Apollodora iz Damaska rimski arhitekturi); c) kolektivni prispevki domačih, vzhodnih helenističnih ljudstev (predvsem na področju religije). Zato "Rim" in "Orient" v prvih dveh stoletjih n. št. nista bila prava nasprotnika. Usmeritev k panmediteranski civilizaciji se je pričela v helenizmu in nadaljevala pod rimsko vladjo. Asimilacija je bila v glavnem prostovoljna, ne prisilna; regionalne težnje so se ohranile, vendar so le redko zavestno nasprotovale "svetovnim" standardom. Za to stanje stvari glej M. Rostovtzeff, *A History of the Ancient World*, II, Oxford 1927, 286 ss.; *idem*, *Social and Economic History of the Hellenistic World*, II, Oxford 1941, 1309 ss. Kratek spisek popravkov na podlagi novih raziskav ugotovitev Strzygowskega v *Orient oder Rom* najdemo v G.A.S. Snijder, "Het Problem der Römische Kunst", *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 1934, 6 ss. Prim. *supra*, op. 52.
- 59 J. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 9s.
- 60 Gl. *supra*, 24 ss. in op. 99.
- 61 *Kunstindustrie*, 70. Funkcija očesa je pri grških portretih drugačna; gl. L. Curtius, "Geist der römischen Kunst", *Die Antike* 5, 1929, 190 s.
- 62 A.B. Wace, *Evolution of Art in Roman Portraiture*, Rome 1905.
- 63 *Roman Sculpture*, 347 ss.
- 64 *Op. cit.*, uvod, VIII.
- 65 J. Sieveking, "Das römische Relief", *Festschrift P. Arndt*, München 1925, 14 ss.; C. Weickert, "Gladiatoren-Relief der Mün-

- chener Glyptothek", *MJZ*, 1925, 1 ss.
- 66 Sieveking, *op. cit.*, 35.
- 67 "Illusionistisch" slog se pojavi včasih kot splošen atribut rimskega reliefa. Nanaša se na "iluzijo prostorskega učinka" kakor tudi na preračunan učinek svetlobe in sence, zelo podobno kot pri Wickhoffu; gl. diskusijo o reliefih Titovega slavoloka, Sieveking, *op. cit.*, 27. Toda ta beseda sedaj nima več sistematičnega pomena, o katerem smo govorili zgoraj, str. 11 ss.
- 68 Sieveking, *op. cit.*, 22.
- 69 *Op. cit.*, 34. Domneva se, da se na Telefovem frizu iz Pergama kaže orientalska komponenta helenistične umetnosti, *op. cit.*, 19.
- 70 "Gladiatoren-Relief", 37.
- 71 Dobesedno (se "italska" tradicija nadaljuje) "in Gestalt der dem griechischen fremden Raumeinbeziehung", Sieveking, *op. cit.*, 35.
- 72 "Zeitgeist" je očitno zgodovinarjeva ideja in kot taka rimska skovanka. J.M.C. Toynbee je pokazala, da je Tacit "duha časa" imenoval "saeculum"; *The Hadrianic School*, Cambridge 1934, 239. Dodamo lahko, da se je po Hadrijanovem času personificiran saeculum v obliki Genius Saeculi v resnici pojavil v umetniških upodobitvah; gl. srebrn pladenj iz Parabiaga, kakor ga pojasnjuje pisec teh vrstic, *AA*, 1935, 522 ss. Prevesti "Volksgeist" v latinščino se lahko pokaže kot veliko težje. Zdi se, da gre za moderno idejo. Seveda obstaja Genius populi Romani, vendar ima ta personifikacija le težko tak pomen, kot ga ima moderen francoski koncept iz osemnajstega stoletja - génie national. A. Grenier je ta drugi koncept uporabil v svoji knjigi *La génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris 1925; gl. pojasnilo njegovega urednika, H. Berr, *op. cit.*, VI, op. 1. Gl. *infra*, op. 91.
- 73 Tipično stališče tega principa najdemo v F. Matz, "Das Kunstgewerbe Alt-Italiens," E. Bossert, *Geschichte d. Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker*, 1, Berlin 1928, 202. Slog je v umetnosti eksponent osebnosti ali nacionalno-psihološke ("völkerpsychologischen") dispozicije. "Zato je migracija slogovne posebnosti (Stilphänomen) v tem smislu praviloma odvisna, na način svojega pogoja, od migracije nekega integriranega nacionalnega telesa (*geschlossenen Volkskörpers*) in narobe."
- 74 Sieveking, *op. cit.*, 35, nanašajoč se na avgustejsko umetnost, ki vključuje "domačo italiko plast (*bodenständige italische Schicht*)" prostorskega upodabljanja; gl. Weickert, "Gladiatoren-Relief", 38.
- 75 Tezo o neprostorski naravi grške umetnosti v nasprotju z rimsko je prvi izrazil G. Rodenwaldt, ki pa jo je kmalu opustil. Gl. poučno oceno Sievekingove in Weickertove teorije pri F. Köppu, v *GöttNachr*, 1926, 337.
- 76 Kritičen pregled modernih raziskav tega vprašanja lahko pričnemo s študijo A. della Seta, "La genesi dello scorcio nell'arte greca", *Mem. Linc.* 12, 1906, 122 ss. Della Seta pravilno opaza grški izvir in temeljni pomen *scorcio* (skrajšave) in *obliquità* (poševne upodobitve) kot sredstev za izražanje prostora. Za takojšnjo in še vedno zanimivo reakcijo na ta esej gl. E. Strong, *CR* 21, 1907, 209 ss. Druge kritične pripombe k moderni tezi, da je "prostor" izum rimske umetnosti: *supra*, op. 75. Perspektiva v rimski umetnosti: *infra*, op. 78; za koncept frontalnosti gl. naslednje strani.
- 77 Weickert, "Gladiatoren-Relief", 38: "prodor v prostor in neomejeno globino (*Eindringen in unbegrenzte Raumtiefe*) je skupen vsem reliefom Are Pacis in jih ločuje od vseh grških del ..."
- 78 *Kunstindustrie*, 60 ss. Perspektiva v antični umetnosti in antično upodabljanje omejene globine: gl. *supra*, 19 s. Pregled novejših raziskav v M.S. Bunim, *Space in Mediaeval Painting*, New York 1940, 22 ss., lahko služi kot začetna točka nadaljnjih študij.
- 79 Npr. J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934, XXVIII ss.
- 80 J.M.C. Toynbee, *op. cit.*, 177 in op. 3, ki se nanaša na domnevno nasprotje prostorskih upodobitev na sarkofagu Niobid iz Laterana in tistega iz Benetk: "Priznati moram, da je moja primerjava lateranskega Niobidnega sarkofaga z beneško različico iste teme (Sievekingova sl. 4) zelo daleč od tega, da bi omogočila 'die prinzipiellen Unterschiede sofort klar, so dass keine weiteren Worte darüber nötig sind'".
- 81 J. Lange, "Gesetze der Menschendarstellung in der primitiven Kunst aller Völker und insbesondere in der ägyptischen Kunst"; povzetek prvega dela tega eseja (prvič objavljenega leta 1892) je ponatisnjen v J. Lange, *Darstellung des Menschen in der älteren griechischen Kunst*, ur. C. Jørgensen in A. Furtwängler, Strasbourg 1899, XII ss.
- 82 Gospa Strong je pozneje pravilneje opisala nasprotje med klasično in poznoklasično kompozicijo. "Zveza centralnosti ali konvergence s frontalnostjo je tisto, kar ločuje rimske kompozicije v reliefu od grških", *Apotheosis and Afterlife*, 36. Medtem se je ideja, da se je poznoklasična umetnost "vrnila" k frontalnosti, zakoreninila v moderni kritiki. Dokaj nov primer najdemo v L. Buschor, *Die Plastik der Griechen*, Berlin 1936-37; prim. R. Bianchi-Bandinelli, *Critica d'arte* 3, 1937, 278.
- 83 O vrnitvi k frontalnosti v konstantinski umetnosti je (po Rieglu) veliko razpravljal A. Schmarsow v *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig-Berlin 1905. Prim. C.R. Morey, *Early Christian Art*, 26 s.
- 84 Npr. C.C. van Essen, "Notes sur quelques sculptures de Delphes", *BCH* 52, 1928, 231 ss., je klasificiral friz s spomenika L. Aemilia Paula v Delfih kot "latinski" zaradi njegove prostorske kvalitete.
- 85 A. Schober, "Vom griechischen zum römischen Relief", *JÖAI* 27, 1931, 46 ss.
- 86 G.A.S. Snijder, *Romeinsche Kunstgeschiedenis*, Groningen 1925; *idem*, "Der Trajansbogen in Benevent", *JÖAI* 41, 1926, 94 ss.
- 87 F. Matz, *AA*, 1932, 280 ss.
- 88 A. Schober, "Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst", *JÖAI* 26, 1930, 50 ss.
- 89 Prim. *supra*, op. 73.
- 90 Prim. E. Strong, "Romanità through the Ages", *JRS* 29, 1939, 137 ss. in J.B. Ward-Perkins, "The Italian Element in Late Ro-

- man and Early Medieval Architecture", *Annual Italian Lecture of the British Academy in Rome*, London 1947, 5 in 22, op. 8.
- 91 Za to zadnje mnenje gl. A. Grenier, *Le Génie romain dans la religion, la pensée et l'art*, Paris 1925, in njegove sklepe, 462 ss. Ta knjiga ima širši namen kot samo raziskovati umetnost. Njen cilj je kulturna in duhovna definicija rimskih nacionalnih pristopov. Glede formativnih umetnosti se Grenier nagiba k liniji najbolj striktnega filhelenstva: rimskega sloga umetnosti ni, obstaja le rimska vsebina (463).
- 92 Prim. C. Seltman, *Approach to Greek Art*, London-New York 1948, in moja ocena v *Magazine of Art*, October 1949, 233.
- 93 E. Courbaud, *Le bas-relief romain à représentations historiques*, Paris 1899. Prim. E. Strong, *Roman Sculpture*, 5 in op.
- 94 Gl. *supra*, op. 92.
- 95 F. Köpp, "Kritische Bemerkungen zum römischen Relief", *Gött-Nachr.*, 1926, 330.
- 96 P. Gardner, *New Chapters in Greek Art*, Oxford 1926, poglavje "Art under Roman Rule", 269 ss.
- 97 Grška imena so pogosta med spodnjim srednjim razredom v Italiji (obrtniki, lastniki majhnih trgovin in delavnic, zdravniki, učitelji itn.). Razlog je bil sistem proizvodnje s slabo plačanimi delavci, sužnji in osvobodenci, ki so bili osnova rimske družbe v času imperija. V mestih so bili ti ljudje splošen element, nikakršnega indica pa ni, da bi bili v prvem in drugem stoletju n. št. zmožni obdržati svojo lastno tradicijo. Domnevati moramo, da so bili hitro romanizirani. Zdi se, da so ves čas govorili latinsko, mnogi pa so latinsko tudi pisali. To, po čemer so se ločili od višjih razredov, katerih pripadniki tudi niso bili vsi rojeni Italijani, ni bila kulturna tradicija, ki bi bila drugačna od "rimske", marveč njihovi nizki izobrazbeni standardi. Prim. M.L. Gordon, "The Nationality of Slaves under the Early Empire", *JRS* 14, 1924, 93 ss.; M. Rostovtzeff, *A Social and Economic History of the Roman Empire*, Oxford 1926, 178. Za novejšo diskusijo gl. D. Levi, *Annuario* 24-26, 1950, 232 s., in predvsem J.M.C. Toynbee, *Some Notes on Artists in the Roman World*, Collection Latomus, Bruxelles 1951.
- 98 J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School*, Cambridge 1934.
- 99 C.R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton 1942.
- 100 Prim. opombo o Strzygowskem, *supra*, op. 59.
- 101 Dokaze *pro* in *contra* "aleksandrinskemu" slogu umetnosti je pred nedavnim orisal D. Levi, *op. cit. (supra)*, op. 97), 293 ss., op. 1.
- 102 *The Hadrianic School*, XX.
- 103 R. Bianchi-Bandinelli, "Tradizione ellenistica e gusto romano nella pittura pompeiana", *La Critica d'Arte* 6, 1941, 3 ss.; še posebno zadnji odstavek, 30 s. Bianchi-Bandinelli je eden redkih modernih avtorjev, ki pojasnjujejo svojo rabo izraza "rimsko": uporabljati bi ga morali kot konvencionalni izraz klasifikacije, nanašajoč se na historično obdobje, vendar brez konotacij umetnosti, ki bi bila po izviru ekskluzivno rimska. Prim. podobno, a še bolj eksplicitno opazko Riegla, navedeno zgoraj, op. 1.
- 104 J.M.C. Toynbee, *The Hadrianic School*, XX: "Prej bi morali v tej antični umetnosti videti kontinuiran proces evolucije itn."
- 105 K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule; ein römisches Kunstwerk am Beginn der Spätantike*, 2 vol. (besedilo in slike), Berlin-Leipzig 1926, 152 ss.
- 106 M. Wegner, "Die Kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule", *JDAI* 46, 1931, 61 ss.; še posebno 167 ss in 173. To je tudi mnenje D. Levija, *Annuario* 24-26, 1950, 262 ss.
- 107 *The Hadrianic School*, 239.
- 108 *Early Christian Art*, 50 s.
- 109 Temeljnega pomena za grško koncepcijo zgodovine umetnosti: B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen*, Schriften d. Königsberger gelehrten Gesellschaft 9, fasc. 1, Königsberg i. Pr. 1932; dodatki istega avtorja, *Philologus* 89, 1934, 286 ss. Pozneje o grških teorijah umetnosti in njihovih deskriptivnih terminih: S. Ferri, "Tendenza unitaria delle arti nella Grecia antica", *Atti R. Accademia di Palermo*, ser. 4, 2, Palermo 1941; *MemLinc* 4, 1944, 1 ss. Glej M. Bieber, "Pliny and Graeco-Roman Art", *Latomus*, 1949, in koristen pregled v G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori Romani*, Firenze 1951, 50 ss. (*op. prev.*: najnovejši in najpopolnejši pregled grških teorij umetnosti sta deli Brendlovega učenca J.J. Pollitta, *The art of Greece 1400-31 B.C.*, Sources and Documents in the History of Art, Englewood Cliffs, N.J. 1965; *The ancient view of Greek art. Criticism, history, and terminology*, New Haven 1974). Grške teorije o umetnosti zahtevajo več pozornosti, kakor jim jo je bilo posvečeno. Nujno je treba ločevati med profesionalno kritiko, filozofsko teorijo (estetiko) in popularno presojo. Profesionalno kritiko so razvili umetniki in umetniške delavnice, zelo podobno kot je bilo to v italijanski renesansi. Vsaj od zgodnjega petega stoletja pred n. št. naprej so imeli grški umetniki definirano kritiško besedišče; umetniška dela - kipi, arhitektura, slike, so opisovali in kritizirali s abstraktnimi termini, kakršna sta "ritem", "simetrija" itn. Pomen teh izrazov ne ustreza vedno moderni rabi. Tako na primer pomeni "simetrija" racionalni sistem oddaljenosti in proporcij, ki so osnova za ureditev delov kipa ali arhitekture in ne enakosti delov na vsaki strani osrednje osi, kakor v modernih jezikih. Natančnega pomena mnogih izrazov še vedno niso ugotovili. Zdi pa se verjetno, da se večina od njih nanaša na formo. Vodilni umetniki so eksperimentirali s sistemi proporcij in iz njih izhajajočimi problemi forme in pri tem ustvarjali napredno teorijo formalne kritike.
- To bi bilo težko brez pisane tradicije, to je profesionalne literature. Po antični tradiciji je bil Pitagora iz Rhegija prvi umetnik, ki je preučeval "ritem in simetrijo" (Diogenes Laertius, 8, 46). Domnevam, da se ta izjava nanaša na to, da je on prvi pisal o tej temi. Najslavnejša knjiga te vrste je bil Polikletov "Kanon". Ta profesionalna literatura se je verjetno nadaljevala z Lizipom in končala v helenizmu; prim. *infra*, op. 111.
- 110 "Katonski" pristop k umetnosti je bil pomemben tok rimske misli, ki označuje začetek pritoževanja, da se umetnost ne le "razvija", marveč se včasih zdi, da tudi "propada". Sama misel se nič manj kot izrazi, s katerimi je izražena, ne razlikuje od značilne

- profesionalne terminologije grških umetnikov. Gre za primer popularne, ne pa profesionalne umetnostne kritike.
- 111 Plinij naredi nenavadno opombo, da je po letu 296 pred n. št. umetnost prenehala obstajati ("cessavit deinde ars", *N.H.*, 34, 52). To ne more pomeniti, da je prenehala umetnostna produkcija, ker očitno ni. Morda se opomba nanaša na konec "umetnosti" v smislu klasične formalne teorije (*ars* = grško *δοξα*). Če je ta razlaga pravilna, moramo domnevati, da je po Lizipu teoretsko razpravljanje prenehalo zanimati umetnike, ali pa da vsaj niso več pisali razprav na to temo. Neotatiška umetnost je prinesla začasno "oživitev" tega zanimanja (po letu 156 pred n. št.; Plinij *N.H.* 34, 53). Zdi se, da ves odlomek pri Pliniju zrcali mnenje Pasitela, ki je bil sam umetnik pisec in je bil morda zadnji, ki je povzel antične teorije forme. Zadnji prispevek k tej problematiki: A.W. Lawrence, "Cessavit ars: turning points in Hellenistic sculpture", v *Mélanges d'archéologie et d'histoire offerts à Ch. Picard*, 2, Paris 1949, 581 ss.
- 112 V rimski literaturi pogosto zavzemajo mesto profesionalne kritike opombe socialne in anekdotične narave. Pozornost zbujajo enostransko preferiranje slikarstva kot družbeno bolj cenjene umetnosti od kiparstva, npr. pri Pliniju ali Lukijan; prim. J.M.C. Toynbee, *Some Notes on Artists in the Roman World*, 1 ss.
- 113 Temeljnega pomena za literarne vire rimske umetnosti pred imperijem: O. Vessberg, "Studien zur Kunstgeschichte der Römischen Republik", *Skrifter utgivna av Svenska Institutet i Rom* 8, Lund 1941. Ta nova knjiga virov je nadomestila že omenjeno kompilacijo J.J. Winckelmanna (*supra*, op. 26). Do sedaj ni bil še noben ohranjen spomenik povezan z deli, omenjenimi v teh virih.
- Po prvem stoletju n. št. postaja rimska literatura o sočasni umetnosti vse bolj molčeča. Signature umetnikov niso redke, toda brez podatkov o njihovem življenju in drugih dosežkih iz teh imen ni mogoče izveči kaj več od bornih socioloških podatkov. V vseh bistvenih ozirih ostajajo njihova dela anonimna umetnost. Temeljno občutje je kritičen pristop do helenističnega modernizma, ne do grške umetnosti kot take. Za vire gl. H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt a. Main 1950, 57 s., 154 ss.
- 114 Na tem mestu ne moremo naštevati detajlov; za najnoveše raziskave gl. bibliografijo v K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom in der archäologischen Forschung seit 1939*, Bern 1949, 163 ss. Nasploh je značilnost najnovejših arheoloških raziskav na področju rimske umetnosti napredovanje sistematskih projektov, ki se ukvarjajo s celimi razredi gradiva. V zadnjih petindvajsetih letih so nastali pomembni novi katalogi javnih in privatnih zbirk, med njimi zadnji volumni E. Esperandieu, *Récueil général des statues et bas-reliefs de la Gaule romaine*, 13 vol., Paris 1907-1949, največja opisna objava, posvečena rimski umetnosti. Druga pomembna inovacija je serija *Monumenti della pittura antica scoperti in Italia*, Roma 1936-41, z odličnimi barvnimi reprodukcijami rimskih in etruščanskih slik, ki jih je sedaj mogoče uporabljati skupaj s staro objavo P. Hermann, *Denkmäler der Malerei des Altertums* (nadaljeval R. Herbig), München 1904-1939.
- Ena od značilnosti tega stanja je sistematsko preučevanje rimskih portretov, privatnih in imperialnih, kot posebne skupine v umetnosti (L. Curtius, F. Poulsen). Druga je metodološko preverjanje spomenikov, ki so tipični za zadnja stoletja imperija: sarkofagi (G. Rodenwaldt), poznorimski portreti (P. L'Orange), porfirni kipi in konzularni diptihi (R. Delbrück). Pomemben prispevek k poznavanju rimske umetnosti so noveše monografije o spomenikih arhitekture s kiparskim okrasom v Rimu (Konstantinov slavolok) in drugod (Galerijev slavolok v Solunu).
- Primerjalne metodološke raziskave celih skupin spomenikov zgodnje umetnosti Italije in Rima so redkeje. Kljub vsem prizadevanjem je to področje še vedno prikrajšano spričo dejstva, da je preveč gradiva ostalo neobjavljenega ali premalo dostopnega. Izjemen novejši dosežek je knjiga J.D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting*, Oxford 1947. Sicer pa so bili s tega področja v zadnjem času obravnavani portreti (G. von Kaschnitz, O. Vessberg). Veliko je bilo storjeno za pojasnitev kronologije etruščanskega slikarstva (F. Messerschmidt) in arhitekturnih terakot (E. Van Buren, A. Andren). Pomemben začetek se je zgodil v študiju etruščanskega kiparstva (monografija o tako imenovanih "Canopi" iz Chiusija, D. Levi, *Critica d'Arte* 1, 1935-36, 18 ss., 82 ss.; o etruščanski bronasti skulpturi, P.J. Riis, *Tyrrhenika*, Copenhagen 1941). Ta množica gradiva, zbrana v novejših študijah, mora obrniti študij rimske umetnosti v novo in bolj realistično smer.
- 115 A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen*, Leipzig-Berlin 1900, 3, 289 ss.; prim. *supra*, op. 48. Distinkcija je v glavnem še vedno veljavna. Vprašanje pa je, kdaj in zakaj se ta dihotomija trendov sploh pojavi v italijanski umetnosti. Gl. bibliografijo, *infra*, op. 120-122 (Kaschnitz). Dualistična teorija zgodnje etruščanske umetnosti: G. Hanfmann, "The Origin of Etruscan Sculpture", *Critica d'arte* 2, 1937, 158 ss.
- 116 *Supra*, 12 ss.
- 117 *Supra*, 17 ss.
- 118 G. Rodenwaldt, "Das Problem der Renaissance", *AA* 1931, 318ss. Podobno razločevanje med izmenjujočimi se "neoklasičnimi" in "iluzionističnimi" obdobji je sprejel F. Wirth, *Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts*, Berlin 1936.
- 119 *Ibid.*, 320. Prim. tega avtorja, *AJA* 53, 1949, 87.
- 120 G. von Kaschnitz-Weinberg, "Studien zur etruskischen und früh-römischen Porträtkunst", *RM* 41, 1926, 133 ss. (v nadaljevanju navajano "Studien"). *Idem*, "Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik", *StEtr* 3, 1933, 135 ss. (v nadaljevanju navajano "Bemerkungen"). *Idem*, oddelek "Italien mit Sardinien, Sizilien und Malta", v W. Otto in R. Herbig, *Handbuch d. Archäologie* 6, 4, München 1950, 311 ss. (v nadaljevanju navajano "Handbuch").
- 121 *Die mittelmeerischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt a. Main 1944. Prim. *RM* 59, 1944, 89, ss., in *infra*, op. 122.
- 122 Treba je omeniti dejstvo, da sta dva prispevka, navedena v prej-

šnji opombi, prišla do malo drugačnega, bolj monističnega sklepa. Ukvarjata se z arhitekturo in njun namen je pokazati kontinuiteto italijanske umetnosti od prazgodovine do rimskega imperija z njenega prostorskega, ne kiparskega vidika. S tega drugačnega izhodišča dokazujeta esencialno enotnost vse umetnosti v Italiji, v skladu z metodološko podmeno, ki so jo pred tem formulirali G. Culterra in drugi; prim. Kaschnitz, "Bemerkungen", 193, op. 2. S pripisovanjem kontinuiranega interesa italijanske arhitekture za "jamam podobne" interjere, ponujata eseja enotnejši, manj dualističen koncept italske umetnosti.

Po tej hipotezi je bil vir te italske preference za prostorsko arhitekturo prazgodovinska, mediteranska religija Matere Zemlje in podzemne maternice. Dominirajoč spomin na te kulte se je izražal v ohranjenih primitivnih arhitekturnih formah, npr. jamskih svetiščih in jamam podobnih grobnicah. Grška umetnost je bila že od vsega začetka zamišljena drugače. Njeni prvobitni formi sta bili falični steber in pokončni kip, kiparski simboli čaščenja prednikov in božanskega heroja ("Grundlagen", 34 ss.). Iz jamskih svetišč Malte in podobnih prazgodovinskih stavb izvira rimska dovzetnost za obdajajoč prostor. In končno izhajajo iz teh spominov arhitekturna sredstva, kakršna sta obok in kupola, in interjeri Panteona in Maksencijeve bazilike. O teh tezah na tem mestu ne moremo še naprej razpravljati, saj se ukvarjajo z zgodovino arhitekture in psihologijo arhitekturnih form.

Gornji bibliografiji dodajamo sedaj novejši sinopsis teh različnih opazanj istega avtorja, "Über die Grundformen der italisch-römischen Struktur" II, *MdI* 3, 1950, 148 ss.; predvsem 185 ss.

123 Prim. izjavo F. Matza, navedeno zgoraj, op. 73; Kaschnitz se v "Bemerkungen" pogosto sklicuje na to knjigo.

124 "Bemerkungen", 151 in drugje.

125 V zvezi s tem vidikom problema "sioga" prim. zanimive pripombe, ki jih je pred nedavnim izrekel R. Bianchi-Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950, XXIII ss.

126 "Bemerkungen", 139 ss.

127 V njegovem pisanju o rimski umetnosti je to nasprotje pogosto poudarjeno; gl. predvsem G. Rodenwaldt, "Römische Reliefs; Vorstufen zur Spätantike", *JDAI* 55, 1940, 12 ss. in op. 1. Angleška izraza "popular" in "great" sta vzeta iz njegovega poglavja "The Transition to Late-Classical Art", v *CAH* XII, Cambridge 1939, 547.

128 *CAH* XII, 546.

129 Prim. *supra*, 19 s. Tudi Rodenwaldt je štel posebno ljubezen do upodabljanja figur *en face*, ki jo kažejo poznoantične slike in reliefi, za pomembno inovacijo. Nastajanje tega sredstva je zasledoval tako v zahodni kot v vzhodni (partske) umetnosti obdobja imperija: *BonnJhb* 130, 1928, 228 ss.; prim. *JDAI* 55, 1940, 38. Ker se *en face* sedeče figure s skrajšanimi (perspektivnimi) upodobitvami zgornjega dela nog pojavijo v rimski umetnosti po pribl. letu 270 n. št., je sklepal, da so reliefi tega tipa sledili slikarskemu konceptu, medtem ko so zgodnejši reliefi sledili kiparski tradiciji: *JDAI* 51, 1936, 106.

Proti takemu videnju glej naše opombe o frontalnosti, *supra*, 19

s. Frontalnost najprej ni bila del antične slikarske tradicije, ki je, nasprotno, prikazovala figure, ki se premikajo in delujejo, s strani, bila pa je pravilo antične kiparske tradicije. Le s postopnim razvojem grškega slikarstva so se figure pričele gibati bolj svobodno, kakor da bi jih videli od vseh strani, podobno kot kipe; pojavijo se poševne upodobitve. To je klasična stopnja; še vedno se zrcali v večini rimskih reliefov pred tretjim stoletjem n. št. Končno postanejo figure *en face* pravilo celo v slikarstvu. Reliefi, ki jih je analiziral Rodenwaldt, *op. cit.*, ne pomenijo inovacije v tem, da bi bili prvi, ki so sledili pravilom slikarskih kompozicij. Zrcalili so le antično slikarsko tradicijo na naprednejši stopnji od njihovih predhodnikov.

130 Gl. pripombe o bazi stebra Antonina Pija in podobnih primerih v članku, citiranem spodaj, op. 131.

131 O. Brendel, "Gli studi sul rilievo storico romano in Germania", (predavanje, marec 1935), objavljeno v *Gli studi romani nel mondo* 3, Rim 1936, 129 ss.

132 R. Hinks, "Raum und Fläche im spätantiken Relief" (predavanje, februar 1936), objavljeno v *AA* 1936, 238 ss.

133 H.P. von Blankenhagen, "Elemente der römischen Kunst am Beispiel des Flavischen Stils", *Das neue Bild der Antike*, ur. H. Berve, 2, Leipzig 1942, 510 ss.

134 Predvsem *JDAI* 55, 1940, 27 ss.; 40 s.

135 P.G. Hamberg, *Studies in Roman Imperial Art, with special reference to the State Reliefs of the Second Century*, Copenhagen 1945.

136 L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig 1929, 198 ss.

137 Diskusija o tej teoriji še ni končana. Prejšnjo teorijo kontinuiranega razvoja pompejanskega stenskega slikarstva je pred nedavnim branil H. Beyen; glej bibliografijo v K. Schefold, *op. cit.*, *supra*, op. 114, 183.

138 R. Hinks, *AA* 1936, 248. Prav tako "Romanitas" ne more imeti poenotene vsebine; verjetneje obstaja v harmoniji heterogenih elementov. Izraz je v tem redefiniranem pomenu uporabljen v Blankenhagen, *op. cit.*, *supra*, op. 133, 551 ss.; Hamberg, *Studies*, 191 s. Medtem ko se zdi slogovna neenakost sočasnih del v rimski umetnosti pravilo, na drugi strani nasprotujoči si "slogi" niso absolutno brezčasni; rimsko umetnost je mogoče delno razumeti tudi v terminih slogovnih obdobj. V tej točki je Hamberg, *Studies*, 191, napačno razumel Blankenhagna.

139 Brendel, "Rilievo storico", 134 ss.