
ARHEO

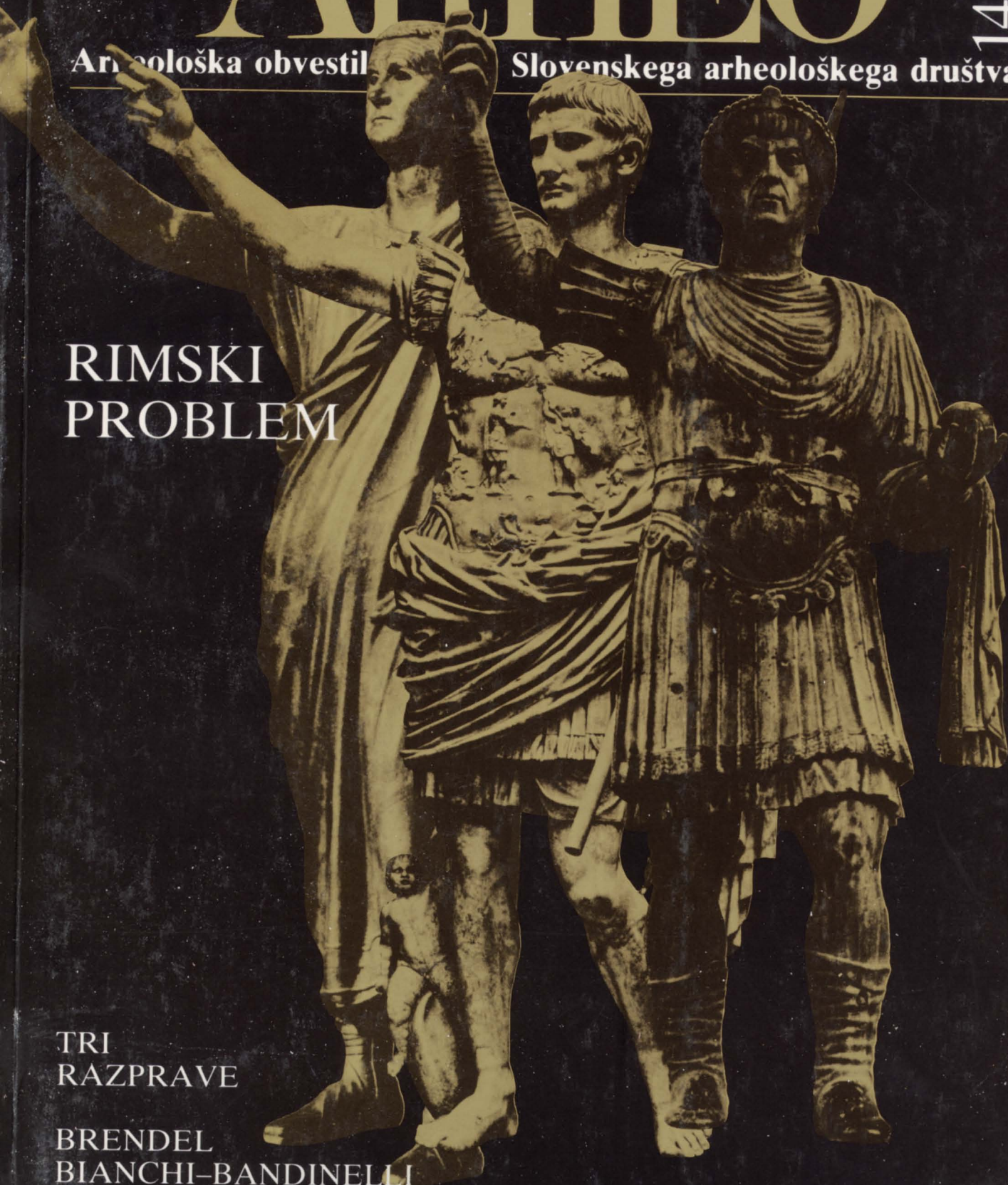
14/1992

Arheološka obvestila Slovenskega arheološkega društva

RIMSKI PROBLEM

TRI
RAZPRAVE

BRENDEL
BIANCHI-BANDINELLI
SETTIS



ARHEO

RIMSKI PROBLEM

TRI RAZPRAVE

BRENDEL
BIANCHI-BANDINELLI
SETTIS

Uredil in prevedel
BOJAN DJURIĆ

Arheološka obvestila. Glasilo Slovenskega arheološkega društva, zanj odgovarja *Mitja Guštin*, predsednik. Uredništvo: *Predrag Novaković* (glavni urednik), *Darja Grosman*, *Zoran Stančič*, *Peter Turk*, *Ranko Novak* (grafična zasnova in naslovnica), *Milojka Žalik Huzjan* (DTP s programom Steve). Lektorica *Sonja Likar*. Izdajateljski svet: *Janez Dular*, *Jože Kastelic*, *Peter Kos*, *Marijan Slabe*. Naslov uredništva: Filozofska fakulteta, Oddelek za arheologijo, Aškerčeva 12, 61000 Ljubljana, (061) 262-571, 150-001/334. Arheo izhaja dvakrat letno, naklada štirinajste številke 350 izvodov. Tekoči račun 50100-678-60382. Razmnoževanje *Jež*. Tisk ovitka *Tiskarna Jože Moškrič*. Fotografije in risbe po želji vračamo. Za vsebino prispevkov odgovarjajo avtorji.

Po mnenju Republiškega komiteja za informiranje št. 42-1/72 šteje ARHEO med proizvode 7. točke prvega odstavka 36. člena zakona o obdavčevanju proizvodov in storitev v prometu, za katere se ne plačuje temeljni davek od prometa proizvodov.

- 3 Predgovor
- 5 Otto J. Brendel, Prolegomena h knjigi o rimski umetnosti
Memoirs of the American Academy in Rome 21, 1953, 7-73
- 45 Ranuccio Bianchi Bandinelli, Rimska umetnost, dve generaciji po Wickhoffu
Archeologia e cultura, Roma 1979, 224-246
- 57 Salvatore Settis, "Neenakosti" in kontinuiteta: podoba rimske umetnosti
Spremni esej v Otto J. Brendel, Introduzione all'arte romana, Torino 1982, 161-200

Predgovor

Z izrazom *rimski problem*, ki smo ga uporabili kot skupni naslov te številke revije *Arheo*, je Otto Brendel označil posebno polje raziskav vsaj dveh disciplin, zgodovine umetnosti in arheologije; gre za polje, ki je imelo predvsem v preteklosti v omenjenih disciplinah privilegirani položaj oziroma, bolje, je bilo privilegirano mesto prverjanja konceptov in razlagalnih teorij. To posebno polje je *rimska umetnost*. Toda sintagma *rimski problem* ni sinonim za *rimsko umetnost* ali *zgodovino* rimske umetnosti. Ne označuje namreč *korpusa* spomenikov rimske "umetnosti", marveč tista konceptna orodja in teorije, ki ta korpus kot tak šele vzpostavljajo. Gre torej za *teorijo(e)* o *rimski* umetnosti in *probleme* teh razlagalnih teorij. Zaman bo torej bralec v teh besedilih iskal elemente "razvoja" rimske umetnosti, ki bi bili dokončno spoznani in prepoznani, marveč bo namesto njih našel mnoge koncepte in teorije o rimski umetnosti, ki so prišli do (svojega) konca.

Tako določen je *rimski problem* v resnici in v marsičem "privilegirano mesto". Najprej zato, ker je bila rimska umetnost v novejši (mnogo manj v moderni) zgodovini umetnosti testno področje in pokopališče marsikatere nove teorije, tako da je zgodovina *rimskega problema* pravzaprav zgodovina novejših teorij zgodovine umetnosti in (klasične) arheologije (kar nam razprave v tej številki kar najbolj nazorno kažejo), pri čemer velja ta izjava samo za tisti del druge discipline, ki se s prvo prekriva. Brendlova, Bianchi Bandinellijeva in Settisova analiza so zato zanimive ne le za specialiste za rimsko umetnost (teh pri nas pravzaprav ni), ampak tudi za večino tistih zgodovinarjev umetnosti in arheologov, katerih zanimanje sega čez rob filološko-artefaktne analize (teh je nekaj več).

Drugič pa je *rimski problem* "privilegirano mesto" zaradi posebne narave gradiva, za katerega so bili številni koncepti in teorije izdelani. Popolna odsotnost podatkov o izdelkih rimske umetnostne proizvodnje na eni strani in množica teh izdelkov na drugi, vse to je arheologe in zgodovinarje umetnosti postavilo v položaj, ki prej spominja na situacijo v zvezi s podobno *prazgodovinsko* proizvodnjo, kot pa katero koli *zgodovinsko*. Rečeno drugače, tisti, ki so hoteli razumeti in razložiti rimsko umetnostno proizvodnjo in/ali njene izdelke, niso imeli na voljo nobene druge opore razen izdelkov samih. (Pri

čemer se je treba zavedati tudi dejstva, ki se je razločnejše pokazalo dokaj pozno, da je logika rimske proizvodnje precej bolj zapletena od, na primer, grške.) Zaradi takega stanja je bilo mogoče mnogo lažje uporabljati za isto gradivo vedno nove razlagalne teorije, te pa je bilo iz istega razloga tudi mnogo lažje zamenjevati in dopolnjevati z drugimi.

Pahljača teorij in konceptov, uporabljenih od renesanse naprej za razlaganje antične in s tem tudi rimske umetnosti, kakor se kaže predvsem v Brendlovi razpravi, je hkrati odličen primer delovanja vsakokratnih sočasnih ideologij v teh teorijah, ki so v resnici njihovi izvodi. V tem pogledu gre pri *treh razpravah* za tiste, v že omenjenih disciplinah tako redke analize, ki jih lahko povsem upravičeno označimo kot epistemološke.

Če bi se sedaj skupaj z bralcem vprašali, zakaj je potrebno te razprave v prevodu ponuditi našim arheologom, zgodovinarjem umetnosti in drugim, bi bilo to vprašanje seveda popolnoma retorično. Z njim bi sicer lahko obnovili razprave, ki so se, kolikor mi je znano, znova pred nedavnim razplamtele ob zbirki *Studia humanitatis*, ali pa, v bolj omejenem krogu, med arheologi ob prevodih različnih besedil v tej reviji. Hkrati pa bi morali ponovno načeti tisto, pred dobrimi dvajsetimi leti že povsem jasno označeno stanje, v katerem se bolj ali manj še vedno nahaja zgodovina umetnosti na Slovenskem (glej *Problemi-Razprave* VIII/98-99, 1971), ali pa stanje v arheologiji, katerega implicitna kritika je na straneh te revije vseskozi prisotna. Vse to pa se nam na tem mestu ne zdi potrebno.

Gre za pomembnejše in potrebnejše reči. Najprej za to, da vpeljemo, predvsem v arheologijo, tisti tako neizmerno potreben način pisanja in razmišljanja, ki lahko disciplino kot tako šele vzpostavi; in da hkrati pokažemo, kako je šele skozi tovrstne razmisleke in tekste mogoče razumeti sicer osamljene domače razprave, ne le klasično-arheološke (glej npr. *Iosephi Kastelic, Opera selecta*, Ljubljana 1988), marveč tudi nekatere "prazgodovinske študije", kakršna je, na primer, knjiga T. Bregant, *Ornamentika na neolitski keramiki v Jugoslaviji*, Ljubljana 1968, ki je brez poznavanja teorije G. Kaschnitz-Weinberga ni mogoče pravilno razumeti.

Drugič gre za upanje (ki bi ga bilo morda pravičnejše

postaviti na prvo mesto), da bodo moji mlajši kolegi in študenti, predvidoma še neobremenjeni s filološko-artefaktno zadostnostjo stroke, v teh besedilih našli dovolj vzpodbude za drugačen, prodornejši in plodnejši, pa tudi mnogo zanimivejši tip razmišljanja in delovanja.

In na koncu gre za moje lastne potrebe in želje. "Umetnostna" proizvodnja rimskih provinc, ki jim je pripadal tudi naš prostor (pod "naš" mislim, da ne bi prišlo do neljube pomote, del srednje Evrope in Balkan), je kljub številnim starim in novim preučevanjem še vedno nepojasnjen pojav. Da bi ga mogli pričeti razumevati potrebujemo drugačna orodja in drugačne zorne kote od uporabljenih. Teh pa seveda ni mogoče izdelati, ne da bi poznali zgodovine *rimskega problema*, kjer poznati ne pomeni nujno tudi upoštevati. In iz tega zornega kota naj sklenem ta predgovor s kritično opazko, da bi lahko vsi trije avtorji pričujočih razprav, ki so bili ali so predvsem zgodovinarji umetnosti, upoštevali tisto pragmatško smer v preučevanju spomenikov rimske "umetnosti", katere začetnik in glavni predstavnik je bil John B. Ward Perkins. Soočeni samo z izdelki neke proizvodnje se moramo najprej vprašati o njenih materialnih pogojih, da bi nam postala mreža in logika te proizvodnje jasna. Šele tako lahko upamo, da bomo spoznali tiste pertinentne skupine spomenikov, tiste različne "segmentacije" na ravni proizvodnje, ki šele lahko omogočijo spraševanje o spomenikih kot sečiščih različnih in raznovrstnih interesov delov rimske družbe, s čimer bomo lahko (bolje) spoznali tisto, kar nas konec koncev v resnici zanima, to je rimsko družbo.

Bojan Djurić

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 zbujajoče 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 rimskemu 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 prepoznanem, 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 sloga 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 ustrežal 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 umetnosti 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 slavni 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 oživitvev 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 vprašanju: 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 držbi 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 konkretne informacije. 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 jasn. 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 poživiljeni 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 obdobji 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 indikca 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 prenesenih 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 trdnejše 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 zadosti poudarjanja, da je treba dela antične umetnosti, tako kot vsake druge, najprej soditi po njihovi "materialni pojavnost 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 spreminjanje 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 slavočku kot predhodnike zgodnjih bizantinskih miniatur takega tipa, kot ga najdemo v *Dunajski Genezi*.

Rieglovi *Stillfragen* 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 *Spätromische 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 imenovalac 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 pravega "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 Riegllove 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 prednaturalistične 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, predcezannovska, 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 preteklega 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 Rieglve 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 Rieglav 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. Rieglavo 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 pompejskega slikarstva A. Maua⁴⁷ sta uporabila že Wickhoff in Riegl. Leta 1900 je hkrati z Rieglavo *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 Rieglava 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 presegló 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 izvorno 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, Rieglava 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 slavnihi umetnikov z rimskimi imeni, težave z označevanjem značilnosti, kakršna je iluzionistična tehnika slikarstva, kot specifično rimskih.⁵⁷ To so pomembna opažanja. 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 zadnjo fazo 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 presojava na podlagi njene forme, je tudi tu celota več kot le zbir sodelujočih dejavnikov. Gre za nekaj samosvojeja, 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.

Čprav 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 potegnill 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 zanikovanje rimske umetnosti je po Wickhoffu in Rieglu nasprotovalo splošni izkušnji. Posredno pa je nedvomno okrepilo obstoječo smer. Iskanje pravihi lastnosti rimske umetnosti se je zdelo po letu 1901 še nujneše 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 opažanja 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 "specifično 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 proglašča 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 rasijskih 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 zgodovinska 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 zanemarja 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 "rimsčnost" 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 zvižaji, 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 Riegлом 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, eseja 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 dojetju 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 žel 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 italško 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 prenicljivost 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 večasih 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 arhajske 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. Poznoantični 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 držice 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.

Sedanjest: 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 upodabljanja" 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 preišljene 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 "rimsko" (iluzionistično in naturalistično) substanco 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 Ingresa. Tako je bil izoblikovan kriterij "lepote in živahnosti", formula, s katero je Riegel

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. Celo "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 filhelenske 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. Namesto 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 procesiji, 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 "rinski" 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 aleksandrina srebrnina. Ne poznamo pa nobene kiperske 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 clementov, 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 *Ara 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 *Ara 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 ustrežnejši vpogled v to novo fazo, ki jo označuje slog, drugačen od predhodnih stopenj, potreben neki izraz, ki ni "grško".

Naslednjo stopnjo "filhelenske" 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 občni 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. Kjerkoli 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 pragmatike 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 živele 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, Antiochija, Aleksandrija in Konstantinopolis (*Early Christian Art*, 8).

V času imperija so Atene še vedno delovale kot središče umetnosti, ki je s svojim konzervativnim "neotaiškim" okusom vplivalo tudi na maloazijske province. Tej smeri je Morey posvetil eno poglavje (17 ss.). Antiochija 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. Riegel 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 središču.

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 nerazločljivih (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 križanje 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 čutili 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 detajlna 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 prepoznava 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 slavolok) 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 slavoloku. 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 slavoloku 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 kritiških 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 kritiškega zanimanja v desetletjih med Sulo in Avgustom se ni spremenil v latinsko literaturo o umetnosti.¹¹¹ Sočasne kritiške 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 kritiških standardov. Pri ukvarjanju z vsemi temi problemi je moderna kritika prepuščena sama sebi, svojim lastnim konceptom in bistrumnosti. 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 nemu samemu cilju ni bila pot rimske umetnosti.

Čeprav smo prišli le do negativnega rezultata, ta nikakor 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 dejstvoma 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 teže 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. Jasnó je spoznal, da opažena tokova ustrežata 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. Obstojta 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. Celó 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 sonela 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 uporabljiv za obdobja pred klasičnim obdobjem v Grčiji. Bistvo teh "renesans" je oživiljanje 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 "etruščansko-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 doznati 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 tokovoma 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 tokovoma, 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 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. Celo 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 uporabljiv za obdobja pred klasičnim obdobjem v Grčiji. Bistvo teh "renesans" je oživiljanje 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 "etruščansko-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 italjske 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 krasilnih 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 italjske 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 eno 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 rokodelci 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 lečasne 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 "italsko" 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 nezdržljiva. Dva tokova rimske umetnosti sta razumljena kot vzporedna in sočasna, oba enako "italska", 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 "italsko". 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. Celotna 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 antyklasična.

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), podreditev 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 odmikov 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 tokovoma v rimski umetnosti omogoča prednost, ki je v drugih dualističnih teorijah ni. Povezujemo 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. Nekateri 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. Heraldična 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 osebni 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 novejšje 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 najpogosteje po Avgustu dokažljivo 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 upodabljanje 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 kritiškega 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 srednjem reliefu te baze je "klasična" alegorija.¹³⁹ Sprevedli, 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 mitološkimi 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. Sčasoma 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 spätrömische Kunstindustrie*, Wien 1901, 10.
- 2 Lorenzo Ghibertis *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, barbarstvo 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, vzkliknil, 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 rokokoja. Za pripravljali 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 ornavano 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 novejše 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 rimske mu pravu 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 vlado. 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 ROMEINSCHEN 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 italsko 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 opaža 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 E. 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 novejšje diskusije 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 izviro 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 Gracco-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 z abstraktnimi termini, kakršna sta "ritem", "simetrija" itn. Pomen teh izrazov ne ustreza vedno moderni rabi. Tako na primer pomeni "simetrija" racionalni sistem oddaljenosti in proporcev, 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 proporcev 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 Polikletovo "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 $\delta\omega\phi\alpha$). 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 Lukijanu; prim. J.M.C. Toynebee, *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 najnovejše raziskave gl. bibliografijo v K. Scheffold, *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 novejša monografija 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 redkejša. 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, *Tyrrenika*, 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 Renaissancen", *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 opažanj 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 (partski) 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.

Rimska umetnost, dve generaciji po Wickhoffu

Ranuccio Bianchi Bandinelli

Predmet našega prispevka *Rimska umetnost: dve generaciji po Wickhoffu* je tema, ki je sama po sebi problematična in ki se je mogoče lotiti na več načinov.

Najbolj objektivno bi bilo podati sistematičen pregled najpomembnejših prispevkov, s katerimi nas je v tem kratkem času oskrbela mednarodna arheološka znanost. Toda upoštevati bi moral prispevke kar petdesetih arheologov, da ne govorim o delih filologov in antičnih zgodovinarjev. Ob obilici teh prispevkov bi čas, ki ga imam na voljo, zadostoval le za naštevanje njihovih naslovov in za zelo kratek povzetek vsebine vsakega od njih.

Seveda bi se tako nekatera dejstva zelo jasno pokazala; predvsem popolna negotovost in številna nasprotja, ki še vedno obvladujejo zgodovino rimske umetnosti in ki segajo daleč onstran maloštevilnih vprašanj, ob katerih je bilo v zadnjih letih soglasje že doseženo ali pa se zdi, da bo do njega prišlo v kratkem.

Vendar menim, da je do kolikor toliko veljavne ocene mogoče priti tudi po drugi poti. Tako namreč, da s poznavanjem poglavitne literature na to temo postavimo nekatera temeljna vprašanja in osamimo nekatere glavne smeri, ki so po mojem mnenju pomembni za napredek pri našem delu.

V zadnjih letih je prišlo do ponavljajočih se poskusov ugotoviti stanje, v katerem je preučevanje rimske umetnosti, toda v večini primerov so ti pregledi podlegli arbitrarni obrambi ene od dveh tez: da je bila rimska umetnost znotraj antične kulture v osnovi avtohtona in je igrala v njej odločilno vlogo oziroma da ni bila nič več kot le odsev grškega sveta - "grška umetnost v rimskem obdobju".

Med temi pregledi današnjih obravnav problema bi rad poudaril le pregled Otta Brendla, objavljen pod naslovom *Prolegomena to a Book on Roman Art* v "Memoirs" Ameriške akademije v Rimu leta 1953.¹ Prav s pomočjo tega objektivnega in pozornosti vrednega prikaza moramo priti do sklepa, ki bi ga na tem mestu rad prikazal kot prvo točko, kot prvo vprašanje.

Prvo vprašanje se glasi: zakaj danes še vedno nimamo zgodovine rimske umetnosti, ki bi bila splošno sprejemljiva?

Minilo je skoraj dvesto let, odkar je nastala Winckelmannova *Zgodovina antične umetnosti*, in okrog stopet-

deset let znanstvenih in sistematskih raziskav nam je omogočilo ustvariti si konsekvantno, splošno priznano in splošno sprejeto podobo zgodovinskega in formalnega razvoja grške umetnosti. Seveda obstajajo posamezna vprašanja, ki so še vedno kontroverzna, kakor tudi drobni problemi v zvezi s kronologijo in slogovno kritiko. Še zmerom pa povsem manjka temeljita historična analiza, ki bi nam omogočila postaviti na jasne in plodne temelje odnos med umetnostjo Grkov in našo današnjo kulturo. Vsekakor pa je povsem jasno ovrednotenje celote in posameznih obdobj, predvsem v smislu pojasnitve razvojnih črt grške umetnosti. Nasprotno pa sem prepričan, da se vsi zavedamo, da zgodovine rimske umetnosti, ki bi nam ponudila nekaj, kar bi bilo enakovredno temu, ne premoremo.

Otto Brendel se v omenjeni razpravi zaveda tega dejstva, vendar ga formulira takole: "Danes je očitno vsaj to, da ni mogoče pisati zgodovine rimske umetnosti na enak način, kakor se lahko piše zgodovino egiptovske ali grške umetnosti, to je, izhajajoč iz koherentnega *korpusa* umetnostnih del, ki je prepoznan kot tak, in ki bi kazal jasno enotnost na ravni sloga, invencij in izrazne vsebine."

Tu je torej izraženo mnenje, da izhajajo težave iz posebne narave rimske umetnosti, iz odsotnosti koherentne umetnostne tradicije in koherentnega slogovnega razvoja rimske umetnosti. (Poseben vidik te pomanjkljivosti je Blanckenhagen leta 1942 opisal kot *bipolarnost* rimske umetnosti.)² Ne verjamem pa, da je Brendel s tem zajel bistvo. Zgodovina te odsotnosti koherentnosti, zgodovina te bipolarnosti bi že bila zgodovina rimske umetnosti, pri čemer zgodovina ne bi bila koncipirana le kot sosledje dejstev, temveč tudi kot njihova interpretacija.

V knjigah o rimski umetnosti najdemo ali preveč enostranski in pretirano subjektiven pristop - kakor v najnovejši knjigi *De Kunst van het Oude Rome* (Den Haag 1954) Carla Claudiusa van Essna, ki jo moramo kljub obsežni zasnovi in nekaterim dobrim opažanjem na žalost oceniti kot ponesrečen poskus zasledovanja koherentnega razvoja umetnosti v srednji Italiji od 8. stol. pred n. št. do 8. stol. n. št.; ali pa najdemo preprosto in golo sosledje opisov posameznih del, katerih glavna preokupacija je utemeljitev kronologije, brez naj-

manjšega poskusa ugotoviti neko smer historičnega razvoja (taka je knjiga Pericleja Ducatija: *L'arte di Roma dalle origini all'VIII secolo*, Bologna 1939, ali pa delo Wernerja Technaua, ki je izšlo skoraj sočasno, je pa veliko boljše zgrajeno: *Die Kunst der Römer*, Berlin 1940). Zasluga knjige Eugenije Strong *Roman Sculpture* (1907),³ od katere izida je minilo že veliko časa, je, da se je prva pogumno lotila problematike, ki jo je odkril Wickhoff, in jo sistematično nadaljevala tako, da je briljantno Wickhoffovo improvizacijo zamejila in usmerila na pot arheološko-filološke metode. Vendar ostaja knjiga le fragment. Ker je pustila ob strani dejstvo, da Wickhoffova problematika temelji predvsem na ugotovitvi, da je razširjena prostorska upodobitev specifično rimski element in da bi bilo treba natančnost te trditve prej kot na skulpturi preveriti na slikarstvu, v knjigi Strongove zaradi stanja raziskav v tistem času niso mogli biti pravilno ovrednoteni ne začetki rimske umetnosti (to je njeni italški koreni) ne njen končni in bistveni razvoj, to je formiranje poznoantičnega sloga.

Na teh dve področjih (italsko-etruskem preludiju in pozni antiki) so raziskave zadnjih štirideset let nedvomno močno napredovale. Vendar na celo vrsto temeljnih vprašanj še vedno ni zadovoljivih odgovorov.

Na eni strani je bila ocena Strongove o italsko-etruskem elementu neustrezna, zato je lahko vejo rimske umetnosti cepila neposredno na grško deblo, na drugi strani pa so pozneje prevečkrat skušali prepoznati značilne in bistvene elemente rimske umetnosti predvsem v etruščanski umetnosti. Pod helenistično patino so skušali odkriti italške in etruščanske "konstante" in v vsakem pojavu rimske umetnosti na vsak način pokazati, če že ne pravo etruščansko, pa vsaj italško kontinuiteto. Po mojem izhaja vse to iz nerazumevanja bistva etruščanske umetnosti kakor tudi predrimске italške kulture nasploh in, v bistvu, iz neustreznega metodološkega pristopa.

Zgodovinski odnos med italsko-etrusko umetnostjo in umetnostjo srednjerimskega obdobja in nato med to in pozno antiko še ni bil dovolj razjasnjen. Prav to pa so danes poglobilne naloge končne raziskave. Način, kako so bila ta dejstva prikazana do sedaj, ni zadovoljiv; stiki se ne ujema in sklepi cvilijo.

Če mi, dve generaciji po Wickhoffu, ki je na tem področju prekinil veljavnost historične interpretacije, ki nam jo je zapustil neoklasicizem, vpeljal slogovno kritiko in pripravil pot zgodovinskemu pristopu, nismo bolj napredovali, če se znova in znova piše o nasprotju med izvirnostjo ali neizvirnostjo rimske umetnosti, o nasprotju, ki je iz zornega kota integralne zgodovine povsem abstraktno in nedopustno, je dvom o pravilnosti metodološke postavitve problema povsem upravičen.

Brendel je res pravilno razumel, da je nujno potrebno "to reconstruct the evolution of Roman Art as a process in History" (kjer bi raje bral *development* kakor pa *evolution*), vendar je zelo pomembno, da je razumel, da je rimska umetnost kar najtesneje povezana z rimsko zgodovino.

Priznati je treba, da je historični kriterij, zato da bi zadovoljil to zahtevo, četudi ni bila nikoli jasno postavljena, bil in ostal etnološki in rasen. Značilnosti rimske umetnosti se v osnovi vedno povezuje z etničnim kriterijem, ki nikakor ni zgodovinski, in ga je treba gladko zavrtniti. Vse drugo je nato razloženo z avtonomnim razvojem umetnostne forme, kar je, razumljeno na tak način, prav tako napačen kriterij.

V zgodovini antične umetnosti smo navajeni uporabljati dve orodji. Eno od njiju, ki je vredno spoštovanja tudi zaradi svoje starosti, je metoda filološke raziskave, drugo je slogovna analiza form, ki je mlajša in ki tudi zaradi tega ni bila vselej uporabljena pravilno (vendar nameravamo to za zdaj pustiti ob strani).

Ko se je v 19. stoletju filološka metoda povzpela na vodilno mesto, je prevladalo mnenje, da lahko z njo v celoti odgovorijo na vse probleme arheologije, tudi na tiste, povezane z zgodovino umetnosti. Vendar so se pozneje zavedeli, da za resnično zgodovino umetnosti filološka rekonstrukcija dejstev ne zadošča. Pomen določenega umetniškega dela sega preko golih zunanjih dejstev. Zato so se, sprva z nezaupanjem, lotili formalne analize, da bi pozneje prišli do sklepa, da za dosego ne le estetskega, marveč tudi povsem historičnega ovrednotenja umetnostnih dejstev zadostuje preprosta slogovna kritika. Izhodišče so bili na našem področju Riegl, Wölfflin ali Croce. Nato so eksperimentirali s tako imenovano raziskavo strukture⁴ in tako pogosto uspešno rešili

posamezne probleme forme ter sprejeli (predvsem pri nas, v Italiji) lahkoten način prevajanja figurativni umetnosti lastnih pojavov z literarnimi izrazi. Zavedno ali, v večini primerov, nezavedno pa so se vse bolj oddaljevali od konkretnega opisovanja historičnega razvoja in se tudi na tem področju vse bolj bližali iracionalnemu odnosu do historične koncepcije.

V zvezi s podobno problematiko so že opazili, da na filozofsko odločilen način deluje v tej smeri "radikalna subjektivizacija zgodovine, radikalna opustitev vsakršnega priznanja zakonov zgodovine".⁵

Prav raziskava zgodovine umetnosti rimskega obdobja nam z vso močjo, na način šolske paradigme kaže, da tudi pri zgodovini umetnosti ne moremo biti uspešni, če ne upoštevamo, in to v veliko večji meri kot do sedaj, povezanosti figurativne umetnosti s plodno osnovo splošne zgodovine.

Nastopil je torej trenutek, ko je treba ob filološko metodo in estetsko analizo postaviti še tretje orodje.

Dobro pa se moramo paziti, da ne pademo v zanko vulgarne sociologije.⁶ Vseskozi se moramo zavedati, da ideje (tudi umetnostne), ki se rodijo iz določenih družbenih in ekonomskih okoliščin, zaživijo nato lastno življenje, se na neki način ločijo od izvirne osnove, dobijo lastno moč in lahko same postanejo historični pogoji in dejstva, ki gredo svojo pot. Toda če ne ugotovimo njihovih prvih korenin, ne moremo nikoli razložiti natančnega pomena dogodkov.

Družbeni pogoji ali političen program se v umetnosti preoblikujejo v občutja in zamisli, ki so izraženi s formo in imajo lastno vitalnost.

Ko v drugi polovici 3. stoletja n. št. naletimo na mnenja, kakršna je Plotinovo, da je treba človekovim bolezenskim stanjem prisoditi poseben privilegij, ker premorejo fizično šibki ljudje posebno ugodne duševne možnosti,⁷ in če vemo, kakšen odmev so imela ta mnenja med zgornjimi plastmi rimske družbe, ne moremo pričakovati, da bodo pripadniki teh plasti preferirali figurativno umetnost, v kateri bi se ponavljal atletske ideal klasičnega obdobja Grčije, marveč nekaj povsem drugega. Natančno tisto, kar najdemo na "sarkofagih filozofov" poznega 3. stoletja in kar se kaže kot razstavljanje in razpad naturalistične plastične forme.⁸ Toda ta forma

izhaja veliko bolj iz določenega moralnega izkustva kakor pa iz neke estetske izbire. Prav iz tistega izkustva, ki je našlo pri Plotinu ideološko formulacijo, katerega korenine pa segajo v človeško revščino, ki je bila posledica velike družbene krize 3. stoletja. Začeti moramo tukaj, pri vzrokih in posledicah krize, da bi lahko razumeli umetnost tega obdobja oziroma, bolje, tudi v tem primeru le enega od umetnostnih tokov tega časa. Primerjati in povezovati to razgrajevanje forme z le na videz podobnim razgrajevanjem v etruščanskem kiparstvu 3. stoletja pred n. št. nima nikakršnega smisla in historično nikakor ni opravičljivo, zakaj geneza in historična vsebina sta si popolnoma različni. Tako kot frontalnost poznoantičnega kiparstva nima nič skupnega s frontalnostjo arhajske umetnosti.⁹ (Gre za pasti iracionalistične fenomenologije umetnosti.)

Pri vseh poskusih načrtati celovito podobo rimske umetnosti, najti neko razvojno usmeritev, je postavitve problema vsakič, ko so izhajali iz predpostavke o notranjem razvoju forme iz same sebe in skušali ta razvoj razložiti kot avtonomen proces ali kot posledico stika (skoraj bi lahko aludirali na *okužbo*) z drugimi umetnostnimi pojavi, ostala abstraktna. Prepričan sem, da se po tej poti ne more priti naprej.

Rimska umetnost je nekaj popolnoma drugega od grške umetnosti, čeprav pogosto uporablja grški ali greciziran formalni jezik, in je velikokrat rezultat grških ali greciziranih umetnikov. Rimska umetnost ni rezultat spontane potrebe z oblikami in barvami izraziti posebno človekovo izkustvo sveta, ki ga obkroža, in mu dati univerzalno vrednost, kakor se je to zgodilo v grški umetnosti ali v drugih velikih umetnostnih kulturah. Rimska umetnost je vedno izraz nekega družbenega stanja ali politične afirmacije. Samo s *Kunstwollen*, z "umetnostnim hotenjem", z "okusom", tu ne pridemo daleč.

Kakor je že pred petindvajsetimi leti ugotovil Roger Hinks, nobeno obdobje rimske umetnosti ne pozna enotnega "umetnostnega hotenja".¹⁰

Zaradi te posebne narave rimske umetnosti dobi tudi umetnoobratna tradicija, ki se izraža tako v tehniki formalnega jezika kot v stalnem ponavljanju ikonografskih motivov, povsem izjemen pomen - obvladuje namreč celoten razvoj.

Iz te posebne narave izvira tudi druga nenavadna značilnost rimske umetnosti, to je (kakor smo že poudarili) tista, ki so jo označili kot "bipolarnost".

Ta bo druga točka, ki jo nameravamo premisliti.

Rimska umetnost torej nima enotnega razvoja, ves čas se giblje po dveh različnih poteh, pravzaprav bi morali reči, na dveh različnih ravneh. Ti ravni bi lahko, čeprav ne povsem natančno, opredelili kot *oficialna* in *ljudska*. Obe sta družbeno omejeni, cesar v nobenem primeru ni mogoče zanikati ali se temu izogniti. Toda problem je treba postaviti veliko širše kot le v rimsko okolje.

V klasičnem obdobju Grčije občudujemo enotno naravo umetnosti. Vendar že v 4. stoletju pred n. št. opazimo prelom med vsakdanjo umetnostjo (uporabni predmeti, votivni reliefi, nagrobne stele itn.), individualnimi stvaritvami velikih mojstrov in bogato umetnostno industrijo. V helenizmu ob visoki umetnosti že lahko govorimo tudi o umetni obrti, ki včasih iznajde in uporabi rešitve industrijskega tipa. Umetnost je postala vsakdanje dejstvo, nič več ni utelešenje neke etične ali religiozne ideje, marveč okrasni predmet povsem intelektualnega veselja - veličastja vladarja ali ambicije zbiralca. Kakor vsaka druga proizvodnja je tudi umetnost podrejena zahtevam in zakonom trga.

Prelom med delovanjem velikih ustvarjalnih osebnosti in umetnoobrtno industrijo ni edina značilnost, ki jo lahko najdemo že v helenizmu in ki pozneje označuje tudi rimsko obdobje. Kaže pa nam, kako se vsa umetnost med velikimi spremembami v grški zgodovini v času helenizma giblje v isti smeri, v kateri se pozneje razvija rimska umetnost, ki je zavestno sprejela in razvila helenistične nastavke. Toda v Rimu se omenjeni prelom veže na strogo razločevanje med družbenimi razredi. Na eni strani pelje v ljudsko, na drugi v oficialno umetnost.

Tudi drugi so že ugotovili, da ima tipična reprezentativna narava rimske umetnosti svoje nastavke že v helenizmu, enkrat pod večjim vplivom estetskega razmisleka, drugič predvsem v zvezi s praktičnim programom, ne da bi upoštevali kakršnokoli možnost vzajemno plodnega odnosa. Rimsko svetišče ima jasno poudarjeno fasado, prav tako kot častna rimska skulptura (na primer Augustus Prima Porta). Oba sta postavljena nasproti gledalcu

in obvladujeta prostor pred seboj. Grško svetišče in grška skulptura pa stojita v prostoru, ki ju obkroža. (Pred nedavnim je to dobro opazil Kähler v svojem nastopnem predavanju v Saarbrücknu, 1953, čeprav njegov poskus vzpostaviti med to posebno rimsko formo in *tu imperio regere populos* neko povezavo ne vzdrži kritike in ostaja v sociološkem smislu abstrakten ter dejansko literaren.)¹¹ V vsakem primeru pa ima reprezentativnost stavb in skulptur svoj začetek v helenizmu.

Če razumemo zgodovino držav mediteranskih dežel (s Pontom in predvsem Malo Azijo vred) od Aleksandrove smrti naprej kot celoto, izginejo sama od sebe vprašanja, na katera vedno znova naletimo v zvezi z izviro rimske umetnosti. To, da se vedno znova postavljajo taka vprašanja, kot je tisto o izvornosti rimske umetnosti, kaže, da še nismo povsem presegli Winckelmannove dediščine. Friedrich Schlegel ima konec koncev še vedno prav s svojo postilo iz leta 1798: "glede estetskega mysticisma se je Winckelmann motil, samo v tem pa so mu sledili".¹²

Če obravnavamo mediteranske dežele od 3. stoletja pred n. št. naprej kot kulturno koherentno celoto, sodi vanjo tudi italški polotok južno od emilijanskih Apeninov. Čeprav ima njegova umetnostna proizvodnja posebne značilnosti glede osnovnih elementov, italški polotok vseeno pripada tej celoti. V tem obdobju in na tej kulturni podlagi so zrasle korenine umetnosti rimskega časa, v kateri se je helenistični element nekaj časa razvijal še naprej. Bilo je rečeno: "Leta 200 pred n. št. rimske umetnosti še ni bilo; leta 100 pred n. št. rimska umetnost že obstaja".¹³

Treba pa je dodati, da, na primer, proizvodnja etruščanskih reliefov na nagrobnih žarah, ki se prične v Chiusiju okoli leta 300 pred n. št., v Perugi in Volterri pa pozneje, nima nič več skupnega z izvornimi značilnostmi etruščanske umetnosti, ki so se ob plodni podpori Grčije razvile v Etruriji v času politične in ekonomske moči, to je pred njenim propadom. Ti reliefi pripadajo provincialni helenistični umetnosti in zrcalijo helenistične slikarije in reliefe, v katere so interpolirane lokalne legende.

Bolj ali manj barbarizirana italška različica helenizma, ki nam jo izpričujejo reliefi iz apnenca, terakote in slikarije iz Puglie, campagnske in etrurske vaze, grobne

slikarije poznega obdobja Paestuma in Tarquinije, kakor tudi reliefi na žarah, kaže direktno anticipiranje tistih slikarij in reliefov zadnjih stoletij pred našim štetjem in prvih stoletij našega štetja, ki jih lahko po preliminarnih raziskavah Rodenwalda imenujemo ljudski tok rimske umetnosti.¹⁴ Gre za umetnostne izdelke, ki do sedaj niso bili deležni zadostne pozornosti raziskovalcev, ki pa jih je treba upoštevati kot odločilen dejavnik zgodovine rimske umetnosti vse do pozne antike. Raziskava odnosov in kontinuitete tega toka od obdobja rimske ekspanzije v Italiji do zgodnjega imperialnega obdobja ostaja ena od najnujnejših nalog zgodovine rimske umetnosti.

Pri tem italiskem helenizmu gre za malo zahtevno umetnost, ki ponuja le malo estetskega užitka. Iz helenistične formalne dediščine so bili sprejeti motivi, od katerih je pogosto ostala le gola ikonografska shema. Prišlo je do nastanka novih ikonografij, ki so ustvarile specifično rimsko tematiko. Sem sodijo na primer številni reliefi z *venationes* ali gladiatorji, kakor na primer na republikansko-avgustejskem reliefu iz Amiterna, na clavdijskem reliefu Lusija Storaxa iz Chietija, na drugih iz Rietija, Corfinija, Beneventa, Sepina, Monteleone Sabina, Civitelle S. Paolo, Pescorocchiana itn.¹⁵

Kakor vedno in v vsaki ljudski umetnosti ne gre toliko za iskanje kompozicije kolikor za jasnost dogodkov, ki se opisujejo. Kot posledica nastanejo nekatere stalne umetnoobrne formule: centralna kompozicija, koordinirana upodobitev figur, konvencionalni odnosi namesto tistih, ki težijo k naturalističnemu posnemanju v proporcijah med figurami kompozicije in tudi med deli teles posameznih figur (sem sodijo večje figure glavnih oseb, povečane glave figur itn.). Prav tako je posledica tega konvencionalna perspektiva namesto imitativne in iluzionistične. To navidezno neznanje ima svoje razloge in svoje norme.

Vse to najdemo na reliefih rimskega republikanskega obdobja in zgodnjega imperialnega časa, ki opisujejo gladiatorske igre in sprevode magistratov, ali na izveskih trgovin, ki prikazujejo poklice, kakor tudi na majhnih votivnih reliefih nagrobnih spomenikov. Tej umetnostni smeri pripadajo nekatere slikarije, na primer nam najstarejša znana rimska slika, fragment z Esquilina s podobami bojev Quinta Fabija,¹⁶ ali pa pompejske stenske slike (največkrat na fasadah stavb), ki reproducirajo

skupne procesije raznih kultov, opisujejo življenje na forumu ali spopad med gledalci v amfiteatru v Pompejih. Naročniki in uporabniki te umetnosti so bili nižji uradniki, oficirji, trgovci, majhni posestniki (*coloni*) - pripadniki srednjega razreda. Tu, še posebej na reliefih, je prehod med predrimskim in rimskim tako naraven, tako očiten, da se je včasih le težko odločiti o kronologiji in izviru, torej o atribuciji.

Pred nekaj leti je prišlo do poskusa pripisati celo serijo pozneotruščanskih reliefov z nagrobnih žar rimskemu imperialnemu obdobju tja do pozne antike.¹⁷ Poskus, ponesrečen seveda, je bil upravičeno splošno zavržen, vendar je imel svoj pomen. Kompetentna oseba ne bi mogla izbrati tako dosledno zgrešene poti, če se ne bi skozi italško-etrusko provincialno umetnost poznega helenizma, umetnost republikanskega, imperialnega in poznoantičnega obdobja vlekla rdeča nit kontinuitete. Vendar pripada ta kontinuiteta le enemu od polov bipolarne umetnosti rimskega obdobja, to je plebejskemu toku, navadno izločenemu iz zgodovine umetnosti kot neobstoječemu in nelepemu, s čimer se nadaljuje "estetski misticizem". Rodenwaldt je v svoji pomembni razpravi iz leta 1940 *Römische Reliefs, Vorstufen zur Spätantike* ugotovil, da reliefi 1. in 2. stoletja n. št., pripadajoči ljudskemu toku, že vsebujejo zakone kompozicije, kakršne najdemo na konstantinskem frizu Konstantinovega slavoloka. K njemu se bom vrnil v kratkem. Treba pa je poudariti dejstvo, da lahko seriji teh reliefov sledimo vsaj do leta 100 pred n. št., in da se temu ljudskemu umetnostnemu toku, ki v resnici postane glavni eksponent rimske umetnosti, pridruži tudi rimska provincialna umetnost.¹⁸ V času velikih sprememb 3. stoletja n. št. je težišče rimske družbe vse bolj na razredu kolonov, kakor je odlično pokazal Rostovcev. Na tem razredu najemnikov in kmetov temelji sedaj ekonomska uspešnost države, čeprav je ta drobna buržoazija, gledana posamič, v precejšnjih težavah. Stanje, ki se je v zgodovini pogosto ponavljalo (in ki ga najdemo tudi v moderni Italiji). Vojska, ki je postala vojska revnih poljedelcev, je na povsem naraven način postala glasnik tega podrejenega razreda in je potrdila svoje sodelovanje pri organiziranju in upravljanju države. To je osnova, na kateri je zgrajena država Dioklecijana in Konstantina. Ko se predstavniki tega razreda povzpnejo na državni vrh, prinesejo s seboj tisto obliko umetnosti, ki so jo bili

navajeni že stoletja. Le tako (in ne z mitom o "dekadenci" ali kriterijem "okusa") lahko razložimo slog konstantinskega friza Konstantinovega slavoloka in znano skupino pomembnih starokrščanskih sarkofagov tega časa. Toda že sredi stoletja (eden od primerov je sarkofag Junija Bassa) vidimo, da se skuša ta novi razred polastiti tistih klasičnih form, ki so bile tipičen znak stare senatorske aristokracije, katere mesto je zasedel.

Vrnimo se zdaj k republikanskemu obdobju in se posvetimo nasprotnemu polu umetnosti in rimske družbe.

Na tedanjo skromno italsko-helenistično-rimsko umetnostno proizvodnjo se je iznenada vsul plaz velike grške umetnosti klasičnega in poklasičnega obdobja s povsem novimi in izjemenimi teoretskimi spisi in komentarji o umetnosti, o proporcijah in kompoziciji, o barvnem stopnjevanju in o tehnični tradiciji. Rimljanom se odpre intelektualno področje, ki jim je bilo do tedaj povsem neznano: zanimanje za pogovore o umetnosti in za poznavanje umetnin (in tudi za trgovino z njimi).

Rimska umetnost se formira na izjemen in v resnici enkratni način, saj se začne kot umetnost eklekticizma. Eklektičen je najstarejši historični relief, tako imenovana baza (ali ara) Domicija Ahenobarba,¹⁹ eklektična je avgustejska Ara Pacis itn. V vsaki drugi umetnostni kulturi svetovne zgodovine je eklekticizem pozen pojav, posledica prevelike in ekstremne intelektualiziranosti. Tu pa se pojavi na začetku. Da bi razumeli ta poseben vidik zgodovine rimske umetnosti, moramo poznati tisto, kar se je zgodilo z rimsko družbo v drugi in v prvi polovici 1. stoletja pred n. št. Cvetočemu obdobju Rima kot trgovskega in prometnega središča med Etrurijo in Campagno v 6. stoletju pred n. št. sta po etruščanskem porazu v začetku 5. stoletja pred n. št. sledila gospodarsko nazadovanje in izoliranost v njegove dokaj ozke meje. Iz tega stanja se je Rim v 4. in 3. stoletju pred n. št. rešil le z vztrajno osvajalno politiko, vendar na račun velikih težav. Gospodarska raven države in privatnikov je ostala precej skromna, in ta skromnost je postala krepka. Ni se treba spuščati v podrobnosti, saj je historična podoba rimske republike znana vsem. Rad pa bi spomnil na dva drobna, a tipična dogodka. Ko je prišlo iz Kartagine v Rim neko poslanstvo (in vse kaže, da gre za tisto iz leta 150 pred n. št.), so poslance nastanili pri nekaterih patricijskih familijah in te so jih gostile izme-

nično, toda poslancem so ves čas stregli z isto namizno srebrnino, ki so si jo sposojali od hiše do hiše. Druga anekdota, ki sega v nekoliko zgodnejši čas,²⁰ govori o tem, kako so poslancem iz Etolije leta 172, gostom tedanjega konzula Elija Katona, ves čas stregli v grobih keramičnih posodah brez vsakršnjega okrasja ali prevleke. Ko so se poslanci vrnili v domovino, so v dar svojemu gostitelju poslali srebrno posodje, ki pa ga ni hotel sprejeti. Ta konzul je bil zet Emilija Paula, zmagovalca v bitki pri Pidni, ki je povzročila razdelitev Makedonije, v tistem času ene od najbogatejših grških držav, in katerega vojni plen je bil ogromen. Ob smrti pa je premogel le dva srebrna vrča, darilo svojega tasta.

Družba, ki je vladala v Rimu, je izšla iz tega skromnega gospodarskega stanja. Toda v eni generaciji se je v mestu skoncentriralo tako veliko kapitala, kot ga dotedanja zgodovina še ni videla. Ta koncentracija kapitala je, če jo primerjamo z današnjim časom, v veliki meri presežala sredstva današnjih kapitalističnih držav, saj je šlo v resnici za koncentracijo celotnega bogastva vseh tedanjih dežel v Sredozemlju.²¹ Del tega ogromnega bogastva je prišel v državne blagajne, dobršen del pa je ostal v rokah privatnikov.

Sto let potem, ko so si gospodinjstva izposojala edini srebrni servis, si je Julij Cezar na igrah, ki jih je prirejal, lahko privoščil tristo dvajset parov gladiatorjev s srebrnimi oklepi in čeladami. Kras pa, ki je krvavo obračunal s Spartakovim uporom in ob via Appia od Capue do Rima dal križati šest tisoč upornikov, je ob svoji smrti zapustil dediščino, vredno dva milijona zlatih funtov (dvesto milijonov sestercev).

Posledice te veličastne ekonomske spremembe so bile s stališča splošne zgodovine široko preučene. Mi pa moramo upoštevati tudi zgodovino umetnosti.

Dobro znano je poglavje iz Plutarhove biografije o Marcellu (Plut. *Marc.* 21), v katerem govori o plenu umetniških del po zasedbi Sirakuz leta 212 pred n. št.: "Takrat Rim," piše Plutarh tristo let po dogodkih, "ni poznal takih luksuznih predmetov in do takrat ni poznal nikakršnega veselja do mojstrovin lepote in prefinjenosti ... Marcellu pa so očitali, da je sprožil zavist in sovraštvo do Rima, ker je v svoj triumfalni spreved uvrstil kot ujetnike ne le ljudi, marveč tudi bogove, in v obraz so

mu vrgli, da je Rim napolnil z nekoristnim govoričenjem, saj so Rimljani od takrat naprej začeli z elegantnimi pogovori o umetnosti in umetnikih, na tak način preživljali cele dneve, namesto da bi se, tako kot prej, držali daleč stran od vsake prefinjenosti ... Marcell pa se je, tudi pred Grki, hvalil, da je Rimljane naučil občudovati in ceniti tiste čudovite umetnine, ki jih prej niso poznali." Tudi Livij (XXV, 40, 1-3) priča, da je osvovitev Sirakuz pomenila "začetek občudovanja del grške umetnosti".

Konec 3. stoletja pred n. št. so torej v Rimu odkrili, da umetnost ni le preprosto izvajanje neke ročne spretnosti in da je pogovor o umetnosti lahko eden od najrazburlivejših načinov za raziskovanje človekovega bistva. Treba pa je priznati, da še po dveh generacijah ni prišlo do večjega napredka, če se spomnimo na neko drugo anekdoto, ki pripoveduje, kako je Mummij, zmagovalac nad Korintom leta 146, z dražbe umetnin poraženega mesta umaknil sliko Aristeida, ustanovitelja atiške šole na začetku 4. stoletja, ker je zaradi visoke ponudbe Attala, kralja Pergama, postal nezaupljiv. Mummij je mislil, pripoveduje Plinij, da mora imeti ta stara slika neko magično vrednost, ki je sam ne prepozna.

Če pri zgodovinarjih beremo popise stotin in stotin kipov, slik, zlatega in srebrnega, s figurami okrašenega posodja,²¹ ki so bili prenešeni v Rim v vedno novih triumfalnih procesijah, brez težav razumemo, da v stiku s tako bogato tujo umetnostjo različnih obdobj in šol nikakor ni moglo priti do nastanka nekega enotnega in avtonomnega umetnostnega hotenja. In le s posebno strukturo rimske družbe si moremo pojasniti, kako je lahko ob eklektičnem umetnostnem okusu zgornjega razreda še naprej in ves čas živel tok skromne in tradicionalne ljudske umetnosti srednjega razreda, ne da bi bil eliminiran.

Treba pa je omeniti tudi to, da bogati ljubitelji umetnosti in zbiralci poznorepublikanskega časa niso povsem presegli občutka nezadostnosti in slabe vesti. Povsod najdemo izjave, skoraj opravičevanja, s katerimi pred someščani opravičujejo dejstvo, da se posvečajo umetnosti. Celó pri Ciceru naletimo na to slabo vest, čeprav je bil v svojem času tisti, ki je med vsemi v kar največji meri sprejel grško kulturo. V govorih proti Verru se pred poslušalci pogosto opravičuje zaradi svojega poz-

navanja zadev, ki se tičejo umetnosti, in to utemeljuje s profesionalno dolžnostjo v tem procesu. Enkrat se zateče celo k majhnemu govorniškemu triku, da bi pokazal, da je pozabil neko slavno ime, ki mu ga nato prišepne tajnik, in "... to, to, tako je", potrdi, "Poliklet je tisti, o katerem pravijo, da naj bi bil avtor tistih svečnikov".²³ To lažno neznanje je tipično. Spominja na "nescio quis", na "nekdo", kar je stoletja pozneje Avguštín čutil da mora vriniti v govor, ko je navajal Virgila in druge slavne pogsanske avtorje. Toda lažno neznanje kristjana je bilo namerno odklanjanje, ki je poudarilo pripadnost nekemu drugemu svetu, neki novi kulturi.

Pri Ciceru in njegovih sodobnikih pa je šlo, narobe, za občutek nelagodja. Občutku neke vrste izdaje zaradi ekstremne revščine očetov, težkih pogojev njihovega življenja, sta se pridružila še občutek nezadostnosti, intimno zavedanje, da kljub vsemu niso spoznali pravega bistva teh umetnostnih del, njihove skrivnosti, in zaveš, da v celem mestu ni niti enega prebivalca, ki bi lahko brez posnemanja ustvaril nekaj podobnega.

Tisti, ki trdijo, da so rimski umetniki v tem času odkrili zgradbo neskončnega perspektivičnega prostora, slikanje krajine in tihožitja, kar so vse aspekti neke izredno kompleksne umetnostne kulture, očitno ne vedo ne kaj je bilo rimsko okolje in ne kaj helenizem.

Sredi te eklektične in nemirne asimilacije tuje umetnostne tradicije se oblikuje rimski republikanski portret. Že Wickhoff ga je označil kot novo stvaritev rimske umetnosti. Rečemo lahko celo, da je bil portret edina točka, ki v diskusijah o izvornosti ali neizvornosti rimske umetnosti ni bila nikoli sporna. Nastanku realističnega portreta so bile posvečene številne raziskave, več kot kateremukoli drugemu problemu zgodovine rimske umetnosti. Prav tako lahko rečemo, da so vsaj v zvezi s portretom na neki način dosegli soglasje. Posledic pa, ki jih je mogoče potegniti iz tega, vsi še niso sprejeli. Obstaja namreč neka negotovost, zakaj tudi tu se stiki ne prekrivajo v celoti. In spet enkrat lahko to stanje presežemo le tako, da umetnostni pojav povežemo s posebnim družbenim položajem, ki ga je proizvedel.

Fredrick Poulsen, Olaf Vessberg, Bernhard Schweitzer in Gisela Richter so nas v zadnjih dvajsetih letih oskrbeli s pomembnimi prispevki o vprašanju izvira tipičnega

republikanskega portreta. Še posebej Schweitzer v svoji temeljni knjigi iz leta 1948.²⁴ Po teh sistematskih raziskavah, ki niso zanemarile ne slogovne analize ne historičnega pristopa, ne bi smel nihče več postavljati pod vprašaj dejstva, da temelji slog rimskega republikanskega portreta v portretistiki poznega helenizma. Vsi ti pisci menijo, da so bili avtorji v veliki večini grški kiparji, z le "skromnim sodelovanjem italskih moči".²⁵ Z vsem tem se popolnoma strinjam, zakaj že pred časom sem spoznal, da je bilo glavam na etruščanskih sarkofagih ali nagrobnih žarah s tipiziranimi obrazi repertorija ali celo primitivnim canopom napačno pripisati vrednost portreta. Schweitzer piše (str. 11): "Razcvet zgodnje rimske umetnosti v času Sule in njene posebne značilnosti, med katerimi je tudi portretna umetnost, je mogoče razložiti le z dotokom oblik in umetnostnih energij iz vzhodne polovice Sredozemlja." Nato pa nadaljuje: "Na noben način pa umetnost rimskega portreta ni nadaljevanje helenistične umetnosti v drugačnem okolju." V drugem odlomku (str. 17 in naprej) pa pravi, da "se republikanski portret, vznemirjajoča stvaritev Rimljanov, ni mogel izoblikovati brez povezave s trdnimi pravili življenja v Rimu. Le iz rimske družbe in ne samo ali le posredno iz kiparskih delavnic so se lahko dvignile energije, ki so pripeljale do tako korenitega odklona od grškega koncepta portreta."

Potrjeno je torej, da so o edini točki zgodovine rimske umetnosti, o širokem, čeprav ne splošno sprejetem stališču, do nje je prišlo po poglobljeni analizi, številni avtorji različnih usmeritev spoznali, da ostaja ta problem, ta "izbruh rimske ideje portreta" (Schweitzer, str. 128) v povodnji grških form, nerazložljiv, če se njegova vsebina in njegovo rojstvo ne povežeta s posebnimi vidiki rimske družbe. Nedvomno je mogoče te povezave poglobiti še bolj, kakor so to storili navedeni avtorji, da bi ugotovili, zakaj in kako je v danem zgodovinskem trenutku, v poznem sulanskem obdobju, prišlo do formiranja novega portretnega sloga, ki je ohranil svojo vrednost vse do drugega triumvirata in odločilno in trajno vplival na ljudsko nagrobno umetnost in umetnost italjskih municipijev.

V drugi tretjini 1. stoletja, v času portretov Pompeja, Cicera in Cezarja, se že pojavi nov tip s slikarskimi, patetičnimi in plastičnimi formami. Vseskozi pa ostane

"odnos do grških form aktiven" (Schweitzer, str. 131).

Veristični portret pozne sulanske dobe ni častna javna podoba, kakršen je grški portret, marveč povsem privaten. Gre za gentilni portret, ki ima svoje korenine v *ius imaginum* patricijskih familij in ki je nastal v posebnem okolju samozavedanja rimskega patricijstva, na katerem temelji reakcionarna sulanska ustava.²⁶ Potrebna pa je bila neka posebna situacija, neki poseben sunek, da je prišlo do plodnega srečanja določene moralne in politične ideje z neko močno umetniško osebnostjo, iz česar je lahko izšla forma umetnosti, ki je označila epoho.

Naraščajoči realizem grškega portreta je bil možen šele potem, ko so bile presežene nekatere ovire magične, verske in socialne narave. Realizem se torej v tem primeru kaže kot posledica nekega naprednega koraka. V primeru rimskega portreta pa verizem, narobe, izvira iz neke konzervativne situacije. To opažanje je zanimivo tudi s stališča splošne metodologije. Jasno nam namreč kaže, da podobne umetnostne forme ne izvirajo nujno iz podobnih socialnih in ekonomskih stanj in da je zato treba natančno spremljati kompleksni historični potek nekega pojava, da bi ga lahko ustrezno razumeli.

Adolf Furtwängler je v enem od svojih pisem Wickhoffovo pisanje označil za "huzarski napad" v arheologiji. Novost, vznemirjajoča vsebina, za katero arheologija, v tistem času delujoča predvsem na filološkem področju, še ni bila zrela, je bil premik od zanimanja za objektivna dejstva nekega umetniškega dela k zanimanju za njegove formalne attribute.

Wickhoff v tretjem poglavju zelo jasno poudarja to okoliščino: "Kdor umetnosti ne zna gledati v oči, bo v takih obdobjih ... kakršno je rimsko, opazil le brezčasna in večna ponavljanja, zakaj na njegovo običajno vprašanje v zvezi s *kaj* (v tem primeru mit in poezija) bodo odgovarjale ponavljajoče se kompozicije in temu se bo najbolj posvečal zato, ker ohranjajo in dokazujejo grške iznajdbe, medtem ko pravega in resničnega umetnostnega elementa, ki obstaja v *kako*, večinoma ne bo opazil." In naprej: "Recepcija helenizma v Rimu v marsičem spominja na recepcijo italijanske umetnosti do katere je v podobnih okoliščinah prišlo v srednji Evropi in v Španiji".²⁷

S trditvijo, da je to, kar velja pri vrednotenju umetnos-

ti *kako* in ne *kaj* se lahko strinjamo. Dodati moramo le (in to smo skušali dokazati na tem mestu), da ta *kako*, še posebej v rimski umetnosti, ne izhaja le iz estetske intuicije in da se moramo vprašati tudi *zakaj*, da bi lahko naše ugotovitve postavili v neki historični razvoj. Ker se to večinoma ni zgodilo, je na podlagi navedenega Wickhoffovega odlomka, in ne le tega, lahko prišlo do temeljnega nesporazuma, na katerega naletimo v nekaterih razpravah o rimsko-campagnskem slikarstvu, ki govore o tem slikarstvu tako, kot da ne bi imelo nobene umetnostnega predhodnika, kot da bi bilo povsem nova stvaritev. Všeč mi je očitek, ki sem ga bil deležen pred nedavnim, ko sem skušal stvari privedi do njihove konkretne historične osnove, češ da sem bil tako naiven, da sem besedam Plinija in Vitruvija o umetnosti njunega časa, pripisal določeno težo.²⁸ Vendar ne gre toliko za besede teh "neumnih" avtorjev, ki nam dajejo prav, ko v slikarstvu campagnskih mest in mesta Rima ločujemo med helenistično tradicijo in rimskim umetnim obrtništvom in ugotavljamo v ljudskem umetnostnem toku težnje rimskega obrtnišтва. Gre za dela sama in za celoten razvoj rimskega slikarstva po propadu Pompejev, ki dokazujejo, da imamo prav, saj lahko ugotovimo, da po zadnji fazi "drugega stila" in tako imenovanem "tretjem stilu" v slikarstvo vse do 3. stoletja ni prodrla nobena nova ikonografija. Da prav po flavijskem obdobju, ko se kiparstvo napoti v druge smeri, slikarstvo vse bolj zapada v ponavljanje starih kompozicij ali pa v tok skromne ljudske umetnosti in se razvija naprej v tej smeri.²⁹ Veliko slikarstvo na zahodu usahne, ko ugasne helenistična tradicija, in se vse bolj bliža potem ljudske umetnosti. Končni izid lahko najboljše vidimo, če primerjamo miniature dveh sočasnih iluminiranih rokopisov: Dunajske Geneze, nedvomno vzhodnega izvira, in Avguštinovega evangeliarja iz Centerburyja, nedvomno zahodnega, verjetno italijanskega izvira, ki je shranjen v knjižnici Corpus Christi Collega v Cambridgeu (n. 286).³⁰

Wickhoff je v svoji razlagi izhajal iz Dunajske Geneze in menil, da so njene miniature nastale v 4. stoletju, in to v Rimu. Danes vemo, po zaslugi napredka na tem specialističnem področju, da je bila Dunajska Geneza izdelana na Vzhodu konec 6. stoletja. Vseeno in še vedno pa skušajo Wickhoffovim sklepom, čeprav

utemeljenim na predpostavki, ki je že dolgo časa zavrnjena, pripisati veljavnost. Na ta način pa do velikih zaslug in prodorne inteligence dunajskega učenjaka nismo pravični. Wickhoffove zasluge ostajajo nedotaknjene četudi menimo, da smo prišli do ugotovitve, da je treba njegove teze o rimskem slikarstvu obrniti v poponoma drugo smer in da tradicija formiranja iluzionističnega prostora v slikarstvu ustreza kulturnemu razvoju helenističnih središč vzhodnega Sredozemlja, nikakor pa ne italjsko-rimskih.

Temeljne točke, ki jih je Wickhoff dokazoval v svoji obravnavi rimske umetnosti, so:

1. Način kontinuirane upodobitve kot način nove, izključno rimske kompozicije.
2. Iluzionistično upodabljanje prostora v neskončnost in, posledično, krajinsko slikarstvo, kot rimski dosežek.
3. Stvaritev republikanskega portreta.

Glede teh treh glavnih značilnosti je bilo postavljeno vprašanje o izvirnosti rimske umetnosti in odgovor je bil pritrdilen. Wickhoff je moral to potrditev izvirnosti zastaviti polemično nasproti tradicionalnemu zanikovanju.

Mi pa danes vemo, da je pobuda za oblikovanje prostora značilnost grške umetnosti 6. stoletja pred n. št., ki je bila v tem prva in edina med kulturami sredozemskih dežel, in da so bile v grški kulturi sredi 5. stoletja, ki se je nagibala k naturalizmu, teoretsko utemeljene in praktično realizirane upodobitve skrajšav, ki so najavljale perspektivo in prostorski iluzionizem (proti temu je nastopil Platon v *Sofistu*, ker naj bi šlo za igre šarlatanov³¹). Problemi oblikovanja prostora niso nastali v italjski kulturi,³² čeprav so jih živahno sprejeli, včasih celo na pretiran način.

Prvi dve točki Wickhoffovega prikaza, "način kontinuirane upodobitve" in "nastanek iluzionističnega prostora", ne sodita le v zgodovino rimske umetnosti, marveč v celoten razvoj helenistične umetnosti od konca 4. do srede 2. stoletja pred n. št., ki mu pripada tudi italjska provincialna umetnost.

O formiranju republikanskega portreta smo na tem mestu že povedali, kar je bilo potrebno. Proces formiranja ni tako preprost, kakor je to v svojem času mislil Wickhoff. Zdi pa se, da so danes glavne črte razvoja pojas-

njene. In to resnično na način, ki nam že sam po sebi kaže, da vprašanja o izvornosti rimske umetnosti ni treba več obravnavati kot problem. Ta problem je namreč postavljen napačno, če ga razumemo kot antitezo med rimskim in grškim elementom, kakor je to storil Wickhoff in mnogi drugi za njim. Skoraj kot da bi šlo za maščevanje Rima, potem ko je veliki Winckelmann, in za njim njegovi majhni epigoni klasicistične estetike, razvrednotil njegovo umetnost.³³

Problem je bil lahko postavljan, vse dokler so grško umetnost klasičnih obdobj razumeli kot edini in absolutni vzor za to, kar umetnost lahko je in mora biti. Odkar pa smo začeli tudi klasično umetnost razumevati in raziskovati skupaj z njeno historično situacijo kot pojav, vezan na svoj čas, mora biti jasno, da je lahko rimska umetnost le nekaj popolnoma drugega, prav tako vezana na svoj čas, in da lahko njeno zgodovino razložimo le prek zgodovine rimske družbe v Rimu in v njegovih provincah. Vprašanja izvornosti ni več mogoče postaviti na splošen način za celoten razvoj rimske umetnosti, marveč le za posamezna dela, kakor se to vedno znova dogaja za vsako obdobje, ko se vprašujemo, kaj v nekem umetniškem delu pripada tradiciji in kaj je osebno prispevek. To je treba povedati, da bi spomnili na osnovno temo tretjega mednarodnega kongresa klasičnih študij - "Tradition and personal achievement".

V zgodovini rimske umetnosti ima svoje mesto izredna umetniška osebnost, ki je vplivala na večino oficialnih kiparskih del Trajanovega časa (morda je zasedala kakor uraden položaj, podoben položaju Fidije v času Perikleja) in jo lahko prištejemo k največjim osebnostim vseh časov.³⁵ V rimskem obdobju se razvije umetnost (kot nobena druga pogojena s historično situacijo), to je umetnost 3. stoletja n. št., v kateri je bil formalni jezik, ki je bil od 4. stoletja pred n. št. naprej za vsakega umetnika temeljen in obvezen, prvič presežen, s čimer je bila odprta pot za neki nov jezik.

Wickhoffova velika zasluga je, da nas je osvobodil Winckelmann (stvar, ki nikakor ne zadeva našega občudovanja Winckelmann). Čas je, tako menim, da se zdaj mi osvobodimo problematike, ki jo je postavil Wickhoff, kar pa nikakor ne bi smelo zmanjšati vrednosti in pomena njegove velike kulturne akcije, ki že pripada zgodovini naše znanosti o klasični antiki.

* Besedilo predavanja, ki ga je imel v Londonu, 2. septembra 1959, na povabilo III. mednarodnega kongresa klasičnih študij. Besedilo je uredništvo prevedlo iz originala v nemškem jeziku, objavljenega skupaj z opombami v reviji *Klio* XXXVIII (1960); manjši popravki so bili tu dodani na krtačnih odtisih.

Opombe

- 1 O. Brendel, "Prolegomena to a Book on Roman Art," *Mem. Amer. Acad. in Rome* XXI (1953), 9-73.
- 2 P. H. Blanckenhagen, "Elemente der römischen Kunst am Beispiel des flavischen Stils," v: *Das Neue Bild der Antike* II, Leipzig, 1942, 310 ss.
- 3 E. Strong, *Roman Sculpture from Augustus to Constantine*, London, 1907 (it. prev., *La scultura romana*, Firenze 1923).
- 4 Predvsem G. Kaschnitz-Weinberg, recenzija nove izdaje "A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie", *Gnomon* V, 1929, 1959 ss.; "Bemerkungen zur Struktur der altitalischen Plastik", *Studi etruschi* VII, 1933, 135 ss.; *Die mittelmeeerischen Grundlagen der antiken Kunst*, Frankfurt a. M. 1944; G. Niebling, "Zur Struktur und Bedeutung der antiken Plastik", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2, Leipzig 1948, 91 ss.
- 5 G. Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin 1955, 18 ss. (it. prev., *La distruzione della ragione*, Torino 1960). Zadevo je v zvezi z našim problemom preprosto in jasno potrdil C. C. van Essen, *Mededeelingen*, 1959, 169.
- 6 Kakor na primer G. Niebling, "Zur soziologischen Struktur der römischen Kunst", *Atti XIV congresso intern. di sociologia*, Rim 1950, vol. IV, 1952.
- 7 *Enn.*, I, 4, 14.
- 8 G. Rodenwaldt, "Zur Kunstgeschichte des Jahre 220-270", *JDAI* LI, 1936. Za splošni problem glej tudi R. Bianchi-Bandinelli, *Organicità e astrazione*, Milano 1956.
- 9 Kakor E. Buschor, *Vom Sinn der griechischen Standbilder*, Berlin 1942; glej mojo oceno v *La critica d'arte* VII, 1942, XX ss.
- 10 R. Hinks, "Raum und Fläche im spätantiken Relief", *AA* 1936, 238 ss.
- 11 H. Kähler, *Wesenzüge der römischen Kunst*, Saarbrücken 1958.
- 12 F. Schlegel, *Gedanken zur Philologie*, 1798, uredil J. Körner, *Logos* XVII, 1928, 26 ss., op. 19.
- 13 H. G. Beyen, *De Romeinse Kunst: Verval, Vervulling, Belofte*, predavanje v Leidnu, 1954, 25, op. 19.
- 14 Predvsem G. Rodenwaldt, "Römische Reliefs, Vorstufen zur Spätantike", *JDAI* LV, 1940, 12 ss.
- 15 D. Faccena, "Rilievi gladiatorii", *Bull. Comunale* LXXVI, 1956-1958, Roma 1959 (z bibliografijo).
- 16 G. Zinserlin, *Eirene*, 153, prinaša dobre dokaze za izhodišče v neki sliki iz 215-14 pred n. št.
- 17 R. Enking, "Datierung und Motive der Spätetruskischen Kunst", *JDAI* LXIII-LXIV, 1949, *AA*, 187-237, in moja ocena v *Studi etruschi* XXI, 1950-51, 85 ss.
- 18 Treba je zavrniti trditve, da so nekatere slogovne značilnosti rim-

skega reliefa Trajanovega in poznejšega časa posledica vpliva provincialne umetnosti na umetnost Mesta; v resnici je treba te slogovne in tehnične posebnosti pripisati vplivu ljudskega umetnostnega toka, kateremu po svojem bistvu nedvomno pripada tudi provincialna umetnost.

- 19 Glej *EAA*, s.v. "Domizio Enoharbo, Ara di", (B. M. Felletti Maj), III, 1960, 169 ss.
- 20 Plin. *Nat. hist.*, XXXIII, 142 naprej.
- 21 S. I. Koval'ev, *Istoria Rima* I, Leningrad 1948, pogl. XVIII.
- 22 Pisani viri so zbrani v O. Vessberg, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik*, Lund 1941, 21-79 (*Skrifter Svenska Institut Rom* VIII); J. Toutain, *The Economic life of the Ancient World*, London 1951, 2, 234-50 (dopolnjena angleška izdaja francoskega raziskovalca, vključena v *History of Civilisations* C. K. Ogdena).
- 23 Cic. *In Verr.*, II, IV, 3, 5; glej tudi *ibidem*, II, 35, 87: "...quidem mire, ut etiam possumus...".
- 24 F. Poulsen, *Probleme der römischen Ikonographie*, Kopenhagen 1937, 19 ss.; O. Vessberg, *op. cit.*, v opombi 23, 173 ss; B. Schweitzer, *Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig 1948, 11-20, 128; G. M. A. Richter, "Origin of Verism in Roman Portraits", *JRS* XLV, 1955, 39 ss.; glej tudi J. Thimme, "Der Porträtwert etruskischer Bildnisse, Werk und Wege", *Festschrift Eberhard Knittel*, Karlsruhe 1959, 147 ss.
- 25 B. Schweitzer, *op. cit.* v predhodni opombi, 128.
- 26 Glej razpravo, vključeno v to knjigo (*Archeologia e cultura*, op. prev.) na str. 164 ss.
- 27 F. Wickhoff, *Römische Kunst* (uredil M. Dvořák, vol. III), Berlin 1912, 67 ss. (it. prev. *L'Arte romana*, Padova 1947, 89-90). Danes seveda ne moremo spregledati, da se vprašanje *kako*, ki v Wickhoffovi tezi zveni tako novo, skoraj vznemirljivo, na koncu koncev omejuje le na formalne elemente umetnostnega pojava, in da ostaja historični problem v smislu odkritja družbenih in ekonomskih sil, ki stoje kot predpogoj za tem *kako*, nedotaknjen.
- 28 C. C. van Essen, "Nouveaux livres sur l'art romain", *Mededeelingen* X (1959), 194.
- 29 Glej v tej knjigi (*Archeologia e cultura*, op. prev.) "Continuità ellenistica nella pittura di età medio e tardo-romana", 344 ss.
- 30 F. Wormald, *The Miniatures in the Gospels of St. Augustine*, Cambridge 1954.
- 31 Glej v tej knjigi (*Archeologia e cultura*, op. prev.) "Osservazioni storico-artistiche a un passo del 'Sofista' platonico", 146 ss.
- 32 J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London 1957; isti, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, London 1956.
- 33 V prevodu se ni bilo mogoče dobesedno držati besedne igre v nemškem besedilu med Winckelmann in Winkel-Männer.
- 34 Glej R. Bianchi Bandinelli, *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1950, uvod in prvo poglavje.
- 35 *Op. cit.* v predhodni opombi, pogl. 9.

"Neenakosti" in kontinuiteta: podoba rimske umetnosti

Salvatore Settis

1. "Neenakosti sočasnega", s čimer se konča glavna razprava v tej knjigi (zgoraj, 34 ss.), so bile za Otta Brendla verjetno logičen sklep njegovega izredno bistrega gledanja - z višine in od daleč - na zgodovino preučevanja rimske umetnosti. Sklep ali predpostavka? Ta formulacija nedvomno spominja na tisto, ki jo je trideset let prej lansiral Wilhelm Pinder - "nesočasnost sočasnega" (die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen)¹ - v kontekstu, v katerem je bilo "sočasno" (gleichzeitig) v stalnem nasprotju s "sodobnim" (gleichalt(e)rig), da bi lahko predlagal "Kunstgeschichte nach Generationen", zgodovino umetnosti, v kateri '1260' ne bi bilo neko abstraktno geometrično mesto, do katerega pelje neki kompakten in homogen razvojni proces, temveč bi označevalo za nekatere umetnike mladost, za druge zrelost ali starost; za ene drzno vpeljavo novega, za druge le nadaljevanje, lahko celo inertno, že priznanega, če že ne utrujenega sloga. Mesto torej, kjer hkrati, vendar v stalnem nasprotju, živita kipar Saint Denisa in tisti Naumburga. Prav tako moramo, da bi lahko sprejeli leto 1464 za dokumentirano datacijo dveh tako različnih del, kakor sta nagrobnik kiparja Erharta za Kasparja Zellerja v Straubingu (Bavarska) in Nicolausa Gerharta portret tako imenovanega grofa iz Hanaua v Strasbourgu, znati reči sami sebi nekaj podobnega kot: "Noch Erchart und schon Gerhart" (še vedno Erhart in že Gerhart).² V nobenem linearnem razvoju ti deli ne bi mogli biti uvrščeni v isto leto. Deli sta hkrati *sočasni*, ker sodita v isti predalček predvsem koledarske mreže, in *nesočasni*, ker ležita na dveh različnih točkah nekega koherentnega razvoja, to je tistega razvoja, v katerem vlada ena od ključnih idej umetnostne historiografije, "napredek umetnosti". Problem je torej naslednji: do katere mere ta nekoledarska kronologija obvladuje zgodovinarja v trenutku, ko ta, zaradi poklicne dolžnosti datira (z izrazi koledarske kronologije) neko anonimno in nedatirano delo? Koliko odpadka ali izkrivljanja proizvede prehod iz ene mreže v drugo? In katera od obeh je našemu srcu bližja?

Seveda Brendel nikoli eksplicitno ne navaja Pinderja, niti se ne sklicuje na katero od zgodovin umetnosti (rimske ali nerimske) "po generacijah". Vendar pa se zateka k posrečeni pinderjanski formulaciji, verjetno zato, da bi z njo dokazal, da je ves potek rimske umetnosti preprežen in prekinjen z linijami *notranje* diskontinuitete

in prelomov, zaradi česar ga je na eni strani težko definirati kot organsko enoto, na drugi pa je težko natančno ugotoviti njegove faze in kronološke meje. Ni pretirana trditev, da so bila prizadevanja zgodovinarjev rimske umetnosti dolgo časa, in do neke mere so še danes, usmerjena pretežno v nasprotno smer. Iskali so koherenten razvoj, konstruirali razvojne linije in se držali zanesljivih kronoloških opor. Ta težnja je bila in je na neki način neizogibna, saj raziskave rimske umetnosti pripadajo širšemu področju klasične arheologije, kjer je najpomembnejše mesto vedno zavzemala grška umetnost. V ostrem nasprotju z njo je rimska umetnost v veliki meri anonimna in v pisanih virih izredno slabo dokumentirana. Rimska umetnostna historiografija ni nikoli obstajala in celo Plinij, ki zbira podatke o delih, biografije in *floruit* grških umetnikov, ne pove o rimskih umetnikih nič več kot le redke in zanemarljive omembe. Nedvomno se lahko pritožujemo, da ne vemo vsega, kar bi želeli vedeti o Fidiji ali Polikletu, toda o odličnem kiparju, ki je načrtoval in vodil izdelavo Trajanovega stebra, ne moremo domnevati niti njegovega imena, pa tudi nobene verjetnosti ni, da ga bomo kdaj odkrili.

V nasprotju s tem pa je bil razvoj grške umetnosti zabeležen in celo spremljan s pravo specializirano literaturo: dela o različnih tehnikah, biografije umetnikov, opisi kipov in slik, vodniki po krajih, ki jih je treba obiskati (npr. Pausanijeva *Periegeza Grčije*), in celo teoretski spisi umetnikov, s katerimi so pojasnjevali načela proporcij in simetrije, kakor na primer slavni Polikletov *Kanon* ali komentar, ki ga je slikar Agatarchos s Samosa napisal na scensko opremo, pripravljeno za neko Ajshilovo tragedijo. V 3. stoletju pred n. št. je postalo samozavedanje grških umetnikov tako veliko, da je lahko prišlo do nastanka prave in resnične umetnostne historiografije, ki so jo označevale "sodbe o umetnosti", biografska shema in delitev na šole. Najslavnejše ime je Ksenokrates iz Aten, kipar in pisec, ki mu je Bernhard Schweitzer na podlagi skromnih ohranjenih fragmentov dodelil vlogo Vasarija *ante litteram*.³ Zgodovina antične umetnosti se je morala torej ves čas spopadati na eni strani z dramatičnim izginotjem večine teh tekstov, na drugi pa z modelom, ki ji ga je ponujala umetnostna historiografija modernega časa (npr. Vasari); in iz tega nasprotja so se rodili poskusi "rekonstruirati" na podlagi ohranjenih fragmentov, umetnostne sodbe antičnega

časa, biografije umetnikov, genealogije šol in umetnostna središča, kar vse je botrovalo množici študij, skupaj s tistimi o antičnih kipih in slikah (originalih ali kopijah), ki so jih postopoma odkrivali z izkopavanji.

Toda tega historiografskega modela, ki je pogojeval celotno rast zgodovine antične umetnosti od Winckelmanna naprej in je imel na področju grške umetnosti številne uspešne rezultate, takega, kot je, ni mogoče aplicirati na študij rimske umetnosti. Le nekateri rimski arhitekti, na primer Vitruvij, so napisali razprave o svoji umetnosti. Zaman bomo v antičnih spisih iskali zavestne delitve rimskih umetnikov na šole, biografije in kategorizirane sodbe o umetnosti, ki bi spremljale razvoj rimske umetnosti. Izjeme so tako redke, da ne spreminjajo splošne podobe. Te ni mogoče spremeniti in obrniti na glavo s tem, da vpeljemo fiktivne "osebnosti" (številni "mojstri ..."), ki jim je usojeno, da ostanejo toliko bolj anonimne in nekonsistentne, kolikor bolj se trudimo, da bi jih določili. Nekaj drugega je v bogati pahljači italijanske gotike določiti "Mojstra živahnega otroka", ki je konvencionalno ime med številnimi pravimi imeni in ki vsebuje možnost odkritja pravega imena. Povsem drugo pa je pripeljati na prizorišče, v Pompejih ali Rimu množico duhov ("Epski mojster", "Bukolični mojster", "Svetli mojster", "Mojster pripovedi" ...; ali še naprej "Mojster lova", "Pelopov mojster", "Pretestatov mojster" ...), kakor da bi ustvarjali efemerno in neobvezno igro senc.⁴

Tudi o poskusih po izdelavi kronoloških lestvic z vse manjšimi presledki se zdi, da vplivajo nanjo iste historiografske sheme in da ima za cilj izdelavo organske razvojne linije (pritrjene na dela nedvoumne datacije), ki bi raziskovalcu v kar največji možni meri ponudila kronološke odgovore če že ne *ad annum*, pa vsaj po desetletjih. Ta težnja, ki se hrani tudi s kronološko usmerjeno (to je delno upravičeno) terensko arheologijo, še danes vodi precejšen del raziskav rimske umetnosti. V njih je, podobno kot na primer v raziskavah keramične proizvodnje, prehod med relativno in absolutno (=koledarsko) kronologijo predmet nenehnega preciziranja. Poleg tega se te konstrukcije, čeprav se navadno nanašajo na posamezne vrste gradiva in omejena obdobja, konec koncev sklicujejo ena na drugo in s tem implicitno sugerirajo, da gre za pripravljalne faze neke vseobsegajoče mreže, ki s svoje strani predpostavlja neki

koherenten razvoj umetnosti. "Ta lažna ideja enodimenzionalnih segmentov historičnega časa praktično nikoli ni jasno izražena, pa vendar deluje povsod, saj vsaka 'praktična' historiografija, četudi to zanika, vedno izhaja iz teoretskih predpostavk. Gre za idejo, ki se toliko bolj vgnezi v temelje, kolikor bolj se raziskava obrača v umetnostnozgodovinsko monografijo, ki temelji na trdnih dejstvih, in postaja vse pomembnejša, čim dlje v preteklost gre. Datumi (z njihovo močjo omejevanja) nas zapuščajo in kar naenkrat se znajdemo v svetu, v katerem obstajajo onstran ljudi le *dela*, logično razvrščena v enostransko sekvenco - znajdemo se v zgodovini anonimne umetnosti."⁵

Ta "anonyme Kunstgeschichte", o kateri govori Pinder, nedvomno kot odmev na Wölfflina,⁶ bi lahko prav tako dobro označevala rimsko umetnost, kakor nanjo gleda Brendel. In ta posplošena anonimnost te ogromne umetnostne province v okolju rimske nadvlade in celo onstran nje ustreza univerzalni razširjenosti tem, ikonografij, slogovnih vzorcev, in vse to pelje v progresivno standardiziranost jezika, podprto s "hitro rastjo 'prenosne' umetnosti, temelječe na množični proizvodnji s kalupi"; na kratko, "Art for the Multitude",⁷ privilegirano področje za eksperimentiranje s historiografskim modelom, ki temelji na križanju (ali vzporednem obstoju) nedoločenega števila med seboj različnih *Kunstwollen*.⁸ Ključni pojem, ki ga je dve generaciji prej vpeljal Alois Riegl in ki je spremljal veliko prevrednotenje rimske umetnosti na začetku stoletja, je zdaj znova uporabljen v globoko spremenjenem kontekstu. Da bi ga določili, je treba zdaj na eni strani upoštevati individualane predpogoje (umetnika in naročnika) in predpogoje okolja, na drugi pa stik med njimi in *vsebinsko* vsakega posamičnega dela, ki se zaradi visoke standardiziranosti proizvodnega procesa kaže skoraj kot tretji pol, ki prispeva k določitvi temeljnih formalnih izbir. Na ta način se rodijo "generični slogi", ki so strukturno vezani na tipološke in tematske delitve (str. 136 v it. izd.). "Genus", ki mu pripadata relief ali slika, v odločilni meri pogojuje forme. V "zgodovini anonimne umetnosti", kakršna je rimska, je neizogibna moč referenčnih *standards* lažje opazna. Sama po sebi zadostuje za to, da v proces umetnostnega razvoja vpeljemo številne segmentacije, to je "neperiodne sloge".⁹ Vprašanje je torej, kakšne posledice za zgodovino ne-

anonimne umetnosti lahko potegnemo iz nje, če je model uspešen.

2. "Svet, naš svet, tisti, v katerem živimo, se mi kaže kot gozd, katerega polovica je čudovita, druga pa grozljiva, v vsakem primeru pa je skoraj neznan in se razteza v neskončnost. Samo naše raziskave po poteh njegove zgodovine, po katerih je tako težko hoditi, nam omogočajo odkriti njegove skrite jase, kjer je mogoče - vendar le po naključju - spoznavati in razumeti." Gre za del pisma, ki ga je Otto Brendel pisal svojemu bratu leta 1934.¹⁰ V tej boleči izjavi odtujenosti je gozd, ki ga ni mogoče razumeti in v katerem se odpirajo le redke jase, Nemčija, tedaj že v rokah Hitlerja. Leta 1936 je Brendel zapustil svojo deželo, odšel najprej v Anglijo in nato v Združene države. Zadnje njegovo delo, ki je pred dramatično emigracijo izšlo v nemščini, je bilo posvečeno zgodovini krogle kot simbola v antični umetnosti, hommage enemu od heidelberskih učiteljev, Franzu Bollu (umrl leta 1924).¹¹

Toda "ameriški" Brendel, ki je leta 1953 napisal *Prolegomeno*, je trdno zasidran v problemih in imenih svoje mladosti v Nemčiji. Primerjava med to razpravo in predavanjem, ki ga je imel leta 1935 v Rimu, kaže, v oddaljenosti skoraj dvajsetih let, z emigracijo in vojno vmes, popolno nadaljevanje namenov. In poleg tega še tisti oddaljeni pogled na povsem evropsko (v veliki meri nemško) zgodovino raziskav, ki ga je drugi veliki emigrant, Erwin Panofsky tako dobro opisal.¹² V tem smislu je treba razumeti tudi skrito, čeprav nedvomno citiranje nemškega umetnostnega zgodovinarja Wilhelma Pinderja. Služi nam vsaj toliko, da pokaže, do kolikšne mere so Brendla pri njegovem pristopu k rimski umetnosti vodila splošno poznavanje in metodološka nasprotja. Če je tudi v ameriškem obdobju nadaljeval s preučevanjem antične umetnosti tako, da je bil z enim očesom zazrt v probleme in metode zgodovine moderne umetnosti, je to nedvomno mogel zaradi izrednega razvoja zgodovine umetnosti v Združenih državah, ki se je hranil z imigracijo nemških učenjakov, kar je Panofsky imenoval "po božji previdnosti sinhrono rojstvo fašizma in nacizma v Evropi in razcvet zgodovine umetnosti v Združenih državah".¹³ Kot primer te posebne mešanice nam lahko služi Brendlova razprava *A Kneeling Persian: Migra-*

tions of a Motif, izšla v zborniku posvečenem Rudolfu Wittkowerju.¹⁴

V njej Brendel išče odgovor na problem, ki sta ga neodvisno drug od drugega postavila arheologa Friedrich von Duhn že leta 1885 in pozneje (1954) tisti Ludwig Curtius, ki je bil Brendlov učitelj v Heidelbergu.¹⁵ Von Duhn je opazil, da Adam v *Très Riches Heures* vojvode berryskega (c. 1413-1416) kaže ikonografsko shemo, ki natančno ustreza klečečemu Perzijcu, rimski kopiji pergamskega *ex vota* iz 2. stoletja pred n. št. Tudi pomen sheme (obrambna drža pred nevarnostjo) je v obeh primerih enak. Perzijec se brani pred sovražnikom, Adam pred skušnjavami Eve. Curtius je, ne da bi poznal von Duhnovo študijo, prišel do podobnega sklepa v zvezi z dvema figurama iste sheme na flamskih verskih podobah iz okolja Dierica Boutsja (okoli 1460). Na enem od obeh primerkov je shema obrnjena (obrnjen je položaj nog), in to pripelje do drugega klečečega Perzijca, ki poleg tega pripada isti skupini kot prvi. Ni mogoče, da bi šlo za naključno ponovitev iste sheme, saj je premočno okarakterizirana. Izpeljava iz antične predloge se torej zdi kar najbolj verjetna. Problem je v tem, da, kolikor nam je znano, v Italiji pred letom 1514 ni bilo mogoče videti nobenega para teh klečečih Perzijcev. Rešitev, ki jo je predlagal Curtius, je drastična. Čeprav tega ne moremo dokazati, je neka statua "Klečečega Perzijca" *moralna* biti znana in javno dostopna v Rimu že veliko pred 1514.

Brendlov odgovor je bistveno drugačen od te rešitve. V reševanje problema je vpeljal nekatere etruščanske žare, na katerih sta upodobljeni obe različici pergamske sheme. Ker tudi o teh urnah nimamo nobene dokumentacije, ki bi kazala, da so bile znane v 15. stoletju, se tudi ta rešitev zdi na prvi pogled ničeva. V resnici pa skuša Brendel preusmeriti pozornost od "velike" antične umetnosti, od kipov, ki so jih preučevali in risali renesančni umetniki, k tisti *serijski proizvodnji*, v katero sodijo žare iz Perugie ali Volterre in ki je v antiki širila sheme in teme; in to je lahko storila tudi v quattrocentu. Ni mogoče prezreti strani Abyja Warburga, na kateri sta dve grafiki iz 15. stoletja z motivom "boja za hlače" razloženi na podlagi norveške igračke iz 19. stoletja, z dokazom, ki, "res je, izvira iz nizkega področja skandinavske ljudske uporabne umetnosti, ki je za zgodovi-

no razvoja velikega sloga premalo preučena".¹⁶ Ali pa, splošneje, njegove mešane rabe del "velike" umetnosti in "skromnih" dokumentov za montažo istega historičnega diskurza. Brendlu sklicevanje na etruščanske žare in, splošneje, na serijsko proizvodnjo ne pomeni rešitve problema na način generičnega sklicevanja (tako pogostega med umetnostnimi zgodovinarji) na nediferencirane "antične modele", marveč usmeritev pozornosti h *kontinuiteti* kroženja grško-rimske figuralne kulture. Zato zanj ni pomembna predpostavka o odkritju neke žare s shemo "Klečečega Perzijca" v zgodnjem quattrocentu (katere vrednost bi bila enaka Curtiusovi), temveč dokazuje pluralnost in razvejanost poti širitve antičnih ikonografskih shem. "Ker je bilo veliko tega gradiva narejenega v antiki v velikih množinah, je možno, da je bilo do neke mere na voljo tudi pozneje. Zato obstaja statistična verjetnost, da se je pergamski motiv prenesel v poznejši čas prek številnejših etruščanskih žar in ne neke slavne skulpture."¹⁷ Seveda so se s tem "naše možnosti natančne določitve modela - ki je kot tak drugačen od splošnega motiva - (...) verjetno zmanjšale".¹⁸ Toda tako smo dobili prehod od enega samega dela (enkratne stvaritve in edine zveze med antičnim in moderno umetnostjo) do ikonografske *serije*.

Lažje je tovrsten postopek sprejeti, kadar govorimo o motivih dekorativne umetnosti (na primer "poseljene vitice"¹⁹). Glede na model, ki ga je oblikoval Riegl v *Stilfragen* (1893; it. prev. *Problemi di stile*, Milano 1963), ni mogoče pokazati, v katerem grškem spomeniku se je egipčanski motiv lotusovega cveta pojavil prvič, niti, s katerega egipčanskega spomenika je bil prevzet. Vendar zato egipčanski izvir tega motiva ni nič manj zanesljiv. Tovrstno načelo je (upravičeno) pogosto postavljeno pod vprašaj, kadar se ga uporablja za razlago zgodovine ikonografskih shem, kjer je sklicevanje na nedoločno "kroženje klasičnih modelov" prevečkrat služilo prikrivanju nesposobnosti, da bi z natančno analizo jasno pokazali posamezne primere občasno pojavljajoče se sheme ali historične okoliščine (dokazane ali ne) prenosa. Toda Brendel ne želi sugerirati, da je treba tradicijo klasičnih modelov raziskovati z isto metodo, kadar gre za vitice in kadar gre za človeške figure. Če v "svoji" zgodovini "Klečečega Perzijca" zagovarja širitev motiva prek neke žare in ne neke statue, dela to zato, ker želi dati prednost serijskim vidikom umetnostne proizvodnje

in načeloma anonimnemu in do neke mere mehanskemu prenosu shem, ne pa vplivu antičnega modela na umetnika 15. stoletja. Zato pokliče na pomoč tudi tako orožje, kakršno je "statistična verjetnost". Brendlov predlog, ki ga v prvi vrsti določa njegova interpretacija rimske umetnosti (in je torej vsa "znotraj" arheološke problematike), se prav zato, ker postavlja za svojo osnovo "množično proizvodnjo" umetniških predmetov, konča s tem, da vpelje nekatere glavne teme zgodovine moderne, ne le antične umetnosti. Med temi so: definicija razmejitve med dekorativnim *motivom* (npr. vitica trte) in ikonografsko *shemo* (npr. klečeči Perzijec) in načini njunega nastanka, razširitve in variranja; alternativa za vsak posamičen primer "prenosa iz antike" (neke sheme, nekega motiva) med historiografskim modelom prekinitve in ponovnega rojstva in drugim, na neki način nasprotnim modelom kontinuirane tradicije; in končno, odnos med prenosom neke ikonografske sheme kot take ("prazne", če lahko temu tako rečemo) in ohranitvijo ali spremembo njene izvirne vsebine.²⁰ Križanje arheologije in zgodovine umetnosti se lahko pokaže kot izredno plodno pri reševanju teh problemov; kot preučevanje številnih spominov na antično, kot privilegiranih observatorij. Naj mi bo dovoljeno še eno vprašanje: kje in kako se *serija* (v bistvu sinhronična) proizvodnje prelije v *serijo* (diahronično) tradicije?

3. Najpomembnejša reakcija (ne le v Italiji) na Brendlovo *Prolegomena to a Book on Roman Art* (1953) je bilo predavanje Ranuccia Bianchi Bandinellija na III. mednarodnem kongresu klasičnih študij (London, september 1959), objavljeno najprej v nemškem in pozneje v italijanskem jeziku.²¹ To predavanje se začne s citatom iz *Prolegomene*, na katerega se potem, bolj ali manj, ves čas sklicuje. Vprašanje, ki ga potegne iz *Prolegomene* (str. 235: "zakaj danes še vedno ne obstaja nobena splošno sprejemljiva zgodovina-rimske umetnosti"), današnjega bralca neizogibno usmeri k sintetskemu delu, ki jih je Bianchi Bandinelli napisal kmalu zatem,²² in k velikemu projektu *Enciclopedia dell'arte antica*, ki ga je vodil (prvi zvezek je izšel leta 1958). Bianchi Bandinelli je, tudi ko je za *Enciclopedia* pisal geslo *Romana, Arte* (1961), začel z istim vprašanjem in skoraj z istimi besedami. Toda tu je njegov odgovor natančna obnovitev Brendlovega "terminološkega problema" (zgoraj, str. 7): kaj se razume pod "rimsko" umetnostjo? Sklep je

enak Brendlovemu: "Zamuda v jasni postavitvi razlike med tema dvema različnima serijama problemov, to je 'rimsko umetnostjo' in 'umetnostjo antičnega sveta v rimskem obdobju', je povzročila zaostanek, v katerem se je danes znašlo raziskovanje na tem področju".²³

V londonskem predavanju leta 1959 pa se je Bianchi Bandinelli, nasprotno, distanciral od Brendla. Predvsem zato, ker se mu je zdelo nemogoče strinjati se z "mnenje(m), da izhajajo težave (pri pisanju zgodovine rimske umetnosti) iz posebne narave rimske umetnosti, iz odsotnosti koherentne umetnostne tradicije in koherentnega razvoja rimske umetnosti. (...) Ne verjamem pa, da je Brendel s tem zajel bistvo. Zgodovina te odsotnosti koherentnosti, zgodovina te bipolarnosti bi že bila zgodovina rimske umetnosti."²⁴ Takoj lahko rečemo, da "odsotnost koherentnosti" pri Brendlu ni opisano v terminih *bipolarnosti*, marveč - in razlika je pomembna - v terminih *policentričnosti*. Poleg tega vodi ugotovitev v *Prolegomeni*, da ni bila nikoli izdelana zadovoljiva definicija "rimske umetnosti" v terminih enotnih *formalnih* značilnosti (to je veliko lažje, na primer, za egipčansko ali grško umetnost), k predlogu, da se izdela koherentna podoba rimske umetnosti ("a Book on Roman Art"), utemeljena na značilnostih, ki so vsaj delno *neformalne*. Vendar med začetnim nestrinjanjem z Brendlom in strinjanjem v poznejšem geslu v *Enciclopedia* ni nasprotja. Tako v prvem kot v drugem primeru Bianchi Bandinelli v bistvu sprejema analizo zgodovine raziskav, ne pa tudi posledic, ki jih Brendel o *naravi rimske umetnosti* potegne iz tega, s tem pa tudi ne novih smeri, ki jih je treba zasledovati pri izdelavi neke enotne podobe. Strinja se z Brendlom, da je treba rimsko umetnost kar najtesneje povezati z rimsko zgodovino,²⁵ težnja po povečanju števila "polov" rimske umetnosti in segmentiranju razvojnega procesa pa mu ostane v bistvu tuja. Za Bianchi Bandinellija ostaja "zgodovina rimske umetnosti" v svojem bistvu "zgodovina te bipolarnosti", in prav to je podoba, ki jo skuša zarisati.

V istem predavanju leta 1958 Bianchi Bandinelli priporoča, da bi v raziskave rimske umetnosti uvedli poleg "filoloških raziskav in estetskih analiz (...) še tretje orodje", sociološke raziskave, ki jih razume kot "zvezo figuralne umetnosti z njeno plodno splošnozgodovinsko osnovo".²⁶ V tem kontekstu vpelje svojo ugotovitev, da

"rimski umetnost nima enotnega razvoja; napreduje vseskozi po *dveh različnih poteh*, lahko bi se reklo celo po *dveh različnih ravneh*. Ti ravni lahko označimo, čeprav ne povsem natančno, kot *oficialno* in *ljudsko*. Obe sta družbeno omejeni in te omejitve v nobenem primeru ni mogoče zanikati ali se ji izogniti".²⁷ Kakor je jasno povedano v začetni razpravi prve številke njegove revije "Dialoghi di Archeologia",²⁸ ponavlja to razločevanje, ki bo *leit-motiv* Bianchi Bandinellijevih raziskav rimske umetnosti v naslednjih letih, predloge, ki jih je med letoma 1939 in 1940 objavil eden največjih nemških arheologov Gerhard Rodenwaldt.²⁹ Vendar z neko pomembno razliko. Od leta 1965 naprej Bianchi Bandinelli ne govori več, tako kot Rodenwaldt, o "ljudski umetnosti", temveč o "plebejski umetnosti".³⁰ Ta nova terminologija ne ustreza le želji, da ne bi prišlo do "romantičnega" ali "idealističnega" nesporazuma, povezanega z besedo "ljudsko",³¹ temveč nedvomno in posebej želji utemeljiti Rodenwaldtovo razločevanje na eksplicitno sociološki podlagi: "medtem ko oficialna umetnost razvije svoje forme na spomenikih, ki jih je naročil senat - gre torej za izraz patricijskega sloja in zbiralcev, vezanih na učeno tradicijo helenistične umetnosti, predstavljajo 'plebejski' tok spomeniki, postavljeni v čast magistratov in uradnikov v provincah. To je tista oblika umetnosti, ki je najbolj avtentično 'rimski', ker se veže na poprejšnje italške umetnostne oblike. Vrh tega pa postane ena od odločilnih komponent zunajitalske provincialne umetnosti, ker je tudi umetnost srednjega razreda, podčastnikov in vojakov. (...) 'Plebejska' smer rimske umetnosti je v času tetrahije promovirana v oficialno umetnost. V istem času postanejo socialni sloji, koloni in vojaki, ki so vedno uporabljali to umetnostno izražanje, odločilen dejavnik v novi administrativni in politični strukturi imperija."³²

Na drugi strani so že Rodenwaldtove formulacije vsebovale jasne namige na sociološko konotacijo dveh "tokov" rimske umetnosti. Kakor je rekel Brendel (1953), "lahko se ju poveže z družbenimi plastmi in njihovo historično realnostjo; to je poseben pomen izraza 'ljudska umetnost'" (zgoraj, str. 34). Prav tako trditve Bianchi Bandinellija, da provincialna umetnost "nedvomno v svojem bistvu pripada ljudskemu umetnostnemu toku",³³ na obraten način ponavlja Rodenwaldtovo formulo, po kateri "lahko ljudsko umetnost skoraj imenujemo provin-

cialna umetnost v Rimu samem".³⁴ Toda če je "ljudsko" ali "plebejsko" na nek način enako "provincialnemu", je to zato, ker je "visoka tradicija helenistične umetnosti" vplivala na plebejce in prebivalce provinc v manjši meri ali pa sploh ne. V enem in drugem primeru je *središče* grška klasična umetnost s svojimi izrastki, med katere je postavljena tudi aulična rimska umetnost; *periferija*, enkrat v geografskem in drugič v sociološkem smislu, je v odnosu do tega helenizirajočega glavnega toka označena skoraj vedno le negativno.³⁵

Za to dualistično interpretacijo rimske umetnosti se torej pojavlja neka druga. Če Bianchi Bandinelli tolikokrat ponavlja, da je plebejska umetnost "najbolj avtentično rimska", dela to zato, ker opozicija oficialna umetnost - plebejska umetnost, utemeljena na razločevanju in celo nasprotju socialnih plasti, počiva na opoziciji med "avtentično rimskim" in grškim klasičnim elementom, v skladu s historiografskim modelom, ki je, v končni instanci, elaboracija tistega, ki ga je predlagal Winkelmann in po katerem je bila umetnost rimskega časa prikazana kot *dekadenca* grške klasične umetnosti. Po Rieglu in Wickhoffu je bilo seveda težko še naprej govoriti o "dekadenci"; toda kako potem definirati razliko med grško in rimsko umetnostjo? Za Bianchi Bandinellija je "plebejska umetnost" na eni strani "nedvomno podrejen tok", katerega "vrednost je v pogledu kakovosti pogosto skromna" in katerega "narava je bolj prakticistična kot umetniška".³⁶ Pa vendar "se, historično gledano, kaže kot glavni element", saj je temu "plebejsko-provincialnemu" toku usojeno, da se bo okoli leta 300 pridružil oficialni umetnosti in pripeljal do "tistega preloma s helenistično tradicijo, ki so ga prvi zgodovinarji umetnosti imenovali 'dekadenca', in ki ga mi imenujemo z imenom 'Spätantike', ki mu ga je podelila Dunajska šola".³⁷ Pozneje je bil ta tok "konstitutiven element zahodne srednjeveške umetnosti, katere narava je bila ljudska (če odštejemo karolinško renesanso)".³⁸ Očitno je torej, da je ta bipolarnost priklicana zato, da bi razložila "ne-klasičen" element, ki skupaj s helenistično tradicijo živi v rimski umetnosti. Zato na eni strani služi definiciji formalnih značilnosti rimske umetnosti, na drugi pa njihovemu kronološkemu fiksiranju; tako "začetki rimske umetnosti, to je njene italske korenine", kot "njen končni in bistveni razvoj, to je formiranje poznantičnega sloga",³⁹ so definirani s pojavom ali prevlado

neklasičnih (ne-grških) elementov. Toda kdaj se prične proces oddaljevanja od "klasične forme"? Po Bianchi Bandinelliju "že v 4. stoletju pred n. št. opazimo prelom (...) med individualnimi stvaritvami velikih mojstrov in bogato umetnostno industrijo. V helenizmu se ob visoki umetnosti že lahko govori tudi o umetni obrti, ki včasih iznajde in uporabi rešitve industrijskega tipa. Umetnost (...) je, kakor vsaka druga proizvodnja, podrejena zahtevam in potrebam trga." Isti "prelom med aktivnostjo velikih ustvarjalnih osebnosti in umetnoobratno proizvodnjo" najdemo tudi v rimski umetnosti, kjer pa se "ta prelom veže na strogo razločevanje med družbenimi plastmi; na eni strani vodi v ljudsko umetnost, na drugi pa v oficialno".⁴⁰ Serijska proizvodnja in "plebejska umetnost" sta tako do neke mere izenačeni (saj se obe oddaljujeta od "velike umetnosti" klasične Grčije); če se v rimskem obdobju ta razpoka poveča, se to kaže kot posledica "strožjega razločevanja družbenih plasti".

Vprašanje, ali je tudi v polni grški klasiki diferenciranje družbenih plasti pustilo sledove v umetnostni proizvodnji, ostaja v bistvu brez odgovora. Za avtorja *Storicità dell'arte classica* je seveda nujno "premisлити in raziskati tudi klasično umetnost v njeni historični situaciji, kot pojav, vezan na svoj čas"; pa vendar se mu rimska umetnost kaže "historično pogojena bolj kot vsaka druga".⁴¹ "Rimska umetnost ni rezultat spontane potrebe, z oblikami in barvami izraziti posebno človekovo izkustvo sveta, ki ga obkroža, in mu dati univerzalno vrednost, kakor se je to zgodilo v grški umetnosti ali v drugih velikih umetnostnih kulturah. Rimska umetnost je vedno izraz nekega družbenega stanja ali politične afirmacije."⁴² In četudi "ima tipična reprezentativna narava rimske umetnosti svoje nastavke že v helenizmu", je v njem vseeno "več estetskih razmišljanj", medtem ko je rimska umetnost "vezana predvsem na praktičen program".⁴³ "Ugotovili so (Rodenwaldt leta 1942, Schweitzer leta 1950), da so na mesto *logosa*, imanentnega grški umetnosti, Rimljani postavili *res...* Rimska umetnostna proizvodnja ni nikoli brez interesa, to je, da bi bila usmerjena predvsem v estetski užitek... V umetnostni produkciji oficialnega kiparstva se zdi, da slavilni namen (tolikokrat odkrito propagandističen) jasno prekaša abstrakten formalni interes".⁴⁴ Zato "s stališča umetnostnega ustvarjanja, ta umetnost, razen v izredno redkih primerih...ne presega obrtne ravni... V petih stoletjih umet-

nosti, ki se ji lahko reče rimska, ni nikoli prišlo do zavestne postavitve kakega estetskega problema, do trpečega raziskovanja umetnosti, do iznajdbe kakšne nove tipološke entitete... Umetnostna proizvodnja ostane vse-skozi praksa, nikoli ne postane teoretsko prepričanje, izraženo s plastično formo, in le v zadnjem obdobju sprejme metafizično komponento".⁴⁵

Iz teh definicij in iz ponavljajočega se nasprotja rimske umetnosti lahko zraste njena označitev rimske umetnosti *per oppositionem* do grške umetnosti, v terminih torej, ki se jih lahko zvede na v prvi vrsti elementarno bipolarnost grško - rimsko, ki je dolgo časa kazala težnjo po izenačenju z drugo bipolarnostjo, klasično - ne-klasično:

GRŠKA UMETNOST

manjša historična pogojenost
manj strogo diferenciranost družbenih plasti
logos
estetska razmišljanja
teoretsko prepričanje
nezainteresirana
obrnjena k estetskim užitkom
spontana potreba po izražanju človeškega izkustva
trpeče raziskovanje
velike ustvarjalne osebnosti
umetnost

in na drugi v oficialno umetnost" (str. 173 v ut. izd.), lahko iz tega potegnemo nekatere nasprotujoče si posledice, med katerimi je koristno pokazati vsaj dve: ali ni morda "oficialna umetnost", ki nadaljuje "visoko" raven helenistične umetnosti (označena kot najbližja individualnim stvaritvam velikih mojstrov), zaradi narave svojih naročnikov (imperator, senat) najbolj podvržena strogemu zgodovinskemu pogojevanju slavnice in propagandistične narave? In drugič, kako je lahko plebejska umetnost, ki naj bi nadaljevala "industrijsko" umetno obrt, ki ustreza "nizki" ravni helenistične umetnosti (s svojo nesposobnostjo ustvariti originalne umetniške stvaritve), kraj formiranja poznoantične umetnosti, polne tistih fermentov, ki bodo privedli do srednjeveške umetnosti?

Toda bistvena točka je verjetno nekje drugje; gre za

RIMSKA UMETNOST

večja historična pogojenost
strožja diferenciranost družbenih plasti
res
praktičen program
praksa
zainteresirana
s slavnimi propagandističnimi cilji
izražanje družbenih in političnih stanj
prijemi industrijskega tipa
umetnostna proizvodnja, obrt
poklic

Seveda bi v razpravah Bianchi Bandinellija lahko brez težav našli trditve, ki drugače naglašajo ali celo nasprotujejo nasprotju, zvedenem tu na shemo. Tako, na primer, zgoraj navedeni odlomki navajajo na nekakšno področje prekrivanja grške in rimske umetnosti; v prvi je v resnici vedno prisotna umetna obrt, ki z rabo pripomočkov industrijskega tipa stoji nasproti veliki umetnosti ustvarjalnih osebnosti; v drugi pa vedno obstaja neki *quid* učene helenistične tradicije, ki ostaja v oficialni umetnosti. Toda to področje, na katerem se zdi, da se obrisi prekrivajo, narobe, še poudarja nasprotja. Če "prelom (v helenizmu) med individualnimi stvaritvami velikih mojstrov in bogato umetnostno proizvodnjo ... vodi (v rimskem obdobju) na eni strani v ljudsko umetnost

določeno načelno asimiliranje, kakor se to vidi iz zgoraj navedenih odlomkov:

(medio)-italske,
poznoantične,
plebejske,
provincialne in
helenistične "serijske" umetnosti.

Ker gre pri vsakem od teh petih primerov očitno za samostojen historičen pojav posebne narave, je to, kar jih povezuje, nedvomno nekaj drugega. Predvsem teh pet naštetih terminov nikoli ne nastopa skupaj, temveč se navedeta dva ali trije zato, da bi pojasnili drug drugega. Tako je na primer plebejska umetnost enkrat označena kot kraj, kjer se srečujejo italske stalnice in pozno-

antične inkunabule, drugič kot umetnostni tok, ki mu pripada tudi provincialna umetnost, tretjič končno kot historično nadaljevanje serijske proizvodnje, ki je nastala že v helenističnem obdobju. V prvem primeru (plebejsko / italsko / poznoantično) prevladuje problem kronološke razmejitve rimske umetnosti, v drugem (plebejsko / provincialno) problem njene geografske raprostranjenosti in v tretjem (plebejsko / helenistično 'serijsko') problem presojanja njenih formalnih vrednosti. Vendar je očitno, da je vsako od teh treh jeder bolj ali manj prisotno v celi seriji. V resnici se zdi, da jo na prvi ravni držijo skupaj vezi, ki bi jih lahko imenovali "sociološke", kar je seveda lahko razložljivo samo tam, kjer se primerja medsebojno najbolj homogena dejstva; na primer "nosilci 'provincialne umetnosti' so pripadali istim podrejenim kategorijam vojakov, kolonov, osvobojenec, nižjih magistratov, ki so uporabljali plebejsko umetnost".⁴⁶ Na drugi, bolj radikalni ravni pa je vez med italiskim / poznoantičnim / plebejskim / provincialnim / helenističnim 'serijskim' skupni termin opozicije do klasične grške umetnosti z njenimi ustvarjalnimi osebnostmi, ki delujejo na temelju teoretskih in estetskih razmislekov. V odnosu do nje sta narava in velikost preskoka za vsakega od petih terminov od primera do primera drugačni; toda skupni nasprotni termin (pojem), klasična grška umetnost, absolutno obvladuje umetnostni razvoj celotne antike.

Osnovni bipolarnosti, grško - rimsko in klasično - ne-klasično torej nista več povezani z izrazom "dekadencija", niti se popolnoma ne skladata ena z drugo. Toda "novo" bipolarnost plebejsko - oficialno se lahko delno poveže z njima, čeprav vsebuje plodno nasprotje sociološke narave. Če se zdi, da v vsej zgodovini antične umetnosti še vedno prevladuje grška klasičnost, je to zato, ker so grške umetnostne stvaritve obravnavane kot univerzalne človeške vrednote in zato zavestno osvobodjene "historične pogojenosti". Zato Bianchi Bandinelli vse do svojih zadnjih razprav zagovarja za največjega rimskega umetnika, kiparja Trajanovega stebra, "umetniško svobodo", ki ni pogojena od zunaj in še posebej ne podlega vplivu naročnikovih zahtev, ki vedno in sploh določajo "konflikt med umetniškimi težnjami in sprejetim naročilom",⁴⁷ medtem ko je "idealna osnova vsakega umetnika, vedno" določena z besedami iz Mirojevega intervjuja: "rien d'autre ne m'interesse que mon ouvra-

ge." Mojster Trajanovih del je torej deloval "predvsem zase", "braneč v celoti svojo svobodo v odnosu do kakršne koli obveznosti do naročnika", toliko bolj, ker reliefov stebra zaradi njihovega položaja praktično ni bilo mogoče videti.⁴⁸

Toda ali v klasični Grčiji ni bilo naročnikov? So ji bile slavlne in propagandistične težnje vedno in praviloma tuje?⁴⁹ Se trpeče individualno ustvarjanje in industrijska proizvodnja tako ostro razlikujeta med seboj? Ali vlada med estetskimi dosežki in praktičnimi cilji tako nepremostljivo nasprotje? Za definicijo in sodbo o rimski umetnosti (v njenih različnih oblikah) ostaja največja težava vseskozi nedovršena deklasicizacija grške umetnosti. Da bi lahko uporabili terminologijo Bianchi Bandinellija, mora grška umetnost v polni meri doseči *svojo* "zgodovinskost", da bi rimska umetnost lahko upala na lastno. Vsaka interpretacija rimske umetnosti v terminih bipolarnosti vodi k nekemu klasicizmu. Da bi s otreli teh težav se moramo naučiti videti *res* grške umetnosti in *logos* rimske, brati slavlne in propagandistični namen Partenona in estetske namene slavoloka Septimija Severa; zakaj zahteve naročnika vsebujejo spremenljiva pričakovanja glede forme in, narobe, sistem družbenih odnosov, v katerih deluje umetnik, že po svoji strukturi zahteva, v Rimu in v Atenah, vlogo naročnika.⁵⁰

V primerjavi z *vsako* obliko bipolarnosti se "pluralistične teorije", pri katerih vztraja Brendel na koncu svoje razprave iz leta 1953 (zgoraj, str. 34 ss.), kažejo kot zmagovit historiografski model za študij rimske umetnosti. Če ga apliciramo na problem njenih začetkov, ima to prednost, da se dokaj dobro prilagaja neki situaciji, ki jo lahko opišemo kot postopno rast Rima od mesta na obrobju helenizma do "enega od središč" v umetnostni geografiji helenizma (zgoraj, str. 24). V osrednjih stoletjih rimske umetnosti bo *policentričen* pogled verjetno odkril več kot le dve "plasti" oziroma težnji, katerih razvoj korenini, kar je očitno, v posebnih okoljih in stannjih, ki jih je treba, vsakega posebej, historično definirati. V tem smislu ostajajo študije o "plebejski umetnosti" na območju rimskega mesta in srednje Italije, ki jih je promoviral Bianchi Bandinelli, nepresežen model.⁵¹ Vrednost njegovega učenja sega še veliko dlje. Ni naključje, da prihaja prav iz šole Bianchi Bandinellija znanstvenik, ki je bolj kot kdo drug v zadnjih petnajstih

letih prispeval k definiranju položaja Rima kot helenističnega umetnostnega središča, enega med številnimi; to je Filippo Coarelli.⁵² Še jasnejša bo prednost policentričnega modela za preučevanje umetnostne proizvodnje rimskih provinc. To umetnost seveda lahko označimo s splošno oznako "provincialna umetnost", vendar samo, če nemudoma specificiramo obsežno pahljačo oblik, ki se ves čas spreminja od province do province. Primerjava med skulpturo iz Leptis Magne in drugo (sočasno) iz Dacie lahko izpeljemo, če se v pretežni meri zatečemo k besedišču, ki lahko služi primerjavi Are Pacis z nekim drugim spomenikom avgustejskega Rima, grobnico peka Eurisaca.

Očitno je torej, da je lahko "terminološki problem" (kaj se razume pod "rimska umetnost?"), ki ga je postavil Brendel, dokončno rešljiv le tako, da se da besedi "rimsko" pretežno geografski in kronološki pomen. V tem primeru bo "rimska umetnost" umetnostna produkcija, ki jo lahko najdemo v mejah rimskega imperija v času njegovega trajanja. Treba pa je priznati, da to ni rešitev, saj se tega, kar se dogaja v tem prostorskem in časovnem okviru, ne more zvesti na "umetnostno enotnost". Toda če vodi vsak poskus definirati različne "periferije" (v zgoraj navedenih pomenih: geografskem, kronološkem, sociološkem) kot "odsotnosti središča" neizogibno v njihovo prekrivanje in mešanje, postanejo zgodovinarjevi poskusi orisati policentrično podobo veliko težji, pa tudi veliko zanimivejši.

4. Ko je Brendel leta 1969 znova začel govoriti o *Roman Art in Modern Perspective* (str. 127 ss. v it. izd.), je ponovno postavil problem "neenakosti sočasnega", da bi poudaril nujnost, da mora biti "sinoptična vizija" rimske umetnosti "sposobna razumeti vse razpoložljivo gradivo v njegovi mnogovrstnosti (manifoldness)" (str. 135 ss. v it. izd.). To gradivo, nezvedljivo na neko "bipolarno" podobo, kakor so to skušali storiti drugi, dopušča zaradi svoje bogate notranje razvejenosti drugo možnost klasifikacije: "Dejstvo je, da kaže rimska umetnost, tako kot rimsko pravo, temeljno razliko med *res publica* in *res privata*. Ker sta imeli obe sferi splošnega družbenega ustroja lastne teme, mitologije in ideologije, zaradi česar je vsaka od njiju zahtevala ustrezne izrazne načine, je umetnost obe področji oskrbela z različnimi tradicijami, ikonografijami in slogi." (Str. 138 v it. izd.)

Tudi ta dvojna delitev rimske umetnosti na *publica* in *privata* očitno izvira iz razločevanja med *oficialno* in *plebejsko* umetnostjo, ki ga je predlagal Rodenwaldt (zgoraj, str. 33 ss.), vendar je veliko več kot le njegovo reformuliranje, saj v nobenem primeru ne oblikuje "bipolarne" vizije rimske umetnosti. Za Rodenwaldta in v mnogo bolj deklarativni obliki za Bianchi Bandinellija sta *oficialna* in *plebejska* umetnost dva nasprotujoča si elementa socialne stratigrafije, ki jima ustrezajo natančne formalne paradigme. Tako je neka skulptura, izdelana za pripadnika visoke aristokracije ali člana senata, načeloma proizvod "oficialne" umetnosti in je kot taka določena s svojo bolj "učeno" ravni (to je, bolj helenizirana). Nasprotno pa se umetnost *publica* in *privata* v Brendlovi terminologiji razlikujeta med seboj na podlagi pahljače *vsebin* in njunega *področja uporabe*. Tako je, na primer, na javnem mestu prikazana tema triumfalnega sprevoda ali bitke proti barbarom *ars publica* (neodvisno od sloga, v katerem je izdelana). Sarkofag z upodobitvami mitoloških prizorov, namenjen za grobno komoro, je *ars privata*, čeprav je v njem pokopan član cesarske družine in je bil izklesan v bolj "učenem" greciziranem slogu.

Očitno je, da se v takem okviru slogovne sodbe umaknejo v drugi plan. Absolutno "provincialen" spomenik, kakršen je Tropaeum Traiani v Adamklissiju v Romuniji, katerega metope prikazujejo Trajanove dačanske pohode, bo opredeljen kot "javna" umetnost, in zato z vso pravico uvrščen v tisto vrsto spomenikov; ki ji pripada tudi Trajanov steber, najkvalitetnejši dokument urbane javne umetnosti. Samo na prvi pogled se torej Brendlova *javna* umetnost sklada z *oficialno* umetnostjo Bianchi Bandinellija. Ta je bila v pretežni meri določena na ravni formalnih kvalitet, medtem ko je Brendlova *javna* umetnost določena predvsem na *podlagi njene funkcije*. V tem smislu je neki spomenik *javne* umetnosti (kot npr. Trajanov steber) primerljiv z nekim dokumentom ali napisom, ki izvira iz cesarske pisarne. Namen, iz katerega izhaja, "pride pred" jezikom, v katerem je napisan; poleg tega pa lahko več dokumentov v več jezikih sodeluje pri rekonstrukciji enotnega namena.

Če obstaja neka umetnost, ki je "večinoma označena z izrazi čistega helenizma", je to za Brendla rimska *privatna* umetnost, medtem ko se "v javnih spomenikih uči-

nek na bistven način odvrča od avtentične grške umetnosti, klasične ali helenistične" (str. 138 ss. v it. izd.). Kot primera sta navedena srebrna reliefna čaša avgustejškega časa in Trajanov steber. Nasprotje med *javno* in *privatno* umetnostjo izhaja torej deloma iz kulture naročnika vsakega posameznega umetnostnega izdelka in zato še bolj iz narave in kulture uporabnikov. Iz tega lahko brez težav sklepamo, da se mora umetnik, v kolikrški meri že je njegova *Kunstwollen* ali *Kunstwollen* njegovega naročnika helenizirana, zaradi razumljivosti vsebine in stopnje penetriranja sporočila vsake toliko meriti s svojimi naslovniki in se bo zato skušal prilagoditi njihovim pričakovanjem. Izbira vsebin ostaja torej v *javni* umetnosti prerogativ dvora in državnih funkcionarjev, toda njeni naslovniki pridobijo prvovrstno vlogo v postopnem procesu spreminjanja sloga.

Razločevanje med *javno* in *privatno* umetnostjo, kakor ga je predlagal Brendel, zanikuje vsako predhodno "bipolarno" teorijo tudi zato, ker "prečka" vsakega od obeh polov, ki sta označevala vse te teorije. Stopnja prisotnosti "grškega elementa" (str. 138 ss. v it. izd.) ni le izjemno različna, tako da ni mogoče vzpostaviti splošnih klasifikacijskih norm, ampak sploh ni odvisna od narave, javne ali privatne, umetnostnega izdelka. Srebrna čaša, ki je kar najbolj helenizirana, in stela "plebejskega" sloga, obe spadata v "privatno" umetnost. Pozornost se torej prenese s sloga na "temo"; rimska umetnost je "very much a thematic art", "predmetna umetnost" (str. 137 v it. izd.). *Privatna* umetnost je obsežno področje s številnimi notranjimi delitvami; toda njena postavitev nasproti *javni* umetnosti služi zato, da se v kar največji meri osami umetnostno proizvodnjo, katere naročniki so imperatorji ali sploh država. Zaradi tega se središče, okrog katerega se organizira kompleksna podoba rimske umetnosti (ki naj upošteva vso njeno *manifoldness*), v celoti spremeni. Na mesto večje ali manjše "auličnosti" (ali klasičnosti) sloga, ki naj bi mu ustrezala družbena stratifikacija naročnikov in okusa, stopijo izbor tem *javne* umetnosti, organiziranost masovne proizvodnje in na neki način tudi distribucije (na primer imperialnih portretov, ki so preplavili province in so morali temeljiti na prototipih, poslanih iz Rima) in končno fiksiranje ikonografskih formul in njihovih poti širjenja (na primer prek novcev) po vsem ozemlju pod rimsko oblastjo.

Tudi v proizvodnji *privatne* umetnosti skuša Brendel v

središče pozornosti postaviti pomen določenih tematskih izbir. Tako so grški miti, zelo pogosti v stenskem slikarstvu in na rimskih sarkofagih, "zavzemali mesto, ki ni bilo nič drugačno od mesta klasičnih mitologij v renesančni in baročni umetnosti. Učenim osebam so te podobe prav zaradi svoje tujosti postale zrcalo človeške usode, ki ga je preteklost ponujala sedanjosti. Sporočilo mita je prihajalo z one strani meja sodobne družbe." (Str. 146. v it. izd.) Taka interpretacija, ki nad rimsko umetnost postavlja (nedvomno malce mehansko) podobo renesančne in baročne umetnosti, je izdelana prejkone zato, da bi opravičila večjo rabo interpretativnih metodologij na tem področju, ki so jih znanstveniki preizkušali v zgodovini moderne umetnosti. Stavimo lahko, da je imel Brendel, ko je pisal več kot le eno od zadnjih strani te knjige, v mislih neko ikonologijo à la Panofsky in jo hotel uporabiti kot impliciten referenčni model za preboj ozkih mest lastne discipline. Toda hkrati, celo v istem kontekstu in na isti strani, vztraja, da je treba preučevati razvejenost ikonografij s filološko paradigmo, da bi mogli sestaviti, tako kot za rokopisno tradicijo, prave in resnične *stemma* podob, kjer bodo derivacije iz istega skupnega debla združene v veje (*branches*) na podlagi skupnih distinktivnih lastnosti (str. 146 ss. v it. izd.).

Seveda prepostavljajo raziskave te vrste organiziranost umetnostne proizvodnje v tipoloških enotah (ali serijah), ki jih pisani viri nikoli ne opisujejo, medtem ko jih spomeniki kažejo v kar največji meri.⁵³ Diahronični dimenziji, prevedeni v *stemma imaginum*, ustrezajo poleg tega številne sinhronične segmentacije. Med njimi bi morali verjetno zavzemati prvo mesto struktura in funkcioniranje delavnice in postopki selekcioniranja ikonografske tradicije. Radi bi pogledali v tiste vzorčne zvezke, ki naj bi zagotavljali kroženje tem in shem od delavnice do delavnice, toda za celotno rimsko obdobje lahko pokažemo le bolj ali manj dokazane indice za to.⁵⁴ Kakor je Brendel že sam omenil na drugem mestu, že dejstvo, da so nekatere "knjige vzorcev" srednjega veka "ohranile antično formo horizontalnega zvitka, takrat že dolgo časa nič več v rabi", samo po sebi zadostuje za domnevo, da so tudi v antiki obstajale podobne "knjige" in da so imele obliko zvitka.⁵⁵ Najverjetnejši ostanek "knjige" tega tipa, ki je morala služiti za izdelavo tkanin ali talnih mozaikov, je neki papirus iz Victoria and

Albert Museum z Orfejem med živalmi v krogu.⁵⁶ Toda za kompleksno raziskavo organiziranosti dela delavnice še vedno manjkajo zadovoljivi podatki; še več, poskusi, do katerih prihaja sem ter tja, so fragmentirani po vrstah gradiva, čeprav je verjetno, da bi nam analiza proizvodnih načinov v visoko standardiziranem okolju (na primer *terre sigillate*) dala referenčne modele za druge primere, razvrščene na lestvici rastoče kompleksnosti.

Drugi skupini sinhroničnih segmentacij pripadajo tematske izbire naročnika, javnega ali privatnega, katerih očitna posledica je, da lahko ista oseba v različnih okoliščinah in trenutkih svojega življenja nastopa v vlogi javnega ali privatnega naročnika. Poleg tega skromna razpoložljiva dokumentacija le deloma pojasnjuje skoraj popolno nezanimanje za "posrednike" med umetnikom in naročnikom. Zadostuje pomisliti na "umetnostnega svetovalca", kakršen je bil rimski vitez Atticus, slavni naslovnik tolikih Cicerovih pisem, ki je okrog leta 55 pred n. št. svetoval Pompeju izbor kiparske opreme za njegov teater (prva stalna zgradba tega tipa, postavljena v Rimu), nekaj let prej (med 68 in 65 pred n. št.) pa je iz svojega začasnega atenskega bivališča preskrbel Ciceru knjige in kipe za njegovo tuscolansko vilo.⁵⁷ Javni spomenik, kakršen je bil Pompejev teater, in *privatni* spomenik, kakršna je bila Cicerova tuscolanska vila, sta bila torej okrašena s kipi pod vplivom iste osebe. Le zelo redko lahko v virih najdemo imena teh "svetovalcev"; pogosteje je struktura posameznih ikonografskih programov preučevana le na podlagi podob. Študije, kakršne so tiste Paula Zankerja o Forum Augusteum in Forum Traianum,⁵⁸ pravilno poudarjajo vsakega od posameznih elementov kiparskega okrasa, hkrati pa skušajo ugotoviti in z besedami opisati implicitne povezave, ki potekajo med podobami.⁵⁹ Gre za enega najpomembnejših problemov ne le antične umetnosti. Po svoji naravi se neki ikonografski program (sestavljeno, na primer, iz serije podob različnih mitoloških prizorov) kaže kot enovita celota *po svojem konceptu*, ne pa nujno po slogu, zakaj različne podobe so lahko izdelali, na primer, zaradi časovnih razlogov različni umetniki. Programski koncept (*inventio*) je lahko delo samega naročnika, naročnika, ki mu pomaga "svetovalec", ali pa samega "svetovalca", ki ga je pooblastil naročnik. V vsakem primeru pa je moral umetnik (ali umetniki) koncept prediskutirati in udejaniti, včasih pa je lahko v celoti ali

deloma sam prevzel vlogo "svetovalca".⁶⁰ Čeprav je ta postopek v splošnih obrisih jasen in v določenem številu primerov (katerih število postane veliko šele po nekako letu 1530) dobro dokazan, je toliko težje najti neposredne dokaze o njem (pisma ali dokumenti o naročilu) tako za antično kot srednjeveško umetnost, pogosto pa tudi za moderno. Ker samo tovrstna neposredna pričevanja zagotavljajo poznavanje načel splošnega *inventio* in s tem implicitnih vezi med različnimi podobami, so morali zgodovinarji umetnosti (antične in neantične) izdelati metodologije branja ikonografskih programov, ki bolj ali manj zavestno ustrezajo postopkom rekonstrukcije izgubljene *inventio*. V tem smislu bo nekdo prej ali slej moral poskusiti analizirati povezave in načine grajenja ikonografskih programov *kot takih* ter postaviti, v terminih kontinuitete ali preloma, problem odnosa med programi (in *inventiones*) v antični⁶¹ in srednjeveški in moderni umetnosti. Velika tema, ki jo je vpelejal Wickhoff, prehod kontinuirane pripovedi rimske umetnosti v srednjeveško - od Trajanovih pripovedi na njegovem stebru do Kristusovih na stebru škofa Bernwarda iz Hildesheima (okoli 1018) - lahko najde v tej podobi novo mesto.

Očitno je torej, da več kot le eni temi (ali morda vsem), označeni na tem mestu kot *sinhronične segmentacije*, na drugi strani ustrezajo diahronične linije, ki ne potekajo samo skozi celoten tok rimske umetnosti, marveč se pričnejo *prej* in se nadaljujejo *pozneje*. To velja, kot smo že videli, na primer, za problem "knjig vzorcev". Rečemo lahko celo, da navidezni maksimalni fragmentiranosti ustreza maksimalna enotna vizija. V izredno pomembni knjigi Richarda Brilliantia (*Gesture and Rank in Roman Art*, New Haven 1963), ponuja tako zgodovinska posameznih GEST, fiksiranih v vse bolj standardizirane ikonografske formule, do danes nedvomno najbolj koherenten presek razvoja rimske umetnosti. Študij jezika gest se izkaže v tem smislu kot še posebej ploden; napredujoči kristalizaciji form bo ustrezala načelna enovalentnost pomena (*ena gesta* bo pomenila *le eno stvar*).⁶² Delovanje *javne* umetnosti v rimskem svetu kot kanal za širjenje političnih in ideoloških sporočil bo bolj kot kje drugje jasno pokazalo proces, po katerem se lahko različne ikonografske formule vzajemno kombinirajo (kar dela antični umetnik) ali v celoti zberejo (kar dela današnji znanstvenik) in oblikujejo slovar vizual-

nega komuniciranja. Dejstvo, da je tak "slovar" nato deloma prešel v zgodnjekrščansko in srednjeveško umetnost, postavlja še dodatno zahtevo po čim prejšnjem opisu njegovih komponent in analizi njegovega historičnega formiranja.

Posebna narava rimske umetnosti (zaradi same geografske in kronološke razprostranjenosti v okolju, ki ga pokriva) je torej prav v nasprotju med številnimi linijami *segmentacije* in *diferenciacije*, ki potekajo skozi njo (razredi, oziroma boljše, družbene skupine: centurioni, trgovci na Renu, latifundisti afriških provinc ...; generacije umetnikov in naročnikov; posebni pogoji okolja, kakor na primer obstoj predhodnih umetnostnih kultur; ⁶³ delavniške prakse, tematske izbire ...), in izredno močno *težnjo po poenotenju*. Ta se izraža predvsem v napredujočem procesu figuralne *koiné* (skupni jezik), ki večinoma temelji na grški ikonografski tradiciji, ki jo temeljito obnovi. Na eni strani zaradi težnje po izdelavi razumljivega in koherentnega jezika, na drugi pa zaradi potrebe, da postane sporočilo razumljivo publiki izredno razlikujoče se kulture od ene do druge strani imperija. Koristno je precizirati, da je *koiné*, o kateri govorimo, ikonografska *koiné*, ne slogovna.⁶⁴ Ta s "koncem antike" ne razpade, marveč se nadaljuje v zgodnjekrščanski in srednjeveški umetnosti.⁶⁵ Množična in/ali serijska proizvodnja, standardiziranost delavniških postopkov, raba mehanskega reproduciranja z modeli iz gipsa vred⁶⁶ so pri širjenju te *koiné* in njenem vkoreninjenju v vsako, še tako oddaljeno območje imperija najpomembnejši dejavniki. Da ima vsako območje svoje lokalne sloge in svoje posebne različice ikonografskega jezika, je očitno del pravil igre. Toda vez, ki drži skupaj to težnjo k skupnemu jeziku ikonografskih formul ustaljenih pomenov, je FUNKCIJA *javne* umetnosti v rimskem svetu kot kanala za razširjanje političnih in ideoloških sporočil. Isto dvorno okolje, ki je odgovorno za politične in vojaške odločitve, za spoštovanje zakonov, za pisma upraviteljem in lokalnim administracijam, proizvaja torej neko svojo ikonografijo z eksplicitno slavilno in propagandno funkcijo, in jo, kolikor le more, razširja po vsem *orbis romanus*. V tem procesu kroženja podob igrajo novci vlogo prve vrste. Kovani v velikih serijah in pod nadzorom državnih organov, pogosto na majhnem prostoru kondenzirajo prizore imperialne propagande iz ikonografske tradicije historičnega reliefa ali triumfalnega

slikarstva in jih (zaradi malo prostora) skrčijo na podobe, ki so bolj podobne formulam, pogosto opremljene z besednimi ključi, ki služijo kot didaskalije ali slogani (*Adventus Augusti; Felicitas Temporum; Concordia Exercitus*). Ikonografska dediščina tako na najobsežnejši način kroži po svetu, poudarjajoč svojo formularno naravo in pomen vsake od podob.

"Tematska umetnost" in "serijska proizvodnja" sta torej dve plati iste medalje. *Javna* umetnost (konec koncev sam obstoj centralistične države z njeno ideologijo in propagando, ki se izražata tudi s podobami) pomeni v razvoju rimske umetnosti glavno pot in hrbtnico. Tej standardizaciji procesa umetnostne proizvodnje ustreza standardizacija načinov recepcije. Dve liniji se približujeta ena drugi. Rastoča formularizacija jezika se mora prilagoditi *tako* mestom, od koder izhaja (predvsem dvor), *kot* publiki, na katero so sporočila osrednje oblasti naslovljena. Vprašanje, ki je bilo vse do danes deležno le malo pozornosti, je, v kakšni meri se je organiziranost *privatne* umetnostne proizvodnje v vseh njenih vidikih in različicah prilagodila vse prežemajoči paradigmi *javne* umetnosti.

Rimska umetnost se ne konča s koncem rimske države. Jezik, ki ga je izdelala, se nadaljuje (seveda različno) na eni strani v bizantinski umetnosti in na drugi strani v umetnosti srednjeveške Evrope. V tem smislu je rimska umetnost resnično "prva evropska umetnost".⁶⁷ Beseda "rimska" ima lahko v njeni definiciji predvsem kronološki pomen, ne da bi s tem izgubila svojo polnost. Kljub vsem notranjim diferenciacijam, linijam interakcij in prelomov, je mogoče govoriti o evropski "srednjeveški umetnosti", ker vsota lingvističnih in tematskih razlik, ki jih najdemo od kraja do kraja in iz časa v čas, ne zadostuje (celo tu, kjer ni politične enotnosti) za ukinitve skupne referenčne osnove, ki jo označuje v prvi vrsti krščanska vera, in s tem njene teme in njene podobe. Na enak način drži "rimska umetnost" kot tako skupaj ideologija imperialne oblasti, ki se lahko tudi sama kaže (v imperialnem kultu) v obliki religije. Moč, ki jo drži skupaj kot enoto, ki jo je mogoče koherentno historično interpretirati, in jo je mogoče opisati s sinoptično vizijo, je ista moč, ki skrbi (z večjim ali manjšim uspehom) za obrambo meja, preskrbo z vodo, kroženje in stabilnost denarja ter širjenje kovov (ali portretov) in ki vsako-

mur govori o večnosti imperija in vrlinah princepsa. Toda *znotraj* teh meja je *manifoldness*, v kateri se ta umetnost vseskozi pojavlja, vredna, da jo preučimo kot tako v ekstremnih različicah okolij, naročnikov, umetnikov in situacij. V tem pomenu je lahko dejstvo, da je rimska umetnost večinoma anonimna in brez sočasne historiografije (v smislu, preciziranem na str. 162 ss. v it. izd.), obrnjeno v korist današnjega preučevalca. "Estetska načela in razvoj te umetnosti moramo deducirati neposredno iz spomenikov". (Zgoraj, str. 27.) Možnost delovati tako, da premaknemo pozornost z umetnika ustvarjalca na umetnoobrtne postopke, je tu večja kot drugje, in večja je skušnjava, da postavimo na isto raven kiparja in izdelovalca keramike. Zakaj "zgodovina anonimne umetnosti", ki sta jo predlagala Wöllflin in nato Pinder kot abstraktni referenčni model, *obstaja* - in je rimska umetnost.

Es gibt kein unbeschränkt un allein
'Kommandes', kein endgültig 'Verlorenes'.
Im Kommanden ist das Vergangene.⁶⁸

Joseph Roth

5. Težko bi bilo v umetnostni literaturi Zahoda pokazati neki odlomek, ki bi imel tako velik in dolgotrajen vpliv, kot sta ga imeli dve vrstici, v katerih Plinij Starejši lakonično govori, da je v CXXI. Olimpijadi (296-93 pred n. št.) *cessavit ars, ac rursus revixit* v CLVI. Olimpijadi (156-53).⁶⁹ Že samo dejstvo, da je Lorenzo Ghiberti citiral ta odlomek v svojih *Commentarii*, in da je prevajal *revixit* z "rinacque", zadostuje za domnevo, da se je njegov vpliv razširil vse do ideje, da naj bi umetniki v Italiji izpeljali "renesanso antike",⁷⁰ s tem pa nasploh na vsako shemo zgodovine evropske umetnosti, ki domneva konec in ponovno rojstvo "klasične" vizije sveta, "klasične" forme umetnosti.⁷¹ Ta historiografski model, ki bi ga lahko imenovali "napredovanje v skokih", se v raziskovalni praksi zgodovine umetnosti praviloma križa z modelom "kontinuiranega napredka",⁷² s čimer seveda povzroča številne diskusije o detajlih, nikakor pa ne nepremostljivega nasprotja.

Vredno pa se je vprašati, kakšen je natančen pomen (za Plinija) teh besed. Kakor je nekoč opomnil Bianchi Bandinelli, ga tako natančen raziskovalec Plinija, kakor je bil Silvio Ferri, v svoji izdaji njegovih knjig v *Storia delle arti antiche*⁷³ v komentarju razlaga v smislu, ki ga

je že veliko prej nakazal H. Brunn: ("umetnost se je končala in ponovno oživila"), "vendar v prevodu (str. 77) omejuje prekinitve na proizvode umetnosti v bronu, česar pa kontekst ne potrjuje".⁷⁴ Ta razlaga je točna do črke; v resnici Ferri prevaja: "po tem letu je prišlo v *umetnosti v bronu* do prekinitve, ponovno pa se pojavi v CLVI. Olimpijadi", in komentira (skladno z Brunnom), da je Pliniju verjetno okrog CXXI. Olimpijade zmanjkal njegov grški vir, zato je zanj *cessavit ars*. Gre torej za to, ali je umetnost, ki "se konča", umetnost v bronu ali "umetnost" nasploh; to drugo branje je hkrati Ghibertijevo in Bianchi Bandinellijevo. Otto Brendel je verjetno edini, ki je pomislil na tretjo možnost. Ker "ne more reči, da je bilo umetnostne proizvodnje konec, ker do tega seveda ni prišlo", Plinij s temi besedami označuje "konec 'umetnosti', razumljene kot formalna teorija klasičnega tipa (*ars = sophia* v grščini)" (zgoraj, str. 42 op. 111). Vendar je mogoče dokazati, da je interpretacija Silvia Ferrija pravilna: cela Plinijeva XXXIV. knjiga je posvečena bronzistiki in vsebuje več kot le eno pritožbo nad njenim propadanjem (na primer XXXIV, 5: *auctoritas artis extincta est*, kjer kontekst nedvoumno kaže, da gre za *ars* vlijanja bronu; XXXIV, 46: neka kolosalna statua Neronovega časa kaže, da je izgubljena (*interisse*) *aeris fundendi scientiam*). Te odlomke je treba postaviti skupaj z mnogimi drugimi (pri Pliniju in drugje), ki tožijo nad propadanjem enkrat ene, drugič druge umetnosti;⁷⁵ še več, vsak od teh odlomkov se nanaša na različna obdobja. V vseh je rimska beseda *ars* zagotovo razumljena kot natančen ekvivalent grške τέχνη, s posebnim ozirom na umetnostno tehniko, kakor se od časa do časa kaže iz konteksta. Če hočemo, da Plinij reče, da je "umetnost" na neki točki umrla, moramo to storiti na podlagi vseh teh in še drugih odlomkov; *cessavit ars* iz XXXIV, 52 ni ključna formulacija, ni geslo za "konec antične umetnosti".

Če je kljub temu tako lahko najti v študijah o antični umetnosti reference na ta Plinijev odlomek v smislu, ki ga nikakor ni mogel imeti, je to dejstvo, ki zahteva pojasnilo. Kadar postane neka povsem nemogoča interpretacija v določeni meri ustaljena (še posebno v Italiji, kjer se je Bianchi Bandinelli nanjo mnogokrat skliceval), lahko pride do tega le zato, ker se v njej združujejo historiografski problemi in tendence, ki v antičnih virih iščejo oporo ali referenčne formulacije. Dve stvari

še posebej zaslužita, da ju zaradi njune pomembnosti omenimo: prva je zahteva, da lahko beseda *ars* v latinščini pomeni "umetnost" v modernem pomenu, medtem ko se lahko nanaša le na neko posebno umetnost (bron-zistiko ali slikarstvo) in na njeno specifično tehnično znanje. Druga je hotenje, definirati *meje* in *naravo* rimske umetnosti tako, da se pokažejo nekatere *linije preloma*.

V Winckelmannovem modelu je rimska umetnost v bistvu ustrezala končni fazi propadanja grške umetnosti, nekakšnemu *senectus*, ki je usodno nastopila po močnem razcvetu, bujnem in jasnem cvetenju in končno zastoju v že manj svežih izviri drugega helenizma. Dekadenci je kot ponavadi sledila smrt, in s koncem antične umetnosti je bil povezovan prenos središča moči iz Rima v Bizanc, kar naj bi se zgodilo v istem času ali kmalu zatem. Rimska umetnost je bila predvsem "grška umetnost pod Rimljani", bila je povezana s tistim historičnim razvojem, katerega prve korake so naredili Dedalos in nato Eginci, in je bila njegov logičen konec. Vsaj od trenutka, ko sta Franz Wickhoff in Alois Riegl spustila z verige svoj "huzarski napad" v klasični arheologiji (izraz je uporabil Adolf Furtwängler), je bila ta povezava rimske umetnosti negirana in v določeni meri obrnjena na glavo. Rimsko umetnost so pričeli gledati ne več z atenske Akropole, marveč s Chartra ali s Stephansdoma. Postopoma si je utrla pot ideja, da je rimska umetnost vpeljala načine upodabljanja, ki so našli svoj najvišji izraz v evropskem srednjem veku. Toda tej liniji kontinuitete med rimskim in srednjeveškim je v ozadju ustrezal prelom med grško in rimsko umetnostjo, ki ni bil nikoli povsem konzumiran ali opisan, pa je bil vendar nujno potreben za definicijo rimske umetnosti kot neodvisne od grške. Na tem križišču dunajskega *fin-de-siècla* se torej prepletajo tri različne niti: problem *definiranja* rimske umetnosti in njenih formalnih inovativnih načel v primerjavi z grško umetnostjo; *notranja periodizacija* s posebnim ozirom na večjo ali manjšo prisotnost "grškega elementa"; in končno problem *globalne periodizacije*, ki naj bi na liniji Grčija-Rim-srednjeveška Evropa-renesansa ugotovila prekinitve in vrnitve. V tem okviru sta definicija rimske umetnosti kot take in ugotovitev historično najpomembnejšega preloma, to je "konca klasične forme", prešli na neki način vzporedni poti. Začetek rimske umetnosti je bil od časa do časa

postavljen v srednjo in pozno republiko, v čas Avgusta, Flavijcev ali Trajana. "Konec antične umetnosti" naj bi se začel s Severi, z Markom Avrelijem ali s Trajanom. Trajanov steber je enkrat (Bianchi Bandinelli) največji spomenik najbolj tipične rimske umetnosti v njenem največjem sijaju, drugič (Lehmann-Hartleben) "ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike" (spomenik rimske umetnosti na začetku pozne antike).⁷⁶ Elementi ne-klasičnosti, razumljeni kot tipični za pozno antiko, so bili odkriti tudi v delih "plebejske umetnosti", ki so v kronološkem smislu veliko zgodnejša. Kritiška kategorija "pozna antika" (*Spätantike* v izvorni nemški obliki⁷⁷), definirana enkrat po formalnih parametrih, drugič na podlagi kronoloških razmejitev, ki se razlikujejo od avtorja do avtorja, se zdi, kot da sama po sebi predpostavlja dve različni vrzeli ali preloma: prvega med "visoko" in "pozno" antiko, drugega med slednjo in srednjim vekom.

Gledani kot celota kažejo ti poskusi periodizacije (z njihovimi skoraj neštevilnimi obstoječimi in pričakovanimi različicami) situacijo, ki je na neki način paradokсна. Na eni strani je rimska umetnost prikazovana kot "nasprotna" grški, ker ji manjkajo elementi, definirani kot "klasični", "prežitki" grecizmov v rimski umetnosti so prikazani kot lastnosti določenih vrst materiala (na primer srebrnine) ali dobro definiranih sociokulturnih razredov, medtem ko je kreativni "pol" ugotovljen v "italskih", "plebejskih", "provincialnih" ali "poznoantičnih" (to je, nedvomno ne-klasičnih) formalnih značilnostih. Na drugi strani nadaljujejo z govorjenjem o "koncu antične umetnosti", postavljenem v spreminjajoči se čas med Konstantinom in Teodozijem; na ta način je "klasična antika" še vedno enoten blok, kakor je bila to v Winckelmannovi sistematizaciji. Bianchi Bandinelli je zadnji del svoje zgodovine rimske umetnosti naslovil z "Roma. La fine dell'arte antica"; v njem se zgodovinska pripoved ne razvija več po neki bipolarni shemi, marveč je, nujno, fragmentirana po provincah. In v njem je "fenomen 'konca antike'" definiran preprosto kot "konec helenistične forme".⁷⁸ Vendar lahko "konec helenistične forme" zasledimo tudi na tropaeju iz Adamklissija (začetek 2. stoletja) ali na reliefih grobnice peka Eurisaca (čas Avgusta); na drugi strani pa "helenistična forma" živi še naprej v tistem, kar je L. Matzulevitsch enkrat za vselej imenoval *Byzantinische Antike*,⁷⁹ pa tudi na

freskah iz Castelseprijia ali v "karolinški renesansi". Lahko se torej prepustimo skušnjavi, postavljajoč paradoks nasproti paradoksu, da oznamimo, kako se konec antične umetnosti ali sklada s smrtjo helenističnih kraljestev med 2. in 1. stoletjem pred n. št. ali pa konca še ni bilo.

Seveda pa obstaja neka mnogo privlačnejša alternativa. Zakaj bi vohunili, kakor ob postelji umirajočega, za napredujočim zmanjševanjem "klasičnosti" na stebru Marka Avrelija, slavoloku Septimija Severa ali Konstantinovem slavoloku? Zakaj bi se veselili znakov dobrega zdravja na avrelijanskih reliefih iz Efeza, mozaiku iz Antiochije ali srebrnem servisu s Cipra? "Kakor ljubljene ženi, ki z morskega brega z očmi, polnimi solz, zre za ljubljanim, ki odhaja, brez upanja, da ga bo znova videla, in v upanju, da bo njegovo podobo opazila na odaljujočem se jadru, tako tudi meni, kakor zaljubljeni ženi, ostaja le senca predmeta mojih želja," klasična grška umetnost. Z besedami zadnje strani Winckelmannove *Zgodovine antične umetnosti*⁶⁰ lahko seveda sanjarimo o klasičnosti, ki izgineva kakor kapriciozen ljubimec. Videli ga bomo, ko se bo pojavil enkrat v Bizancu, drugič v karolinški preobleki pa zopet med gostimi robinjami gozda v Castelseprijiju; opazili bomo njegovo podobo na kapitelu iz Moissaca, na prižnici Nicole Pisana, pri Giottu pri Scrovegnih; pozdravili ga bomo oživiljenega v italijanskem quattrocentu. Toda temu modelu prekinitev in oživitvev lahko postavimo nasproti model *kontinuirane tradicije*, toliko bolj obetavnem, kolikor manj se ga uporablja le na ravni forme. Drastično zmanjšanje pričevanj v visokem srednjem veku to nit tanjša, vendar je ne prekinja. "Klasicizirana" draperija neke skulpture romanske Provanse, neprekinjeno občudovanje konjeniškega kipa Marka Avrelija (za katerega so verjeli, da je Konstantin) v Rimu, sarkofag z mitom Proserpine, prenešen iz Rima v Aquisgrana, da bi služil kot grob Karla Velikega, tvorijo del te iste niti. Njej pripadajo prav tako amorini, naslonjeni na obrnjeno bakljo, ki jih je Wiligelmo v Modeni prevzel s kakšnega rimskega sarkofaga, friderikanske skulpture na capuanskih vratih in stotine srednjeveških derivacij kapitolskega *Spinaria*.

Po teh prepletenih stezah nas bo vodila *Mnemosyne*, ki jo je priklical Aby Warburg.⁶¹ Noben labirint, noben

Minotaver ne more požreti vsega spomina na antiko. Rdeča nit nas veže na Ariadno.

Opombe

- 1 Prva izdaja *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* je izšla v Leipzigu leta 1926; moji citati so iz četrte izdaje, Köln 1949.
- 2 Pinder, *op. cit.*, 32 ss.
- 3 Najboljši pregled pisanih virov za zgodovino antične umetnosti je še vedno E. Pernice in W.H.Gross, v *Allgemeine Grundlagen der Archäologie*, München 1969, 395-496. Razpravo B. Schweitzerja o Ksenokratu iz Aten lahko beremo v italijanščini v B. Schweizer, *Alla ricerca di Fidia*, Milano 1967, 257 ss.
- 4 Primeri so vzeti iz C.L. Ragghianti, *Pittori di Pompei*, Milano 1963, in iz A. Giuliano in B. Palma, *La maniera ateniese di età romana. I maestri dei sarcofagi attici*, Roma 1978. Za drugi primer, naveden v tekstu, glej *status quaestionis* v C. Syre, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn 1979.
- 5 Pinder, *op. cit.*, 29 (kurziva je v tekstu).
- 6 O "Kunstgeschichte ohne Namen" je govoril Wölfflin že leta 1915 (glej M. Lurz, *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, 18 ss., za Pinderja glej str. 40); toda njegova desetletna polemika o tem s Hermannom Vossom (citati v Lurz) kaže, da je bil pomen, ki ga je dajal tej formulaciji, precej drugačen od tistega, ki ga bo dobil pri Brendlu.
- 7 Citati so iz O. Brendel, "The Scope and Temperament of Erotic Art in the Graeco-Roman World" (v *Studies in Erotic Art*, uredila T. Bowie in C. V. Christenson, New York - London 1970, 3-107), 48 in 46.
- 8 Glej zgoraj, str. 12 ss. in Pinder, *op. cit.*, 13.
- 9 R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine*, London 1974, 197 ss.: "Non-Periodic Styles and Roman Eclecticism."
- 10 Pismo je delno objavil W. M. Calder III. v biografski opombi, ki uvaja (str. X-XI) zbornik razprav *In memoriam O. J. Brendel. Essays in Archaeology and Humanities*, uredili L. Bonfante in H. von Heintze, Mainz 1976.
- 11 O njem lahko v italijanščini beremo: F. Boll, C. Bezold in W. Gundel, *Storia dell'astrologia*, Bari 1977 (z uvodom E. Garina). Brendel je bil študent v Heidelbergu od 1920 do 1923 (glej biografsko opombo navedeno v prejšnji opombi). "Symbolik der Kugel. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte der älteren griechischen Philosophie" je bila objavljena v *Römische Mitteilungen* LI, 1936, 1-95; pred nekaj leti je prišlo do njenega angleškega prevoda: *Symbolism of the Sphere. A Contribution to the History of Earlier Greek Philosophy*, Leiden 1977.
- 12 "The History of Art", v *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Philadelphia 1953, 82 ss.; citirano po italijanskem prevodu "Tre decenni di storia dell'arte negli Stati Uniti. Impressioni di un europeo trapiantato," v *Il significato nelle arti visive*, Torino 1962, 305 ss., še posebno str. 312-13. Glej tudi H.

- Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt Main 1979, 13 ss.
- 13 Panofsky, "Il significato" *cit.*, 316.
- 14 *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, 62-70.
- 15 Iz leta 1937 je prizor, ki ga Curtius opisuje na zadnji strani svojih spominov (*Deutsche und Antike Welt, Lebenserinnerungen*, Stuttgart 1958, 349: "Nekega septembrskega jutra leta 1937, ko sem bil v Heidelbergu gost mojega prijatelja Karla Jaspersa, sem, ko sem se bil pravkar oblekel in gledal skozi okno strmo grajsko pobočje ter se prepustil spominom, zaslišal trkanje na moja vrata. Odprem. Zunaj je stal sel, ki mi je izročil zapečateno pismo. Bilo je pismo, ki ga je podpisal 'Führer', in s katerim so me obvestili, da sem odpuščen iz službe Reichu. Sprejel sem ga kot dejanje investiture."). Curtius je bil (od 1928) direktor Nemškega arheološkega inštituta v Rimu, kjer je bil Brendel asistent od 1932 do 1936: glej spomine, ki jih je o njem napisal Brendel v *L. Curtius, Torso. Verstreute und nachgelassene Schriften*, Stuttgart 1957, 12 ss.
- 16 A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1966, 174.
- 17 "A Kneeling Persian" *cit.*, 65.
- 18 *Ibid.*
- 19 C. Dauphin, "Symbolic or Decorative? The Inhabited Scrolls as a Mean of Studying some Early Byzantine Mentalities," *Byzantion* XLVIII, 1978, 10 ss.
- 20 Gradivo in bibliografija v D. de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden 1974.
- 21 "Römische Kunst, zwei Generationen nach Wickhoff", *Klio* XXXVIII, 1960, 276 ss.; "L'arte romana, due generazioni dopo Wickhoff", *Archeologia e Cultura*, Milano-Napoli 1961, 234 ss. (od koder so citati; tukaj str. 45-55, *op. prev.*).
- 22 Še posebej: *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, prva izdaja Milano 1969; *Roma. La fine dell'arte antica*, prva izdaja Milano 1970; in (v sodelovanju z A. Giulianom) *Etruschi e italici prima del dominio di Roma*, prva izdaja Milano 1973. Bibliografijo del Bianchi Bandinelli (1900-75) najdemo v *Dialoghi di Archeologia* VIII, 1974-75, 201 ss. Med mnogimi, ki so skušali ovrednotiti njegov prispevek in njegovo mesto v zgodovini raziskovanj zaslužijo posebno pozornost: A. Carandini, "Le opere giovanili di Ranuccio Bianchi Bandinelli", *Prospettiva* 1, 1975, 6 ss.; A. La Penna, "Ranuccio Bianchi Bandinelli: dalla storicita al marxismo", *Belfagor* XXX, 1975, 617 ss.; P. E. Arias, *Quattro archeologi del nostro secolo*, Pisa 1976, 65 ss.; F. Coarelli, "Ritratti critici di contemporanei. Ranuccio Bianchi Bandinelli", *Belfagor* XXXI, 1976, 415 ss. (na str. 445 seznam nekrologov); izredno zanimivo (tudi zaradi odnosov s Crocejem) je pismo Rudolfa Borchardta Bianchi Bandinelliju, datirano 23. aprila 1943 in napisano v odgovor na prvo izdajo knjige *Storicità dell'arte classica*; objavljeno je bilo šele pred kratkim (v *Festschrift für Rudolf Hirsch*, Frankfurt a. Main 1976, 320-27), nanj pa me je opozoril kolega Heinrich Drerup.
- 23 *EAA* VI, 1965, 939 ss.
- 24 *Archeologia e Cultura cit.*, 235 ss. Bianchi Bandinelli na tem mestu primerja Brendlovo stališče s stališčem Blanckenhagna, ki pa je občutno drugačno.
- 25 *Ibid.*, 230: "Brendel res pravilno razume, da je nujno treba 'to reconstruct the evolution of Roman Art as a process in History' (kjer bi raje bral *development* namesto *evolution*), vendar je izredno pomembno razumeti, da je rimska umetnost kar najtesneje povezana z rimsko zgodovino."
- 26 *Ibid.*, 239.
- 27 *Ibid.*, 241 ss.
- 28 "Arte plebea", *Dialoghi di Archeologia* 1/1, 1967, 7 ss. (Članek je pozneje izšel v Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, 1980²; slov. prev. *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, 45-58, *op. prev.*)
- 29 Glej Brendlov prikaz na str. 102 ss.
- 30 R. Bianchi Bandinelli, "Naissance et dissociation de la koiné hellénistique-romaine", *Le rayonnement des civilisations grèque et romaine sur les cultures périphériques*, Paris 1965, 443 ss. (Članek je pozneje izšel v Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Roma 1978, 1980²; slov. prev. *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, 61-88, *op. prev.*); *id.*, *Studi miscellanei* 10, Roma 1967.
- 31 "Arte plebea" *cit.*, 17 ss.
- 32 "Naissance et dissociation" *cit.*, 452 ss.
- 33 *Archeologia e Cultura cit.*, 247, opomba 18. V času te razprave (1959) je Bianchi Bandinelli uporabljal še Rodenwaldtov izraz "ljudska umetnost". Prehodni izraz najdemo v "Naissance et dissociation", 449: "... l'art italique que nous pourrions bien appeler, du fait de sa rusticité, 'populaire' ou 'plébeien'". Dokončna odločitev za izraz plebejsko se zgodi v isti razpravi malo naprej (str. 451).
- 34 V *Cambridge Ancient History* XII, Cambridge 1939, 547.
- 35 Center in periferija: glej razpravo E. Castelnuovo in C. Ginzburg, v *Storia dell'arte Einaudi* I, Torino 1979, 283 ss.
- 36 "Arte plebea" *cit.*, 16.
- 37 "Naissance et dissociation" *cit.*, 452. Glej tudi opombo 77.
- 38 "Arte plebea" *cit.*, 17.
- 39 *Archeologia e Cultura cit.*, 237.
- 40 *Ibid.*, 242. Za rabo termina "ljudsko" v tej razpravi glej zgoraj opombo 31.
- 41 *Ibid.*, 257 ss.
- 42 *Ibid.*, 241.
- 43 *Ibid.*, 242.
- 44 *EAA* VI *cit.*, 941.
- 45 *Ibid.*, 943.
- 46 "Arte plebea" *cit.*, 17.
- 47 "La Colonna Traiana: documento d'arte e documento politico (o Della liberta dell'artista)", *Dall'ellenismo al Medioevo*, uredila L. Franchi dell'Orto, Rim 1978, 123 ss., posebno str. 124 (slov. prev. *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, 135-152, *op. prev.*).

- 48 "La Colonna Traiana" *cit.*, 139. Za problem vidljivosti Trajanovega stebra glej še posebej V. Farinella, "La colonna Traiana: un esempio di lettura verticale", *Prospettiva* 26, 1981, 2 ss.
- 49 Glej T. Hölscher, *Griechische Historienbilder des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Würzburg 1973.
- 50 O. Brendel (članek *cit.* zgoraj v opombi 15, str. 195) je takole označil odnos svojega učitelja Ludwiga Curtiusa do rimske umetnosti: "Curtius v resnici ni hotel vedeti nič o resnični in pravi rimski umetnosti. Tudi v njej je iskal predvsem grški element in prav zaradi tega je prišel do izrednih rezultatov. Njegova kritika rimskih kopij grških skulptur je imela za posledico, da je bil grški element v njih potisnen vse bolj v ozadje, medtem ko je njihova rimska narava prihajala vse bolj na površje. In v njegovi knjigi *Wandmalerei Pompejis* (Pompejansko stensko slikarstvo) lahko od strani do strani sledimo progresivnemu transformiranju njegovih idej. Grški originali, ki stojijo na začetku serij kopij, v njegovi kritiki vse bolj izginjajo. To, kar ostane - kot rezultat za nas danes - se lahko kljub številnim grškim citatom ki jih vsebuje, imenuje le rimska umetnost." Očitno to branje Curtiusa zelo koristi pri razumevanju Brendla; pa tudi tistega procesa v kritiki kopij, ki je na koncu omogočil nastanek take knjige, kakršna je P. Zankerja, *Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmack in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1974, kjer kopije grških originalov niso več (oziroma ne več v tolikšni meri) obravnavane kot pripomočki za "rekonstrukcijo" izgubljenih originalov, marveč kot dela rimske umetnosti.
- 51 Mislim še posebej na "Sculpture municipali dell'area sabellica fra l'età di Cesare e quella di Nerone", *Studi Miscellanei* 10, Roma 1966. Posebno pomemben obračun je tisti, ki ga je preskrbel P. Zanker kot organizator in urednik aktov kongresa na temo *Hellenismus in Mittelitalien* (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Phil.-Hist. Klasse, III F., XC VII, 1976); glej tudi nedavno okroglo mizo Francoske šole v Rimu *L'art décoratif à Rome*, Roma 1981 (tu F. Coarelli, "Alessandro, i Licini e Lanuvio", 230 ss.).
- 52 Med njegovimi številnimi razpravami, polnimi izredno zanimivih sugestij, omenjam na tem mestu: "L'ara di Domizio Enobarbo" e la cultura artistica in Roma nel II secolo a. C.", *Dialoghi di Archeologia* III, 1969, 1 ss.; "Le 'tyranocitone' du Capitole et la mort de Tiberius Gracchus", *Mélanges de l'École Française de Rome* LXXXI, 1969, 137 ss.; "La Mystis di Aristodotos", *Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, 1969, 34 ss.; "Polycles", *Studi Miscellanei* 15, Roma 1970, 77 ss.; "Classe dirigente romana e arti figurative", *Dialoghi di Archeologia* IV-V, 1970-71, 241 ss.; "Il complesso pompeiano del Campo Marzio e la sua decorazione scultorea", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* XLIV, 1970-71, 99 ss.; "Il sepolcro degli Scipioni", *Dialoghi di Archeologia* VI, 1972, 36 ss.; "Il 'grande donario' di Attalo I", *Galli e l'Italia*, Roma 1978, 231 ss.; "La statue de Cornélie, mère des Gracques et la crise politique à Rome au temps de Saturninus", *Le dernier siècle de la République romaine et l'époque augustéenne*, Strasbourg 1978, 13 ss.; (v sodelovanju z G. Sauron) "La tête Pentini. Contribution à l'approche méthodologique du néoatticisme", *Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité*, XC, 1978, 705 ss.
- 53 Med razpravami, ki so skušale sistematizirati (v pomenu, preciziranjem v tekstu) različne prikaze iste teme, omenjamo, poleg Blankenhagrove o Dedalu in Ikaru, ki jo navaja že Brendel, na primer: K. M. Phillips, "Perseus and Andromeda", *American Journal of Archaeology* LXXVII, 1968, ss.; E. W. Leach, "Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting", *Römische Mitteilungen* LXXXVIII, 1981, 307 ss. V težnji po rekonstruiranju serij in prikazu odnosov, ki povezujejo različne člene, je klasična arheologija razvila bogato in natančno metodo, ki jo zgodovina poznejše umetnosti skoraj vedno ignorira. Pomemben primer je delo B. Andreae, "Die römischen Repliken der mythologischen Skulpturengruppen von Sperlonga", *Die Skulpturen von Sperlonga*, Berlin 1974, 61 ss. Za drugo smer arheološke spomeniške filologije (rekonstruiranje ikonografskih programov raznešenih kompleksov) glej istega avtorja "Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan", *Römische Mitteilungen* LXIX, 1962, 106 ss.; "Das Grab der Nasonier", v B. Andreae, *Studien zur römischen Grabkunst*, Heidelberg 1963, 88 ss.
- 54 Glej še posebej H. Kenner, v JÖAI XLVII, 1964-65, 42 ss., 61 ss.; K. Scheffold, "Buch und Bild im Altertum", *Wort und Bild*, Basel 1975, 125 ss.; R. W. Scheller, *A Survey of Mediaeval Model Books*, Haarlem 1963.
- 55 O. Brendel, "The Scope and Temperament of Erotic Art" *cit.*, 68, opomba 72.
- 56 London, Victoria and Albert Museum, T. 15-1964; Neg. n. 54305. Drug možen primer fragmenta papirusa iz neke "knjige modelov" je bil pred kratkim naveden v G. Frangini in M. C. Martinelli, "Una scena della storia di Briseide: il papiro Monacense 128 e la tradizione iconografica", *Prospettiva* 25, 1981, 4 ss. Izredno zanimiv je dokument o naročilu mozaika, ohranjen na papiru iz Kaira: Ph. Bruneau, "Un devis de pose de mosaïque", grščina, Στήλη. Τόμος εἰς μνήμην Νικολάου Κορυλλέ ουτος, Atene 1980, 134 ss.
- 57 Glej G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951, 89 ss.; še posebno F. Coarelli, v *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* XLIV, 1970-71, 105. Papirus iz Kaira, omenjen v prejšnji opombi, je izrednega pomena tudi v tem kontekstu.
- 58 P. Zanker, *Forum Augustum*, Tübingen 1968; *id.*, "Trajansforum in Rom", *AA* 1970, 499 ss.
- 59 Drug poskus v tem smislu: S. Settis, "Per l'interpretazione di Piazza Armerina", *Mélanges de l'École Française de Rome - Antiquité* LXXXVII, 1975, 873 ss.; *id.*, "Neue Forschungen und Untersuchungen zur 'villa' von Piazza Armerina", *Palast und Hütte*, Berlin 1982, 515 ss.; na isto temo A. Carandini v zvezku v tisku, ki bo vseboval prvo popolno izdajo mozaikov in stenskih slik iz vile v Piazza Armerina.
- 60 V "Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento" (v *Storia d'Italia Einaudi*, *Annali* 4, "Intelletuali e potere", Torino 1981,

- 701 ss.) sem skušal za obdobje, navedeno v naslovu, poudariti vlogo teh "posredniških figur".
- 61 M. L. Thompson, "The Monumental and Literary Evidence for Programmatic Painting in Antiquity", *Marsyas* IX, 1961, 36 ss.; K. Schefold, *La peinture pompéienne. Essai sur l'évolution de sa signification*, Bruxelles 1972.
- 62 Daljši (vendar še vedno nepopoln) diskurz na to temo sem razvil v "Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica", *Prospettiva* 2, 1975, 4 ss.
- 63 Dober primer, ki pa ni edini, je seveda Egipt, za katerega so posebej pomembne študije L. Castiglioneja, še posebno "Kunst und Gesellschaft im römischen Ägypten", *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae* XV, 1967, 107 ss.
- 64 Kakršna je *koiné*, o kateri govorijo Bianchi Bandinelli v članku, obsežno navedenem v opombi 30.
- 65 Zadostuje omeniti A. Grabar, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris 1979.
- 66 O odličnih v antiki: N. Himmelmann, *Utopia del passato*, Bari 1981, 199 ss.; in še posebej W. H. Schuchhardt, "Antike Abgüsse antiker Statuen", *AA* 1974, 631 ss.; C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis*, Hildesheim 1980. Izredno pomembni fragmentirani odlički grških skulptur v gipsu, ki jih je odkril Schuchhardt, so bili najdeni v "termah" kraja Baia leta 1954, ne da bi razumeli njihov pomen. Po dolgem in potrpežljivem delu so bili razstavljeni v Freiburgu im Breisgau in nato v Frankfurtu (Liebig Haus) leta 1982 (katalog: Ch. von Hees-Landwehr, *Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen. Der Fund von Baia*, Frankfurt am Main 1982). Brez dvoma so pripadali delavnici nekega kopista.
- 67 O "Significato europeo dell'arte romana" (evropskem pomenu rimske umetnosti) je Bernhard Schweitzer govoril v slavni razpravi iz leta 1950, večkrat navedeni in ponovljeni pri Bianchi Bandinellju (v italijanščini v knjigi *Alla ricerca di Fidia cit.*, 389 ss.); vendar v smislu, ki se od tega zelo razlikuje.
- 68 "Nič ni samo in v vsakem smislu 'prihodnje', nič dokončno 'izgubljeno'. Prihodnost vsebuje preteklost."
- 69 *Naturalis Historia* XXXIV, 52.
- 70 J. Schlosser, *La letteratura artistica*, Firenze 1977, 152.
- 71 E. Panofsky, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971.
- 72 Idejo progressa v umetnosti je "na podlagi idej Jeana Piageta, Clauda Levi-Straussa in Thomasa Khuna" pred kratkim skušal preveriti S. Gablik, *Progress in Art*, London 1976.
- 73 *Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche*, Rim 1946.
- 74 *EAA* II, 1959, 703. Isto razlago je Bianchi Bandinelli ponovil v številnih drugih razpravah.
- 75 Na primer, zopet pri Pliniju: XXXII, 157 (umetnost dleta); XXXV, 28 (slikarstvo).
- 76 K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926.
- 77 Izrazu *Spätantike* (v nemščini) je posvečeno posebno geslo samega Bianchi Bandinellija v *EAA* VII, 1956, 426 ss. Naj omenimo, brez komentarja, naraščajočo težnjo najti v antični umetnosti trenutke ne dekadence, temveč *krize*: glej na primer v delu *Krisen in der Antike. Bewusstsein und Bewältigung*, Düsseldorf 1975, razpravi V. M. Strocke (atenska umetnost v peloponeških vojnah) in K. Fittschna (rimska umetnost v 3. stoletju).
- 78 R. Bianchi Bandinelli, *Roma. La fine dell'arte antica*, Milano 1970, 373.
- 79 Glej E. Hübinger, *Zur Frage der Periodengrenze zwischen Altertum und Mittelalter*, Darmstadt 1969; Chr. Maier, "Kontinuität/Diskontinuität im Übergang von der Antike zum Mittelalter", *Kontinuität/Diskontinuität in den Geisteswissenschaften*, urcdil H. Trümper, Darmstadt 1973, 53 ss. (tam tudi o vplivu Riegla, posebno na medievalista Alfonsa Dopscha).
- 80 It. prev. M. L. Pompalonija, Torino 1961, 419.
- 81 Glej E. H. Gombrich, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London 1970, posebno 239 ss. ("The Theory of Social Memory") in 283 ss. ("The Last Project: Mnemosyne").