

## *Blake i plamena linija*

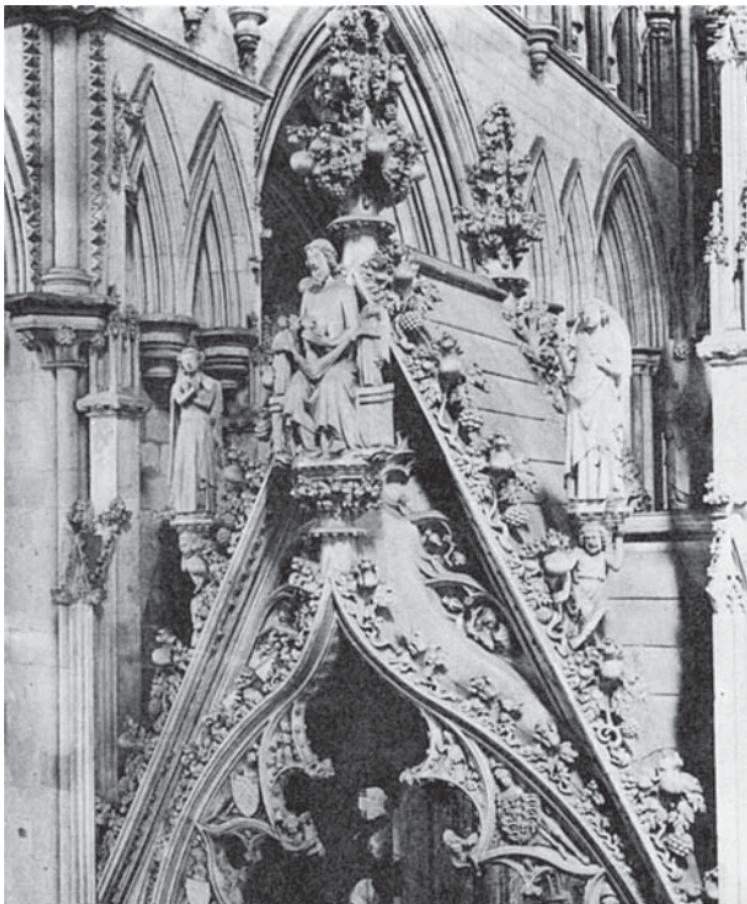
Blake je poznavao važnost polarnosti. Tek, nije ih zvao polarnostima, nego protivštinama.

*Bez Protivština napretka nema. Privlačnost i Odbojnost, Razum i Energija, Ljubav i Mržnja nužne su čovjekovu postojanju.*<sup>131</sup>

Ali za puno razumijevanje tih engleskih svojstava koja svoj vrhunac nalaze u Blakeu, a i za nešto izravniju povezanost s predmetom prethodnog poglavlja, bit će dobro ne započeti odmah s njegovim djelom i pogledima, nego do njih doći postupno, s istaknutim primjerima tog napredovanja kroz protivštine u Engleskoj – s razvojem arhitekture od otprilike 1290-1350. Već smo objasnili za što tu стоји godina 1350. Perpendikularni stil je razuman, uglat, činjeničan, repetitivan i impresivan svojom prostornošću i jasnoćom. Stil prije njega, dekorirani stil, čini se u svakom pogledu protivštinom onog perpendikularnog. On uopće nema nikakvih suvremenih paralela na kontinentu, iako su, što je prilično čudno, paralele (ili odjeci), posebice u Njemačkoj, otpočele pedeset godina kasnije. Ali ta zagonetka ne tiče se ove knjige. Tu nas zanimaju izrazite osobine engleske arhitekture 1290-1350., onako kako se iskazuju u zdanjima poput katedrale u Bristolu,

---

131 Op. cit., str. 181.



Sl. 62. Ondulacija, koja priopćuje raskoš. Detalj s grobnice Percy, u Beverleyju, oko 1345.

Oktogona i kapele Naše Gospe u Elyju, istočnog dočetka katedrale u Wellsu te nebrojenih nadgrobnih spomenika, od kojih ni jedan nije fascinantniji od groba Edwarda II. u Gloucesteru i Percyjeva groba u Beverleyju (sl. 62).

»Fascinantno« je, doduše, samo jedna riječ i čovjek je nikada ne bi uporabio za opis perpendikularne arhitektu-

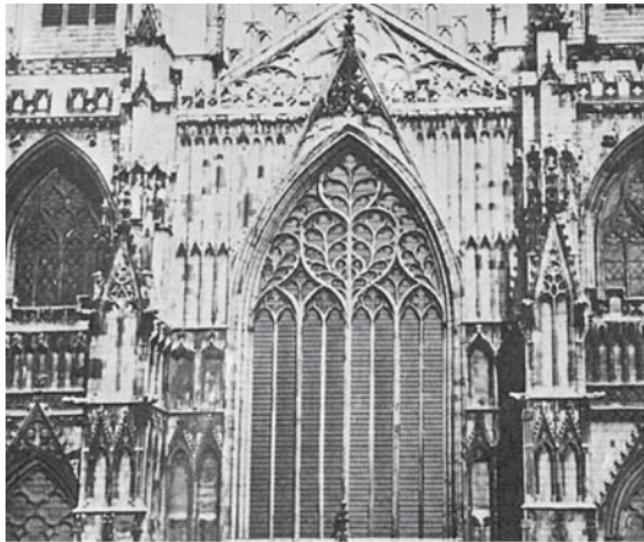
re. Možemo joj se diviti, možemo ju poštovati – ali »fascinacija« je pomalo dvosmislen izraz, pomalo upitan, a perpendikularni stil je otvoren i izravan. Dekorirani stil je, međutim, pomalo nastran, hirovit, svojevoljan, alogičan i nepredvidljiv. Nerazuman je tamo gdje je perpendikularni stil razuman.<sup>132</sup>

Dekorirani stil moramo shvatiti kao reakciju na plemenitu jasnoću ranog engleskog stila iz Lincoln-a i Salisburija. Kao što smo vidjeli, tamo se na jasan i engleski način dio dodaje dijelu, svaki od njih nosi svoje slobodno a ipak odmjereno postojanje: glavni brod, pobočni brodovi, križište, transepti, svetište. Lukovi se gipko uzdižu do točke gdje se konačno ostvaruju, kapiteli su ili profilirani u čisto definiranim oblicima ili obogaćeni onom elastičnom vrstom stilizirane lisnatosti koju zovemo čak »mrtvom prirodom«, ili nešto kasnije, jednako tako, naturalističkim lišćem. Na svoj način, engleska arhitektura bila je vrhunska, upravo poput Chartresa i Reimsa.

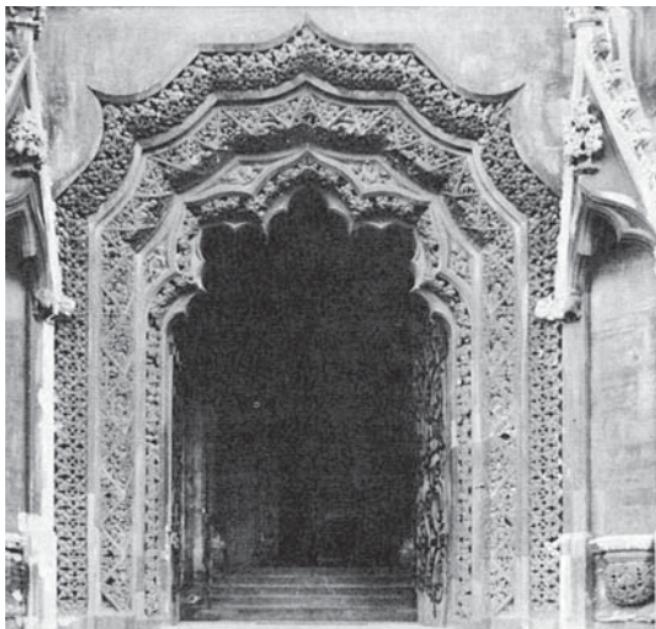
Sve to odjednom se napušta, vjerojatno iz odvratnosti prema savršenstvu. Umjesto da ostanu plemenita skupina šiljastih prozora s klasičnim francuskim mrežištem krugova, razvili su najčudnovatiji *Maßwerk*, oblike poput lišća na stablu, poput bodeža, bubrega ili mjejhura, povezane linijama poput plamena ili valova (sl. 63., gore). Taj tip dekoracije doista se i naziva fluidnim mrežištem. A nigrde nije fantastičniji nego u župnim crkvama Istočne Anglije i Lincolnshirea. Lisnatost tih kapitela odvraća se od prirode, a oblici koji nastaju mutno podsjećaju na morsku travu

---

132 Iako su generalizacije neizbjježne, one stvari pojednostavljaju uvijek previše. One volte u zdanjima poput Kraljeve kapele u Cambridgeu mi-ješaju engleski dekorativni stil s perpendikularnim – češće nego stil koji je vladao pedestak godina prije toga. Tamo se točno zatječu perpendikularne osobine s onima tzv. dekorativnog stila.



Sl. 63. Ondulacija: »tekuće« mrežište prozora iz 14. stoljeća na zapadnom pročelju katedrale u Yorku (gore); te proizvoljne krivulje i kontrakrivulje sjevernog portala crkve St. Mary Redcliffe, Bristol, oko 1320-1330., (dolje).

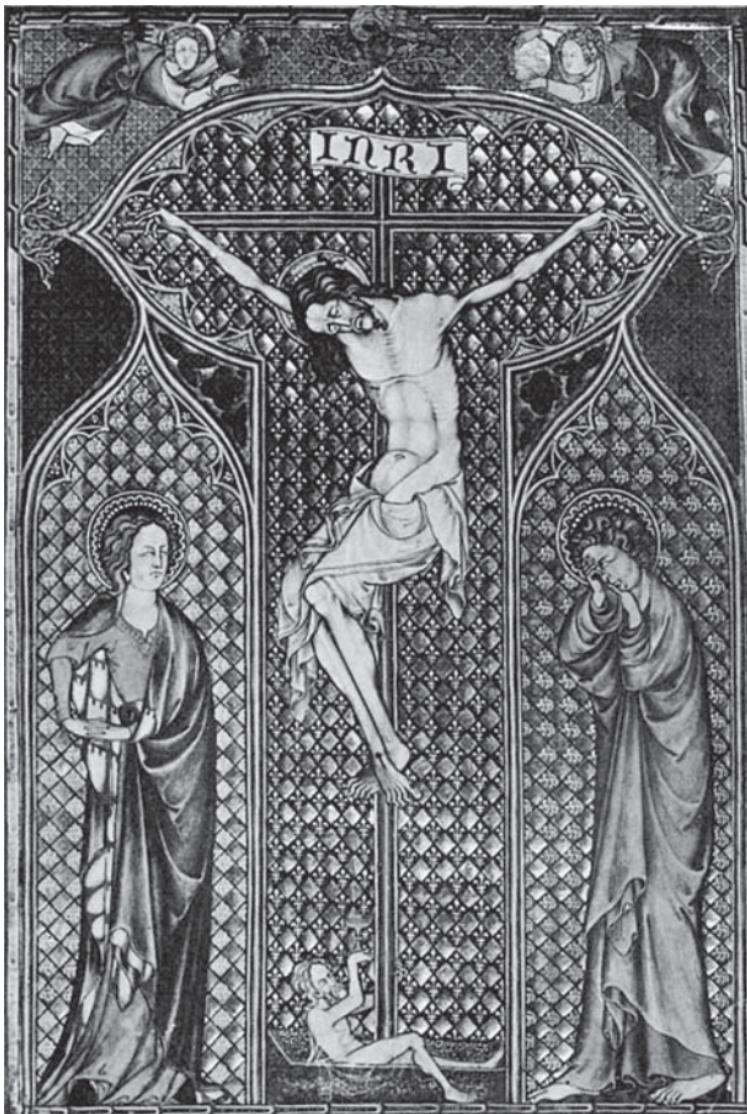


(premda ju ne oponašaju) (sl. 63., dolje, str. 145); ti oblici su ispučeni, otmjeni – a opet lelujavi svojim površinama.

Pa ako se od arhitekture okrenemo ljudskom liku, naći ćemo opet upravo te iste osobine, samo emocionalno još izraženije. U tim godinama, Engleska se i tu našla u europskoj avangardi. Možda je njen najčuveniji specijalitet na kontinentu bilo umijeće vezenja – ono što nam je jednostavno poznato kao *Opus Anglicanum*, engleski zahvat, komadi kao što su plaštevi Syon i Butler Bowdon u Victoria and Albert muzeju, te drugi u tako udaljenim mjestima kao što su Bologna, Ascoli, Toledo, Madrid i Uppsala. Ali i engleske iluminacije bile su jednako visokog reda, ili barem jednako tako cijenimo i iluminatore u zemljama poput Francuske ili Njemačke.<sup>133</sup> Spomenut ćemo samo neke od izvanrednih rukopisa oko 1300., to su psaltiri Arundel i onaj kraljice Mary, te psaltiri iz Ormesbyja i Gorlestona. Na njih smo se dosad osvrtali samo po rubu, i to doslovce po rubu, primjerice na »majmunarije« po njihovim marginama, na te zapanjujući žive male prizore svakodnevnog života i karikature. A sad treba ispiti središnje dijelove tih stranica, prizore iz Svetog pisma, koji kao da tu prirodno supostaje s grotesknim, tragičnim i šaljivim iz Shakespeareovih komada (sl. 64). Te stranice su doista izvanredne, u mnogome smislu u kome je i tzv. dekorirana arhitektura izvanredna. Sudionici svetih legendi izduženi su i vitki, njihova tijela su istanjena i lelujava, njihovi obrisi vijugavi. Pravih pozadina tu nema, možda samo neki kockasti uzorak, te nema nikakve jasno usmjerenje radnje. To je svijet rastjelovljenih tijela, goto-

---

133 Vidi Georg grof Witzhum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Heiligen Ludwigs bis zum Phillip von Valois*, Leipzig 1907., nadalje, R. Freyhan, *Die Illustrationen zum Casseler Willehalm Codex*, Frankfurt 1927.



Sl. 64. Ondulirana linija može poslužiti najvećem intenzitetu izričaja. Raspeće iz Psaltira Roberta de l'Islea, oko 1300., Britanski muzej. Likovi su krajnje izduženi, lebde, s izrazitim obrisima i naborima u draperiji. Čvrstog modeliranja tijela nema.

vo prikaza koje se kreću bestežinski, ili, s Blakeom bismo mogli reći, »tiho, nevidljivo«, s nedokučivim izrazom na svojim neobičnim licima bez kostiju. Ali, ti likovi mogu izraziti strast – strast koja se ne iskazuje nekom radnjom nego prije trpnjom, strast koja iskriviljuje tijelo i lice upravo tim istim krivuljama koje u drugim slučajevima kao da iskazuju tek profinjenu dvorsku eleganciju. Linija dekorativnog stila može biti fluidna, ali može biti i plamena – elegantna ili napeta. Tu smo suočeni s pojmom koja nam je inače poznatija iz slučajeva kao što su El Greco ili drugi maniristički slikari. Tu ćemo također rijetko izbjegći uzne-mirujući osjećaj dvomislenosti između samoponištavajućeg mističnog iskustva i nečega što možda i nije drugo nego neka vrsta samosvjesnog ritualnog baleta.

Kad smo tako pojasnili i utvrdili svoje viđenje dekorativnog stila, možda po prvi put u ovim poglavlјima možemo pokazati kako se pojmom polarnosti pokazuje korisnim u svom djelovanju. Dosad se dekorativni stil u svemu pojavljivao kao kontrast onom perpendikularnom. Ali za potpunu sliku onog engleskog u umjetnosti, potrebna su nam doista oba stila zajedno. Postavlja se pitanje što je zajedničko u oba ta stila. Odgovor glasi da su oba stila protutjelesna ili rastjeljovljena, u smislu negacije nabujale oblosti tijela. Perpendikularni ju nijeće pravokutnošću svojih planova, uglastim kulama, izduženim, tankim, žilavim i mišićavim linijama. Dekorirani stil također, s tankim ali plamenim ili fluidnim linijama. Ali oba su netjelesna, oba linearna. Roger Fry<sup>134</sup>, kaže, doista, za engleske slike-re tijekom zadnja dva stoljeća, kako je »njihova umjetnost prvobitno linearna... a ne plastična«.

---

134 Op. cit, str. 20.

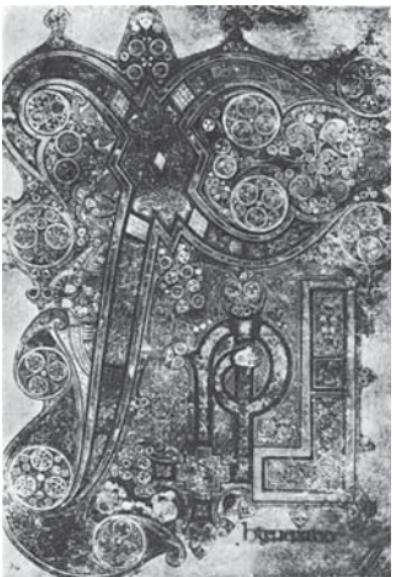
Druge faze engleske umjetnosti poriču tijelo drugim sredstvima. Profesor Wormland i ostali, posljednjih su godina svratili pozornost na značajke engleskih iluminacija iz 10. i 11. stoljeća.<sup>135</sup> Što su one? »Svetlucava« linija, negacija okvira, tako da »likovi na stranici bježe gdje oni hoće« (to su riječi prof. Wormlanda), »neobične grebotine i oznake« (to je, pak, s druge strane, ono što je Reynolds govorio o Gainsboroughu)<sup>136</sup>, a boja uz tu crtovnu mrežu stoji sama umjesto čvrste boje tijela, to jest, za razliku od otomske Njemačke, primjerice. Izvor je tog nadahnutog crtanja, kako smo već vidjeli, Utrechtski psaltir (sl. 37., dolje, str. 96), oko 830. godine, a koji pripada katedrali u Canterburyju. To jest, on je karolinški, kontinentalan, mnogo stariji, izvorno orijentalan. Ali tu je podrijetlo manje važno od činjenice da je to postala engleska osobitost.



Sl. 65. Tekuća linija u engleskim iluminacijama, sredina 12. stoljeća, reakcija na krutu okomitost stila *Psaltira iz St. Albansa*. (v. sl. 58., str. 131). *The Lambeth Bible*, palača Lambeth, London.

135 Francis Wormland, *English Drawings of the Tenth and Eleventh Centuries*, London 1952. Također, Hanns Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, London 1954.

136 »Četrnaesti razgovor«.



Sl. 66. Keltski izvori engleskog linearizma, stranica iz *The Book of Kells* (8. stoljeće, Trinity College, Dublin).

I nadalje, u Winchesteru, gdje je oko 970. cvala iluminacija, draperije su ocrtane u bljeskovima neurednih cik-cak linija, a gusti, raskošni okviri u plamenim lisnatim oblicima. I tu su izvori također karolinški, ali njihov je razvoj u Engleskoj bio dosljedno linearan.

Kad su došli Normani, sve to su odbacili (sl. 58., str. 131). Njihov stil ukočenih, kao podupratih ravnih likova, što smo već rekli, svojevrsna je »perpendikularna« reakcija na one »dekorativne« krajnosti. Ali tome je, na svoj način, ubrzno uslijedio

dio blaži, plemenitiji stil iluminiranja, stil *Biblije iz Lambetha* (sl. 65., str. 149), te velike Biblije iz Winchestera oko 1160. ili kasnije, a tamo su likovi vitki i povezani nježnim i plitkim krivuljama.<sup>137</sup> Svim tim preobrazbama engleskog srednjovjekovnog slikarstva provlači se nebriga za čvrsto tijelo te umjesto toga pozorno zanimanje za život linije – za cik-cak isprva, za valovitu liniju poslije; žestoke isprva, blage poslije – ali uvijek za liniju, a ne tijelo.

137 O normanskim iluminacijama vidi: Margaret Rickert, *Painting in Britain: The Middle Ages* (Pelican History of Art) Harmondsworth, 1954., te relevantna poglavља u T. S. R. Boase, *English Art 1100-1216*, (Oxford History of English Art), Oxford 1953.

Kad smo to ustanovili, bez straha možemo ići unatrag sve do iluminiranih rukopisa 7. i 8. stoljeća u Northumberlandu kao i u Irskoj (sl. 66), a s nešto više okljevanja i do stila keltskih Britanaca u Engleskoj, do spiralnih zavijutaka koji ukrašavaju tzv. ogledalo iz Desborougha (sl. 67) u Britanskom muzeju, te do štita iz Temze u istoj zbirci.<sup>138</sup>

Rukopisi poput *Knjige iz Durrowa* ili *Evangelja iz St. Chada*, sa svojim basnoslovnim prepletanjem vrpca i zavijutaka, te svojim iskrivljavanjem ljudskog tijela do ravne površine položene na kockasti uzorak (Durrow) ili na uzorak ispreletenih traka (sl. 68., str. 152) imaju svakako tu protutjelesnu plošnost već zamijećenu u engleskoj arhitekturi, te protutjelesnu isprepletenost linije, već zamijećenu u dijelu engleske arhitekture te u mnogim kasnijim iluminacijama.

Englezi nisu kiparska nacija. Većina normanskih dekoracija je apstraktna, a ne figurativna. Većina engleske skulpture većih razmjera u 13. stoljeću, ne posjeduje kvalitetu usporedivu 13. stoljeća u Francuskoj, 14. i 15. u Njemač-



Sl. 67. Keltski izvori engleskog linearizma. Ogledalo iz Desborougha, 1. stoljeće poslije Krista. Britanski muzej, London.

138 To je do neke mjere određeno obavljeno u knjizi prof. Freya, gl. I., te dio 8. u glavi VI.



Sl. 68. Linija (ili prije vrpca) a ne tijelo, u engelskim iluminacijama oko 700. *Evangelje iz St. Chada*, katedrala u Lichfieldu, Victoria and Albert Museum, London. Dobrotom krune.

zabete i kralja Jakova, većina toga je rad stranaca, a malo toga je vrsno. Većina tih nadgrobnih spomenika i ukrasa nad kaminima zapanjujuće je siromašna, bilo da su ih radili Englezi ili Flamanci. Tko je, uostalom, i najslavniji engleski kipar kasnijih razdoblja? »Ako nas netko to naglo upita«, kaže Roger Fry,<sup>139</sup> »nema ni jednog imena koje bi nam smjesta palo na pamet«. Najvjerojatnije ime bilo bi John Flaxman. Kako je »Gentleman's Magazine« pisao u povodu njegove smrti 1826., »stekao je veći glas od bilo

koj, sve da u obzir uzmem i bezobzirno uništavanje mnogih kipova koje su u doba Henrika VIII. i Cromwella bili uništili puritanci – što su već, po sebi, bile, naravno, demonstracije protiv likova. Također se moramo podsjetiti kako su Englezi, na nadgrobnim spomenicima kasnog srednjeg vijeka, bili oduševljeni spomen-pločama od mjedi – dakle ne skulpturom, nego gravurom.

Pa ako je riječ o skulpturi iz doba Eli-

139 Op. cit., str. 23.

kojeg umjetnika našeg vremena, osim Sir Christophera Wrena i Sir Joshue Reynoldsa«. Ary Schaffer, istaknut i popularan, sentimentalni francuski slikar iz 1830-ih, rekao je kako svaki mladi slikar ima svog Flaxmana, a on da ima Rembrandta, Dürera i Goyu.<sup>140</sup> Ali taj »njegov Flaxman« ne odnosi se, naravno, uopće na kiparstvo, nego na obrise Flaxmanovih crteža za Homera (sl. 72., dolje, str. 164), Dantea i druge, sa svojim osjetljivim, blagim ondulacijama. Njegovi spomenici zacijelo nisu veliko kiparstvo, premda su oni najprisniji od njih vrlo privlačni.<sup>141</sup>

Potrebno je, međutim, upamtititi dvije stvari prije nego što donešemo neku konačnu odluku o engleskom karakteru i umijeću kiparstva. Prva: samo pedesetak godina prije Flaxmana, Englezi su svakako bili sposobni cijeniti, ako ne baš i stvarati kiparstvo najvišeg reda. Roubiliacu i Rysbracku nije nedostajalo naručitelja, a njihovi nadgrobni spomenici i portretna poprsja su profesionalna, čvrsta i sigurna u svoju treću dimenziju, upravo kao i bilo koja na kontinentu. Kakva već jesu, posebno Roubilicaova, također vrlo dramatična, to jest barokna, pa u tom pogledu (u skladu s postavkom ove knjige) i ne-engleska, to nam njihova ocjena predstavlja problem. Taj problem na sličnoj razini susrećemo već i ranije u slučaju Hogartha, to prožimanje duha rokokoa i baroka s prevladavajućim engleskim duhom, i možemo ga na zadovoljavajući način riješiti samo ako se prisjetimo dubokih promjena u nacionalnom karakteru do kojeg je došlo sredinom 19. stoljeća. O tome ćemo mnogo više morati reći poslije.

Je li se, možda, jednako tako duboka promjena zbiva danas? Ili, kako objasniti pojavu koja se zove Henry Mo-

---

140 Članak Francisa Watsona u »Architectural Review«, br. 118., 1955.

141 Flaxmanova usporednica je Eric Gill, koji uz svoju skulpturu ostaje osjetljivi drvorezac.

ore? Ne vidim nikakve znakove takve duboke promjene (takozvanog novog elizabetinskog doba), te stoga izjavljujem kako veličina jednog Henryja Moorea, kao kipara 20. stoljeća, doista proturječi svemu što sam izložio u ovome poglavlju. Ako Englezi nisu kiparska nacija, ako stoji da nikad u prošlosti nisu stvorili djelo koje bi bilo usporedivo s onim u Francuskoj, Italiji i Njemačkoj, kako to da je najveći današnji živi kipar Englez (povrh toga još, čistim podrijetlom čovjek iz Yorkshirea), kao i da su drugi mlađi engleski kipari opće prihvaćeni među najvažnijima u Europi? Iz te neporecive činjenice trebalo bi povući neku pouku. U svakom trenutku neki pojedinac može proširiti mogućnosti svoje zemlje, a budući kritičari i učeni ljudi morat će se pozabaviti zagonetkom nove polarnosti. Slučaj nije jedinstven. Turner je, donekle, također bio slično čudovište kojemu se posrećilo, u mnogome Englez, ali u nekim bitnim stvarima posve ne-engleski. Već smo i za Shakespearea rekli, kako bi pukom dimenzijom svog genija razbio svaku shemu, i povijesnog razdoblja i nacionalnog stila.

Premda je razmatranje takvih iznimaka korisno i doista potrebno, ipak iz temelja ostaje istinom kako Englezi nemaju nikakva pouzdanja u talijansko, mediteransko povjerenje u tijelo. Moglo bi se reći da ga je istjerao puritanizam – ali, premda je pomogao oblikovati Engleze, Englezi su ga također i oblikovali, a njegova ustrajnost u viktorijanskome rahu svakako je engleska. Primjerice akt, unatoč Williamu Ettyju, rijetkost je u engleskom slikarstvu kroz stoljeća – a to je ostao i do danas. U duhu samo trebamo usporediti izložbe u Royal Academy i pariški Salon. Iz tog kuta možemo također vidjeti i odsutnost umjetnosti baroka u Engleskoj. Praksa baroka u Italiji, a poslije u južnoj Njemačkoj i Austriji, tako je prožeta osjećajem tjelesnog da se tome ne može izbjegći: krivuljasti interije-

ri, nabujala pročelja, mnoštvo naslikanih ili štukatiranih tijela po stropovima, veliki mišićavi sveci po oltarima, polunagi dvospolni andeli koji pokazuju svoje izdužene udove. U Engleskoj – malo od toga. Čak ni Vanbrughov barok nije modeliran, plastičan, nego je sav u uglastim masama, u kiklopskim kockama. A uzmemli Hogartha, sa svom njegovom privlačnošću za polunagost i bogato, fluidno barokno nanošenje boje – što je on to bio proglašio svojom panacejom? Liniju ljestvica, elegantnu, dvostruko uvijenu, valovitu S-liniju dekoriranog stila, ono što se zove *linea serpentinata* talijanskih manirista.

Bilo bi, međutim, previše pojednostavljeno prikazivati vječiti anglo-talijanski kontrast samo kao suprotnost između dvodimenzionalnog i trodimenzionalnog. Jer dekorirani stil engleske arhitekture (a taj njegov aspekt je dosad, posve neopravdano bio izostavljan) na najfascinantniji način predstavlja jedan stil prostora. U ranoengleskom i perpendikularnom stilu, kocke prostora dodaju se jedna drugoj, ali u katedrali u Bristolu te na istočnome dočetku katedrale u Wellsu, te na križištu katedrale u Elyju, prostor teče u svim smjerovima, ondulira, pa bismo s nešto pjesničke slobode rekli kako ondulira zajedno s elementima dekoracije.<sup>142</sup> Takvo tretiranje prostora približava se onome iz njemačkih crkava kasnog 14. do ranog 16. stoljeća, ali se iz temelja razlikuje od postupanja s prostorom u Italiji. U Italiji prostor uvijek teži onome što ispunja čvrstu ogragu zida. Volumen osjećamo prije samog prostora. Otud potječe i užitak u kupoli, u ustrajnim polukružnim apsidama ili u savršeno oblim lukovima. Jer, polukrug je jedna sama sebi dovoljna krivulja. Ona, pak, ne ukazuje ni na što preko sebe, kao što to čini gotički luk. Ako nam

---

142 Vidi N. Pevsner, u »Architectural Review«, br. 113., 1953.

se umjesto te nedopustive usporedbe dopusti sad još i usporedba između kasne njemačke gotike i engleskog dekoriranog stila, treba se prisjetiti kako je kroz sve godine prostornih pustolovina njemačke kasne gotike Engleska ostajala čvrsto perpendikularnom, te da dekorirani stil nije bio drugo nego kratka faza reakcije protiv jasnoće ranoengleskog stila, to jest, da su se pune mogućnosti prostora bile ispitale u samo nekoliko zdanja – jedva više od tri spomenuta – kao i da povrh toga dekorirani stil nema ništa nalik lebdećim visinama njemačkih dvoranских crkava (*Hallenkirchen*), te s druge strane ništa nalik solidnim, obuhvatnim zidovima i moćnim krovištima tih crkava. U arhitekturi dekorativnog stila uvijek ostaje nešto krhko ili nedostatno.

To tako karakteristično svojstvo dosad smo proučavali samo u srednjovjekovnoj umjetnosti. Ali ono se bez mnoga napora može vidjeti i u dražesnome držanju i elegantnoj lomnosti Van Dyckovih engleskih portreta, tako manje tvarnih od onih naslikanih u Antwerpenu ili Italiji, a još i više u Gainsboroughovim portretima. Dosad je u ovim poglavljima Reynolds bio gotovo isključivi zastupnik engleskog portreta – na račun Gainsborougha, koji je bio »slikarskiji slikar« od njih dvojice, pa stoga i predodređen više za svađu s Kraljevskom likovnom akademijom, nego da bude njezinim predsjednikom. Na visinu najbolje naslikanih portreta bilo gdje u Europi 18. stoljeća uzdižu ih tri osobine, a sve tri su jednako engleske: njihovo psihološko shvaćanje, perolaki dodir kistom te uživljeni smještaj u krajolik (sl. 69). Gainsborough je poput Reynoldsa bio jednako osjetljiv motritelj ljudskih bića, a kao i Reynolds jednako osjetljiv za društvene konvencije, na kojima su njegovi engleski modeli ustrajavali više nego na detaljima sličnosti vlastitome liku. Međutim, odbijajući Reynoldsovu doktrinu uzvišenog portreta, Gainsborough nam



Sl. 69. Linearna tehnika po Gainsboroughu. *Juliana Lady Petre*, 1788. Huntingdon Foundation, San Marisco, California.

se čini mnogo bliži stvarnosti i doista istinitiji. Svakako je bio iskreniji. Kako bismo to ilustrirali, već smo usporedili dva portreta gospodice Siddons. Druge usporedbe to će samo potvrditi.

Gainsboroughovu tehniku divno je okarakterizirao sam Reynolds<sup>143</sup> kao »šrafiranu«, »nedovršenu« i – vidi gore – kao »čudnovate grebotine i ožiljke«. Ti se izrazi zapravo pozivaju na Gainsboroughovu ingenioznu i izvornu redukciju volumena nekog lika i prostora krajolika oko njega, na površinu po kojoj se brzo prelazi finim četkicama – na tehniku skiciranja primijenjenu na slikanje uljem. Elegancija kojoj su težili modeli, barem većina dama, a i mnogi portretirani gospodin, dobivena je time što su rekreirani u slikama imaterijalne lakoće. Nema tu nametljivi fizičke nazočnosti (što je i opet *understatement*, mogli bismo reći), ni čistih, žarkih, intenzivnih boja.

Elegancija, blagost boje, meke, ublažene obline, što sve obilježuje Gainsborougha u slikarstvu, također obilježuje i Roberta Adama u arhitekturi. (sl. 70) Njegovi interijeri predstavljaju jedno od velikih europskih postignuća 18. stoljeća, delikatni, transparentni, pastelnih nijansa, često s omiljenim, blagim segmentarnim lukom u planu ili elevaciji nad odlučnijim polukrugom. Ali uvodeći ovdje Roberta Adama, potrebne su dvije ograde. Prva je što on u znatnoj mjeri predstavlja trend koji je jednako važan i na kontinentu, svojevrsnu *menjševičku* revoluciju protiv preobilja i artificijelnosti kasnog baroka i rokokoa. Svjetionici toga na kontinentu su Gabrielov Mali Trianon, stropna slika *Parnas* Antona Raphaela Mengsa, Greuzovi sentimentalni i donekle iskreni prizori iz seoskog života, te (kako je to rekao Reynolds) »zanimljiva jednostavnost i

---

143 »Četrnaesti razgovor«.



Sl. 70. Blage zaobljenosti interijera Roberta Adama. Osterley Park, Middlesex, oko 1766–1773. Dobrotom krune.

elegancija (sl. Gainsboroughove) male i proste djece-prosjaka». Tu, dakle, opet jednom surađuju *Zeitgeist* i ono englesko.

Ali, a to je druga ograda koju zahtijeva pojava Roberta Adama u ovoj knjizi, može li se o stilu Roberta Adama uopće raspravljati u vezi s nečim engleskim? Bio je Škot, otac mu je bio arhitekt u Edinburghu, odrastao je u Škotskoj a odlučio živjeti u Londonu tek u dobi od dvadeset devet godina i nakon tri godine u Italiji. Nije baš opravданo ni odrediti njegov stil kao ishod utjecaja Londona na

nj.<sup>144</sup> Trebamo se suočiti s činjenicom kako se u Adamovu slučaju – koji je napisljetu nedvojbeno najčuveniji škotski arhitekt i jedan od najslavnijih arhitekata Velike Britanije – ne može učiniti nikakva razlika između škotskih i engleskih svojstava. To ne znači da nema nikakvih posebno škotskih osobina, niti da one djeluju u uskim granica, recimo, osobina istočne Anglije ili West Country. Istina je da su Gainsborough, Crome, Constable i Cotman svi podrijetlom iz istočne Anglije, te da općenito nizozemski karakter krajolika objašnjava i onaj holandski genij za slikanje pejzaža. Ali, uvezši u cijelosti, regionalne osobine tu ne igraju onu ulogu koju imaju u Njemačkoj, ili koju su u prošlosti igrale u Italiji. Razlog je jednostavan. Njemačka i Italija su kasno došle u Europu kao ujedinjene nacije. Njihove civilizacije izrastale su regionalno i ostale su regionalne. Arhitekturu romanike u Francuskoj može se razumjeti samo regionalno. A onda se u 13. stoljeću pojavio Filip August i ujedinio Francusku, pa su od tog doba regionalne posebnosti nestajale, a izrastalo je ono francusko. Još uvijek je poučno vidjeti Poussina kao čovjeka iz Normandije, a Pugeta kao južnjaka s talijanske granice, sjetiti se da je Watteau gotovo Flamanac, te da su rokoko stvarali ljudi s talijanske granice ili s talijanskim vezama. U Engleskoj takvo gledište nije korisno, možda samo povremeno u Škotskoj.

Lako je prepoznati ono škotsko u škotskome dvoru iz 17. stoljeća, a duboka razlika između, recimo, Glamis Castlea i Bolsovera nije samo razlika između obrambene i

---

<sup>144</sup> Slučaj Roberta Mylnea je gotovo identičan. Rođen u Škotskoj kao sin arhitekta, odrastao je u Škotskoj, živio je nekoliko godina u Italiji, a potom otvorio posao u Londonu. Vidi Christopher Gotch, u »Architectural Review«, br. 119, 1956.

civilne arhitekture.<sup>145</sup> Krajnji kontrast između pukih, uvis stremećih zidina i najneočekivanijih ljkuskastih projekcija po njihovu vrhu, predstavlja najbolji uvod u posebnu škotsku polarnost. Škotsko uživanje u pukoj visini bloka nekog zdanja – posve odsutno u Engleskoj – možda je i te kako predisponiralo Škote za njihove visoke današnje stambene blokove, a škotski užitak u fantastičnom naglo se i posve neočekivano pojavio oko 1890., na slikama skupine umjetnika iz Glasgowa, u to vrijeme poznatih kao »glasgowski dečki«. Ono škotsko može se zateći i u osobitoj svježini slikara Raeburna, što njegove portrete toliko razlikuje od Reynoldsovih i Romneijevih, kao i u osijanskom radu Runcimanovih i Johna Browna. A velika škotska polarnost naglašeno se pojavljuje u kontrastu između trijeznosti i solidnosti sredine i kraja 19. stoljeća škotske arhitekture, uvijek nepovjerljive prema neumjerenosti engleskog visokog viktorijanskog stila, te fantastičnog zbivanja pod rukom onog škotskog genija, Charelsa Renniea Mackintosha. Njemu su bile korisne utvrde i utvrđene palače, jednako kao i nepredvidive krivulje keltskih iluminacija i obrade metala. Osjećaj sposobnosti da se crpi iz tamnih zaliha keltske mašte i magije, može čak (premda samo u svezi s učenjem u Lutyensovome uredu) objasniti iznenadujuću kakvoću nove katedrale u Coventryju.

Ali da se od cik-caka pojedinosti iz Coventryja i krivulja Mackintoshevih detalja vratimo ravnomjernom tijeku blžih krivulja jednog Adama, Reynoldsa i Gainsborougha, oblicima koji su i ono uopće englesko i sveopće kasno 18. stoljeće: možemo ih vidjeti u proizvodima Josiaha Wedgwooda i njegovojoj etruščanskoj kolekciji (sl. 61., dolje, str.

---

<sup>145</sup> Za škotske dvorce, vidi sjajne ilustracije u Oliver Hill, *Scottish Castles*, London 1953.

139), predmetima čuvenim po cijeloj Europi, upravo kao što je to bila i Adamova arhitektura. Usput, bili su krajnje engleski i kao rani primjeri proizvodnje u velikim količinama. To smo već spomenuli u drugom kontekstu. Sve što nam ovdje treba je usporedba između neke Wedgwoodove vase i izvorne atenske vase iz 5. stoljeća (Wedgwood je svoju tvornicu bio nazvao *Etruria*, budući da se tada vjerovalo kako su grčke vase zapravo etruščanske, a on ih je htio oponašati), pa suprotnost neće biti samo između samo crvenog i crnog s jedne strane, te Wedgwoodove svijetloplave boje pačjeg jajeta s druge, nego između svakog oblika i obrisa, punokrvnog u Grčkoj, prigušenog u Engleskoj (sl. 71). Flaxman koji je radio za Wedgwooda, govorio je o »barbarskom nasilju aktivne uglatosti« nad autentičnim grčkim posudama,<sup>146</sup> a obrisi njegovih delikatnih crteža po Homeru, uspoređeni s prizorima na slikanim na grčkim vazama, doista opet pokazuju taj isti kontrast.

Međutim, a to treba jako naglasiti, plića i izduženija krivulja i zaobljenost ne znači ujedno i manju napetost. Protiv te pogreške već smo zvonili na uzbunu prigodom rasprave o iluminacijama iz 1300-te. Kako bismo uočili razliku, dovoljno je uporediti Flaxmana (sl. 72., gore, str. 164) i Fuselija (sl. 72., dolje, str. 164), obojicu nadahnute Homerom i Dantecom. Fuseli također izdužuje tijela i povezuje ih krivuljama, ali ni njemu, unatoč histerično prenaglašene muskulature, nije stalo do oblina. Ali njegove linije imaju neku krajnju napetost, jedinstvenu u Engle-

---

146 *Lectures on Sculpture as delivered before the President and the Members of the Royal Academy*, 1829., Predavanje VI. (kompozicija). Ta reakcija na grčko 6. i 5. stoljeće ima usporedbu samo na reakciju ljudi poput Sir Williama Chambersa na grčki dorski stil u arhitekturi. Vidi N. Pevsner i S. Langu »Architectural Review«, br. 104, 1948.



Sl. 71. Blage zaobljenosti jedne Wedgwoodove vase iz 18. stoljeća, (lijevo); u usporedbi s robustnom grčkom vazom iz 5. stoljeća, (desno). Wedgwood Museum, Etruria i Britanski muzej, London.

skoj njegova vremena; žestina njegovih raširenih ruku i široko rastavljenih nogu nezamjenjiva je. On je, međutim, podrijetlom bio Füssli. Bio je Švicarac, pa je Benjamin Haydon oštromučno primijetio za njegovog *Duba Hamletova oca* kako je to »njemački duh«, aludirajući nedvojbeno na svojevrsno divljaštvo Fuselijeva stila.<sup>147</sup>

A kako izgleda engleska napetost engleske linije, to nitko ne može iskazati bolje od Blakea, koji se, evo sada, po-

<sup>147</sup> Slikarstvo i likovne umjetnosti, za *Encyclopaedia Britannica*, izd. 7., (1830), objavljeno u Edinburghu, str. 213 i 214.



Sl. 72. Linearnost u kasnom 18. stoljeću, nježna ili napeta: ilustracije Homera, John Flaxman (gore), te Henry Fuseli, (dolje).



što je već dao i naslov ovome poglavlju, sa zakašnjenjem pojavljuje na sceni: »Duševne stvari jedino su stvarne, ono što zovemo tjelesnim... tek je obmana.«<sup>148</sup> »Imaginacija je Moj Svet; ovaj svijet Izmeta je ispod moje pozornosti.«<sup>149</sup> »Oni što obuzdavaju svoju žudnju, čine to jer im je žudnja preslabu, pa se može obuzdati.«<sup>150</sup>

Takva mu uvjerenja, takve i teorije. Nitko ne može ne vidjeti kako je to izrečeno kao izazov Engleskoj jednog Hogartha, kao i onoj jednog Reynoldsa. Ovdje se ne možemo pozabaviti načinom na koji je Blake došao do njih i izrazio ih, njegovom opskurnom privatnom mitologijom, njegovom strastvenom mržnjom prema ugnjetavanju, bilo od vlasti, vlasnika željezare ili tvorničara, i tako dalje. Ali sve to moramo upamtiti, kao i stvarnost njegovih vizija – »Poslije objeda upitah Izaiju«<sup>151</sup> – te neugodne sličnosti nekih njegovih grafičkih radova s umjetnošću umobolnih: načina na koji pokriva sve slobodne prostore na svojoj gravuri Laookonove skupine (koju on naziva *Jehova i njegovi sinovi Satan i Adam*) s proročkim izrekama svih smjerova.<sup>152</sup>

Sve to treba imati na umu. Pa onda, kad netko po vrhu upravo te njegove gravure ugleda stih »Gdje god postoji Novac, Umjetnost ne može napredovati«,<sup>153</sup> sva razlika između slikara koje smo dosad u ovoj knjizi ubrajali u one ponajviše engleske, pojavljuje se krajnje snažno – a s njom i nužnost razmatranja nacionalnog karaktera u pro-

---

148 Op. cit.. (Nonsuch Ed.), str. 844.

149 Ibid., str. 820.

150 Isto, str. 191-192.

151 Isto, str. 186.

152 William Blake and the eighteenth-century Mythologists', u Ruthven Todd, *Tracks in the Snow*, London 1946.

153 Op. cit. (Nonsuch Ed.), str. 580.



Sl. 73. Izduženjem i lelujavim linijama postiže se učinak netjelesnosti u *Psaltiru kraljice Marije*, oko 1300., (Britanski muzej), (gore), te u Blakeovom akvarelu iz 1803. (*Tri Marije na Grobu*, Fitzwilliam Museum, Cambridge), (dolje).



tivštinama ili polarnostima. Reynolds je naprsto morao biti profitabilna praksa, ali to je bio i Gainsborough, kao i ostali portretisti tog doba. A ni Hogarth nije vidio razloga zašto se ne bi okrenuo tom novom području »suvremenih moralnih tema«, jer sve što je dotad radio »nije dostatno plaćalo sve što je trebalo mojoj obitelji«<sup>154</sup> Blake nikada nije bio u stanju platiti troškove svog kućanstva. Bio je tek skromni grafičar, spreman prihvatići, kako smo vidjeli, i rad na katalogu za Wedgwooda. Njegovo pjesništvo, njegova proročanstva, njegovo slikarstvo, sve je to ostalo neprofitabilno, a priznavala je to tek nekolicina. Na životu su ga održavali Thomas Butts, a poslije John Linnell od Wyldesa.

Što se, pak, ove knjige tiče, Blakeov život je manje zanimljiv od njegovog stila. Nitko ne može ne prepoznati jednog Blakea. Posvud u njega, bilo da je riječ o prizoru ushita ili užasa, stoje njegova ispijena tijela, osjećamo ih kao da su gotovo bez kostiju, tako malo on artikulira ljudsko nago tijelo, koliko je spreman povezati zglobove neke ispružene ruke s glatkim oblinama. Posvud mu stoje njegove male, čudnovato bezlične glave, a lelujave brade i njihova odjeća također blago plutaju ili slobodno i jednolikno padaju u okomitim krivuljama (sl. 73., dolje i sl. 75., gore, str. 169). One su od svijetle, imaterijalne tvari.<sup>155</sup> Njegove krivulje, međutim, već u skladu s karakterom prizora, mogu biti napete ili nježne, linije plamene ili fluidne, to jest nadahnute, ili kadšto u skladu s Fuselijem ili Flaxmanom, koji su obojica bili Blakeovi prijatelji. Fuseli ga je za-

---

154 Burke, str. 216.

155 Roger Fry zamjećuje kako Blake prevodi Michelangela u »puku crtu« (Op. cit., str. 87). To »puko« tipično je za Rogera Fryja, za kog je slikarstvo vrijedno samo ako ima »plastični osjećaj« (str. 27), »masu i volumen«, (str. 46), te »dubinski osjećaj glavne zamisli« (str. 33).



Sl. 74. Linija a ne tijelo, u anglosaksonskoj iluminaciji. *Psaltir iz Peterborougha*, rano 11. st. Bodleian Library, Oxford.

njegove knjige, što ih je sam pisao, crtao i tiskao, obnova jedinstva knjižne stranice, što je u srednjem vijeku bila naravna stvar. Izrazita Blakeova značajka je to što su na stranicama *Pjesama Nevinosti*, *Amerike* ili *Jeruzalema* (sl. 76., str. 170), ili u kojoj drugoj njegovoj knjizi, likovi, stabla i tekst svi nacrtani zajedno, u komadu. To znači da mu likovi nisu prije svega prikazi tijela, nego dio sveopće kaligrafije. Jednako je tako karakteristično što Blake svoje likove reda u nizu, u mnogim dugačkim, usporednim

cijelo nadahnjivao. Bio je šesnaest godina stariji od Blakea, a njegov stil, kako se razvio u Rimu 1770-ih, bio je već dovršen kad je Blake otpočeo kao grafičar i graver u Basireovoj radionici. Drugo, jednako tako važno nadahnuće u tim istim godinama bila je gotička skulptura, a to nam također mnogo govori. »Grčki stil«, zapisao je jednom, »je matematički oblik, gotički je, pak, živi oblik.«<sup>156</sup>

Gotičku skulpturu poznavao je iz Westminster-ske opatije, gdje je crtao za Basirea, ali morao je vidjeti i gotičke iluminirane rukopise, budući da su

156 Navod prema M. Schorer, New York, 1946., str. 452.



Sl. 75. Blage zaobljenosti Williama Blakea (gore), u usporedbi s iluminacijama iz oko 1300. (*Nalaženje Mojsijevo*, Victoria and Albert Museum, London, dobrotom krune. Couceova Apokalipsa, Bodleian Library, Oxford), (dolje).





Sl. 76. Plamena linija Williama Blakea.  
Zadnja stranica njegova *Jeruzalema*.

i okomitim vijugama nabora njihove drape- rije i pokreta – velikim dijelom onako kao što su to činili iluminatori oko 1120. u tvrdim, a iluminatori iz 1300. u valovitim okomi- cama. On također, iznenađujuće često, svoje likove prikazuje kako lebde u oblaku i postaju njegovim dije- lom, ili gdje se uzdižu u plamenu i postaju njegov dio. U drugim slučajevima, gdje mu je namjera više energija nego odricanje, on svoje likove primorava na neku nametnutu apstraktnu geometri-

ju. To je, primjerice, slučaj u *The Ancient of Days* (sl. 77), gdje lik kleći na oblacima unutar savršenog kruga, kosu i bradu vjetar mu otpuhuje savršeno vodoravno, jedna mu nogu stoji savršeno okomito, druga oblikuje trokut, a ruka se pruža kako bi položila svoj »šestar na samo lice dubine« – dok šestar sačinjava savršeno pravi kut. U slič- nome smislu nalazimo u njega dugu, polumjesec te divov- ske stupove i poprečne grede druidskih spomenika.

To nametanje apstraktne geometrije dopušta nam da za časak uvedemo najvećeg engleskog arhitekta Blakeovih dana, Sir Johna Soanea, Blakeovog suvremenika, starijeg tek četiri godine. Primjereno je da se on pojavi upra-

vo ovdje, jer ono što karakterizira njegov posve osobni, visoko idiosinkratski, a često i ekscentrični stil – nešto ranije spomenuli smo ga samo zbog njegove ekscentričnosti – to je da je i on više od svega tjelesnog i bujnog volio urezani liniju kao ornament, te da je gradio na neodoljivo engleski način, s površinama koje su poput neke opne i s plitko zaobljenim lukovima koji kao da lebde nad prostorom (sl. 78., str. 172). Grčka obnova u drugim zemljama teži naglasiti masu i solidnost, a samo je Englez Sloane smisljao kako to osloboditi od tjelesnog.

Vraćajući se Blakeu i njegovoj nametnutoj geometriji: primjenjivao ju je čak i u svojim portretima – ako tu riječ možemo primijeniti i na jedan od njegovih radova. Postoje, svakako, njegovi vizionarski portreti, poput neobičnog Čovjeka koji je sagradio Piramide, te još čudnovatijeg Duba bube, a također postoji, premda, naravno, s jako ublaženom nametnutom geometrijom, izravni portret glave Johna Varleyja, astrologa za kog je i nacrtao svog Čo-



Sl. 77. Napeta geometrija koju je Blake nametnuo nekim svojim likovima. *The Ancient of Days* (*Drevni ljudi svih vremena*), Whitworth Art Gallery, Manchester.



Sl. 78. Linearnost i netjelesnost interijera Sir Johna Soanea. Redovnički salon u muzeju Sir Johna Soanea, London. Potpuni nedostatak osjećaja za masu i težinu građevinskih elemenata, spaja se sa zamršenošću prostornih iznenadenja, koji svoju paralelu nalaze jedino u engleskoj arhitekturi oko 1300., te u engleskom oblikovanju krajolika iz 18. st.

vjeka koji je sagradio Piramide.

Ne treba ni reći kako Blake nije bio slikar portreta, on to nije mogao ni biti. Portret, u prihvaćenom smislu te riječi, njemu je bio sve što je zlo, sramno, mehaničko u Engleskoj. Portret je spadao u ono što je on nazivao »jadnim okapanjem oko faksimilne reprodukcije puke smrtne tvari«, jedina umjetnost kojoj »plješću i nagrađuju je bogati i velikaši.«<sup>157</sup> U tome se s njim u cijelosti slagao Fuseli. Već smo ga naveli gdje kaže: »Ima malo nade za poetsko slikarstvo... u Engleskoj. ...Ljudi za to nisu spremni. Njima je portret sve.«

Neobično je samo što se i Gainsborough slagao s tim prigovorima, premda manje naglašeno i zbog posve drugih razloga. On je bio uspješan slikar portreta. Ali kao što je njegov uspješniji

---

157 Op. cit. (Nonsuch Ed.), str. 794.

glavni takmac Reynolds žudio za povijesnim i idealnim predmetom, tako je Gainsborough žudio za krajolikom. U čuvenom pismu jednom prijatelju zapisao je:

*Već sam bolestan od portretiranja i jako želim uzeti svoju violu-da-gamba, te otići u neko drago selo gdje bih mogao slikati krajolik, u miru i spokoju uživati u prikrajku života. Ali te fine gospe i njihovi čajevi, plesovi, lovovi njihovih muževa itd., itd., itd., prevarit će me za sljedećih deset godina...<sup>158</sup>*

Dakle, kod njega nije bila riječ o poetskom ili imaginativnom slikanju naspram portreta, nego o krajoliku naspram portreta – a to je također eminentno engleski problem s kraja 18. stoljeća. A upravo tom problemu obraćemo se sada.

---

158 Jedno pismo oko 1770., navod iz W. T. Whitley, *Thomas Gainsborough*, London 1915., str. 385.