



**SPECIALE EDITIE/SPECIJALNO IZDANJE**

# **PAUKENSLAG!**

**DE AFSTUDEERSCHRIJF VAN DE GENERATIE 2008/DIPLOMSKI RAD GENERACIJE 2008**

# *Jedinstvene, a ipak zasebne*

## Redakcija

Marko Avakumović, Jelena Mrdak, Sonja Stanišljević, Snežana Tričković,

Olivera Vranić, Nikola Živković

## Lektura i korektura

Novaković Jelica i Budimir Bojana

## Foto

Jan Van Eyck, Man met rode tulband (1433)

## Grafički dizajn

Marko Avakumović

## Adresa redakcije

Filološki fakultet

Studentski trg 3

11000 Beograd

## Izdavač

Centar za naučnu i kulturnu saradnju Srbije i zemalja nizozemskog govornog područja ARIUS

Džona Kenedija 6

11000 Beograd

Matični broj 17646150

PIB: 104433590

ISSN: 1820-614x

CIP: COBISS.SR - ID 145128972

Poštovani čitaoci,

Pred vama je novi broj Paukenslaga, ovog puta posvećen još jednom projektu prevodilačke radionice Katedre za nederlandistiku, koji je osmišljen kao vid kolektivnog diplomskog rada.

U pitanju je prevod uvodnog dela monografije "Jedinstvene, a ipak zasebne – Nizozemska umetnost i kultura" (Één en toch apart: kunst en cultuur van de Nederlanden), koja je delo Ludoa Behejta (Ludo Beheydt), profesora na Univerzitetu u Luven-la-Neuvu (Louvain-la-Neuve). On je bio gost Regionalnog skupa nederlandista, održanog maja 2011. godine u Beogradu i tom prilikom nam je poklonio svoju knjigu. Iako tekst predstavlja prevelik izazov za diplomce osnovnih studija, značaj uvida u razlike i sličnosti kulturnog identiteta Nizozemlja bio je glavni motiv pri izboru, a prevodilačkom radionicom rukovodile su prof. dr Jelica Novaković-Lopušina i njena asistentkinja Bojana Budimir.

Ovo je treći realizovani projekat ovakve vrste grupnog diplomskog rada: 2008. u izdanju ARIUS-a (Centar za naučnu i kulturnu saradnju Srbije i zemalja nizozemskog govornog područja) objavljena je monodrama "Brže od života" (Flits!) autora Vima Hejsena (Wim Geysen), a nekoliko generacija vežbalo je prevodenje na romanu "Priče iz predgrađa Pejpe" (Pijpelijntjes), koji je objavljen 2011. u zajedničkom izdanju Zaveta i ARIUS-a.

Ovaj broj časopisa vođen je osnovnom idejom da se čitalačkoj publici približi kultura i umetnost Nizozemlja, kao i da se na ovaj način predstavi diplomski grad generacije 2008. godine. Napominjemo da su na prevodu bili angažovani i studenti treće godine osnovnih studija, čiji je doprinos bio od velikog značaja za izradu finalne verzije.

Ovom prilikom, sa kratkim osvrtom na pojedine termine, pokušaćemo ukratko da objasnimo zašto je priča nizozemskog podneblja toliko složena i koji su to

problemi nastajali prilikom prevodenja.

Nizozemlje ili Nizozemska (De Lage Landen, De Nederlanden) je termin koji se koristi da označi područje severnozapadne Evrope oko ušća reka Shelde, Masa/Meze i Rajne u Severno more. Posmatrano iz istorijske perspektive, ova oblast je po prvi put predstavljala celinu u 15. i 16. veku, pod burgundskim kneževima. Danas se ovaj termin koristi da označi oblast Kraljevine Holandije i Kraljevine Belgije, na nivou saveza država u uniji Beneluxa. Posmatrano iz jezičke perspektive, Nizozemljem se označava područje u kojem se govori standardni nizozemski jezik (ABN – Algemeen Beschaafd Nederlands), a to je čitavo područje Kraljevine Holandije i severni deo Kraljevine Belgije, koji se naziva Flandrija. Pojmom Holandija obično se označava jedna od dve provincije Kraljevine Holandije, od ukupno jedanaest koliko ih ima (Severna ili Južna Holandija). Međutim, kada je potrebno naglasiti razliku između Kraljevine Holandije i Kraljevine Belgije, koristimo prideve holandski i flamanski, dok se pridev nizozemski odnosi na celu oblast.

Prilikom prevodenja susretali smo se sa nekoliko različitih nivoa problema: lingvističkih, stilističkih, kulturoloških, dok nam je transkripcija ipak zadala najviše muka. Usled svega toga, odlučili smo se za čestu upotrebu fusnota, da bismo na taj način čitaocima razjasnili sve potencijalne nedoumice. Kada su transkripcije ličnih imena u pitanju, bilo je vrlo teško pronaći najbolje rešenje jer su mnoga imena već odavno ušla u srpski jezik preko drugih jezika, pre svega nemačkog, dakle u pogrešnoj transkripciji. Teško je, međutim, iz osnova menjati ustaljenu praksu

Mi smo, ipak, u duhu promovisanja vizinarskih ideja Katedre za nederlandistiku, odlučili da se pridržavamo ispravne fonetske transkripcije, u nadi da će možda jednog dana naići na odobravanje šire publike. Nadamo se da smo u tome i uspele.

U ime redakcije,

Olivera Vranić



## Nizozemska umetnost i kultura

Ko se usudi da uzme u ruke knjigu kao što je “Jedinstvene a ipak zasebne. Nizozemska umetnost i kultura” stupa na teren koji je teško omeđiti. Čini se pre svega da pojam kulture postaje sve nejasniji i zbog toga sve komplikovaniji za definisanje. U dobu poznog idealizma filozofije Fridriha fon Šelinga i Georga Hegela, istoričari kulture poput Johana Hajzinhe polaze od uzvišenog, neki bi rekli i elitarističkog pojma kulture. Oni pojam kulture shvataju kao samostvarenje duha koji se ispoljava u umetnosti, religiji i filozofiji. Svojevremeno tom idealističkom pogledu jeste da se u svim izrazima, bilo to u slikarstvu, muzici ili književnosti, nalazi isti duh. Hajzinha je celu petnaestovekovnu burgundsku kulturu video kao jasan dokaz Jeseni srednjeg veka. U njegovom shvatanju kulture nije bilo mesta neproverljivim i konfuznim razlikama. Mišljenja je da književnost i slikarstvo, religija i muzika, odeća i slavija, odišu istim duhom propasti i kasnog procvata. Burgundsko društvo je video kao “drvo sa prezrelim voćem”, a u toj interpretaciji su svi kulturološki izrazi dobili mesto.

Danas je ova uzvišena i monolitna interpretacija kulture izgubila dosta na snazi. Ovo idealističko poimanje se, pre svega, osporava na dva načina.

Pre svega, redukovanje pojma kulture na više izražajne forme obrazovane manjine dosta se kritikuje. Kao da elita predstavlja ceo narod i da jedino elitističke izražajne forme čine pojam kulture. Posebno se pod uticajem kulturne antropologije začinje drugačija i šira percepcija. Istoričari poput Piter Berka i Karla Ginsburga otkrili su “popularnu kulturu” što je dovelo do toga da se ovaj termin sada koristi da označi “sistem zajedničkih stavova i vrednosti, kao i simboličkih formi u kojima su iste izražene ili otelotvorene.” (Piter Berk 1990:15) Tu spada gotovo sve što se u jednom društvu može videti: ne samo književnost, umetnost i mediji, već i to kako se ljudi hrane, piju, govore, slave, pevaju. Time je kultura dobila šire značenje kao sveobuhvatni životni stil jedne zajednice.

Proširenje pojma kulture takođe ju je lišilo njenog elitnog statusa. Pored toga, ona se u našem postmodernom vremenu ponovo oslobodila svoje

hijerarhijske strukture. Ranije se polazilo od razlike u vrednosti između simfonije i ulične pesmice, katedrale i stračare, stiha i reklamnog slogana. Međutim, sa postmodernizmom dolazi i radikalni kulturni relativizam koji s lakoćom meša visoku i nisku kulturu. Tehno muzika se takmiči sa operom, Ahterberhov stih sa podrugljivom replikom iz televizijske serije, skulptura Rika Vautersa sa baštenskim patuljkom.

Druga kritika tradicionalnog pojma kulture usmerena je protiv njenog monolitnog karaktera. Istoričari kulture poput Johana Hajzinhe, Jakoba Burkharta ili Bernarda Berensona polaze od toga da je kultura jedinstvena organska celina, koja je koherentna i unikatna. Ako je takva kultura ikada i postojala, ona je skoro nestala iz sadašnjeg pluriformnog društva u kome se internacionalni uticaji neprestano šire ultra brzim medijskim mrežama i multikulturalnim kontaktima. Globalizacija kulturnih fenomena, od televizijske sapunice do Koka-kola kulture, onemogućila je stvaranje jedinstvene kulturološke slike. Ernst Gombrich je stoga sa pravom upozorio na slične monolitne interpretacije.

### Osobnosti nizozemske kulture

Štaviše, u svakoj kulturi postoji raznolikost, varijacije i dinamičnost. Tvrdeći da je nemačka kultura gruba, a italijanska prefinjena, nanosimo nepravdu kreativnosti pojedinaca koji su deo istih.

Ipak je korisno praviti grube skice i generalizacije kako bismo prodrli do suštine. Ako se one međusobno vidno razlikuju, kao npr. nizozemska i francuska, onda to direktno ima veze sa opštim karakteristikama, koje, doduše, ne važe u svakom pojedinačnom slučaju, ali koje strancima uglavnom zapadaju za oko. Kultura Nizozemlja ima sopstvene karakteristike koje je jasno ograđuju od okolnih kultura. Ovo se odnosi kako na ‘visoke’ kulture - filozofiju, književnost, umetnost- tako i na kulturu u opštem smislu, na životni stil stanovništva. Sve to ima veze sa specifičnim prenosom kulturnih obrazaca unutar geografske delte reka Rajne, Masa i Shelde.

Frans Hals  
Isak Masa i Beatriks van der Lan (1622)  
Rijksmuseum (Državni muzej), Amsterdam

Nizozemsku kulturu karakteriše pre svega jezik. Dvadeset miliona stanovnika oblasti delte govori zajedničkim jezikom, nizozemskim. Kao i svaki drugi živi jezik, i ovaj ima regionalne i stilističke varijante, ali ujedinjuje Flandriju i Holandiju. Istina je da je nizozemski, kao i većina standardizovanih jezika veštačka tvorevina, zatim rezultat selekcije, kodifikacije i pažljive jezičke izgradnje, ali je i pored toga u međuvremenu postao legitiman jezik kulture u Holandiji i Flandriji. Takođe i zvanično. Standardni jezik je instrument obrazovanja, koji živi u književnosti i medijima. Ponaša se poput živog organizma koji se bez muke prilagođava promenama i kompleksnosti našeg savremenog društva. Pogodan je za življenje, za bavljenje naukom, izražavanje osećanja, bavljenje politikom. On je neprikosnoveni izraz kulture onih koji se njime služe.

Nizozemska kultura pronalazi svoj najspecifičniji izraz u jeziku ljudi koji je dele. Jezik povezuje ljude. Nizozemski istoričar H.V. fon der Dunk objašnjava ovo slikovito: „U jeziku razlike izbijaju neposredno i konstatno u prvi plan. Jezik je istorijom, tradicijom i mentalitetom snažno obojeni prozor kroz koji posmatramo svet. Ko posmatra svet kroz neki drugi prozor, na primer engleski ili nemački, taj vidi iste stvari u nešto drugačijem svetlu. Ko se služi ili pak mora da se služi nizozemskim jezičkim prozorom, taj se već u svojoj biti razlikuje od drugih.“

Holandski jezik je spona koja kulturološki povezuje Holandiju i Flandriju. Ipak, značaj jezika za kulturu nije u potpunosti isti. U Flandriji je kultura mnogo više organski povezana sa jezikom, za razliku od Holandije. Mnogo Flamanaca je stasalo uz ideju: „Jezik - to je ceo narod“. Nosilac kulturnog identiteta u Flandriji je prevashodno jezik. U Flandriji, gde se ta kultura mogla održati naspram dominantne francuske zahvaljujući sopstvenom jeziku i pomoću istog, još uvek se održava ideja da jezik nije samo puko sredstvo komunikacije.

Flandrija se sve do skora morala boriti da sačuva svoju kulturu. Ta borba je pre svega bila borba za očuvanje i priznavanje jezika. U Flandriji se ne može zanemariti činjenica da je osećaj ugroženosti njihovog jezika izjednačen sa ugroženošću njihove kulture. Jezik simboliše kulturu zbog toga što se doživljava kao sećanje na istu. U leksici, zvukovlju pesnika, mislilaca i običnih govornika usidrene su vrednosti, osećaj za lepotu, duhovnost. Zajedno sa jezikom, svako dete usvaja specifične mentalne obrasce koji se potom prenose kroz kulturu. Putem jezika dete dobija udeo u kulturi kojoj pripada. Jezik je sredstvo zapažanja i izražavanja koje je obeleženo vrednostima i tradicijom i stoga je blisko povezan sa kulturom. Skoro svaki Flamanac smatra da je Hido Hezele ovo najpoetičnije izrazio.

„Flamanski je jezik slast istinska  
onom što ga silom ne pritiska  
već u srcu pušta da stasava  
gde nemuš sazreva i spava  
dok probuđen, slobodan i smeo  
ne navre na usta kuda bude hteo.  
Predivne li gozbe sluha,  
prekrasnog li milozvuka!  
O, flamanski, razvij svoje moći,  
životnoj se ti raduj ponoći,  
prepun krasa nekazanog  
što navire kao tamjan  
iz kandila tvog slasnog!“

*Prevod: J.N.L.*

Da je jezik „životom posut i neizrecive lepote pun“, najbolje dolazi do izražaja u književnosti: ona ipak izražava nagomilano kulturno nasleđe. Književnost je karakteristični izraz kulture.

Ako je to shvatanje od suštinske važnosti u Flandriji, onda je u Holandiji to manje izraženo. Holandanci su nemarniji prema svom jeziku. Njima jezik predstavlja manji deo kulturnog identiteta. Danas još uvek ima istaknutih Holanđana koji se ozbiljno pitaju da li holandska kultura može opstati i bez holandskog jezika. Oni smatraju da jezik nije toliko važan za njihovu kulturu i da se ona može jednako dobro izraziti i na nekom drugom jeziku. Vodeća figura nizozemske književnosti, Hari Muliš, izjavio je prilikom prijema Nagrade za nizozemsku književnost 1995. godine: „Za 75 godina će nizozemski jezik, već oslabljen učestalim pravopsinim izmenama, postati drugi jezik Flamanaca i Holanđana.“ Takva apokaliptična vizija budućnosti kulture, koju je izrekao njen istaknuti predstavnik, nekim čudom nije odmah dala povoda za paniku. Jedva da je od jednog profesora kulture kao što je Hans van den Berh izmamila sledeću ravnodušnu opasku: „Ako nizozemski jezik s vremenom potpuno zamre, to ne mora obevezno da izazove žaljenje“ (1991). Izjava koju u Flandriji nikada neće razumeti. Ipak ona u holandskom kontekstu nije tako iznenađujuća.

U Holandiji, gde se jezik od 1585. godine gotovo bezbrižno razvijao i gde se maternji jezik podrazumeva i smatra toliko prirodnim, prosečan Holanđanin ni ne pomišlja da je njegov jezik vrlo važan kulturni instrument. U Holandiji je holandski danas neosporno jezik kulture: jezik vlade i obrazovanja, jezik medija i književnosti. Situacija je bila potpuno drugačija krajem XVI veka. Čak ni sam Vilem Oranski, otac nacije, nije govorio tim jezikom. Mlada holandska nacija, koja se oko 1600. godine oslobodila španske tiranije, odabrala je promišljeno holandski za svoj standradni jezik. Elita nove holandske nacije je takođe bila svesna svog jezika, čak i ponosna na njega. Rumer Viser i Hendrik Laurenszon Spihel, Jost van den Vondel, Herbrant

Adrianszon Bredero i Piter Korneliszoon Hoft, Hugo de Hrot, Simon Stevin i Dirk Volkertszoon Kornhert, kao intelektualna elita, svesno su izabrali holandski jezik. Shvatili su da mlada nacija ima potrebu za sopstvenim jezikom, koji može da uobličiti politiku, religiju, kulturu i nauku, ukratko, kulturni identitet.

Tako je Piter Korneliszoon Hoft mladoj holandskoj naciji podario slavnu prošlost na njihovom jeziku. Iako je dobro poznao latinski, jezik obrazovanih tog vremena, on se odlučio da svoju Istoriju Holandije piše holandskim. U svom pismu Jakobu Vitsu (Jacob Wytz) objašnjava svoj izbor: „Možda bi bilo korisnije pisati na čistom latinskom: dela naroda koji govore drugi jezik se tada ne mogu dovoljno dobro izraziti“. Intelektualna elita, lingvisti, pisci i učenjaci su se u XVII veku posvetili nizozemskom jeziku kako bi od njega napravili odgovarajući jezik kulture, podjednako lep i feksibilan poput latinskog, francuskog ili italijanskog.

Nakon 17. veka Holandija je očigledno osećala znatno manju potrebu da brani svoj jezik. Holandski je postao siguran luksuz u kojem se bezbedno moglo uživati. Reakcija je bila da su ljudi ovo bogom dano blago zanemarili.

Holandija je počela da pokazuje upadljiv nedostatak ponosa na svoj jezik: on postaje ozloglašen zbog poslovičnog nedostatka ponosa. U stvari, tek od kada je Holandija počela da doživljava Evropsku Uniju kao pretnju za svoj jezik, odjednom se ponovo javila i potreba za borbom za očuvanje holandskog. Iznenađujuće su bile, na primer, reči holandske kraljice iz 1992: „Jezik je nosilac našeg identiteta koji mi želimo da zaštitimo i održimo u jednosložnoj Evropi“. Ovom konstatacijom, krajem XX veka, najviši holandski organ proklamovao je jezik kao najvažniju karakteristiku kulturnog identiteta.

Možda je ovo nagoveštaj da se svest o jeziku menja i da je jezik i u Holandiji suštinska odlika kulture.

## Likovna umetnost

Ako su, posebno za Nizozemlje, na prvom mestu jezički izrazi kulture oni koji najnepobitnije oličavaju Nizozemski identitet, onda i likovna umetnost uvek iznova predočava ono što je nedvosmisleno autentično. Umetnost je uvek ukomponovana u jedan specifičan kulturni sistem i ne postoji jedna, opštevažeća estetika. Kako tematski, tako i stilski, umetnost je izraz kulture u kojoj funkcioniše. Likovna umetnost za Nizozemlje važi za možda još naglašeniji izraz kulture nego u drugim kulturama. Još otkad je Konrad Busken Ije u devetnaestom veku objavio Rembrantovu zemlju, gde je branio shvatanje da je Nizozemsko slikarstvo sedamnaestog veka bilo zbilja originalan doprinos Nizozemske kulture zapadnjačkoj civilizaciji, uobičajeno je smatrati holandsko slikarstvo Zlatnog veka kao jedno od ključnih pojmova za razumevanje nizozemskog identiteta.

Stranci koji nisu opterećeni tradicijom u svakom slučaju vide jasnu, prepoznatljivu nizozemsku likovnu umetnost, gde se do šesnaestog veka ne može napraviti jasna razlika između holandske i flamanske. Slavni francuski kritičar umetnosti Ežen Fromanten, koji je svojim nadahnutim opisom Starih majstora ovekovečio nizozemsko slikarstvo, piše o ranoj nizozemskoj umetnosti šesnaestog veka: „Holanđani ili Flamanci, kakve to ima veze? U to vreme bilo je od malog značaja da li jeko rođen sa ove ili one strane Meze.“

Međutim, od sedamnaestog veka je u slikarstvu sve primetniji poseban naglasak na holandsku i flamansku umetnost, između ostalog i zbog toga što su Holandija i Flandrija ekonomski i politički svaka išle svojim tokom. Savremeni kritičar, ipak, primećuje da je nizozemsko slikarstvo u evropskoj skupini kultura autohtono. Jedino nizozemski kritičar ponekad sa tim očigledno ima poteškoća. Kada strani istoričari umetnosti u svojim opširnim i briljantnim studijama pokušaju da objasne autentičnost ove umetnosti, njihove nizozemske kolege ih primetno pozivaju na odgovornost.

Kada je britanski istoričar Sajmon Šama u svojoj knjizi *Overloed en onbehagen* (Zatečeni bogatstvom: tumačenje holandske kulture u Zlatnom dobu) napravio sintezu kolektivnog lika Holanđana na osnovu obimnih i raznolikih izvora, koja prodiere u njihov srž, prekoren je od strane svojih nizozemskih kolega. Vilem Frejhof, istoričar na Univerzitetu Erazmo, ga podignutim prstom opominje: „Šamine sinteze su nalik autsajderskim, ne nose teret odgovornosti prema sopstvenom nasleđu ili teret borbe sa ličnom ili kolektivnom prošlošću. To mu omogućava da piše uzbuđljive knjige koje nasumice pucaju u prazno, a da pritom ne mora da brine o posledicama. Od nas treba očekivati više doslednosti i preciznosti, kao i više pažnje za različitosti iza slike koju određuje kako sopstvena prošlost tako i sopstveno iskustvo stranca, tj. stereotip koji on sebi stvara kako bi svojim doživljajem “onog drugog” iz strane kulture mogao da se diferencira.“

Kada je istoričarka umetnosti Svetlana Alpers, profesor istorije umetnosti na Univerzitetu u Berkliju, napisala *Umetnost posmatranja* (De kunst van het kijken), kontroverznu knjigu o nizozemskom slikarstvu u sedamnaestom veku i pritom uspela da u njoj izdvoji koherentnu odliku, njena koleginica Ilya Feldman, profesor istorije umetnosti na Slobodnom univerzitetu u Amsterdamu, ju je, između ostalog, okarakterisala kao naivnu. “Biti stranac”, piše Feldmanova uz nedvosmisleno podsmevanje Alpersovoj i Šami, “je izgleda mnogo bolja pozadina za Umetnost posmatranja nizozemske Umetnosti, ili za Interpretaciju nizozemske umetnosti bez Nelagodnosti” – u čemu je podržava Edi de Jong, koji, kao renomirani holandski istoričar umetnosti, odlučno odbacuje postojanje “Trajne Slike

Holandske Umetnosti." Njegovo opažanje da je "zanimljivo što su to u poslednje vreme stranci, kao što su Svetlana Alpers i Sajmon Šama, koji traže tipično holandsko u holandskoj umetnosti, i koji tu pronalaze neočekivane karakteristike", zvuči kao snishodljivo prebacivanje.

Negiranje autohtonosti holandske umetnosti je prilično novo. Tradicionalno je kulturna autohtonost Nizozemlja prihvaćena. A sa mitskom slikom koju mlada holandska nacija ima o sebi - i koja je podržana istorijskim činjenicama - i umetnost je dobila svoju ulogu. Ona je morala da ilustruje u kom je odnosu sa italijanskom renesansom bila holandska umetnost, koja je bila potpuno drugačija, ali i, u najmanju ruku, isto vredna.

Vremenom je pojam "Holandska umetnost" iz ideoloških razloga različito interpretiran. Tako je razlika između holandske i flamanske umetnosti "kasno otkrivena". U sedamnaestom veku je Karel van Mander u svom delu Knjiga slikara (1604) postavio flamanske i holandske slikare bratski jedne uz druge, kao i Konstantin Hajhens u svom delu Pregled savremenog holandskog slikarstva (1629). I u istoriografiji umetnosti iz osamnaestog veka Arnolda Haubrakena i Jakoba Kampa Vejermana se slikari Severa i Juga stavljaju u isti koš.

Razlika između Severa i Juga je pre svega proizvod rastućeg nacionalizma u 19. veku. Belgija se 1830. godine otečila od Holandije i tražila potvrdu svog nacionalnog identiteta u sopstvenoj kulturi, koja se razlikovala od one na Severu. Umetnost je pokrenuta sa ciljem da se mladoj naciji obezbedi kulturni identitet. Rubens je u 19. veku na taj način promovisan kao oličenje autentične "flamanske" umetnosti. Na Severu je u tom devetnaestom veku, sa pojavom dela Buskena Ijeta Zemlja Rembranta i Zemlja Rubensa, napravljena razlika između nacionalne holandske umetnosti i nacionalne belgijske umetnosti.

U buđenju ove nacionalističke dihotomije objavljeno je mnogo radova koji su uvažavali ovu podelu ili je čak i podržavali. Tako je Pol Firens 1964. godine objavio obimno delo Umetnost Belgije, u čijem uvodu stoji da je on "(bio) ubeđen da je Belgija skoro hiljadu godina jedna od domovina umetnosti, poput Italije ili Francuske, i da zaista poseduje nacionalnu umetnost." U potpunosti se može porediti sa delom Frederika Šmita-Degenera Trajna slika holandske umetnosti, koje je objavljeno 1949. godine u Holandiji i koje - kao što naslov sugeriše - otkriva autentičnu holandsku umetnost. Tom delu je već prethodila nacionalistički inspirisana knjiga Elizabete Hendrika Korevar-Heseling - Holandski narodni karakter u holandskoj umetnosti (1941).

Međutim, nisu se svi slagali sa nejedinstvom Severa i Juga. Holandski istoričar Piter Hejl u različitim esejima oštro je kritikovao tvrdnju da između sever-

noholandske i južnoholandske umetnosti zjapi jaz. Poznati holandski istoričar umetnosti Gotfrid J. Hoheverf, koji je 1936. godine objavio svoju izvrsnu knjigu Severnoholandsko slikarstvo (De Noord-Nederlandsche Schilderkunst), započinje je sledećom tvrdnjom: „Baš kao što su Ujedinjene provincije imale zajedničku književnost unutar svog govornog područja još od srednjeg veka, tako su mogli da se pohvale i zajedničkom arhitekturom, vajarstvom i slikarstvom. Ovakvu umetničku povezanost Severa i Juga treba uvek posebno naglasiti.

„U Flandriji se za ovu „velikoholandsku“ viziju vatreno zalagao još i Urban van de Vorde, koji je u delu Nacionalna tradicija naše vizuelne umetnosti (De nationale traditie in onze beeldende kunsten, 1944) doslovno pisao: „U stvarnosti se ovde može jedino govoriti o umetnosti Nizozemlja. Ta umetnost je nastala u delu velikih reka i vekovima se ispoljavala kroz jedan isti opšti karakter, od samih početaka pa do današnjeg dana. Ako narod koji je tamo živio nije mogao da pretraste u jednu naciju, kulturološki je to svakako mogao, uprkos svim preokretima, neprekidnim raskolima i manje ili više radikalnom obostranom otuđenju. Mogao je duh nizozemske nacije da do tada ostane bez otelotvorenja u politici, ali obličje je dobio u umetnosti i književnosti. Nizozemski genij, uprkos svim varijacijama sudbine, religije, materijalne dobrobiti i životnog standarda, iskazuje kroz ove kulturološke pojave centralno jedinstvo koje ni kod jednog drugog naroda nije hermetičnije nego ovde.“ (1944: 107-108).

Viđenje umetnosti, kako nacionalno, tako i velikonizozemsko, nedavno je bilo podvrgnuto kritici. Moguće je da su devetnaestovekovna, previše nacionalistički orijentisana kritika umetnosti Buskena Ieta i nacionalizam s prve polovine dvadesetog veka probudili nepoverenje u nacionalni ponos. Ili je to odbacivanje „kulturnog identiteta“ umetnosti Nizozemlja još jedan pokazatelj tipičnog samoprezira stanovnika Holandije u pogledu sopstvene kulture? U svakom slučaju se stiče paradoksalni utisak da se danas jedinstveno obeležje nizozemskog identiteta nalazi u negiranju nizozemskog kulturnog identiteta. Rudi Kausbruk je ovo negiranje-protivno-zdravom-razumu nazvao „još jednim nacionalnim sportom u Holandiji“.

Ja se lično ne osećam pozvanim da se pridružim onima koji negiraju. Vidim previše sličnosti, ali, pre svega, i previše razlika u poređenju sa okolnim kulturama da bih porekao karakteristike likovne umetnosti severnog i južnog Nizozemlja.

Jakob Jordans  
Kekropove kćeri (1617)  
KMSK, Antwerpen



Pored toga, pronalazim potporu u dugoj istorijskoj tradiciji poznavalaca kulture sa različitih strana, kako filozofa i umetnika, tako i istoričara i istoričara umetnosti. Zato se i neću ustručavati da u datom trenutku zatražim njihovu podršku.

Takođe sam veoma svestan toga da kulturni identitet ima dvojak izgled: imidž koji kulturna zajednica sama sebi stvara i imidž koju joj okolina pripisuje. Te dve slike se međusobno dopunjuju i ova dvojaka slika se mora uzeti u obzir pri pokušaju razjašnjavanja kulturnog identiteta.

## Istorija

Poznata je činjenica da je zajednička prošlost nosilac kulturnog identiteta. Pripadnicima određene kulture potrebna je zajednička tradicija. Prema rečima francuskog istoričara Pjera Nore, oni biraju određeni broj lieux de mémoire, tj. mesta sećanja koja povezuju njihovu kulturni identitet i koja ga ujedno simbolišu.

Stoga ne čudi činjenica da se kulturna elita uvek iznova zalaže da svom kulturnom identitetu da razmere koje su od istorijskog značaja. To takođe važi i za nizozemsku kulturu. S vremenom, istoričari su se sve više trudili da u zavisnosti od svojih uverenja dokažu da nizozemska kultura poseduje zajedničku prošlost, ili pak da Flandrija, odnosno Belgija i Holandija, imaju sopstvenu istoriju, a samim tim i sopstvenu kulturu.

Velikonizozemska ideja ima dugu tradiciju u holandskoj istoriografiji. Prekretnicu za ta shvatanja predstavlja upečatljiva studija Jana i Ani Romejn, Niske zemlje pokraj mora iz 1934. godine. Pojavom Hejlovog polemičkog dela i njegove Istorije nizozemskog naroda iz 1957. godine, Sedamnaest holandskih provincija predstavljale su referentni okvir za kulturno-istorijske studije. Velikonizozemska vizija je poprimila još impozantnije dimenzije u uticajnom izdanju Algemene Geschiedenis der nederlanden (Opšta istorija Nizozemlja), koje se sastoji iz 15 tomova. Bauerova Istorija u ogledalu Evrope, suptilno predstavlja nastavak ove tradicije.

Ipak, ne slažu se svi sa velikonizozemskom idejom. Piter Korneliszoon Hoft je već pri osnivanju Holandske republike napisao impresivnu Istoriju Holandije, koja je trebalo da pokaže da Holandija ima sopstvenu prošlost. Sa njime se složio njegov savremenik Hugo de Hrot, koji u svom Traktatu o istoriji Batavske, sada Holandske Republike iz 1610. godine ukazuje na to da autohtonost nove republike počiva na starom suverenitetu staleških skupština. Dugo su to mišljenje delili i drugi poznati istoričari poput Hermana Teodora Kolenbrandera, Roberta Frajna i Bloka. Kao primer navodim citat iz Frajnovе knjige Deset godina iz Osamdesetogodišnjeg rata, koji raspad Nizozemske krajem XVI veka pripisuje suštinskim kulturnim razlikama između Severa i Juga. "Nisu usputni nesporezumi prouzrokovali podelu, već duboko ukorenjene

razlike između severnog i južnog Nizozemlja u poreklu, karakteru, istoriji, religiji, upravi i društvenom stanju".

Ova uskoholandska ideja ima svoje sledbenike i danas. Engleski istoričar Džonatan Izrael je npr. u knjizi Holandska republika okarakterisao razdvajanje Severa i Juga kao neizbežni rezultat duge predistorije. Pored tradicija velikonizozemske i uskoholandske ideje, od nastanka Belgije pojavila se i belgijska istoriografija. Sa odvajanjem Flandrije 1830. godine javlja se velika potreba da se naglase razlike između Holandije i Flandrije. U Le Courier des Pays-Bas od 4. septembra 1830. jasno piše: "Davno smo izgubili nadu da vidimo pravu uniju Belgije i Holandije; nedavni događaji su nas ubedili da je ta unija nemoguća. Sve je drugačije: navike, kultura, običaji, interesi, karakter, jezik, ukusi i brige. Ono što nama odgovara, ne odgovara Holanđanima i ono što njima odgovara, ne odgovara nama."

Ne treba da čudi to što su belgijski istoričari osećali potrebu da u magli daleke prošlosti vide autentičnost belgijske kulture. Čuveni belgijski istoričar Henri Piren počinje svoju istoriju Belgije otvorenim objašnjenjem: "Planiram da početak belgijske istorije situiram u srednji vek, kako bih istakao njen autohtoni karakter". Jasniju historiografsku nameru je teško zamisliti.

Belgijska nacionalistička historiografija i danas ima sledbenike. Profesor iz Luvena, Lode Vils napisao je uostalom knjigu o stvaranju nacije na području Nizozemlja pod naslovom Van Clovis tot Happart.

Iz raznolikosti istorijskih ideja proizilazi da je istorijski diskurs iznova zarobljen u formi istoricizma: sklonost da se trenutna vizija vidi kao neizbežni kraj prirodnog razvoja. Istorijski diskurs takođe dokazuje da "kulturni identitet" po Hobsbomovom shvatanju ima "izmišljenu tradiciju". To je samo po sebi tačno. Poznato je da takve istorijske projekcije daju oslonac nacionalnom ili kulturnom identitetu. Johan Hajzinh je ovoga bio potpuno svestan kada je napisao: "Nacionalnom osećaju koji ne može da se ogleda u statičnosti prošlosti fali suština bića. Život nacije je istorija, kao što je život svakog čoveka istorija."

Ne treba smetnuti s uma da je istorijska svest selektivna i da se uloga mitologiziranja ne može poreći. Kulturni identitet je prisvojio veličanstvenu prošlost, u kojoj se ogleda poput mita iz koga ona crpi svoje blagostanje. Flamanac koji korene svog kulturnog identiteta pronalazi u bici Zlatnih mamuza 1302. godine, u kojoj je flamanski narod porazio sam vrh francuskog viteškog staleža, poziva se na događaj koji je zbog romantičarske knjige Hendrika Konsijansa Lav od Flandrije dobio mitsku draž i postao simbol izmišljenog identiteta. U tom smislu je zajednička istorija zaista temelj zajedničkog identiteta, ali je taj temelj u velikoj meri izmišljen.

Naravno, ne može se osporiti uticaj istorijskih

događaja na kulturni identitet. Konačno razdvajanje Severa i Juga, od pada Antverpena 1585. godine, je zaista odredilo osećaj identiteta. Kada se severno Nizozemlje bude, postepeno, profilisalo kao kalvinistička nacija kojom vlada građanski stalež i koja se suprotstavlja Jugu kojim je dominirala katolička Španija, to će dovesti do nešto drugačijeg "kulturnog identiteta". Sever u svojoj umetnosti neće poznavati monumentalno religijsko slikarstvo koje se zahtevalo svuda na kontrareformacionom Jugu, a činjenica da je Biblija postala smernica, u mladoj Holandskoj republici će dovesti do nešto drugačijeg mentalnog programiranja stanovništva u odnosu na katolički moral Juga. U tom smislu je istorijsko razdvajanje Severa i Juga dovelo do kulturnog udaljavanja.

## Promenjivi kulturni identitet

Moj pokušaj da utvrdim autohtonost nizozemske kulture pomoću jasno definisanih obeležja je daleko od hirovitog poduhvata. Moja nastojanja su srodnija shvatanjima Johana Hajzinhe ili Jana i Ani Romejn, koji su se svesni prolaznosti njihovih pokušaja ipak potrudili da zbog sebe i svoje generacije formulišu svoje stavove o kulturi Nizozemlja što je jasnije moguće. Zaveštatelji bi trebalo redovno da formulišu kulturu svog vremena, da je iskažu na jeziku savremenika. Svest o tome da će formulisanje svaki put biti privremeno, jer se i sama kultura menja u skladu sa promenljivim zahtevima društva, ne umanjuje značaj pokušaja. Promenljiv kulturni identitet upravo dobija svoje posebno značenje i vrednost upravo kroz neprestani pokušaj da se definiše.

Činjenica da je postmodernizam nakon Žan Fransoa Liotara smatrao da pokušaj sinteze treba da se istakne, ne ostavlja me ravnodušnim, niti me plaši. Svest o tome da imenica „kultura“ više ukazuje na celinu nego što se to u stvarnosti može uočiti, navodi me da tamo gde bude bilo potrebno nijansiram tu sliku jedinstva. Kultura – to je bar sigurno – nije formirano nasleđe, a još manje nepromenljivi posed. Kultura je u stvari dinamična, jer je grupa koja učestvuje u njoj dinamična. Vrednosti i norme koje su u kulturi opšte, menjaju se pod uticajem promenljivih društvenih događaja. Pojedinci koji se prepoznaju u nekoj kulturi, učestvuju u društvenom procesu, oblikuju kulturnu dinamiku. Kulturni identitet je u tom smislu neprekidan izbor, ali taj izbor određuje tradicija vrednosti i normi koje se prenose putem obrazovanja i medija i čine čvrsto jezgro. Svaka kultura je spoj tradicije i promena. Trenutna slika kulture zbog toga nikada nije večna.

Kulturna slika Nizozemlja koju sam ovde skicirao, trebalo bi da se posmatra pre kao fotografija pokreta nego mrtve prirode. Povrh toga, jedinstvo slike tre-

nutka je varljivo sugestivno zbog toga što se Sever i Jug veoma razlikuju u kulturi življenja. Iako je jezik važan faktor jedinstva, iako se Flandrija i Holandija zbližavaju u mnogim aspektima, ja svakako vidim jasno izražene razlike između Severa i Juga, kojima treba posvetiti dužnu pažnju; ovo, međutim, je nijansa koja ne oduzima ništa od celokupne slike. Naprotiv, kao što su kulturološke studije poslednje decenije ustanovile, u gotovo svakoj kulturi može se napraviti kontrast između Severa i Juga. Očigledno je da je to još izraženije ako se između Severa i Juga nalazi jezička granica. Državne granice imaju tendenciju da jednostavno postanu kulturne granice. Drugačije političke okolnosti u kojima Sever i Jug žive od kraja šesnaestog veka dale su sopstvene karakteristike kulturi, ali smanjeni značaj nacionalne države u budućoj Evropi možda može da preokrene ovaj trend.

U ovom momentu mi se, međutim, čini da još važi ono što je Herman fon der Dunk napisao o kulturnom identitetu: "Ukoliko Holandiju i Flandriju zbog zajedničkog jezika želimo da označimo kao jednu kulturu, onda odmah moramo da dodamo da se ta kultura deli na dve veoma prepoznatljive subkulture, zbog toga što je drugačija istorija Flandrije (najpre kao deo katoličkog španskog Nizozemlja, zatim kao deo austrijskog Nizozemlja i konačno kao država Belgija) dala svoj pečat kulturnom nasleđu."

Jedna od ambicija ove knjige je da se to pokaže u koherentnom sagledavanju nizozemske kulture, koja počiva na širokom ličnom pogledu i integrativnom proučavanju vizuelnih i jezičkih izraza u okviru društvenog konteksta. Ubeđen sam da jedino ovako integrisana biografija može dati dovoljno bogatu sliku kulture. Džon Raskin je jednom prilikom rekao: „Velike nacije pišu njihove autobiografije u tri dela“. Knjiga dela, knjiga reči i knjiga umetnosti. Ni jedna od ovih knjiga se ne može razumeti ako se ne pročitaju druge dve.

## Umetnost Nizozemlja

"Neki tvrde da Flamanci dobro slikaju drveće i odeću; drugi opet kažu da su Italijani bolji u aktovima, simetriji, razmerama."

Francisko d'Olanda. O slikarstvu. Dijalozi sa Mikelandelom (1553. godina)

Karakterizacija autohtonosti nozozemske umetnosti je najverovatnije počela u petnaestom veku, u trenutku kada se zapadnjačka umetnost oslobodila vizantijske tradicije.

U petnaestom veku u Evropi mogu se primetiti dva vidno različita centra umetnosti. Sa jedne strane imamo sredozemni centar pod inspirativnim i inova-



**LEVO:**  
Vizantijska ikona  
Detalj: Isus na tronu, u velikoj  
molitvi, Moskovska škola  
Vatikanska pinakoteka, Rim

Pored strogo religiozne  
ceremonijalnosti, vizantijske  
ikone prikazuju i veliku dozu  
realizma i nose nasleđe kasnog  
helenističkog stila.

**DESNO:**  
Jan van Ejk  
Isus sa poliptiha  
"Mistično jagnje" (1425-1432)  
Sint Baafskathedraal, Gent

Stari majstori preuzimaju  
strogu ceremonijalnost iz  
vizantijske umetnosti, ali  
pažljivo i realistično nose  
detalje teksture odeće i lica.



Fra Bartolomeo<sup>3</sup>  
Salvator mundi, detalj: Isus  
(1516. godina)  
Pallazo Pitti (Palatina), Firenca

Kod italijanskog renesansnog  
slikara ceremonijalnost opet  
ustupa mesto prirodnoj  
eleganciji. Fra Bartolomeo daje  
Isusu anatomsku telesnost.

tivnim uticajem Italije, a sa druge strane severni centar u Nizozemlju. Koliko god se činila kao gruba, ovakva podela zapadnjačke umetnosti od Mikelandela do duboko u dvadesetom veku ispostavila se kao najutemeljenija. Felipe de Gevara je još u šesnaestom veku u svom delu Slikarstvo komentara (1560) napisao: "U prošlosti niko ni iz daleka nije znao šta znači dobro majstorstvo. Italijani i Flamanci su pokazali šta je to pre nekoliko godina." Ervin Panofski, autor klasičnog dela o ranom nizozemskom slikarstvu, u dvadesetom veku počeo je da piše knjigu pod konstatacijom da su "od oko 1430. godine do kraja petnaestog veka Italija i Flandrija (ili, tačnije rečeno, Nizozemlje) uživale neospornu nadmoć kojoj su sve ostale škole ostale dužne, uprkos svojim pojedinačnim razlikama i zaslugama, bilo Italiji i Flandriji zajedno ili samo Flandriji."

### Analitička umetnost

Kao i Nizozemlje, i Italija se oslobađa krutosti i šematske ukočenosti vizantijske umetnosti. Ali, to oslobađanje se u Italiji suštinski razlikovalo od onog u burzondskom Nizozemlju.

Dok se nova umetnost u Nizozemlju krajnje analitičkim detaljisanjem razlikuje od šematskog pojednostavljanja u vizantijskom ikonollikarstvu, italijanska umetnost se elegantnim i harmoničnim crtama udaljava od hijerarhijske strogosti i statične monumentalnosti vizantijske umetnosti. Odatle se u Flandriji razvija umetnost Starih majstora, a u Italiji renesansa. Od petnaestog veka nizozemska umetnost je u osnovi analitička, dok se mediteranska umetnost ispoljava kao sintetička.

Već kod Jana van Ejka vidimo kako se preciznim prikazom detalja pažljivo stvara cela slika, koja u svojoj strukturi ipak ne dobija dinamičku sintezu karakterističnu za mediteransku umetnost. Umetnik sa Severa slika ono što vidi; mediteranski umetnik slika ono što zna.

Dovoljno je, na primer, uporediti Rođenje Venerne Alesandra Botičelija i Evu sa Van Ejkovog poliptiha Mistično jagnje da bi se videla razlika između plastičnog majstorstva anatomije i pokreta i preciznog, analitičkog prikaza realističnog portreta.

Italijani započnu sa besprekornim skicama anatomskih oblika i perspektivističkim linijama. Harmonični oblici i pokreti pritom dobijaju svu pažnju. Van Ejk sledi suprotni put. On postiže iluziju prirodnosti strpljivim sklapanjem, detalj po detalj, sve dok njegova slika ne postane verodostojna kopija stvarnosti.

Ta razlika između umetnosti Severa i Juga je tokom vekova ostala upečatljiva. Delo koje blista zbog detaljnih prikaza stvari, materijala, nakita i alatki uglavnom je napravio umetnik sa Severa, dok će delo sa smelim konturama, preciznim linijama, jasnom i tačnom perspektivom i samouverenom kontrolom



**LEVO:**  
Jan van Eyck  
Eva sa poliptiha "Jagnje Božije"  
(1425-1432) Sint Baafskath-  
edraal, Gent

**DESNO:**  
Alessandro Botticelli  
Venera sa slike "Rođenje  
Venre", Firenca (Ufici)

Poređenje Botičelijeve Venere sa slike Rođenje Venere (oko 1486. godine) sa Van Ejkovom Evom sa slike Mističnog jagnje (1432. godine) pruža nam iznenađujući uvid u razlike između mediteranske renesansne i kasnogotske flamanske umetnosti. Zahvaljujući Botičelijevim žustrim pokretima, ženska lepota postaje nadahnuće novog renesansnog ideala. Posebno elegantna figura ženskog tela je veoma suptilno naslikana, a njeno graciozno držanje iskušava posmatrača. Iz pažljivo oblikovane Eve, sa druge strane, izbija gotovo mistična smirenost. Vitalna poza Botičelijeve Venere zrači mladom životnom snagom, dok Eva svojom zamišljenošću prvenstveno impresionira. Tamo gde se Botičeli pobrinuo za jasno plastično ocrta- vanje svoje Venere, Van Eyck je ublažio konture i dao nam živopisan slikarski portret. Eva je realistična, topla ženska figura, sa kožom od somota i izuzetno mekanom kosom. Veoma senzualna. Venera je idealizovana lepota, prozirna i eterična. Eva je erotična i neodoljiva. Venera odgovara klasičnom idealu, idealu renesanse. Ona je savršena vanvremenska le- pota, hladna i graciozna. Van Ejkova Eva je gotska: velika plodna nedra, uska ramena, male grudi, a pre svega izduženi udovi čine je oličenjem lepote poznog srednjeg veka. U materijalnim pojedinostima Eva ipak izgleda realističnijom od Venere. Svaka vlas je opipljiva, njena koža je varljivo stvarna. Razlika između Severa i Juga je pre svega proizvod rastućeg nacionalizma u 19. veku. Belgija se 1830. godine otcepila od Holandije i tražila

je potvrdu svog nacionalnog identiteta u autentičnosti kulture koja se razlikovala od one na Severu. Umetnost je pokrenuta sa ciljem da se mladoj naciji obezbedi kulturni identitet. Rubens je u 19. veku na taj način promovisan kao oličenje autentične "flamanske" umetnosti. Na Severu je u tom devetnaestom veku, sa pojavom dela Buskena ljeta Zemlja Rembranta i Zemlja Rubensa, napravljena razlika između nacionalne holandske umetnosti i nacionalne belgijske umetnosti. U buđenju ove nacionalističke dihotomije objavljeno je mnogo radova koji su uvažavali ovu podelu ili je čak podržavali. Tako je Pol Firens 1964. godine objavio obimno delo Umetnost Belgije u čijem uvodu stoji da je on (bio) ubeđen da je Belgija skoro hiljadu godina jedna od domovina umetnosti, poput Italije ili Francuske, i da zaista poseduje nacionalnu umetnost." U potpunosti se može porediti sa delom Frederika Šmita-Degenera Trajna slika holandske umetnosti koje je objavljeno 1949. godine u Holandiji i koje kao što naslov sugerise – otkriva autentičnu holandsku umetnost. Tom delu je već prethodila nacionalistički inspirisana knjiga Elizabete Hendrika Korevar-Heseling - Holandski narodni karakter u holandskoj umetnosti (1941). Kod Botičelija prevladava harmonija celine. Neprirodno talasanje Venerine kose je veštački rezultat njegove prefinjene težnje za lepota i žustro se suprotstavlja analitički korektnom prikazu kose kod Van Ejka. More je kod Botičelija prikazano gotovo nevešto šematski, talasi uopšte ne izgledaju stvarno. Celina je blistava sinteza novog ideala lepote u renesansi. Realizam kod Starih majstora nije uvek bio cenjen. Devetnaestovekovni kritičar Ežen Fromantin sa obojonošću opisuje sliku "Adam i Eva" od Van Ejka kao "dva odvratna dlakava divljaka koji nisu sputani sopstvenim osećajem za ružnoću i koji su se pojavili iz nekakve prašume, ružni, sa nadutim torzom i suvonjavim nogama."

anatomije pre biti italijansko.

Francuski filozof i kritičar umetnosti Ipolit Ten objasnio je tu razliku na sledeći način: "Italijanska umetnost, poput grčke umetnosti i svake klasične umetnosti uopšte, pojednostavljenja je radi lepote. Ona odstranjuje, prikriva ili ograničava detalj; to je njen način da da veći značaj na krupnom planu.

Nasuprot tome, umetsnot Severa je okrenuta delikatnom opažanju i tačnom prikazu. Sjaj bisera, raskoš brokata ili belasanje svilenog rukava se verodostojno prikazuju

### Analitički materijalizam Severa... ...naspram sintetičkom idealizmu Juga

O ovoj fundamentalnoj razlici pisao je Ohist Vermeijen u Braći van Eyck (De gebroeders Van Eyck):

„Osnovna razlika između umetnosti koja je pretrpela uticaj romanskog duha i umetnosti Severa, ukoliko ih prosmatramo kao celine, verovatno leži u tome što je jedna pokazala sklonost da svoju viziju uobličiti prema već postojećoj šemi lepote, dok druga poseže direkto za unutarjom ili spoljnom stvarnošću i ona sama omogućava formi iz takve stvarnosti da se ispolji. Takva je umetnost braće Van Eyck, Brehela ili Rembranta. Ali, niko to nije uspeo da dovede do krajnjeg rezultata sistematičnije od braće van Eyck.“

Ne treba nas onda začuditi to što gotska umetnost u Italiji nikada nije dostigla istu veličinu kao na Severu. Gotski koncept umetnosti ne podudara se sa italijanskim duhom već u samoj biti. Italijanski duh se bolje da ispoljiti u klasičnim shvatanjima kao što su ona koja do izražaja dolaze u umetnosti renesanse. Sa druge strane, ovakav duh je Severnjacima stran.

Ne treba nas začuditi ni to što renesansa u Nizozemlju nije doživela veliki procvat kao na jugu Evrope. Italijanski mentalitet nije toliko otvoren za analitičku preciznost Severnjaka. U ovom slučaju, poznata Mikelandelova pritužba da Holandanci slikaju pejzaže „bez smisla i umetnosti, bez harmonije i proporcija, bez sposobnosti odabira, bez urednosti kojoj treba težiti i, na kraju, bez ikakvog sadržaja i suštine“ nije ništa drugo do njegova nesposobnost da prepozna vrednosti analitičke umetnosti. Njemu, kao Italijanu, nedostaje osećaj za sintezu, on se prepušta raznovrsnosti i analitičkoj sklonosti ka detaljima.

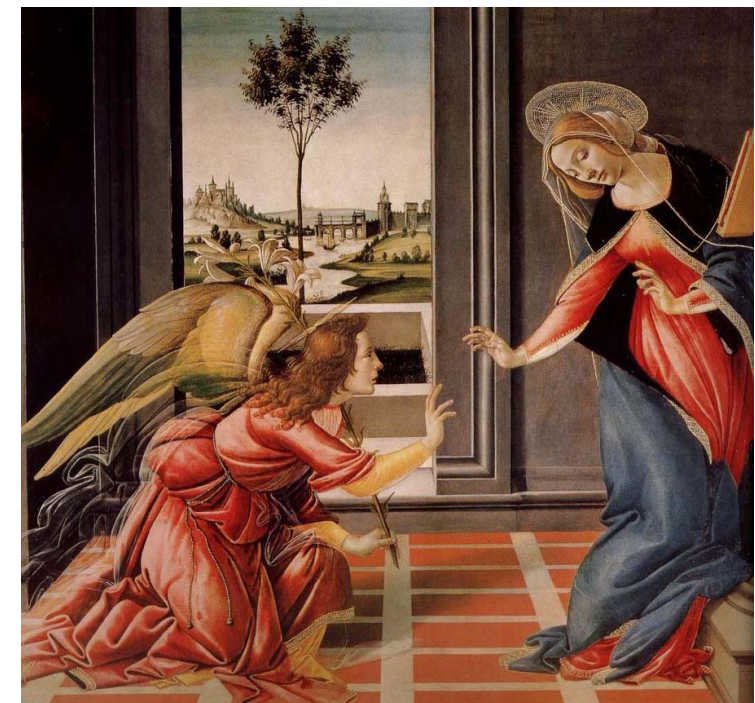
### Realizam i prividni realizam

Jasno je da iz analitičko-sintetičke suprotnosti sledi realistično-idealistička suprotnost.

U italijanskoj umetnosti smisao za sintezu i suštinu vodi do idealizacije. Sigurnost idealne, geometrijski pravilne perspektive u kombinaciji sa savršenom anatomijom dovodi do sakrivanja malih grešaka i nepravilnosti sa kojima nas stvarnost sučeljava. Italijanska umetnost pokazuje najlepšu stranu stvarnosti. U svom

poznatom delu Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori (Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata) iz 1550., Đorđo Vazari se ni najmanje ne dvoumi oko toga: "Savršenstvo postiže umetnik koji može, za kratko vreme, sve iz glave da naslika, a posebno ljudsko telo, sa velikom lakoćom, sa elegancijom i savršenije od prirode." Recept za ovakvu idealizovanu lepotu Vazari pronalazi u renesansnoj umetnosti svoga vremena. "Čestim slikanjem najlepših stvari došlo se do najčistijeg stila, a samim tim su se izdvojili i najlepše ruke i noge, najlepše glave i torza, što sve zajedno čini figuru koja ujedinjuje sve ove najviše lepote u jedno."

Naspram ove južnjačke težnje ka idealizaciji, severnjački osećaj za detalj vodi do veoma isforsiranog realizma u prikazu spoljašnjih pojava, kako pejzaža tako i figura ili portreta. Slikar i kritičar Fromanten s pravom je u svom delu Stari majstori napisao: "Holandska sklonost vernom prikazivanju sudbinski je predodređena." Težnja ka obmanjujuće realnim prikazima, svim mogućim sredstvima, svojstvenija je flamanskim i holandskim umetnicima, nego njihovim kolegama iz kultura koje ih okružuju. Ukoliko italijanska umetnost teži estetskoj apstrakciji, onda se umetnost Nizozemlja tome suprotstavlja uz pomoć konkretizacije. Kod portreta je dovoljno da se italijanski portret uporedi sa flamanskim ne bi li se uočile razlike. Italijanski portret je idealizovan i rafiniran, a flamanski je iskren i realističan.





**LEVO GORE I DOLE:**  
Frans van Miris  
U krčmi (1658-1659)  
Mauritshuis, Hag

Umetnost Severa je jedna od onih koje se zasnivaju na istančanom zapažanju i preciznom prikazu. Sjaj bisera, raskoš brokata ili belasanje svilenog rukava se verodostojno prikazuju.

**DESNO GORE I DOLE:**  
P. P. Rubens  
Detalj sa poliptiha  
"Skidanje sa krsta"  
(1608-1612)  
Antwerpen



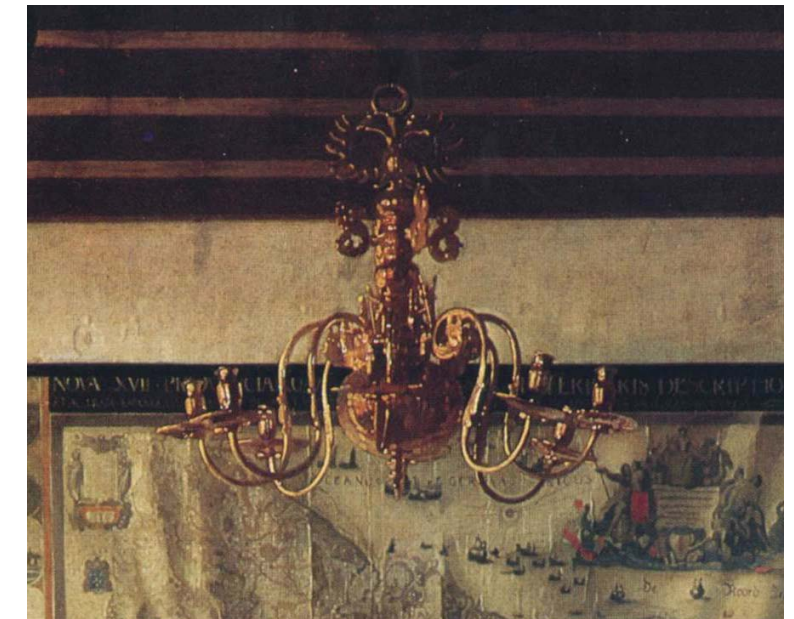
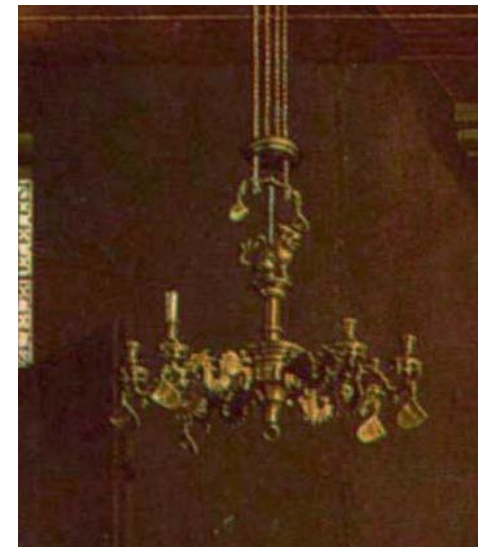
**LEVO GORE I DOLE:**  
Rohir van der Veijden  
(1430-1435)  
Luvr, Pariz

**DESNO GORE I DOLE:**  
Johanes Vermer  
Alegorija umetnosti  
(1662-1665) Beč



Uprkos ličnim stilskim razlikama i dvovekovne vremenske razlike između Van Ejka i Vermera, interesovanje za opipljivu materijalnost i vidljivu stvarnost je ipak jednako. Ovde nema sintetičke smelosti, već bolne pedantnosti

u prikazu tipičnog izgleda svakog predmeta. Naravno da postoje lične stilske razlike: Vermer je privrženiji suptilnoj igri svetla na metalu, dok Van Ejk predlaže tvrdu materijalnost metala.



Kod portreta je dovoljno da se italijanski portret uporedi sa flamanskim ne bi li se uočile razlike. Italijanski portret je idealizovan i rafiniran, a flamanski je iskren i realističan.

Nisu svi bili oduševljeni takvim eksplicitnim realizmom. Napisavši sledeće, Ipolit Ten, francuski kritičar i filozof 19. veka, izražava osećanja svojih savremenika: "Ako je vaša mašta ispunjena plemenitim italijanskim ili elegantnim francuskim formama oštetićete vid; biće vam teško da zauzmete pravo stanovište. Neretko ćete misliti da je slikar namerno prikazivao ružnoću. Istina je da nije dopustio da ga životne tričarije i nepravilnosti zastraše. Po prirodi nije imao uvid u simetričnu kompoziciju, glatke i blage pokrete, lepu proporciju, jedrost i gipkost nagih ekstremiteta." (Filozofija umetnosti, odlomak I, str. 267)

Zaista je uočljivo da je u nizozemskoj umetnosti ljudsko telo predmet beskompromisnog realizma, ne samo u Starih majstora već isto tako i u Zlatnom veku Holandije. Jan Stejn se nije ustručavao da grubo prikaže useklinu od čarape na punačkoj nozi devojke [Jutarnja toaleta, Jan Stejn - 37 x 27,5 cm Rejksmuzej u Amsterdamu]. Rembrant u svojim delima takođe svirepo iskreno prikazuje nagost žene. Mnogi su mu često zamerali zbog te njegove iskrenosti, čak su i njegovi zemljaci to činili. Posebno su poznati kritičari koji su se divili lepoti italijanske forme, poput Jakoba Burkharta ili Bernarda Berensona negodovali Rembrantov šokantni realizam usled nedostatka plemenitog idealizovanja italijanske renesanse. Po mom mišljenju to se posebno jasno zaključuje iz fragmenta Burkhartovog predavanja koje je 1887. održano u Bazelu i gde kaže da Rembrant neretko iznenađujuće ružno slika: Njegove slike Kraljica Sabe i Šošana su jednako i zastrašujuće i smešne. Razlog tome je činjenica da je birao obične modele. (...) Ono što je bitno jeste da teme koje Rembrant prikazuje nisu uzvišene. (...) Njemu je bila strana kompozicija u kojoj su ispoštovani principi lepote linija i prikaza mase i grupe.

Realizam je podjednako izražen u flamanskim i holandskim portretima kao i u pejzažima i prikazima svakodnevnog okruženja. Ohist Vermejen sa pravom kaže da realnost u umetnosti nigde nije toliko ubedljivo i veličanstveno izražena kao u Nizozemlju.

Realizam je već vekovima prisutan u nizozemskoj umetnosti, ali ne izražava se uvek u istom obliku. Prvi put se s njim susrećemo u neprevaziđenim prikazima tekture kod Jana van Ejka, gde se čak ni pokreti četkice ne mogu primetiti. Taj pristup se virtuožno nastavlja u delima slikara XVII veka kao što su Jan Stejn, Frans van Miris, Gabrijel Metsu i drugi. Realizam se jednako javlja u religioznom nizozemskom slikarstvu (Stari majstori), kao i u slikarstvu Pitera Brehela, Adrijana Brajera ili Adrijana van Ostadea. U XIX veku, nadničari Ežena Larmansa su daleki potomci Brehelovih likova, uglađen i prefinjen stil Leona

Frederika podseća na Stare majstore, kao i buržoaski realizam Anrija de Brakelera na Jana Vermera i Pitera de Hoha. Neorealisti XX veka poput Karela Vilinka i Pejka Koha nalikuju na Boša, ali njihov osećaj za detalj ima sličnosti sa majstorima XVII veka.

Realizam se, ipak, ne ograničava samo na vizuelne umetnosti već odlikuje i nizozemsku književnost. Delo Nikolasa Bejtsa, Kamera Obskura (1839) je u ovom pogledu pravi primer 'neprestane želje za imitacijom svakodnevnog života, ali često i savremena holandska književnost iscrpno opisuje svakodnevnicu. Tako je knjiga Večeri Herarda Revea dokumentarno precizna priča zasnovana na realnosti, govori o poslednjih deset dana 1946. godine, a uspeh Voskajlsove Kancelarije velikim delom duguje svoj uspeh činjeničnom opisivanju beznačajnih i svakodnevnih sekiracija. Mišljenja sam da i to što su u prikazu Hermana Hejermansa realistično prikazane svakodnevne muke ribara postojane, ima veze sa holandskom težnjom ka realizmu. Ovu težnju ka vernom prikazu života Holandani dele sa Flamancima. Takođe, u Flandriji postoji realistička književna tradicija u redovima Loda Zilensa (Ludovikusa Karolusa Zilensa), Eugena Zeternama, Sirila Bajsea, Lui Pol Bona i Huga Klauza.

Međutim, ovakav realizam bi bilo pogrešno smatrati samo kopijom stvarnosti. Termin realizam se odnosi na spoljašnju formu, na reprodukciju materijalne površine stvari, a ne na atmosferu ili sadržaj. Atmosfera i poetičnost ove takozvane realističke umetnosti je u stvari umetničko viđenje koji se ne može zanemariti. Sadržinski, reprodukcija stvarnosti u nizozemskoj umetnosti je selektivna. Bilo bi naivno verovati da je umetnost fotografski objektivna. Predstavljena stvarnost je samo prividna. Reprodukcija je uvek rezultat svesne kompozicije i interpretacije.

Pejzaž koji nam je Van Ejk tako poetski prikazao na poliptihu Jagnje Božije nije realistična reprodukcija postojećeg mesta, već kompozicija na kojoj se Keltska katedrala, uz onu iz Utrehta, prijateljski uzdiže na horizontu. Građanski enterijer Majstora iz Flemala u kom sveti Josif pravi mišolovku, ne treba verno da prikaže stolarsku radionicu. Takođe, mnogi sveci sa religioznih slika Starih majstora nisu realno prikazane osobe, već su simboli pobožnosti. Još manje se može tvrditi da su sedamnaestovekovne slike Jana Stejna, Pitera de Hoha ili Jana Vermera verne reprodukcije stvarnosti. Kako kod De Hoha tako i kod Vermera, stvarnost Delfta je ponovo sklopljena. De Hoh je slikao unutrašnja dvorišta u Delftu, gde se mogu videti kule gradske skupštine, kao i Stara i Nova crkva, koje se u stvarnosti ne mogu videti jedna do druge. Na slici Pogled na Delft Vermer je namerno „pogrešno“ naslikao odsjaje i preuveličao horizont. Vermerovi pažljivo izbalansirani enterijeri i neuredna domaćinstva Jana Stejna zapravo su veoma lične interpretacije pojedinačnih umetnika.



Kada italijanski renesansni umetnik Pjero dela Frančeska oko 1465. slika portret vojvode Federika da Montefeltra, on slika blaženi levi profil njegovog lica da ne bi morao da prikaže zastrašujuć ožiljak koji ruži desni obraz. Daje nam idealnu sliku renesansnog vladara. Oko trideset godina ranije Jan van Ejk je slikao kanonika Van der Palea kao naručioca Jagnjeta Božijeg. Kao neumoljivi posmatrač on bolno realistično prikazuje naboranu kožu i oklembesene obraze pročelavog gradskog većnika. Van Ejk se ne ustručava da na takav način prikaže šokantan portret ove eminentne osobe iz Henta.

**LEVO:**  
Jan van Ejk  
Judokus Vejd sa poliptiha  
"Jagnje Božije" (1425-1432)  
Sint Baafskathedraal, Gent

**DESNO:**  
Pjero dela Fračeska  
Portret Federika da Montefeltra  
(oko 1465. godine)  
Ufici, Firenca



Rembrandt  
Naga žena na uzvišenju, itd.  
(1631-1632)  
Britanski muzej, London

U svom delu Upotreba i zloupotreba pozorišta kritičar klasičnog pozorišta Andris Pels optužuje Rembranta da nije bio inspirisan Mikelandelom niti Rafaelom i da kao modela za svoje aktove nije izabrao grčku Afroditu niti rimsku Veneru:

*Pre je to pralja, il ugljarka iz podruma, zabludu svoju odrazom prirode naziva a sve ostalo pukim ukrasima. Sise što vise, kvrgave ruke pa čak i salo što kipi preko useka od korseta i podvezica, sve to treba veran odraz da predstavlja ne bi li se prirorda zadovoljila*

Prividna stvarnost se u potpunosti slaže sa shvatanjem umetnosti tog vremena. Samuel van Hohstraten, slikar i teoretičar umetnosti iz sedamnaestog veka, pisac dela Uvod u visoku školu slikarstva, tj. Vidljivi svet govori o „izbornoj prirodnosti“ i kaže da je „savršena slika kao ogledalo prirode“ i osvetljava stvari koje postoje ili ne postoje, i na prihvatljivo zabavan i pohvalan način obmanjuje“. Slikar namerno obmanjuje oko posmatrača, a po rečima Van Hohstratena, u toj varljivoj realističnosti leži veština slikara. Što se toga tiče, veoma je eksplicitan: „Rekao sam da slikar čije delo obmanjuje posmatrača mora imati mnogo znanja o prirodi stvari, da temeljno razume ono što obmanjuje oko.“

Čak i u drugom pogledu je realizam nizozemske umetnosti samo prividni realizam zbog simboličkog značenja koji naizgled imaju realistički prikazi. Ervin Panofski je svojom značajnom studijom Rano nizozemsko slikarstvo rasvetlio simboličko značenje prikaza. Pritom je razlikovao jasno prepoznatljivu 'otvorenu simboliku' predstava - kao na primer najavu rođenja ili pak samo rođenje Hristovo - od 'skrivenih simbolike' atributa i predmeta. On je prvi koji ukazuje na to kako je u ranom flamanskom slikarstvu krajnji realizam stalno bio praćen simbolikom: "U ranom flamanskom slikarstvu (...) se metod skrivenih simbolike primenjivao na svakom predmetu koji su stvorili priroda ili ljudi. Umesto da ovaj metod koriste povremeno, on je postao opšte načelo, baš kao što su, uostalom, koristili metod naturalnih prikaza. Zapravo, ove dve metode su usko povezane. Što su se slikari više zadovoljavali otkrivanjem i reprodukcijom onoga što je u svetu vidljivo, to su osećali sve veću potrebu da te vidljive elemente prožmu simbolikom."

Panofski je prvi pokušao da sistematski identifikuje značenje skrivenih simbola u delima Van Ejka. Kasnije se ispostavilo da njegov ikonografski metod nije samo značajan za ranu flamansku umetnost, već i da donosi podjednako iznenađujuće rezultate kod primene na prividni realizam 17. veka. Sedamnaestovekovni realizam u nizozemskoj umetnosti takođe je metaforički realizam koji sadrži moralnu i simboličku poruku. Edi de Jong je odgonetnuo značenje prividnog realizma u 17. veku. Objašnjenje za obilje simbola u flamanskoj umetnosti 17. veka jedva da je potrebno. Radovi Rubensa su često skup simboličkih značenja od kojih je neke čak detaljno objasnio u svojim pismima.

Mnogo kasnije -krajem 19. i početkom 20. veka- simbolizam i ekspresionizam će dati novu formu toj simboličnoj dimenziji, sakralniju u simbolizmu, individualniju u ekspresionizmu. Konačno, umetnici De Stejla će pročistiti simboliku od mističnog univerzalnog jezika.

Sve ovo nas vodi do zaključka da je nizozemska umetnost, kako holandska tako i flamanska, prepravljena velikim simboličkim značenjem i da je upečatljivi

realizam predstave u suštini prividni realizam. Scene flamanskih Starih majstora su u tom svom realizmu dobro promišljene iluzije sa dubokom religijskom simbolikom, a žanr scene Jana Stejna, Pitera de Hoha i Jana Vermera mogu se učiniti veoma realnim, ali su zapravo izmišljene stvarnosti koje raspoloženjem i porukom premašuju anekdotičnu stvarnost, a Van Hohove mrtve prirode sa suncokretima ili izluzane cipele jesu izričiti nosioci najviše lične simbolike. U tom smislu, nizozemska umetnost opravdano se naziva prividnim realizmom.

### Svet mašte

Umetnost nikada nije čista kopija stvarnosti. Čak i najrealističnija umetnost još uvek daje tumačenje stvarnosti. U okviru sklonosti ka transformisanju stvarnosti obično se može napraviti razlika između severnjačkog i mediteranskog umetnika. Dok je mediteranski umetnik sklon predstavljanju stvarnosti lepšom nego što jeste, severnjački umetnik pre naginje ka maštovitoj igri sa stvarnošću.

Mediteranski umetnici su skloni idealizovanju. Sa ljudi, iz arhitekture i iz prirode se uklanjaju njihove nesavršenosti i uzdižu se do već ustanovljenog ideala lepote. Mikelandelov 'Adam' je savršen muškarac u svojoj anatomske lepote, a Botičeljeva 'Venera' je idealizovana žena u savršenom prirodnom dekoru. Rafaelo smešta svoje uravnoteženo iscenirane prikaze u nepogrešivo perspektivističku arhitekturu. U mediteranskoj umetnosti posmatrač se uvodi u savršen harmoničan svet.

Sa druge strane, umetnost u Nizozemlju, koja je uglavnom realističnija u svojim prikazima, preoblikovanje stvarnosti naginje ka fantastičnom ili vizionarskom. Američka istoričarka umetnosti Mariet Vesterman (Mariët Westermann) to vidi ovako: „Dva aspekta realizma su ukorenjena u najmanje dva veka holandske tradicije: izvanredan prikaz tekstone i naklonjenost prostim i preterano komičnim scenama.

Majstor iz Flemala  
Josif u svojoj radionici,  
desni panel oltar Merode,  
(oko 1425. godine)

'Skrivena simbolika' u naizgled realističkim prikazima Starih majstora može se često uočiti tek nakon pažljivog upoređivanja slika i tekstova i nakon mukotrpnog istraživanja idejnog nasleđa tog vremena. Na ovom prikazu Majstor iz Flemala vidimo Josifa u svojoj radionici. Naizgled se radi o anegdoti o stolarskoj radionici. Na radnoj klupi se na prvi pogled slučajno nalaze sekira, pila i štap. Sekira i pila su metafora za đavola,

ali to saznajemo tek iz komentara Svetog Jeronima, koji nam razjašnava pravo značenje ove metafore. Izvor o ovome pronašao je Šarl Mino u jednom od Isajijinih proročanstava (10.15):

*"Hoće li sjekira veličati nad onijem koji njom sječe? Hoće li se pila razmetati nad onijem koji njom radi? Kao da bi prut mahao onijem koji ga digne, kao da bi se hvalio štap da nije od drveta?"*

Mišolovka koja se takođe nalazi na radnoj klupi ima slično značenje: ona služi kao zamka za đavola, kao što saznajemo iz teksta Svetog Avgustina Hiponskog.



Severnjački umetnik karikira u prikazu sveta, maštovito ga preuređuje, radije nego da ga idealizuje kao Italijani. On beži u svet mašte. Taj svet mašte na prvi pogled izgleda realistično, ali se, u stvari, samo tako čini; taj svet je tako impresivan jer se sastoji iz izobličjenih, ali ipak veoma prepoznatljivih elemenata, elemenata koji su preuzeti iz stvarnosti. Vizionarsko preoblikovanje stvarnosti je vrlo čest motiv u nizozemskom priobalju. Već u petnaestom veku, kod Rohira van der Veydena (Rogier van der Weyden), Dirka Bautsa i Hansa Memlinga, vidimo da su nestvarna paklena čudovišta kombinacije ljudi i životinja. Kasnije, kod Boša, od elemenata iz stvarnosti stvara se bizarni nadrealizam, sa najčudnovatijim stvorenjima iz sveta mašte.

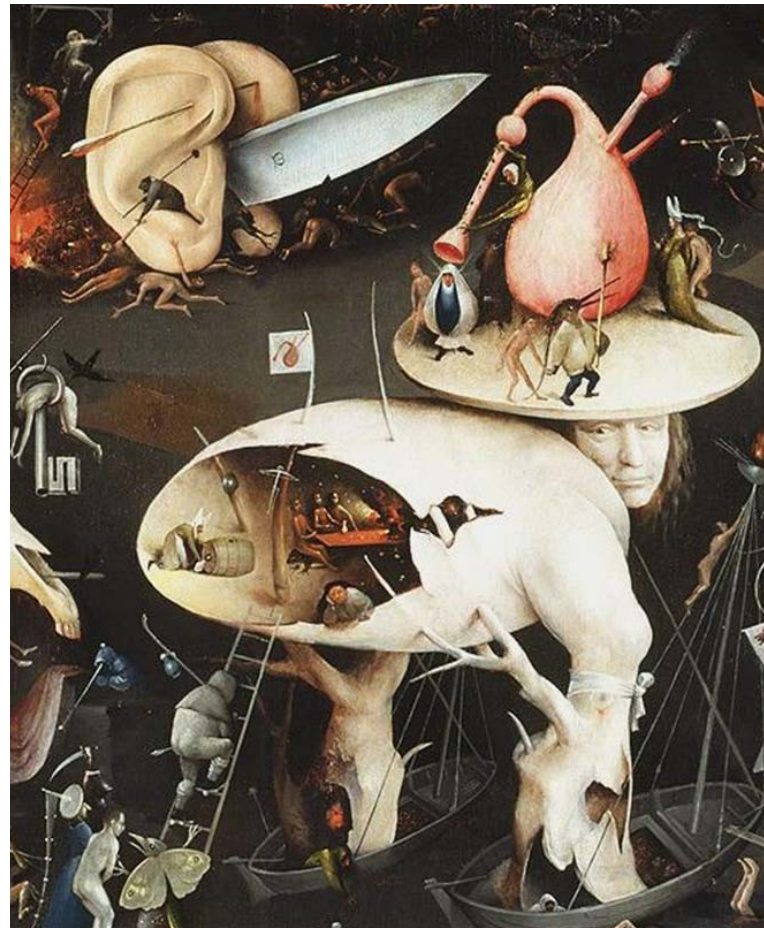
Brehel na sličan način kreira svoj vizionarski svet u Trijumfu smrti i u Ludoj Greti. Luda Greta je zapravo otuđeni prikaz ratnih zločina, satkan od krhotina stvarnosti.

U nama vremenski bližem periodu, Džejms Ensor je stvarao fantastične bruleskne karikature običnog naroda iz svog okruženja. Njegove maske su više nego realistična parodija srednje klase Ostendea. Često su se maske, nakon nekog vremena, pokazale kao gotovo žive karikature njegovih sugrađana. On je takođe radio na vizionarskom i čak brulesknom prekrjanju stvarnosti. Moderni umetnik Oktav Landajt je za svoje opsenjujuće slike inspiraciju pronalazio u bizarnom univerzumu, uočenom pod mikroskopom za vreme mnogih biohemijских eksperimenata koje je izveo. Mikroskopski život uvećao je do čudovišnih proporcija.

U savremenoj flamanskoj umetnosti se nastavlja ovaj maštoviti trend, između ostalog i u radu Jana Fabrea (Jan Fabre). U svojim video-instalacijama i obojenim crtežima De Ontmoeting (Susret, 1997. godina) i sam se pojavljuje sa jednim prijateljem umetnikom kao bošovski uveličani čovekoliki insekt i prikazuje vizionarske snove u kojima te insekte stavlja u jedan fantazijski kontekst.

U nizozemskoj umetnosti je ta težnja ka fantaziji bila izražena u burlesknim komičnim scenama. Šaljivi seoski motivi kod Jana Stejna, Jana Mins Molenara ili Adrijana Brauera su na svoj način maštovite groteske, ali sa tom razlikom što su čvrsto usidrene u građansku stvarnost.

Ovaj neizmerni svet mašte i težnja ka vizionarskom su, štaviše, stalno prisutni i u književnosti. Od srednjevekovne basne Lisac Rejnard, preko Knjiga Prosjaka Luj Pola Bona koja je nalik na halucinaciju, do baroknih romana Huga Klausea poput De Verwondering (Zadivljenost) ili De Geruchten (Glasine), nizozemska književnost stvara groteskne vizionarske svetove u kojima mašta poprima burleskne, ponekad čak i monstuozne oblike. Tako u Glasinama nailazimo na najčudnija stvorenja koja pod Klausovim perom direktno podsećaju na Boša i Ensora: „Alma ga gleda kao da je to poslednji put, Njega, čija glava s retkim smeđim čupercima štrči iz okovratnika kao kornjačina glava, zaprašena talkom oker boje. Glava se klati. On boluje od Parkinsonove bolesti. Kako je čudovišan predmet njene ljubavi.“



Jerun Boš  
detalj sa slike Vrt uživanja  
(oko 1510. godine)  
Prado, Madrid

Vizionarski svet koji nam Boš magično predstavlja jeste u suštini zapanjujući sklop realija. Par ljudskih ušiju, probijenih strelicama, formiraju zajedno šasiju udarnog ovna koji je sačinjen od oštrice

bodeža. Dva šuplja stabla, nošena čamcima, podupiru praznu ljušturu koja je zapravo gostionica, a iza koje se krije čudno lice (Bošov autoporet?) sa šeširovom načinjenim od jedne ploče i gajdi. Ovako dobijena nova stvarnost nije nikakva idealizacija već opsenjujuća surealnost. Stvarnost i mašta se čudnovato i neraskidivo prepliću među sobom.

Mašta je očigledno sredstvo kojim severnjački umetnik intenzivira realnost.

U pesmi Visio Tondalis Huga Klausea evociran je jednako čudan svet kao i na slikama Boša i Brehela.

*Iz zemlje magnovenja put čekinjastog neba anđeo  
Zblanutu dušu za guzove gura u jaje svetlosti.*

*Luda jedna s pužem ko kacigom na glavi  
Korenje pušta u kaljuzi.*

*Ne ogleda se žena u zmijskom ogledalu  
Već u ratniku u njegovom brlogu.*



Oktav Landajt  
Basna iz vremena pre potopa  
(1966. godina)  
ulje na platnu, 90 x 94 cm

Oktav Landajt, jedan od modernih umetnika, inspiraciju je nalazio u misterioznom svetu koji je otkrio pod mikroskopom. Mikroskopski život u ćeliji podstakao ga

je na zapanjujuće vizionarsko uvećavanje čudnih bića koja poprimaju ljudske crte, ali su, na kraju, ipak strana. Emocije, strah i zaprepašćenje ispoljavaju se u čudnovatim avetima koje se pridružuju vekovima dugoj vizionarskoj tradiciji Flandrije, karakterističnoj za Boša i Brehela.

*Mačka i svinja peku uvo na roštilju,  
Kule gore, čuj horske pesme što se kreštavo ore!*

*Požudu, kaluđera sa iglom u rizi od kajanja  
U granju kletvama zasipaju.*

*Krilima od klasja pacov-leptir zamamcem  
Traga u šupku goluba.*

*Zemlja je glinena,  
izrovana mamuzama i rogovima.*

*Tamo se ne kićata u buđelaru valja  
Stisnutih bedara. Jednoćelijsko zverinje crkvu kalja.*

*Mi gutamo guštere, nas žvaću žabe,  
Greh je sumorno sunce.  
(Usrknuh ga s mlekom pred molitvu;  
Suwonjavih zglobova  
Žene-torbari bliže se mom kukavnom krevetu.)*

*Bezbojna guka nagriza zdanje razuma,  
Znanje gamiže i čeprka oko kostura.*

*Tornjevi i kavezi uporno gore  
U buktinjama i buvama.  
Nema lađe u zviždavim vodama.*

*Crkveni miš i sova naduli jeretika  
Što raskrečen preko noža  
Vuče svoju utrobu  
Po surovom sečivu, krstu.*

*Jaja se lome, u bilju kamenje dobija njušku.  
Bubašvaba jedna kopa po sanduku,  
Mačak liže vešala, tele se davi u perunikama.  
Svi su u moru, niko nije sa strane.  
Ovo je moja gruda maternja.  
Dah biva vetar, bale bivaju kaljuga  
A ja izrastam u svoja stopala  
Sav šuštav sred gvožđa i leda.*

(Een geveerde ruiter. Amsterdams: De Bezige Bij, 1961)

## Statičnost

Uopšteno gledano, nizozemska umetnost je statična. Nisu ni akcija ni dinamika, već spokoj i mir ili monumentalna ukočenost ti koji preovladavaju prikazom. To važi kako za flamansku, tako i za holandsku umetnost. Od Jana van Ejka do Anrija de Brakelera ili Oktava Landajta, od Starih majstora do flamanskih ekspresionista, na nas utisak ostavljaju nepomičnost, spokoj i statična monumentalnost.

Van Ejkovo Mistično jagnje je, uprkos svojoj baroknoj ukrašenosti biserima, nakitom, tkaninom i kićenju, ipak upečatljiva, veličanstvena ukočenost. Poznavalac Starih majstora poput Ervina Panofskog bio je impresioniran Van Ejkovim nepokretnim prikazom sveta. "Akcenat je stavljen na spokojan stav umesto na akciju. Svet zrelog Jana van Ejka može se, mereno normalnim kriterijumima, nazvati statičnim." Kod Starih majstora je čak i priroda statična. U Bautsovskim seoskim prizorima, u kojima je tako primamljivo dočarao atmosferske trenutke dana, preovladava nepokretna, skoro okamenjena priroda.

Ovaj statičan aspekt prisutan je i u flamanskoj i u holandskoj umetnosti. Tako i holandska umetnost, od Herthena do Sint Jansa i Vermera, preko Pitera de Hohoda do Karela Vilinka i Pita Mondrijana, poseduje tu odmerenu statičnost, taj jak spokoj koji se suprostavlja mediteranskoj umetnosti. U nizozemskoj umetnosti

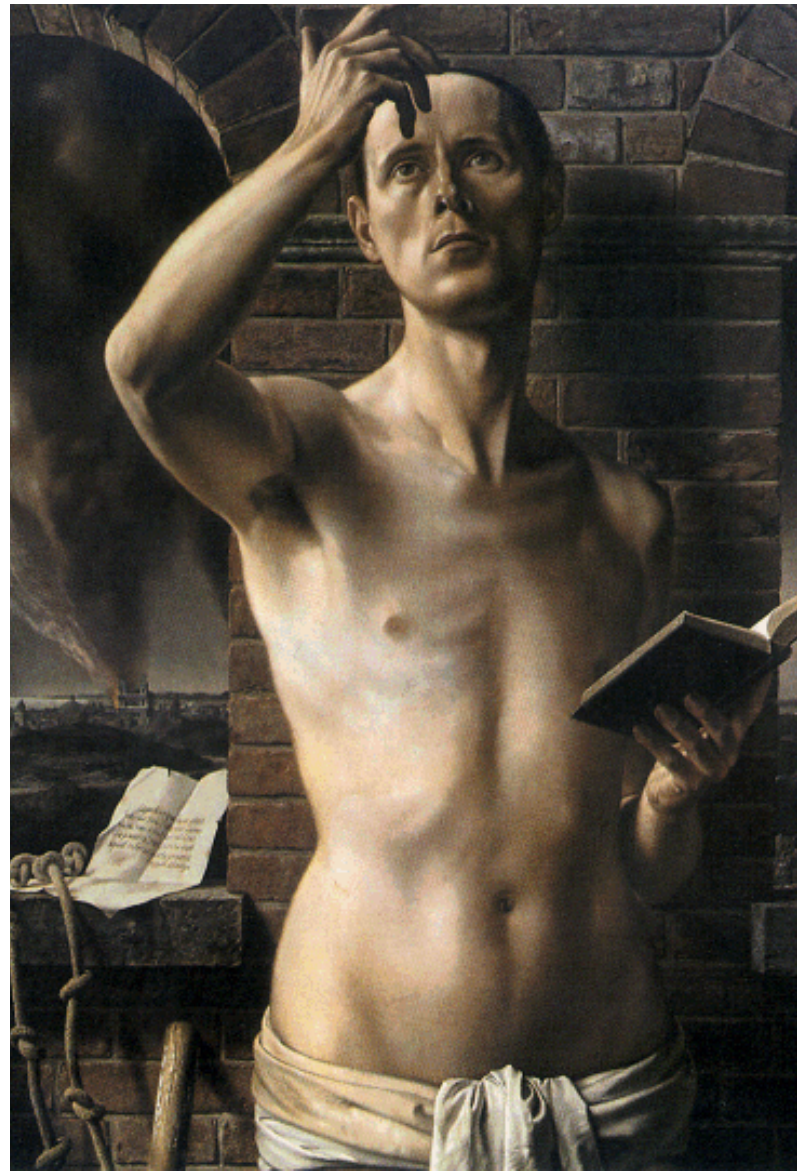
sedamnaestog veka tema "čitanja" je bila veoma popularna, naročito čitanja pisama, tema koja je sama od sebe dovela do statičnog slikarstva zato što – pre svega kod Dava, Metsua i Vermera – ostatak društva sedi nepomično čekajući na reakciju.

Kako Ervin Panofskog, tako i Svetlanu Alpers povezuju statički karakter sa potrebom za preciznim opisivanjem. Umetnost Starih majstora i umetnost severnjačke tradicije kojoj ona pripada može, po mišljenju Svetlane Alpers, "najbolje da se prikaže kao deskriptivna umetnost, za razliku od narativne italijanske umetnosti". I tu, naravno, ima šta da se kaže. I u kasnijim vekovima statički karakter često ide rame uz rame sa temeljno detaljnim opisom. Primeri toga su neo-realistička moderna dela Karela Vilinka ili Pejka Koha.

Ipak, meni je statični aspekt važniji od opisnog. Svetlana Alpers otkriva "obrnuto proporcionalni odnos (...) između pažljivog opisivanja i akcije: pažnja usmerena na opis spoljašnje vidljive strane sveta je dostignuta na račun prikaza narativne akcije" (1989:13). Ali, ja vidim to odsustvo akcije, takođe i tamo gde detaljan opis ne može da omete prikaz akcije. Vidim to odsustvo akcije ne samo kod Starih majstora ili u holandskom 17. veku. Isto tako to odsustvo akcije vidim i u mnogim delima iz kasnijih vekova, delima koja nisu toliko deskriptivna. Kod flamanskih ekspresionista se javlja ta statička jednakost kod pejzažnih slikara kao što su Saverejs (Saverijs) i Valerius de Sadelir (Valerius de Saedeleer), čiji snežni flamanski pejzaži odišu istom nepokretnošću kao i pejzaži Brehela četiri veka ranije. Nisu li i Sursum Corda Alberta Servasa, Sejač Gustava van de Vustejneva ili Mladić koji kleči Žorža Minea monumentalne ali pre svega rigidne slike koje nemaju ništa zajedničko sa dinamičnim figurama iz mediteranske umetnosti? U pomenutim monumentalnim delima flamanskih ekspresionista detaljno opisivanje je svedeno na minimum, ali se ona ipak odlikuju istom statičkom rigidnošću.

### Intimno naspram uzvišenog

Nizozemska umetnost je u globalu intimna. Ona se fokusira na privatnost unutar doma, na jednostavnu stvarnost građanskog postojanja, na zanimljivosti iz svakodnevice. Odbojna prema prekomernoj gestikulaciji i veličanstvenim pokretima, Nizozemska umetnost svoju pažnju usmerava na sliku mirnog porodičnog života. Žanrovska umetnost je izuzetan primer ove intime koja potpuno odudara od potrebe za uzvišenim u mediteranskoj umetnosti. Izgleda da je i u umetnosti moto stanovnika Nizozemlja: „Ako je jednostavno, onda je već i dovoljno ludo.“ Ova naklonost prema intimnom i svakodnevnom nije uvek bila cenjena. Dugo je čak smatrana i nedostatkom umetničke vizije. Već Mikelandelo zamera flamanskoj umetnosti na nedostatku veličanstvenosti i na tome da je preter-



Karel Vilink  
Propovednik (autoportret)  
(1937. godina)  
Centralni muzej, Utreht

anom poklanjanju pažnje detalju mogao udovoljiti samo ženama i onima koji nisu prijemčivi za istinsku harmoniju. Njemu su tu nedostajale istinska umetnost, idealna proporcija i velelepnost Italijanske umetnosti.

Ovo shvatanje je veoma dugo uticalo na umetnički ukus i verovatno je delom bilo odgovorno za tako kasno priznavanje nizozemske umetnosti. U izvesnoj meri se vrednovao slikoviti šarm i tehničke veštine u anegdotskim prikazima domaćinstava i lepo naslikanoj mrtvoj prirodi, ali je nedostajala veličina istorijskog dela i herojska snaga scena iz mitologije.



Hans Memling  
Stradanje svetog Sevastijana  
(oko 1475. godine)  
KMSK (Kraljevski muzej lepih  
umetnosti), Brisel

Izrazita nepomičnost i skoro statičan stav osoba su od šesnaestog do dvadesetog veka često korišćen element u umetnosti Nizozemlja.



Jakob van Ost (stariji)  
Portret porodice iz Bruhea  
(1645. godina) Bruhe

Odjeci ovog shvatanja čuju se i u dvadesetom veku. Poznati istoričar umetnosti Bernard Berenson otvoreno tumači ovo shvatanje kada piše: „Problem sa slikarstvom Severa je da ono, sa svim svojim kvalitetima, nije bilo zasnovano ni na jednoj određenoj umetničkoj ideji. Ukoliko nije imalo samo ilustrativnu funkciju, onda je, iz čistog zadovoljstva zbog svog tehničkog umeća, obilovala rudimentarnim dekorativnim sredstvima kao što su: skupoceni materijali i velike, predivno naslikane draperija.“

Srećom, već u devetnaestom veku javilo se nepristrasno uvažavanje holandskih majstora žanrovske umetnosti u najvećem delu slikara- kritičara Ežena Fromantina, koji u svom delu Stari majstori (na holandski prevedeno kao Oude meesters, 1950), "nemaštovito" holandsko slikarstvo brani zbog onoga što ono jeste: brilijantan dokaz slikarskih mogućnosti. Međutim, u tom uvažavanju ga nizozemski kritičari umetnosti nisu uvek podržavali. Karel Vosmar je, na primer, Fromantinove spise protumačio kao jednu "opasnu knjigu". Pojam intimnog se u devetnaestom veku lako vezivao za pojam palanačkog, nebitnog.

To možemo, na primer, jasno da primetimo u savremenom uvažavanju Haške škole. Ove devetnaestovekovne slikare zemlje, vazduha i vode i anegdotskih i intimnih scena, su uvaženi kritičari njihovog vremena samo osrednje cenili. Uticajni kritičar Busken Ije žalio je 'siromaštvo misli' u njihovom slikarstvu.

Sa tim u vezi, izrazita je njegova procena Izraelsovog rada: "Uvek riblovci, uvek njihove žene, uvek njihova deca. Izraels ih slika jako dobro, tu nema sumnje. Ali, možemo da volimo Katvejk ili Sheveningen, a da nemamo želju da se zbog toga tamo zauvek i preselimo“.

Ponovo, dakle, ta pritužba u vezi sa tom kućnom intimom i implicitna čežnja za velikom umetnošću. U herojsko-nacionalnom devetnaestom veku sitna umetnost žanrovskog slikarstva nije mogla da računa na mnogo dobre volje. To je trajalo do dvadesetog veka do proboja postmodernizma koji je uništio nepremostivu prepreku između 'visokog ukusa' i 'niskog ukusa' - pre nego što su istoričari umetnosti otvoreno počeli da cene intimistički umetnički žanr.

Takođe je, pod uticajem postmodernizma, koji je u književnosti bio posvećen rasvetljavanju intertekstualnosti, usmerena pažnja na uzajamnost pisane reči i slike. Od šezdesetih godina dvadesetog veka počelo se sa ikonografskim rasvetljavanjem simboličkih aluzija i vizuelnih prevoda izreka, emblema i epigrama. Iznenađeno su se te 'anegdotske predstave' činile kao nešto mnogo više od pažljivo stvorenih kopija svakodnevnih kućnih scena. Ispod površine anegdotskih prikaza iz svakodnevnog života cveta bujna šuma simbola i skrivenih značenja.



Frans Hals  
Isak Masa i Beatriks  
van der Lan (1622)  
Rijksmuseum (Državni muzej),  
Amsterdam

Kako flamanski slikar Jakob van Ost, tako i Holanđanin Frans Hals slika za građansku publiku. Postoji i

jedna upadljiva sličnost u tematici. Iako je Halsov portret verovatno portret bračnog para, dok je Van Ostov porodični, na obe slike se ističe novostečeno bogatstvo. U središtu se nalazi malograđanski san o materijalnom blagostanju i porodičnoj sreći; uzvišenoj klasičnoj mitologiji nema mesta.

### Građanska kultura

Kulturno jedinstvo Nizozemlja je ukorenjeno u svom pretežno građanskom karakteru. Koreni takve građanske kulture usađeni su veoma duboko i protežu se sve do poznog srednjeg veka. Već u XIII veku je Nizozemlje - a pogotovo Flandrija - bilo urbanizovano područje sa značajnim višim građanskim staležom. Začetak samosvesne građanske kulture može se naći u procvatu esnafa i otporu gradova prema prevlasti suverenih vladara. Usled toga se među trgovcima i bankarima veoma rano formirao sloj pokrovitelja umetnosti sa sopstvenim ukusom, koji se znatno razlikovao od ukusa dvora.

Razliku između naručioca primećujemo već kod Jana van Ejka. S jedne strane je viši dvorski službenik burgundijskog vojvode, i kao takav pravi dvorski slikar, a s druge strane ipak je radio i za naručioce iz sloja građanstva. Za Đovanija Arnolfinija, italijanskog trgovca svilom i zelenaša iz Bruhea, slika prvi pravi portret pripadnika građanskog staleža. Stari majstori

su u svakom slučaju tokom celog XV veka radili za naručioce iz redova građanstva. Van der Hus je slikao za Portinarija, Bauts za gradsku upravu grada Luvena, Herard David za gradsko veće Bruhea, a Memling za Vilema Morela (Willem Moreel), trgovca začinima i Martena van Nieuwenhovena (Maarten van Nieuwenhoven), člana gradskog veća.

Urbanizacija Flandrije i Holandije u XVI i XVII veku praćena je rastućim uticajem građanske klase. Odnedavno obogaćeni građani Bruhea, Henta i Antverpena traže umetnost koja odgovara njihovom ukusu. Traže portrete svojih porodica koji isijavaju novostečenim materijalnim blagostanjem. Rezultat ovoga su buržoaske grafike skorojevića. Slike kao statusni simboli građanske klase bile su veoma popularne u sedamnaestovekovnoj Holandiji, gde se ubrzo nakon 1585. formirala klasa trgovaca koji, doduše, nisu bili preterano bogati, ali su bili veoma brojni i prilično ravnomerno raspoređeni po gradovima. Trgovci se intresuju za umetnost i zbog toga su imali veliku ulogu u formiranju ukusa. Kako flamanski slikar Jakob van Ost, tako i Holanđanin Frans Hals slika za građansku publiku. Postoji i jedna upadljiva sličnost u tematici. Iako je Halsov portret verovatno portret bračnog para, dok je Van Ostov porodični, na obe slike se ističe novostečeno bogatstvo. U središtu se nalazi malograđanski san o materijalnom blagostanju i porodičnoj sreći; uzvišenoj klasičnoj mitologiji nema mesta.

Potpuno drugačije od kultura iz okruženja kao što su francuska i italijanska, koje su bile izrazito dvorske kulture sa sklonošću ka mitološkim predanjima o bogovima, nizozemska kultura je građanska kultura koja crpi zadovoljenje iz prikaza sopstvenog materijalnog sveta i visoko cenjenih građanskih vrlina. Holandski istoričar Piter Hejl je to video na sledeći način: "Holandsko slikarstvo sam nazvao građanskim samo zbog toga što se ovo slikarstvo, koje su stvarali građani za građane u društvu u kojem je crkva isključena, a dvor i plemstvo od malog značaja, oslobodilo evropskih stilskih konvencija koje su bile tesno povezane sa crkvom i aristokratijom. Građansko je, dakle, u meri u kojoj je njegova manifestacija određena socijalnom strukturom nezavisne Holandije.

Građanski karakter koji je u Flandriji još u kasnom srednjem veku počeo da određuje kulturu, u Holandiji je postao presudan posebno sa nastankom Republike, jer tek tada ekonomska moć definitivno prelazi u ruke obogaćenog građanstva i regenata. Na ovaj način je izvršen prelaz sa španske dvorske kulture ka građanskoj regentskoj kulturi. Nova gradska regentska klasa imala je vidno drugačiji ukus. Još uvek nisu upoznati sa grčkom i latinskom klasičnom literaturom, mitologija im je strana, ne obožavaju bogove i junake. Ono što očekuju je prepoznatljiva, realistična umetnost koja je odraz njima poznatog sveta: divni i otmeni enterijeri, raskošna mrtva priroda s bogatstvom stečenim izvan granica republike, slike prestižnih trgovačkih brodova, pejzaži sopstvene zemlje i imanja i kitnjasti portreti građanske klase.

Buržoaski karakter je ostao konstanta u nizozemskoj kulturi. U XVIII veku, kada u drugim delovima Evrope neoklasicizam dostiže vrhunac, umetnost u Nizozemlju ostaje malograđanska. Ispostavlja se da je kontinuitet u građanskom pristupu i tematici jedan od najdoslednijih aspekata. Slikari su nepokolebljivo nastavili da slikaju enterijere, mrtve prirode, pejzaže, žanr slike i otmene portrete, samo lošijeg kvaliteta. Buržoaski žanr slike Kornelisa Trosta ne mogu da se mere sa žanr slikama Jana Vermera, Gabrijela Metsua ili Herarda Daua.

Buržoaski duh nastavio je da dominira kulturom i u XIX veku, u tolikoj meri da je u svojoj učmaloti i odustvu duha izazivao otpor kod žestokog kritičara kao što je Pothiter, koji ju je osuđivao zbog mlitavosti i nedostatka maštovitosti.

U Flandriji se ova građanska vrlost u XVII veku, posle vrhunca baroka nastavlja u delima Rubensa, Van Dejka i Jordansa i dominira sve do kasnog XIX veka. U XVIII veku je Jan Haremejn veoma tražen dekorater flamanskih buržoaskih vila. U XIX veku otmeni ženski portreti Fransa Jozefa Kinsjuna (Frans Jozef Kinsioen) uživaju veliki ugled kod građanstva, baš kao i veoma kvalitetni buržoaski enterijeri, žanr slike i portreti Anrija de Brakelera.

Imajući sve ovo u vidu, Hajzinh je u pravu kada u svom eseju "Duh holandskog naroda" iz 1934. podvlači: „Jedinstvo holandskog naroda temelji se pre svega na njegovom građanskom karakteru. Bez obzira na domet koji ostvarujemo, mi Holanđani smo svi od reda građani, od notara do pesnika, od barona do radnika“.

## Sever i Jug

Da li će ljudi biti skloni tome da nizozemsku kulturu posmatraju kao jedinstvenu, zavisice velikim delom od sadržaja koji se pripisuje pojmu kulture i od relativnog značaja koji se povezuje sa različitim faktorima koji određuju kulturu. Ako kulturu posmatramo u njenom širem značenju, kao način života jednog društva, onda se flamanska i holandska kultura lako mogu posmatrati kao dve zasebne kulture. Usled dugogodišnje političke odvojenosti i usled različitih procesa prenosa kulturnih obrazaca putem zasebnih medija i obrazovanja, Flandrija i Holandija se fundamentalno razlikuju.

Hert Hofstede, sociolog kulture, zaključuje nakon temeljne analize modela normi i skupa vrednosti, da još uvek nije video da dve susedne zemlje uprkos zajedničkom jeziku i međusobnoj saradnji, imaju tako drastično različito mentalno programiranje kao Holandija i Flandrija.

Za različito mentalno programiranje takođe on ima objašnjenje. Kao što se može očekivati, objašnjenje je istorijsko. U uporednoj studiji o normama i vrednostima u celoj Evropi, primetio je da je Flandrija više povezana sa Francuskom nego sa Holandijom: "Rezultati obe regije (Flandrije i Valonije) se više podudaraju sa onima iz Francuske, a nimalo sa onima iz Holandije. Ovi rezultati su odraz belgijske istorije: srednji i viši stalež se služio francuskim jezikom, bez obzira na jezik svojih predaka i pokušavao je da preuzme francusku kulturu. Niži staleži su govorili holandski, bez obzira na jezik svojih predaka, ali čim bi došli na viši položaj, prilagođavali su se kulturi srednjeg staleža."

Značajno je to da Hofstede usko povezuje uopštene kulturne razlike sa jezičkim razlikama. Imajući sve to u vidu nadovezuje se na ono što je ranije rekao o jeziku, naime, da je jezik možda najbitniji nosilac kulturnog identiteta. Taj jezik je zajednički i Flandriji i Holandiji. Holandski jezik je faktor koji Holandiju i Flandriju zbližava.

Ali Flandriju i Holandiju ne povezuje samo jezik. One takođe dele zajedničku istoriju umetnosti. Područje delte između Meze i Rajne ima zajedničko kulturno nasleđe koje formira plodno tle za umetničko jedinstvo Nizozemlja, a posebnoje holandski Zlatni vek, kulturno-istorijski gledano, nezamisliv bez posredstva Starih majstora. Sever i Jug su umetnički i kulturno komplementarni, učesnici u delimično zajedničkom procesu prenosa umetničkih obrazaca.

## Trezenost naspram dinamičnosti

Međutim, u izražajnim formama takozvane visoke kulture, uprkos mnogim sličnostima koje smo do sada pomenuli, ipak se mogu primetiti razlike između Severa i Juga. Nasuprot holandskoj trezenosti i prisebnosti stoji flamansko izobilje i dinamika. Ova razlika suštinski potiče od raskola koji se 1585. desio u nizozemskoj kulturi i različite verske orijentacije koja je bila posledica tog raskola. Imajući u vidu da je ovo područje bilo jedinstveno, kako politički tako i kulturno, nema smisla praviti razliku između kultura Severa i Juga pre tog perioda.

To nam, uostalom, potvrđuju rani kulturno-istorijski diskursi Karela van Mandera (1604), Konstantina Hajhensa (1629) i Samuela van Hohstratena (1678). Oni u svojim delima ne prave razliku između umetnika sa severa i juga. Tek u XIX veku kada Belgija i Holandija, u nacionalističkom duhu tog vremena, i kulturno budu želele da se razgraniče, istoričari inspirisani ideologijom, otkriće da već u dalekoj prošlosti "u neosporivoj srodnosti kao što je ona između flamanske umetnosti iz 15. veka i holandske umetnosti ipak postoji fundamentalna razlika" (H.T. Kolenbrander). Razliku koju uočava Kolenbrander karakteriše na sledeći način: "U flamanskoj umetnosti prevagluje plastično i akcija; u holandskoj živopisno i pasivno. Flamanac nastoji da se približi tipkom. Ako je to moguće, Holanđanin prikazuje individualno što sirovije ili prefinjenije."

Već sam objašnjeno da se ne slažu svi sa ovim. Piter Hejl se u sledećem citatu sa pravom pita: "Zar ne nailazimo na individualnost na početku čitavog ovog slikarstva, kao kod Van Ejka, koji se u terminologiji dr Kolenbrander sigurno mora nazvati Flamancom? "Tako jasni i oštri portreti nikad nisu bili naslikani" (Piter Hejl, 1930. Istoričari umetnosti pod zabranom moderne države.). Kolenbranderovo shvatanje je inspirisano nacionalističkom potrebom da se i u umetnosti potvrdi razvojenost Holandije i Belgije. Ko ne oseća ovu potrebu, već je pobornik velikonizozemske ideje – kao što je Piter Hejl – oštro negira ovu razliku. "Onome koji bez predrasuda dolazi do činjenica", piše, "ništa nije upadljivo koliko sledeće: da se u čitavom veličanstvenom kulturnom razvoju koji je umetnost Starih majstora doživela, granica iz 1648. ne računa. Ne samo da Brabant ponovo posmatramo kao nepodeljenu celinu, već i grofovija Holandija doprinosi pokretu koji svoje najznačajnije centre ima na Jugu."

Sigurno do sedamnaestog veka, vidim jedinstvo u nizozemskoj umetnosti, što međutim ne znači da se još ranije ne mogu uočiti nijanse koje ukazuju na kulturnu razliku između severnog i južnog Nizozemlja. Za razliku od Buskena Hueta, koji kod Starih majstora sevetnonizozemskog porekla, poput Dirka Bautsa, Petrusa Kristusa ili Herarda Davida, ne primećuje 'dokaz

o severnonizozemskim korenima', blagovremeno ću uputiti na specifične severno-nizozemske karakteristike u njihovim delima, kao što su težnja ka konstruktivizmu kod Bautsa i smirena stičnost kod Bautsa, Kristusa i Davida.

## Katoličko naspram kalvinističkog

Ipak, razlika između Severa i Juga postaje zaista uočljiva tek posle 1585. Pad Antverpena označava pravi raskol u nizozemskoj kulturi. Od tada se umetničke orijentacije postepeno udaljavaju. Južno Nizozemlje ostaje pod vlašću španskog kralja, a u Flandriji se razvija univerzalistička i humanistička umetnost, koja je inspirisana katoličanstvom. Flandrija ostaje pod rimokatoličkom španskom hegemonijom, koja će prevashodno u Rubensu naći umetnika koji će dati snažnu harizmu katoličkoj umetnosti kontrareformacije. Njegova barokna umetnost propagira veličansveno i triumfalno katoličanstvo.

Sa druge strane, Holandska republika bira kalvinizam kao oslonac za novonastalu naciju. Protestantizam je za naciju u povoju, još uvek necentralizovanu, bio faktor koji je prevazilazio lokalne prostore gradova i ruralnih zajednica. Stoga je takođe mogao da postane temelj mlade nacije, koja ga je zahvalno prihvatila kao obeležje identiteta kojim se mogla razdvojiti od svog prethodnog, katoličkog tiranina. Na taj način se protestantizam neraskidivo vezao za holandski identitet. Holandija je osnovana kao kalvinistička republika, a to je potvrdio Crkveni sabor u Dordrehtu, koji je Holandskoj reformisanoj crkvi dao status povlašćene regije. To nije značilo da je kalvinizam postao zvanična religija, ali je sigurno postao snažno prihvaćen, dok su protestanti imali de facto monopol u crkvenim službama. Katolička crkva je bila zabranjena kao ustanova, a staleške skupštine zvanično su podržavale reformisanu veru.

Ipak, bilo bi pogrešno od tog trenutka smatrati Holandiju protestantskom nacijom. Piter Hejl je o poziciji protestantizma rekao sledeće: „Protestantizam, sam po sebi, nikada nije bio ništa drugo nego vera male ali hrabre grupe ljudi, a njega je prvobitno razvijao narod u južnom Nizozemlju, podjednako ako ne i više nego narod u severnom. Da bi se tok stvari u Holandiji dobro shvatio, ne bi trebalo nikad da se odstupi od misli da su reformatori u odlučujućem periodu poslednje polovine šesnaestog veka bili manjina. Još 1587. procenjeno je da reformatori nisu činili više od desetine stanovništva provincije Holandije. Selo, naročito u Severnoj Holandiji, je tada još uvek bilo skoro u potpunosti katoličko.“

To znači da staleška skupština nije mogla da dozvoli lično gonjenje katolika. Doduše, katolička služba i obavljanje obreda bili su zabranjeni, ali postojanje skrivenih crkvi je krišom dopušteno, a na privatnom planu je vladala velika tolerancija. Međutim, protes-

tantizam je zvanično bio intenzivno podstican i promovisan. Izdanje prevoda Biblije bilo je jedno od prvih prestižnih projekata staleške skupštine, koja već u uvodu daje na znanje da oni “od početka reformacije u ovim Zemljama...”

Od državnih službenika u Republici takođe se očekivalo da podržavaju i promovišu kalvinističku religiju. Književnik Konstantin Hajhens, takođe i sekretar Vilema Oranskog, bio je veoma dosledan doktrini i nije se uzdržavao da ne ukori svoje prijatelje koji nisu bili protestanti. Toliko ga je ražalostilo to što je njegova lepša polovina, Teselshade, postala katolik, te joj je napisao pesmu ukora. Ali, kao što je već rečeno, tolerancija na ličnom nivou bila je izuzetno velika, da je Teselshade mogla sebi da dozvoli da nametljivom Hajhensu odgovori podrugljivom pesmom:

*Klas reče Treini: “Šta opet ideš na misu s tom razuzdanom svetinom što voli ribu?”  
Treina odgovori: “Dragi moj Klase, ne napuštam ja svetog Petra lađu, gde se upravlja ka ispravnom severu, i ne jedri se (ko što drugi rade) u pukom magnovenju. Klase moj, ja čujem istinu, biće da si ti u krivu.”  
Prevod: J.N.L.*

Piter Korneliszoon Hoft, drugi veliki renesansni književnik i nadzornik iz Majdena, morao je po svom prijemu u službu da se zakune da će praktikovati ‘religiju koja se danas u Holandiji i Zelandu praktikuje’, no to ga nije sprečilo da ima prijateljske odnose sa katolicima, između ostalih, sa ubeđenim katolikom Jostom van den Vondelom.

Protestantizam je bio zajedničko ali ne i bezazleno vezivno tkivo u borbi protiv španskog neprijatelja. Ne bezopasno, jer nisu svi bili protestanti. Holandjani su počeli da se identifikuju sa protestantizmom tek kada su se odcepili od Španije. Čak je i otac nacije Vilem Oranski morao da se preobrazi u protestante. Nakon razdvajanja, protestantizam koji je na jugu bio odbačen, obrazovao je intelektualno oružje. Religija je tako postala kolektivni simbol za novu Republiku, sa svim spoljnim znacima raspoznavanja koji uz to idu, poput Biblije, verskih praznika i rituala.

Ovo razdvajanje Severa i Juga će dovesti do fundamentalne kulturološke razlike. Crkvena umetnost se u Holandiji više neće naručivati. Prikazivanje svetaca, po mišljenju protestanata, više nije dozvoljeno. Nisu bez razloga protestantski ikonoborci na kraju šesnaestog veka uništili onoliko crkvene umetnosti. Protestanti su iz crkava uklonili slike i ukrase. Crkveno pokroviteljstvo koje u južnoj Holandiji obezbeđuje mnogo narudžbina (Rubens, Van Dejk), na Severu je nestalo. Protestantski građanin pak traži i u svojoj kulturi izraz protestantskog moralnog kodeksa. Stoga, reformisano građanstvo naručuje starozavetne biblijske scene. Otuda takođe mnogo mrtve prirode i žanrovskih slika

inspirisanih protestantizmom, koje su izraz moralnih pouka. Postoji mnogo upozorenja o prolaznosti svega zemaljskog, o prolaznosti života: Memento Mori (seti se da ćeš umreti) i vanitatum Vanitas, omnia Vanitas (taština taštine, sve je taština - Propovednik 12.8). Svo zemaljsko bogatstvo, svo znanje je isprazno u očima Gospoda, niko ne može da pobjegne od smrti.

Amblemska literatura širi tu poruku (Jakob Kats, Zbirka amblema), ali i duhovna literatura (Johan de Brune, Jakob Reius) i slikarska umetnost. Veoma često su zavodljivi žanrovski komadi prerusene moralne lekcije. Čuvajte se luksuza, kako došlo, tako i otišlo. Mrtva priroda Vanitas, tipičan specijalitet iz Lejdena, iznova nas podseća da su bogatstvo i mudrost prolazni.

Sa druge strane, crkva na jugu uveliko naručuje umetnička dela. Crkve su predivno ukrašene trijumfalnim baroknim slikama velikog formata. Raskošan život rimokatolika prikazan je do najsitnijih detalja. Crkvene vlasti su se pobrinule za sjaj i raskoš kako bi se što više razlikovale od ogoljenih protestantskih crkava. Razlika između Severa i Juga počiva na verskoj suprotnosti koja oslikava ceo mentalitet, ali očigledno prodire i u umetnost, tematski i stilski.

Na severu se kalvinistički duh može uočiti od 17. veka. Ne samo u trezvenim portretima vladara i vladarki u užtogljenoj crnoj boji, već i u vizuelnim aluzijama na memento mori u porodičnim portretima, žanrovskim slikama i mrtvoj prirodi. Neprestano nas podseća kako je zemaljsko postojanje prolazno. Protestantski pesnik, Jakob Revius, sažima tu poruku jasno u stihu “Ovaj život je puko ništa”.

Protestantizam se odlučno suprotstavlja preteranom iskazivanju svetovnih zadovoljstava, materijalnih ili drugih. Osećaj krivice i svest o grehu dominiraju. Učenje o predodređenju stalno podseća vernike na neizbežnu sudbinu: Božijom odlukom čovek je predodređen da pripada ili ne pripada izabranima. Još za života prisutni su pokazatelji ljudske predodređenosti. Ko trezveno živi i pridržava se Božijih zapovesti, verovatno spada među srećnike. Ali ko vodi razvratan i raskalašan život i očigledno se ne obazire na Božiji plan, ide putem koji vodi u propast. Razumljivo je da će se jedan tako obeshrabrujući osećaj krivice takođe odraziti i na kulturu. Ortodokсно sveštenstvo smatra pesmu, igru i pozorište štetnim. Čak se i crkvene orgulje moraju odbaciti. Sposoban muzičar i istinski protestant i književnik, Konstantin Hajhens, smatrao je neophodnim da napiše odbranu orguljske muzike u crkvi.

Kalvinističko shvatanje života i dan danas prožima holandsko društvo i kulturu. Akcenat koji se stavlja na marljivost, štedljivost, trezvenost i samodisciplinu gotovo je opšte poznat. Ako Holandiju nazivamo i dalje zemljom “propovednika i trgovaca”, to je zato što su s jedne strane težnja da se ukori a sa druge zalaganje za protestantsku etiku još uvek vidljivo prisutne.



**LEVO:**  
P. P. Rubens  
Golgota (1636-1637)  
KMSK, Brisel

**DESNO:**  
Herard Haukhest  
Nova crkva u Delftu  
(1650. godina)

Razlika između holandske i flamske umetnosti zapravo je razlika između protestantske i katoličke umetnosti. Ona je prigodno ilustrovanu u ova dva dela. Sjaj i lepota, bogat kolorit, blistav život

na Rubensovoj Golgoti, snažno se suprotstavlja strogoj lepoti belih okrečenih zidova i uravnoteženoj konstrukciji Haukhestove Nove crkve u Delftu. Razmetljiv trijumfalni katolički duh zrači iz Rubensovog dela. Obilje života prikazuje se u haotičnoj opijenosti. Za razliku od Rubensovog dela, Haukhestova crkva je skromna, uravnotežena kompozicija, gde se pre svega primećuje jednostavnost i poetska intimnost. Rubensovo delo je izraz životne pohote, dok Haukhestovo delo evocira protestantsku skromnost.



Derk Jan Epink to je predstavio na sledeći način: “Iako je Holandija sada sekularno društvo, viševekovno religiozno oblikovanje ju je isprogramiralo. Često se u jednom liberalu, socijalisti ili katoliku vidi kalvinistički duh. Haški običaji se zasnivaju na isključivo “dobrom ili lošem” i na “ličnoj odgovornosti” bez posrednika. Postoji samo jedan put, nema sredine, a tu je i svest o krivici. Greh je večan i nasledan.”

Stalni uticaj protestantizma uočljiv je i u umetnosti. Skromni crkveni enterijeri Emanuela de Vitea, Herarda Haukhesta ili Pitera Sanredama svedoče o strogoj lepote i krajnjem vladanju formom. Trezvenost i kontrola glavni su termini umetnosti koja je inspirisana kalvinizmom, koji vode do uzdržane i intimne umetnosti. To je umetnost enterijera i mirne, stilizovane kompozicije. U delima Jana Vermera, Pitera de Hoha, Samuela van Hohstratena, ali i modernijih umetnika poput Pita Mondrijana, Jana Dibetsa ili Jana Shonhovenena može se videti ista formalna askeza. Izuzetno rada gupe COBRA, koji može da se posmatra kao reakcija inspirisana internacionalizmom, holandska umetnost nije bila zapažena po ekstremnim i ekscentričnim formama vizuelne ekspresije.

Nasuprot tome stoji flamska umetnost koja može da se posmatra kao nasleđe bujnog, katoličkog kontrareformacijskog duha. Katolicizmom inspirisana kultura je optimistička. Nasuprot strogom kalvinističkog Boga je blagi katolički Bog. U katoličanstvu postoji ispovest a u samoj ispovesti uvek ima mesta za oproštaj. Derk Jan Epink predstavlja katoličku zajednicu na sledeći način: “Postoji greh, a on nije večan i nasledan, već privremen. Posle ispovesti greh je oprostjen i čovek dobija novu šansu. Čovek može posle eventualno opet da se zgreši, u slučaju da ga okolnosti na to primoraju. Iako je i Belgija sekularno društvo, katolički duh se može



**LEVO:**  
P. P. Rubens  
Tri Gracije (1636-1638)  
Prado, Madrid

**DESNO:**  
Alessandro Botičeli  
Tri Gracije (1482. godina)  
Ufici, Firenca

Pored eterične, gotovo prozirne lepote renesansno idealizovanih Botičelijevih gracija koje izvode jedan stilizovan ples, snažno se izdvajaju pune forme Rubensovih bujnih lepotica u zavodljivim pozama. Rubens ovde nije napravio nikakav ustupak i pokazuje blještavu nagost tri boginje u svom punom likovnom sjaju. Erotičan sjaj ovih senzualnih lepotica naišao je na kritiku naručioca, kardinala Ferdinanda, koji piše španskom kralju: „Boginje su suviše gole,

ali slikara nije bilo moguće naterati da to promeni, jer je to, po njegovom mišljenju, bila srž vrednosti slike.”

O ovim Trima Gracijama pisao je Ahil Stubbe: „Tri gracije: neuništiva mladost žena u punom cvatu, drhtajuće meso, prokrvljeno; lepota koja nam je bliska, zbog realizma detaljno proučenog izgleda- goli modeli- daleko od nas, zbog idealnosti celokupnog shvatanja, u kojem veoma individualan izgled tih veoma ljudskih poluboginja dobija nadljudsko značenje uzdizanjem zasenjjućeg zlatnog plamena i plemenitosti prirodnog okruženja.

To je pravi Rubens: slikao je po uzoru na poze koje je poznavao iz grčkog i rimskog vajarstva i modelima Botičelija i Rafaela, ali je ovom delu dodao senzualnu moć i vitalan sjaj koji ga čine nepogrešivo flamanskim.

prepoznati kod belgijskih liberala i socijalista, isto kao kalvinistički duh kod njihovih holandskih duhovnih rodnika.

U umetnosti, katolički duh možda najviše dolazi do izražaja kod Rubensa. Rubens slika živahne slike pune životnih ushićenja, obilne punoće i nadmoćne dinamike. Njegova umetnost je ekstatična, izražava potrebu da se živi punim plućima. Nasuprot strogom protestantskom „Ovaj život je puko ništa,“ s druge strane odjekuje „Iskoristi dan!“ Feliksa Timermansa. Umesto slogana „seti se da ćeš umreti,“ ovde je slogan „seti se da živiš“. Obilje života i neumerenost se u flamanskoj umetnosti najbolje vide u delima Pitera Brehela (Seljački ples), Pitera Paula Rubensa kao i kod Konstanta Permekea, Oktava Landujta ili Jana Bursensa.

Razlika između holandske i flamanske umetnosti zapravo je razlika između protestantske i katoličke umetnosti. Ona je prigodno ilustrovana u ova dva dela. Sjaj i lepota, bogat kolorit, blistav život na Rubensovoj Golgoti, snažno se suprotstavlja strogoj lepoti belih okrečenih zidova i uravnoteženoj konstrukciji Haukhestove Nove crkve u Delftu. Razmetljiv trijumfalni katolički duh zrači iz Rubensovog dela. Obilje života prikazuje se u haotičnoj opijenosti. Za razliku od Rubensovog dela, Haukhestova crkva je skromna, uravnotežena kompozicija, gde se pre svega primećuje jednostavnost i poetska intimnost. Rubensovo delo je izraz životne pohote, dok Haukhestovo delo evocira protestantsku skromnost.

Kontrast između holandske trezvenosti i flamanskog obilja života, kao i kontrast između vladanja formom sa jedne strane i dinamičnost sa druge, ogleda se takođe i u literaturi. Dovoljno je uporediti savršeno struktuirano remek-delo Otkriće neba Harija Muliša sa haotično uzbudljivim Glasinama Huga Klauza da bismo stekli jasnu predstavu. Ali kontrast je jednako jasan i između Palitera Feliksa Timermansa, Hautekita Herarda Valshapa, Polja lana Stejna Strevelsa, Kapelskog puta Luja Paula Bona i Neprospavanog Toma Lanao na jednoj strani i Neskiiovog Grebatora, Bordejevskog Karaktera, Vezdejkovih Irskih noći i Hermansove Damoklove mračne komore na drugoj strani.

Ukratko možemo reći da protestantski usmeren duh Holanđanina teži ka kontrolisanoj idealnoj kulturi oblika, dok kontrareformistički nastrojenog Flamanca više privlači punoća života i dinamičnost. Niče je ovu razliku, kao suštinsku razliku u umetnosti, sazeo u kategorije dionizijskog-apolonijskog (1871). Apolonska estetska kontemplacija pojmovnog idealnog sveta formi, u suprotnosti je sa dionizijskom razuzdanošću. Gotovo klasična uravnoteženost u holandskoj umetnosti često je praćena prepoznatljivim konstruktivističkim tendencijama koje se vrlo rano manifestuju i nastavljaју i u 20. veku. U Flandriji se dionizijsko povezuje sa odveć jako izraženim ispoljavanjem senzualnosti.



### Flamanska senzualnost

Senzualnost je stalno prisutna u Flamanskoj umetnosti. Od Van Ejka, preko Brehela i Rubensa do Permekea. Flamanci su čulni. Njihovo prikazivanje ne idealizuje već zrači. Kao što je francuski kritičar umetnosti Ten već primetio: „Oni nisu bili u stanju da shvate ili obožavaju idealno telo, oni su bili stvoreni da pravo telo slikaju i potvrde.“

Tako je Van Ejnova Eva, pored sve svoje skromnosti, ipak prvenstveno jedna stvarna žena, sjajna i erotična. Ta čulna harizma bila je toliko jaka da se car-krkvenjak Jozef II tokom svoje posete Gentu zbog nje osetio toliko uvređenim da ju je zamenio obučenom kopijom. Živi ljudi od krvi i mesa, čija se čulnost ne može poreći, to su ličnosti iz flamanske umetnosti. Kod Starih majstora je čulnost još diskretna i stidljiva. U sedamnaestom veku, kod Rubensa i Jordansa, ona je izazovna i puna barokne bujnosti. Senzualnost flamanskog baroka, koja se u potpunosti razvila, vatreno se razlikuje od idealizujuće lepote oblika italijanske renesanse. U poređenju sa Botičelijevim „Trima gracijama“ Rubensove „Tri gracije“ su moćne erotične lepotice.

Rubensovo delo nije uvek tako očigledno senzualno, po neki put intima zrači skoro krhkim senzualitetom, kao u nekim njegovim portretima dece ili porodičnim portretima sa njegovom drugom ženom

Helenom Furman. Čak i u svojim religioznim scenama on se ne suzdržava od pokazivanja fizičkog senzibiliteta. Ova senzualnost je posebno upala u oči stranim autorima iz devetnaestog veka, kao što su Ipolit Ten i Ežen Fromanten.

Ipolit Ten piše u svojoj Filozofiji umetnosti: „Samo naslovi Rubensovih dela su hrišćanski. Svako mistično i asketsko osećanje je eliminisano. Njegove madone, mučenici, propovednici, Hrist i apostoli svi imaju divna tela, u punom cvatu, predodređena za ovozemaljski život. Njegov raj je Olimp dobro uhranjenih flamanskih bogova koji uživaju u pokretanju svojih udova. To su krupne, snažne, mišićave, samozadovoljne prilike, a predstavljaju se lepo i smelo kao za vreme nacionalnog praznika ili kraljevskog dolaska. Crkva nesumnjivo osvećuje taj procvat stare mitologije kao čestit, ali to je samo osveštavanje, a ponekad i to nedostaje. Apoloni, Jupiteri, Kastori, Poluksii i Venere, svi stari bogovi ponovo žive pod svojim pravim imenom u palatama kraljeva i velikana, koje ulepšavaju. Ovde se, kao i u Italiji, religija sastoji od rituala. Rubens ide svako jutro na misu i poklanja sliku da bi dobio oprost, posle čega se vraća poetskim čarima zemaljskog života i u istom stilu slika raskošnu Magdalenu i robusnu Sirenu. Pod katoličkim velom je sve pagansko, običaji, rituali, srce i duh“.



**GORE LEVO:**  
Jan Hosart  
Neptun i Amfitrita  
Državni muzeji  
Berlin

**GORE DESNO:**  
Konstant Permeke  
Akt (1926. godina)  
KMSK, Brisel

I devetnaestovekovni slikar-kritičar Ežen Fromanten se kao Francuz čudi otvorenoj čulnosti u Rubensovom religioznom delu. Potrebno mu je pola strane da opiše skoro svetogrđan dodir mrtvog Hristovog stopala i toplog živahnog tela Marije Magdalene u „Ski-danju s krsta“. Njega pogađa „prikrivena čulnost“ ovog detalja.

Izražena telesnost se takođe snažno manifestuje u tom drugom vrhuncu flamanske umetnosti, u flamanskom ekspresionizmu. U slučaju Konstanta Permekea je to često sirova i virilna telesnost seljaka i mornara, koji u svojoj monumentalnosti zrače punom, plodnom vitalnošću. Ali, takođe je prisutna i topla telesnost majčinske figure u intimnoj simbiozi sa svojim detetom i erotska senzualnost u snažnim, ekspresionistički prenaplašenim aktovima.

suprotna idealu kojem teži. Iako svojim ženama daje graciozne, plastične pokrete, po uzoru na italijanske modele, duh renesanse mu ostaje stran. Njegova Amfitrita je čulna Flamanka pod klasičnim svodom. Kod Konstanta Permekea imamo skoro ošamućujuću tešku senzualnost koja se onda još jednom ekspresionistički intenzivira. Flamaska čulnost je uvek primetna: uzdržana kod Van Ejka, oplemenjena kod Hosarta, teška kod Jordansa, žestoka kod Rubensa, troma i teška kod Permekea.

Flamanska umetnost je otvoreno senzualna. Postoje, naravno, stilističke i individualne razlike. Hijeratska skromnost Van Ejnove 'Eve' je u žestokom kontrastu sa teškom, baroknom senzualnošću 'Kekropovih kćeri' Jakoba Jordansa. Ali, ipak je prisutan isti čulni žar, ista erotska aura. Kod renesansnog slikara, kao što je Jan Hosart, ta tipična flamanska senzualnost je možda još i najupečatljivija jer je

I u flamanskoj književnosti je otvorena senzualnost konstanta. Od Feliksa Timermansa do Huga Klause, od Herarda Valshapa do Kristin Hemerehts himna senzualnosti se otvoreno intonira na najraznolikije načine. Ona nije samo tematski prisutna; ona je čak stilistička odlika. Dela Sirila Bajsea, Stejna Strevelsa, Feliksa Timermansa, Luja Pola Bona, Monike van Pamel i Huga Klause osvajaju čitaoca neskriveno senzualnim načinom pripovedanja. I flamanska poezija je otvoreno senzualna. To bih ilustrovao pesmom Huga Klause iz zbirke „Pesme iz Ostakera“, koja poetski izražava punu flamansku senzualnost.

*Žena*

*Nasmejane kose,  
Sa očima galeba, sa torbom na trbuhu,  
Mati ili dobra izdajnica,  
Ko zna tu usplamtelu ženu?*

*Njeni nokti bliže se mom drvetu,  
Njezin šap budi mi napujdanu put.  
Poput roga trešti mi u kosi.*

*Prevod: J.N.L.*



Emanuel de Vite  
Enterijer sa ženom koja svira  
čembalo (1665-1670)

Veoma temeljan enterijer Emanuela de Vitea je veoma neobičan za jednu holandsku kuću iz sedamnaestog veka: soba za sobom je perspektivistički otvorena sve dok u pozadini kroz prozor ne vidimo opet drveće. De Vite je ovde hteo pomoću preglednosti u sobama, koje su poređane jedna za drugom, da postigne jedan veoma snažan perspektivistički efekat i ne treba onda da nas začudi to što ga slikar i kritičar Arnold Haubraken hvali za njegovo poznavanje "umetnosti perspektive". Upečatljivo je to kako je De Vite znao da na jedan organski način kreira veoma čvrsto konstruktivističko remek-delo. Na jedan veoma prirodan način on koristi postojeće horizontale i vertikalne podova, vratnica, nameštaja i putanje svetlosti kako bi postavio suptilnu geometrijsku konstrukciju. Svega nekoliko figura je jedva primetno prisutno na slici koja, pre svega, privlači pažnju kao skoro geometrijski apstraktna. U nastavku toga možemo videti rad Mondrijana kao gotovo prirodnu krajnju tačku duge konstruktivističke tradicije Nizozemlja. Kod Mondrijana je konstruktivizam apsolutizovan i usisan sve dok ne ostane ništa sem vertikala i horizontala i osnovnih boja. Mondrijan se oslobodio ideje da postigne univerzalnu harmoniju u čistoj konstruktivističkoj ravnoteži.

Dirk Bouts  
Trijptih sa Tajnom večerom  
(1464-1467) Luven

Na srednjoj ploči triptiha  
Tajna Večera Dirk Bouts

postavlja Hrista u središte centripetalno konstruisanog, savršeno simetričnog prostora. Ono što smesta upada u oči je to koliko je prostor ovde snažno strukturiran, sa Hristom u žarištu dijagonala koji je uokviren pomoću pravougaonika kamina. Snažan patos i grede na plafonu dodatno ojačavaju čvrstinu konstrukcije.



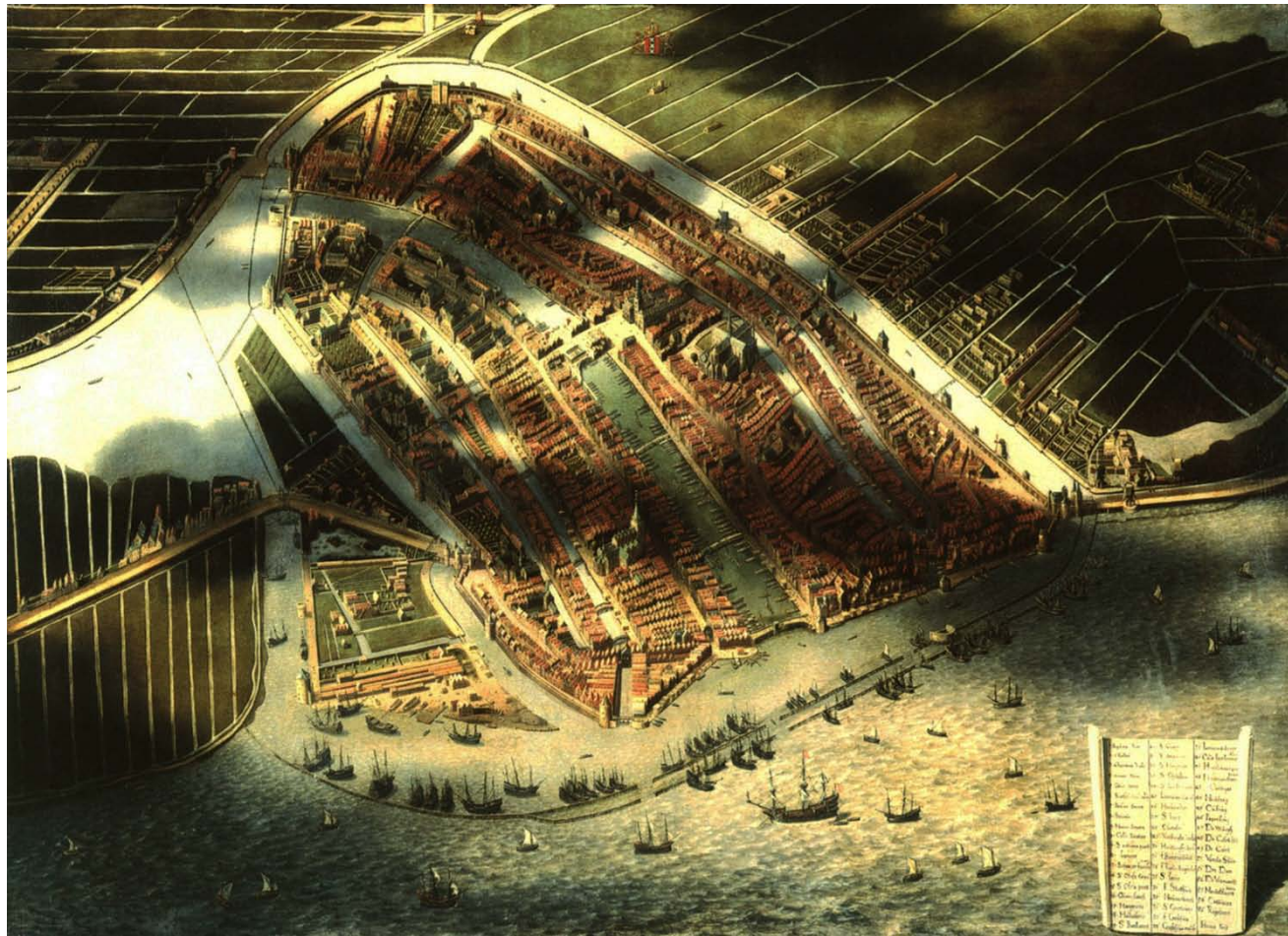
## Holandski konstruktivizam

Ako sam otvorenu senzualnost označio kao najupadljiviju konstantu u flamanskoj umetnosti, onda moram da označim konstruktivizam kao najznačajniju odliku holandske umetnosti. Izgleda da je konstruktivizam direktna posledica već pomenute umerenosti i trezvenosti. Holandski umetnik se, pre nego njegov flamanski savremenik, oseća neosporivo pozvanim da svoje kompozicije konstruiše uravnoteženo i sa snažnom strukturom. Uravnoteženost i jasna struktura karakterišu holandsko slikarstvo od Starih majstora

do vrhunca Stejla.

U najmanju ruku je upadljivo pomenuti da se upravo kod 'holandskog flamanskog Starog majstora' Dirka Bauta, rođenog u Harlemu, primećuje prvi jasan nagoveštaj ovog konstruktivizma.

Konstruktivistička crta istrajava snažno u nizozemskom slikarstvu sedamnaestog veka. I to ne samo u očigledno konstruktivističkim radovima poput arhitektonskih slika Pitera Sanredama ili Herarda Haukhesta, već i u složenim konstruktivističkim enterijerima Pitera de Hoha (Ostava, Soba sa platnima) Emanuela de Vitea (Enterijer sa ženom koja svira



čembalo) ili Samuela van Hohstratena (Kutija sa holandskim enterijerom – Nacionalna galerija u Londonu) i sigurno u minucioznoj geometrijskoj kompoziciji Jana Vermera (Slikarstvo, Ljubavno pismo).

Prikaz stvarnosti je uvek uravnotežen pomoću suptilnog konstruktivizma. Namerna igra sa horizontalama i vertikalama i maskiranje ljudskih radnji u potpunosti skreću pažnju na uravnoteženu konstrukciju. Neki slikari enterijera iz sedamnaestog veka su izbegavali da slikaju ljude na svojim prikazima: "Elinga i Van den Burht nekoliko puta su išli do krajnih granica: slikali su enterijere u kojima se uopšte ne pojavljuju ljudski oblici: nizozemski enterijer kao mrtva priroda, gde ogledala ne reflektuju ništa sem apstraktnog šablona crno-belih pločica." (Frans Hrejsenhaut).

I tu, naravno, opet dolazi do izražaja suprotnost između narativne italijanske umetnosti i statične umetnosti Nizozemlja. Ili, rečima malopre pomenutog Fransa Hrejsenhauta: "Nasuprot užurbanog pozorišta gde se odigrava italijansko slikarstvo stoji potpuni spokoj nizozemskog enterijera. Naspram plemenite akcije rečitog heroja u idealizovanom pejzažu francuskog klasicizma, začitana ili suvonjava ženica u kućnom okruženju.

Takođe i u osamnaestom i devetnaestom veku

Jan Kristijans Miker  
Pogled na Amsterdam  
(1630. godina) Istorijski  
muzej, Amsterdam

Umetnički konstruktivizam  
potiče od geografskog, što  
Holandjanin neprekidno  
pokazuje svojom konstantnom  
borbom sa vodom.

konstruktivizam je, na primer u crkvama Johanesa Bosboma i dalje konstantno prisutan. Sa prodorom Stejla, početkom dvadesetog veka, Pit Mondrijan, Teo van Dusburh i Herit Ritveld će ovaj konstruktivizam apsolutizovati u nefigurativnim geometrijskim konstrukcijama. Ali, čak i u drugoj polovini dvadesetog veka on ostaje očigledno vidljiv u radu Barta van der Leka, Bena Akermana, Dana Rulanda, Jana Shonhoven i Jana Dibetsa.

Konstruktivizam ponovo nije element kulture koji dolazi do izražaja samo u umetničkim tvorevinama. Holandski polderi sa svojim veštačkim šablonom kanala i puteva imaju isto geometrijsko uređenje. Priroda je Holandane vekovima neprekidno primoravala da razrađuju svoje racionalne konstruktivističke planove kontrole. Te prirodne konstrukcije dobile su svoju paralelu i u umetničkim prikazima. Kao što su holandske pejzažne arhitekture, vodograditelji i inženjeri

bili zauzeti racionalnim uređenjem zemlje, tako su se i slikari – svesno i nesvesno – bavili pažljivom konstrukcijom svoje slike. Odličan primer za to je sedamnaestovekovna kartografska slika Amsterdama Jana Kristijansa Mikera.

Konstruktivizam čak i društveno dolazi do izražaja. U najmanju ruku, slobodouman autsajder, poput Ernesta Cana opaža holandsku politiku upravljanja kao „fantastičnu konstrukciju koja drugog, nalazio se on izvan granica umetnosti ili izvan granica države, nehotice podseća na velike hidrološke projekte. Stvara se utisak da holandsko društvo formira jednu veliku teritoriju za pravljenje društveno-kulturnog poldera.“ Ko je upoznat sa nizozemskom književnošću, štaviše, često će se susretati sa sličnim konstruktivizmom, kako u duhu poezije i proze, tako i u strukturi romana. Konstruktivistički složeni romani poput Otkriće neba (De ontdekking van de hemel), Atentat (De Aanslag) ili Procedura (De Procedure) Harija Muliša strukturalno su tipično holandski i u oštrom

su kontrastu sa tipično flamanskim romanima poput Kapelskog puta (De Kapellekensbaan) Luja Pola Bona, koji „sve navrat – nanos priznaje, pljas, poput bačve maltera koja pada sa police“ ili Začudenost (De Verwondering) Huga Klauza, koji čitaoca hvata u klopku nizom alegoričnih i preplitanja nalik na halucinaciju.

Što se sadržaja tiče, u holandskoj prozi nekada nailazimo na odlomke u kojima je verbalizovan taj duh konstruktivizma. Jedan primer kojim zaključujemo ovaj paragraf. Sa početnih stranica Sledeće priče (Het volgende verhaal, 1981) Sejsa Noteboma (Cees Noteboom) zabeležio sam: „E, tog jutra bila je prilična promaja, mada mi je prvi pogled pao na tavanicu sa izuzetno lepim, čvrstim i podjednako razmaknutim gredama, struktura koja u svojoj funkcionalnoj čistoti priziva mir i sigurnost, nešto za čime ljudsko biće, ma koliko bilo uravnoteženo, oseća potrebu kad se vrati iz mračne oblasti sna. Te grede su bile funkcionalne zato što su moćno podržavale gornji sprat, a struktura je bila čista zbog potpuno istog razmaka između njih.“

*JEDINSTVENE,  
A IPAK ZASEBNE  
NIZOZEMSKA UMETNOST I KULTURA*