

sansnih ideja, potpuno u saglasnosti sa teorijom o Veneri. Naime, dok opšteprihvaćeni mitografski izvori predstavljaju Tri Gracije kao nešto slično Venerinim pomoćnicama¹³⁵ ili „dvorkinjama“ (*pedissequae*), platonistički humanisti¹³⁶ sanse počeli su da tumače njihov odnos prema Veneri na jedan više filozofski način. Oni su Tri Gracije smatrali nužnim preduslovom entiteta koji predstavlja Venera, u tom stepenu da su ih nazivali „Trojstvom“ onoga čega je Venera bila „Jedinstvo“: smatrano je da one ovaploćuju trojaki vid Venerine, to jest vrhovne Lepote, skoro na isti način kao što su bog otac, sin i sveti duh smatrani trojakim vidom Svevišnjeg. Na taj način bilo je moguće zameniti njihova tradicionalna imena (Aglaja, Eufrosina, Talija) nazivima koji neposredno ukazuju na njihovu koesencijalnost sa Venerom. Nazivali su ih, na primer, *Pulchritudo*, *Amor*, *Voluptas* ili *Pulchritudo*, *Amor*, *Castitas* (oba ova natpisa nalaze se na medaljama Nikola Fiorentina, slika 124)¹³⁵, i to ne uprkos, već zahvaljujući činjenici da je obično privilegija same Venere da bude identifikovana sa *pulchritudo*. Sa ove tačke gledišta postoji neznatna razlika između ove dve interpretacije Tricijanovog *Vaspiantia Kupidona*. Dama koja pravi izbor između Slepeg Kupidona i Jasnovidne Ljubavi predstavljala bi u oba slučaja personiifikaciju Lepote, bez obzira da li se tri glavna lika identifikovala — kako je, smatram najpodesniji način izražavanja — sa „*Venus Veritordia*“ u pratnji dve nimfe koje predstavljaју Braćenu Odanost i Čednost ili sa „Gracijom *Pulchritudo*“ u pratnji njenih „sestara“ *Voluptas* i *Castitas*¹³⁶.

6. NEOPLATONISTIČKI POKRET I MIKELANDELO

„Mikelandelo je bio čovek sa jakim i dubokom memorijom“, kaže Vazari, „tako da, čim bi makar samo jednom video tuda dela, on ih je savršeno pamtio i mogao njima da se služi na takav način da jedva iko to ikad primeti“¹.

Lako je shvatiti ovo „da jedva iko to ikad primeti“. Naime, kad god je koristio „tuda dela“, klasična ili savremena, Mikelandelo ih je podvrgavao tako radikalnoj transformaciji da



rezultati ne izgledaju ništa manje „mikelandelovski“ nego njegova samostalna ostvarenja. U stvari, poređenje između Mikelandelovih „pozajmica“ i njihovih prototipova pomaže nam posebno da uočimo izvesne kompozicione principe koji su sasvim njegovi i koji su ostali suštinski neizmenjeni sve dok njegov stil nije pretrpeo fundamentalnu promenu, primetnu u njegovim poslednjim delima².

Kao primer možemo uzeti motive inspirisane Pierom di Kosimom; možemo upoređivati *Ignudo* s leve strane Jeremije ili

kip Dulijana de Medičija sa belvederskim torzom; eritrejsku Siblu sa centralnim likom Sinjorelijeve *Mladosti Mojsijev*; skupine boraca sa crteža Fr. 157 sa jednom scenom iz Sinjorelijevog *Pakla*; Madonu na Stepenicama sa neo-atičkim pogrebnim reļejima; ili izvijenu figuru sa crteža Fr. 103 (sl. 126) sa varenom Kreusom koja se pojavljuje na Medea-sarkofazima (sl. 125)³; u svim ovim slučajevima, skoro bez razlike, možemo primetiti sledeće izmene:

(1) Zatvaranjem udubljenja i odstranjivanjem izbočina, jednice, likovi ili skupine kondenzovane su u jednu kompaktnu masu, koja se strogo izdvaja iz okolnog prostora. Mikelandelova tobožnja tvrdnja da se dobra skulptura može skotrljati niz brdo, a da se ne polomi, mada apokrifnog karaktera, predstavlja prilično dobar opis njegovog umetničkog ideala.

(2) Bez obzira da li se usredredili na dvodimenzionalan pogled, to jest na izgled koji oku neposredno pruža jedna slika, jedan reljef ili jedna statua, posmatrana sa jedne utvrdene tačke gledišta, ili usmerili našu pažnju na trodimenzionalnu punoću, Mikelandelove figure se u oba slučaja razlikuju od njihovih prototipova oštrom akcentuacijom onog što bi se moglo nazvati „osnovnim pravcima prostora“. Kose linije teže da budu zamišljene ili horizontalnim ili vertikalnim, a teže da budu zamišljene u perspektivi teže da se ili frontalizuju ili mase predstavljene u perspektivi teže da se ili frontalizuju ili ortogonalizuju (to jest da se spoje s prednjom ravni pod uglom od devedeset stepeni). Još veći naglasak horizontalnim i vertikalnim linijama, kao i frontalnim i ortogonalnim ravnima, daje činjenica što one često služe kao *loci* za dve ili više značajne tačke date figure. Kao posledica toga čitav raspored, kako na planu slike tako i u trodimenzionalnom prostoru, izgleda određen jednim unutrašnjim sistemom koordinata.

(3) Strogoost ovog pravougllog sistema deluje, međutim, ne kao statičan već kao dinamičan princip. Dok su neki kosi motivi odstranjeni, drugi su zadržani i naglasak im je dat oštrim kontrastiranjem sa osnovnim pravcima. Pored toga, simetrija često ustupa mesto antitezi između dveju polovina, od kojih je jedna „zatvorena“ i nepokretna, a druga „otvorena“ i pokretna, a vrlo česti su i uglovi od četrdeset pet

stepeni. Štaviše, prave linije i ravne površine su, tako reći, ublažene ispućenim izbočinama.

Na crtežima i nedovršenim skulpturama ovi kontrasti su dalje zaoštreni činjenicom da unutrašnje modeliranje nije izvedeno produženim krivolinijskim potezima, koji na nekom Dierovom ili Rafaelovom crtežu kao da prate nabujali pokret organskih formi već, ukratko, pravim unakrsnim senčenjem koje protivreći okruglini koju treba da sugerise.

Interesantno je, kao proveru, napraviti poređenje transformacije Mikelandelovih dela u rukama njegovih sledbenika ili podražavalaca i transformacije prototipova u Mikelandelovim rukama. Izgleda da imitatori neprestano odstranjuju upravo one karakteristike koje mi smatramo specifično mikelandelovskim, svedočeci na taj način da Mikelandelov stil nije ni stil zrele renesanse ni „maniristički“⁴, a kamoli barokni⁵.

Likovi zrele renesanse su, po pravilu, izgrađeni oko jedne središnje ose, koja služi kao stožer za slobodan, a ipak uravnotežen pokret glave, ramena, karlice i udova. Njihova sloboda je, međutim, obuzdana u skladu sa onim što je Adolf Hildebrand nazvao princip *Reliefsanschauung*-a, što je on pogrešno protumačio kao opšti zakon umetnosti, dok je to samo jedno posebno pravilo, primenjivo na klasičan i klasicistički stil: masa je oslobodena svoje „mučne osobine“⁶, tako da bi posmatrač, čak i kada je suočen sa nekom statuom rađenom u okrugini, bio pošteđen osećanja „vrćenja oko jednog trodimenzionalnog predmeta“. Ovo se postiže usavršavanjem onoga što sam ja nazvao „dvodimenzionalnim obrascem“. On je uobličен: prvo, tako da pruža harmoničan izgled sam po sebi (približna simetrija); prepostavljanje blagih uglova nasuprot oštrim horizontalama, vertikalama i dijagonalama; naglašavanje talasastih obrisa, koji su se uvek smatrali posebno „harmoničnim“; drugo, tako da osvetljava strukturu trodimenzionalnih tela; od posmatrača se ne očekuje da nadoknadi „nepotpunosti“, stavljajući u pokret sopstvenu imaginaciju, već mu se pruža slika oslobodena preteranih skraćivanja, preklapanja koja smetaju itd. Otuda je, u estetičkom pogledu, neka statua zrele

renesanse pre reljef nego „zaobljen“ predmet, tako da sasvim možemo shvatiti zašto je Leonardo da Vinci poricao i sam pojam trodimenzionalne skulpture, govoreći da jedan kip nije odista ništa drugo do kombinacija dva reljefa, jednog koji prikazuje lik sprema, a drugog koji ga prikazuje straga.⁷

Nasuprot tome, maniristička *figura serpentina*⁸ ne samo što ne izbegava, već zapravo otkriva ono što je Hildebrand nazvao *das Quälende des Kubischen*. Izvijenosti i perspektivne manirističkih figura bile bi neshvatljive kad ih ne bi dopunjava vala posmatračeva mašta. Shodno tome, jedna maniristička statua, ne dozvoljavajući oku posmatrača da se zaustavi na jednom preovladavajućem i zadovoljavajućem vidu stvari, „izgleda kao da se postepeno okreće, tako da pruža ne jedan, već stotinu i više vidova“, da citiramo Benvenuta Čelinija, jednog od glavnih predstavnika ovoga stila⁹. S obzirom da je svaki od ovih vidova podjednako zanimljiv i, s druge strane, podjednako „nepotpun“, posmatrač se zaista oseca prinuđen da kruži oko statue; stoga nije slučajno da maniristički period obiluje slobodno postavljenim statuama kakve su fontane i spomenici, dok su statue zrele renesanse radije postavljane u niše ili prisanjane uza zid.

Nasuprot manirističkom principu „multi-vida“, ili, kako bih ja to rado nazvao, „obitnog vida“ skulpture¹⁰ barokna umetnost teži da ponovo uspostavi princip jednog vida, ali na potpuno različitoj osnovi nego što je *Reliefschattung*, koji preovladuje u doba zrele renesanse. Barok odbacuje maniristički ukus za zamršene kompozicije i izvijene stavove, ne u koristi klasične discipline i ravnoteže, već u korist na izgled neograničene slobode postavke, osvetljenja i izraza; barokne statue nas više ne nagone da se okrećemo oko njih, ne usled toga što su plastične jedinice zaravnjene, kao da su saobražene stvarnoj reljefnoj ravni, već zato što su stopljene sa okolnim prostorom u jednu koherentnu vizuelnu sliku, koja je dvodimenzionalna jedino u onom smislu i onoj meri kao što je to slika u našoj mrežnjači. Na taj način kompozicija je *flächenhaft*, samo utoliko što se saobražava našem subjektivnom vizuelnom doživljaju; ona nije *flächenhaft* u smislu objektivne kon-

strukcije. Njen izgled se pre može uporediti sa izgledom pozorišne bine nego sa izgledom reljefa. Čak i slobodno postavljani spomenici, kao što je Berninijeva Fontana četiri potoka na Placa Navona, ili brojne baštenske statue iz sedamnaestog veka, pružaju pre mnoštvo „jednovidnih“ aspekata (svaki od njih izgleda „zadovoljavajući“ u odnosu na arhitektonsku ili kvazi-arhitektonsku okolinu) nego beskrajinost „obrtnovidnih“ aspekata, kao što je to slučaj sa manirističkim delima slične vrste.

Zreli stili Mikelandela, koji je bio protivnik slobodno postavljenih statua, razlikuje se od manirizma po tome što njegove figure, uz nekoliko sasvim opravdanih izuzetaka¹¹, nagone posmatrača da se usredsredi na jedan dominantan vid, koji mu se čini potpun i konačan¹². On se razlikuje od baroka po tome što se ovaj dominantan vid ne zasniva na subjektivnom vizuelnom doživljaju, već na objektivnoj frontalizaciji. A od zrele renesanse razlikuje se po tome što je estetsko i psihološko dejstvo ove frontalizacije dijametralno suprotno efektu koji se postiže primenom Hildebrandovog principa reljefa. Mikelandelo odbija da žrtvuje moć mase harmoničnosti dvodimenzionalnog obrasca; dubina njegovih figura u izvesnim slučajevima čak nadmašuje njihovu širinu. On „muči“ posmatrača ne nagoneći ga da se okreće oko figure već, što je mnogo efektnije, zadržavajući ga ispred masa koje izgledaju prikovane za zid ili skoro zarobljene u kakvoj plitkoj niši i čiji oblici izražavaju nemu, ogorčenu borbu sila zauvek isprepletenih jedna u drugu.

Maniristička *figura serpentina*, pričajući ono što sam ja nazvao „obrtnim vidom“, kao da se sastoji od jedne meke supstance, koja se može rastezati do bilo koje dužine i izvijati u bilo kom pravcu. Ona izaziva utisak jedne nesigurne, nestabilne situacije, koja bi se, međutim, mogla transformisati u klasičnu ravnotežu, kad bi tom besciljnom mnogostranošću upravljala neka kontrola i stabilizatorska sila. Kod Mikelandela takva kontrolna sila nije odsutna. Naprotiv, svaka njegova figura, kao što smo videli, podređena je jednom volumetrijskom sistemu skoro egipatske strogosti. Međutim, činjenica da je ovaj volumetrijski sistem nametnut organizmima potpuno

ne-egipatske vitalnosti stvara utisak večnog unutrašnjeg sukoba. Upravo tu unutrašnju borbu, a ne nedostatak spoljnje usmerenosti i discipline, izražavaju „surova grčenja, nepodesne proporcije i neskladna kompozicija“ Mikelandelovih figura¹³. Njihova nesrećnost je suštinska i neumitna, dok je kod njihovih manirističkih paraleta ona slučajna i uslovena.

Nesumnjivo je da je u atmosferi toga vremena postojala neka kulturna *malaise*, kao rezultat nedavnog shvatanja neusklađenosti srednjovekovnog hrišćanstva i klasicizma. Ali Mikelandelovi likovi ne izražavaju samo ovu nelagodnost jedne privremene istorijske situacije; oni pate od samog ljudskog iskustva. Neumitno okovani oni nisu u stanju da se oslobode ropstva, nevidljivog i neizbežnog u isto vreme¹⁴. Kako se borba zaoštrava njihov bunt raste; povremeno je dosegnuta tačka slamanja, tako da njihove vitalne energije malaksavaju. Čak i tamo gde nisu prikazane stvarne fizičke zapreke, kao što je slučaj s Robovima ili vojnicima kašinske bitke, njihovi pokreti kao da su od početka prigušeni ili paralizovani pre no što su do kraja izvedeni, a njihova najgrčevitija izvijanja i muskularne tenzije izgleda da nikad ne dovode do efektivne akcije, a kamoli do promene položaja. Savršeno mirovanje, s druge strane, isto toliko je odsutno iz Mikelandelovog sveta kao i izvršena akcija. Dok trijumfalni pokret mladog pobednika iz skupine Pobeda (sl. 173), pa čak i osudjujući pokret Isusa Hrista iz *Svršnog suda*, izgleda, obuzdava misaona seta, stavovi spokojstva ne sugerišu tihu mirnoću, već krajnju iscrpenost, mrtvačku obamrlost, ili povremenu učmalost.

Tako Mikelandelove figure nisu koncipirane u odnosu prema jednoj organskoj osi, već u odnosu na površine jednog pravougaonog bloka, pri čemu oblici izbijaju iz kamena kao iz vode u jednom sudu koji se lagano suši¹⁵. Oni su oblikovani putem karakterističnih senčenja koja, čak i na crtežu, liče na poteze dlata; oni su zatvoreni u granice svoje plastične mase, umesto da se stapaju s prostorom, a njihova energija troši se u unutrašnjoj borbi sila koje uzajamno stimulišu i parališu jedna drugu. Svi ovi stilski principi i tehničke osobenosti imaju

više nego formalni značaj; oni ukazuju na samu suštinu Mikelandelove ličnosti.

Oni otkrivaju skoro totemističko osećanje rodenog vajara, koji je odbijao da nazove skulpturom svako delo stvoreno „*per via di porre*“ (modelovanje u glini ili vosku) umesto „*per forza di levare*“ (direktno rezanje u „tvrdom, planinskom karmenu“)¹⁶ i koji je bio nesrećan kad je nekom rezbarenom komadu mermera pretlio uništenje¹⁷. Oni pružaju vizuelan izraz izolacije čoveka koji se povlačio od dodira sa ljudima i čija je sklonost prema osobama istog pola bila dovoljno snažna da umrtvi, pa ipak nedovoljno snažna da zameni uobičajene oblike ljubavi¹⁸. Oni, najzad, odražavaju uverenja jednog platoniste.

Obilato prisustvo „platonističkih“ koncepcija u Mikelandelovoj poeziji već su primetili njegovi savremenici¹⁹, a moderna nauka je to skoro jednodušno potvrdila²⁰. Istina, čak ni on, Firentinac, čije obožavanje i studiozno poznavanje Dantea beše poslovično²¹ i čiji spisi vrve reminiscencijama na Petraraku²², nije mogao da spreči da mu misao i jezik budu obojeni predičinovskim elementima. Ta primesa, međutim, zanemarljiva je u poređenju sa važnošću čistog neoplatonizma, sa kojim je ovaj Policijanov učenik došao u dodir još kao dečak. A upravo njegovo ozbiljno studiranje Danteove *Božansvene komedije* produbilo mu je interesovanje za učenja „platonističke akademije“. Niko tada nije čitao Dantea bez nekog komentara. A od deset ili jedanaest izdanja Dantea, štampanih pre 1500. godine, devet je snabdeveno komentarom Kristofora Landina, u kome je svaki pesnikov stih tumačen na neoplatonističkim osnovama i povezivan sa teorijama postavljanim u drugim Landinovih spisima. Znamo da je ovaj komentator Mikelandelu bio isto tako dobro poznat kao i sam Danteov tekst²³; a postoji velika verovatnoća da je on takode poznavao, ako ne Ficcinova dela na latinskom, ono Plkov komentar, pisan na italijanskom, Benivienijevog dela *Canzona d'Amore*²⁴.

Sve ovo nije nimalo neobično. Kod nekog italijanskog umetnika šesnaestog veka lakše je objasniti prisutnost neopla-

tonističkih uticaja nego njihovo odsustvo. Međutim, Mikelandelo je od svih svojih savremenika bio jedini koji je usvojio neoplatonizam ne samo u izvesnim vidovima već u celini, i to ne samo kao uverljiv filozofski sistem, a kamoli kao modni vremena, već kao metafizičko opravdanje svog sopstvenog bica. Njegova sopstvena emocionalna iskustva, koja dostižu svoj prvi klimaks u ljubavi prema Tomazu Kavalieriju, a drugi u prijateljstvu sa Vitorijom Kolonom, bila su bliska pojmu platonске ljubavi, u njenom najčistijem smislu. Dok je neoplatonističko verovanje u „prisutnost duhovnog u materijalnom“ davalo filozofsku pozadinu umetnikovom estetskom i ljubavnom ushćenju lepom, suprotni vid neoplatonizma, tumačenje ljudskog života kao nestvarnog, sekundarnog i mračnog oblika postojanja, sličnog životu u paklu, sasvim se slagao sa onim neizmenim nezadovoljstvom sobom i svetom, koje je suštinsko obeležje Mikelandelovog genija. Kao što bi se Pjero di Kozimo mogao nazvati jednim prvim epikurejcem među mnogim umetnicima na koje je uticao Lukrecije, tako bi se Mikelandelo mogao nazvati jednim prvim platonistom među mnogim umetnicima na koje je uticao neoplatonizam.

Otuda se Mikelandelovi stihovi, koji senzitivnom italijanskom uhu izgledaju rapavi i neravni, razlikuju od milozvučnih proizvoda njegovih savremenika po tome što imaju istinit zvuk. U njima poznati neoplatonistički pojmovi izražavaju one isie psihološke istine koje se ogledaju i u njegovim umetničkim delima. Njegova uporna sklonost ka teškoj „*scoltura per forza di levare*“ i njegova obuzetost blok-formom daju izvesno psihološko značenje — a istovremeno dobijaju i izvesno filozofsko značenje — pesnama u kojima on ponovo uspostavlja Platinovo alegorično tumačenje *processus patens individualna*, ili čak natprirodna lepota njegovih figura, koje ne karakterišu svesne misli ili jasno određene emocije²⁶, već ili maglovitost transa ili sjaj ushćenja jednog „*furor divinus*“-a, odražava — a u isto vreme i sama dobija izraz — njegovo neoplatonističko uverenje da ono što zanesena duša obožava u „ogledalu“ pojedinačnih oblika i duhovnih osobi-

na²⁷ predstavljaju samo odraz jednog, neiskazivog sjaja božanske svetlosti, u kojoj je duša uživala pre svog pada na zemlju²⁸, koje se posle toga večno seća sa čežnjom²⁹, i koju može privremeno ponovo steci „*della carne ancor vestita*“³⁰. A kada Mikelandelo govori — kao što su govorili i govornice mnogi drugi — o čovečjem telu kao „*carcer terreno*“, „zemnoj tamnič“ besmrtno duše³¹, on ovu izandalu metaforu izvodi u grčevitim postavkama borbe ili poraza. Njegove figure simboližu borbu koju vodi duša, da pobegne iz okova materije. Međutim, njihova plastična izolovanost sugerise neprobodnost zidova njihove tamnice.

Od značaja je činjenica da je Leonardo da Vinči, Mikelandelo protivnik i u životu i u umetnosti, propovedao filozofiju koja je dijametralno suprotna neoplatonizmu. Kod Leonarda čije su figure isto toliko slobodne od ograničenja koliko su Mikelandelove „*inhibirane*“³², i čiji *sfumato*-princip izmiruje plastičnu masu s prostorom, duša se ne nalazi u okovima tela, već telo — ili, preciznije rečeno, „kvintesencija“ njegovih materijalnih elemenata — leži u ropstvu duše. Za Leonarda smrt ne znači oslobodjenje i vraćanje u prvobitnu postojbnu dušu, koja se, prema neoplatonističkom verovanju, može vratiti onamo otkuda je došla onda kada telo prestane da je zatvara; nasuprot tome, smrt znači oslobađanje i povratak istinskoj postojbini ovih elemenata, koji se oslobađaju onda kada duša prestane da ih drži na okupu. „*Vidite*“, kaže Leonardo, „nada i želja za oslobađanjem i vraćanjem u naše prvobitno stanje slična je nagonu koji tera noćne leptire na svetiljku. Čovek koji se, pun stalne čežnje i radosti, veseli uvek prvoproleću, uvek novom letu, uvek novim mesecima i novim godinama, ne shvata da žudi za sopstvenim uništenjem. Međutim, ova žudnja je kvintesencija, istinski duh elemenata, koji se nalazi zarobljen od strane duše i koji uvek teži da se iz čovečjeg tela vrati Onome od koga je potekao“³³.

Ovaj neoplatonistički stav Mikelandelova dela odražavaju ne samo formom i motivima, već i ikonografijom i sadržinom; mada se od njih ne može očekivati da budu proste ilustracije fičinovskog sistema, kao što je to Bandinelijeva „*Bitka između*

Razuma i Čulnosti" (sl. 107)³⁴. Tamo gde Bandineli izmišlja personifikacije, da bi protumačio suprotnije crte neoplatonističke teorije, Mikelandelo se obraća neoplatonizmu, tražeći vizuelne simbole ljudskog života i sudbine, onako kako ih je on doživio.

Ovaj neoplatonistički simbolizam posebno se uočava u Grobnici Julija II i Kapeli Medici³⁵. Naime, još od najranijeg doba ljudske istorije, grobnična umetnost je ispoljavala čovekova metafizička uverenja direktnije i jasnije od bilo kog drugog oblika umetničkog izražavanja³⁶.

Stari Egipćani su radije želeli da mrtvima obezbede budućnost, nego što su slavili njihov prošli život. Pogrebne statue i reljefi, skriveni od ljudskog oka, imali su za cilj da obezbede pokojnicima sve potrebne buduće živote: obilje hrane i pice, robove, zadovoljstva lova i ribolova i, pre svega, jednog neuništivo telo. *Ka*, lutajući duh mrtvih, treba da uđe u grobnicu kroz tajna vrata, uvuče se u statuu da bi je koristio, kao što duše živih ljudi upotrebljavaju njihova tela, dok slike na zidu treba da ožive nekim magičnim putem, da bi služile željama svojih gospodara. Sama nepomičnost egipatskih statua svedoči o tome da one nisu namenjene portretisanju ljudskog bića obdarenog pravim životom, već obnavljanju čovečjeg tela, koje većno čeka da ga neka magična sila oživi.

Grци, koji su se radije bavili životom na zemlji nego životom posle smrti i imali običaj da svoje mrtve sahranjuju, umesto da ih mumificiraju, preokrenuli su ovo stanovište. Grčka reč za grob je *muēna*, što znači: spomenik; tako je klasična umetnost gradnja grobnica postala *retrospektivna* i *reprezentativna*, dok je egipatska umetnost gradnja grobnica bila *lacionalna*, dok je egipatska umetnost gradnja grobnica bila *prospektivna* i *magijska*. Antički *stelae* prikazuju junake kako pobeđuju neprijatelje, ratnike kako ginu u borbi, žene kako se oprastaju od muževa koji se spremaju na poslednje putovanje, a jedan rimski državnik ili trgovac mogao je ponovo da proživi etape sopstvene karijere po reljefima na svom sarkofagu³⁷.

Sa opadanjem klasične civilizacije i istovremenim prodiranjem orijentalnih religija može se zapaziti jedna interesantna

reakcija. Grobnična umetnost ponovo počinje da se usredsređuje na budućnost, umesto na prošlost. Međutim, budućnost se sada shvata kao prelaz u jednu potpuno drugačiju oblast postojanja, a ne kao običan nastavak zemaljskog života u večnosti. Dok je egipatska grobnična umetnost bila magično sredstvo, koje je snabdevalo mrtve njihovim fizičkim sposobnostima i materijalnim dobrima, pozno-antička i rano-hrišćanska grobnična umetnost stvarala je simbole koji su antičevovali spasenje njihovih duša. Umesto magije večni život je obezbedivala vera i nada, i on je smatran ne ovekovečenjem

sivarne ličnosti već uzdizanjem besmrtnih duša. U paganskim slučajevima ovu ideju direktno izražavaju spomenici kao što su *sarcophagi clipeati*, na kojima likove mrtvih, okružene jednim kružićem ili omotom, nose u visinu Viktorije, a indirektno sugerise predstavljajanje bahantskih scena ili prikladnih mitova, kakvi su oni o Ganmedu, Endimionu, Melegru ili Prometeju. Rano-hrišćanska umetnost lako je mogla da prihvati oba ova sredstva, a jedina razlika je u tome što Viktorije zamenjuju Anđeli i što hrišćanske scene i simboli zauzimaju mesto paganskih. Čak i portreti u prirodnoj veličini, nadeni na afričkim *stelae*, antičiju budućnost, umesto da slave uspomenu na prošlost; mrtvi se prikazuju kao *antes*, često uz simbole spasenja, kao što su pice, ribe, jaganci ili svećnjaci.

Čitavih nekoliko vekova hrišćanska grobnična umetnost uzdržavala se od slikanja prošlog života mrtvih, naravno sa izuzetkom dela svetaca, čiji grobovi su pre predstavljali kapele nego grobnice i simbolične aluzije na osobine i dela dostojna spomena sa jednog čisto crkvenog stanovišta. Na grobnicama crkvenih dobrotvora obično bi bio predstavljen mali model crkve koju su sagradili³⁸; vrli biskupi bili bi na grobnicama predstavljeni kako svojim štapom probadaju neki simbol Poroka ili Neverstva³⁹. Predstaviti kakvog milosrdnog sveštenika za kojim žale prosjaci koje je ovaj čitavog života pomagao (slika 134) bio je vrhunac dozvoljene gloriifikacije prema stardardima važećim oko 1200. godine.

Skromna nadgrobna ploča ovog Prezitiera Bruna (umro 1194), "*qui sua pauperibus tribuit*"⁴⁰, pokazuje većinu crta karakterističnih za monumentalne gotске ozidane grobnice, obično poznate pod nazivom *enfrens*⁴¹. Svrha ovih grobnica, posebno izvedenih iz grobnica-niša, podjednako raširenih i u pagansko i u rano-hrišćansko doba, bila je da daju vidljivu formu teoriji o spasenju duše, koju je razvila teologija zrelog srednjeg veka. Sarkofag smšten u jedno zasvođeno udubljenje zida služi kao *li de parade* na kome počiva nauznak položena slika pokornika (*gisant*), koga oplakuju *pleureurs* i pored koga stoje sveštenici koji izvođe pogrebni obred. Ovu ovom zemaljsku sliku natkriljuje zaštitnički lik Device Marije, često praćen specijalnim svecima, dok vrh arhivolta koji okružuje to udubljenje prikazuje uzdizanje duše u obliku jedne male ljudske figure koju anđeli nose uvis. Citavu strukturu kruniše lik Isusa Hrista ili boga-oca.

Kada je gotski talas prekrrio Italiju ova *enfrens*-séma bila je opšteprihvaćena, a Dovani Pizano je utro put njenom daljnjem razvoju. Anđeli, recimo, često podižu zavese sa nauznak položene slike pokornika, umesto što dižu lik duše i time istiskuju sveštenike što vrše obred, dok su u kasnijim primerima izbačeni i *pleureurs* i lik Isusa Hrista ili boga-oca⁴². Opšti raspored, međutim, uglavnom ostaje isti, čak i kad gotске forme bivaju zamenjene klasicističkim, i on se još uvek može prepoznati na reprezentativnim ozidanim grobnicama rane i zrele renesanse.

Jedina fundamentalna promena, koja ukazuje na jedno novo „humanističko“ osećanje, bilo je postepeno umošćenje biografskog i (eulogističkog) elementa, što se može zapaziti tokom četrnaestog veka. Statue u prirodnoj veličini, koje portretišu pokojnika kao živu ličnost, smeštene su iznad njegove nauznak položene slike ili je čak zamenjuju⁴³. Tome se dodaju Vrline i, kasnije, Slobodne Umetnosti da bi se slavio pokojnikov karakter i njegova ostvarenja. Na reljefima koji ukrašavaju sarkofage mogu se između svojih duhovnih i svetovnih savetnika⁴⁴ videti prinčevi na prestolu, a čak su i bolonjski profesori, pre nego što su prinčevi bili na ovaj način počašćivani, nasto-

jali da nastave sa svojim predavanjima, bar u slici, i s onu stranu groba⁴⁵.

Međutim, tek u drugoj ili trećoj deceniji četrnaestog veka alegorijske slike i predstave simboličnog karaktera dopunjene su predstavljanjem pojedinačnih epizoda ili događaja, kao što su, recimo, scene iz života biskupa Simonea Saltarelija na njegovom grobu u Santa Katerina u Pizi (slika 133)⁴⁶ ili ratnički podvizi Skaliderija na njihovim grobovima u Veroni⁴⁷.

U celini uzev, ova obnova jedne tendencije iz prošlosti, često ograničena na obične dodatke osveštanoj *enfrens*-séma, ostala je sasvim u okvirima hrišćanskih tradicija. Shatajev⁴⁸ kao što su pompezni spomenici porodice Skalideri ili Koleoni, čiji se kipovi na konju izdižu i iznad svetovnih i iznad religioznih scena, relativno su retki, dok su primeri izričitog paganzima, kao što su, na primer, reljefi na grobu velikog anatoma Markantonija dela Torea, na kojima se ne može zapaziti nijedan hrišćanski simbol i na kojima je ceo život ovog naučnika, uključujući izvođenje jednog pravog *Suore-taurilia* žrtvovanja, predstavljen u čisto klasičnom ruhu i atmosferi⁴⁸, još redi.

Peñasti vek je, naročito u Firenci, pokazivao tendenciju da u korist dostojanstvene jednostavnosti i čistote konstrukcije čak ograniči složenu ikonografijsku raskošnih grobnica iz četrnaestog veka; to dostiže vrhunac u Bernardo-Roselinovom *Grobu Leonarda Bruni*ja (1444)⁴⁹, dok se klasične teme, odabrane tako da dopuštaju hrišćansku interpretaciju, počinju da provlače tek u poslednjoj trećini peñastog veka, u početku na prilično neupadljivim mestima⁵⁰. Otrpilike u isto vreme grobovi svetovnih ličnosti pokazuju prve znake razmetljivosti. Ipak se lik Slave ne pojavljuje u grobničnoj umetnosti pre samog kraja zrele renesanse⁵¹. U stvari, najistaknutiji spomenici „najboljeg perioda“, kao što su grobovi Rovere Andrea Savovina u Santa Maria del Popolo (1505—07), više teže da bar u ikonografskom pogledu impresioniraju posmatrača svojom uzdržanošću nego razmetljivošću.

Da bismo u okvirima ovog razvoja odredili mesto Mikelanđelove *Grobnice Julija II* moramo da razmotrimo početne

projekte — „koji nadmašuju sve drevne carske grobove svojim lepotom i ponositošću, bogatstvom ornamentacije i obiljem statua“⁵² — pre nego sumornu građevinu na kraju podignutu u San Pietro u Vinkolij⁵³.

Prema prvom projektu (1505) grob je bio spomenik u sloboдном prostoru, impresivnih dimenzija (12 × 18 lakata, ili 7,20 m × 10,80 m), sa jednom ovalnom prostorijom za pogreb u unutrašnjosti. Donji sprat spomenika bio je sa spoljašnje strane ukrašen dugim nizom niša, a u svakoj od njih bila je smeštena po jedna skupina Pobeda, i, pored nje, dva herma, uz koja su bili privezani Robovi (*prigioni*) u različitim pozama. Na krajevima platforme stajala su četiri velika kipa, odnosno Mojsije i — prema Vazariju — sveti Pavle, *Vita Activa* i *Vita Contemplativa*. Do druge platforme uzdizala se jedna stepenasta piramida koja je služila kao osnova za dva Andela koji su nosili ono što se različito naziva *arca* (kovečeg) ili *bara* (mrvačka nosila ili nosiljka), a što je verovatno *sella gestatoria* sa likom pape u sedećem stavu⁵⁴. Jedan od Andela se smeši, „kao da se raduje što je papina duša primljena među blagoslovene duhove“, a drugi plače, „kao da tuguje što je svet ostao bez takvog čoveka“⁵⁵. Pored „preko četrdeset“ memernih kipova (stvarni njihov broj bio je verovatno četrdeset sedam), grob je bio ukrašen mnogim dekorativnim skulpturama i nekolikim (verovatno ih je bilo šest) bronzanim reljefima, na kojima su bila predstavljena „dela tako velikog prvosveštenika“ (slike 131, 132).

Godine 1513, posle papine smrti, rešeno je da se spomenik pretvori u jedan čudan hibrid između mauzoleja i ozidane grobnice, uzdignut u visinu 7,70 m. Ikonografski program postao je još složeniji. Dok je donja zona ostala praktično nepromenjena, izuzev izmene proporcija i onog što to povlači za sobom, broj statua na platformi povećan je na šest, a statuale su jedna prema drugoj pod pravim uglom, umesto dijagonalno, kao ranije⁵⁶. Na jednom velikom katafalku videla se slika pape, koga su podupirala četiri andela, dvojica kod glave i dvojica kod nogu. Ovu skupinu nakrtiljuje jedna visoka apsida (*capelletta*), koja izlazi iz zida. Ona je zaklanjala pet

jako velikih kipova, jednu Madonu, i, verovatno, četiri Sveca. S druge strane, broj reljefa smanjen je na tri, po jedan u centru svakog pročelja. U vezi sa ovim drugim planom tokom narednih godina izradeni su Mojsije (namenjen desnom prednjem uglu platforme) i dvojica Robova (namenjena levom prednjem uglu donjeg sprata; sada se nalaze u Luvru), a arhitektonske delove koji još uvek sačinjavaju donji sprat groba u San Pietru u Vinkolij dovršio je jedan vešt zidar u kamenu (slike 135, 136, 137).

Godina 1516, označava početak jednog lužnog procesa redukcije. Ono što je nekada bilo trodimenzionalna građevina sada je dobilo skoro oblik ozidane grobnice, manje od tri metra visine. Donja zona fasade ostala je, naravno, promenjena, ali se od komplikovane gornje strukture, zamišljene 1513. godine, odustalo u korist drugog sprata, u istoj ravni s donjim. Njegov središnji elemenat bila je niša sa papom koga nose anđeli, ali je njihov broj bio ponovo sveden na dva; njegovi bočni delovi imali su manje niše sa statuama u sedećem stavu, iznad kojih su stajali reljefi u obliku kvadrata.

Godine 1526, ovaj srednji projekat reduciran je na jednostavan, čist i ozidan grob, a u jednom ugovoru iz 1532. godine stoji da su obe strane saglasno prihvatile aranžman sličan onom zamišljenom 1516. godine, samo što sada ne izlazi iz zida, aranžman koji se očito mnogo ne razlikuje od sadašnje građevine. Ne uzimajući u obzir sliku pape, sada položenu na njegov sarkofag, broj statua koje je Mikelandelo trebalo da uradi sveden je na šest: jedna Sibila, jedan Prorok, jedna Madona, Mojsije — sada premešten u sredinu donje zone — i dva Roba iz Luvra. Njihovo uključivanje bilo je očigledan *pis-daller*; oni su uključeni samo zato što su slučajno bili završeni i zato što nije bilo ničeg drugog da ispuni niše s obe strane Mojsija. Međutim, oni se više nisu uklapali u program, tako da tako možemo shvatiti zašto je, posle deset godina, Mikelandelo sam predložio da ih potpuno ukloni i zameni likovima Rahele i Lee, koji simbolizuju kontemplativan i aktivan život. U ovom obliku je grob i sagrađen između 1542. i 1545. godine.

Medutim, baš u vreme kada se svodenje na običnu ozidanu grobnicu pokazalo neizbežno, znači negde oko 1532. godine, Mikelandelo je napravio poslednji očajnički pokušaj da snagom plastičnosti nadoknadi gubitak arhitektonske veličanstvenosti. On je rešio da potpuno odbaci ono što je izgrađeno 1513—1514. godine, kako bi napravio mesta za četiri znatno veća Roba, kojima po silovitosti pokreta, snazi i masivnosti (dubina im je veća od širine) nema ničeg ravnog ni u klasičnoj ni u modernoj skulpturi, kao i za nove skupine Pobeđe slične veličine. Ovaj plan bio je isto toliko uzvišeno neracionalan kao i Mikelandelovi kasniji projekti za San Dovani dei Fiorentinija, u kojima je razmatrao da odbaci sve što je već bilo urađeno u korist jedne utopističke vizije⁵⁷. To je moralo da propadne. Jedino četiri nedovršena, „Boboli“ Roba, koji se sada čuvaju u firentinskoj Akademiji, i skupina Pobeđa u Palazzo Vekio (slika 173) svedoče o najherojskijoj epizodi onoga što Kondivi zove *la tragedia della Sepoltura*⁵⁸.

Da je *Grobnica Julija II*, onako kako je opisuju Vazari i Kondivi, izvedena prema projektu iz 1505. godine (slike 131, 132), papa bi ušao u zagrobni život kao *triumphator*, najavljen od strane Radošti, a praćen Lelekom. Reljefi bi učinili njegova dela besmrtnim; robovi bi personifikovali ili „oblasti koje je ovaj prvosveštenik osvojio i potčinio ih papskoj crkvi“⁵⁹ ili slobodne i tehničke umetnosti, kao što su slikarstvo, vajarstvo i arhitektura (da bi se pokazalo da su „sve vrednosti, zajedno sa papom Julijem, zatoceni u smrti, jer nikada neće naći čoveka koji će ih tako podržavati i pomagati kao što je to on činio“)⁶⁰ ili, konačno, i jedne i druge⁶¹; a skupine u nišama bile bi Pobeđe u bukvalnom, a ne u prenosnom smislu.

Pa ipak bi ovu grobnicu bilo pogrešno tumaciti, čak i u njenoj prvoj verziji, kao običan trijumfni spomenik *all' antica*⁶². Istina, sama ideja o jednom pravom mauzoleju sa pogrebom prostoriom u unutrašnjosti, dostupnom sa spoljne strane, ima u sebi nečeg „paganaskog“. Plastična dekorativnost možda stoji pod uticajem Svodova Konstantina i Septimija Severa i onih fantastično klasicističkih struktura, kakva je ona na freski Filipina Lipija o svetom Filipu koji isteruje zlog duha iz satane.

koja je upravo bila završena kada je Mikelandelo otputovao iz Firence za Rim; a kontradiktorne i pune snebivanja izjave biografu sasvim dobro odražavaju javno mnjenje toga doba.

Medutim, dokazi da *Grobnica Julija II* nikako nije mogla biti zamišljena kao spomenik obične ljudske gordeljivosti i slave jesu: prvo, anđeli koji nose papu do njegovog večnog prebivališta, što očigledno predstavlja razvijanje jednog motiva koji se neprestano sreće u grobnicnoj umetnosti srednjeg veka i, drugo, četiri kipa na platformi koji su predstavljali Mojsija i, verovatno, svetog Pavla, poted personifikacija Života Akcije i Kontemplacije⁶³. Svrha ovih motiva bila je, sasvim izvesno, da otvore put viziji o jednoj oblasti koja je iznad običnih političkih i vojnih borbi i trijumfa. Ova oblast, međutim, nije potpuno istovetna sa hrišćanskim rajem, s puno nade slikanim na nadgrobnim spomenicima jednog ranijeg perioda.

Na ovim poslednjim prikazan je oštar kontrast između zemaljske i nebeske sfere u tolikoj meri da se u srednjovekovnim *enfus*, pa čak i onakvim spomenicima iz četrnaestog veka kakav je grob biskupa Saltarelija (slika 133), obično pravila razlika između slike koja je prikazivala pokojnika kao fizičko biće i sličice koja je predstavljala njegovu dušu. Medutim, na grobu Julijevom nebo i zemlja nisu više odvojeni jedno od drugog. Četiri gigantske figure, s obzirom da su smeštene između niže zone sa Robovima i Pobeđama i najviše skupine dva Anđela koji nose *bara* sa papom, služe kao posrednici između zemaljske i nebeske sfere. Zahvaljujući njima apoteoza pape izgleda ne kao iznenadna i čudesna transformacija, nego kao postepeno i bezmalo prirodno uzdizanje; drugim rečima, ne kao vaskrsnuće u smislu ortodoksne hrišćanske dogme, nego kao vosenenje u smislu neoplatonističke filozofije⁶⁴.

Prema učenju Firentinske akademije, onako kako ga je formulisao Landino, *vita activa* i *vita contemplativa* su, setimo se, dva puta ka bogu, mada je aktivna pravičnost samo preduslov za kontemplativno prosvetljenje. I kada Landino poređi *iustitia* i *religio* sa „dva krila na kojima duša uzleće u nebo“, ova metafora se sasvim dobro može primeniti na dva Anđela, od kojih jedan oplakuje svršetak jednog, pravednog i plodnog

života akcije, a drugi se veseli početku jednog života posvećenog večnoj kontemplaciji boga.

Firentinski neoplatonisti su stalno predstavljali zajedno Mojsija i svetog Pavla, kao najistaknutije primere onih koji su putem savršene sinteze akcije i vizije postigli duhovnu besmrtnost još u toku svog života na zemlji. Naime, mada Mojsije živi u sećanju čovečanstva kao zakonodavac i vladar pre nego kao vizionar, on je takođe „video unutrašnjim okom“⁶⁵, a Mikelandelo ga je predstavio i u svojstvu vode i u svojstvu nadahnutog proroka. U svetlu činjenice da je u šesnaestom veku reč „kontemplativan“ počela da se upotrebljava kao neoplatonistički termin, Kondivijev naivni opis Mojsija kao „starešine i vode Jevreja, prikazanog u stavu kontemplativnog mislioca, lica na kome se ogleda svetlost i sveti duh, čoveka koji posmatrača zadahnjuje i ljubavlju i strahom“⁶⁶ sigurno je daleko pravedniji prema Mikelandellovoj najpoznatijoj skulpturi nego još uvek popularna koncepcija da je Mojsije, pošto je iz neobjašnjivih razloga seo, bio razjaren igrom oko zlatnog teleta i da je baš hteo da skoči i porazbija pločice — interpretacija koja nikada ne bi bila izmišljena da kip nije sklonjen sa mesta koje mu je bilo predodređeno. Mikelandelov Mojsije ne vidi ništa drugo izuzev onoga što su neoplatonisti nazivali „sjaaj božanske svetlosti“. Kao i sibile i proroci na tavanici Sikstinske kapele i srednjovekovni jevanđelisti, koji su preci i jednih i drugih⁶⁷, svojim izmenada zaustavljenim pokretom i izrazom koji uliva strahopoštovanje, Mojsije odaje ne gnevnu iznenađenost, nego ono natprirodno uzbuđenje koje, da citiramo Fičina, „skamenjava i skoro uništava telo, a istovremeno ushićuje dušu“⁶⁸.

Tako četiri figure na platformi simbolizuju sile koje osiguravaju besmrtnost, delujući kao posrednici između zemaljskog i transluarnog sveta. Sledstveno tome, dekoracija na donjem spratu, slaveći papina lična dostignuća, u isto vreme simbolizuje Zemaljski život po sebi.

Značenje Pobeda i Zarobljenika ni u kom slučaju nije bilo ograničeno na pobedničku simboliku u užem smislu, osim ako im nije bila svrha da učine verovatnom jednu izrazio

pagansku atmosferu, kao što je to slučaj na već pomenutoj freski Filipina Lipija. Jednom posmatraču iz šesnaestog veka, kome je bila poznata tradicija *Psychomachia*, ako ne i neoplatonističke ideje, jedna skupina Pobeda bi prvenstveno sugerisala moralnu borbu između dobra i zla, pre nego kakav ratnički trijumf. Mikelandelova kasnija skupina Pobeda odista je stalno tumačena u simboličnom smislu; Vinčenco Danti ju je koristio da predstavi pobedu Poštenja nad Nepoštenjem; Dovani Bolonja ju je pretvorio u Borbu između Vrline i Poročja; a Karavado, sa ironičnim obrtom najnedragovoljnijeg Mikelandellovog obožavaoca, pretvorio ju je u ilustraciju poslovice *Amor vincit omnia*.

Okovani Robovi takođe su, kao moralna alegorija, bili poznati renesansi. Korišćeni su kao simbol nepreporodne ljudske duše, koju drže u ropstvu prirode želje. Najverovatnije je da se oni u ovom svojstvu pojavljuju na bazenčiću sa svetlom vodicom u Sijenskoj katedrali, delu Antonija Federigija, koje se opravdano smatra skromnim prećecom Julijevog groba (slika 138)⁶⁹. Slično srednjovekovnim svećnjacima⁷⁰, on simbolizuje jedan hrišćanski univerzum koji, zasnovan na četiri ivice sveta i oslonjen na zemlju (kornjače), biva dignut do stanja vrline (sveta vodica) preko stanja prirode (Robovi) i paganzima (*bucrumi*). Pored toga, na jednoj gravuri (B. 17) Kristofora Robete (slika 139) prikazan je kontrast između slobodnog ljudskog duha i porobljene ljudske prirode: prvog predstavlja jedan staložen mladić, veličanstveno neosetljiv na zavodničke čari „*Wein, Wein, Wein und Gesang*“, koje personifikuju jedan satir sa podignutim rogom za piće, jedna naga devojka što svira na harfi i još jedna naga devojka što nudi sopstvenu dojku; ova druga vezana je i grči se u agoniji.

Mikelandelovi Robovi, međutim, imaju jedno posebnije značenje. Već dugo vremena je poznato da „Roba koji umire“ iz Luvera prati lik jednog majmuna, koji se izdiže iz bezoblične kamene mase, pa se smatra da bi ovaj majmun mogao biti simbol koji Roba karakteriše kao personifikaciju Slikarstva⁷¹. Ovo tumačenje bilo bi u saglasnosti sa ikonografskim tradicijama, kao i sa Kondivijevom tvrdnjom da su robovi bili personi-

fikacije Umetnosti; međutim, ono se ne slaže sa činjenicom da je jedan majmun, više ovlašno ali isto tako nepogrešivo skiciran, takode povezan sa Buntovnim Robom; njegova okrugla lobanja, nisko četvrtasto čelo i isturena njuška jasno se raspoznaju iza Robovog levog kolena (slika 140). Stoga se majmun ne može interpretirati kao specifičan simbol, čija je svrha da označi razliku između pojedinih Robova, već on mora biti jedan opšti simbol, čija je svrha da osvetli značenje Robova kao klase.

Dakle, najopštije značenje majmuna — daleko opštije nego njegovo dovodenje u vezu sa slikarstvom, a kamoli sa ostalim umetnostima i zanatima — bilo je moralne prirode: najbliži čoveku po izgledu i ponašanju od bilo koje druge životinje, a ipak lišen razuma i poslovično pohotan (*turpissima bestia*, a ipak lišen razuma i poslovično pohotan) majmun je korišćen kao simbol svega niskog (*similima nostris*), majmun je korišćen kao simbol svega niskog u čoveku, požude, pohlepe, proždrljivosti i besramnosti u najširem mogućem smislu⁷². Tako bi „zajednički imenitelj” Robova, na koji ukazuje majmun, bila životinjska priroda. Ovo dovodi u sećanje činjenicu da su neoplatonisti nazivali „Nizu Dušu” *commune cum brutis*: onu koja je čoveku zajednička sa nemuštim životinjama. Sa ove tačke gledišta, majmun koji označavaju Nizu Dušu savršeno su logični atributi vezanih zarobljenika. Pošto su vezani za herme na kojima se izražava sama materija, Robovi simbolizuju ljudsku dušu utoliko što je lišena slobode. Sada se možemo setiti i vekovnih porođenja *carcer terreno* i *prigion oscura*⁷³, i neoplatonističkog izraza za princip koji vezuje bestesnu dušu za materijalno telo; ovaj se zvao *vinculum*, što znači i „veza, spona” i „okovi”⁷⁴. Nekoliko rečenica, kojima Fičino opisuje nesrećno stanje duše nakon njenog pada u materijalni svet, mogle bi da posluže kao parafraza Mikelandelovih Robova, kojih je prvobitno trebalo da bude dvadeset, u raznim položajima koji odaju bunt i klonulost⁷⁵ (nije potrebno naglašavati da „Rob koji umire” iz Luavra u stvari ne umire): „Ako jedna mala para (Fičino govori o dejstvima *humor melancholicus*-a na mentalno zdravlje), može toliko toga da nam uradi, koliko li tek mora nebeska duša da se promeni od svog prvobitnog stanja, kada

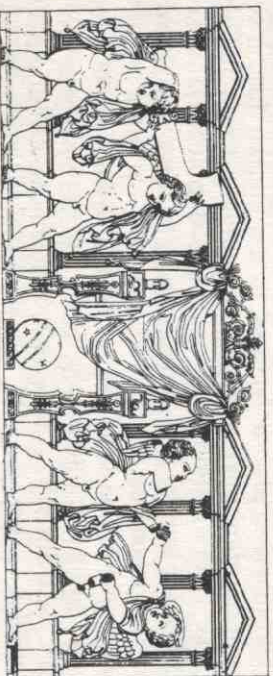
padne, na početku našeg života, iz čistote s kojom je stvorena i zatvori se u tamnicu jednog mračnog, zemaljskog i smrtnog tela? . . . Pitagorejci i platonisti kažu da naš duh, sve dok je naša uzvišena duša osudena da dejstvuje u nedostojnom telu, biva u večnom nemiru bacan gore-dole, kao i da on *cesivo drema i uvek je lud*: tako da naši pokreti, dela i strasti nisu ništa drugo do *vroglavice bolesnih, snovi spanuća i bulaznjenja ludaka*”⁷⁶.

★ Ako Robovi personifikuju ljudsku dušu zarobljenu materijom i zato sličnu duši nemuštih životinja, skupine Pobeđa personifikuju *anima proprie humana*, to jest ljudsku dušu u svom slobodnom stanju, sposobnu da putem razuma prevlada niska čuvstva. Robovi i Pobeđe se uzajamno dopunjavaju, kako bi pružili sliku ljudskog života na zemlji, sa njegovim porazima i Pirovim pobeđama.

Naime, same pobeđe razuma, mada vredne da se hvale i slave u sceničnim reljefima na kojima su predstavljena papina „dela”, nisu dovoljne da obezbede besmrtnost. Zemaljski život, ma koliko vredan pohvale, ostaje, setimo se, život u paklu. Trajna pobeđa može se ostvariti jedino putem one najviše sile u ljudskoj duši, koja ne uzima ušesće u ovozemaljskim borbama i koja pre donosi prosvetljenje nego pobeđu; to je *mens* ili *intellectus angelicus*, čiji dvostruki vid simbolizuju likovi ★ Života Akcije i Života Kontemplacije, a personifikuju Mojsije i sveti Pavle.

Na taj način sadržinu *Grobnice Julija II* predstavlja trijumf, ne toliko u političkom i vojničkom koliko u duhovnom smislu⁷⁷. Papa postaje „besmrtnan” ne samo zahvaljujući zemaljskoj slavi, već i večnom spasenju⁷⁸, i to ne samo kao pojedinać već i kao predstavnik čovečanstva. U istinskom duhu jedne filozofije, koja je svakoj vidljivoj stvari davala izvesno transcendentarno značenje, scenske predstave, alegorije i personifikacije bile su podređene jednom programu koji bi se mogao nazvati umetničkom paralelom Fičinovog spisa *Theologia Platonica* i *Consonantia Moysis et Platonis*; on se ne pokorava staroj alternativni između glorifikacije života na zemlji i anticipacije zagrobnog života.

Veoma je značajno da je ova savršena ravnoteža paganskih i hrišćanskih elemenata već u vreme papine smrti smatrana pomalo neortodoksnom. U projektu iz 1513. godine (slike 135, 136, 137) hrišćanski element bio je dosta pojačan dodavanjem *capelletta*-e sa Madonom i Svecima, što predstavlja očigledan povratak *enfer*-tipu. Godine 1542, kada su izbačeni i Robovi i Pobede, simbolizacija zemaljske sfere bila je sasvim eliminisana. Konačan rezultat svedoči ne samo o individualnoj frust-



raciji umetnika, nego takođe simbolizuje i nesposobnost neoplatonističkog sistema da postigne trajnu harmoniju između divergentnih tendencija post-medievalne kulture: spomenik „skladu Mojsija i Platona“ razvio se u spomenik kontrareformacije.

Drugi veliki projekat Mikelandela u oblasti grobnične umetnosti, *Kapela Medici*⁷⁹, nije takođe u potpunosti ostvaren. U ovom slučaju, međutim, spomenik kakav sada stoji, ostavljen nezavršen 1534. godine, kada je Mikelandelo zauvek otišao iz Firence, predstavljajući jedan nepotpun, ali ne i nečajan dokument o umetnikovim krajnjim namerama. Njegov definitivan program, utvrđen već pred kraj 1520. godine⁸⁰, može se nazvati jednim razrađenijim ponovnim postavljanjem ideja oličanih u drugom projektu za *Grobnicu Julija II*, u kome je „platonski“ element bio podređen, ali ne i sasvim žrtvovan hrišćanskom elementu. Mikelandelo, međutim, nije direktno

nastavljao ove ideje, pre bi se moglo reći da im se vratilo nakon nekoliko eksperimentalnih nastojanja u drugim pravcima. Kada je 1519. godine umro Lorenzo de Mediči mladi, rešeno je da se Nova Sakristija San Lorencu koristi kao spomen-kapela mladem narastaju ove porodice, isto onako kao što se Stara Sakristija koristila za stariju generaciju. U njoj je trebalo smestiti grobove dvojice *Magnifici*, Lorenca Veličanstvenog (umro 1492) i Dulijana (ubijen 1478), i dvojice *Duchi*, Lorenca mladeg, vojvode Urbina, i Dulijana mladeg, vojvode od Nemura (umro 1516)⁸¹.

Mikelandelo je prvobitno planirao da ova četiri groba objedini u jedno zdanje u slobodnom prostoru, zamišljeno ili kao jedna masivna zidana zgrada (crtež Fr. 48, slika 146) ili kao takozvani Janusov svod (*arcus quadrifrons*)⁸². Od ovog projekta⁸³ se odustalo u korist dva dvostruka groba sa svake strane zida, jednog za *Duchi*, a drugog za *Magnifici*, dok je ulazni zid nasuprot oltaru trebalo da bude ukrašen jednom Madonom, pored koje bi stajali kipovi porodice Mediči-Sveti, Kuzman i Damjan (crtež Fr. 47, slika 147; nastao jednostavno udvajanjem fasade prikazane na crtežu Fr. 48).

Konačno rešenje dobijeno je dodeljivanjem bočnih zidova jedino dvojici *Duchi*, dok je „*Sacra Conversazione*“ na ulaznom zidu spojena sa grobovima dvojice *Magnifici* u jedinstvenu kompoziciju. Prvobitni nacrti za ovu neobičnu kombinaciju dvostrukog ozidane grobnice i oltarskog kipa jesu crteži Fr. 9a i 9b. Na crtežu 9a (slika 150) još nije izrađena osovina zdanja; osim toga, na njemu nema nikakvih likova, ali se u središnju zonu umetnute između sarkofaga i „*Sacra Conversazione*“ vidi lik Slave koja „drži na okupu“ spomen ploče⁸⁴. Na crtežu 9b (slika 151) kompozicija je strože koordinirana a u središnju zonu, čiji centar ostaje prazan, smešteni su kipovi pokojnika u sedećem stavu. Plan, koji se u priličnoj meri približava definitivnom rešenju, sproveden je putem velikog broja modela, koji pokazuju da je središnja zona konačno potpuno odbačena, dok su kipovi manjeg formata u udubljenjima zaobljena vrha smešteni iznad dvojice Svetih (slika 152)⁸⁵.

Što se tiče pojedinačnih grobova dvojice *Duchi*, do nas je došla samo jedna pouzdana skica, crtež Fr. 55 (slika 148; cf. lakode sliku 149)⁸⁶, pa čak i na njemu grob izgleda pojedinačan po izgledu pre nego po ikonografiji i određenju. U celini uzev, crtež Fr. 55 je više nego bilo koja druga skica bliži stvarno izvedenoj arhitekturi, statuama i modelima⁸⁷. Medutim, profesor u centru, s obzirom da je u obliku pravog kvadrata, ne bi bio podesean za jednu statuu-portret, dok figure u sedećem stavu, koje stoje pored sarkofaga i kojima u stvarnoj postavi nema ničeg sličnog, pre odaju utisak statua-portreta nego alegorijskih likova, a kamoli svetaca⁸⁸. Tako izgleda verovatnije da je crtež Fr. 55, mada je na njemu prikazan samo jedan sarkofag, prvobitno bio namenjen za dvostruke grobove (čuvani Veročiov sarkofag u Staroj Sakristiji takođe sadrži tela dve ličnosti, Dovanija i Pjera de Mediči). Sledstveno tome, kompozicija je usvojena za pojedinačne grobove onako kako je izvedena, dok su dve statue u sedećem stavu, svaka sa po jedne strane sarkofaga, naravno, morale da budu odstranjene⁸⁹.

Ova grada, mada nepotpuna, omogućava nam da primetimo razvriatak Mikelandelovog ikonografskog programa. Spomenik u slobodnom prostoru, skiciran na crtežu Fr. 48, sadržao je samo reljefe — od kojih su četiri verovatno predstavljala Godišnja doba i na taj način simbolizovala ideju vremena u jednom još uvek tradicionalnom obliku^{90a} — i osam statua onih koji oplakuju pokojnika. U vezi sa projektom dvostrukog groba (Fr. 47) planirani su Madona sa Svecima, slike pokojnika i Rečni bogovi, položeni ispod sarkofaga, dok se ideja o zamjenjivanju Godišnjih doba Delovima dana, izgleda, pojavljuje nešto kasnije (Fr. 55 i skica na margini crteža Fr. 47).

Definitivan program sadržao je sledeće karakteristike:

(1) Dvostruki grob dvojice *Magnifici* okrenut prema oltaru (*„la sepoltura in testa“*, kako ga je Mikelandelo nazvao), slika 153. Iznad sarkofaga bez ikakvih likova stajala bi „Medičijevska Madona“, pored koje bi bili kipovi svetih Kuzmana i Danjana, koji već postoje u San Lorencu a iznad njih statue manjeg formata, od kojih je jedna identifikovana kao David u Bargelu⁹⁰.

(2) Grobove *Dulijana* i *Lorenca de Mediči* (slike 144, statua *Vojvoda* u sedećem stavu i četiri kipa *Delova* dana na njima bi bili prikazani:

(a) *Dva* Rečna boga položena na osnovicu svakog groba (model jednog od njih čuva se u Firentinskoj akademiji). (b) Statue uplakane *Zemlje* i nasmejanog *Neba* u nišama, pored *Dulijanovog* kipa⁹¹, statua *Zemlje*, naravno, iznad *Noći*, a kip *Neba* iznad *Dana*⁹². Sadržaj odgovarajućih kipova u *Lorencovom* grobu predstavlja stvar pretpostavke: „verovatno su to bili ili *Istina* i *Pravda*, u saglasnosti sa Psalmom LXXXIV, 12: „Istina će sikhnuti iz zemlje, a pravda će se spustiti s neba“, ili nešto nalik na *Landinove Justitia* i *Religio*⁹³. (c) Složenu platičnu dekoraciju entablature, već predstavljenu na crtežu Fr. 55, koja se sastojala od praznih prestola na vrhu spojenih bez svojih bogato ukrašenih naslona⁹⁴; od trofeja u sredini, i dva para dečaka u čučecem stavu, od kojih je jedan identifičovan kao *Dečak* koji čuči iz *Lenjingrada*⁹⁵, iznad bočnih udubljenja.

Pored toga, bilo je planirano da se freskama ukrase velike lunete koje nakrtiljuju tri groba. Na luneti iznad groba dvojice *Magnifici* trebalo je da bude naslikano *Hristovo vaskrsenje* (crteži Fr. 19 i 59), dok je na luneti iznad grobova dvojice *Duchi* trebalo da bude prikazana *Bestidna Zmija*, s jedne strane (crtež Fr. 51), i, verovatno, priča o *Juditi*, s druge strane⁹⁶. Već je primечeno da su kipovi i *Dulijana* i *Lorenca de Medičija* okrenuti prema *Madoni*⁹⁷. I, odista, oni moraju biti okrenuti prema toj *sepoltura in testa*, da bi mogli videti posled-nike spasenja, *Devicu Mariju* i *svece*, kao i veliko svedočanstvo besmrtnosti u strogo hrišćanskom smislu, *Hristovo vaskrsenje*.

Oba vojvodska groba prikazuju u isto vreme sliku jedne apoteoze, onako kako je zamislila *Ficino* i njegov kružok, zuma⁹⁸.

Firentinski neoplatonisti su, kao što se secamo, oblast materije nazivali *il mondo sotterraneo* i poredili su život ljudske duše,

dok je „zarobljena“ u telu, sa životom *apud inferos*⁹⁹. Otuda nije neosnovano identifikovati Rečne bogove sa četiri reke u paklu; to su Aheron, Stiks, Flegeton i Kokit. Ove reke imale su značajnu ulogu u Platonovom *Fedonu*¹⁰⁰ i Danteovom *Paklu*; međutim, firentinski neoplatonisti su ih tumacili na potpuno drugačiji način. Kod Platona, kao i kod Dantea, one označavaju četiri stupnja kazne ispaštanja, koja čeka ljudsku dušu posle smrti. Kod Landina i Pika one označavaju četvorostruki vid materije, koja porobljava ljudsku dušu u trenutku rođenja. Čim duša napusti svoje nadnebesko prebivalište i prede reku Letu, što čini da zaboravi blaženstvo svog ranijeg postojanja, ona je „iščena radosti“ (Aheron, verovatno izvedeno od grčkog *a i chairein*, radovati se); obuzeta tugom (Stiks) ona postaje plen „rasplamsalih strasti, kao što je pomamna srdžba ili bes“ (Flegeton, od grčkog *phlōx*, vatra) i biva potopljena u baruš-tini večnog bolnog jada (Kokit, od grčkog *jádkovati*, ili, da citiramo Landina, „*il pianto che significa congiernatio dolore*)¹⁰¹. Tako četiri reke pakla predstavljaju „sva ona zla koja izviru iz jednog jedinog izvora: materije“¹⁰², i koja razaraju blaženstvo duše: „Duboko ždrelo čula večno remete bujice Aherona, Stiksa, Kokita i Flegetona“, kako kaže Marsilio Ficino¹⁰³. Ova neoplatonistička interpretacija te četiri podzemne reke bila je toliko popularna da se pojavljuje čak i u delu Vincenca Kartarija *Imagini*¹⁰⁴.

Ako, dakle, Mikelandelovi Rečni bogovi predstavljaju ono što Piko naziva *mondo sotterraneo*, to jest oblasti čiste materije, onda Delovi dana, koji zauzimaju sledeću po visini zonu vojvodskih spomenika, predstavljaju zemaljski svet, to jest Oblast Prirode, koja se sastoji od materije i oblika. Ova oblast, koja sadrži čovekov život na zemlji, uistinu je jedina sfera potčinjena vremenu. Čista materija nije ništa manje večita i neuništiva nego što je čista forma, a nebeske sfere stvaraju vreme, a da mu same nisu potčinjene. Jedino prolazno jedinstvo materije i forme u prirodi neizbežno mora da ima svoj početak i svoj kraj.

Dokaz da je prevencijena svrha figura Zore, Dana, Večeri i Noći bila da predstave razornu moć vremena nalazimo u

Mikelandelovim vlastitim rečima: „Dan i Noć govore; i kažu: našim brzim proticanjem mi smo doveli do smrti vojvodu Durlijana“¹⁰⁵, kao i Kondivijevoj tvrdnji da je zajednička svrha Dana i Noći da simbolizuju *il Tempo che consuma il tutto*; po njemu, Mikelandelo je čak planirao da ovim figurama doda još jednog miša, „zato što ova životinja neprestano glode i ždere, kao i vreme koje sve guta“¹⁰⁶.

Međutim, u Kapeli Medici ova ideja se nije uobličila u konvencionalne alegorije ili personifikacije vremena, kao što su prvobitno planirana Godišnja doba, već u četiri lika koji, bez presedana u ranijoj ikonografiji, izazivaju utisak užasnog i neiscelivog bola. Slično Robovima na *Grobnici Julija II*, oni izgledaju kao da „sanjaju, spavaju, boluju i besne“; „*Aurora*“, koja se budi duboko zgađena na život uopšte, „*Giorina*“, zgrčen od bezrazložnog i besplodnog besa, „*Crepuscolo*“, iscrpen od neizrecivog zamora, pa čak i „*Noite*“, čije oči nisu potpuno zatvorene, ne nalazeći pravi odmor.

Na taj način, dok četiri Rečna boga predstavljaju četvorostruki vid materije kao izvor potencijalnog zla, četiri Dela dana predstavljaju četvorostruki vid života na zemlji kao stanje istinske patnje; tako da se lako vidi suštinska povezanost ove dve grupe figura. Za renesansnog mislioca bilo je očigledno da bi četiri oblika materije, čiji simbol predstavljaju četiri reke u paklu, mogla jedino biti četiri elementa, pri čemu Aheron predstavljaja vazduh, Flegeton vatru, Stiks zemlju, a Kokit vodu¹⁰⁷. S druge strane, bilo je opšteprihvaćeno mišljenje da ista ova četiri elementa imaju istu suštinu kao i četiri soka od kojih se sastoji čovečeje telo i koji određuju ljudsku psihologiju. A ova četiri godišnja doba i sa četiri dela dana; vazduh sa sangviničnim temperamentom, prolećem i jutrom; vatra sa koleričnim temperamentom, letom i podnevom; zemlja sa melanholičnim temperamentom, jeseni i sutonom; voda sa flegmatičnim temperamentom, zimom i noći¹⁰⁸.

U skladu sa ovom kosmološkom shemom, koja je već bila pomenuta u vezi sa Bronzinzovom takozvanom „Flora“-tapiserijom i koja je tokom vekova sačuvala svoju poetsku draž, Mikelandelovi Delovi dana odista sažimaju ceo život prirode, s obzirom da se on zasniva na ta četiri elementa¹⁰⁹ i da se tako može povezati sa četiri Rečna boga na jedan savršeno dosledan način. Aheron, „Neveselj“, imao bi svoje mesto ispod Zore, jer se smatralo da i Aheron i zora odgovaraju elementu vazduha i sangviničnoj naravi: Flegeton, „Vatreni“, ispod Dana, jer se smatralo da i Flegeton i podne odgovaraju elementu vatre i koleričnoj naravi; Stiks, „Tužni“, ispod Sutona, jer se smatralo da i Stiks i veče odgovaraju elementu zemlje i melanholičnoj naravi; a Kokit, „Bara suza“, ispod Noći, jer se smatralo da i Kokit i noć odgovaraju elementu vode i flegmatičnoj naravi.

Mikelandelovi Delovi dana ne „personifikuju“, naravno, četiri vrste temperamenta; međutim, oni ilustruju različite uz-nemirujuće i obeshtrabrujuće uticaje kojima je ljudska duša izložena sve dok živi u telu sastavljenom od četiri „materijalna“ principa. Za neoplatoniste, a posebno za Mikelandela, koji je bio emocionalno nesposoban da napravi jedan stvarno veselo ili stvarno smiren lik, „sangvinična“ i „flegmatična“ narav se razlikuju od „kolerične“ i „melanholične“, ali ni u kom slučaju nisu srećnije. Današnji posmatrač, upoznat sa teorijom da melanholičnu bolest može izazvati bilo koji od četiri telesna soka, uključujući i krv, mogao bi protumačiti četiri Dela dana kao paradigme za *melancholia ex sanguine*, *melancholia ex phlegmate*, *melancholia ex cholera rubra* i *melancholia ex cholera nigra*¹¹⁰.

Iz inertne oblasti materije i iz mučne, vremenom rukovodene oblasti prirode probijaju se likovi Eulijana i Lorencea (ovaj drugi je poznat kao „*Penstero*“ ili „*Pensoso*“), ljudi šesnaestog veka¹¹¹. Ovi likovi, toliko impersonalni po karakteru da su zbunjivali Mikelandelove savremenike, pored kojih stoje figure koje nagoveštavaju prelaz iz jednog nižeg oblika postojanja u jedan viši, niti su portreti pojedinačnih živih bića niti personifikacije apstraktnih ideja. Već je s pravom rečeno

da oni pre daju sliku besmrtnih duše pokojnika nego njihove empirijske ličnosti i da je njihov kompozicioni odnos prema Delovima dana, koji stoje ispod njih, sličan onome na rimskim sarkofazima, na kojima se lik pokojnika izdiže iznad sfere zemaljskog života, koju simbolizuju nauznak naslonjeni likovi Okcana i Zemlje (ilustracija u tekstu)¹¹².

Pa ipak likovi Eulijana i Lorencea de Medicija, ma koliko preobraženi, sugerišu jedan određen kontrast, izražen ne samo njihovim položajem i izrazom već i njihovim distinktivnim obeležjima, a taj kontrast se najadekvatnije može opisati putem one drevne antiteze između života akcije i života kontemplacije¹¹³.

Sa neoplatonističke tačke gledišta nema nikakve kontradicije u činjenici što su dvojica vojvoda predstavljani kao obesmrćene duše i činjenici da je Eulijano okarakterisan kao *vir activus*, dok je Lorenceo okarakterisan kao *vir contemplativus*¹¹⁴. Naprotiv, ove karakterizacije upravo i predstavljaju objašnjenje njihove apoteoze. Naime, kao što nam je poznato, jedino vodeći istinski aktivan i istinski kontemplativan život, kojim rukovode ili *institia* ili *religio*, čovek je u stanju da pobegne iz začaranog kruga čisto prirodnog postojanja i postigne i zemaljsko blaženstvo i večnu besmrtnost.

Na koji način se, prema neoplatonističkim standardima, mogu predstaviti idealni *vir contemplativus* i *vir activus*? Jedino ako se ovaj prvi označi kao potpuni privrženik Saturna, a drugi kao potpuni privrženik Jupitera. Plotin je već, setimo se, tumaćio Saturna kao *Nous*, Kosmički Um, a Jupitera kao *Psyche*, Kosmičku Dušu. Sledstveno tome verovalo se da je ljudska duša, nakon pada na zemlju, od Saturna dobila „moć razumevanja i mišljenja“, a od Jupitera „moć delanja“^{114a}. A za firentinske neoplatoniste bila je prirodna stvar da su „*deca*“ Saturna — po običnoj zvaničnoj astrologiji, najnesrećniji smrtnici — u stvarnosti predodređena za život intelektualne kontemplacije, dok su *deca* Jupitera predodređena za život racionalne akcije.

Ovde nije moguće upuštati se u diskusiju o univerzalnijim aspektima ovog učenja koje će, u kombinaciji sa „ponovnim

otkriven" aristotelovske teorije da su svi veliki ljudi melanholičari, dovesti do moderne koncepcije genija, niti je potrebno ilustrirati ga izabranim primerima tekstova. Dovoljno je navesti samo jedan karakterističan odlomak iz komentara Pika dela Mirandole na Benivienija: „Saturn označava intelektualnu prirodu, koja je jedino posvećena i usmerena poimanju i kontemplaciji. Jupiter označava aktivan život koji se sastoji od upravljanja, rukovođenja i pokretanja prema njegovim pravilima stvari koje su mu potčinjene. Ova dva svojstva nalaze se u dvema planetama nazvanim istim imenima, to jest u Saturnu i Jupiteru. Jer, kao što se kaže, Saturn stvara ljude od kontemplacije, dok im Jupiter daje vladanje, rukovođenje i upravljanje narodima“¹¹⁵.

U izvorima na koje ovaj odlomak implicitno ukazuje, to će reći hierarhim i slikarskim astrološkim dokumentima, karakteri „saturnovaca“ i „jupiterovaca“ pokazuju očiglednu sličnost sa onim što moderni psiholozi zovu „introvertnim“ i „ekstrovertnim“ tipom; stari astrolozi su čak naslućivali ideju da se ovako suštinske razlike takođe ogledaju u pojedinačnim osobinama, kao što je, recimo, stav prema novcu. Kontemplativni „saturnovac“ je „zatvoren prema svetu“; on je zlovoljan, ćutljiv, potpuno usredsređen na samoga sebe, ljubitelj samoće i mraka i gramziv ili, u najmanju ruku, škrtica. Aktivni „jupiterovac“ je „otvoren prema svetu“; on je živahan, rečit, druželjubiv, zainteresovan za druge ljude i bezgranično darežljiv¹¹⁶.

U Kapeli Mediči ovu antitezu nagoveštava, na jedan opšti način, kontrast između „otvorene“ kompozicije Dulijanove statue (slika 155) i „zatvorene“ kompozicije lika „*Penstero*“ (slika 154), kao i dva para personifikacija s kojima su ove dve statue grupisane: Dulijsano je smešten iznad muševnog Dana i plodne Noći, *Méier Njx* ili *Maler Nox* iz klasične poezije¹¹⁷, a Lorenzo iznad devičanske Zore (obratite pažnju na njen „pojas“) i postarijeg Suloa, pri čemu njegova starost i raspoloženje verovatno aludiraju na mit o Aurori i njenom mužu Tionu, kome je bio dat večan život, ali ne i večna mladost^{117a}. Medutim, saturnovske i jupiterovske konotacije ova dva port-

reta naglašene su i u nekim posebnim karakteristikama. Kao i lice Dierovog lika *Melencolia*, lice lika „*Penstero*“ (Lorenzo) zamračuje duboka senka, koja sugerise *facies nigra* saturnovskog melanholičara. Kažiprstom leve ruke pokriva usta, zauzimajući stav saturnovske ćutljivosti¹¹⁸. Lakat mu počiva na zatvorenoj kasci, tipičnom simbolu škrtosti¹¹⁹; i, da bi simbolika bila još eksplicitnija, prednja strana ove kase je ukrašena je glavom slepog miša, simbolične životinje iz Dierove gravure *Melencolia I*¹²⁰.

Nasuprot Lorencu Dulijsano drži kneževski skipitar i otvorenom šakom leve ruke nudi dva novčića. Oba ova motiva, koji simbolično predstavljaju kontrast između onoga koji se „troši“ u spoljašnjoj akciji i onoga koji se „zatvara“ u samosvesnu kontemplaciju, opisuje Ripa pod zaglavljem „*Magnanimita*“, a to je isto toliko jupiterovska osobina, kao što je tvrdičluk saturnovska: „*Jupiter dat magnanimitatem animi*“, da citiramo jedan od najpopularnijih astroloških spisa¹²¹. Otuda nije čudno što u firentinskim gravurama koje slikaju Decu Jupitera nalazimo princa sa svojim skipitrom, kako daje poklone svojim podanicima (slika 156)¹²². Smatra se da je opšti plan Dulijanovog kipa možda nastao pod uticajem dva vizantijska rešeta na fasadi crkve sv. Marka, na kojima su predstavljani sv. Dorde i sv. Dimitrije (slika 157)¹²³; ako je ova pretpostavka — ne sasvim neopravdana, u svetlu činjenice da je Mikelandelo ponovo posetio Veneciju upravo pre no što je započeo Dulijsanov kip — tačna, onda bi bilo utoliko značajnije da je on karakterističnu oznaku ovih svetaca, mać, zamenio simbolima jupiterovske velikodušnosti.

I kontemplativnom misliocu i velikodušnom čoveku od akcije dodeljena je izvesna neoplatonistička apoteoza. Njeno ostvarivanje simbolizuju motivi kojima je ukrašena četvrtia i najviša zona vojvodskih grobova. Ova zona mogla bi se interpretirati kao nadnebeska sfera, koja se nalazi iznad nebeske Trofeji u središtu označavaju konačnu pobedu nad nižim oblicima postojanja; deca koja se previjaju od bola i straha verovatno predstavljaju nerodne duše osudene na pad u niže sfere¹²⁴; a prazan presto je jedan od najstarijih i najviše korišćenih

simbola za nevidljivo prisustvo nečeg besmrtnog. Spremnost praznih prestola za dan strasnog suda verovatno se zasniva na Jevandelju po Danilu (VII, 9). Medutim, predstave tog motiva u umetnosti¹²⁵ radene su po paganskim prikazima koji su u velikom broju dopri do nas. U starom Rimu prazni prestoli pojavljivali su se u obredima okajavanja u čast nekih boginja i, što je još važnije, prilikom takozvanih *ludi scaenici*, kada su svečano donošeni u pozorište i stavljani na raspolaganje bogovima. Posle smrti Cezara ova počast dodeljivana je i njemu, a kasnije i ostalim obogotvorenim imperatorima¹²⁶. Da je Mikelandelo živio u vreme vladavine Adrijana teško da bi mogao naći rečitiji simbol kojim bi krunisao spomenik jednog *Divus Caesar*. Medutim, u Kapeli Medici, iznad praznih prestola morale bi stajati predstavljene one priče iz Starog zaveta, koje bi čitavu sadržinu vojvodskih grobova potčinjavale hrišćanskoj ideji o spasenju duše, prevedenoj u slike u *sepoltura in testa*.

Za kupolu je, takođe, bila planirana jedna freska. Sebastijano del Piombo ukazuje na ovaj plan u jednom pismu od 7. jula 1533. godine, u kome kaže: „Što se tiče slike na svodu kupaleta, naš Gospodar [to jest papa Kliment VIII] ostavlja vama da uradite onako kako želite. Ja mislim da bi tamo lepo izgledao Ganimed, mogli biste mu dati oreol, tako da bi delovao kao sveti Jovan Bogoslov, koga nose na nebo“¹²⁷. Niko ko shvata podrugljiv duh, tako karakterističan za Sebastijanov epistolarni stil, a naročito prisutan u njegovim pismima Mikelandelu, koji mu je bio *compare*, ne može a da ovu sugestiju ne shvati kao šalu¹²⁸. Medutim, to je veoma dobra šala. Naime, bez obzira da li se Sebastijano toga sećao ili ne, u *Moralizovanom Ovidiju* Ganimed je stvarno bio tumačen kao uzor za sv. Jovana jevandelistu, pri čemu je Oratio predstavljao Hrista ili vrhunsku Jasnost, koja je omogućila svetom Jovanu da otkrije tajne neba¹²⁹, a na ovu interpretaciju se još uvek upućivalo u šesnaestom veku¹³⁰.

Moralizacije ove vrste su u doba renesanse bile još uvek uobičajene; humanisti se čak nisu ni dvoumili da navedu stihove *Sinitae parvuli ad me veniant* i *Nisi efficiamur sicut parvuli*... u vezi sa Jupiterovom ljubavlju prema jednom lepom dečaku¹³¹; lako je videti da su crkvi ovakve dobronamerne hrišćanizacije paganskih mitova izgledale neprjateljije nego njihova obrada u istinski klasičnoj poeziji¹³². Ipak su one samo jedno poglavlje u istoriji interpretacija, kojima je mit o Ganimedu, jednom Zevsovom miljeniku koji je ikada dobio pristup na Olimp, bio podvrgnut tokom mnogih vekova.

U četvrtom veku pre naše ere već nailazimo na dve suprotne koncepcije. Dok je Platon verovao da su mit o Ganimedu izmislili Krićani, da bi opravdali ljubavne odnose muškara sa dečacima ili mladcima¹³³, Ksenofon je taj mit objašnjavao kao moralnu alegoriju koja označava superiornost duha u poređenju s telom; po njemu, samo Ganimedovo ime, po svojoj prilici izvedeno od grčkog *ganysthai* (uživati) i *médeia* (inteligencija), dokazivalo bi da intelektualna, a ne fizička preimućsiva stiču naklonost bogova i osiguravaju besmrtnost¹³⁴.

Jedna više realistička verzija teme o Ganimedu (koju su kasnije, naravno, hrišćanski oci koristili u svojim invektivama protiv paganstva)¹³⁵ ili je razvijana u euhemerističkom duhu¹³⁶ ili tumačena kao astralni mit¹³⁷. S druge strane, idealistička verzija je s moralnog plana prenesena na metafizički ili čak mistički. Na jednom od rimskih sarkofaga koji daju sliku uzdizanja duše iznad ovozemaljskog carstva Zemlje i Okeana, skupina Ganimed i Oratio smeštena je u središte kompozicije (ilustracija u tekstu na početku poglavlja)¹³⁸.

Razvijeni srednji vek se ili zadovoljavao euhemerističkim i astronomskim interpretacijama¹³⁹ ili se, kada je došlo vreme za jednu specifično hrišćansku moralizaciju, bacio na povlačenje paralela, kakva je, recimo, ona između Ganimeda i svetog Jovana jevandeliste. Za renesansu, međutim, bilo je prirodno da je pre sklona interpretaciji koja je mit o Ganimedu povezivala sa neoplatonističkim učenjem o *furor divinus*.

U svom komentaru na Danteov *Purgatorio*, IX, 19 ss., Landino izričito povlači granicu između neoplatonističke inter-

pretacije i hrišćanske, onakve kakvu zastupaju njegovi stari prethodnici. On citira Frančeska da Butija (1324—1385), po kome Orao treba da označi *la divina charità*, dok mesto na kome se odigrava otmica Ganimeda, štama planine Ide, treba da navede na ideju da pustinjaci, predati kajanju u šumama, imaju više izgleda na spasa duše od običnih smrtnika; a zatim kaže da je ta interpretacija bila: "*pietosa et accommodata alla christiana religione*". Medutim, on je pre sklon da misli da Ganimed označava Duh (*mens*), nasuprot nižim osobinama ljudske duše, kao i da njegova otmica izražava uzdizanje Duha u stanje uznesene kontemplacije: „Ganimed bi, onda, označavao *mens humana*, tako drag Jupiteru, to će reći najvišem biću. Njegovi drugovi predstavljali bi ostale osobine duše, to jest životodavne i čulne. Jupiter, shvativši da se Duh nalazi u šumi, to će reći daleko od smrtnika, prenosi ga na nebo pomoću orla. Tako on ostavlja za sobom svoje drugove, to jest vegetativnu i senzitivnu dušu; a pošto je izvađen ili, kako Platon kaže, otečipjen od tela, i pošto zaboravlja matematične stvari, potpuno se usredsređuje na kontempliranje nebeskih tajni”¹⁴⁰. Ovu neoplatonističku interpretaciju koju, kako izgleda, potvrđuje ksenofontska etimologija, skoro jednodušno su prihvatili humanisti, recimo Alkijati (čija *Emblema IV* nosi dvostruki naslov, *gánysthai médesi* i *In Deo laetandum*)¹⁴¹, Aklie Boki¹⁴², i Natale Konti¹⁴³; ona ujedno baca svetlo na predmet šale Sebastijana del Pjomba; onaj Ganimed, koga pominje u svom pismu Mikelandelu, očigledno je Ganimed sa crteža koji je Mikelandelo izradio za svog mladog prijatelja Tomaza Kavalierija oko godinu i po dana pre nego što je pismo pisano i koji je u međuvremenu poslao čuven (slika 158)¹⁴⁴. Na crtežu je prikazan Ganimed u stanju transa, lišen sopstvene volje i bez jedne sopstvene misli, sveden na pasivnu nepomičnost gvozdenim stiskom džinovskog orla, dok položaj njegovih ruku sugerise držanje čoveka u nesvesti ili mrtvaca¹⁴⁵, a duša stvarno *rimossa dal corpo*, da upotrebimo Landinove reči:

Na taj način ne može biti sumnje da ovaj crtež simbolično predstavlja *furor divinus*¹⁴⁶ ili, da budemo precizniji, *furor*

amatorius, i to ne na neki apstraktan i opšti način, već kao izraz istinski platonске strasti, snažne i prodorne, koja je potrasla Mikelandelov život kada je sreo Tomaza Kavalierija.

Slučajno znamo da je crtežu s Ganimedom, datom na poklon Kavalieriju pred kraj 1532. godine, bio dodan još jedan i da je sopstvenik smatrao da ova dva crteža idu zajedno; reč je o crtežu Titija (Fr. 6, slika 159)¹⁴⁷. Titije je jedan od četiri velika grešnika koji su stavljani na muke u paklu (ostali su Tantal, Iksion i Sizi). Kažnjen je zato što je napao Latonu, majku Apolona i Dijane, a kazna mu je bila slična Prometejevoj, samo što je njegovu „besmrtnu džigericu”¹⁴⁸ proždrtao jastreb, umesto orla¹⁴⁹. S obzirom da se smatralo da džigerica stvara krv i da je zato središte fizičkih strasti (kao i mnogi drugi Petrarca je smatrao da je ona meta Kupidonovih strela)¹⁵⁰, lako je shvatiti kako je kazna dosudena nesrećnom Latoninom ljubavniku počela da se tumачi kao alegorija „muka prouzrokovanih preteranom ljubavlju”:

“*Sed Tiyyos nobis hic est, in amore iacentem
Quem volucres lacervant, atque exest anxius angor
Aut aliae quaevis scindunt cuppedine cutae*”¹⁵¹.

kako kaže Lukrecije. „Patnja zaljubljenog”, po mišljenju Bemba, „raste zato što on pothranjuje svoje muke sopstvenim bićem. To je Titije, koji svojom džigericom hrani jastreb”¹⁵², a Ripina alegorija koja predstavlja „Muke Ljubavi” sastoji se od „jednog tužnog čoveka . . . čiji je grudni koš otvoren i koga razdire jastreb”¹⁵³.

Tako su ova dva crteža stvarno bili „dublet” po sadržini, mada ne i u tehničkom pogledu. Ganimed koji se na krilima orla uzdiže na nebo simbolizuje ekstazu platonске ljubavi, čija silina ide do uništenja, ali koja oslobađa dušu iz njenog fizičkog ropstva i uznosi je u sferu olimpskog blaženstva. Titije, koga u paklu muči jastreb, simbolizuje agonije čulne strasti, koja porobljava dušu i unižava je, čak ispod njenog normalnog ovozemaljskog stanja. Uzeta zajedno, ova dva crteža bi se mogla nazvati mikelandelovskom verzijom teme

„*Amor Sacro e Profano*“. U obe kompozicije prihvaćena je tradicionalna alegorijska interpretacija jedne mitološke teme, ali joj je dato dublje značenje jedne lične ispovesti, tako da su obadva obilka ljubavi predstavljena kao dva vida jednog istog, sušinski tragičnog iskustva¹⁵⁴. Ako su „Boboli“ Robovi i Pobeda u Palaco Vekio (slika 173) zaista izrađeni tako kasno, između 1532. i 1543. godine, moglo bi se pomisliti da ovih pet skulptura, mada nesumnjivo namenjene *Grobnici Julija II*, takode odražavaju Mikelandelovu strast prema Kavalieriju. Stavljanje jednog Pobednika bez krila, rasuženog nad sopstvenom pobedom, umesto radosnih krilatih Pobeda, kao i tragičan kontrast između mladosti i starosti (Mikelandelo je 1532. imao pedeset sedam godina) neodoljivo podsećaju na stih: „*Restio prigion d'un Cavalier armato*“¹⁵⁵.

Slična subjektivna interpretacija jednog mitološkog „moralieta“ može se primetiti na trećoj kompoziciji koju je Mikelandelo uradio za Tomaza Kavalierija: to je *Pad Faeton*¹⁵⁶. Ona postoji u tri verzije (Fr. 57, 75, 58; slike 162, 163, 164), od kojih je poslednju (Fr. 58) Kavalieri primio početkom septembra 1533. godine, dok je prva (Fr. 57) bila, izgleda, urađena nešto pre tog datuma¹⁵⁷, možda čak i pre crteža Ganimeda i Titijsa.

Ako ostavimo po strani neizbežnu euhemerističku i naturalističku interpretaciju¹⁵⁸ postoji samo jedno alegorično objašnjenje mita o Faetonu: sudbina neustrašivog smrtnika koji je pokušao da prkosi ljudskim ograničenjima simbolizuje, smatralo se, sudbinu svakog *temerarius*, dovoljno drskog da prekoraci okvire dodeljenog mu „stanja i položaja“¹⁵⁹.

Imajući ovo na umu, možemo kompoziciju o Faetonu, koju je Mikelandelo dao Kavalieriju na samom početku njihovog prijateljstva, shvatiti kao izraz osećanja krajnje inferiornosti, koje se ogleda u Mikelandelovim prvim pismima ovom mladom pleniću: „Vrlo nesmotreno sam se drznuo da vam pišem i bio sam prilično *drzak* da učinim prvi korak, kada je trebalo, kako se pristojni, da čekam na vaš korak, pa da odgovorim“;

plise Mikelandelo 1. januara 1533. godine, pa zatim: „Vi, svetlost našeg stoleća, jedinstvena na svetu, ne možete biti zadovoljni delom bilo kog drugog čoveka, pošto ne postoji niko ko vam je ravan ili sličan“¹⁶⁰. Čak i kasnije on kaže: „Iako govorim s najvećom *drskošću*, s obzirom da sam mnogo niži od vas, mislim da ništa ne može da stane na put našem prijateljstvu“¹⁶¹.

Ovo osećanje bedne poniznosti skoro je neobjašnjivo sa racionalne tačke gledišta, tako da se verovalo da su Mikelandelova pisma bila namenjena Viktoriji-Koloni, pri čemu je Kavalieri služio samo kao posrednik¹⁶²; ono je, međutim, neminovno povezano sa transcendentálnom formom ljubavi. Platonski ljubavnik, pošto poistovećuje konkretan predmet svoje strasti sa izvesnom metafizičkom idejom, daje toj ideji jednu skoro religioznu uzvišenost i oseća sopstvenu bezvrednost pred bogom koga je sam stvorio: „on bi svom prijatelju prinosiso na oltar prave žrtve da se ne boji da će ga smatrati ludakom“¹⁶³.

Tako možemo razumeti kako je Mikelandelo mogao da poredi svoju imaginarnu „drskost“ sa neustrašivošću Faetona, i, u isti mah, da poredi kobnu vatru sopstvene strasti sa plamenim munjanama od kojih je stradao Faeton. Da je jedna takva subjektivno erotska interpretacija mita o Faetonu bila moguća u šesnaestom veku može se zaključiti ne samo na osnovu Mikelandelove sopstvene poezije¹⁶⁴, već i po jednom sonetu koji je otprilike u isto vreme napisao Francusko Maria Molca, pesnik koji se kretao u Mikelandelovom krugu i kome su sigurno bile poznate kompozicije radene za Kavalierija.

„*Altro fume, che a Feone involto
Nel fumo già de le sette ardenti
Il grembo de' tuoi rivi almi e lucenti
Apristi di piecà turbato il volto:*

*E le caste sorelle, a cui l'accolto
Dolor formò così dogliosi accenti,
Ch'en selve se n'andar messe e dolenti,
Passi ancor su le sponde e preghi molto:*

*A me, che indarno il pianto e la voce ergo,
Cinto di fuoco alla mia fiamma viva,
Pietoso dal tuo verde antro rispondi:*

*E se pur negli entro' i gran letto albergo
Al duro incendio, almen su questa riva
Verdeggi anch'io con pure e nove frondi.*¹⁶⁵

Poslednja kompozicija, očigledno radena za Kavalierija, jeste *Decija bahanalija*, sačuvana na kopiji Fr. 187 (slika 165)¹⁶⁶. U njenom središtu prikazana su sedmorica *putti* kako nose jednog mrtvog jelena¹⁶⁷. U gornjem delu jedna grupa dece spremna se da skuva ptase, dok druga grupa, sa nesumnjivim znacima pijanstva, igra oko bačve sa vinom. U donjem levom uglu jedna stara pastirska boginja doji jedno ljudsko dete, dok joj se drugo dete igra u krilu; u donjem desnom uglu četvoro dece teraju šegu sa jednim pijancem, koji možda predstavlja, a možda i ne, Silena¹⁶⁸.

Izглеda da je ova kompozicija, više no jedno drugo Mikelandelovo delo, prožeta paganskim duhom. Na jedan opšti način ona stoji u vezi sa reliefima na osnovici Donatellove *Judite*¹⁶⁹ i sa Ticianovom *Gozdom Venere i Andrija*, koju je Mikelandelo verovatno video kada je boravio u poseti kod vojvode Alfonsa od Ferrare 1529. godine¹⁷⁰. Nekoliko motiva pozajmljeno je sa rimskih sarcofaga¹⁷¹, dok bi se drugi likovi, recimo dečak koji se štiti od dima, mogli nazvati sopstvenim parodijama¹⁷²; sem toga, postoji izvesna određena veza između Mikelandelove *Decije bahanalije* i Vespuciji-panela Pjera di Kozima, ne samo u pogledu opšte sheme kompozicije, već i po nekim pojedinačnim motivima; pastirska boginja što doji dete iz donjeg levog ugla Mikelandelove kompozicije očigledno vodi poreklo iz divne skupine, smešene na istom mestu Pjerovog *Otkrivanja meda* (slika 31)¹⁷³. Unutar pozajmljene kompozicije leva i desna strana su preokrenute, ali formalna sličnost ostaje nesumnjiva. Ona se proteže čak i na takve detalje kakav je, recimo, motiv majčine ruke dijagonalno pružene preko njenog tela.

Medutim, *contrapposto*, koji na Pjerovoj slici otkriva komičan sukob između materinske dužnosti i naivne ljubopitljivosti, Mikelandelo koristi da izrazi beznačajnu utućenost i letargiju. On je osenio jedan dubinski sloj tuge i poniženja u onome što je Vazari nazvao *una letizia al vivo*. Svarno, u glavnom prizoru ima malo veselosti. Skupina oko lepe mrtve životinje — modelirana po istom klasičnom kompozicionom tipu koji su koristili Mantenja i Rafael za *Skidanje Hrista s Krsta* — nama deluje pre patetično nego komično; samo mali broj dece izgleda stvarno srećan; a „Silena“, koji predstavlja pandan umornoj, staroj pastirskoj boginji, pruža izgled mrtvačke obamrlosti u tolikoj meri da je Mikelandelo mogao da upotrebi sličan motiv za mrtvog Hrista u kompoziciji *Pieta*, radenoj mnogo kasnije za Vitoriju Kolonu¹⁷⁴.

Simboličnu sadržinu ove čudne kompozicije — ako je uopšte ima — teško je objasniti. Obično su se scene orgija i bahanalija povezivale sa Raskoš¹⁷⁵, ali bi ova interpretacija bila suviše moralistička u odnosu na opšti stav Mikelandela. U nedostatku boljeg rešenja možemo se podsetiti na Landinovo izlaganje mita o Ganimedu. Na svom putu u više sfere, kaže Landino, Duh ostavlja za sobom niže osobine duše, to jest „čulne“ i „životodavne“, pri čemu prve obuhvataju pet čula i imaginaciju, dok se druge staraju samo za „razmnožavanje, hranjenje i rastenje“ („*vis generations, nutritionis, augmenti*“), kako kaže Frčino¹⁷⁶. Dakle, prizori dati u *Decijoj bahanaliji* odvijaju se u okvirima ovih najprimitivnijih prirodnih funkcija: jelu, piću (i njihovim suprotnostima), dojenju beba i spavanju u pijanstvu, a sve to vrše bića koja su ili suviše mlada, ili se suviše malo razlikuju od životinja ili su suviše lišena svesti i dostojanstva da bi bila ljudska u punom smislu te reči. Ako Ganimedov let simbolizuje razdragano uznošenje Duha, ako, s druge strane, kažnjavanje Titija i pad Faetona ilustriju sudbinu onih koji nisu kadri da kontrolišu sopstvenu senzualnost i imaginaciju, onda bi *Decija bahanalija*, u kojoj nema nikakve ljubavne napetosti, na taj način mogla biti slika jedne još niže sfere, sfere čisto vegetativnog života koji je isto toliko ispod specifično ljudskog dostojanstva koliko je Duh iznad specifično ljudskih ograničenja.

Ovde ćemo takođe razmotriti i druge Mikelandelove kompozicije iz istog perioda, mada nam nije poznato da li su one takođe bile namenjene Tomazu Kavaljeriju. Bilo kako bilo, one su po svojim izražajnim osobenostima tesno povezane sa ova četiri crteža o kojima smo već govorili.

Dok je u ovim prethodnim tradicionalnim mitološkim temama dato izvesno simbolično značenje, dve kompozicije koje ćemo sada ispitivati su slobodne invencije čisto imaginarnog karaktera: na njima su naslikani prizori u kojima sudeluju ne konkretne ličnosti koje menja Mikelandelova interpretacija već apstraktne personifikacije koje oživljava snaga Mikelandelove vizije.

Jedna od ovih kompozicija, često imitirani *San ili Sogno* (crtež Th. 520, pomalo sumnjive autentičnosti, slika 167)¹⁷⁷, predstavlja jednog mladića naslonjenog na kutiju punu maski svih vrsta, dok mu je gornji deo tela oslonjen na globus označen ekvatorom; u većini kopija uneseni su i kontinenti. On je okružen jednim polukružnim vencem, sačinjenim od manjih likova i skupina, skitiranih na jedan nesvitaran, maglovit način, tako da se lako može shvatiti da predstavljaju vizije u snu; oni ne sumnjivo simbolizuju sedam osnovnih smrtnih grehova, to će reći (s leva na desno): Proždrljivost, Blud, Pohlepnost, Raskoš, Jarost, Zavist i Lenjost. Međutim, jedan kritički duh ili andeo, koji silazi s neba, budi mladića zvukom trube.

Značenje ove kompozicije već je dovoljno objasnio još Hijeronim Tetije, koji u svom opisu Palazzo Barberini, štampanom 1642, opisuje jednu naslikanu kopiju *Sna* i ovako je interpretira: „Po mom mišljenju, ovaj mladić ne označava ništa drugo do ljudski Duh, odvrćen od Poroka i vraćen Vrlini, kao da se posle dugog putovanja vratio u otadžbinu”¹⁷⁸.

Ova interpretacija govori sama za sebe i može se dalje potkrepiti dobro poznatim značenjem maski kao simbola zablude i prevare¹⁷⁹, a naročito onim što Ripa kaže za lik „Nadmetanja, borca i pokretača slave”, opisujući ga s trubom: „Truba slave budi duh vrlin, budi ih iz dremeža lenjosti i podstiče ih na večno bdenje”¹⁸⁰. Mikelandelov *Sogno*, koji se koristi jednim likovnim tipom koji je prilično čest u moralističkoj ikonogra-

fiji, mogao bi se, u stvari, nazvati protivtežom Direrovoj gravuri, obično poznatoj kao *Doktorov san* (B. 76, slika 168) koja je, u stvari, alegorija lenjosti. Na njoj je prikazan jedan razmazani postariji lenjivac, koji spava pored svoje džinovske peći, dok davo koristi njegov san da ga podstakne mehovima, kako bi prizvao zavodljivu viziju *Venus Carnalis*¹⁹¹. U Mikelandelovom *Snu* imamo jednog snažnog mladića utonulog u grošne snove, ali negda budi truba andela-pomagača. Međutim, čak i ova moralistička alegorija je pomalo obojena neoplatonističkom metafizikom. To što je mladić nauznak naslonjen na jednu loptu može se objasniti činjenicom da lopta često predstavlja nestabilnost; dovoljno je setiti se Dotove slike *Inconstantia*, kao i brojnih predstava nestalne boginje Fortune, kojoj je ponekad suprotstavljena personifikacija Vrline, sa objašnjenjem: „*Sedes Fortunae rotunda; sedes Virtutis quadrata*”¹⁸². Međutim, ova lopta data je u obliku globusa i tako ona označava položaj ljudskog Duha koji se nalazi između varljivog i nesvitaranog života na zemlji i nebeskog carsva, odakle se spušta pokretačko nadahnuće da rastera ružne snove. Tetije očitno aludira na ovu neoplatonističku crtu Mikelandelove kompozicije kada govori o *longum postulatum*, „povratku ljudskog Duha svome pravom domu, nakon dugog putovanja”.

Druga kompozicija, *Strelec* ili, da upotrebimo Vazarijev izraz *Saettatori* (crtež Fr. 298, odlična kopija na slici 166), nije ništa manje zagonetna od *Decije behanalijske*¹⁸³. Na njoj je prikazano devet narih figura, od kojih su dve žene koje ispaljuju strele u mali štit postavljen ispred grudi jedne herme. Ali, za razliku od malog stuko-reljefa u Neronovoj Zlatnoj palati, koji je Mikelandelu verovatno poslužio kao model (slika 171), ovi strelec ne gadaju smireno i promišljeno; četvorica trče, jedna kleči, dvojica leže na zemlji, a dve žene lebde u vazduhu. Iza njih jedna prilična nalik na satira, odevena u bujnu draperiju, savija luk; dvojica *putti* pomešani su sa strelcima, dok druga dvojica duvaju u vatru i stavljaju na nju cepalice, očitno s namerom da pojačaju vrtove, strela, zamaćući ih onako usijane u jedan metalni sud. Ispod herme vidi se Kupidon koji spava na jednom denjku.

Najzagonetnije je to što sami strelci, za razliku od pedantno naslikanog luka koji savija „sativ“, nisu snabdeveni oružjem, mada se vide strele zabijene u štit. Graveri i slikari koji su kopirali ovu kompoziciju nisu se ustručavali da poprave ono što su očito smatrali da je potrebno na nedovršenom originalu. Međutim, tako nastala gomila lukova, tetiva i strela toliko smanjuje efektno dejstvo kompozicije da bi se njihovo izostavljanje moglo smatrati hotimičnim. Ako je suditi na osnovu vrlo dobre kopije Fr. 298 original nije ništa manje nedovršen od bilo kog drugog Mikelandelovog crteža. Otuda sam ja u iskušenju da verujem da su lukovi i strele namerno izostavljeni, mada ne nužno iz estetskih razloga, jer je Mikelandelo, da je tako želeo, sasvim dobro mogao da reši formalni problem naoružavanja svojih strelaca. Moguće je pretpostaviti da izostavljanje oružja nosi za sobom jednu određenu ideju. Neki među strelcima trče, neki bukvalno lete prema metu, drugi padaju: izgleda kao da su pod čarobnim dejstvom kakve neodoljive moći, koja ih nagoni da se ponašaju kao da ispaljuju strele, dok su u stvari oni sami strele. Ako posmatramo crtež, u ovom svetlu izgleda da bi oružje moglo biti izostavljeno, da bi se strelci pretvorili u oruđe neke sile koja je van njihove volje i svesti; a ova interpretacija bila bi u saglasnosti sa ostalim ikonografskim osobinama ove kompozicije.

U svom pokušaju da pojasni definiciju ljubavi kao *desiderio della bellezza* (žudnja za lepotom), Piko dela Mirandola, kao što se sećamo, pravi razliku između nesvesne i svesne žudnje (*desiderio senza cognitione* i *desiderio con cognitione*). Jedino žudnja koja je svesno usmerena ka lepoti jeste ljubav. Žudnja koja još nije usmerena sposobnošću saznanja ostaje samo prirodni nagon (*desiderio naturale*), isto tako neodoljiv kao zakon gravitacije i prisutan u svemu živom, dok je svesna žudnja ograničena na racionalna bića; ona automatski usmerava stvorenja prema izvesnom cilju, koji nije lepota nego sreća: „I da bi se potpuno shvatilo značenje *desiderio naturale* mora se imati na umu da, s obzirom da je dobro predmet svake žudnje i da svako stvorenje poseduje neko sopstveno savršenstvo kojim sudeluje u božanskoj dobroti . . . , sva stvorenja moraju

imati neki cilj (*fine*), u kome nalaze onoliko sreće koliko je u okvirima njihovih sposobnosti; ona se prirodno okreću i usmeravaju tome cilju kao svako teško telo svome središtu. Ova sklonost kod stvorenja neobdarenih saznanjem naziva se prirodna žudnja, veliko svedočanstvo božje promisli, putem koje se ova stvorenja usmeravaju svome cilju, kao što se strela strelca usmerava svojoj meti (*berzaglio*), koja nije poznata strelci, već samo onome koji istu vodi okom razborite mudrosti“¹⁸⁴.

Pošto dosad nije dato nijedno potpuno uverljivo tumačenje *Strelca*¹⁸⁵, čini se da je dopušteno kao pokušaj povezati ih sa ovim odlomkom iz jedne knjige koja je, po svojoj prilici, bila poznata Mikelandelu. Kada se interpretira kao fantazija na temu „*desiderio naturale*“, kompozicija bi se mogla protumačiti kao jedna smela slika koja ilustruje i neumoljivu moć i pouzdanu sigurnost „prirodnog nagona“, nasuprot pojedinačnom biću, koje može da greši i pada. Prilike ustremljene ka herni, koju žele da pogode i koju pogadaju strelama koje se same nisu mogle odapeti, prenosile bi u jedan vizuelan simbol ideju o „stvorenjima usmerenim ka svome cilju od jedne sile njima nepoznate“ sa metaforom o strelama, koje pogadaju metu koju vidi jedino strelac“. *Putti* i „sativ“, koji pripremaju oružje i podstrekavaju snage strelaca, mogli bi se protumačiti, u saglasnosti sa njihovim uobičajenim značenjem, kao personifikacije prirodnih sila, koje ova stvorenja podstiču na akciju. A činjenica da Kupidon spava mogla bi rečito da ilustruje osnovni kontrast koji Piko želi da pojasni, učenje da *desiderio naturale*, pre nego što je podvrgnuta kontroli saznajnih moći, nema ničeg zajedničkog s ljubavlju, svejedno da li zemaljskom ili nebeskom. Jedino kada prirodni nagon počne da deluje u stvorenjima obdarenim svešću, jedino tada bi se *desiderio naturale* mogla pretvoriti u svesnu žudnju za lepotom, a bog ljubavi probudio.

Razočarava činjenica da ova poglavlja moramo zaključiti još jednim „*non liquet*“. Međutim, simbolične kreacije genija, na žalost, teže je prikovati za jednu određenu temu nego alegorične invencije umetnika manjeg značaja.

Ako se osvrtnemo na ikonografiju Mikelandelovih dela u celini možemo primetiti da se svetovne teme pojavljuju jedino u njegovim ranim radovima, a zatim ponovo u periodu između 1525. godine i njegovog konačnog povratka u Rim 1534. godine, a vrhunac dostižu u vreme početnih stupnjeva njegovog prijateljstva sa Kavalierijem. „Kao da se vraćao sopstvenoj mladosti“, već je rečeno, „Mikelandelo se, pod magičnim dejstvom ove strasti, okrenuo klasičnoj starini i stvorio čitav niz crteža, koji na nas ostavljaju utisak jedne celovite ispo-vesti“¹⁸⁶.

Sa izuzetkom Brutove biste¹⁸⁷, koja je pre politički dokume-
nat nego izraz umetničkih sklonosti, u Mikelandelovim delima nastalim posle 1534. godine ne nalazimo nijednu temu svetov-
nog karaktera. Čak se i njegov stil postepeno razvijao u pravcu
suprotnom od klasičnih ideala, dok umetnik konačno nije
napustio kompozicione principe prisutne u ranim delima.
Njegovi snažni, pa ipak suspregnuti *contrapposti* izražavali
su borbu između prirodnog i spiritualnog elementa. Ova
borba se u njegovim kasnijim delima stišava, jer je spiritualni
element odneo prevagu. U *Sraštom sudu* koji poseduje sve
oznake jednog prelaznog perioda, koji prethodi razvitku jed-
nog stvarno „poznog“ stila, još uvek nalazimo reminiscencije
na Torzo Belvedere, skupinu Niobe i druga helenistička dela.
Njegova najkasnija dela, od *Raspeta sv. Petra* u Paolina ka-
peli¹⁸⁸ i *soneta* u kojima osuduje svoje prvobitno zanimanje
za „svetovne priče“ i nalazi utočište u Hristu¹⁸⁹, odaju izvesnu
nematerijalnu prozračnost i ledenu jačinu, koje podsećaju na
srednjovekovnu umetnost, a u nekoliko slučajeva može se
zapaziti stvarno korišćenje gotskih prototipova¹⁹⁰.

Na taj način rešeno je dvostruko između klasičnih i hrišćan-
skih elemenata u poslednjim Mikelandelovim delima. Međutim,
to je bilo rešenje postignuto putem predaje. Jedno drukčije
rešenje postalo je moguće tek kada je sukob ovih dveju sfera
prestao da bude stvaran i to zato što je samo načelo stvarnosti
preneseno u subjektivnu ljudsku svest. To se dogodilo u periodu
baroka, kada su se, paralelno sa kartezijskim „*Cogito ergo
sum*“, pojavili potpuno novi oblici umetničkog izražavanja,

kao što su moderna drama, moderna opera i moderni ro-
man, kada je svest o nepomirljivim kontrastima mogla da
nade izlaz u humoru Servantesa i Šekspira i kada je združeno
dejstvo raznih umetnosti pretvorilo i crkve i zamkove u gran-
diozne ustanove za prikazivanje. To je bilo rešenje postignuto
putem subjektivnog oslobađanja. Ovo subjektivno oslobađanje,
međutim, težilo je, prirodno, postepenoj dezintegraciji i hriš-
ćanske vere i klasičnog humanizma, dezintegraciji čiji su rezul-
tati očevidni u današnjem svetu.