

A R S

t h e o r i a

Urednik
Zoran Hamović

Dizajn knjige
Dragana Atanasović

Naslov originala
Anthony Blunt

ARTISTIC THEORY IN ITALY 1450-1600
© Oxford University Press 1940

Artistic Theory in Italy 1450-1600 was originally published in English in 1940.
This translation is published by arrangement with Oxford University Press.

Entoni Blant

**UMETNIČKA
TEORIJA U ITALIJI
1450-1600**

Prevela sa engleskog
Angelina Milosavljević-Ault

Clio

2004

Predgovor

Ova knjiga ne treba da bude iscrpan traktat o estetici italijanske renesanse. Ona je namenjena proučavaocu italijanskog slikarstva, koji ne misli da je dovoljno izučavati konkretna umetnička dela koja su ostavili slikari tog perioda, već da se spoznajom onoga čemu su umetnici svesno težili može steći potpunije razumevanje tih dela, kao i različitih pokreta u umetnosti. Takvo znanje može da služi dvema različitim svrhama: ono nam je često ključ za razumevanje kretanja u umetnosti koja, inače, umeju da budu zagonetna; i može da se koristi kao provera teorija kojima ponekad olako tumačimo umetnička dela. Ako u jednoj slici vidimo neku osobinu, a onda otkrijemo da su je teoretičari tog vremena ustanovili kao ideal, onda smo dvaput, pa čak i više od toga, sigurni da ona zaista postoji u slikarstvu i da nije tvorevina naše mašte.

Trebalo bi definisati tačan okvir ove knjige. Ona se bavi umetničkom teorijom italijanske renesanse u njenoj najrazvijenijoj formi, te, stoga, prvenstveno šesnaestim vekom. Nisam pokušao da proučim odnos između teorije ranog kvatročenta i srednjeg veka, jer je ta tema veoma kompleksna i njome se može na odgovarajući način baviti samo ako joj se da veliki prostor. Čak su i prvi pisci renesanse jedva pomenuti, iako na izvestan način nagoveštavaju teorije koje će kasnije postati značajne. Umesto toga, kao početnu tačku izabrao sam Albertija, budući da je u njegovim spisima prvi put formulisana puna humanistička doktrina i da su oni izvor iz kog uglavnom potiču potonje ideje.

Poslednja tri poglavlja knjige vode nas dalje od renesanse u najstrožem smislu, pošto se bave teorijama vezanim za manirizam

1. Alberti¹

koji je u Italiji nasledio humanističku umetnost visoke renesanse. Ali manirističke doktrine čine prirodan sled u odnosu na renesansne i uz njih se mogu logično podvrgnuti razmatranju. Okvirna godina 1600. izabrana je zbog gornje granice u knjizi, pošto se nakon toga karakter umetničke teorije u Italiji menja i govor o njoj bi zahtevao sasvim drugačiji tretman, u mnogo širem obimu.

Mnogima dugujem nastanak ove knjige. Najpre direktoru i profesorima sa Koleđa Trinitii u Kembriđu što su mi obezbedili sredstva za neophodna istraživanja, u vidu stipendija; i umetničkom institutu Kortold, na Londonskom univerzitetu, na kome mi je nameštenje omogućilo da dovršim rad. Za praktičnu pomoć, dužan sam i Institutu Varburg, ali nju natkriljuje dug jedne duhovnije vrste. Tokom rada sa članovima tog instituta bio sam u jedinstvenoj prilici da pratim primenu pravog naučnog metoda, i sve one osobine ove knjige koje nisu sasvim amaterske posledica su tog iskustva.

Pojedinci su me toliko zadužili da ne bih to mogao ni da iskažem na odgovarajući način. Gosp. A. Gou zahvaljujem za ohrabrenje i savete u najvažnijem perodu; dr F. Antaldu dugujem za upućivanje u metod koji je u ovoj knjizi, plašim se, i suviše nedoteran, kao i za mnoge ideje o pojedinim detaljima; gosp. Gaj Berdžes me je zadužio svojim podstrekom koji su mi davale neprestana diskusija i sugestije o svim osnovnim tačkama. Dr Zakslu, dr Vitkoveru, dr Vindu i profesoru Boasu zahvalan sam zato što su čitali ili rukopis ili njegove izmene i što su mi davali dragocene primedbe. Napokon, zahvalio bih svojoj majci, gospodici Margaret Vini i gospodici Idi Herc za pomoć u pripremi i prepisivanju rukopisa, kao i svom bratu i snahi koji su mi pružili utočište i mir tokom pisanja knjige.

A. B.

Sa generacijom Brunelleskija, Mazača i Donatela, u Firenci je ostvaren novi umetnički ideal, koji je izrazio težnje njenih najnaprednijih umova u trenutku kada je ovaj grad-država dostigao visoku tačku razvoja. Nakon što su se izgubili i poslednji tragovi gotike, nastupio se jedan stil koji je izražavao nov odnos ljudi prema svetu, njihovo humanističko pouzdanje i njihovo oslanjanje na racionalne metode. U slikarstvu i skulpturi bujao je naturalizam, ali naturalizam zasnovan na naučnoj studiji spoljašnjeg sveta pomoću novog oruđa: perspektive i anatomije. U arhitekturi, obnova rimskih formi poslužila je za stvaranje stila koji je odgovarao zahtevima ljudskog uma pre nego mističnijim potrebama srednjovekovnog katolicizma.

Ovakva promena u umetničkim praksama bila je, naravno, praćena sličnom promenom u njihovim teorijama. Srednjovekovni autori tekstova o slikarstvu imali su prvenstveno teološki pristup. Za njih je umetnost u celini bila potčinjena diktatu crkve; oni su prihvatili njenu opštu skalu vrednosti koja je naglašavala duhovno i koju materijalno nije zanimalo; zbog tog razloga oni od umetnika nisu zahtevali podražavanje spoljnog sveta. Dužnost umetnika je pre bila da stvore odgovarajući simbol i tako prenesu moralne i religiozne pouke crkve. Slikar je bio što i svaki drugi zanatlija, koji se bavi praktičnim radom pod upravom crkve i cehovskih udruženja.

¹ Za detaljne podatke o tekstovima na koje se pozivamo u ovom i narednim poglavljima, kao i za knjige i članke koji se bave temama koje obradujemo, videti Bibliografiju na kraju knjige.

Generacija 1420. gledala je na umetnosti u znatno drugačijem duhu. Za nju se slikarstvo najpre sastojalo od predstavljanja spoljašnjeg sveta prema principima ljudskog razuma. Stoga ona više nije mogla da prizna umetničku teoriju u kojoj nije bilo mesta za naturalizam ili naučnu studiju materijalnog sveta. Nove ideje koje je formulisala ova generacija najpotpunije su izražene u spisima Leona Batiste Albertija, kome je njegov univerzalni um posebno omogućio da izloži doktrinu koja se ticala svih oblasti ljudskog rada – političkog života i filozofije, kao i književnosti i umetnosti uopšte.

Alberti, naravno, nije nastupio sa već gotovom teorijom u jedan sasvim nepripremljen svet. I pre njega je bilo ljudi koji su nagovestili doktrine koje će on formulirati sa takvom jasnoćom i tako potpuno. Tragove novog naturalizma, koji se razvijao već u trećentu, nalazimo, na primer, kod Čenina Čeninija, dok kod Lorenca Gibertija taj naturalizam otkriva novo osećanje za antiku². Ali ti, kao i drugi detalji koji se mogu pratiti kod autora tekstova o umetnosti pre Albertijevog vremena, samo su naznake onoga što će doći. Njihov pravi značaj postaje jasan tek kada ih sagledamo u svetlu sasvim novog viđenja umetnosti i sveta, kako ga je izložio Alberti.

Alberti je bio vanbračno dete jednog firentinskog trgovca. Rođen je 1404. godine u Đenovi, kuda se njegov otac preselio prema rešenju o izgnanstvu koje se odnosio na celu porodicu Alberti, inače jednu od najbogatijih i najmoćnijih u Firenci. Školovao se na severu Italije, uglavnom u Bolonji, gde je studirao prava. Izgleda da je u Firencu otišao 1428. godine, kada je ukinuta presuda o progonstvu njegove porodice, i nekoliko narednih godina, koje su sigurno bile presudne za njegov razvoj, podudarilo se s krajem perioda u kome su Firencem vladali veliki trgovci koji su stekli moć veću nego što su je imali tokom skoro jednog veka.

² Za Albertijeve prethodnike up. sledeća dela: za Čeninija, *Il Libro dell'Arte* (*Knjiga o umetnosti*), priir. D. V. Thompson (1933); za Gibertija, *I Commentarii* (*Komentari*), priir. Schlosser (1912); za trećento i rani kvatroćento uopšte, J. von Schlosser, *Präludien* (*Uvod*), i sledeće članke čiji je autor L. Venturi: „La Critica d'arte e Francesco Petrarca“ („Umetnička kritika i Francusko Petrarca“), *L'Arte*, xxv; „La critica d'arte nel Trecento e nel Quattrocento“ („Umetnička kritika u trećentu i kvatroćentu“), *L'Arte*, xx; „La Critica d'arte al fine del Trecento“ („Umetnička kritika s kraja trećenta“), *L'Arte*, xxviii.

Ostatak života Alberti je najvećim delom proveo ili u Firenci ili u pratnji papskog dvora na kome je bio sekretar od 1432. do 1464. godine. Papska politika se u tom periodu sve više usmeravala na centralnu Italiju, i velikim se delom oslanjala na trgovačku klasu i njenu podršku. Takođe, raspoloženje u papskim krugovima je, po svom karakteru, bilo humanističko, tako da je tu Alberti zahtevao atmosferu sličnu onoj u njegovoj rodnoj Firenci.

Po širini svog znanja, kao i po svom racionalnom i naučnom pristupu, Alberti je bio tipičan rani humanista. Sa jednakom se laičnošću bavio i filozofijom, prirodnim naukama, klasičnim nauka-ma, i umetnošću. Pisao je pamflete ili traktate o etici, ljubavi, religiji, sociologiji, pravu, matematici i prirodnim naukama. Takođe je pisao stihove, a njegovo je poznavanje klasika bilo tako sjajno da se za dva njegova dela, jednu komediju i jedan dijalog u Lukijanovom stilu, verovalo da su novootkriveni antički spisi. Bavio se slikarstvom, skulpturom i arhitekturom, i pisao o njima. Njegovo je znanje bilo enciklopedijsko, tako da je i te kako zaslužio pohvalu koju je zapisao savremeni prepisivač u jednom od prepisa dela *Triziti*: „Dic quid tandem nesciverit hic vir?“ („Šta, onda, ovaj čovek ne zna?“)

Albertijevi stavovi o umetnosti u tolikoj se meri oslanjaju na njegovo opšte filozofsko gledište, da je vredno razmotriti neke njegove pojedinosti. Njegova gledišta bila su gledišta humanista iz prve polovine petnaestog veka, i sasvim u skladu s koncepcijom grada-države kakva je postojala u Firenci pre konačnog trijumfa Kozima de Medičija.

Najveće dobro, za Albertija, bio je javni interes. Njemu su jednako potčinjeni i kneževi i pojedinačni građani. Knez mora da vlada u interesu građana, da čuva njihove slobode i poštuje zakone grada, ili postaje tiranin. U gradu se pre svega mora štiti mir i Alberti oštro osuđuje razdore koji su doveli do gradskih sukoba i sporova zbog kojih je njegova porodica toliko propatila. I oni koji su u kneževnoj službi moraju da teže opštem dobru. Sudija, na primer, o čijim funkcijama Alberti opširno raspravlja, mora da sprovođa zakon čvrsto, ali sa umerenošću i humanošću, tako da štiti i javni i lični interes, ali i tako da oni koji krše zakon ne snose veće posledice nego što je neophodno. Neki od njegovih stavova o kazni neobično su moderni; jer, iako odobrava mučenje kao metod

dolaska do istine, on kritikuje loše zatvore svog vremena i izlaže stav da zatvori treba da poprave prestupnika, a ne da ga unište.

Alberti nije bio republikanac u strogom smislu. U petoj knjizi traktata o arhitekturi on razmatra različite oblike vladavine i, iako snažno podržava grad-državu, on ne isključuje mogućnost vladavine kneza pod uslovom da ovaj vlada u interesu grada. Ali kada govori o javnom dobru, Alberti ne misli na dobro nekog apstraktnog entiteta, „Države“, već na dobro svih građana koji je čine. I stoga njega pojedinačni građanin zanima isto koliko i vladar, ili oni koji vladaju u njegovo ime.

Prvi cilj pojedinca jeste da bude dobar građanin, što podrazumeva da što više bude na usluzi svojim sugrađanima. On može da postigne ovaj cilj samo putem vrline, i Alberti najveći broj svojih čistio etičkih spisa posvećuje načinima sticanja vrline. Njegova pravila se mogu sažeti na sledeći način. Pojedinac mora da teži vrlini putem volje, koristeći razum i sledeći prirodu. Volja daje pokretačku snagu. Čovek, kaže on, može da postigne onoliko koliko želi. Ali samo pomoću razuma on može da zna čemu treba da teži, a šta da izbegava. Napokon, čovek mora da sledi prirodu u smislu da mora da zna cilj za koji je stvoren i da pokuša da ga postigne; mora da otkrije zašto mu je priroda dala izvesne sposobnosti i razvija ih, izuzev kada je siguran da su one loše. Tako, na primer, Alberti veruje da čovek mora da teži duhovnom dobru, a ne da robuje čulima i strastima; on mora da bude superiorn u odnosu na materijalne stvari i, samim tim, nezavisan od sudbine. Ipak, on se snažno protivi ekstremnom stoicizmu, oličenom u Diogenovom cinizmu, pošto ga smatra suprotnim prirodi. Nije ljudski uopšte nebiti potaknut bilo kakvim osećanjima. Ono što je čoveku potrebno jeste da bude umeren u osećanjima, i da uživa u stvarima ovog sveta ne-vezujući se za njih. U stvari, umerenost, koja se postiže kada se sledi razum, najznačajnija je i često ponavljana crta Albertijevog učenja. Ona vodi smirenosti uma, što je, po njemu, neophodan uslov za ispravno voden život.

Ovaj racionalizam, zasnovan više na antičkoj filozofiji nego na katoličkim učenjima, glavna je osobenost Albertijevog pogleda na život. Ali to ne podrazumeva da je on bio protivnik hrišćanstva. Naprotiv, on mu neprestano odaje priznanje, ali se klanja pred jednom neobičnom formom hrišćanstva, jednom tipično humanističkom religijom, u kojoj se elementi paganske i klasične filozofije

bez ikakve teškoće mešaju sa hrišćanskom dogmom, u kojoj se crkve nazivaju „hramovima“ i u kojoj se čini da „bogovi“, u množini, ponekad uživaju isto onoliko poštovanja koliko i sam hrišćanski Bog.³ Sa ovom humanizovanom religijom Alberti se oseća sasvim na svome, ali se neće odreći prava na individualni sud o svemu. Čak i o starima, prema kojima gaji dublje poštovanje nego prema ikom drugom, bilo ljudskoj ili božanskoj ličnosti, on raspravlja na jednom određenom nivou i ne oseća se obaveznim da sledi ni njihovo učenje ni njihov primer ako mu njegov vlastiti namaže suprotno.

Videćemo da se mnoge Albertijeve ideje o ovim opštim filozofskim i političkim temama odražavaju u njegovim teorijskim spisima iz oblasti estetike, ali, pre nego što nastavimo o njima, moramo da se pozabavimo stvarnim delima koja je ostavio u umetnosti. U slikarstvu i vajarstvu od njegove ruke nije ostalo ništa, ali u arhitekturi je njegov doprinos ogroman. Albertijev položaj je položaj mlađeg člana grupe, koja je, pod Bruneleskijevim vodstvom, bila vodeća u Firenci u vreme njegovog povratka, 1428. godine. On je nastavio njihov rad i dalje razvio mnoge njihove principe.

Alberti je bio mnogo samosvesniji klasicista od Bruneleskija i njegovih savremenika. Poznavao je antiku bolje od njih, i svoje arheološko znanje je primenjivao sa više naučničkog dara. U arhitekturi je eliminisao i poslednje tragove gotike koji su još uvek bili tako приметni kod Bruneleskija, naročito u kupoli katedrale. On je bio obazriviji u svojoj raspravi o arhitektonskim redovima (up. Tablu 1); a u Palati Ručelaj prilagodio ih je upotrebi na fasadi sa više spratova, koristeći jedan određen red za svaki sprat – što je bio opšteprihvaćen metod. Inače, on je nastavio tradiciju jasnog dizajna koji je bio suštinska osobina Bruneleskijevog dela. Njegov nacrt za crkvu svetog Sebastijana u Mantovi možda je najreliji plan za crkvu centralne osnove toga vremena, a njegova crkva svetog Andrije u istom gradu bila je poslednja reč racionalno osmišljenog prostora crkve sa osnovom latinskog krsta. Ova građevina je imala dominantnu važnost u projektovanju crkava tokom nekoliko vekova.

Njegove teorijske ideje o umetnostima prevashodno su sadržane u tri dela. Najranije delo jeste traktat o slikarstvu, *Della Pittura*.

³ Up. *De Re Aed.*, knj. vii, pogl. 3.

tura di Leon Battista Alberti *Libri tre (Tri knjige o slikarstvu Leonina Batiste Albertija)*, napisan 1436. godine, verovatno na latinskom, ali koji je za Bruneleskija na italijanski preveo sam Alberti. Drugi, i najobimniji od traktata, sadrži deset knjiga o arhitekturi, *De Re Aedificatoria (O arhitekturi)*, koji je Alberti počeo da piše oko 1450. godine, ali koji je dopunjavao i menjao sve do smrti, 1472. Poslednje delo je pamflet o skulpturi, *De Statua (O skulpturi)*, napisan verovatno nešto pre 1464. godine.

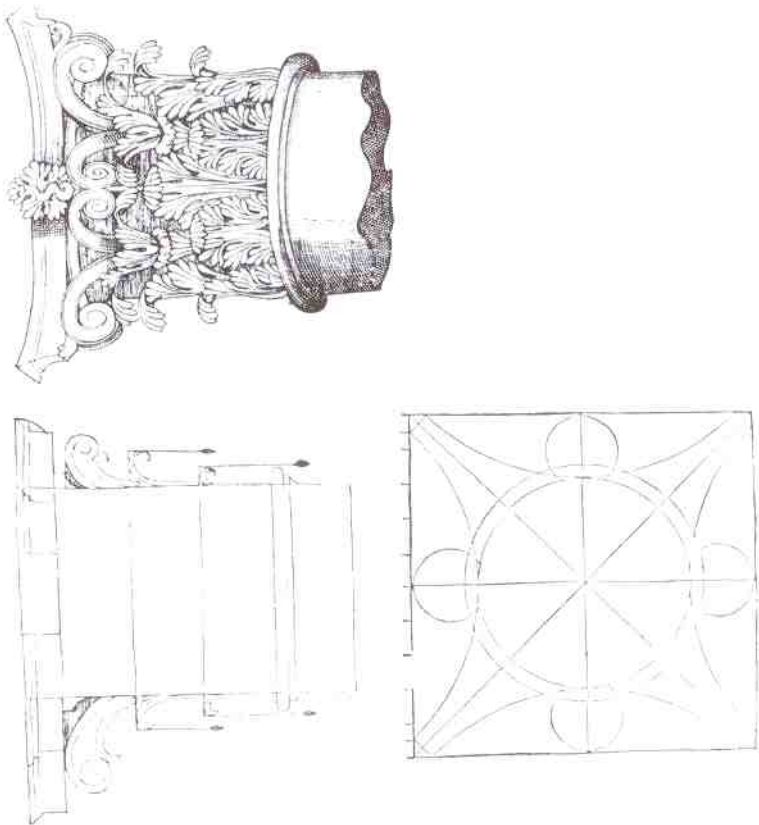
Kako je arhitektura umetnost koja je najviše povezana sa praktičnim čovekovim potrebama, Albertijeve opštedruštvene ideje su se najvidljivije odrazile baš u njegovim teorijama arhitekture. On o arhitekturi razmišlja kao o apsolutno urbanoj delatnosti. U predgovoru svom traktatu, koji je neka vrsta odbrane arhitekture, on pre svega govori o slavi koju ona donosi gradu svojom upotrebljivošću i ukrasom. Arhitektura služi ekonomiji o kojoj, kako bi i trebalo da očekujemo, Alberti govori najpohvalnije; ona omogućava gradu da se brani od neprijatelja i, izumevanjem razornih ratnih mašina, čak pomaže da se proširi njegova vlast. Arhitektura gradu daje njegove divne javne zgrade, njegove privatne kuće i spomenike koji čuvaju sećanje na njegove velike ljude.

Alberti u svom traktatu izlaže principe takve građanske arhitekture, a ne arhitekture za privatne naručioca ili samo za potrebe crkve, iako, naravno, pažljivo razmatra potrebe i pojedinca i crkve. Novina u ovom metodu jeste predlog projekta za građenje celog grada, a svaki detalj u njegovim sugestijama podređen je glavnom planu grada kao celine.

Prve tri knjige ovog traktata posvećene su čisto tehničkim stvarima; prva upotrebi crteža u arhitekturi, druga izboru materijala, a treća strukturalnim principima. Posle ovog uvoda Alberti odjednom prelazi na probleme koji se tiču grada kao celine, najpre pitanja njegovog položaja. On mora biti zdrav, sa umerenom klimom, smešten tako da se lako snabdeva vodom, da se lako može odbraniti, i tako dalje.⁴ Dalje, grad mora da ima pregledan plan, sa dobro postavljenim glavnim ulicama dobro povezanim sa mostovima i gradskim kapijama. Ulice treba da budu dovoljno široke da ne budu pretvrpane, ali ne i toliko široke da postanu pretople.⁵

⁴ *De Re Aed.*, knj. iv, pogl. 2.

⁵ *Isto.*, knj. iv, pogl. 5.



1. Korinjski kapitel, iz Alberti, *De Re Aedificatoria*, 1550.

Štaviše, Alberti predlaže da, ako je moguće, ulice budu tako projektovane da između kuća na dve strane ulice vlada simetrija, i da standardni nacrt može da se primeni na celu ulicu⁶ (Tabla 2). Ovo je čin šireg urbanog planiranja koje otkriva Albertijevu zadivljujuću brigu za grad, jer ta sugestija nije ušla u opštu upotrebu sve do sedamnaestog i osamnaestog veka, kada je gradski život dostigao daleko viši stepen razvitka.⁷ Ona je u značajnoj suprotnosti sa srednjovekovnim metodom planiranja grada, protiv koga se Alberti izričito zalaže, a prema kome bi svaka porodica zidala palatu i kulu bez ikakvog drugog osećanja prema svojim susedima osim rivalstva.⁸

Rešivši tako pitanja koja se tiču čitavog izgleda grada, Alberti nastavlja da razmatra različite vrste građevina koje u njemu treba podići. On ih deli u tri grupe: javne građevine, kuće uglednih građana, i kuće običnih ljudi.⁹ Govoreći o prvom tipu on je veoma temeljan i daje najpotpunije detalje o planiranju i konstrukciji trgova, kula, mostova, sudskih zdanja, crkava i pozorišta, koji svi moraju da budu izgrađeni sa najvećim mogućim sjajem, kako i priliči dostojanstvu grada.¹⁰ Kuće vodećih građana takođe moraju biti ugledne, ali se pri tom mora izbeći svaka razmetljivost i više se treba osloniti na lepotu nacrtu i povoljan položaj nego na veličinu ili ukras.¹¹ U suprotnom, one će izazivati zavist suseda, i sklad celog nacrtu će se poremetiti. Kuće siromašnijih građana treba da se gra-

⁶ Isto, knj. viii, pogl. 6.

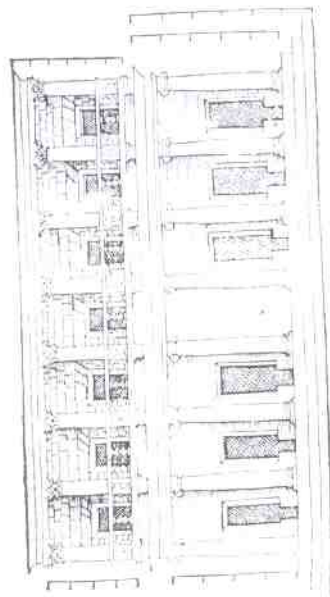
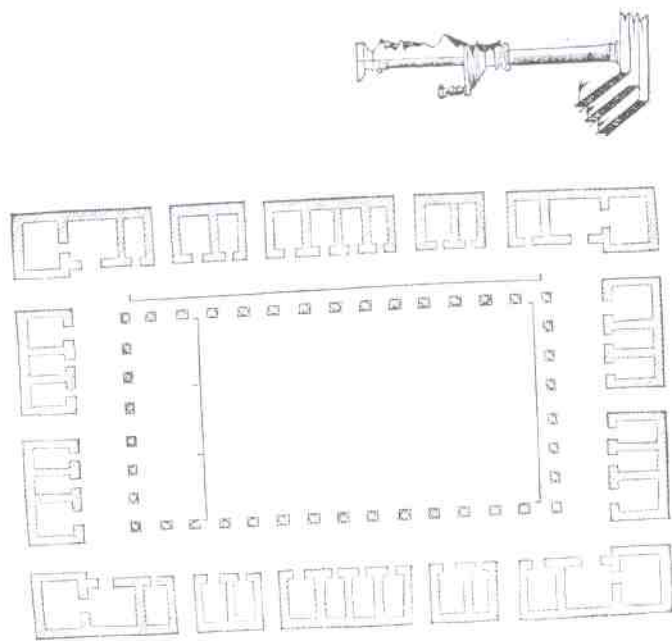
⁷ On je, na izvestan način, dao samo sistematičnu formu jednoj tendenciji koja je već bila vidljiva u italijanskoj arhitekturi četrnaestog veka. Mnogi severnoitalijanski gradovi, poput Kremone i Pjačence, imali su centralne trgove oko kojih su grupisana glavna gradska zdanja. Ali tek u petnaestom veku nalazimo standardni nacrt ponovljen oko trga, kao što je slučaj na Trgu svetog Marka u Veneciji ili onom ispred Anuncijate u Firenci, od kojih su oba velikim delom postavljena u kvartocentru. Planovi pape Pija II za Pjencu pokazuju nešto od istog duha, a ideja Nikole V za povezivanje crkve svetog Petra sa Tvrđavom San Andelo, u čemu je i Alberti učestvovao, predstavlja ambiciozniji projekat iste vrste.

⁸ De Re Aed., knj. viii, pogl. 5.

⁹ Isto, knj. iv, pogl. 1.

¹⁰ Isto, knj. viii i c.

¹¹ Isto, knj. ix, pogl. 1. Pod vodećim građanima Alberti smatra one koji su odgovorni za upravljanje gradom, a kvalifikacije koje zahteva za to prilično su različite: ili mudrost, koja će omogućiti čoveku za stvaranje zakona i nadziranje verski život u gradu; ili iskustvo, koje će mu dati mesto u izvršnoj vlasti; ili bogatstvo koje gradu donosi prosperitet i omogućava drugim dvema grupama da obavljaju svoje funkcije. (Up. knj. iv, pogl. 1.)



2. Plan pijaćnog trga, iz Alberti, De Re Aedificatoria, 1550.

de po istoj šemi kao kuće bogatijih, ali treba da budu manje i skromnije, tako da razlika između položaja bogatijih i siromašnijih građana ne bude prenaplašena.¹² U svakom od ovih slučajeva Alberti daje kompletna pravila za građevine koje predlaže, tako da se u svakom detalju javljaju isti principi kao u celom planu grada.

U drugim Albertijevim spisima o umetnosti, njegovi društveni i moralni stavovi ne odražavaju se tako jasno, ali u svima njima nalazimo duh racionalnog humanizma, karakterističan za njegova filozofska dela.

Neki od njegovih prethodnika, kao Čenini i Giberti, smatrali su da je umetnik nezavisni pojedinac, koji mora da poznaje sloboodne veštine, ali ovaj princip niko nije mogao da u praksi sprovede temeljnije od Albertija. Njegova koncepcija arhitekture javlja se najjasnije u definiciji koju daje u predgovoru knjizi o arhitekturi:

Pre no što nastavim, mislim da bi bilo zgodno da kažem koga tačno mislim da nazovem arhitektom; jer neću pred vas staviti drvodelju i tražiti da ga smatrate jednakim ljudima koji dobro poznaju druge nauke, iako je istina da čovek koji radi rukama arhitekti služi kao oruđe. Zvaću arhitektom onoga koji uz pomoć sigurnog i sjajnog suda i pravila napre zna kako da razluči stvari svojim umom i inteligencijom; drugo, kako da tokom rada ispravno sastavi sve one materijale koji, premeštanjem težista i spajanjem i gomilanjem tela, mogu da služe čovekovim potrebama uspešno i sa dostojanstvom. A u sprovođenju ovog zadatka njemu će biti potrebno najbolje i najzvišnije znanje.

On manje razvija svoju definiciju slikara, ali želi da i ovaj poseđuje sva znanja koja su primenljiva na njegovu umetnost, naročito istoriju, poeziju i matematiku.¹³

Ovo je najpotpunija definicija umetnika, kao čoveka što se bavi naukom, koja se može naći u ranoj renesansi; a ta se zamisao proteže kroz sve Albertijeve spise. Svaki od traktata o umetnosti počinje iskazom o naučnoj osnovi umetnosti o kojoj je reč. U slučaju arhitekture, na primer, prva je knjiga uglavnom posvećena važnosti crteža, a njega Alberti smatra vezom između arhitekture i matematike. Druga se bavi poznavanjem materijala, neophodnim

¹² Isto, knj. ix, pogl. 1.

¹³ „Della Pittura“, u Leone Battista Albertis *kleinere kunsthistorische Schriften* (Mali teorijsko-umetnički spisi Leona Batiste Alberija), ur. Janitschek, str. 145.

za gradnju, a treća metodama konstrukcije. Ove tri knjige pokrivaju dva aspekta naučne studije arhitekture – najpre čisto teorijski, a zatim i tehnički. U traktatu o slikarstvu prva je knjiga posvećena matematičkim i primeni geometrije na slikarstvo u vidu perspektive.

Na tom čvrstom naučnom temelju Alberti gradi, ništa manje naučnu, strukturu umetnosti. „Umetnosti se“, kaže on, „uče pomoću razuma i metoda; njima se ovladava putem prakse“,¹⁴ i to bi gotovo moglo da se uzme kao moto knjige. Prema njemu, umetnik mora da razumom pojmi osnovne principe svoje umetnosti, on mora da studira najbolja dela koja su stvorili umetnici pre njegovog vremena – tako će moći da formuliše pravila umetničke prakse,¹⁵ koja, međutim, uvek moraju da se kombinuju sa praktičnim iskustvom.

Albertijev naučni pristup samo je deo njegovog opšteg humanizma, jer nauka je najbolji plod primene ljudskog razuma na istraživanje sveta. Kod njega jedva da ima tragova teoloških preokupacija misli srednjovekovnih autora. Njegove definicije umetnosti ne uključuju bilo kakvo pozivanje na religiju i sasvim su uklopljene u ljudske okvire. U slučaju arhitekture, on samo uzgred govori o njenoj upotrebi u crkvenoj službi. Njegova osnovna pretpostavka jeste da se „građevine podižu zarad ljudi“, i on razvija ovu misao govoreći da se zgrade zidaju da bi zadovoljile životne potrebe, ili radi bavljenja ljudi njihovim poslovima, ili za njihovo uživanje.¹⁶ Njegov stav prema slikarstvu je isti. Za njega, slikarstvo istorije (narativno – *Prim. prev.*), odnosno slikarstvo kompozicija bilo koje vrste, nasuprot slikarstvu pojedinačnih figura, jeste najzvišnije vrste slikarstva, delom zbog toga što je to najteži žanr i zahteva majstorstvo u svim drugim,¹⁷ ali i zato što predstavlja čovekovu aktivnost, poput pisane istorije. „I, mogu stajati i gledati sliku ... sa ništa manje zadovoljstva u svom umu nego da sam pročitao dobru priču; jer obe su slikari: jedna slika rečima, a druga kičicom.“¹⁸ Istorijska slika duboko utiče na posmatrača, tako što u njemu podstiče osećanja koja su predstavljena na njoj; on će se, prema tome, smejeti, plakati, ili drhtati, kao oni što na slici iska-

¹⁴ „De Statua“, u Janitschek, *n. d.*, str. 189.

¹⁵ *De Re Aed.*, knj. vi, pogl. 3.

¹⁶ Isto, knj. iv, pogl. 1.

¹⁷ „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 105, 117.

¹⁸ *De Re Aed.*, knj. vii, pogl. 10.

zuju radost, tugu, ili strah.¹⁹ Stoga Alberti veliku važnost pridaje sposobnosti slikara da objasni događaj i da prenese osećanja putem gesta i izraza lica.²⁰

U umetnostima, kao i u svim drugim oblastima, ovaj humanizam je u sprezi sa snažnim divljenjem prema klasičnoj antici. Gi-berti je izražavao svoje divljenje za aniku uopšte i često je citirao antičke autore, ali nije gajio njihov kult, što je i Albertijeva osobina. Već smo rekli da su, stilski, Albertijeve zgrade mnogo tešnje u skladu sa praksom antičke rimske arhitekture nego bilo koja dela njegovih prethodnika, a taj isti duh nalazimo i u njegovim teorijskim spisima. Stari se javljaju svuda. Slika idealnog grada, koju on daje, gotovo je sasvim načinjena od elemenata uzetih iz antike. Uzori koje navodi za građevine, javne ili privatne, gotovo su uvek oni koje je video u Rimu ili o kojima je čitao kod antičkih pisaca; i autoriteti kojima se obraća za svaki metod koji predlaže jesu grčki i rimski istoričari i filozofi.²¹

Iz njegovih opisa možemo videti da je odlično poznavao ostatke antičke arhitekture u Italiji i da ih je studirao, najpre sa stano-višta strukture i planiranja. Zeleo je da pronikne u principe rimske arhitekture, a ne samo da bude sposoban da podigne zgradu koja bi spolja bila klasična ali koja u osnovi ima gotički plan. To, međutim, ne znači da je on zanemario pitanje ornamenta i dekoracije, i jedna od najtipičnijih osobina ovog traktata jeste što je u njemu, po prvi put u Italiji, od klasičnih vremena, izložena upotreba pet arhitektonskih redova. Bruneleski i njegovi savremenici koristili su ih u svojim građevinama, ali uvek sa širokom slobodom, i očigledno nije postojao nikakav utvrđeni kanon za proporcije njihovih različitih delova. Upoređeno sa potonjim teorijskim razmatranjima o ovim redovima, Albertijevo deluje jednostavno i površno, ali je ono dalo nov temelj za njihovu pravilnu primenu.

Međutim, iako je Alberti zaista dobro poznavao antičku arhitekturu, i to iz prve ruke, on je nikada nije pedantno primenjivao, niti joj je robovao. On stare smatra najboljim uzorima, ali nikada ne ohrabruje modernog arhitektu da ih slepo podražava. Napro-

¹⁹ „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 121.
²⁰ Isto.

²¹ Uopšte, Alberti pokazuje veće divljenje za Rim nego za Grčku. On, na primer, smatra da je arhitektura dostigla svoju prvu zrelost u Grčkoj, ali krajnje savršensvo u Rimu (up. *De Re Aed.*, knj. vi, pogl. 3).

tiv, savetuje mu da uvek nastoji da u svoje nacрте uvede nešto što je u celini proizvod njegove vlastite invencije.²² On kaže da ono što je napisao Vitruvije smatra veoma korisnim,²³ ali je daleko od toga da ga prizna za vrhovni autoritet. Zapravo, na jednom mestu on o njemu govori sa vrlo malo uvažavanja, žaleći se da je njegov stil nedovoljno jasan i tako konfuzan da je gotovo nemoguće razumeti šta on želi da kaže.²⁴ Stoga u ovoj, kao i u svim drugim stvarima, Alberti zadržava pravo da sudi o svakom problemu na koji naiđe, ponaosob, na osnovu njegovih sopstvenih karakteristika.

Racionalni i naučni metod, koji, kako smo videli, Alberti traži u arhitekturi, javlja se u slikarstvu i u skulpturi u formi novog poimanja realizma. Sama srž njegovih stavova o likovnim umetnostima naći će se u njegovoj teoriji o podražavanju prirode, i tu se njegov realizam može najjasnije pratiti.

U nekim kontekstima on definiše slikarstvo u terminima apsolutno bezuslovnog naturalizma: „Funkcija slikara jeste da, linijama i bojama na datoj ploči ili zidu, prenese vidljivu površinu nekog tela, tako da ono na određenoj razdaljini i sa izvesnog mesta izgleda reljefno i kao samo telo.“²⁵ Ali u nekim drugim prilikama, on je više naučnik i definiše slikarstvo kao podražavanje jednog dela piramide u okviru koje se prostire svako telo koje se nalazi naspram posmatračevog oka.²⁶ On je čak izumeo i jedno sredstvo za beleženje izgleda jedne takve sekcije, naime, mrežu koju slikar drži između sebe i objekta koji treba da naslika, i koja mu omogućava da precizno sledi konture koje se pojavljuju kroz nju.²⁷ Ova ideja o piramidi, koja vodi od viđenog objekta do oka, jeste temelj linearnih perspektive, tako da je Albertijeva mreža samo jedan metod za beleženje tačnog izgleda nekog predmeta u linearnoj perspektivi.

²² Isto, knj. ix, pogl. 10.

²³ Iako je ono što je naučio iz studije očuvanih zdanja bilo od veće pomoći (up. *Isto.*, knj. iii, pogl. 16).

²⁴ Isto, knj. vi, pogl. 1.

²⁵ „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 143. Ovaj naturalizam se odražava u izvesnim primerima koje Alberti navodi; na primer, kada pominje Narcisa kao prvog slikara, pošto je slika odražena u vodi predstavljala veran izgled njegovog lika na ravnoj površini (*Isto.*, str. 91).

²⁶ Isto, str. 69.

²⁷ Isto, str. 101. U „De Statua“ Alberti skulptora snabdeva aparatom pomoću kog i on može da strekne matematičku tačnost koju zahteva realizam. Činio ga je niz kružnica i okomitih linija, što mu je omogućavalo da izmeri, kroz prizmu visine i projekcije, konture bilo koje figure ili trodimenzionalnog objekta.

Ona, međutim, ima taj nedostatak da može da se primenjuje samo na prizore koji se mogu videti okom. Kada je slikar trebalo da konstruiše kompozicije od stvari koje nije video u stvarnosti, njemu je bilo potrebno mnogo efikasnije sredstvo, a njega je obezbedila puna teorija perspektive, koju Alberti izlaže u prve dve knjige svog traktata o slikarstvu.

Ipak, iako je direktno podražavanje prirode prva funkcija slikarstva, ono ima jednu drugačiju i važniju dužnost. Slikar mora da učini svoje delo i lepim i vernim prirodi, a lepota ne proizlazi neophodno iz tačnosti podražavanja, kako Alberti pokazuje navodeći primer antičkog slikara Demetrija „koji nije dobio najvišu pohvalu jer je više pažnje posvećivao tome da mu slike budu verne prirodi nego lepe“²⁸. Lepota, stoga, jeste kvalitet koji nije obavezno prisutan u svim prirodnim stvarima, iako je priroda jedini izvor iz kog se umetnik može njome napajati. Umetnik zato prirodu mora da koristi veoma pažljivo: „Ono što slikamo moramo uvek uzimati iz prirode i iz nje uvek birati najlepše stvari.“²⁹ Ovaj proces selekcije od suštinske je važnosti jer „čak je i samoj Prirodi veoma retko dato da proizvede nešto što je u svakom svom delu apsolutno savršeno“³⁰.

Alberti ne definiše i ne opisuje eksplicitno ovu lepotu, koja se u umetnosti ne može dostići samo pukim podražavanjem. U traktatu o slikarstvu on to pitanje ne razmatra dalje, ali očigledno postavlja da će njegovi čitaoci prepoznati lepotu kada je vide. U poznijem i mnogo razradenijem *De Re Aedificatoria* on daje dve definicije lepog, koje su, grubo rečeno, one kojih ima i kod Vitruvija. U jednom slučaju, on lepo opisuje kao „izvestan pravilan sklad svih delova neke stvari, koji je takav da ništa ne može da se doda ili oduzme, ili izmeni, a da ga ne učini manje prijatnim“³¹. U jednoj drugoj definiciji, on kaže: „Lepota je jedna vrsta sklada i slaganja svih delova koji čine celinu, koja je napravljena prema nekom određenom broju, i izvesnom odnosu i redu, kako zahteva simetrija, najviši i najsavršeniji zakon prirode.“³² Možda je važniji jedan drugi odeljak u istom traktatu, u kome on proširuje ovu ideju, opet se pozivajući na arhitekturu:

²⁸ *Isto*, str. 151.

²⁹ *Isto*, str. 153.

³⁰ *De Re Aed.*, knj. vi, pogl. 2.

³¹ *Isto*.

³² *Isto*, knj. ix, pogl. 5.

Ono što nam godi u najlepšim i najljepkijim stvarima izrasta ili iz jedne racionalne inspiracije uma, ili iz ruke umetnika, ili ga iz materije proizvodi priroda. Posao uma jeste izbor, razdvajanje, uređenje i slične stvari, koje delu daju plemenitost. Posao ljudske ruke jeste sakupljanje, dodavanje, oduzimanje, crtanje, pažljiv rad i slične stvari, koje delu daju ljupkost. Od prirode stvari dobijaju težinu, svetlost, punoću i čistotu.³³

Mislím da možemo pretpostaviti da bi Alberti priznao i jedan paralelni stav o slikarstvu da um kontroliše razmeštaj, ruka daje tehničku veštinu, a priroda dodaje bogatstvo materijala; iako iz onoga što on na drugom mestu kaže o onima koji trače svoje vreme koristeći zlato i bogate boje u slikarstvu, a malo polažu na veštinu u njihovom korišćenju,³⁴ čini se verovatnim da je on, za razliku od srednjovekovnih umetnika, pridavao malo važnosti ulozi koju priroda igra u slikarstvu davanjem dobrih materijala.

Alberti smatra da lepota godi oku,³⁵ i da je delimično spoznajemo preko njega. Ali on ne poistovećuje prepoznavanje lepote sa osećanjem prijatnosti. U traktatu o arhitekturi, on izričito razlikuje dva procesa dopadanja neke stvari i prosuđivanja da je ona lepa. On govori o ukusima ljudi za žene, kako ih neki vole debele, drugi mršave, neki treći srednje:

Ali, zato što više voliš jednu ili drugu vrstu, da li ćeš smatrati da druge nemaju plemenitu i lepu formu? Naravno da ne. To što ti se dopada baš ta određena žena zavisi od nekog uzroka, ali ja neću pokušati da ga otkrijem. Međutim, kada sudiš o lepoti, to ne zavisi od nekog mišljenja već od izvesnog suda koji je urođen u našim umovima (*animis innata quaedam ratio*).³⁶

I na drugim mestima on razlikuje lični ukus od suda da je neka stvar lepa:

³³ *De Re Aed.*, knj. vi, pogl. 4.

³⁴ „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 139; up. takode str. 91.

³⁵ *De Re Aed.*, knj. ix, pogl. 8.

³⁶ *Isto*, knj. ix, pogl. 5.

Mnogi... kažu da su naše ideje o lepoti i arhitekturi sasvim pogrešne, smatrajući da su oblici zgrada razni i da se mogu menjati prema ukusu svakog pojedinca, i da ne zavise od nekakvih umetničkih pravila. Uobičajena je greška neznanja smatrati da ono o čemu ono ne zna i ne postoji.³⁷

Sve se ovo može sažeti rečima da Alberti veruje da čovek ne prepoznaje lepo putem običnog ukusa, koji je sasvim ličan i promenljiv i koji u obzir uzima privlačnost, već jednom umnom sposobnošću koja je zajednička svim ljudima i koja vodi ka opštem slaganju o tome koja su umetnička dela lepa. Lepo se, zapravo, otkriva pomoću umetničkog suda.

Umetnik mora da se postara da u svoje slike unese što je moguće više lepog i što je moguće manje ružnog. Najpre, on mora da sakrije ili izostavi sve nesavršenosti svog modela, a ovo skrivanje nedostataka jeste posebna uloga ukrasa, kaže Alberti.³⁸ U sledećoj fazi, umetnik mora pažljivo da, iz različitih modela koje ima pred sobom, odabere sve najlepše delove, da bi ih kombinovao u jednu celinu bez mane: „On mora da od svih lepih tela uzme one delove koji su naročito hvaljeni... što će biti teško pošto se savršena lepota nikada ne nalazi u jednom telu, već je rasuta i postoji u mnogim različitim telima.“³⁹

Ovu teoriju je dalje razvio u knjizi o skulpturi. Ona se završava va tabelom čovekovih proporcija, kojoj prethodi sledeći pasus:

Potrudili smo se da utvrdimo osnovne čovekove mere. Nismo, međutim, izabrali ovo ili ono pojedinačno telo, već smo, koliko je to bilo moguće, nastojali da zabeležimo i utvrdimo najvišu lepotu, rasutu, kao u izračunatim delovima, među mnogim telima... Izabrali smo izvestan broj tela za koja upućeni smatraju da su najlepša i uzeli smo njihove mere. Njih smo uporedili i, odbacujući ekstremne mere koje su bile ispod ili iznad izvesnih granica, izabrali smo one za koje je slaganje mnogih slučajeva pokazalo da su prosečne.⁴⁰

To pokazuje jednu novu crtu u Albertijevoj teoriji podražavanja, naime, želju da svoje figure prilagodi ne samo najlepšem u prirodi, već najuobičajenijem, najopštijem, ili najtipičnijem.

³⁷ Isto, knj. vi, pogl. 2.

³⁸ Up. „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 119, i *De Re Aed.*, knj. vi, pogl. 2.

³⁹ „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 151.

⁴⁰ „De Statua“, str. 199.

Ovo poistovećenje lepog sa tipičnim u prirodi implicira verovanje u aristotelovski stav prema prirodi kao umetniku koji teži savršenstvu i koga slučaj uvek ometa da ga dostigne.⁴¹ Prema njemu, umetnik, uklanjajući nesavršenosti prirodnih stvari i kombinujući njihove najtipičnije delove, otkriva ono čemu priroda uvek teži, ali što nikada ne uspeva da dosegne. Alberti je pojednostavio Aristotelove stavove o tome, jer on do tipske lepote stiže procesom manjeg ili većeg aritmetičkog uproscavanja, dok je kod Aristotela u pitanju izvesna sposobnost bliža imaginaciji.

Međutim, sama ova tehnika određivanja proseka stvarnog stanja stvari karakteristična je za Albertija i ilustruje koliko je on bio daleko od bilo kakvih idealističkih neoplatoničarskih ideja. Iz onoga što on kaže, o odabiranju najboljeg i tipičnog iz prirode, sledi da umetnik može da stvori delo koje je lepše od bilo čega u prirodi. Međutim, to za Albertija može da se učini samo pomoću čitavog niza procesa od kojih svi drže umetnika u najbližem dodiru sa prirodom i bez ikakvog obraćanja imaginaciji. Značaj ovoga će se pokazati kada se razmotri razvoj estetike u šesnaestom veku. Za sada je dovoljno primetiti koliko je Alberti postojan u svojoj vernosti prirodi. Pri kraju traktata o slikarstvu, pošto je posavetovao umetnika da bira samo najbolje iz prirode, on se odjednom plaši da je možda otišao predaleko i upozorava one koji misle da mogu da zanemare prirodu i da se oslone na sopstvenu veštinu i imaginaciju. Oni će steći loše navike, kaže on, kojih nikada neće moći da se oslobode.⁴²

Alberti pomalo varira značenje reči „priroda“. U ranom traktatu o slikarstvu on, čini se, pod njom obično podrazumeva sumu materijalnih predmeta koje nije napravio čovek. U poznijim delima o skulpturi on kao da preuzima nejasan aristotelovski stav o kome je već bilo reči. Jedan od najneobičnijih rezultata, do kojih Albertija dovodi njegovo prihvatanje ove definicije prirode, jeste da arhitekturu opiše kao podražavanje prirode, onoliko koliko su to direktno predstavljajuće umetnosti. U osnovi tog stava jeste ideja da priroda dela prema nekim opštim zakonima i pravilnom metodu. Cilj arhitekta, stoga, jeste da u svoje delo ulije nešto od ovog reda i metoda koji se nalazi u prirodi. Antički arhitekti su, kaže on,

⁴¹ Ova koncepcija prirode odnosi se na Albertijev stav da čovek u svom načinu života treba da sledi prirodu. Up. gore, str. 5.

⁴² „Della Pittura“, nav. izdanje, str. 151. i 153.

„ispravno smatrali da je priroda, najveći od svih umetnika u otkrivanju oblika, uvek bila njihov uzor. Zato su oni sakupljali zakone prema kojima ona dela u svojim proizvodima u meri u kojoj ljudi to mogu i uvodili ih u svoj metod gradnje.“⁴³ Principi na koje se poziva Alberti definisani su takvim kvalitetima kao što je sklad (*concinuitas*), proporcija, simetrija.⁴⁴

Nema ničeg iznenadjuće novog u ovom stavu, koji je zasnovan na idejama uzetim od Aristotela i Vitruvija, ali Albertija nije prvenstveno interesovala apstraktna estetička spekulacija, i kada počne da raspravlja o ovim vrlo opštim kvalitetima on često preuzima tradicionalne antičke teorije. On sam razlikuje zakone koji vladaju lepotom građevina kao celinâ, a koji potiču iz filozofije, od onih koji se odnose na delove zgrade koji, zasnovani na iskustvu, jesu pravi posao arhitekta i stvarni temelj arhitekture.⁴⁵

U trenutku kada je tek razvio svoju filozofiju, Alberti se slagao sa mnogim od najboljih mislilaca u Firenci i sa njima se uzajamno razumevao. Ali kada je tokom poslednjih godina života, između 1464. i 1472. godine, ponovo došao u kontakt sa firentinskim društvom video je da su se tamošnji život i kultura promenili. Međiđi su sada sasvim kontrolisali grad, i pod njihovom autokratskom vladavinom život je postao luksuzniji. Filozofija se takođe promenila. Jer firentinskom kulturom poznog kvatrocenata dominirali su neoplatoničari na čelu sa Marsiliom Fičinom i Pikom de-la Mirandolom.

Albertijeva veza sa platonizmom je kompleksna. Mnoge od suštinskih ideja u njegovoj filozofiji sasvim su platoničarskog porijekla, i on ih je vrlo verovatno nalazio kod Platonovih firentinskih sledbenika iz četrnaestog i ranog petnaestog veka, poput Petrarke ili Brunija. Njegova vera u čoveka i u čovekovu volju, njegovo učenje o ugledanju na prirodu, njegova koncepcija vladara, kao i mnogi drugi stavovi, nalaze se u spisima ranih humanističkih Platonovih poštovalaca poput Salutatija.⁴⁶ Ali do kraja petnaestog veka, platoničarska filozofija u Firenci sasvim se izmenila. Pod uticajem Kozima i Lorenca de Medičija, razvila se platoničarska akade-

⁴³ *De Re Aed.*, knj. ix, pogl. 5.

⁴⁴ Isto.

⁴⁵ *De Re Aed.*, knj. vi, pogl. 5.

⁴⁶ Up. N. Robb, *Neoplatonism of the Italian Renaissance (Neoplatonism of Italian Renaissance)*, 1935, pogl. 2.

mija, ali je ona težila tome da više pažnje posveti spisima aleksandrijskih Platonovih sledbenika nego samom ovom filozofu. Fičino i Piko bili su ogrezli u misticizmu, koji delom potiče od Plotina, a delom je orijentalnog porekla. Ovak mistički neoplatonizam ohrabrivao je Lorenca de Medičija, donekle možda i zbog političkih razloga. U svakom slučaju, on je svakako služio svrsi; jer, neoplatonizam ovog vremena mnogo je veći naglasak stavio na kontemplativni nego na aktivni život, a autokratski odgovara da umne ljude drži što je moguće dalje od aktivne politike, da bi mogao da neometnato uživa u svojoj apsolutnoj vlasti.

Čini se da je Alberti imao malo simpatija i za Lorencove metode i za mističku vrstu neoplatonizma koju je ovaj ohrabrivao. Za njega se ponekad tvrdi da je podržavao neoplatoničare, zbog toga što je učestvovao u mnogim njihovim diskusijama. Ali izgleda da je njegovo slaganje sa njima ograničeno na doktrine koje su im bile zajedničke sa ranijim platoničarima, i nije se protezalo na one mističnije ideje koje su dodali Fičino i Piko. Ništa nije moglo biti manje mistično od Albertijevog načina mišljenja. On je, iznad svega, verovao u važnost aktivnog života, i mislio je da građanin dobru grada treba da doprinese na opipljiv i materijalan način.⁴⁷ Firentincima, poznih šezdesetih godina petnaestog veka, Alberti je svakako morao izgledati kao relik herojskog perioda od pre trideset godina. U svom poslednjem delu, *De Ictarchia (O vladanju)*, on osuđuje luksuz ovog grada, i gotovo otvoreno napada Medičije, govoreći da najveća moć u čoveku budi poroke, i podsećajući ih da knez podleže zakonima grada i da mora da čuva njegove slobode.

Videne u poredenju sa njegovim prethodnicima, najupadljivije je Albertijeve osobine jesu njegov racionalizam, njegov klasicizam, njegov naučni metod i njegova bezrezervna vera u prirodu. U odnosu na neoplatoničare kvatrocenata, crta koja se najviše ističe u njegovim spisima jeste upadljivo odsustvo ideje imaginacije. Sve je pripisano razumu, metodu, podražavanju, merenju; ništa kreativnoj sposobnosti. I to je sasvim logično. Umetnici ranog kvatrocenata, čije ideje on iskazuje, bili su obuzeti istraživanjem vidljivog sve-

⁴⁷ Jedan tipičan primer razlike između Albertija i neoplatoničara javlja se u njihovom videnju ljubavi. Fičino i Piko su razvili mistička verovanja aleksandrijskih platoničara i ljubav su videli kao kontemplaciju božanske lepote. Za Albertija ljubav je, pre svega, imala socijalnu funkciju i ona se u njegovim spisima često javlja kao osnova porodičnog života.

ta koji su tek otkrili. Njima je bio potreban praktičan savet, a ne apstraktna spekulacija – i Alberti im je baš to pružio. Neoplatoničarska su učenja tek u narednom stoleću došla u stvarni dodir sa teorijom slikarstva, najprimetnije u ličnosti Mikelandela, koji je svoja prva znanja stekao u krugu Lorenca de Medičija. Sa njim umetnik po prvi put postaje „božanski“, a Albertijeva praktična koncepcija umetnosti uzmiče pred jednom uzvišenijom doktrinom.

2. Leonardo

Pored Mikelandela, Leonardo je jedini veliki slikar italijanske renesanse koji je ostavio pisani materijal o umetnosti, i trebalo bi da očekujemo da stavovi i ideje jednog takvog čoveka osvetljavaju renesansne umetničke teorije više nego svi oni sistematični i filozofski traktati koje su u šesnaestom veku pisali laici. Mnoge od tih teorija nam svakako govore o metodama i idejama ovog perioda, o kojima ne možemo da saznajemo iz drugih izvora, ali nered koji vlada u sačuvanim rukopisima, i nedostatak plana u njegovim beleškama, onemogućava dedukciju jedne istinski celovite teorije umetnosti iz Leonardovih spisa.

Leonardo je očigledno nameravao da napiše jedan celovit traktat o slikarstvu i, prema Luki Pačoliju, bar neki njegovi delovi bili su završeni do 1498. godine. Ako je tako, ti delovi su izgubljeni, ali su u postojećem materijalu sačuvane mnoge skice opšteg plana traktata, koje nisu sve međusobno povezane. Ono što nam je u stvari ostalo od Leonardovih spisa jeste nepregledno mnoštvo beležaka, najvećim delom razasutih po marginama blokova za crtanje. Te beleške čine, ili izvodi koje je Leonardo prepisivao iz onoga što je čitao, ili originalne ideje, koje su otelovljavale jednu ličnu teoriju ili zapažanje.

Rukopisi koji se mogu datovati obuhvataju period između 1489. i 1518. godine. Originali se nalaze u mnogim javnim i privatnim bibliotekama, posebno u Parizu i Vindzoru, i najvećim de-

lom su objavljeni.¹ Međutim, za ovu svrhu je važniji jedan prepis originala, sada u Vatikanskoj biblioteci, koji je načinio neki student iz šesnaestog veka, očigledno sa idejom da ga objavi, i u kome su beleške donekle tematski uređene.² Prvo štampano izdanje, sačinjeno na osnovu dve druge kopije rukopisa,³ objavio je u Parizu 1651. godine Difren. Ovo izdanje ima malo značaja za proučavanje teksta, pošto je nekompletno i netačno, i njegova glavna vrednost leži u gravirama koje ga ilustruju, a koje su načinjene prema Pusenovim crtežima, da bi objasnile osnovne tačke u Leonardovim spisima.

Leonardo je rođen 1452. i tokom njegovog detinjstva u Firenci glavni intelektualni uticaj u gradu su imali neoplatoničari, o kojima je bilo reči u prethodnom poglavlju. Ali, iako su oni dominirali u sferi filozofije, stari naučni metod u umetnostima, koji smo videli u Albertijevom delu, preživio je u tradiciji radionica, pre svega slikara poput Verokija, kod koga je Leonardo učio.

Osnova Leonardovih naučnih opservacija, koje su obuhvatala svaku granu studije prirodnih pojava – zoologiju, anatomiju, botaniku, geologiju, kao i mehaničke i matematičke probleme – bila je duboka vera u vrednost eksperimenta i direktne opservacije. On je sasvim nadmašio svoje savremenike, čak i eksperte u raznim naukama koje je proučavao, baš onim što je video – u ljudskom telu, u biljkama, ili u formaciji stena. Njegovo poznavanje ljudske anatomije medicinari nisu dostigli za čitavih pola veka posle njegove smrti, a mnoge činjenice koje je on primetio, trebalo je da čekaju još i duže, pre nego što su se uklopile u čovekov plan vasiona.

¹ Na prvom mestu J. P. Richter u *The Literary Works of Leonardo da Vinci (Književna dela Leonarda da Vincija)*, London, 1880–1883; C. Ravaissou-Mollien u *Les Manuscrits de Leonard de Vinci (Spisi Leonarda da Vincija)*, Paris, 1881–1891; u izdanju *Codex Atlanticus*, koji je objavila Accademia dei Lincei, Roma, 1884–1904; i Beltrami u *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano (Kodex Leonarda da Vincija u Biblioteci princa Trivulzija)*, Milano, 1891. *Commissione Vinciana* je započela kompletno izdanje ovog rukopisa.

² Ovaj rukopis je sačinjavao osnovu izdanja Leonardovih rukopisa, koje je priredio H. Ludwig za Eitelbergerov *Quellenschriften für Kunstgeschichte (Pisani izvori za povest umetnosti)*, koji je najupotrebljiviji, i na koji se ovdje obično pozivamo.

³ *Codex Barberini* i rukopis u Ambrozijani.

U mnogim prilikama Leonardo ističe svoju veru u eksperiment. U jednoj seriji beležaka kritikuje apstraktnu spekulaciju sholastičara. On direktno obrće srednjovekovni kanon da je nauka pouzdana samo kada je čisto spekulativna, a da je mehanička kada dolazi u kontakt sa materijalnim svetom:

Kažu da je ono znanje mehaničko koje se rađa iz iskustva, a da je naučno ono koje se rađa i završava u duhu, a polumehaničko je ono koje se rađa iz nauke i završava u radu ruku. Ali meni se čini da su jalove i pune grešaka one nauke koje nisu rođene iz iskustva, majke svake sigurnosti, i koje se ne završavaju poznatim iskustvom, to jest da njihov početak, sredina ili kraj ne prođu kroz jedno od pet čula. A ako mi sumnjamo u sigurnost svake stvari koja prolazi kroz čula, utoliko više treba da sumnjamo u stvari koje se ne podvrgavaju tim čulima, kao što su postojanje Boga, duše i sličnog, o kojima se stalno raspravlja i prepire.⁴

Vera u materijalni svet i u svedočanstvo čula odvela je, ovdje, Leonarda do stavova koji bi mu u manje sigurno vreme doneli nevolju od crkvenih autoriteta, ali ovaj izvod pokazuje kako se on duboko suprotstavljao spekulaciji koja se ne zasniva na eksperimentu. Njegov pravi stav je sažet u formuli, uzetoj od Aristotela: „Sve naše znanje ima poreklo u našim čulima.“⁵

Za princip autoriteta Leonardo je primenio isti argument kao za metod apstraktna spekulacije: „Mnogi će misliti da mogu da me s pravom optuže tvrdnjom da se moji dokazi suprotstavljaju autoritetu nekih ljudi, koji su veoma poštovani zbog svojih sudova koji nisu iskustveni, ne smatrajući da su moja dela stvar čistog i jedinstavnog eksperimenta, koji je jedini pravi gospodar.“⁶ Ovo je produžetak ličnog istraživanja istine kojim su Alberti i rani humanisti već zamenili test autoriteta. „Svaki onaj koji se u raspravi poziva na autoritet, ne koristi razum već svoje pamćenje.“⁷

⁴ Ludwig, n. d., § 33 (navedeno prema: Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, III izdanje, Beograd 1988, § 29, str. 18; dalje u tekstu: „Leonardo, Traktat“).

⁵ Richter, n. d., § 1147. (Navode iz ovog izdanja Leonardovih zapisa nisam uspeła da lociram u postojećem prevodu na srpski jezik, te dajem svoje prevode. – *Prim. prev.*)

⁶ Isto, § 12.

⁷ Isto, § 1159.

U izvesnom smislu, Leonardo je sprovodio naučne principe koje je na umetnosti primenio Alberti; ali između njihovih metoda postoje značajne razlike. Tamo gde Alberti na činjenice koje posmatra primenjuje uobičajene procese dedukcije, da bi došao do opštih zakona, Leonardova snaga leži u direktnoj opservaciji pojava, i on se malo odaje dedukciji opštih zakona iz svojih opažanja. Stavise, uopštavanja koja on vrši obično se baziraju na delima njegovih prethodnika, pre svega na srednjovekovnim filozofima.

Za Leonarda, kao i za Albertija, slikarstvo je nauka, zato što se zasniva na matematičkoj perspektivi i na studiji prirode. Ono se bazira na „naučnim“ i „istinskim načelima“⁸ ali ovi principi potiču iz opservacije, što se vidi kada Leonardo, pošto slikaru da niz praktičnih saveta, kaže da su oni „stvar zdravog iskustva, zajedničke majke svih nauka i umetnosti“⁹.

O slikarskoj umetnosti, kao jednoj vrsti znanja, treba suditi prema dva standarda: prema pouzdanosti njenih premisa i metoda, i kompletnosti znanja koje predstavljaju njeni proizvodi.

Istinitost slikarstva zavisi od različitih stvari: prvo, ona zavisi od oka, koje je, od svih čula, najteže zavesti;¹⁰ drugo, slikar se ne oslanja sasvim na oko već proverava njegove sudove merenjem;¹¹ i treće, slikarstvo se zasniva na geometrijskim principima.¹²

Značaj koji Leonardo pridaje kompletnosti kojom umetnost predstavlja prirodu, razumljivosti njene osobite vrste istine, najjasnije izlazi na videlo u raspravama o relativnom dostojanstvu različitih umetnosti, o čijem će značaju biti reči kasnije.¹³ Raspravljajući sa pristalicama poezije, Leonardo smatra da je slikarstvo bolja umetnost jer slikar „vernije predstavlja oblike dela prirode nego pesnik“¹⁴, a i u drugim napisima on na različite načine iskazuje isti stav. Slikarstvo je za poeziju kao stvarnost za senku,¹⁵ a na jednom drugom mestu on kaže: „Postavi na neko mesto napisano ime Boga, a njegov lik postavi prema njemu, i videćeš šta će pobuditi vi-

⁸ Ludwig, *n. d.*, § 33 (Leonardo, *Traktat*, § 29, str. 49).

⁹ Richter, *n. d.*, § 18.

¹⁰ Ludwig, *n. d.*, § 11 (Leonardo, *Traktat*, § 7, str. 4).

¹¹ Isto, § 47, i up. § 36 (Leonardo, *Traktat*, § 44, str. 29 i § 32, str. 21).

¹² Isto, § 3 (Leonardo, *Traktat*, § 1, str. 1).

¹³ Up. dole, Pogl. IV.

¹⁴ Ludwig, *n. d.*, § 14 (Leonardo, *Traktat*, § 10, str. 5).

¹⁵ Isto, § 2 (Leonardo, *Traktat*, § 2, str. 2).

še poštovanja.“¹⁶ Ista misao se javlja kada Leonardo tvrdi da je slikarstvo vrednije od vajarstva, jer vajarstvo ne može da koristi boju, ni vazdušnu perspektivu, niti da predstavi svetla ili providna tela, oblake, oluje i mnoge druge stvari.¹⁷ Sve to nagoveštava da je mera kojom jedna umetnost savršeno predstavlja prirodu, u odnosu na pouzdanost njenih metoda, jedno od merila prema kojima treba suditi o njoj.

Pošto je slikarstvo vrsta nauke, njene procese u svakoj fazi mora da potvrdi racionalni sud. „Žalostan je onaj slikar čije delo ide ispred njegovog suda. A do savršenstva umetnosti uzdiže se onaj čiji sud nadvišava delo.“¹⁸ A činjenica da sud u umetnosti jeste racionalan proces još je jasnija u jednom drugom odeljku u kome Leonardo savetuje umetnika da osluhne mišljenje svih svojih prijatelja o njegovom slikarstvu: „Stoga rado i strpljivo slušaj mišljenje drugih i dobro gledaj i dobro promisli da li onaj koji kudi ima pravo ili ne da te kudi; ako nađeš da ima – popravi, a ako nađeš da nema – pravi se da ga nisi čuo; ako je on čovek koga ceniš, dokaži mu (*per ragione*) da se vara.“¹⁹

Slikarstvo, stoga, jeste nauka, ali se razlikuje od drugih nauka jer podrazumeva proizvodnju materijalnog umetničkog dela. U jednom važnom pasusu Leonardo nabraja elemente, poput perspektive, koji čine slikarsku nauku i „koji postoje u umu onih koji razmišljaju o njemu. Iz ovoga potiče rad (*operazione*) mnogo plemenitiji od razmišljanja ili nauke.“²⁰ Ovo je zadivljujuće preokretanje vladajuće ideje, koju je Leonardo izgleda prihvatio jednom drugom prilikom, da je istinski rad manuelan i stoga dostojan prezira.

Tako je, prema Leonardo, slikarstvo nauka koja za svoj materijalni proizvod ima delo, koje je reprodukcija nekog dela prirode. Tako se vraćamo na ideju o slikarstvu kao naučnom podražavanju prirode, iako će se kasnije videti da se Leonardove ideje o podražavanju razlikuju od Albertijevih.

¹⁶ Isto, § 19 (Leonardo, *Traktat*, § 15, str. 8).

¹⁷ Isto, § 38 (Leonardo, *Traktat*, § 36, str. 24–26).

¹⁸ Isto, § 57 (Leonardo, *Traktat*, § 54, str. 31).

¹⁹ Isto, § 75 (Leonardo, *Traktat*, § 72, str. 39).

²⁰ Isto, § 33. (Up. Leonardo, *Traktat*, § 29, str. 19: „A takva je nauka slikarstvo koje ostaje u duhu onih koji se njime bave iz čega se posle rada rad mnogo plemenitiji od pomenutog razmišljanja ili nauke.“ – *Prim. prev.*)

Leonardo neprestano naglašava činjenicu da je umetničko podražavanje naučni čin, a ne puki mehanički proces. On posebno izlaže podsmehu one koji zanemaruju teoriju i misle da samo pomoću prakse mogu da proizvedu umetnička dela: „Oni koji se zanosu praksom bez nauke, isto su što i moreplovcu koji se penju na brod bez kormila i kompasa i koji nikad nisu sigurni kuda idu. Praksa uvek treba da bude razrađena na pouzdanu teoriju, čije su vratnice i vodič perspektiva, bez koje se ništa dobro ne radi.“²¹ On osuđuje i one koji se oslanjaju na pomagala za tačno podražavanje, kakva je Albertijeva mreža, ili metod slikanja na komadu stakla koje se drži ispred prizora. Njih treba da koriste samo kao prečice i trikove koji štede trud, oni koji dovoljno poznaju teoriju, što će reći, pre svega perspektivu, da bi mogli da provere svoje delo prema naučnim merilima.²²

Originalnost Leonardovog poimanja podražavanja prirode može da se prepozna jedino u njegovom razmatranju specifičnih problema, kao što je to slučaj sa svim njegovim idejama. Veliki deo beležaka posvećen je naučnoj opservaciji činjenica bitnih za slikara. U nekima od njih, na primer u onima koje se bave linearnom perspektivom, on ponavlja ono što su već obradili stariji autori, ali u najvećem broju tema njegova opažanja su sasvim originalna i neverovatno oštra. U onim odeljcima u kojima piše o čovekovim pokretima, i o položajima koje zauzima kada vrši različite radnje, on možda samo beleži ono što je do izvesne mere bilo zajedničko fi-

²¹ Isto, § 80 (Leonardo, *Traktat*, § 77, str. 41).

²² Isto, § 39 (Leonardo, *Traktat*, § 35, str. 24). (Evo i šireg izvoda: „... I zbog toga se mnogi vraćaju prirodi, jer nisu upućeni u znanja o senci, svetlosti i perspektivi, i zbog toga preslikavaju s prirode, jer samo tako preslikavajući mogu da rade, a da im za to nije potrebno drugo poznavanje ili razmišljanje o prirodi. Međutim ovima poneko kroz staklo i razne hartije ili prozirne velove gleda stvari koje je stvorila priroda, a njih, pomoću pravila o proporcijama tu na providnoj površini okružuje konturama, povećavajući ih ponekad u tim okvirima, pokrivajući ih tamno-svetlim, beležeći mesto, veličinu i oblik senke i svetlosti. Ali to je za pohvalu kod onih koji znaju da rade po sećanju na ostvarenja prirode, a samo se bavim takvom delatnošću da bi sebi olakšali i da ne bi pogrešili ni u jednom deliću vernog predstavljanja onoga što treba tačno da se naslika. No takvu dovitljivost treba kuditi kod onih koji ne znaju sami da slikaju niti da razmišljaju svojom glavom, jer takvom lenošću uništavaju svoj um i nikada ništa ne znaju da naprave bez takve pomoći; ovi su uvek siromašni i jadni u svojim inventcijama ili komponovanju istorijskih slika, što znači kraj za ovu nauku, a što će se u svoje vreme dokazati.“ – *Prim. prev.*)

rentinskim slikarima, i nastavlja istraživanja ljudi poput braće Polajuolo. Njegove beleške o botanici, naročito o rastu drveća, ličnije su prirode, jer su ljudi pre njegovog vremena poklanjali malo pažnje naučnoj studiji nežive prirode same po sebi.

Međutim, beleške u kojima je zaprepašujuće očigledna tačnost njegovog opažanja jesu one koje se bave svetlošću i senkom, i one o vazdušnoj perspektivi. Prvima on pridaje veliku važnost, jer bez korektnog postavljanja svetlosti i senke jedna slika neće odavati utisak reljefa. Pojednosti njegovog traktata o ovoj temi ovde nisu od značaja, ali jedan primer pruža predstavu o tome koliko je pažljivo on posmatrao prirodu. Leonardo je primetio da su senke koje pravi sunce na beloj površini plave,²³ što je ideja koja nije ponovo usvojena sve do druge polovine devetnaestog veka, kada je postala jedno od fundamentalnih otkrića impresionizma. Na nesreću, međutim, to nije navelo Leonarda da dalje eksperimentiše sa teorijom boja, koja ga nije naročito zanimala. U pogledu vazdušne perspektive, Leonardo se javlja kao kompletan inovator. Stariji pisci, kao Alberti, očigledno nisu bili svesni toga da, prilikom udaljavanja, konture predmeta postaju manje jasno definisane, a pojednosti na njima teže uočljive. Čini se da oni čak nisu ni primetili, ili ih nije ni zanimalo, da su brda u daljini plava, i, premeđutim, da su neki slikari pre Leonarda, ili, nezavisno od njega, savremenici poput Perudina, u svojim slikama nagovestili mogućnost ove vrste perspektive, to je bilo samo vrlo maglovito. Leonardo je bio prvi koji je izveo jednu zaista sistematičnu studiju ove teme, čiji će se efekti odraziti na njegovim slikama, a, ništa manje, i u njegovim teorijskim spisima.

Ovi primeri Leonardove naučne opservacije ilustruju važnost koju je on pridavao pouzdanosti metoda u slikarstvu, i pažnju s kojom je on ustanovio njenu pouzdanost u neposrednom eksperimentisanju sa prirodom. Ostali detalji u njegovoj teoriji važni su za njegov drugi stav da slika mora da bude što potpunija u svojoj predstavi prirode.

Leonardova vera u verno podražavanje prirode veća je čak od Albertijeve. On tačnost neprestano stavlja kao vrhunsku probu slikarstva, kao kada, na primer, kaže: „Slika koja se više slaže sa slikanom stvari zaslužuje veću pohvalu“²⁴ i, ako se i čini da se u dru-

²³ Isto, § 196, 467 (Leonardo, *Traktat*, § 192, str. 75. i § 462, str. 158).

²⁴ Isto, n. d., § 411 (Leonardo, *Traktat*, § 405, str. 138).

gim izvodima njegov stav o tome razlikuje, Leonardo je svakako smatra veoma važnom, pošto preporučuje slikaru da sa sobom uvek nosi ogledalo i da proverí da li se odraz u njemu sasvim slaže sa njegovom slikom,²⁵ a na drugim mestima on odraz u ogledalu pominje kao „pravu sliku“²⁶.

Umetnik, stoga, treba da podražava prirodu verno, i ne sme da nastoji da je popravi, jer će ga to odvesti jedino do neprirodnosti i izveštačenosti.²⁷ U tom slučaju Leonardo se čak i više protivi bilo kom idealizmu nego Alberti. U njegovom praktičnom savetu slikaru nema ni traga idealizaciji, i on nikada ne sugeriše da umetnik mora da podredi prirodu neakvoj ideji koja postoji u njegovom umu, iako se sama priroda, naravno, podređuje opštim zakonima.

Leonardo se mnogo ne osvrće na Albertijev proces odabira najlepšeg iz prirode. Iz gorenavedenih pasusa očigledno je da on želi da slikar kopira sve što se nalazi u prirodi, i da se ne ograničava izostavljanjem samo nekih detalja; u mnogim drugim beleškama on govori o lepoti svih dela prirode, ne praveći nikakvu razliku u stepenima lepote.²⁸ Iz ostalih odeljaka, međutim, možemo videti da je on svestan toga da sva priroda nije jednako lepa, ali veruje da je ona u svakom slučaju jednako vredna slikarevog podražavanja. I slikar i pesnik opisuju „lepotu ili rugobu tela“²⁹, a uvođenje ružnoće čak služi određenom cilju, jer suprotnost između lepih i ružnih delova služi da izražajnije prikaže svaki od njih.³⁰ Kontrast, koji Leonardo na drugim mestima preporučuje kao kvaliteta kome uvek treba težiti,³¹ veoma je važan element u njegovoj teoriji, i može se povezati sa jednom od najopštijih crta njegove misli: da njega prvenstveno zanima pojedinačno i osobeno, a ne lepo. Ovim se on sasvim suprotstavlja Albertiju, koji je svojim tražanjem za savršenom proporcijom, opštim tipom ljudske figure i tako dalje, uvek tragao za lepim. Čini se da Leonardo misli da, pod uslovom da može da načini svoje figure stvarnim, osobenim i živim, neće biti važno ako se one ne podrede nekom apsolutnom načelu harmonije. Leonardo je u praksi dosledno sledio ovaj prin-

²⁵ Isto, § 408 (Leonardo, *Traktat*, § 402, str. 137).

²⁶ Isto, § 410 (Leonardo, *Traktat*, § 404, str. 138).

²⁷ Isto, § 411 (Leonardo, *Traktat*, § 405, str. 138).

²⁸ Na primer, isto, §§ 23, 24 (Leonardo, *Traktat*, § 17 i br. 18, str. 10).

²⁹ Isto, § 32 (Leonardo, *Traktat*, § 28, str. 17).

³⁰ Isto, § 139 (Leonardo, *Traktat*, § 136, str. 57).

³¹ Isto, § 187 (Leonardo, *Traktat*, § 183, str. 72).

cip, kako pokazuje ona izvanredna serija karikatura u blokovima za crtanje.³²

Leonardo se ne slaže ni sa Albertijevim traganjem isključivo za lepim u prirodi, niti sa njegovom težnjom ka tipičnom i opštem koji su u bliskoj vezi s lepim. To proizlazi iz onoga što smo upravo rekli o njegovom interesovanju za pojedinačno i osobeno. To se vidi posebno kada raspravlja o proporcijama ljudske figure. Alberti je pokušao da odredi jedan jedini kanon proporcije, koji bi se primenio na sve ljudske figure. O tome Leonardo govori sasvim drugačije. On se usredsređuje na beskrajnu raznovrsnost koju priroda iskazuje u ljudskoj figuri: „Čovek može da bude proporcijoroda nalan, a da bude krupan i nizak, ili visok i tanak, ili srednji, a ko o ovim raznolikostima ne vodi računa, svoje figure uvek pravi po kalupu, tako da izgledaju kao da su sestre. Takva stvar zaslužuje veliki prigovor.“³³ Leonardo smatra da je prinuđen da prizna da su čovekove proporcije strogo utvrđene u visini (verovatno pogrešnom dedukcijom iz određene dužine kostiju), ali on podstiče slikara da proporcije varira što je više moguće po dužini.³⁴ Od vitalnog značaja nije to da se udovi jedne figure povinuju nekom utvrđenom pravilu proporcije, već da oni međusobno budu u skladnim odnosima, i da, na primer, na muškoj ruci ne treba da se vidi ženska šaka.³⁵

Suprotnost između Leonardovih i Albertijevih stavova o proporciji odgovara izvesnim promenama koje su se zbile u slikarstvu u petnaestom veku. U Albertijevo vreme, kada su umetnici osvajali realizam posle nerealističkog stila srednjeg veka, u interesu realizma bilo je neophodno da se približno utvrde čovekove proporcije, budući da one umeticima srednjeg veka nisu bile važne. Albertijeve teorije proporcije su, stoga, bile oružje za uspostavljanje prve stepenice realizma. Ali u Leonardovo vreme situacija se promenila. Realizam se sasvim ustoličio i umetnici su i te kako dobro znali tačne proporcije ljudskog tela. Oni su bili skloni tome da ih mehanički koriste, i proizvedu jednu akademsku jednoobraznost,

³² Izgleda da se na to vraća u jednom pasusu. On kaže da „nije mala draž ako slikar svojim figurama daje lepa lica i da ovo može da se uradi biranjem najboljih crta sa lica koja su lepa po opštoj oceni; ali ovo je usamljen primer. (Isto, § 137 – Leonardo, *Traktat*, § 134, str. 57).

³³ Ludwig, *n. d.*, § 78 (Leonardo, *Traktat*, § 75, str. 40).

³⁴ Isto, § 270 (Leonardo, *Traktat*, § 266, str. 98).

³⁵ Isto, § 272 (Leonardo, *Traktat*, § 280, str. 103).

tako da je bilo neophodno dati savet suprotan Albertijevom. Leonardo je stoga naglašavao značaj raznolikosti u proporciji ljudske figure, suprotstavljajući se stilizaciji i monotoniji u koju su zamalo skliznuli firentinski umetnici.

Leonardova potpuna vera u prirodu nagoni ga da ne odobrava one koji se posvećuju podražavanju stila drugih majstora: „Kazem slikarima da nikad niko ne treba da podražava način drugih, jer će biti nazvan sinovcem a ne sinom prirode.“³⁶ On izuzima mladog slikara, koji tokom učenja mora da proučava delo majstora, ali tu praksu mora da napusti što pre.³⁷ Opasnost od kopiranja stila drugog slikara u tome je što ono vodi ka manirizmu, a to je, po Leonardu, jedan od najgorih grehova, pošto manirizam isključuje naturalizam.³⁸ Manirizam, uopšte, izvire iz neprestanog ponavljanja svakovrsnih trikova bez obraćanja prirodi, tako da se na kraju formira nesvesna navika, i umetnik i ne zna da ide protiv prirode.³⁹ Ista sudbina će verovatno stići i onog umetnika koji se oslanja na svoje sećanje umesto na neposrednu studiju prirode.⁴⁰

Jedan drugi detalj ilustruje Leonardove stavove o podražavanju prirode, naime, značaj koji on pridaje reljefu u slikarstvu. Ako slika nema izgled reljefa, ona nije zadovoljila prvi uslov koji je neophodan za sličnost s onim što je naslikano. Za Leonarda taj je kvalitet važniji od lepote boje, ili račnosti crteža: „Prva težnja slikara je u tome da ravnoj površini da izgled tela reljefnog i odvojenog od te površine. Onaj koji u toj umetnosti prevazilazi druge, zaslužuje veću pohvalu. To istraživanje, čak kruna ove nauke, nastaje iz senki i svetlosti, ili bolje reći iz svetlog i tamnog.“⁴¹ Ovo je velika pohvala pukoj pojavi reljefa, koji je za Leonarda kvalitet, toliko bitan za svaku dobru sliku, da je bilo šta što on može da kaže nedovoljno da bi istaklo ovu činjenicu, i on mu se u svojim beleškama uvek iznova vraća.⁴²

³⁶ Isto, § 81 (Leonardo, *Traktat*, § 78, str. 41).

³⁷ Isto, § 47 (Leonardo, *Traktat*, § 45, str. 29).

³⁸ Isto, § 58 (Leonardo, *Traktat*, § 55, str. 32-33).

³⁹ Isto, § 411. (Up. Leonardo, *Traktat*, § 405, str. 138. – *Prim. prev.*)

⁴⁰ Isto, § 76 (Leonardo, *Traktat*, § 73, str. 39).

⁴¹ Isto, § 412 (Leonardo, *Traktat*, § 406, str. 138).

⁴² Alberti je takođe izuzetno naglašavao važnost reljefa u slikarstvu, ali njegov metod dolaznja do njega iz plastičke je tradicije firentinskog slikarstva kvatrocenta – i čine ga jasna kontura i pažljivo postavljane senki. Leonardo preporučuje umekšanu konturu i magličaste senke.

Leonardovo viđenje sveta je antropocentričko, ali je mnogo šire od Albertijevog. Ovaj o svemu razmišlja kroz prizmu čoveka, dok su Leonarda veoma zanimale i same životinje i biljke, a ne samo njihova korisnost za čoveka. Stoga, kada Leonardo kaže da slikarstvo podražava svu prirodu, on podrazumeva ne samo čoveka već i sva druga živa bića, kao i neživu prirodu. Znamo da je on jedan deo svog traktata posvetio proporcijama konja, a veliki deo sačuvanih odlomaka posvećen je drvću i opštim aspektima pejzaža. „Kako slikati noć“, „Kako slikati oluju“ tipični su naslovi poglavlja, a sve beleške koje se bave vazdušnom perspektivom sačinjene su da potpuniije predstavje pejzaž. Bez poznavanja pejzaža umetnik nikada ne bi mogao da bude *univerzalan*, a njegovo podražavanje prirode bilo bi nepotpuno.

Istorijsko slikarstvo, u kome se od umetnika zahteva da pokaže sve aspekte svog talenta, jeste najviša i najplemenitija vrsta slikarstva. Ono zahteva univerzalno znanje, iako najvažniji element u njemu jeste slikanje čoveka. Ono, međutim, ne podrazumeva samo slikanje njegovog tela već i njegovog duha: „Dobar slikar ima da prikaže dve glavne stvari, to jest, čoveka i misli njegovog duha.“ Prvo je lako, a drugo je teško, jer to treba predstaviti gestovima i pokretima delova tela.⁴³ Zbog toga Leonardo razvija celu svoju teoriju izraza, kojoj posvećuje mnogo prostora, i koju će preuzeti i razviti gotovo svi potonji teoretičari, naročito u Francuskoj. Leonardo neprestano ističe važnost prikazivanja osećanja i ideja u duhu neke osobe pomoću gestova i izraza lica, i daje različita uputstva o tome kako se to radi. Za njegovo oslanjanje na prirodu tipično je što je njegov glavni savet slikaru da posmatra ljude kad se svadaju, ili se ljute, ili izgledaju tužni, ili pokazuju bilo koju drugu emociju, da bi video kojim gestovima oni izražavaju osećanja,⁴⁴ pazeći u isti mah da ovi ne vide da ih neko posmatra, pa stoga da ne postanu svesni svojih radnji. Ipak, on ovaj savet dopunjava piisanjem o načinu na koji pojedina osećanja treba da se izraze,⁴⁵ i, mada se, bez sumnje, ti detalji zasnivaju na njegovoj ličnoj opsevaciji, čini se da je to početak one sistematizacije gesta i izraza koja su do njene najviše tačke sproveli francuski teoretičari sedamnaestog veka. Jedan, čak dalji, korak u istom smeru, međutim, ozna-

⁴³ Ludwvig, *n. d.*, § 180 (Leonardo, *Traktat*, § 176, str. 71).

⁴⁴ Isto, § 173 (Leonardo, *Traktat*, § 169, str. 69).

⁴⁵ Na primer, isto, §§ 380-382 (Leonardo, *Traktat*, § 376-378, str. 129-130).

čava njegova sugestija da se odgovarajući gestovi mogu naći u studiji nemih, koji svoja osećanja mogu da izraze samo jezikom gestova.⁴⁶

Usko povezana sa Izrazom jeste jedna druga teorija, koja je kasnije imala veliki uspeh, i koja se po prvi put sreće kod Leonarda, teorija *decorum*. Gestovi figure moraju ne samo da pokažu osećanja već moraju da odgovaraju njenoj starosti, staležu i položaju. Takva mora da bude njena odeća, okruženje u kome se kreće, i svi drugi detalji kompozicije.

Vodi računa o dostojanstvu, to jest o prikladnosti pokreta, odela i mesta, i o plemenitosti ili niskosti stvari koju hoćeš da slikaš. Kralj treba da ima bradu, da ima izgled dostojanstven a odelo svečano, mesto da je ukrašeno, a oni koji su oko njega treba da pokazuju poštovanje i divljenje i da imaju odela koja pristaju i odgovaraju ozbiljnosti kraljevskog dvora ... Pokreti starca ne treba da budu slični pokretima nekog mladića, a pokreti žene pokretima muškarca, niti pokreti čoveka pokretima dečaka.⁴⁷

U Leonardovim rukama dekorum je jednostavno element u potpunom prikazivanju spoljašnjeg sveta, bez kog bi istorijsko slikarstvo bilo nepotpuno i neubedljivo. Kasnije je ova teorija služila sasvim drugačijim ciljevima.⁴⁸

Sve dosad navodne Leonardove beleške odnose se na njegovo poimanje umetnika kao naučnika. Ali, nasuprot ovoj, stoji figura umetnika kao stvaraoca i pronalazača. Koliko god snažno bilo Leonardovo osećanje da je slikarstvo naučna aktivnost, on shvata da ono nije samo nauka, i da su dobrom slikaru potrebne neke sposobnosti koje nisu potrebne naučniku. Mladom umetniku je potreban prirodni talenat, dok, prema Leonardu, student matematike može da uči čistom primenom.⁴⁹ Nemogućnost stvaranja umetničkih dela isključivo naučnim sredstvima, podrazumeva se i kada on za geometriju i aritmetiku kaže: „Ove se dve nauke prostiru samo na upoznavanje kontinuiranog i diskontinuiranog kvanti-

⁴⁶ Isto, § 115 (Leonardo, *Traktat*, § 112, str. 50).

⁴⁷ Ludwig, *n. d.*, § 377 (Leonardo, *Traktat*, § 373, str. 128).

⁴⁸ Up. dole, Pogl. VIII.

⁴⁹ „... Onaj koga priroda nije obdarila ne može ga naučiti (slikarstvo – *Prim. prev.*), kao što je to slučaj s matematikom od koje učenik prima onoliko koliko mu učitelj predaje.“ (Ludwig, *n. d.*, § 8; Leonardo, *Traktat*, § 4, str. 2).

teta, ali ne haju za kvalitet koji predstavlja lepotu dela prirode i ukras sveta.⁵⁰ Slikarstvo, međutim, jeste „tanano istraživanje koje je filozofskom i tananom spekulacijom posmatra sve vrste oblika“⁵¹. Štaviše, slikar mora „da pomoću crteža predstavi oku u vidljivom obliku ideju i zamisao koju je prethodno stvorio u svojoj mašti (*nella sua immaginativa*)“⁵². A u jednom drugom poglavlju on uopštenije kaže: „I, zaista, ono što postoji u svetu kao suština, stvarnost ili mašta, prvo prolazi kroz njegov duh, a zatim kroz rukice.“⁵³ On u jednom slučaju čak poredi ovu sposobnost invencije sa moći Boga da stvori svet: „Božanstvenost slikareve nauke čini da se slikarev duh pretvara u neku vrstu božanskog duha, jer on ima slobodnu moć da govori pokolenjima o različitim osobinama raznih živih bića, biljki, plodova, predela, polja, odronjenih bregova, strašnih i užasnih mesta.“⁵⁴

Slikar je, stoga, ne samo naučnik koji podražava prirodu, on je i stvaralac; on može da crta ne „samo dela prirode, već beskrajno više od onoga što stvara priroda“⁵⁵, i on prirodu prevazilazi „izmišljanjem (*finzione*) bezbrojnih oblika životinja i trava, biljki i predela“⁵⁶. U jednom drugom poglavlju Leonardo daje primere onih vrsta stvari koje umetnik može da izmisli – čudovišta, nepoznatih pejzaža, planina, ravnica, i tako dalje.⁵⁷

Ali on nikada ne podstiče umetnika da pusti mašti na volju. Ono što on izmišlja uvek mora da ima najegzaktniji temelj i opravdanje u prirodi. Čak i kada ga uistinu nema, posmatraču mora da se čini da bi to opravdanje moglo da postoji. Ako zamišljena predstava nije sagrađena od materijala koji je sakupljen neposredno iz prirode, ona će biti nejasna i nepotpuna, jer „mašta ne vidi tako izvršno kao što vidi oko“⁵⁸, i „mašta prema stvarnosti stoji u istom odnosu kao senka prema onoj stvari od koje nastaje“⁵⁹. Čak i ka-

⁵⁰ Isto, § 17 (Leonardo, *Traktat*, § 13, str. 7).

⁵¹ Isto, § 12 (Leonardo, *Traktat*, § 8, str. 4).

⁵² Isto, § 76. (Up. Leonardo, *Traktat*, § 73, str. 39 – *Prim. prev.*)

⁵³ Isto, § 13 (Leonardo, *Traktat*, § 9, str. 5).

⁵⁴ Isto, § 68 (Leonardo, *Traktat*, § 65, str. 36).

⁵⁵ Isto, § 133 (Leonardo, *Traktat*, § 130, str. 56).

⁵⁶ Isto, § 28 (Leonardo, *Traktat*, § 24, str. 15).

⁵⁷ Isto, § 13 (Leonardo, *Traktat*, § 9, str. 4–5).

⁵⁸ Isto, § 15 (Leonardo, *Traktat*, § 11, str. 5).

⁵⁹ Isto, § 2. (Up. Leonardo, *Traktat*, § 11, str. 6, gde se govori o odnosu prema poziciji, a ne prema stvarnosti. – *Prim. prev.*)

da umetnik želi da slika čisto fantastično čudovište, on mora da ga načini od udova koje je video kod različitih životinja, ili ono neće biti ubedljivo.⁶⁰ Stoga Leonardo umetniku daje sledeći, najviši, savet o metodi za opremanje i stimulaciju njegove mašte:

Dakle, znaj, slikaru, da nećeš moći biti dobar ako nisi univerzalni majstor i ne prenošiš sa svojom umetnošću sve vrste oblika koje stvara priroda, a koje nećeš znati da napraviš ako ih ne vidiš i ne urežeš u pameti. Zato, kad ideš poljima, neka se tvoj um usmeri na razne stvari izabrane i probrane među manje dobrim.⁶¹

Tako će umetnik svoj um ispuniti slikama zasnovanim na tačnom poznavanju prirode, i njegova će mašta imati siguran temelj za svoja otkrića.

Ova dvostruka koncepcija umetnikove funkcije, kao naučnog posmatrača i maštovitog stvaraoca, savršeno je izražena u Leonardovim slikama i, pre svega, crtežima. Ovde kao da je mašta, u nekom gotovo magijskom procesu, o kome Leonardo u svojim spisima ne govori, preobrazila materijal sakupljen detaljnom studijom prirodnih pojava.

3. Kolona, Filarete, Savonarola¹

Za razvoj teorije u Italiji od značaja su neka druga dela nastala tokom kvatročenta. Najvažnije je neobičan i slavan roman pripisan fra Francšku Koloni, pod naslovom *Hypnerotomachia Poliphili* (*Polifilova borba u snu*), koji je prvi objavio Aldo Manucije 1499. godine u izdanju čuvenom prvenstveno zbog svojih drvoreza. Kolona, rođen 1433, bio je kaluđer u manastiru svetog Jovana i Pavla u Veneciji, a neko vreme i u svom rodnom Trevizu. *Hypnerotomachia* se datuje u 1467, ali je autor verovatno nastavio da radi na njoj sve do dana njenog objavljivanja. Taj roman je zanimljiv jer je to jedino delo o lepim umetnostima nastalo u Veneciji tokom kvatročenta, i stoga je jedini pravi ključ za venecijanske estetske stavove tog vremena.

U venecijanskom slikarstvu i arhitekturi poznog petnaestog veka sačuvan je u znatnoj meri gotički element; gotička je tradicija bila suviše duboko ukorenjena da bi je sasvim potisnuo kult antike, koji se u Veneciju širio iz Firence i Rima. Klasični stil je bio preuzet, ali je korišćen u romantičnom i iracionalnom duhu. Slikari poput Mantenja sa oduševljenjem su podražavali antičke statue, ali su ono što su crpili iz njih kombinovali sa gotičkom emocionalnošću. Arhitekti su, poput Lombardija, koristili klasične redove, ali u kombinaciji sa gotičkom strukturom i sa gotovo orijentalnom upotrebom punog mermerna.

¹ Tradicionalna atribucija *Hypnerotomachije* Koloni, i njeno datovanje, bili su predmet mnogih rasprava. Atribucija je verovatno tačna, ali knjiga je mogla da bude napisana bliže datumu svog objavljivanja nego 1467. godini.

⁶⁰ Richter, *n. d.*, § 585.

⁶¹ Ludwig, *n. d.*, § 56 (Leonardo, *Traktat*, § 53, str. 31).

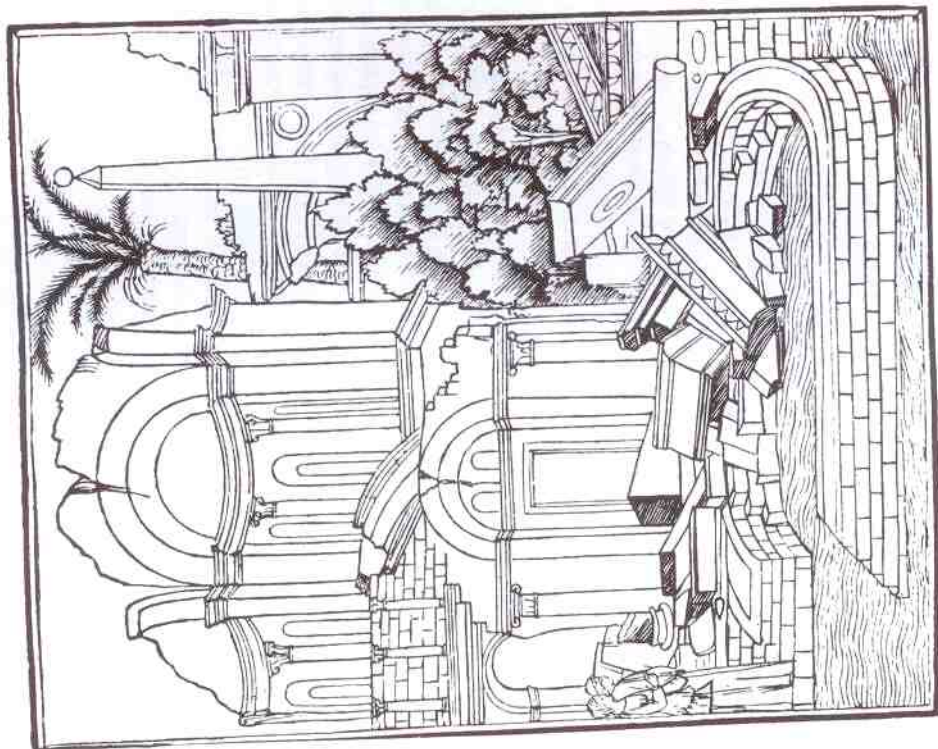
U *Hypnerotomachiji* se javlja ista mešavina srednjovekovnih i klasičnih elemenata. Po formi, to je gotički roman, tipa *Roman de la Rose* (*Roman o ruži*), ali direktnije preuzet iz Bokačove *Amorosa Visione* (*Ljubavne vizije*). Lutanja nesrećnog ljubavnika Polifila u potrazi za Polijom prate avanture i alegorije tradicionalno prisutne u srednjovekovnim romanima. Ali autor je upotrebio ovu srednjovekovnu formu da bi, pre svega, izrazio svoju ogromnu strast prema antici. Svaka epizoda, svaka alegorija, ogrnuta je klasičnom frazeologijom. Jezik i imena su neobična mešavina italijanskog, latinskog i grčkog; opisane građevine su u antičkom stilu; spomenici su prekriveni latinskim i grčkim napisima, ili hijeroglifa koje autor neumorno prepisuje i objašnjava; svaka ceremonija je posvećena nekom klasičnom bogu ili boginji.

Autor je očigledno krenuo da obnavlja atmosferu za koju je verovao da je antička. Ali njegov metod i, naravno, sav njegov odnos prema antici, suštinski se razlikuju od firentinskih humanista kao što je bio Alberti. Tamo gde je ovaj racionalan i ozbiljno arheološki nastrojen, Kolona svoje znanje o antici tumači na imaginativan način, bez velike brige za tačnost detalja. Njega ne zanimaju filozofske i moralne ideje starih; on samo želi da od antike uzme one elemente koji će mu pomoći da izgradi san; a taj san, čini se, postao je za njega važniji nego uobičajeni životni tok. Njegov stav je sažet u podnaslovu knjige: „Ubi humana omnia non nisi somnium esse ostendit“ („Gde je pokazano da su sve ljudske stvari samo san.“)

Ali san koji je on preo bio je vrlo sladak i mogao je u njemu da uživa u svim onim stvarima koje su mu u stvarnom životu bile nedostupne. Među ovima je ideal savršene ljubavi, koji je iskazan u vrlo snažnom erotskom elementu koji prožima celu knjigu. Ovaj element je obično diskretno zaodeven u alegoriju, ali je ona ponekad tanana, a simbolika vrlo direktna.

Imaginativni stav ovog autora proteže se i na čistu arheologiju, gde njega, čini se, ne zanima ni tačnost ni doslednost. U opisima rituala koji se obavljaju u raznim hramovima koje Polifilo posećuje, često je prisutna jaka primesa hrišćanskog obreda; tako da, na primer, posetioci u Venerinom hramu na kraju svake molitve kažu „Neka bude“². Arhitektonski opisi, koji su iz današnje per-

² *Hypnerotomachia*, fol. o viii r.



3. Ruševine Poliandrona, iz *Hypnerotomachia* Poliphili, 1449.

spektive najvažniji deo knjige, ne sadrže istu mešavinu ne-klasičnih elemenata, ali, u poređenju sa Albertijevim krajnje preciznim analizama, oni su fantastični i iracionalni. Na prvi pogled izgleda da je autor vrlo precizan u davanju dimenzija, koje detaljno navodi za svaku građevinu koju opisuje. Ali, ove očigledno nisu date radi koristi koju bi imao arhitekt koji bi mogao da poželi da izvede ove nacрте, već samo da bi čitaocu dale utisak ogromnih veličina i razudenosti. Zgrade su tako fantastične da je nekolicina njih pokušala da izvede Kolonine zamisli.³

Jedna od najjajnijih zgrada koje on opisuje jeste veliki spomenik krunisan obeliskom, koji je prikazan na Tabli 4. Kolonin opis je očigledno slobodna maštovita verzija antičkih opisa mauzoleja u Halikarnasu, ali sa mnogo elemenata njegove lične invencije. Osnova građevine bila je jedan blok visok četrdeset stopa (oko 13 m - *Prim. prev.*), površine 1.200 kvadratnih stopa (oko 400 m² - *Prim. prev.*). Na njoj je bila podignuta piramida od 1.400 stepenika, s kamenom kockom na vrhu, dužine četiri stope (oko 1,3 m - *Prim. prev.*) po stranici, koja je nosila veliki obelisk isklesan iz jednog komada, visok četrnaest stopa (oko 4,6 m - *Prim. prev.*). Nakon, ceo spomenik kruniše velika statua od pozlaćene bronzе, koja predstavlja Priliku (*Occasio*), postavljena tako da se na vetru okreće oko svoje ose uz zaglušujuću buku. U ovom opisu ima nešto od straha koji su ljudi srednjeg veka osećali pred velikim ruševinama iz rimskog vremena; ali on je pomešan sa snažnom željom da se obnovi njihova slava, makar samo u mašti.

U mnogim drugim slučajevima, međutim, Kolona izražava drugačiji stav prema antičkim ostacima. Mnoge zgrade koje opisuje su ruševine i, govoreći o njima, on ispoljava jedno romantično osećanje koje se prilično razlikuje od ozbiljnog arheološkog pristupa Firentinaca ranog kvattročenta. Brunelleski i Alberti, na primer, proveli su mnogo vremena studirajući ostatke antičkog Rima, ali samo da bi otkrili kako su oni izgledali kada su bili celi. Po njima su te ruševine bile škola za modernog graditelja. Kolona je, zapravo, oduševljen baš činjenicom da su to ruševine, a ne cele građevine. On njihovo propadanje opisuje sa stvarnim osećanjem, i one

³ Čini se da je Bernini imao na umu jedan opis iz *Hyperotomachije* kada je pravio nacrt za fontanu ispred crkve Sveta Marija nad Minervom sa slonom koji na leđima nosi obelisk; a Žil Arduen Mansar je verovatno zasnovao svoj crtež za *Kolonadu* u versajskim vrtovima na nekim od ovih gravira.

mu služe kao izgovor za razmišljanja o krhkosti ljudskog života i ljubavi, i o rušilačkom prolasku vremena. Kada Polifilo nabasa na ruševine Poliandrona (Tabla 3), drevnog Plutonovog hrama, Polija mu kaže: „Gledaj malo ove plemenite relikte stvari velikih u očima potomstva, i vidi kako oni sada leže u ruševinama i kako su postali hrpe grubog i grbavog kamenja. U prvom čovekovom dobu ovo je bio raskošan i veličanstveni hram...“⁴ Kolona se ovdе, zapravo, prepušta onom sentimentalnom i melanholičnom oduševljenju ruševinama kao simbolom nepostojanosti stvari koje je toliko bilo u modi kasnije, naročito u osamnaestom veku.

Hyperotomachia nije bila od velike koristi arhitektima koji su želeli da nauče metode i strukturu starih građevina, ali za slikare, skulptore, grafičare, i slikare na keramici, ona je bila nepresušan izvor tema. Hijeroglifi koje opisuje Kolona bili su možda najpopularniji deo knjige, a ovu modu je ustanovio Aldo uzevši jedan, sa predstavom delfina obavijenog oko sidra, za pečat svoje štamparije. Pozajmljeni su i drugi delovi. Na primer, neki slikari su kopirali teme sa reljefa koje Polifilo pronalazi u svojim lutanjima; drugi su na slikama ilustrovali scene iz ove priče. Roman je tako mogao da posluži svima onima koji su mislili da je antika bila nekakva vrsta idealnog života koji se mogao rekonstruisati u mašti. Oni ma čiji je pristup bio više arheološki ili strože moralizatorski on nije mogao da bude od mnogo koristi.

Neki od elemenata koji se pojavljuju u *Hyperotomachiji* naći će se i u traktatu o arhitekturi koji je napisao Antonio Averlino, zvan *Filarete*. On je bio firentinski skulptor i arhitekt, rođen oko 1400. godine, koji je radio uglavnom u Rimu i Milanu, a čije su najpoznatije delo bronzana vrata u staroj crkvi sv. Petra. Njegov traktat je nastao između 1460. i 1464. godine u Milanu, gde je Filarete boravio na dvoru Francëska Sforce. Autor mu je dao poluromantičnu formu, u kojoj opisuje podizanje imaginarnog grada, „Sforcinde“. Širina zamisli, opisi svećane povorke koja prati osnivanje grada – za šta je vreme izabrano u skladu sa astrološkim posmatranjima – strasno, ali nekritičko, divljenje za antiku, jesu sve elementi koji približavaju Filareteovo delo Polifilu. S druge strane, ispod amaterske površine ima više racionalizma nego što se može

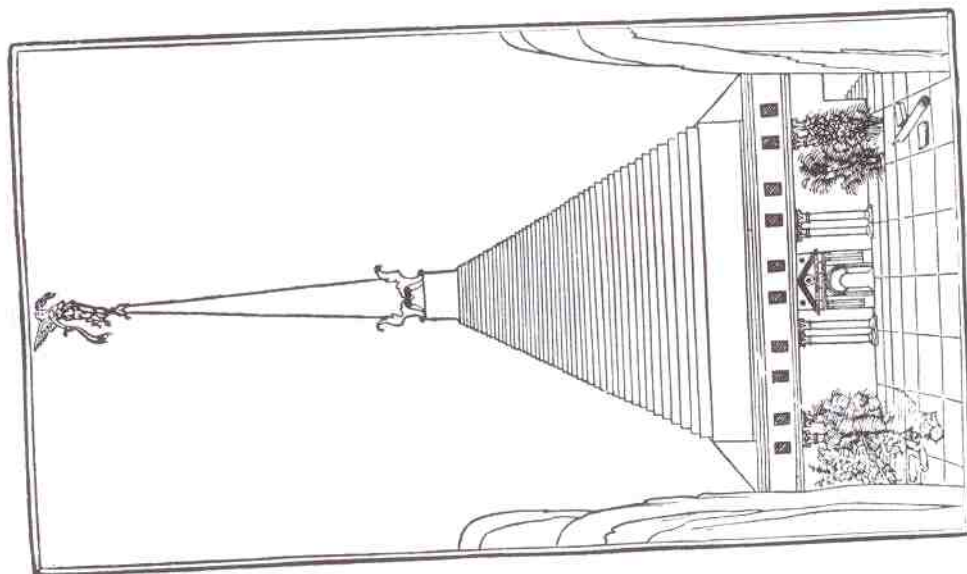
⁴ *Hyperotomachia*, fol. p. ii. v.

naći kod Kolone. Filarete je bio ozbiljan poklonik antičke arhitekture, u gradu u kome se gotika čvrsto držala sve do duboko u šesnaesti vek. Njegove ideje o planiranju grada, podsećaju na Albertija (kojim su možda delom i inspirisane), i sasvim su antimedievalne, a i autor veliki naglasak stavlja na pravilnost rasporeda velikih trgova i na njihovu važnost. Traktat se završava sa tri knjige o crtanju, u kojima, međutim, ovaj autor samo ponavlja opšta mesta o matematičari i tehnici, koja se nalaze kod ranijih pisaca.

U istom gradu u kome je nastao Filareteov *Trattato (Traktat)*, 1497. godine nastalo je neobično delo *De Divina Proportione (O božanskoj proporciji)* matematičara Fra Luke Pačolija. Pačoli je bio učenik Pjera dela Fračeske, kod koga je učio matematiku i perspektivu. On je takođe bio Albertijev i Leonardov prijatelj, ali njegovo se gledište veoma razlikovalo od njihovog. Izvirući iz tradicije umetnika naučnika, koji su koristili matematiku kao oruđe za studiju prirode, Pačoli je usvojio njihovo učenje, ali ga je primenio u sasvim drugačije svrhe. Svoju pažnju je posvetio apstraktnoj strukturi matematike, imajući u vidu samo teoriju, a nikako njen temelj u prirodi. Njegov stav je gotovo pitagorejski, jer za njega brojevi imaju mistično značenje, za koje je čvrsto vezana ideja lepog. U *De Divina Proportione* postoje pasusi koji su gotovo mogli biti napisani u trinaestom veku, a Pačolijevi omiljeni autoriteti nisu klasici, već sveti Avgustin ili Duns Skot. Sa mističkom igrom brojevima isprepletene su neke ideje koje su više neoplatoničarske.

Nema potrebe za detaljnom analizom Pačolijevih spisa. Njihov značaj ovde jeste u tome što su oni primer primene srednjovekovnih i neoplatoničarskih ideja – koje su se postepeno širile Italijom u kojoj su se raspali rani gradovi-države, i koje su zametnile tiranije – na teoriju slikarstva. Raniji filozofi iz ove grupe razmišljali su o prirodi lepog, ali Pačolijev traktat donosi doktrine koje su bliže umetnostima. Značaj ovog pokreta, međutim, postaje jasniji u šesnaestom veku, i o njemu će biti reči kasnije.⁵

⁵ Da bismo upotpunili listu autora, koji su se, u kvatročenu, neposredno bavili umetnostima, moramo da dodamo dve stvari. Prvo, postoji grupa autora tekstova o perspektivi i arhitekturi, kao što su Pjero dela Fračeska i Fračesko di Đordo, čija su dela u celini tehnička i ne sadrže opšte ideje o slikarstvu ili drugim umetnostima. Drugo, postoje neki umetnici, kao Fopa i Bramante, za koje se zna da su pisali o svojoj umetnosti, ali čija su dela izgubljena. Sačuvane beleške o njima suviše su uopštene da bi dale bilo kakav materijal za ovu priču.



4. Piramida, iz *Hypnerotomachia Poliphili*, 1449.

Pre nego što predemo na šesnaesti vek, nešto moramo da kažemo i o jednom piscu koji se inače ne povezuje sa teorijom lepih umetnosti, naime, o fra Dirolamu Savonaroli. Istoričari često misle da sam pomen Savonarolinog spaljivanja onih slika i statua koje je on smatrao podsticajima na greh, odražava njegov stav o umetnostima. Ali iz izvoda u *Sermone (Propovedi)* jasno je da je Savonarola, iako je strepeo od loših uticaja koje može da vrši pogrešna umetnost, imao najveće poverenje u dobro koje može da donese ispravna umetnost.⁶

Ne čudi to što su Savonarolini pogledi na umetnost gotovo srednjovekovni. Čitavo njegovo delo i učenje bilo je protest protiv svetovne i kapitalističke vladavine pape Aleksandra VI i pokušaj da se obnovi nešto od čistote koju je povezivao sa srednjovekovnim životom i doktrinom. U isto vreme, njegovo propovedanje je bilo upućeno zanatlijama, a ne feudalnoj aristokratiji, koja se, zajedno sa gornjom srednjom klasom, suprotstavljala njegovim naprima.

Njegovo poimanje lepog zasniva se na pretpostavci da je duhovno superiorno u odnosu na materijalno. Savršena lepota počiva u Bogu, a ispod Njega dolazi lepota svetaca, čovekove duše, i tela, u različitim stepenima.⁷ Neke od Savonarolinih definicija iste su kao one svetog Tome. Lepota leži u proporciji, u harmoniji oblika i boja.⁸ Druge su više neoplatoničarske: lepota jednostavnih stvari sačinjena je od Svetlosti.⁹ Pošto forme svih stvorenih stvari, napokon, potiču od Boga, lepota u materijalnom svetu odraz je božanskog. Zato je Sokrat božansku lepotu mogao da spozna preko lepote mladića. Savonarola baš ne preporučuje taj metod, koji je, kaže on, iskušavanje Boga, ali ga navodi kao primer za to kako materijalna lepota može da služi za spoznanje božanskog.¹⁰

Savonarolino poimanje lepote je, stoga, saglasno sa srednjovekovnim shvatanjima. A to ništa manje nije ni njegov stav o funkciji umetnosti. Slikarstvo treba da bude Biblija za nepismene. U jednoj propovedi Savonarola preporučuje svojim slušaocima da čita-

⁶ Relevantne tekstove je sakupio G. Gruyer u *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole (Illustracije spisa Dirolama Savonarole)*, Paris, 1879.

⁷ Gruyer, n. d., str. 185.

⁸ Isto, str. 183, 189.

⁹ Isto, str. 189.

¹⁰ Isto, str. 184.

ju Sveto pismo, i dodaje: „A vi koji ne znate da čitate, idite slikama i saznajte život Hrista i Njegovih Svetitelja.“¹¹ On i na drugim mestima govori da „figure predstavljene u crkvama jesu knjige za žene i decu“¹².

Iako je imao srednjovekovne nazore, Savonarola je, okružen svetovnošću renesanse, za razliku od srednjovekovnih pisaca, bio podstaknut da napadne grešnu vrstu slikarstva koja je uneta u crkve njegovog vremena. Budući da je slikarstvo tako moćno oružje za postizanje dobra, baš kao i zla, jer utiče na posmatrača, sve neprilicne ili neduhovne slike moraju da se uklone iz crkava.¹³ Savonarola, međutim, tom zahtevu daje jednu zanimljivu dopunu. On želi da se uklone sve slike koje svojom nepodesnošću mogu da izazovu smeh onih koji ih vide. „Prvo moraju da se uklone nepristojne figure, a onda ne sme da se dopusti nijedna kompozicija koja bi svojom osrednjošću izazivala smeh. Samo najvećim umetnicima treba dozvoliti da slikaju u crkvama, i oni treba da slikaju samo pristojne teme.“¹⁴ Dakle, Savonarola ni najmanje nije bio ravnodušan prema umetničkim kvalitetima, i stav koji je iskazao u ovom izvodu u gotovo je doslovnom saglasju sa stavom o Mikelanđelu koji je preneo Holanda.¹⁵

Ali Savonarola ne govori uvek o etičkoj svrsi slikarstva, ili o veštini umetnika. Postoji jedan pasus u delu *De Simplicitate Vitae Christianae (O jednostavnosti hrišćanskog života)* u kome on govori kroz prizmu najnaivnijeg naturalizma. „Umetnost više voli delu prirode nego svoja sopstvena stvorenja, jer ona nastoji da podražava prirodu što je vernije moguće. ... Ako umetnička dela gode ljudima ona to čine u meri u kojoj podražavaju prirodu. I hvaleći neku sliku, čovek kaže: 'Ove životinje kao da su žive, ovo cveće izgleda kao da je pravo.'“¹⁶ Taj stav je neobičan za sholastičarski govor o lepoti, ali se može objasniti popularnom osnovom Savonarolinog zahteva. Kroz ceo pozni srednji vek popularne ideje su se u umetnosti izražavale putem realizma, ali naivnog realizma ni nalik naučnom realizmu renesanse, i realizma koji je često bio u

¹¹ Isto, str. 204.

¹² Isto, str. 207.

¹³ Isto, str. 200.

¹⁴ Isto, str. 207.

¹⁵ V. dole, Pogl. V.

¹⁶ Gruyer, n. d., str. 192.

sprezi sa čisto srednjovekovnim elementima fantazije i simboličke; kao što je, na primer, u tradiciji diablerija koje su iznedrile slikare kao što su Boš ili Grinevald. Stoga bi se u bilo kom izrazu popularnog poznosrednjovekovnog stava o umetnosti mogla očekivati jedna mešavina idealističke i jednostavne naturalističke teorije. I, mada je propovedao gotovo na vrhuncu renesanse, Savonarola govori kao da je predstavnik poznog srednjeg veka.

4. Društveni položaj umetnika

O borbi slikara, skulptora i arhitekata da steknu priznanje za svoje profesije kao slobodne veštine već je bilo reči prilikom govora o Leonardu. Naoružani svojim novim naučnim metodama oni su počeli da tvrde da su superiorni u odnosu na obične zanatlije, i pokušali su da za sebe stvore bolju društvenu poziciju.

U praksi, položaj umetnika u petnaestom veku bio je znatno viši nego ranije. I Giberti i Bruneleski bili su na značajnim administrativnim položajima u Firenci, a ovaj drugi je čak bio član Sinjorije. Uopšte, respekt javnosti prema umetnicima neizmerno je porastao i čak će se povećati u šesnaestom veku, kada je Mikelandelovom imenu dodat pridev božanski. Ipak, u teoriji je i dalje postojao otpor prema pristupu slikarstva i vajarstva slobodnim veština. Sredinom petnaestog veka Lorenzo Vala ih isključuje iz svoje liste, a, mnogo kasnije, Kardan i Vosijus smeštaju ih među mehaničke. Pinturikio ih izostavlja na svojim freskama sa predstavama slobodnih veština u Odajama Bordžija u Vatikanu, koje je oslikavao u poslednjoj deceniji petnaestog veka. Teško je shvatiti važnost pripisanu ovim raspravama o slobodnim veština, ali nju nam objašnjava jedna priča koju je ispričao Bačo Bandineli, koji u svojim *Memoriale (Uspomene)* beleži jedan dvoboj koji se odigrao između njegovog rođaka i Vidama iz Sartra jer je ovaj drugi optužio firentinske plemiće da se bave manuelnim veština, pošto se aktivno zanimaju za slikarstvo i skulpturu.¹

¹ Videti *Repertorium für Kunstwissenschaft (Zbornik za istoriju estetike)*, XXVIII, str. 434.

Polaganje prava umetnika na bolji društveni položaj, ponekad jednostavno poprima oblik dokazivanja da je u starijim vremenima umetnost slikarstva uživala veliko poštovanje. Teoretičari slikarstva su u petnaestom veku istraživali svaku pojedinost u antici i u potonjim vremenima o naklonosti koju su slikarima ukazivali kraljevi, prinčevi i pape. Najveća vrednost pridata je primerima u kojima se moglo videti da se neki veliki čovek i sam bavio slikarstvom. Jer slobodne i mehaničke veštine razlikovale su se po tome što su se prvima bavili slobodni ljudi, a drugima robovi; a umetnost je dobijala mnogo veću slavu kada se njome bavio neki umetnik kraljevskog roda.²

Uopšte, međutim, glavni cilj umetnikâ, u njihovom zahtevu da ih smatraju slobodnim, bio je da se odvoje od zanatlija, i u svojim raspravama o ovome oni smatraju svojom dužnošću da iznesu sve intelektualne elemente svoje umetnosti. U teorijskim spisima s kraja petnaestog veka tvrdnja da slikarstvo zavisi od poznavanja matematike i različitih naučnih oblasti postaje opšte mesto. Rani kritičari raspravljaju o ovome sasvim uopšteno, ali kasnije njihovi zahtevi postaju precizniji i naglašeniji.

Već smo razmatrali ulogu koju je matematika igrala u slikarstvu rane renesanse. Ona je u formi linearne perspektive obezbedila jedno od najvažnijih oruđa za studiju prirode, i nju teoretičari zavijaju kao istinsku nauku. Matematika ulazi u uzani krug slobodnih veština i, ako su slikari mogli da pokažu da njihova umetnost podrazumeva znanje matematike, to bi predstavljalo jak argument u prilog tome da se ona smatra slobodnom. Alberti i Giber-ti objašnjavaju vrste matematike u kojima jedan slikar mora da bude majstor, ali to ne povezuju eksplicitno sa pitanjem slobodnih veština. Leonardo je prvi koji će to učiniti. On, najpre, u opštim crtama, kaže: „Praksa uvek treba da bude zasnovana na dobroj teoriji, čije su vratnice i vodič perspektiva, bez koje se ništa dobro ne radi.“³ Ali u jednom drugom pasusu on direktno aludira na oplemenjujuće kvalitete matematike, u vezi sa perspektivom: „Od svih studija prirodnih uzroka i razloga, svetlost najviše raduje one koji gledaju; a od sjajnih osobina matematike izvesnost njenih iskaza jeste ono što najviše uzdiže um istraživača. Perspektiva, sto-

² Up. Alberti, „Della Pittura“, knj. II, nav. izdanje, str. 91 ff.

³ Richter, *u. d.*, I, § 19 (Leonardo, *Faktat*, § 77, str. 41).

ga, mora da se voli najviše od svih vidova i sistema ljudskog znanja.“⁴

Naglasak koji Leonardo ovde stavlja na tačnost matematičkog iskaza tipičan je za način na koji su slikari kvatročenta koristili perspektivu. Kao što smo već rekli, oni su pomoću perspektive prevazišli naivno i eksperimentalno podražavanje prirodnog sveta, i mogli su da ga rekonstruišu sa sigurnošću koju im je obezbedilo oslanjanje na apsolutna pravila.⁵

Slikare je u njihovom zahtevu za poznavanjem drugih naučnih oblasti na veću drskost verovatno podstaklo rivalstvo koje su osenčali prema arhitektima. Vitruvije je tvrdio da arhitekt mora da poznaje mnoge nauke,⁶ a njegove zahteve ponavljaju renesansni pisci, od Gibertija nadalje. Slikari sebi nisu mogli da dozvole da ih to potrazi, te u svoju listu zahteva, koje postavljaju pred slikara, prosto uvode nauke koje pominje Vitruvije. Oni sve do kraja manirizma ne donose potpun spisak, ali se težnja da prošire svoje znanje javlja ranije. Celini, na primer, smatra da skulptor mora da poznaje veštinu ratovanja i da mora i sam da bude hrabar ako hoće da napravi uspešnu statuu hrabrog vojnika. Isto tako, on mora

⁴ Isto, I, § 13. Za Leonardov je metod tipično da ovo i ne treba da bude originalan pasus, već ga je prepisao od nekog srednjovekovnog autora o perspektivi, Džona Pekama (*Perspectiva Communis*, Milano, 1482, Uvod). Pekam, naravno, nije imao na umu bilo kakvu vezu između perspektive i slikarstva, i o perspektivi je razmišljao kao o optičkoj studiji; ali Leonardo je gotovo sigurno prepisao ovo mesto zbog njegovog značaja u raspravama o slobodnim veštinama. Jer u nekoliko beležaka, u kojima se bavi ovim raspravama, on se poziva na superiornost oka nad uhom, među čulima, što je bila uobičajena neoplatoničarska doktrina koja se zasnivala na dostojanstvu svetlosti, o čemu Pekam ovde govori.

⁵ Na dostojanstvo koje arhitektura poseduje, zbog svog oslanjanja na matematičku tačnost, aludira se vrlo rano, u jednom patentu koji je 1468. godine izdao Federiko da Montefeltro, u kome govori o „La virtù dell'Architettura fundata in l'arte dell'Arithmetica e Geometria, che sono delle sette arti liberali e del-le principali, perchè sono in primo gradu certitudinis“ („vrline arhitekture koja uporište ima u aritmetici i geometriji, koje se nalaze među sedam slobodnih i najvažnijih veština, jer su najpreciznije“; up. Gaze, *Carteggio Inedito d'Artisti/Neobivljena pisma umetnika*, Firenca, 1839-1840, I, str. 24). Pisac ovog vremena mogli su da ukažu na antički primer za vezu između slikarstva i matematike, a Ekvikola (*Instituzioni/Osvroie*, Milano, 1541) poziva se na Eupompoov stav da slikarstvo može da postoji samo ako počiva na temelju aritmetike i geometrije (Plinije, *Prirodna istorija*, XXXV. 76, pripisuje ovaj stav Pamfilustu).

⁶ Pisanje, crtanje, geometrija, aritmetika, optika, filozofija, muzika, medicina, pravo, astrologija (knj. I, pogl. 1).

da poznaje i muziku i retoriku da bi predstavio muzičara ili govornika.⁷ Na ovaj zahtev, koji se beskonačno može proširivati, njega je verovatno podstakao Platonov stav da je slikar običan neobrazovani podražavalac: „Slikar će slikati obučara, tesara, ili bilo kog zanatliju, ne znajući ništa o njihovom zanatu; a, i pored tog njegovog neznanja, neka i bude dobar slikar, te ako slika tesara i prikazuje svoju sliku sa neke daljine on će zavarati decu i budalaste ljude navodeći ih da misle da je to zaista neki tesar.“⁸ Ovaj prezriv stav jasno daje slikaru mogućnost da oštro odgovori na način koji je sugerisao Čelini, čiji je nazor inače teško objasniti.

Ali slikari i skulptori se nisu zadovoljili opštim polaganjem prava na znanje; oni su izričito zahtevali jednakost sa pesnicima. Poezija i retorika su bile prihvaćene kao slobodne veštine, i slikari i skulptori su očigledno osećali da će, ako pokažu da su njihove umetnosti plemenite kao umetnost pesnika, opravdati to što polazu pravo na to da i oni budu slobodni umetnici. Prva teškoća koju je trebalo da prevaziđu bila je ta što je izgledalo da su slikarstvo i vajarstvo manueljniji nego književnost. Ekvikola, na primer, kaže: „Stoga, koliko god slikanje, vajarne i modelovanje bili vredni hvala, oni se ipak moraju, po dostojanstvu i autoritetu, smatrati mnogo nižim od poezije. Slikarstvo je više delo i rad tela nego uma i njime se često bave neznalice.“⁹ Leonardo, međutim, ima spreman odgovor na ovu vrstu argumenta; stajući u odbranu slikarstva, on kaže: „Ako ga vi nazivate mehaničkim jer se prvenstveno radi rukom, pošto ruke slikaju ono što postoji u mašti, vi pisci opisujete rukom, pomoću pera, ono što se nalazi u vašem umu.“¹⁰

Pošto se pozabavio ovim napadom, Leonardo nastavlja da tvrdi da slikar može da postigne isto koliko i pesnik. Slikarstvo može da predstavi radnju isto tako kompletno, čak i kompletnije, od poezije; i, naročito, slikarstvo može da ima iste moralne ciljeve na kojima počiva sama poezija:

Neki pesnik mogao bi da kaže: zamisliću nešto što će predstavljati velike stvari; to će isto uraditi slikar, kao što je Apeles napravio *Kle-*

⁷ V. Varchi, *Due Lezioni*, str. 153.

⁸ *Država*, X. 598b.

⁹ N. d. Ekvikola je pisao posle Leonardove smrti, ali čini se da je ponavljao onu vrstu argumenta na koji je odgovarao umetnik.

¹⁰ Richter, n. d., I, § 654 (Leonardo, *Traktat*, § 15, str. 8).

vetu.... Ako se poezija prostire na moralnu filozofiju, ovo (slikarstvo – Prim. prev.) se prostire na filozofiju prirode; ako ona (poezija – Prim. prev.) opisuje rad duha koji proučava filozofija, ako duh upravlja pokretima, ako ona plaši narode paklenim izmišljanjima – ovo (slikarstvo – Prim. prev.) je u stanju sa istim stvarima da uradi isto.¹¹

Slikarstvo, dakle, može da postigne svoj moralni cilj prikazujući čovekovo ponašanje pomoću gestova i izraza lica, i Leonardo zbog toga u odbranu svoje umetnosti može da uvede svoju omiljenu teoriju izraza. Ali njegov argument nije uvek bio prihvaćen. Ekvikola i dalje odlučuje protiv slikarstva na temelju toga da ono ne može da ide dalje od prostog podražavanja prirode: „Slikarstvo nema drugu brigu osim da podražava prirodu različitim odgovarajućim bojama.“¹² I Kastelvetro kasnije ponavlja isti argument: „Ono što je u poeziji prvo i najvažnije, podražavanje ljudskog ponašanja, baš kao što i treba da bude, u slikarstvu je poslednje i nevažno, naime, ono što slikari nazivaju *istorijom*.“¹³ Možemo da pretpostavimo da je baš protiv argumenta ovog tipa Leonardo usmerio jednu od svojih beležaka koja se odnosi na jednu frazu, koja se može pratiti unatrag do Simonida koji opisuje slikarstvo kao *muta poesis* a poeziju kao *pictura loquens*: „Ako ti nazivaš sliku nemom pesmom, i slikar može nazvati pesmu slepom slikom. Sad pogledaj ko je teže osakaćen – slepi ili glupi?“¹⁴

Međutim, čim su likovne umetnosti prihvaćene kao slobodne, ¹⁵ protagonistu su počeli da se među sobom svadaju oko toga koja je od njih bila najplemenitija i najslobodnija. Naročito se Leonardo u mnogim svojim beleškama bavio odbranom slikarstva od

¹¹ Isto (Leonardo, *Traktat*, § 15, str. 9).

¹² N. d.

¹³ Up. H. B. Charlton, *Kastelvetro's Theory of Poetry (Kastelvetrova teorija poezije)*, 1903, str. 62 ff. Neobično je sresti jednog skulptora, Bača Bandinella, tako kasno kao što je sredina šesnaestog veka, koji pisanje i dalje smatra umetnošću plemenitijom od vajarstva. On u svom *Memoriale* tvrdi da je svoj život gotovo posvetio pisanju, jer, kaže, „bio sam skloniji, nego da radim dletom, da perom sebe učinim besmrtnim, u jednom zaista umnom i slobodnom radu“ (up. *Reperitorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, str. 430).

¹⁴ Richter, n. d., § 653 (Leonardo, *Traktat*, § 15, str. 8).

¹⁵ Čini se da su one uopšte tako bile prihvaćene od humanista do oko 1500. godine. Kastiljone im, na primer, dozvoljava da budu slobodne (up. *Dvoranin*, knj. I /inače, o umetnostima se u knjizi raspravlja od glave XLIX do LIII – Prim. prev.).

napada skulptora. U njima on najpre raspravlja, kako je to činio i sa pesnicima, o tome da slika može da pruži celovitiji opis prirode nego ta rivalska umetnost. Na ovo skulptori odgovaraju da njihova umetnost zaista proizvodi trodimenzionalne predmete, dok slika samo daje iluziju treće dimenzije. Leonardo, međutim, okreće ovaj argument u svoju korist, pokazujući da se ova iluzija stvara umnim sredstvima, dok trodimenzionalni kvalitet skulpture jednostavno zavisi od materijala: „Kip sa malo muke pokazuje ono što jeste; slika izgleda čudna stvar, to jest daje izgled opipljivosti neopipljivim stvarima, udaljenost – stvarima koje su blizu“¹⁶, a sve to se postiže pomoću linearne i vazdušne perspektive.

Jedan sličan argument javlja se kasnije u jednoj od *Lezioni (Lekcije)* Benedeta Varkija, koji je pokušao da izmiri odnos suparništva između slikara i skulptora sakupljajući mišljenja izabrane grupe majstora¹⁷ i slažući ih u jedan jedini, sopstveni, diskurs. On je uspeo da pokaže da su slikarstvo i vajarstvo jednako plemenite umetnosti, jer su, u suštini, njihovi ciljevi i metode jednaki. Tokom svog izlaganja, ipak, on pominje argument pomoću kog skulptori dokazuju da je njihova umetnost teža. Ali, na Broncinovu sugestiju, Varki razlikuje dve vrste teškoća: manuelnu i umnu. On priznaje da skulptor ima više manuelnih ili tehničkih teškoća koje treba da prevaziđe zbog materijala u kome radi, ali ih on smatra nplemenitom vrstom teškoće. Jedinie plemenite teškoće jesu intelektualni problemi, kao što su oni sa kojima se suočava slikar kada treba da se bavi proporcijom ili dvema perspektivama.

U ovim raspravama se podrazumeva ubeđenje u superiornost umnog nad manuelnim ili mehaničkim, što odgovara želji umetnikâ ovog vremena da se oslobode optužbe da su puke zanatljije, budući da je u renesansnom društvu manuelni rad smatran nplemenitim jednako kao u srednjem veku. Ponos, koji su umetnici osećali zbog toga što se nisu mnogo bavili manuelnim radom, javlja se u kontrastnom opisu skulptora i slikara koji daje Leonardo. Prvi prolazi kroz iscrpljujući rad čekićem i dletom, prekriven je prašinom i znojem, tako da izgleda kao pekar, a ne kao umetnik, dok „slikar vrlo ugodno sedi ispred svog dela, dobro obučen i

¹⁶ Richter, *n. d.* i § 656 (Leonardo, *Traktat*, § 34, str. 23).

¹⁷ Broncino, Pontormo, Celini, Vazari, i drugi. Za njihova pisma up. Bortari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura (Izabrana pisma o slikarstvu, skulpturi i arhitekturi)*, Milano 1822, i, str. 17 ff.

ukrašen odelom po svojoj volji, i povlači vrlo laku kičicu sa divnim bojama; a njegov stran je pun divnih slika; i čist je i često se u njemu čuje muzika ili se čitaju razna i lepa dela koja se, bez lupe čekića ili druge buke, slušaju sa velikim zadovoljstvom“¹⁸. Ova plemenita vrsta slikarstva podseća na predstave umetnosti na reļefima zvonika u Firenci na kojima su mir i dostojanstvo svake profesije kvaliteta koje umetnik nastoji da prenese. (Vidi Table 5 a i b.)

Ishod svih ovih rasprava bio je da su slikar, vajar i arhitekt stekli priznanje kao obrazovani ljudi, kao članovi humanističkog društva. Slikarstvo, vajarstvo i arhitektura bili su prihvaćeni kao slobodne veštine, i sada su udruženi kao međusobno bliske aktivnosti koje se suštinski se razlikuju od manuelnih zanata. Tako nastaje ideja „lepih umetnosti“, iako im, sve do sredine šesnaestog veka, kada postaju poznate kao *arti di disegno* (umetnosti crteža), nije posvećena ni jedna jedina rečenica. U isto vreme kritičari počinju da stižu ideju o umetničkom delu kao nečemu što se razlikuje od predmeta praktične upotrebe, kao nečemu što opravdava sama njegova lepota i što je luksuzni proizvod.

Rasprave o slobodnim veštinama su, stoga, bile teorijska strana borbe umetnika za bolji položaj. Praktična strana je bila borba protiv starih zanatlijskih organizacija, koje su sputavale umetnike. Do kraja petnaestog veka oni su gotovo zbacili taj okov, i slikar je postao slobodan, obrazovani pojedinac koji saraduje sa drugim učenicim ljudima.

U ovoj novoj slobodi umetnik više nije bio snabdevač dobrima koja su svima bila potrebna, i koja su mogla da se naruče kao svako drugo materijalno dobro, već pojedinac koji se suočavao sa publikom. I Alberti i Leonardo govore o važnosti ugadanja publici. „Slikar u svom delu teži da ugodi gomili (*tutta la moltitudine*)“, kaže Alberti,¹⁹ a Leonardo preporučuje umetniku da se savetuje sa svim svojim prijateljima, koji u svakom slučaju mogu da sude o sličnosti slike sa prirodom.²⁰ Leonardo, međutim, i dalje ima na umu samo obrazovanu publiku, jer u jednom od gorenavedenih pasusa on se podсмеva onim slikarima koji se trude da ugođe ne-

¹⁸ Ludwig, *n. d.*, § 36 (Leonardo, *Traktat*, § 32, str. 20).

¹⁹ „Della Pittura“, str. 161.

²⁰ Ludwig, § 75. (Leonardo, *Traktat*, § 72, str. 39).

znalicama.²¹ Njegov stav o pravu onih koji ne slikaju, da sude o slikarstvu, samo je donekle demokratski. Ali do početka šesnaestog veka ideja da obrazovani laici mogu da daju korisno mišljenje o umetnostima, postala je opšteprihvaćena, i čak su se pojavili traktati o umetnostima, koje su pisali laici, a koje ćemo pomenuti u jednom drugom poglavlju.²²

Umetnik se sada suočio sa širokom publikom sačinjenom od obrazovanih ljudi, ne samo crkvenih zvaničnika i nekoliko prinčeva, koje je nastojao da privuče svojom umetnošću, i, u takmičarskom duhu, on je počeo da stvara i dela koja od njega nisu bila neposredno naručivana. Bio je to početak onih modernih ideja koje umetnika čine stvaraoцем što radi samo za sebe, ali u činkvećentu ti su stavovi bili tek u začetku. Umetnik je i dalje bio čvrsto vezan za svoju publiku, i najveći deo njegovih dela bio je naručen. Dani izložbi bili su još uvek vrlo daleko.

Ali, kada su stare organizacije jednom napuštene kao zastarele, postalo je jasno da je umetnicima potrebna neka vrsta institucije koja će braniti njihove interese i u kojoj će se obučavati mladi. Zato su u drugoj polovini šesnaestog veka nastale akademije koje će kasnije formirati celu strukturu umetničkog obrazovanja.²³ Najstarija je bila Accademia del Disegno (Akademija crteža), koju je 1562. godine u Firenci osnovao Vazari, ali ubrzo za njom je nastala i ona u Rimu, gde je 1577. Ceh svetog Luke pretvoren u akademiju. Suštinska razlika između zanatlijskih udruženja i akademija bila je u tome što su za ove druge umetnosti bile naučni predmeti koje je trebalo izučavati i teorijski i praktično, dok su cehovske organizacije uglavnom težile utvrđivanju tehničkog znanja. U ranim danima akademije su dozvoljavale individualno takmičenje i nisu slamale svakog rivala kao što su to činile cehovske organizacije, ali kasnije su i same postale tiranijske.

Cehovske su organizacije bile poražene, ali postoji jedan neobičan detalj u njihovom nastojanju da povrate svoja prava. Čak i tako kasno, 1590. godine, cehovsko udruženje Đenove pokušalo je da spreči Đovanija Batistu Padija da slika u gradu, jer nije pro-

²¹ Ibid., § 59. (Leonardo, *Traktat*, § 56, str. 33).

²² Videti dole, str. 88.

²³ Za punu raspravu o poreklu i metodima akademija, up. N. Pevsner, *Academies of Art East and Present (Akademije nekad i sad)*, 1940.



a)



b)

5. a) Skulptura b) Slikarstvo.
Sa zvonika katedrale, Firenca, XIV vek

šao regularnu školu. Pravno gledano, to je bilo opravdano, ali odluka je išla na njihovu štetu, i taj je slučaj postao neka vrsta legalnog priznanja novog umetnikovog statusa i slobode.²⁴

5. Mikelandelo

Naši izvori za poznavanje Mikelandelovih stavova o lepim umetnostima raznovrsni su. Od njegovih spisa, pisma, sa stanovišta teorije, ne sadrže gotovo ništa zanimljivo, pošto su gotovo sva lične ili poslovne poruke upućene njegovoj porodici ili patronima. Njegovi stihovi, s druge strane, imaju veliki značaj, jer iako sadrže malo neposrednih referenci na umetnost, mnogi od njih su ljubavne pesme iz kojih je moguće uvideti prizmu kroz koju je Mikelandelo razmišljao o lepoti.

Pored njegovih ličnih spisa imamo i svedočenje tri njegova savremenika. Prvi od njih jeste portugalski slikar Fransisko de Hollanda, koji je u Rim došao 1538. godine i radio u Mikelandelovom krugu. On verovatno nikada nije bio naročito blizak sa Mikelandelom, i svoje je dijaloge¹ gotovo sigurno napisao sebi u slavu, a i da bi pokazao u kako je bliskom odnosu bio s majstorom. Ali, ma koliko velika bila njegova sujeta, njegovo svedočenje je značajno pošto se odnosi na period Mikelandelovog života o kome nas njegovi biografi slabo obaveštavaju.²

¹ Objavljeni 1548. pod naslovom *Traictato de Pintura Antigua* (*Traktat o antičkom slikarstvu*).

² Hollandina pouzdanost je često i opravdano bila dovedena u pitanje, na primer Tice (up. Tietze, „Francisco de Hollanda und Donato Giannotti's Dialoge und Michelangelo /Fransisko de Hollanda i Dijalog Donata Danotija i Mikelandelo“, *Rep. für Kunstwissenschaft*, 1905, xxviii, str. 295) i, još očiglednije C. Aru (up. „I Dialoghi Romani di Francisco de Hollanda /Rimski dijalozi Fransiska de Holande/“, *L'Arte*, 1928, xxxi, str. 117).

²⁴ V. Dresdner, *Kansikritik*, str. 94.

Drugi savremeni izvor jeste Mikelandelova biografija u *Vazarijevim Životima*. Prvi put je objavljena 1550. ali je znatno proširena i gotovo sasvim iznova napisana za drugo izdanje iz 1568. godine. Ta biografija sadrži manje materijala nego što bi se očekivalo, ali daje neku ocenu Mikelandelovih metoda rada i beleži neke njegove misli.

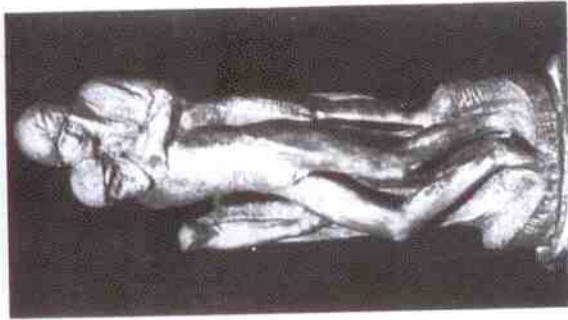
Važniji je treći autoritet, Askanio Kondivi, Mikelandelov učitelj, koji je 1553. objavio biografiju svog učitelja. Izgleda da je ona nastala da bi se ispravili pogrešni iskazi koje je dao Vazari; a, ako je Kondivi i bio pomalo naivan, on je u prenošenju Mikelandelovih ličnih stavova i tvrdnji verovatno pouzdaniji od Holande i Vazarija.

Mikelandelo je doživeo duboku starost, i njegovi su se nazori neprestano razvijali i menjali, tako da je njegove teorije nemoguće posmatrati kao čvrstu celinu. Rođen 1475. godine, učio je kod majstora koji su i dalje pripadali kvatročentu. Njegova najranija rimska ostvarenja predstavljaju puni sjaj visoke renesanse, ali manirizam se čvrsto utemeljio još pre njegove smrti 1564. Nemoguće je podeliti njegova dela ili ideje na oštro odeljene celine, ali se, za naše potrebe, oni mogu grubo podeliti na tri perioda, ako za nemarimo vrlo rane godine iz kojih ne postoje dokumenti.

U prvom periodu, koji se, okvirno, završava 1530. godine, Mikelandelovo viđenje umetnosti u potpunosti je gledište humanizma visoke renesanse. Ono se najjasnije ogleda na tavanici Sikstinske kapele, *Pijeta* u Sv. Petru (Tabla 6a), i ranim ljubavnim stihovima. U ovim delima uočljivi su razni elementi koji su obeležili Mikelandelovu ranu fazu učenja. On je, kao i Leonardo, bio izdaničak naučničke tradicije firentinskog slikarstva, ali je na njega uticala i neoplatoničarska atmosfera u kojoj je stasavao. Njegova najveća posvećenost, međutim, bila je pre posvećenost lepoti nego naučnoj istini; i, ako je, bar tokom svojih prvih godina, i osećao da dostizanje lepote u velikoj meri zavisi od poznavanja prirode, on nije osećao da treba da preduzme ispitivanje prirodnih uzroka samih po sebi. Prema tome, opservacija prirode, koju je on usvojio u *Girlandajovom ateljeu*, mogla je prilično lako da se spoji sa doktrinama o lepom, o kojima je slušao u krugu Lorenca de Medičija. Ali postojao je još jedan činilac koji je Mikelandela istakao u prvi plan u odnosu na Leonarda. Ni Firenca ni Milano nisu mogli da pruže atmosferu svežine koja je jedina mogla da donese veliku sintezu



a)



b)

6. a) Mikelandelo, Pijeta, Sv. Petar, Rim
b) Mikelandelo, Pijeta Rondanini, Palata Sanseverino, Rim

poput one koja je postignuta u Firenci početkom petnaestog veka. U Rimu je, s druge strane, Mikelandelo pronašao grad na vrhuncu bogatstva i na vodećoj političkoj poziciji u Italiji. U toj atmosferi umetnik se osećao spokojno, u svetu koji je mogao mirno da posmatra, i koji je mogao neposredno da oslikava u svojim delima. Upoznavanje sa neoplatonizmom dovelo ga je do vere u lepotu vidualjivog sveta, iznad svega u ljudsku lepotu, koja više nije bila obojena nostalgijom misticizmom Firence. Veličanstvenost figura na svodu Sikstinske kapele ne zavisi samo od prostog podražavanja prirodnih oblika, nego od mnogo čega drugog, ali njena idealizacija se zasniva na pažljivom poznavanju i studiji ovih formi. Bez obzira na dodati herojski element, temelj je obožavanje lepote ljudskog tela.

U Rimu u doba visoke renesanse još uvek su savršeno bila sporejena dva, u oblasti filozofije očigledno konfliktna sistema – hrišćanstvo i paganizam. Ikonografska šema fresaka svoda Sikstinske kapele zasnovana je na najučenijoj teologiji, ali je zaodvena u forme paganskih bogova. U Rafaelovim freskama u Stanzi della Segnatura (Sobi pečata) prepliću se četiri teme: Teologija, Paganska filozofija, Poezija i Pravda. Katalizator, međutim, više nije krut razum Firentinaca poput Albertija, već razvijeni neoplatonizam poznog kvatrocenta, lišen nostalgijinih elemenata. Kod Mikelandela, obe su ove vere bile savršeno iskrene. Od dana kada se prvi put sreo sa Savonarolinim učenjem, on je bio valjan član katoličke crkve, iako isprva bez onog strasnog samoodricanja koje se u njegovoj veri pojavilo tokom poslednjih godina njegovog života.

Mikelandelova vera u lepotu materijalnog sveta bila je ogromna. Njegovi rani ljubavni soneti odražavaju ovo osećanje u izražavanju jake emocionalne, a često i fizičke strasti, usmerene ka vidljivoj isto koliko i ka duhovnoj lepoti, o kojoj su govorili neoplatoničari.³ Štaviše, Mikelandelovi savremenici nam govore da on nije samo posmatrao prirodu, već ju je, tokom celog svog života i naučno proučavao. Kondivi govori o njegovom poznavanju perspektive,⁴ a i on i Vazari beleže pažnju koju je Mikelandelo posvećivao anatomiji, ne samo posredno je učeći već i sam secirajući tela.⁵

³ Up. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti (Poezija Mikelandela Buonarrotija)*, br. v, vi; i Thode, *Michaelangelo und das Ende der Renaissance (Mikelandelo i kraj renesanse)*, 1903, ii, str. 138 ff.

⁴ M. Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti*, 2nd ed., str. 70.

⁵ Isto, str. 64; i Vasari, prev. De Vere, London, 1912–1915, ix, str. 103.

Mikelandelo nije, međutim, verovao u verno podražavanje prirode. Vazari kaže da je on olovkom načinio crtež Tomaza de Kavalerija „a ni pre ni posle nije slikao ničiji portret, jer je osećao gadenje prema izvođenju sličnosti sa živom osobom, osim kada je ona bila izuzetno lepa“⁶. Prema Holandi, njegov prezir prema flamanskom slikarstvu zasnivao se na istoj ideji: „U Flandriji slikaju pažeci na spoljašnju tačnost ... bez razuma ili umetnosti, bez simetrije ili proporcije, bez većtog izbora ili smelosti.“⁷ Ovaj stav da umetnik mora da bira iz prirode u skladu je sa Albertijem, iako je malo verovatno da bi ovaj drugi tako snažno protestovao protiv flamanskog naturalizma. Njegovi uzori nisu bili isti kao Mikelandelovi. Alberti je vršio strogo racionalni izbor, i tragao je za tipičnim. Mikelandelo je tražio lepo. Ovako Kondivi opisuje njegove metode, aludirajući na Zeukisovu sliku Venere iz Krotone:

On nije voleo samo ljudsku lepotu, već uopšte svaku lepu stvar ... izabirajući lepo iz prirode, kao što pčele sakupljaju med sa cvetća i kasnije ga koriste za svoja preduzeća, kao što rade svi čije je slikarstvo ikada odjeknulo. Onaj stari majstor, koji je trebalo da naslika Veneru, nije se zadovoljio da vidi samo jednu devicu, već proučivši mnogo njih, i uzveši od svake njeno najlepše i najsavršenije, dao ih je svojoj Veneri.⁸

Za Mikelandela, umetnik do lepote, koja je iznad prirodne, stiže pomoću imaginacije, i po ovome je, u poređenju sa racionalnim Albertijem, neoplatoničar. Za njega je lepota odraz božanskog u materijalnom svetu. U jednoj ranoj pesmi on govori o božanskom otkrovenju kroz lepotu:

Colui, che 'l tutto fe', fece ogni parte

E poi del tutto la più bella scelse

Per mostrar quivi le sue cose eccelse,

Com'ha fatto or, con la sua divin' arte.⁹

⁶ Vasari, n. d., str. 106.

⁷ Hollanda, *Four Dialogues of Painting (Četiri dijaloga o slikarstvu)*, prev. A. F. G. Bell, str. 15. Mora se ipak upamtiti da je u svojoj mladosti u Firenci Mikelandelo kopirao delo severnjačkog majstora Songauera. On je čak planirao da napiše *Trattato di tutte le maniere de' moti umani, e apparenze, e dell' ossa (Traktat o svim čovekovim pokretima, izgledu i kostima)*.

⁸ Kondivi, n. d., str. 74.

⁹ Frey, iv, verovatno 1505–1511, sve sonete na srpski jezik prepevala Mila na Piletić.

Sazdavatelj celine svaki deo sazda

I potom najljepši odabra med njima,
Da prikaže stvari uzvišene vazda,
Kô što sad čini, božanska mu veština.

I iz drugog drugog izvoda jasno je da je baš ljudska figura ta forma u kojoj je za njega ova božanska lepota najjasnije izražena:

Non posso or non veder dentr' a chi muore
Tua luce eterna senza gran desio.¹⁰

Ne mogu a da u smrtniku ne vidim
Bez velike žudnje večnu svetlost tvoju.

U drugim slučajevima on govori o unutrašnjoj slici koju lepota vidljivog sveta budi u njegovom umu. Ovakó postavljena, ideja lepote nadvisuje materijalnu lepotu, jer um usavršava predstave koje prima, i približava ih Idejama koje se u njega ulivaju direktno iz Boga:

Mentre ch' alla beltà, ch' i viddi in prima
Apresso l' alma, che per gli occhi vede,
L' immagin dentro cresce, e quella cede
Quasi vilmente e senza alcuna stima.¹¹

Slika lepote, koju u prvom mahu

Videh u duši, što očima se služi,
Raste iznutra, dok se spoljnja stuži,
Ustukne, posukne gotovo u strahu.

Ali u ovom trenutku Mikelandelo još uvek čvrsto veruje da unutrašnja slika zavisi od postojanja lepote u spoljašnjem svetu koju um pretvara u nešto plemenitije. U jednom ranom sonetu, napisanom u formi dijaloga, on pita Ljubav:

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei
Veggon 'l ver della beltà, ch' aspiro,
O s'io l'ho dentro, allor che, dov' io miro,
Veggio scolpito el viso di costei.¹²

¹⁰ Frey, xxx, c. 1526

¹¹ Frey, xxxiv, 1530.

¹² Frey, xxxii, 1529-1530.

Molim te reci, Ljubavi, da l' oči

Vide baš lepotu za kojom žudim,
I l' je ta u meni, te kud god bludi
Moj pogled, crte njenog lica sroči.

A Ljubav odgovara:

La beltà che tu vedi, è ben da quella,
Ma cresce, poi ch' a miglior loco sale,
Se per gli occhi mortali all' alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,
Com' a sè simil vuol cosa immortale.
Questa e non quella a gli occhi tuoi precorre.¹³

Vidiš lepotu što od nje je zbilja,

Al' je uveća više boravište,
Kroz smrtné oči kad u dušu dođe.
Tu je božanska, čedna, puna milja,
Jer tvar božanska sebi sličnu ište.
Ova, ne ona, očima ti prođe.

Ovi redovi mogu da se uporede sa Rafaelovim pismom Kastiljoneu, u kome, govoreći o svojoj fresci Galateje u Farnezini, on kaže: „Da bih naslikao lepoticu moram da ih vidim mnogo, ali pošto je malo lepih žena, ja koristim izvesnu ideju koja mi dođe u um.“¹⁴

Zato su Mikelandelovi stavovi u njegovom prvom periodu i dalje bliski Albertijevim, ali sa jakim primesom neoplatoničarskog idealizma. Za Albertija umetnik u svom radu sasvim zavisi od prirode, i može da ga poboljša samo nastojanjem da dostigne tipove kojima priroda teži. Za Mikelandela, s druge strane, umetnik, iako direktno nadahnut prirodom, ono što vidi u njoj mora da prilagodi idealnom principu u svom sopstvenom umu. Upoređen sa Albertijem, ovaj pristup već može da izgleda donekle nerealističan, ali upoređen sa Mikelandelovim poznijim stavovima on ukazuje na blisku i neposrednu vezu sa prirodom.

Pokušaji papstva da u Italiji oformi jednu moćnu svetovnu državu propali su do oko 1530. godine. Reformacija je podelila Cr-

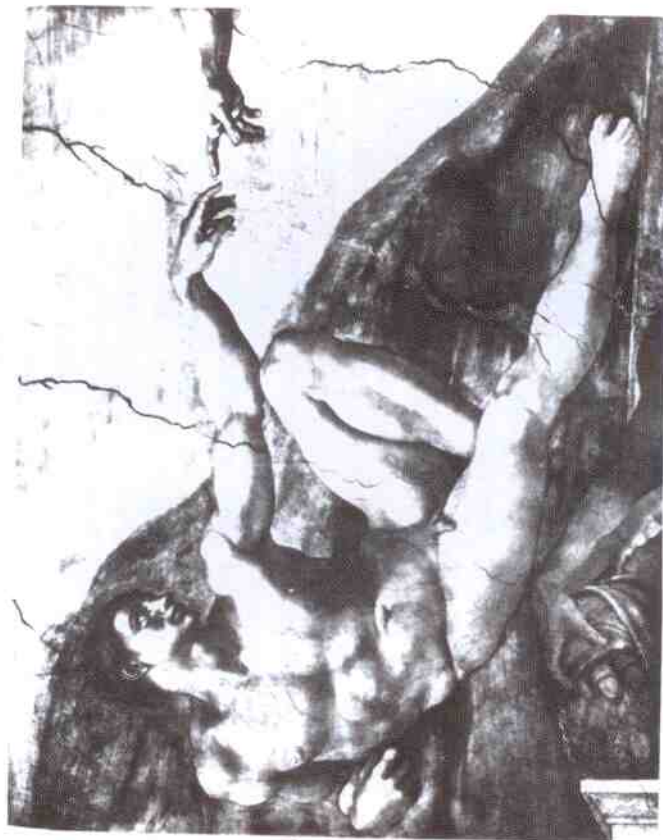
¹³ Isto.

¹⁴ Passavant, *Rafael*, 1839, i, str. 533.

kvu i neizmerno oslabila položaj pape. Svakovrsne finansijske mahinacije doprinele su konfuziji, a najjači udarac došao je sa Pljačkom Rima 1527. godine, koja je ostavila Klimenta VII gotovo bez ikakve moći. Čitava društvena struktura na kojoj se zasnivala humanistička umetnost Rima visoke renesanse bila je uništena. Umetno sigurnosti, ljudi su osećali opštu neizvesnost u događajima, za koje se činilo da prete opstanku Katoličke crkve, a sa njom i celog italijanskog društva.

Ova izmenjena situacija na različite je generacije uticala na različite načine. Stariji humanisti, ljudi Mikelandelovih godina, osećali su da je rimskoj crkvi potrebna reforma, i u Luterovoj su teologiji naslutili mnoge od pavlovskih crta. Luter je u nekom smislu paralela italijanskom humanizmu, jer, ako su humanisti ustanovili prava individualnog uma, on je ustanovio prava individualne svešti. Italijanski humanisti su bili i suviše vezani za rimsku crkvu kao instituciju da bi sledili Lutera kada se postavilo pitanje šizme u crkvi, ali, sve dok je izgledalo moguće kombinovati umerenije reformske doktrine, naročito spasenje verom, sa odanošću Rimu, mnogi od njih su saosećali sa zahtevima nemačkih reformatora. Tako je formirano društvo humanista, koji su težili unutrašnjoj reformi rimske crkve i kompromisu sa protestantima. Ovo društvo, koje je kasnije primilo i zvaničnu podršku Pavla III, vodili su ljudi kao Kontarini, Pole i Sadoleto, čiji su bliski sledbenici i podržavaoci, bili Vitorija Kolona i Mikelandelo. Njegova vera je postala žestoka, i dobila je oblik jedne ozbiljne, ali ne fanatične, pobožnosti, koja je bila usklađena sa humanističkim principima, ali ih je postepeno modifikovala. Zapravo, on je pripadao onima koji su želeli da izgrade novi i oduhovljeni katolicizam pomoću reformističkih doktrina koje ne bi rušile sam temelj rimske crkve.

Ta promena u stavu uticala je na Mikelandelovu umetnost, a ta promena se najjasnije vidi u jednom sjajnom delu iz ovog perioda, fresci *Strašnog suda* iznad oltara u Sikstinskoj kapeli, naslikanoj za Klimenta VII i Pavla III između 1534. i 1541. godine. Ta je freska delo čoveka koji više nije siguran u svoju poziciju, koji više nije spokojan u svetu, i koji je nesposoban da se sa njim neposredno suoči. Mikelandelo se vidljivom lepotom fizičkog sveta više ne bavi na neposredan način. Kada je slikao *Adama* na tavanici Sikstinske kapele (Tabla 7) on je težio da predstavi ono što bi u stvarnom životu bilo lepo telo, iako ga je načinio idealnijim od stvar-



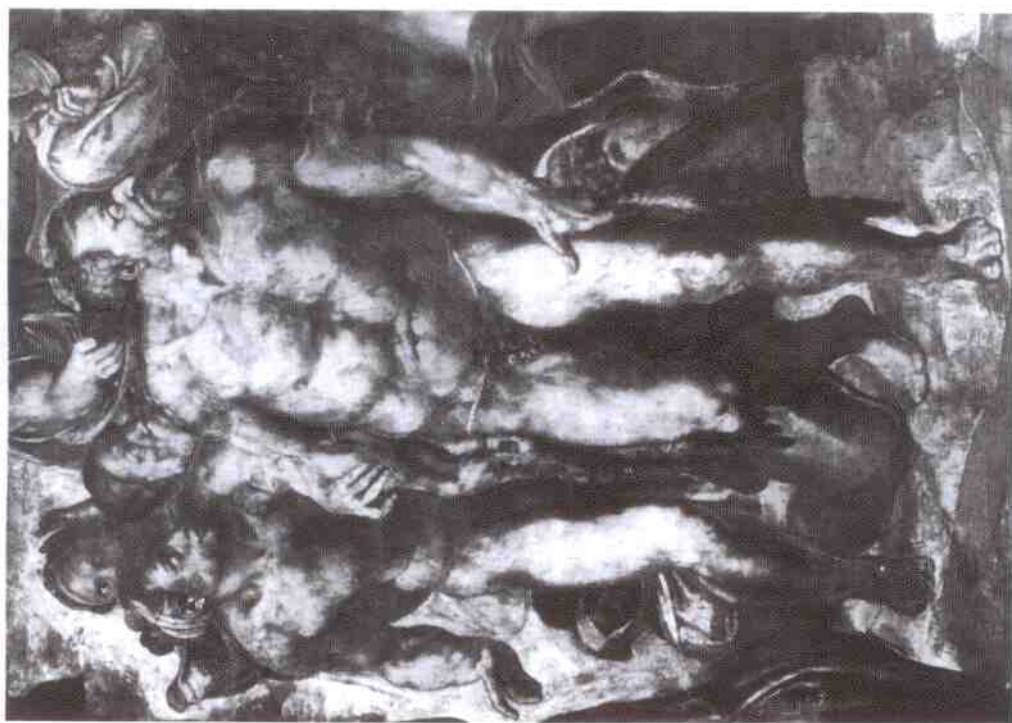
7. Mikelandelo, Adam, detalj sa Stvaranja Adama, Sikstinska kapela

nog. U *Strašnom sudu* njegov je cilj bio drugačiji. I ovde se javljaju aktovi, ali su oni teški i nezgrapni, sa tankim udovima, bez ljupkosti (Tabla 8). Istina nije bilo to da je Mikelandelova ruka slabila, kako se ponekad misli, već da ga više nije zanimala fizička lepota sama po sebi. Umesto toga, on ju je koristio kao sredstvo za prenošenje jedne ideje, ili za otkrivanje duševnog stanja. Ako se o njemu sudi prema humanističkim merilima iz 1510. godine, *Strašni sud* je promašaj, i ne iznenađuje što je bio nepodnošljiv za one koji su se divili Rafaelu. Ali on je remek-delo od jednake važnosti kao i svod, ako se sagleda kao najdublji izraz oduhovljenog Mikelandelovog katolicizma. Ideali klasične lepote, koji su bili relevantni za svod Sikstinske kapele, nisu važili za *Strašni sud*. Klasične figure u njemu, kao što je Haronova ili Minojeva grupa, videne su Danteovim očima i dat im je nov duhovni značaj. Najosnovniji princip visoke renesanse ovde je čini se zanemaren, jer ima malo rekonstrukcije stvarnog sveta, bez realnog prostora, bez perspektive, bez tipičnih proporcija. Umetnik želi samo da prenese svoju ideju, iako je još uvek prenosi putem tradicionalnog renesansnog simbola, ljudske figure.

Novi pristup životu i umetnosti, koji se nalazi u *Strašnom sudu* može se pratiti i u Mikelandelovim spisima. U pesmama iz tridesetih i ranih četrdesetih godina vidljiv je jedan novi stav prema lepoti i prema problemu ljubavi. U ovom vremenu jedna od pesnikovih najčešćih tema jeste prolaznost fizičke lepote, tako da ljubav prema njoj ne može da pruži potpuno zadovoljstvo i unižava um:

Condotto da molt' anni all' ultim' ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuo' diletti.
La pace, che non ai, altrui prometti
E quel riposo c' anzi al nascer muore.
La vergogna e 'l timore
Degli anni, c' or prescrive
Il ciel, non mi rinnova
Che 'l vecchio e dolce errore,
Nel qual chi troppo vive
L'anim' ancide e nulla al corpo giova.
Il dico e so per pruova
Di me, che 'n ciel quel solo à miglior sorte
Ch' ebbe al suo parto più pressa la morte.¹⁵

¹⁵ Frey, cix. 34, 1536-1546.



8. Mikelandelo, Su. Jovan Krstitelj, detalj sa Strašnog suda, Sikstinska kapela

U zadnje me sate mnoštvo leta vodi,
Kasno saznanjem, svete, tvoje čari.
Drugom mir nudiš, sam za njeg' ne mariš,
I spokoj, što umre pre no što se rodi.
Stid časnu starinu zgodi,
Da nebu što ne skrivi,
No meni ne izbija
Stari greh što mi godi,
U njemu ko dugo živi
Ne krepi telo, a dušu ubija.
Velim, svedok sam i ja,
Znam, na nebu je bolja sudba dana
Tek onom koga smrt zadese rana.

Ali ovaj element gorčine i tame uravnotežen je jednim optimističnijim neoplatoničarskim verovanjem. Ljubav prema fizičkoj lepoti je obmana, ali prava ljubav prema duhovnoj lepoti daje savršeno zadovoljstvo, s vremenom ne iščezava i uzdiže duh ka kontemplaciji božanskog. Ovo osećanje je najjasnije izraženo u pesma ma posvećenim Tomazu de Kavaljeriju, koji dominira Mikelandelovim emocionalnim životom od 1532. godine nadalje. Umetnik je očigledno bio obuzet fizičkom lepotom ovog mladića, ali ju je smatrao spoljašnjim znakom duhovne i mentalne lepote, i na toj osnovi je sazdan njihov prijateljstvo, iako žestina Mikelandelove strasti nije bila manja nego pre. Ovo je sažeto u jednom sonetu posvećenom Kavaljeriju:

Non vider gli occhi miei cosa mortale,
Allor che ne' bei vostri intera pace
Trovai, ma dentro, ov' ogni mal dispiace,
Chi d'amor l'alma, a sè simil, m'assale:
E se creata a Dio non fusse eguale,
Altro che 'l bel di fuor, ch'a gli occhi piace,
Più non vorria; ma, perch'è sì fallace,
Trascende nella forma universale.
Io dico ch'a chi vive quel che muore
Quetar non può disir, nè par s'aspetti
L'eterno al tempo, ove altri cangia il pelo.
Voglia sfermata el senso è, non amore,
Che l'alma uccide; e 'l nostro fa perfetti
Gl'amici qui, ma più per morte in cielo.¹⁶

¹⁶ Frey, lxxix, malo posle 1534. Ista ideja je iskazana u xci, cix, 66 i cix, 101, koji su svi verovatno napisani tokom poznih tridesetih ili ranih četrdesetih godina.

Ne videše moje oči smrtno tvari,
Kad od vaših lepih potpuni me skoli
Spokoj, no iznutra, gde zlo se ne voli,
Spozna ljubav duša, što za slično mari.

Da je Bog ne sazda da se njime zari,

Spoljnju bih lepotu hteo, ništa do li

Oči da nasladim; no začas se proli

Ova, te u oblik prede opšte stvari.

Velim da ko živi u onom što gine

Želju ne utoli, nit će da se skrije

Večno u vremenu, koje izgled briše.

Strast neobuzdana tek čulima mine,

Ubija dušu; to naša ljubav nije,

Savršena ovde, na nebu još više.

Medutim, ljubav nije samo usmerena prema duhovnim kvalitetima, već pomoću lepog uzdiže duh onoga koji voli ka kontemplaciji božanske lepote, i ka zajednici sa Bogom. Jedan sonet posvećen Kavaljeriju on završava rečima:

A quel pietoso fonte, onde s'iam tutti,

S'assembra ogni beltà, che qua si vede,

Più ch'altra cosa alle persone accorte;

Nè altro saggio abbiam nè altri frutti

Del cielo in terra; e chi v'ama con fede

Trascende a Dio e fa dolce la morte.¹⁷

Milostivom vrelu ovog našeg roda

Više no ičem, lepote što se vide

Sličnije jesu, to znaju mudri ljudi.

Nema za nas drugog primera ni ploda

Neba na zemlji; ko верно voli ide

Uzvišen ka Bogu, i smrt slast mu nudi.

Ali, ne sme se pretpostaviti da je Mikelandelov stav o lepoti sasvim neteleasan i duhovan. Za njega je vidljiva lepota još uvek najznačajnija, pošto je ona najdelotvorniji simbol istinske duhovne lepote, a čovekova lepota, lakše od ičeg drugog, vodi ka kontemplaciji božanskog. Ljubav se najlakše budi putem oka, koje je, prema neoplatoničarima, najplemenitije čulo:

¹⁷ Frey, lxiv, 1533-1534; takode up. cix, 99 i xci, oba napisana tokom tridesetih ili ranih četrdesetih.

Tardi ama il cor quel che l'occhio non vede.¹⁸
Srcu pozno stiže šta oko ne vidi.

Jedino oko nadahnjuje umetnika da stvara, a gledaoca da duboko promišlja božansku lepotu:

Per fido esemplo alla mia vocazione
Nel parto mi fu data la bellezza,
Che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio:
S'altro si pensa è falsa opinione.
Questo sol l'occhio porta a quella altezza,
Ch'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
Se giudizi temerarii e sciocchi
Al senso tiran la beltà, che muove
E porta al cielo ogni intelletto sano,
Dal mortale al divin non vanno gli occhi
Infermi, e fermi sempre pur là, dove
Ascender senza grazia è pensier vano.¹⁹

Kô verni primer onog što ja tražim
Lepota mi je na rođenju dana,
Luč, ogedalo, za obe veštine:
Istina to je, sve drugo su laži.

Slikam je, vajam, kad je izabrana,
Kada je oko vine u visine.

U sud nepromišljen, nesuvishi kroči
Ko na čula svodi lepotu; svaki

Zdrav um ona dirne, do neba diže,

Od smrtnog k božanskom ne kreću se oči

Nemoćnc, pogled ne dopire laki

Tamo gde samo s milošću se stiže.

A božanska lepota se najpotpunije odražava u ljudskom telu:

Nè Dio, sua grazia, mi si mostra altrove

Più che 'n alcun leggiadro e mortal velo;

E quel sol amo, perchè in lui si specchia.²⁰

Ni Bog se, milošću svojom, ne ukaže

Meni do pod velom ljupkog smrtnog lica;

Volim ga, jer On se u njemu ogleda.

¹⁸ Frey, cix. 104, c. 1545.

¹⁹ Frey, xciv. 1541-1544.

²⁰ Frey, cix. 105, „Za Kavalijerija“, 1536-1542.

Istu ideju on iskazuje u sledećem madrigalu, i to pomoću poznate neoplatoničarske doktrine da je lepota svetlost koja sija sa Božjeg lica:

Gli occhi mie' vaghi delle cose belle,
E l'alma insieme della sua salute
Non hanno altra virtute
Ch'ascianda al ciel che mirar tutte quelle.
Dalle più alte stelle
Discende uno splendore,
Che 'l desir tira a quelle;
E qui si chiama amore.
Nè altro ha il gentil core
Che l'innamori e arda e che 'l consigli,
Ch'un volto che negli occhi lor somigli.²¹

Za lepim stvarima oči mi ginu,

Duša za spasom, no i ona s njima

Od moći tek jednu ima,

Da njih motreći u nebo se vinu.

Gde zvezde najviše sinu,

S njih sađe nešto što blista,

Budeći želju silnu;

To ovde ljubav je čista.

Srcu plemenitom ista

Iskra je, i žar, i mudrost što kliče:

Lice s očima što na zvezde liče.

Stoga Mikelandelovi soneti iz ovog perioda njegovog života snažno pokazuju uticaj mističnijih neoplatoničarskih elemenata. Snažna fizička strast ranih ljubavnih pesama povukla se pred doktrinama koje od ljubavi čine duboko promišljanje netelesne lepote. Ovo je samo još jedna manifestacija iste tendencije koju smo pratili u slikama iz drugog perioda, kao što je *Strašni sud*. Ona je takode ekvivalent mistične religijske forme sa kojom se Mikelandelo sreo tokom tridesetih i četrdesetih. U svim granama njegove umetnosti i misli osećamo povlačenje iz neposrednog kontakta sa životom, koji je obeležavao rani period.

Može se sugerisati da ova tendencija udaljavanja od materijalnih i približavanja duhovnim stvarima, može zaista da se pripíše njenici da je Mikelandelo stario. Bez sumnje, ovo je deo objašnjenja

²¹ Frey, cix. 99, verovatno 1534-1542.

nja, a ne celo objašnjenje. Ne odaju se svi stari ljudi duhovnosti. Oni to čine samo u izvesnim okolnostima, a Mikelandelov mističizam je bio način da pobegne od suočavanja sa činjenicom da se njegov svet srušio. Starost je učinila svoje, jer, da je bio mladi, Mikelandelo bi mogao da se uklopi u izmenjene okolnosti i priključio bi se pokretu kontrareformacije. Ali opšta situacija je takode odigrala svoju ulogu u rušenju temelja na kome je bio sagrađen njegov život.

U onim izvodima iz Mikelandelovih stihova koji se direktno odnose na umetnost slikarstva i skulpture nailazimo na promenu koja odgovara promeni u njegovim idejama o lepoti u apstraktnom.

Najpre, Mikelandelo je mnogo izričtiji kada je reč o religijskoj funkciji umetnosti. Holanda beleži jedan razgovor u kome Mikelandelo objašnjava svoju ideju religioznog slikara, koji, po njemu, mora da bude vešt u svojoj umetnosti i da u isto vreme živi pobožnim životom:

Da bi podražavao, u izvesnom stepenu, prečasnú sliku Našeg Gospoda, nije dovoljno biti slikar, veliki i vešt majstor; verujem da čovek dalje mora živeti čistim, pa, ako je moguće, svetački, život, tako da Sveti duh može da nadahne njegov um... Loše naslikane slike često odvlače pažnju i remete posvećenost, bar kod osoba koje oskudavaju u njima; dok one koje su nadahnute božanskim ushićuju čak i one koji su malo posvećeni ili osetljivi za kontemplaciju i suze, i svojom jednostavnom lepotoš ulivaju im veliko poštovanje i strah.²²

Ovaj njegov stav je neobično blizak Savonarolinom stavu o religioznoj umetnosti.²³ Od Kondivija²⁴ saznajemo da je Savonarola imao važan uticaj na njegov život, i vrlo je moguće da je njegova koncepcija slikarstva kao umetnosti posvećene crkvenoj službi bila pod uticajem učenja ovog dominikanca.

U onim Mikelandelovim spisima o umetnostima iz tog perioda, u kojima su očigledniji njegovi estetski stavovi, dominantan je uticaj neoplatonizma, koji se odražava na njegovo gledište o odnosu između slikarstva i vidljivog sveta. O slikarstvu se više ne govori

²² N. d., str. 65.

²³ Up. Gore, Fogl. III.

²⁴ N. d., str. 74.

ri kao o podražavanju prirode, i umetnikovo interesovanje je gotovo sasvim usmereno ka unutrašnjoj mentalnoj slici, koja prevazilazi sve što se može naći u vidljivom svetu:

Amor, la tua beltà non è mortale;

Nessun volto fra noi è che pareggi

L'immagine del cor, che 'nfiammi e reggi

Con altro foco e muovi con altr' ale.²⁵

Ljubavi, smrtna tvoja biti neće

Lepota; međ nama nema tog lika

Kô što je u srcu žarka krepka slika

Iz tebe što inim plamom, letom kreće.

Ideja u umetnikovom umu je lepša od finalnog dela, koje je samo njen bleđi odraz. Prema Kondiviju, Mikelandelo „ima najvažniju imaginaciju, otkud uglavnom sledi da je on malo zadovoljan svojim delima i uvek ih potcenjuje, jer njegova ruka kao da ne prenosi ideje koje je stvorio u svom umu“²⁶.

U tom periodu Mikelandelo veoma naglašava umetnikovo božansko nadahnuće. Bog je izvor sve lepote:

Ma quel divin, che in cielo alberga e stassi,

Altri e sè più, col proprio andar fa bello.²⁷

Na nebu boravi On, božanski jeste,

Tvoreći, sebe pre sveg drugog krasi.

A umetnost je dar koji je umetnik dobio sa neba:

...la bell' arte, che, se dal ciel seco

Ciascun la porta, vince la natura,²⁸

...umetnost lepa, onaj ko nju s neba

Poneše, smogne prirodu da svlada, ...

Pomoću ovog božanskog dara umetnik može da udahne život kamenu u kome kleše svoju statuu:

²⁵ Frey, lxi. 1533-1534.

²⁶ Condivi, str. 77; up. Vasari, *Lives*, ix, str. 104.

²⁷ Frey, ci. 1547.

²⁸ Frey, cix. 94, ubrzo posle 1534.

Se ben concetto à la divina parte

Il volto e gli atti d'alcun, po' di quello
Doppio valor con breve e vil modello
Dà vita a' sassi...²⁹

Uoči li dobro lice i pokrete

Nečije, kako ta svojstva Bog dadne,
Onda kroz modele trošne i jadne
Kamenu dá život...

A sam kamen, materijalni deo dela, neupotrebljiv je i mrtav
dok na njega ne deluje imaginacija:

Si come nella penna e nell' inchiostro
È l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
E ne' marmi l'immagin ricca e vile,
Secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro...³⁰

Kó što u peru i mastilu čami

Moć visokog, niskog i srednjeg stila,
Beda il' raskoš u mermer se svila,
Kako smo maštom sagledali sami...

Mikelandelova teorija skulpture može da se razume iz nekih
njegovih stihova, naročito iz soneta koji počinje rečima:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man, che ubbidisce all' intelletto.³¹

Vrsni umetnik zamisao puku

Izvan mermernog bloka ne nahodi,
Višak odstrani, i ona se rodi,
Do nje dovede um pokornu ruku.

Objašnjenje ove ideje naći će se u činjenici da, kada govori o
skulpturi, Mikelandelo uvek uma na umu mermernu ili kamenu
skulpturu, a ne modelovanje u glini. „Pod skulpturom smatram
onu vrstu koja se pravi klesanjem iz bloka: vrsta koja se pravi gra-

²⁹ Frey, cxxxiv, c. 1547.

³⁰ Frey, lxxv, odnosi se na Kavalijerija.

³¹ Frey, lxxxiii. 1536–1547.

đenjem podseća na slikarstvo.³² Za Mikelandela suštinska karak-
teristika skulpture jeste ta da umetnik počinje sa kamenim ili mer-
mernim blokom i od njega oduzima sve dok u njemu ne otkrije ili
ne pronađe statuu. Ova statua je materijalni ekvivalent ideje, koju
je umetnik imao u svom umu; a, pošto statua potencijalno posto-
ji u bloku pre nego što umetnik počne da ga obrađuje, donckle je
istina reći da ideja u umetnikovom umu takode potencijalno po-
stoji u bloku, i da sve što on radi prilikom klesanja statue jeste ot-
krivanje te ideje.

U jednoj ranoj verziji soneta čiji je deo naveden gore, Mike-
landelo daje dalje naznake svojih metoda:

Da che concetto à l'arte intera e diva
Le membra e gli atti d'alcun, poi di quello
D'umil materia un semplice modello
È 'l primo parto che da quel deriva.
Po' nel secondo in pietra alpestra e viva
S'arrogie le promesse del martello,
E si rinasce tal concetto bello,
Che 'l suo eterno non è chi 'l prescrivea.³³

Celosna božanska umetnost čim zgodi

Zamišlju o kretnji, udovima tela
Nečijeg, iz skromne tvari gle modela
Prostog, gde misò prvi put se rodi.
Potom u kamen gorski živi hodi,

Čekić je porađa iz tog plodnog vrela
Šta je obećalo, šta je večnost htela,
A ne taj što smisli, kog lepota vodi.

Ovo „dvostruko rođenje“ tačno odgovara onome što mi zna-
mo o metodama Mikelandela skulptora. Uopšte govoreći, on gli-
neni model mermernе statue nije pravio u punoj veličini, već je,
umesto toga, radio prema malom modelu, visokom možda samo
jednu stopu (33 cm – *Prim. prev.*), koji je pred njegovim očima dr-
žao ideju koju je imao na umu.³⁴ Pošavši od njega, on je direktno
prilazio bloku, i doslovno otkrivajući statuu, tako da nedovršena

³² Pismo Varkuju, 1549.

³³ Frey, str. 480, sonet cxxxiv, verzija I, 1544–1546.

³⁴ Čelini u svom *Trattato della Scultura (Traktat o skulpturi, pogl. iv)* bele-
ži da je Mikelandelo uglavnom radio bez modela u punoj veličini, ali da je u svom
poznijem radu ponekad koristio model. On navodi primere statua za novu sakri-
stiju crkve San Lorenzo.

figura poput svetog Mateja (Tabla 9) daje utisak da je on ceo u bloku i da čovek može samo da odstrani suvišan mermer i otkrije ceo u statuu.

Neka Mikelandelova razmišljanja, koja su zabeležili njegovi direktni sledbenici, pokazuju da je on gotovo svesno raskinuo sa idealima ranijih humanista. On se suprotstavio, na primer, matematičkim metodima koji su činili važan deo Albertijeve ili Leonardove teorije. Lomaco beleži njegov iskaz da „svi zaključci geometrije i aritmetike, i svi dokazi perspektive, ne koriste čoveku bez oka“³⁵, a Vazari mu pripisuje izreku da je „neophodno imati vodiče u očima, a ne u ruci, jer ruke rade, a oči sude“³⁶. On je, dalje, osporavao značaj koji su Alberti i rani renesansni umetnici pridavali pravilima u slikarstvu, i izgleda da nikako nije bio naklonjen njihovoj ideji da se priroda bazira na opštim pravilima i opštem redu. On kritikuje način na koji se Direr odnosi prema proporcijama ljudske figure kao suviše rigidan, govoreći da je to nešto „za šta čovek ne može da strogo utvrdi pravila, pravljenje figura pravilnih kao stubovi“³⁷, a, prema Vazariju, „on je imao običaj da svoje figure pravi u proporcijama od devet, deset, pa čak i dvanaest lica,³⁸ ne tražeći ništa sem da u njihovom sastavljanju bude izvesne ljupe harmonije u celini, koju priroda ne poseduje.“³⁹ Svi ti stavovi pokazuju koliko se Mikelandelo u svom poznijem periodu oslanjao na imaginaciju i individualnu inspiraciju pre nego na poravnanje bilo kom utvrđenom merilu lepote. Isto važi i za njegov stav prema arhitekturi, jer Vazari piše da

on nimalo nije odstupio od dela uredenog merom, redom i pravilom, što su drugi činili prema običaju i prema Vitruvijaju i antici, kojima on nije želeo da se podredi ... te mu zanatlije duguju bezgraničnu i večnu zahvalnost, pošto je raskinuo okove i lance koji su ih u izvođenju njihovih dela uvek vodili utabanom stazom.⁴⁰

³⁵ Lomazzo, *Trattato*, knj. v, pogl. 7.

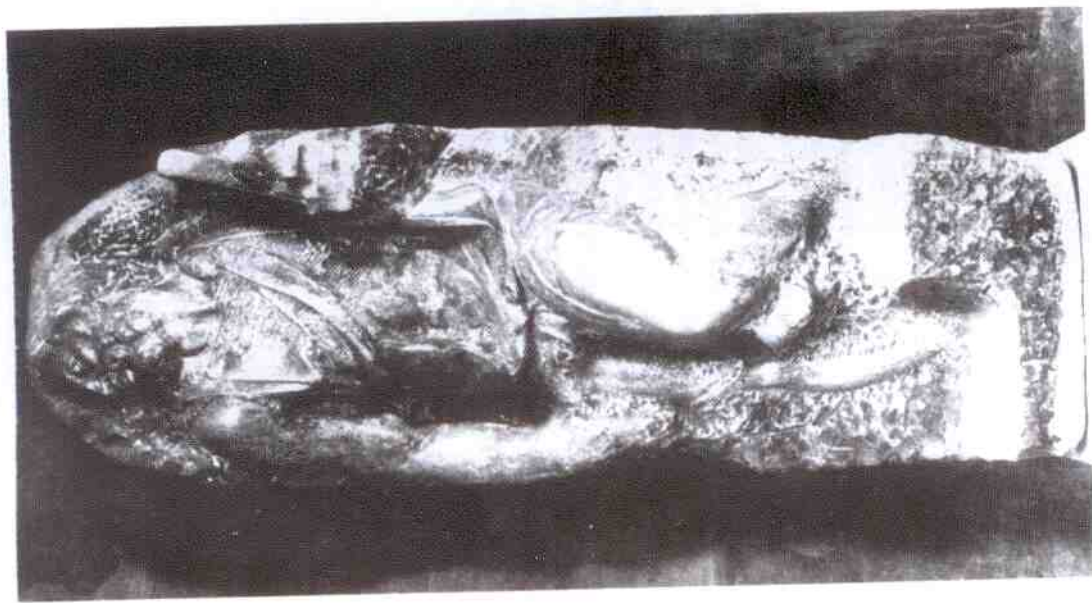
³⁶ Vasari, *Lives*, ix, str. 105.

³⁷ Condivi, str. 69.

³⁸ Iako Vazari piše *teste* (glave), on ovdje sigurno misli *lita*, jer bi figura od dvanaest *glava* bila previše izdužena čak i za jednog maniristu.

³⁹ Vasari, *Lives*, ix, str. 104.

⁴⁰ Isto, str. 44; up. također Condivi, str. 69. Počev od Vazarijevog doba, slobođe koje je Mikelandelo sebi dozvolio u arhitekturi često su bile tema manje naklonjenih komentara, kao što je na primer komentar Teofila Galacinija u njegovom *Trattato sopra gli errori di architetti* (*Traktat o greškama koje čine arhitekta*), napisanom 1621. ali objavljenom u Veneciji tek 1767. godine.



9. Mikelandelo, Sv. Matej, Akademia, Firenca