

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 statu.

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 svojih figure pravi u proporcijama od devet, deset, pa čak i dvanaest lica,³⁸ ne tražeći ništa sem da u njihovom sastavljanju bude izvesne ljupke 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.

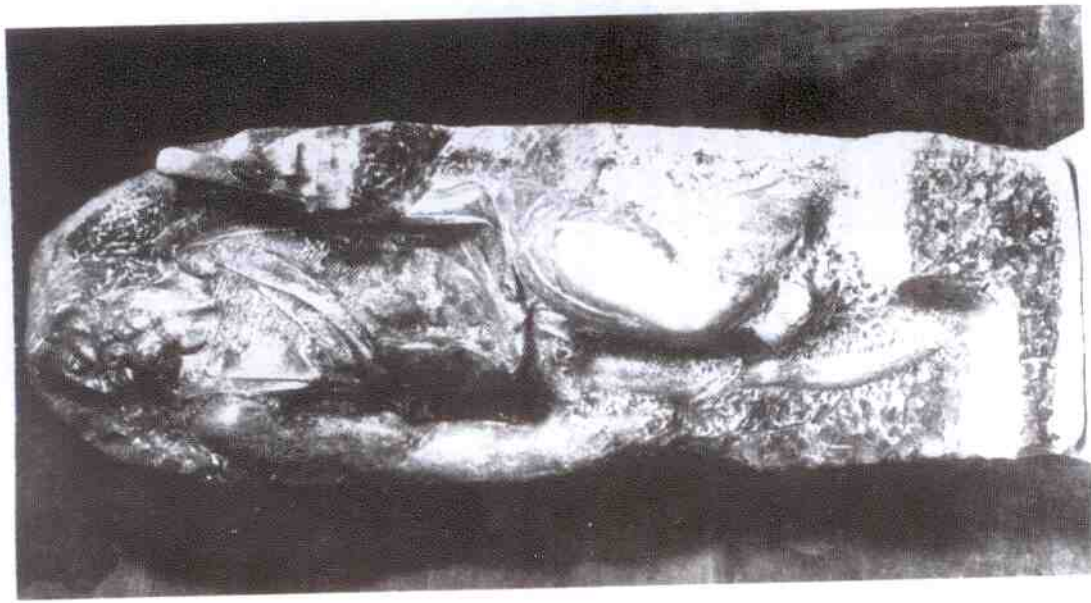
³⁶ Vasari, *Lives*, ix, str. 105.

³⁷ Condivi, str. 69.

³⁸ Iako Vazari piše *teste* (glave), on ovdje sigurno misli *licia*, 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 Galacijnija 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, Akademija, Firenca

Ova nezavisnost od svakog pravila, i individualnost koja ju je pratila, važi za sredinom šesnaestog veka opštevažne misljenje da je Rafael bio idealni uravnoteženi slikar, univerzalnog talenta, koji je zadovoljava sve apsolutne principe, i poštuje sva pravila za koja se smatralo da vladaju umetnostima, dok je Mikelandelo bio ekscentrični genije, briljantiji od svih drugih umetnika u njegovoj oblasti, crtanju muškog akta, ali neuravnotežen i bez nekih kvaliteta, kao što su ljupkost i uzdržanost, koji su od suštinske važnosti za velikog umetnika. Oni, kao Dolče i Aretino, koji su zastupali ovaj stav, obično su bili preživeli pobornici renesansnog humanizma, nemoćni da prate Mikelandela na njegovom putu u mizerizam. Da je ova razlika u cilju bila očigledna za samog Mikelandela, vidi se iz njegove ocene, koju je zabeležio Kondivi, da „Rafaelu njegovu umetnosti nije dala priroda, već ju je stekao dugom studijom“⁴¹.

Tokom poslednjih petnaest ili dvadeset godina Mikelandelovog života možemo da pratimo dalju promenu u njegovoj umetnosti i idejama, iako se ova promena donekle sastoji u intenziviranju karakteristika umetnosti i ideja iz poznih tridesetih i ranih četrdesetih godina.

Negde posle 1545. godine položaj papstva se promenio. Razilaženje sa protestantizmom dostiglo je jednu akutniju fazu, i posle Sabora u Ratisbonu postalo je očigledno da nije bio moguć nikakav kompromis. Zbog toga je pozicija umerene strane, kojoj je pripadao Mikelandelo, još više oslabila. Crkva više nije mogla da se nada da će da se spasi pomoću njihovih metoda i bila je primorana da prihvati jednu drastičniju politiku. Čak je i Pavle III u svojim poslednjim godinama morao da odustane od nastojanja na pomirenju i dozvoli fanatičnijim kontrareformatorima da svoje ideje pretvore u praksu. Na Tridentском saboru poraženi su preostali Kontarinijevi sledbenici, a pobedili su njihovi suparnici, jezuiti i Karafa, koji su postepeno ustanovljivali svoj sistem slepe vere u autoritet, strogu poslušnost, i apsolutnu krutost doktrine.

Jedan rezultat ove promene bio je da su se umereni našli u škripcu. Nisu mogli da se slože sa novom i drastičnom politikom, a njihove metode su se činile neupotrebljivim. Njihov je položaj,

⁴¹ Kondivi, str. 76.

zapravo, bio beznađežan, i zbog tog razloga njihov je misticizam malo-pomalo dobijao jedan-introspektivniji karakter.

Mikelandelovo najrepresentativnije delo iz ovog perioda jeste poslednja grupa koju je iskllesao, *Pijeta Rondanini* (Tabla 6b), koju nije dovršio, i u kojoj se čini da je svoje ljudske simbole lišio svakog telesnog kvaliteta i da je napokon uspeo da neposredno prenese čisto duhovnu ideju. Kao i većina drugih dela iz tog perioda, kao što je *Pieta* u Firentinskoj katedrali, i grupa poznih crteža, ovo delo se bavi središnjim temama hrišćanske vere, događajima iz Hristovog stradanja. Mikelandelo je napustio klasične teme, ali čak ni one religiozne kojima se bavio nisu više bile one koje su ga zanimale u mladim danima, u kojima je birao figure iz Starog zaveta, poput Davida, ili teme iz Novog zaveta, kao što je Sveta Porodica, koja je privlačila neposrednošću i ljudskošću. Kada je klesao *Pijetu*, kao što je ona u crkvi svetog Petra, zamislio ju je kao ljudsku tragediju, bez velikog nagoveštaja natprirodnih svojstava (Tabla 6a). *Pijeta* iz poslednjih godina jeste izraz žestoke, lične, mistične hrišćanske vere, koja se javlja sa jednakim intenzitetom u crtežima za Raspeće iz istog perioda.

I u Mikelandelovim spisima uočava se odgovarajuća promena. Mnogo onoga što je rečeno, o njegovim stavovima iz srednjeg perioda njegovog života, još se snažnije odnosi na njegove pozne godine. Njegov pristup svetu i umetnostima postaje još duhovniji, ali u isto vreme i specifičnije hrišćanski. Njegovo religiozno osećanje je sada kombinacija mističke neoplatoničarske koncepcije i intenzivne vere u spasenje Verom, o čemu je slušao od Savonarole i grupe oko Kontarinija. Ali on manje govori o apstraktnoj božanskoj suštini, a više o Bogu kome se lično obraća. Možemo da pretpostavimo da baš iz tog vremena potiče njegov komentar o slikama fra Anđelika, koji pokazuje koliki je značaj on pripisivao hrišćanskoj pobožnosti umetnika: „Ovaj dobri čovek je slikao svojim srcem, tako da je svojom olovkom mogao da svojoj unutrašnjoj odanosti i pobožnosti da spoljašnji izraz, što ja nikada ne mogu da postignem, pošto ne mislim da imam tako dobro srce.“⁴²

On želi da napusti ceo svet i da ustredredi sve svoje misli na Boga, ali oseća da bez Božje milosti ne može da uradi ništa:

⁴² V. Paleorti, *Archiepiscopale bononiense*, Roma, 1594, str. 81.

Gl'infiniti pensier mie', d'error pieni,
 Ne gl'ultim' anni della vita mia
 Ristringet si dovrien 'n un sol che sia
 Guida agli eterni suo' giorni sereni.
 Ma che poss' io, Signor, s'a me non vieni
 Coll' usata ineffabil cortesia?⁴³

Bezbrojnih misli često blude jedra
 U ovim poznim letima mog žića,
 Valjala bi svaka da krene put bića
 Jednog, put dana gde je večnost vedra.
 Gospode, vazda milost ti je štedra,
 Bez nje kako bih smogao pokrića?

Sva ovozemaljska ljubav se mora odbaciti. Mikelandelo kao da više nema veru u ljudsku lepotu kao simbol božanskog. On je se pre plaši kao odvrtačanja od čisto duhovnih stvari:

Deh, fammiti vedere in ogni loco!
 Se da mortal bellezza arder mi sento,
 Appresso al tuo mi sarà foco ispentito,
 E io nel tuo sarò, com' ero, in foco.
 Signior mio caro, i' te sol chiamo e 'nvoco
 Contra l'inutil mio cieco tormento:
 Tu sol puo' rinnovarmi fuora e drento
 Le voglie e 'l senno e 'l valor lento e poco;
 Tu desti al tempo ancor quest' alma diva
 E 'n questa spoglia ancor fragil' e stanca
 L'incarcerasti e con fiero destino.
 Che poss' io altro, che così non viva?
 Ogni ben senza te, Signior, mi manca;
 Il cangiar sorte è sol poter divino.⁴⁴

O, daj da te vidim kud god da podem,
 U plamu smrtnu ako se obretem
 Lepote, u tvom biće on zapreten
 Plamu, u njega opet ću da dodem.
 Gospode dragi, da jalov slep prode
 Jad moj, jedino k tebi vapaj krete:
 Tek ti opet spolja, iznutra mi spleteš

⁴³ Frey, cxlviii, c. 1554–1555.

⁴⁴ Frey, cxxiii. 1547–1550.

Želje, um, snagu, kad nejakost glode.
 Božanstvenu dušu ti u vreme dade,
 U ovo krhko posustalo telo,
 Da zatočena strepi od zle kobi.
 Šta ja da činim da joj pružim nade?
 Gospode, svakog dobra si mi vrelo;
 Sudbom da vlada moć božanska dobi.

On mrzi ovozemaljske stvari i plaši ih se jer ih smatra iskušanjima, ili, u najboljem slučaju, odvrtačanjem od jedne više dužnosti. U strasnom kajanju on piše:

Le favole del mondo m'anno toltro
 Il tempo dato a contemplare Iddio,
 Nè sol le grazie sue poste in oblio,
 Ma con lor, più che senza, a peccar volto.
 Quel ch'altri saggio me fa cieco e stolto
 E tardi a riconoscer l'error mio.
 Manca la speme, e pur cresce il desio
 Che, da te, sia dal proprio amor disciolto.
 Ammezzami la strada, ch'al ciel sale,
 Signior mio caro, e, a quel mezzo solo
 Salir, m'è di bisogno la tua 'ita.
 Mettimi in odio quanto 'l mondo vale
 E quante sue bellezze onoro e colo,
 Ch'anzi morte caparri eterna vita.⁴⁵

Šarene laže uzeše od mene
 Vreme za misli upućene Bogu,
 On mi dade milost da tvoriti mogu,
 A ja dopustih da u grehu venem.
 Slep i lud od onog što drugog prene
 Odocnih, ležim na zabluda logu.
 Malo je nade, al' Ti želju mnogu
 Poslah, da me od samoljublja skreneš.
 Upola smanji moj uspon do neba,
 Gospode moj dragi, ni polovine
 Bez tvoje pomoći ne umem preći.
 Čar ovog sveta neka mi ne treba,
 Sve lepo što slavim, za čime ginem,
 Da pred smrt smognem večni život steći.

⁴⁵ Frey, cl, c. 1555.

Najupečatljiviji od svih, međutim, jeste sonet u kome se on okreće ne samo protiv sveta i smrtne lepote, već i protiv imaginacije same i protiv umetnosti do koje ga je imaginacija dovela:

Giunto è già 'l corso della vita mia

Con tempestoso mar per fragil barca,

Al comun porto, ov' a render si varca

Conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia

Che l'arte mi fece idol' e monarca

Conosco or ben, com' era d'error carca

E quel ch'a mal suo grado ogn' uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,

Che fien or s'a duo morte m'avvicino?

D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Nè pinger nè scolpir fie più che quieti

L'anima, volta e quell' amor divino,

Ch'apersè, a prender noi, 'n croce le braccia.⁴⁶

Put mog života već se bliži kraju,

Po burnom moru u krhkome čunu,

U luku stigoh, gde diče se il' kunu

Svi dok za dela svoja račun daju.

Tu mi se ljupke maštarije maju,

Umetnost, idol i vladarka, sunu

Njih u mene, a sad vidim je punu

Zabluda, u ljudsku želju što staju.

Ljubavne misli vesele i tašte

Kud će, kad su mi dve smrti na tragu,

Jedna izvesna, druga s pretnjom hrli.

Slikom il' kipom neće mir iz mašte

K duši, što ište ljubav božju dragu,

S krsta raširi ruke, nas da grli.

Ovaj sonet je možda vrhunski dokaz promena koje su nastupile u Mikelandelu od vremena njegove mladosti. Teško je poverovati da bi se humanistički tvorac ranog Baha, ili čak slikar Sikstinske kapele, ikada mogao moliti da se umetnostima ospore osećanja hrišćanske pobožnosti.

⁴⁶ Frey, cxlvii, c. 1554.

Mikelandelo je primer, ili redak fenomen, velikog umetnika koji je i sposoban i spreman da napiše sve što misli o svojoj umetnosti. Vrednost tih spisa za nas u velikoj meri zavisi od svetlosti koju bacaju na umetnikovo slikarstvo i skulpturu. Moguće je uživati u freskama Sikstinske kapele, i čak ih i razumeti, i da se ne pročita nijedan sonet, ali doživljaj i poezije i slika može da se pojača njihovim međusobnim poređenjem, a u slučaju Mikelandelovih najkasnijih dela, poput *Pijete Rondanini*, izražavanje, u poznim sonetima, nejasnijih, ali ne manje zaokruženih ideja, u klesanim formama statue može da pruži ključ za njeno značenje, za kojim svako ko ne poznaje te sonete može dugo i bezuspešno da traga. Promene u Mikelandelovom poimanju života mogli bismo da izvedemo iz njegovih slika i skulpture, ali svedočanstvo pisane reči je privlačnije, jer je manje podložno pogrešnom tumačenju; a pretpostavka zasnovana na njegovom likovnom delu višestruko je snažnija kada je potvrđi pisana reč. Promene koje smo ovde pratili, međutim, nisu samo promene u jednoj jedinosti ličnosti. Jer, Mikelandelo je predstavljao one koji su pripadali renesansi, ali su živeli i u ranim fazama kontrareformacije. Promena u njegovim idejama, stoga, prati prelaz iz jedne epohe u drugu, i priprema put za umetnost i doktrine manirizma.

6. Manje poznati autori visoke renesanse

Uopšte gledano, visoka renesansa u Italiji nije izazvala eksploziju teorijskih dela koja se mogla očekivati. Razlog je mogao da bude to što je umetnosti u ranom šesnaestom veku bila na vrhuncu razvoja, kada se teorija, za trenutak, učinila nepotrebnom. U kvatrocentu su ideje koje su umetnici razrađivali bile tako nove i uzbudljive da su zahtevale teorijsku obradu. U ranom činkvečentu ova novootkrivena teritorija bila je sasvim osvojena. U umetnosti je ostalo malo od čemu se još imalo raspravljati, pošto su se svi slagali s manje ili više utvrđenim zbirom doktrina koje je utvrdila prethodna generacija. Kritičari su, stoga, mogli samo da nastave da na prikladan način kopiraju skup prihvaćenih ideja.¹

Zanimljivija, međutim, od ovih popularizatora bila je jedna mala grupa venecijanskih kritičara koji su pisali sredinom veka. *Disegno* (Crtež) Firentinca Antonija Frančeska Donija, objavljen u Veneciji 1549. godine, ne pruža ništa od teorijskog interesa, ali iz dela tri druga pisca možemo da steknemo neku predstavu o tome šta su Venecijanci mislili o slikarstvu sredinom činkvečenta. Ti su pisci bili Paolo Pino, čije se delo *Dialogo di Pittura* (*Rasprava o slikarstvu*) pojavilo 1548; Mikelandelo Bjonodo, koji je naredne go-

¹ Među priručnicima ove vrste treba pomenuti sledeće: Pomponius Gauricus, *De Sculptura* (O skulpturi), Firenze, 1540; Lancilotti, *Trattato de Pittura* (*Traktat o slikarstvu*), Roma, 1509. U prethodnom poglavlju smo već pomenuli Kastiljoncove aluzije na slikarstvo u *Dvoraninu*, i Ekvikoline u njegovim *Instituzioni*. Ovim imenima se može dodati ime Paola Dovija, koji je napisao kratke živote Leonarda, Rafaela i Mikelandela.

dine objavio svoje *Della Nobilissima Pittura* (O plemenitom slikarstvu); i Lodoviko Dolče, o čijem će dijalogu *L'Aretino* (Aretino), štampanom 1557. godine, uglavnom biti reči u poglavlju posvećenom religioznom slikarstvu.

Ovi traktati su napisani u trenutku kada se venecijansko slikarstvo kolebalo između renesanse i manirizma. Ticijan, velika figura starije generacije, polako je menjao svoj stil, napuštajući raniji senzualni manir, i okretao se dramatičnijem, emocionalnijem i religioznijem stilu. Među mladim umetnicima, Tintoretto, Paris Bordone i članovi porodice Basano celim su bićem težili manirizmu, dok je nekoliko glavnih figura, poput Veronezea, nastavilo da radi u starijoj venecijanskoj tradiciji.

Isto ambivalentno osećanje i isto oklevanje nalazimo i kod kritičara. Mnogo od onoga što oni kažu prosto je tradicionalni materijal ranijih renesansnih traktata. I Pino, i Dolče i Bjonodo uzimaju mnogo od Albertija, dok Bjonodo čak gotovo doslovno ponavlja nekoliko njegovih poglavlja, a uobičajena mesta iz Plinija i drugih antičkih pisaca čine veliki deo svakog od ovih traktata.

Iako je njegov dijalog nastao najkasnije od ova tri, Dolče renesansi pripada mnogo više od druga dva kritičara. Tema njegovog dijaloga jeste da Mikelandelo nije tako veliki umetnik kakvim se obično smatra, i da su bar Rafael i Ticijan bolji od njega. Kasnije će se videti da je Dolče, koji je u ovom dijalogu u velikoj meri zastupao Aretinovo stanovište, imao lične razloge da umanjuje značaj Mikelandela kome se sigurno divio,² ali je verovatno stvarno mislio da je Mikelandelo, u poređenju sa Rafaelom, bio jednostran umetnik i da je u svom poznijem delu, naročito u *Strašnom sudu*, odstupio od svog ranijeg principa. Bilo bi u skladu sa njegovim strogo renesansnim nazorima da manirističke idiosinkrazije *Strašnog suda* smatra nakazama i znakovima dekadencije. Za njega je Rafael bio savršeni primer uravnoteženog humanističkog slikara, veštog u svim granama svoje umetnosti, koji se ne posvećuje tražanju za samo jednim kvalitetom, kao što se, po njemu, Mikelandelo usredsredio na crtanje akta. Ali on čak i iznad Rafaela stavlja Ticijana kao najvećeg slikara ovog perioda, uravnoteženog umetnika, vrhunskog majstora boje. U nekim izvodima Dolče protestu-

² Videti njegovo pismo Baliniju u Bottari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere*, Milano, 1822, v. str. 175.

je protiv postupaka koje se posebno vezuju za manirizam. On ne odobrava neopravdana skraćivanja u slici, koja služe samo radi prikazivanja umetnikove veštine;³ on ne odobrava ni uobičajenu praksu da se svaka figura namerno čini elegantnom, dovijanje manirista koji su sledili Parmidanina.⁴ Dolče veoma poštuje antičke umetnike,⁵ i više voli laku Rafaelovu eleganciju nego Mikelandelovu *terribiltà* – razlikovanje koje je sada jednako opoziciji između renesanse i manirizma. Dolče otvoreno raspravlja o jednoj stvari kojom su se raniji autori bavili samo indirektno, naime, pravu laika koji i sam ne slika da sudi o umetnosti. Raniji renesansni pisci tekstova o slikarstvu mislili su, izgleda, da je obrazovani laik bio kompetentan da sudi o svemu osim o tehničkoj strani slikarstva, ali tek Dolče jasno iskazuje taj stav.⁶ Zasnovan na ideji da je slikarstvo učeno zanimanje i da mu je poezija sestra, taj stav je tipičan za Dolčeove humanističke nazore.

Paolo Pino je oprezniji u svom nazoru. On je, kao pravi humanista, mišljenja da slikar mora da se rodi sa prirodnim talentom za svoju umetnost;⁷ i govoreći o lakoći, kojoj su maniristi dali takvu važnost, on i dalje stoji u renesansi, i smatra da treba izbegavati kako veliku brzinu tako i veliku sporost.⁸ S druge strane, kada zabeva da umetnik dovidljivim skraćenjima u svojim slikama pokaže virtuoznost, on više govori kao manirista.⁹ U jednom drugom odeljku nagoveštava teoriju eklektizma, kada kaže da bi Tician i Mikelandelo, kada bi udružili svoje talente, stvorili savršenog umetnika.¹⁰ Ta se ideja uvek iznova javlja u poznomanirističkim spisima, a predstavlja se i kao jedna Tintoretova maksima.

Mikelandelo Bjondo je, uopšte, puki plagijator bez ikakvog osećanja za slikarstvo. Sve svoje ideje on je pozajmio iz tradicionalnih renesansnih izvora, ali traktat završava opisom deset tema za slike, u Filostratovom maniru, čime pokazuje da je bliži manirističkim idealima. Opisi su mešovita neoplatoničarske imaginaci-

³ *L'Avetino*, ed. 1735, str. 208.

⁴ *Isto*, str. 192.

⁵ *Isto*, str. 190.

⁶ *Isto*, str. 116.

⁷ *Dialogo*, str. 21.

⁸ *Isto*, str. 18.

⁹ *Isto*, str. 5.

¹⁰ *Isto*, str. 24.

je, slobodno tumačene mitologije, i sholastičke simbolike – zapravo, samo onih elemenata koji će kasnije biti sažeti u čisto manirističkim spisima o umetnostima.

7. Vazari

Politički nemiri ranog šesnaestog veka na različite su delove Italije uticali na različite načine. Nešto smo već rekli o pometnji koju je u Rimu izazvala pljačka iz 1527. godine. U Firenci, ta je epizoda bila znak za novu eksploziju nacionalnog osećanja. Mediči su proterani, i grad je jedno vreme bio pod narodnom upravom. Ali, do 1531. godine Mediči su ponovo uspostavili svoju vlast, i ovoga puta su se pobrinuli da unište čak i one tragove demokratije koje su tolerisali pre 1527. Njihovo upravljanje gradom postalo je neskriveno autokratsko, i od stare republike nije ostalo ništa osim imena. Tokom pontifikata Klimenta VIII i prvih godina Pavla III veza između Firence i Rima bila je snažna, ali kada je papstvo, oko 1545, prešlo u militantnu fazu kontrareformacije, ta je veza sve više slabila. Narednih nekoliko decenija na Firencu je manje nego na druge italijanske gradove uticao duh koji je nadahnjivao reformatore poput Karafe. Njena uprava je ostala čisto svetovna, pa je čak i inkvizicija u njoj potpadala pod državnu kontrolu. U Firenci se nikad nije osetilo ono gorko religiozno razočaranje koje je obuzelo Mikelandela u Rimu, niti borbeni hrišćanski duh personifikovan u svetom Ignaciju.

Stoga je umetnost Firence iz sredine šesnaestog veka nedvosmisleno dvorska umetnost. Ustrojstvo grada bilo je odveć autokratsko da bi moglo da iznedri humanističku umetnost poput one koja je negovana pod Julijem II, ali je bilo i suviše svetovno da bi stvorilo mistično slikarstvo Mikelandela iz njegovih zrelih godina, ili poznog rimskog manirizma. Firentinski manirizam, oličan u sli-

karstvu Vazarija ili Broncina, ne poseduje ni racionalizam firentinskog slikarstva ranog kvatročenta, ni emocionalni naboj Mikelandelovog *Strasnog suda*, a ni organizovanu didaktičnost Iadea Cuccara.

To je još uvek bila jedna forma renesansne umetnosti u kojoj su sačuvani mnogi elementi klasicizma, ali transformisani tako da istaknu dvorski ton koji je slikarstvo usvojilo. Klasična kultura firentinskih manirista izgubila je svoju agresivnost. Ona više nije bila progresivno racionalna, već je postala elegantna i dovitljiva. Uopšte, umetnici se za svoje teme okreću ili gloriifikaciji Medičija ili alegorijskoj mitologiji, tako spletenoj da je potreban čitav jedan tom da objasni fresko ciklus kao što je Vazarijev u Palaco Vekjo. Religiozne su teme obrađivane na isti način. Broncinove freske u kapeli Eleonore od Toleda u Palaco Vekjo varijacije su na temu ljudske figure, sasvim oslobođene bilo kakvog duhovnog značenja; takve su i Vazarijeve religiozne slike.¹ Vladajući stil postao je elegantan, ljubak i izveštačen. Od pravog stila visoke renesanse nije sačuvano ništa izuzev veštine i svetovnosti. Njegova energija i racionalizam su nestali.

Kao što treba i očekivati u umetnosti stvorenoj na takvom dvoru, samo je u portetu došlo do pravih pomaka. Pontormo, a još više Broncino, razvili su u slikanju portreta jedan novi stil u kome je elegancija kombinovana sa izvesnim formalizmom poze i preciznim naturalizmom detalja.

Teorijski ekvivalent firentinskog slikarstvu sredine šesnaestog veka pružili su Vazarijevi spisi. Postoje i drugi izvori, kao što su Čelinjevi traktati o umetnosti zlatarstva i vajarstva, ili *Lekcije (Lezioni)* Benedeta Varkija, ali su oni i suviše površni da bi bili od koristi, osim kao dopuna ili potvrda onoga što nalazimo kod Vazarija. Od samih Vazarijevih dela, za teoriju su od važnosti samo *Životi*, pošto njegovi *Ragionamenti (Objašnjenja)* sadrže samo objašnjenje alegorija u jednom ciklusu slika, a pisma ne otkrivaju mnogo. Iz *Života* je, s druge strane, moguće steći neku ideju o tome šta je Vazari mislio o umetnostima.

¹ U doba njegove mladosti su, naravno, živeli i slikari kao Roso i Pontormo, koji su radili u drugačijem maniru i početkom veka slikali slike strasnog religioznog naboja. Ali on ne pripada tipu manirizma koji se odražava kod Vazarija, i zato se on ovde ne razmatra.

Sa tim materijalom, međutim, nije lako izaći na kraj. *Životi* su prvi put objavljeni 1550. godine, pod naslovom *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani (Životi najboljih italijanskih arhitekata, slikara i skulptora)*, i ponovo su, u proširenoj formi, izdati 1568. Pored pravih biografija, u kojima se mogu naći nepovezani komentari o funkciji umetnosti, u ovom delu postoje i izvesni delovi posvećeni uglavnom teorijskoj raspravi. Postoje dva predgovora: prvi sadrži argumente u korist superiornosti slikarstva u odnosu na skulpturu, a drugi istoriju umetnosti od najranijih vremena do Čimabue. Tu su i tri uvoda posvećena slikarstvu, skulpturi i arhitekturi, svakom ponaosob, uglavnom ispunjena detaljima tehničke prirode, ali i sa nekim opštim komentarima. Napokon, tu je i *proemio* (predgovor) za svaki od tri dela na koje su podeljeni *Životi*, i u njima se razmatraju opšte karakteristike perioda o kome je reč.

Na prvi pogled čini se da kod Vazarija postoje mnogi ostaci teorije visoke renesanse, ali kada se oni istraže, vidi se da su svi elementi koji su opstali izmenjeni i da im je dato novo značenje.

Za Vazarija, kao i za Albertija, temelj svake teorije slikarstva jeste stav da se ono sastoji od podražavanja prirode. Jedna od njegovih najviših pohvala slikarstva jeste kada navodi da su figure takvo prirodne da izgledaju kao žive, i u predgovoru *Života* on kaže: „Sva naša umetnost je podražavanje ponajviše prirode, a zatim onih dela koja su načinili oni koji su po njegovom sudu bolji od njega, jer čovek sam ne može da se uzdigne tako visoko.“² Ovaj izvod je tipičan, jer kada Vazari kaže „podražavati prirodu“ on je gotovo uvek kvalifikuje tako da na kraju čitalac stekne utisak da postoje mnoge druge stvari kojima umetnik treba da teži, važnije od predstavljanja prirode. Na primer, bar je jednako važno da on uči studijom drugih slikara, jer, kako Vazari kaže govoreći o Ticianu, čiji je stil previše naturalistički za njegov ukus: „Onaj koji nije mnogo crtao ni studirao najizvrsnija stara i moderna dela ne može ... da poboljša stvari koje podražava iz života dajući im ljupkost i savršenstvo, po kojima umetnost prevazilazi prirodu.“³ Vazari je očigledno čvrsto verovao u to da umetnost može da prevaziđe prirodu, jer u *Životima* taj stav ponavlja u nekoliko kontek-

² Nav. izdanje, i, str. xliii.

³ Isto, ix, str. 171.

sta.⁴ Stoga je on daleko od toga da se složi sa Leonardom da jedina umetnikova nada leži u najvećoj mogućoj sličnosti sa prirodom. U stvari, u životu Domenika Puliga on nagoveštava pravi kontrast između lepote i naturalizma:

Vidco sam neke glave koje je on portretisao prema prirodi, koje, iako imaju, na primer, kukast nos, jednu usnu malu a drugu veliku, i druge takve nakaznosti, ipak podsećaju na život, pošto je on dobro uhvatio izraz onoga koga je portretisao; dok su, s druge strane, mnogi izvrsni majstori pravili apsolutno savršene slike i portrete, što se tiče veštine, ali bez ikakve sličnosti sa onima koje je trebalo da predstavljaju. I da kažem istinu, onaj koji slika portrete mora da nastoji, ne razmišljajući o tome šta se traži za savršenu figuru, da ih slika nalik onima kojima su namenjeni. Kada portreti nalikuju i kada su lepi, oni tada mogu da se zovu retkim delima, a njihovi autori zaista odličnim zanatlijama.⁵

Alberti je priznao da tačno podražavanje samo po sebi nije dovoljno da proizvede savršenu lepotu, ali on nikada ne bi dozvolio direktan kontrast između sličnosti i lepote, koji je načinio Vazari.

Vazarijev stav prema prirodi ilustruje još nešto. Jedan od njegovih osnovnih razloga za preporuku pažljive studije prirode jeste što je to jedino sredstvo pomoću kog umetnik može da dostigne nivo na kome može da po sećanju crta bilo šta sa lakoćom i bez potrebe za modelom.

Najbolje je crtati aktrove muškaraca i žena i, tako, putem neprestane vežbe, u sećanju sačuvati mišiće torza, leđa, nogu, ruku i kolena, sa kostima ispod njih. Onda čovek može da bude siguran da, uz mnogo vežbe, pomoću mašte mogu da se crtaju stavovi u bilo kom položaju a da se pred očima nemaju živi oblici.⁶

⁴ Na primer, govoreći o Mikelandelu, iv, str. 84, i Rafaelu, iv, str. 83. Istina je da se u životu Mina da Fijezole on jasno suprotstavlja ovom učenju, i kaže da umetnik nikako ne može da bude jednak sa prirodom, ali u ovom slučaju, to je stvar posebnog zalaganja, jer Vazari ponovo vrednuje one umetnike koji samo podražavaju dela drugih, a da se ne obraćaju samoj prirodi. Ovo, naravno, vodi ka manirizmu, koji Vazari uglavnom ne osuđuje, kada je to manirizam njegove generacije, ali koji osuđuje kada je to konvencija nerealizma u duhu kvattrocenta.

⁵ *Lives*, iv, str. 280.

⁶ *Introduction: Of Painting (Uvod: O slikarstvu)*, pogl. i; *Vasari on Technique (Vazari o tehnici)*, ed. L. S. Maclehorse, str. 210.

je Pontormo mogao da prenese samo u formama pozajmljenim od severnjačke poznogotičke umetnosti, bio je veoma neukusan za Vazarija, koji je više voleo njegova spokojna rana dela, slikana pod uticajem Andrea del Sarta. Zbog istih razloga on ne voli ni Bekafumijeve pozne slike, u kojima, smatra, glave imaju „izraz strave koji nikako nije prijatan“¹⁵.

Presudna u celoj Vazarijevoj teoriji jeste pojava novog kvaliteta – ljupkosti, *la grazia*. Ova je reč, naravno, bila primenjena na slikarstvo i pre Vazarijevog vremena, ali samo u smislu koji se ili nejasno brkao sa lepotom ili se od nje neznatno razlikovao.¹⁶ Kod Vazarija termin dobija sasvim novu funkciju – razlikuje se od lepote, i čak joj se i suprotstavlja. Taj kvalitet nije jasno definisan u *Zivotima*, ali uklapanjem različitih izvoda možemo videti da je lepota jedan racionalni kvalitet koji zavisi od pravila, dok je ljupkost kvalitet koji se ne može definisati, a zavisi od suda i, samim tim, od oka. Takođe, vrlo brzo postaje očigledno da Vazarija prevashodno zanima ljupkost, a ne lepota. On govori o „delikatnosti, prefinjenosti i vrhunskoj ljupkosti“ kao „kvalitetima koje proizvodi savršenstvo umetnosti“ i, ako njih nema, nije dovoljno da „udovi figure kao celina budu u saglasnosti sa antikom i da poseduju tačan sklad proporcija“¹⁷. Tačnost ne može da proizvede ljupkost.¹⁸

Još jednom se moramo pozvati na citat, naveden u vezi sa Vazarijevom upotrebom reči „sud“, koji je izuzetno važan za značenje koje on pridaje ljupkosti. Radi se o njegovom zaključku o majstorima kvatročenta: „U proporciji se tražila izvesna tačnost suda pomoću kog njihove figure, a da nisu izmerene, mogu da poseduju, u pravom odnosu prema svojim dimenzijama, jednu ljupkost

¹⁵ Isto, vi, str. 249.

¹⁶ Alberti se, na primer, poziva na „quella gratia ne' corpi quale dicono bellezza“ („onu ljupkost u telima koju nazivaju lepota“; „Della Pittura“, knj. ii, str. 109), i dodaje da on ne zna ni za jedan drugi način da se ona dosegne osim pomoću brižljive studije prirode. Neoplatoničari kvatročenta na isti način prave razliku između ljupkosti i lepote kao Vazari, ali je oni primenjuju na telesnu lepota, ne na lepota umetnosti.

¹⁷ Lives, iv, str. 81.

¹⁸ U svom *Discorso della Bellezza e della Grazia (Rasprava o lepoti i ljupkosti)* Benedetto Varki pravi, grubo, istu razliku između lepote i ljupkosti koju je napravio Vazari, iako se ono što on kaže samo indirektno odnosi na ono o čemu je ovde reč, budući da njega zanima samo lepota i ljupkost žena, a ne umetničkih dela.

koja prevazilazi meru.“¹⁹ U ovoj rečenici je utvrđena zavisnost ljupkosti od suda i stoga, napokon, od oka; i u drugim pasusima Vazari daje izvesne nagoveštaje koji više otkrivaju prirodu ljupkosti.

Ljupkost se, na primer, obično suprotstavlja ozbiljnom i uzvišenom. Poredeći Leonarda i Rafaela, Vazari kaže da ako ovaj drugi i nije mogao da bude jednak Leonardu po „izvesnoj uzvišenosti ideja i veličini umetnosti“, on mu se, ipak, približio po slatkoći, po lakoći i „ljupkosti boje“²⁰. I na drugim mestima on govori o „onima koji, malo uživajući u najvišim i najtežim uzletima umetnosti, vole stvari koje su pristojne, jednostavne, ljupke i slatke“²¹.

Ova veza ljupkosti sa slatkoćom i mekotom redovno se javlja kod Vazarija. U životu Mazolina ona je u bliskoj vezi sa efektima *morbidezze* i *sfumato*;²² on kaže da delu Đulija Romana nedostaje ljupkost zbog njegovog mračnog i teškog kolorita;²³ a za figure umetnika kvatročenta kaže da ne prikazuju mišice „sa onom slatkom i lakom ljupkošću koja lebdi u sredini između vidljivog i nevidljivog“²⁴. Isti zaključak, da ljupkost izvire iz slatkoće i prefinjenosti, može da se izvuče iz liste umetnika koje Vazari naročito hvale zbog ovog kvaliteta: Rafael, Parmidano i Perino del Vaga.

Ali ono što, kada sve drugo zakaže, daje najjasniju ideju ljupkosti u smislu u kome je koristi Vazari, jeste njena veza sa lakoćom. Brzina i lakoća izrade sami po sebi nisu bili kvaliteti kojima su težili umetnici ili koje su preporučivali teoretičari kvatročenta. Baš suprotno, pažljivost i tačnost u radu bili su njihov prvi cilj, a prema brzini ili sporosti su, čini se, bili relativno ravnodušni. Maniristi su se, međutim, ponosili time što su mogli da ostvare rekorde u oslikavanju zidne površine. U svojoj autobiografiji, Vazari se hvali time što svoja dela radi „ne samo sa najvećom mogućom brzinom, već i sa neverovatnom lakoćom i bez napora“²⁵, a da ovo nije prazno hvalisanje dokazuje njegov performans u Palazzo del-

¹⁹ Lives, iv, str. 80.

²⁰ Isto, iv, str. 242 f.

²¹ Isto, v, str. 166.

²² Isto, ii, str. 167.

²³ Isto, vi, str. 149.

²⁴ Isto, iv, str. 80.

²⁵ Isto, x, str. 187.

la Cancelleria (Palati Apostolske kancelarije) u Rimu, čiji je veliki hol prekrpio freskama za sto dana.²⁶

Svaki trag truda, svaki dokaz da se umetnik znojio nad svojim delom, uništiće ljupkost slike, i daće joj ono što je, po Vazarijevom mišljenju, pogubni kvalitet suvoće. Ceo kvatročento Vazari je osudio kao suv. Umetnici toga vremena davali su „dokaz marljive studije“ u doradi svojih slika, ali „studija, kada se koristi ne bi li se postigla dovršenost, daje suvoću maniru“²⁷, i tek su posle Leonarda slikari uspeali da postignu tu „savršenu ljupkost, dobijenu nastankom izvesne suvoće, težine i oštrog manira, koji je našoj umetnosti ostao od preterane studije Pjera dela Francške“ i drugih.²⁸ Učelo je umetnik koji je najviše prekovrean zbog preterane razrađenosti, naročito perspektive, njegove opsesije, zbog čega je ispoljio nedostatak suda.²⁹

Umetnik stoga mora da teži „ljupkosti i lakoći koje najviše gode oku“. Ali lakoća neće sama proizvesti ljupkost; ona ima druge prednosti, kao što je da sobom nosi neposrednost: „Mnogi slikari ... u prvoj skici postižu, kao da ih je vodio neki plamen nadahnuća, nešto dobro i izvesnu meru neposrednosti; ali posle, kada dovršavaju, ta neposrednost iščezava.“³⁰ Svaki preterani trud ili napor uništiće efekat nadahnuća. On je bio poguban, na primer, u slučaju Učela: „jer duh genija se pokreće samo kada um želi da radi i kada se upali plamen nadahnuća, jer tada na videlo izlaze odlični i božanski kvaliteti i sjajne zamisli“³¹.

Iz onoga što je već rečeno o Vazarijevoj ideji ljupkosti i lakoće neće iznenaditi to što ih on obe crpi iz prirodnog dara koji se ne može sreći mukom i studijom. „Veliku zahvalnost Nebu i Prirodi duguju oni koji radaju svoja dela bez napora i sa izvesnom ljupkošću koju drugi svojim delima ne mogu da daju ni studijom niti podražavanjem.“³² S druge strane, umetnika treba osuditi ako se ne potruži da neguje svoj prirodni talenat. Vazari, na primer, zbog

²⁶ Kažu da je Mikelandelo, pošto mu je Vazari rekao da je završio freske za tako kratko vreme, odgovorio: „Vidim.“ Anibale Karo je takođe pohvalio umetnika zbog brzine rada (v. Bottari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere*, II, str. 17), a svi klasičisti-istoričari sledećeg veka od Belorija do Felibjena kritikuju maniriste zbog njega.

²⁷ *Lives*, IV, str. 81.

²⁸ *Isto*, IV, str. 82.

²⁹ *Isto*, II, str. 131.

³⁰ *Isto*, V, str. 260.

³¹ *Isto*, II, str. 131.

³² *Isto*, III, str. 147.

ovoga kori Parmidanina: „Da je Francško, koji je prirodno posedovao veoma živ duh, sa lepim i ljupkim maniirom, istrajavao u svakodnevnom radu, malo-pomalo bi u umetnosti uznapredovao toliko da bi, čak i kada bi davao lep, ljubak i najprekrasniji dah svojim glavama, prevazišao i samog sebe i druge u čvrstini i savršenoj izvrsnosti svog crteža.“³³

Stoga Vazari u jednom smislu odobrava pažljivu studiju i težak rad, a u drugom ne. Ovakvo on rešava problem kombinovanja ljupkosti i solidne veštine crtanja: „Kao rezultat dugogodišnje studije i prakse ruka mora da bude slobodna i vešta u crtanju i podražavanju svega što je proizvela priroda.“³⁴ Što će reći, da bi stekao potpunu spretnost u crtanju i slikanju prirodnih predmeta, umetnik mora da se uvežbava pažljivom studijom i marljivim podražavanjem. Zbog toga on može da se beskrajno muči i brine; ali, kada dođe do izrade nekog određenog dela, on mora da radi što je moguće brže da se na platnu ne bi pojavili nikakvi tragovi napora. Kada dostigne savršenu veštinu, umetnik će moći da prema sećanju crta bilo šta, bez ikakve potrebe da se obrati modelu.

Vazari je prvi autor tekstova o umetnosti koji je razradio teoriju ljupkosti u slikarstvu, ali to, samo po sebi, i nije bilo neko otkriće. Jer, on je na umetnosti samo primenio koncept ljupkosti kao neophodan deo ponašanja koje su razvijali autori tekstova o stilovima, naročito oni iz neoplatoničarske škole, poput Kastiljonea. Zaista, govor o ljupkosti u njenom društvenom smislu u *Dvoranini* je tako blizak Vazarijevom stavu prema njenoj primeni na umetnosti da možemo da zaključimo da je on ovu ideju crpeo direktno iz tog izvora.

U prvoj knjizi *Dvoranina* Kastiljone daje uputstva koja jedan dvoranim mora da sledi u svojim odnosima sa drugim ljudima. Na kraju, jedan od učesnika u dijalogu kaže: „Sva dela, gestove, ponašanja, napokon sve pokrete dvorantina treba da prati ljupkost. A ovo, mislim, stavlja kao prilog svakoj dobroj stvari, bez kog malo vrede sva njegova druga svojstva i stanja.“³⁵ Ljupkost je, stoga,

³³ *Isto*, V, str. 254.

³⁴ *Introduction: Of painting*, pogl. I.

³⁵ Prev. Hobby. Everyman's Library, str. 43. (Up. sa Baldesar Castiglione, *Dvoranini*, XXIV, str. 51: „Ako dobro pamtim, čini mi se, gospodine konte, da ste večeras više puta ponovili kako svoje delovanje, geste, držanje, ukratko sve svoje kretinje dvoranim mora popratiti skladnošću, i čini mi se da to stavlja kao začin svemu, bez kojega bi sve druge osobine i dobri preduvjeti bili bezvrijedni.“ – *Prim. prev.*)

onaj izuzetni kvalitet koji se dodaje solidnijim „osobinama“ i „stajanjima“ koji se mogu naučiti. Ljupkost se, s druge strane, ne može naučiti, ona je dar s neba, a dolazi od zdravog suda.³⁶ Ona će nestati ako se čovek previše muči da je stekne, ili ako u svojim aktivnostima pokazuje bilo kakav napor. Ne može je proizvesti ništa osim potpune opuštenosti.³⁷ A jedini napor koji treba uložiti u njenom sticanju jeste napor da se sakrije veština na kojoj se ona zasniva,³⁸ i ona proizlazi iz *sprezzatura*, ili nemara, kako je prevodi Hobbi.³⁹ To su gotovo isti principi koje Vazari postavlja za sticanje ljupkosti u slikarstvu, a ova paralela je dovršena Kastiljoneovim poređenjem ljupkosti, koju preporučuje, i metoda starih slikara: „Kažu i to da je među nekim najodličnijim slikarima starog doba postojala izreka da je prevelika marljivost štetna, i da je Apeles zamelio Protogenu što nije mogao da digne ruke od ploče (odnosno, drvene table).“⁴⁰ Činjenica da Vazarijeva ljupkost potiče iz knjige o dvorskim manirima pokazuje pravi značaj ove ideje u njegovim delima. Za humaniste kvatročenta, slikarstvo je dostiglo poziciju učene umetnosti; za Vazarija, ono je bilo sticanje dobrih manira.

Pošto, ipak, Vazarijev glavni značaj nije značaj teoretičara, već istoričara umetnosti, nešto se mora reći o njegovom istorijskom pristupu. U opštim crtama, njegov stav je onaj tradicionalan stav firentinskih istoričara od Vilanija i Gibertija nadalje. Umetnost se do svoje najviše tačke uzdigla u staroj Grčkoj i Rimu; ona je doživela pad sa padom Rimskog carstva, padajući sve niže i niže u periodu varvarske dominacije; svoje prve korake ka obnovi je načinila u Toskani sa Cimabuom, i svaki sledeći korak napred načinio je neki firentinski umetnik – najpre Đoto, a zatim Mazačo u slikarstvu, a u arhitekturi Brunelleski. Vazari samo nastavlja tu liniju, dodajući još jednog velikog Firentinca, Mikelandela, kao vrhunca kome je vodio sav razvoj umetnosti.

³⁶ *Isto*, str. 43 ff.

³⁷ *Isto*, str. 46.

³⁸ *Isto*. Kastiljone isto primećuje u vezi sa šminkanjem kod žena. On kaže da su ljupke samo one koje mogu da se našminkaju tako vešto da niko ne može da kaže da su one uopšte našminkane. (*Isto*, str. 66)

³⁹ Prev. Hobby, str. 48.

⁴⁰ *Isto*. (Upor. sa Baldesar Castiglione, *Dvoranin*, str. 55: „Priča se i to da su neki vrlo slavni antički slikari imali poslovcu prema kojoj je prevelika revnost štetna, a i to kako je Apel prekovarao Protogena da ne zna dići ruke sa svoje slike.“ – *Prim. prev.*)

Vazarijev patriotizam povremeno postaje detinjast, ili, bar, kvari njegov istorijski sud. On, na primer, pokušava da samog sebe ubedi u to da su umetnosti nastale, ne u Haldeji ili Egiptu, kako se obično mislilo, već u njegovoj rodnoj Etruriji.⁴¹ Pišući o životu Lorenca Koste on prilično nerado priznaje da su postojali dobri umetnici koji nisu bili Toskanci,⁴² ali se prema njima retko odnosi s poštovanjem koje odaje svojim zemljacima. Dučo, na primer, dobija samo dve stranice u odnosu na Đotovih dvadeset pet; a kada piše o umetnicima kao što je Ticijan, njegove predfrase ne prestano izlaze na videlo.

Ali, u nekim drugim stvarima on pokazuje mnogo veću uravnoteženost suda nego što bi se očekivalo. On shvata da o jednom umetniku mora da se sudi u vezi sa njegovim istorijskim okruženjem, i da je glupavo osuđivati nekog slikara trećenta što nije bio realističan kao neki slikar činkvećenta.⁴³ „Moja namera je uvek bila da ne hvalim apsolutno, već, kako se to kaže, relativno, imajući u vidu mesto, vreme i druge slične okolnosti.“⁴⁴ Stoga umetnici ranijeg perioda mogu da dobiju zasluženu pohvalu zbog svog doprinosa opštem toku slikarstva od srednjovekovnog varvarstva do negovanog naturalizma renesanse.⁴⁵

Vazarijev stav, ipak, nije apsolutno nepromenljiv, i mogu se pratiti neke razlike između njegovih nazora iskazanih u izdanju iz 1550. i onih koji se javljaju u mnogo proširenijem izdanju iz 1568. godine. U svom odnosu prema istoriji, u drugom izdanju, on manje teži tome da iskaže svoj patriotizam nego u prvom. Prvo izdanje je osmišljeno samo da bi pohvalilo firentinske umetnike, sa Mikelandelovim životom kao vrhuncom. U kasnijem izdanju, nefirentinskim umetnicima Vazari je pristupio sa više širine, te, iako je Mikelandelo i dalje prilično otvoreno njegov favorit, dozvolio je nekim drugim da mu se približe, ili da mu, čak, u pojedinim stvarima budu jednaki. Rafaelu je naročito, iako se on u crtežu ne može takmičiti sa Mikelandelom, priznao je da je uravnoteženiji

⁴¹ *Predgovor Života*, prema: *Lives*, i, str. xli.

⁴² *Isto*, iii, str. 161.

⁴³ *Isto*, ii, str. 84.

⁴⁴ *Isto*, x, str. 221.

⁴⁵ Za Vazarijevu poštovanje gotičke umetnosti, i brižljivost kojom je davao odgovarajuće gotičke okvire crtežima iz trećenta, koje je posedovao u svojoj kolekciji, up. E. Panofsky, „Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris (Prva stranica ‚Knjige Đorda Vazarija)“, *Städte-Jahrbuch*, vi, 1930, str. 25.

umetnik, a čak je i Venecijance, čije je glavno interesovanje bila boja, 1568. tretirao s više naklonosti nego 1550.

U drugom izdanju, u uvodu poglavlja o slikarstvu, dodat je jedan važan pasus koji se odnosi na teoriju. To je jedini pasus u kojem Vazari uopšte pokušava da pristupi opštoj i apstraktnoj definiciji, i, premda rezultat uopšte nije jasan, veoma je zanimljiv. On pokušava da definiše crtež, o kome kaže da

proizlazeći iz intelekta on iz mnogih stvari crpe jedan univerzalan sud, kao što je forma ili ideja svih stvari u prirodi. ... Iz ovog znanja proističe izvesna ideja ili sud, koji se formira u umu, i ta ideja kojoj ruke daju izraz zove se crtež. Može se, stoga, zaključiti, da je ovaj crtež prosto jedan vidljivi izraz i manifestacija ideje koja postoji u našem umu, i koju su drugi oblikovali u svom umu i stvorili u svojoj imaginaciji.

Vazari se među ovim apstraktnim pojmovima ne oseća baš lagodno, ali značajno je to što on nastoji da umetnostima da nekakav teorijski temelj. Ovaj stav se zasniva na aristotelovskim idejama, i uvod je u obnovu apstraktno estetičke kod poznih manirista. Važnost data Ideji priprema nas za teorije Lomaca, a naročito Federika Cukara, o čijoj će verziji aristotelovskih doktrina biti reči u narednom poglavlju.⁴⁶

Kritičku tradiciju koju je Vazari uveo u Firencu nastavila je jedna mala grupa sledbenika. Nijedan od njih estetički nije imao da doprinese ništa mnogo originalno, ali su oni vredni pomena. Najvažniji je Rafaelo Borgini, čiji je dugačak traktat, *Il Riposo (Odmor)*, objavljen 1584. godine, najbolji izvor za biografije poznih firentinskih manirista. On je manje zanimljiv sa teorijske tačke gledišta jer Borgini svoje ideje gotovo doslovno preuzima od Vazari-

⁴⁶ Činjenica da ovaj pasus iskače iz opšte linije Vazarijeve misli objašnjava se time da je on direktna pozajmica od nekog drugog autora. Skoti-Bertinelli je otkrio jednu stranicu rukopisa Vinčenca Borginija koji sadrži glavnu ideju ovog pasusa (v. *Giorgio Vasari, Scrittore*, p. 82). Vazari je svakako mnogim svojim prijateljima dugovao informacije i ideje iskazane u *Životima*, ali teškoće u razlikovanju različitih doprinosa tako su velike da sam ja mislio da je Vazari bolje tretirati kao homogeno delo. U ovom slučaju ideje koje je Vazari iskazivao mogle su da budu zajedničke krugu u kome se on kretao u Firenci. Njegova definicija crteža može da se prepozna u Varkijevoim objašnjenju značenja *conceita* u njegovoj *Lezione* o Mikelandelovom sonetu: "Non ha l'ottimo artista alcun concetto".

ja.⁴⁷ O ovoj knjizi je vredno spomenuti to da Borgini ne piše samo za umetnike, već i za one koji, iako sami ne slikaju, žele da budu u poziciji da procenjuju umetnička dela.⁴⁸ Nijedan pisac jednog potpunog traktata o slikarstvu, pre Borginija, nije krenuo sa ovom namerom.

Čak se i Vazari uvek obraća svojim drugovima umetnicima, a isto važi i za starije kritičare, izuzev onih koji, poput Ekvikole, o slikarstvu pišu samo uzgred. Što se tiče ostalog, Borgini nastavlja stazama koje je utabao Vazari. On o podražavanju prirode govori malo, a o važnosti takvih kvaliteta kao što je ljupkost, mnogo. Borginijeva formula za njeno postizanje jeste neposredno slaganje sa praksom najvećeg broja firentinskih manirista: dajte svojim figurama male glave i duge udove, i one će posedovati traženu eleganciju.⁴⁹

Vinčenco Danti se rodio u Perudi, ali njegova odanost Mikelandelovom maniru priključuje ga firentinskoj grupi. Od petnaest knjiga, od kojih je sastavljen njegov traktat o proporciji, objavljen je samo jedna, 1567. godine. Čini se da je jedina namera ovog autora bila da iznese Mikelandelove ideje, čiji je autoritet citirao na svakoj stranici, i čija su dela temelj za svako pravilo koje je izložio. Treći član grupe jeste Frančesko Boki, koji je napisao jedan od najstarijih vodiča kroz Firencu, i objavio i jedno malo po običaju delo pod naslovom *Eccellenza della statua di S. Giorgio di Donatello (Izvršnost Donatelove statue Sv. Đorđa)*. Ovaj pamflet sa drži malo novog ili zanimljivog, ali je za firentinski manirizam tipičan po naglasku koji stavlja na pokret kao najveći izvor lepote u ljudskoj figuri.

⁴⁷ Na primer, sve svoje argumente o raspravi između skulptora i slikara on je preuzeo iz Vazarijevog *Proemija*, a svoju definiciju i analizu crteža iz uvoda odeljka o slikarstvu.

⁴⁸ *Il Riposo*, str. 127.

⁴⁹ *Isto*, str. 153.

8. Tridentiski sabor i religiozna umetnost

Vrste slikarstva koje se obično grupišu pod terminom „manirizam“ daleko su od jednoobraznosti. Različiti delovi Italije, budući da su bili u različitim fazama razvoja i budući da su politički potresni u šesnaestom veku na njih različito uticali, stvorili su stilove koji su bili raznovrsni isto koliko i oni koji su u njima nastajali u doba rane renesanse. U poznom Mikelandelovom delu vidimo tražiču mističku formu manirizma; Vazari predstavlja aristokratsku verziju ovog stila koja je odgovarala medičijevskom dvoru. U ovom poglavlju ćemo razmatrati oficijelni stil religiozne umetnosti, koji je nastao pod uticajem Rima i Trenta, i teorije koje su ga pratile. Različite forme manirizma među sobom se razlikuju na mnogo načina, ali, u poredenju sa umetnošću visoke renesanse, one imaju mnogo toga zajedničkog; jer, sve su nastale na zajedničkom temelju političke i verske reakcije koju je savez Papske države sa Španijom omogućio posle 1530. godine. Stoga će biti neopodno da se, pre nego što krenemo dalje, pozabavimo istorijskom situacijom iz koje je iznikao manirizam.

Paradoksalno, krajnji rezultat događaja, koji su se odigrali oko Pljačke Rima osnažice, pre nego oslabiti, moć papstva u Italiji. Kliment, gotovo više uplašen revolucijom u Firenci nego samom Pljačkom, shvatio je da je otpor Karlu bio besmislen i da njegova jedina nada leži u savezu sa Španijom. Nestali su stari teme- lji na kojima se gradila veličina Italije. Padom Carigrada, moćne trgovačke države poput Firence i Venecije bile su osudene pa najva- past, otkriće Amerike je ukinulo prevlast Mediterana nad najva-

žnijim trgovačkim putevima, a sam Rim je bio uništen razdorom u Crkvi. Ako je trebalo da Italija očuva bilo kakvu poziciju u Evropi, to je jasno moralo biti novim sredstvima, a činilo se da baš sa- vez sa Španijom pruža pravu priliku.

Posle 1530. godine Papska država i dalje je bila najmoćnija sa- mostalna država u Italiji, ali je to bila izmenjena tvorevina, jer je njenom politikom sada upravljao njen novi saveznik. Međutim, upoređena sa italijanskim gradovima-državama, ili sa državama se- verozapadne Evrope, Španija je bila i društveno i politički zaosta- la. Bila je uglavnom feudalna, i tek je stasavala kao moderna drža- va. Stoga, promenom svoje politike oko 1530. godine Papska drža- va se iz vodeće među progresivnim italijanskim državama pre- tvorila u reakcionarnu. Ona je i dalje težila tome da vlada celim poluostrvom, ali je nameravala da to čini uz podršku, ne trgovaca i bankara, već jedne strane sile sa gotovo feudalnim idejama i me- todama.

Cilj politike Papske države u drugoj polovini šesnaestog veka nije bio da osnaži državu čije su temelje postavili pape visoke re- nesanse, već da što je moguće više utvrdi crkveni apsolutizam u Italiji; a, da bi postigla ovaj cilj, ona je bila spremna da upotrebi sva sredstva, nežna ili gruba. Verovatno je najpogubnija akcija Pap- ske države u to vreme, po svojim krajnjim rezultatima, bilo uvode- nje pogubnog španskog sistema poreza, čime je bio ubrzan eko- nomski kolaps kome bi Italija ubrzo podlegla. Ali gledano sa jed- nog šireg stanovišta, prethodna faza kontrareformacije bila je u su- štini pokušaj da se povrti eklezijastička dominacija kakvu je Cr- kva uživala u srednjem veku.

Na intelektualnom planu, to je značilo da je taj pokret bio u suprotnosti sa svim dostignućima renesansnog humanizma. Hu- manistički individualni racionalizam odigrao je značajnu ulogu u razvoju reformacije i zato je humanizam za kontrareformatore predstavljao anatemu. Njihov cilj je bio da ponište sve što je posti- gla renesansa, i da se vrate feudalnom i srednjovekovnom stanju stvari. Taj pokret je bio kontrarenesansa isto onoliko koliko je bio kontrareformacija, i spremao se da uništi sistem ljudskih vredno- sti u koje su verovali humanisti i zameni je teološkim sistemom ka- kav je važio u srednjem veku.

Jedan od prvih ciljeva kontrareformacije bio je da poništi pra- vo pojedinca da reši sve misaone teškoće ili savest prema sudu sop-

svrenog razuma. Oni su, umesto toga, želeli da nametnu autoritet, što je bio baš onaj princip koji su humanisti uspeali da ponište. Njihov stav najbolje može da se vidi iz oružja koje su koristili da bi nametnuli svoje ideje. Među njima su najmoćniji bili inkvizicija i Društvo Isusa. Pretpostavka koja leži u osnovi prve jeste da se ne sme dozvoliti nikakva sloboda u pitanjima dogme, u kojima treba slepo slediti odluke Crkve. A Crkva je bila izgrađena kao vojna organizacija na bazi apsolutne, bespogovorne poslušnosti. Dejstvo institucija, kao i duha koji leži iza njih, bilo je usmereno na uništenje individualne misli. Kako smo rekli: „zahrevalo se žrtvovanje intelekta, ne njegovo posvećenje“, i zato se ono nekoliko mislilaca, dovoljno hrabrih da nastave sa svojim spekulacijama, okrenulo ili čisto bezazlenim i apstraktnim oblastima ili je, kao Bruno, došlo u sukob sa vlastima.

Ovo je, naravno, samo negativna strana kontrareformacije, čiji se pozitivni udeo sadrži u snažnoj želji ljudi kakav je bio Karafa, da reformišu Crkvu, kao i strasnoj i nesebičnoj odanosti jezuita širenju onoga što su smatrali istinom.

Uticao kontrareformacije na umetnosti bio je isti kao i na druge oblasti kulture i misli. Negde posle 1530. godine, humanistička slikarska škola, koja je cvetala u Rimu na početku veka, postepeno počinje da slabi. Umetnici se više ne bave otkrivanjem novina u spoljašnjem svetu. Njihov rad u velikoj meri kontrolise Crkva i, čak i kada imaju nekakvu slobodu, oni kao da su izgubili interesovanje za ono što ih okružuje. Njihova preokupacija više nije rekonstrukcija vidljivog sveta, već razvoj novih metoda crtanja i kompozicije. Oni ne otkrivaju novine, već radije u nove svrhe koriste ono što su njihovi prethodnici otkrili za njih. Oni napuštaju renesansne ideale ubedljivog prostora i normalnih proporcija, i sa gotovo jednakom slobodom sa kojom je to činio srednjovekovni umetnik, koriste proizvoljnu konstrukciju i proračunata izduženja. Uzdržljivi i realistični kolorit renesanse oni zamenjuju tonovima koji direktno privlače emocije radije nego um. Zapravo, maniristi su na mnogo načina bliži umetnicima srednjeg veka nego svojim neposrednim prethodnicima. I to ne samo u pogledu tehnike, već i po temama koje biraju. U vreme visoke renesanse umetnici su radili birali one teme koje daju veću slobodu. Čak i kada su slikali religiozne teme, umeli su da pronadu one koje su, poput Svete porodice, mogle da se obrade skoro kao svetovne, sa naglašenim

ovozemaljskim značenjem. Maniristi, s druge strane, više vole teme u kojima mogu na naglase teološke ili natprirodne aspekte.

U narednim odeljcima ćemo neprestano nailaziti na osobine manirističkog slikarstva ili teoriju koja se može razumeti samo ako se na umu ima reakcija, tokom druge polovine šesnaestog veka, na renesansne ideje u religiji i politici – jer se ove dve ne mogu odvojiti. Reakcija crkve je bila samo još jedna manifestacija društvenog i političkog pokreta koji su je pratili.

U svojim nastojanjima da očiste crkvu od zloupotreba, protestanti dolaze do gotovo potpunog poricanja vrednosti bilo koje vrste religiozne umetnosti. Predstave i slike nosile su tragove idolatrije, dok su dekoracija crkava i impresivni ritual bogoslužnja bili primeri one svetovnosti u koju je Satana namamio katoličku crkvu. I stoga, čim je rimska crkva odustala od svog pokušaja da napravi kompromis sa protestantima, i pošla putem jačanja tradicionalnih doktrina i metoda sa očiglednim nipoštaivanjem Lutera i Kalvina, ukazala se neophodnost da teolozi utvrde temelje na kojima je izgrađena religiozna umetnost i da dokažu da su slike podstrek za pobožnost i sredstvo spasenja, daleko od idolatrije. Tako, prvi spisi o umetnosti koje je proizvela kontrareformacija predstavljaju čitav niz traktata u kojima su svi argumenti koje su koristili raniji teolozi u ikonoklastičkim borbama oživljeni i upravljani protiv protestanata.¹

Ponovo se javljaju stare fraze poput Grgurove definicije religioznog slikarstva kao „Biblije za nepismene“ (Quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura – *Prim. prev.*) i nalaze se kod svakog autora tekstova o umetnostima tokom poznog šesnaestog veka, i do kraja Tridentskog sabora umetnost nije samo bila sačuvana za religijske potrebe već je bila priznata kao jedno od njenih najvrednijih propagandnih sredstava.

¹ Najznačajniji su: Ambrosius Catharinus, *De certa gloria invocatione ac veneratione sanctorum*, Lyon, 1542; Conradus Brunus, *De Imaginibus (O slikama)*, Augsburg, 1548; Nicholas Hartsfield, *Dialogi Sex (Šest dijaloga)*, 1566; Nicholas Sanders, *De typica et honoraria sacramentum imaginum adoratione (O obožavanju tipičnih i poštovanja uređenih svetih slika)*, Luvain, 1569. Njihove argumente ponavljaju svi pozniji pisci o religioznoj umetnosti uopšte, kao što su Paleotti ili Molanus.

Kada je na svom poslednjem zasjedanju, decembra 1563. godine, Sabor raspravljao o problemu religiozne umetnosti, njegovi zaključci su bili sledeći:

Da slike Hrista, Device Majke Božje, i drugih svetitelja treba da se imaju i drže naročito u crkvama, i da treba da im se odaje dužno poštovanje i obožavanje; ne da se obožavaju zato što se veruje da u njima boravi božanstvo ili vrlina, ili da od njih nešto treba da se traži, ili da se u njih treba uzdati, kao što su to radili stari narodi koji su nadu polagali u idole, već zbog toga što se poštovanje koje im se ukazuje odnosi na prototipove koje te slike predstavljaju; tako da putem slika koje ljubimo i pred kojima otkrivamo svoje glave i padamo ničice obožavamo Hrista, i poštujemo svetitelje čiji lik one nose; kao što je odlukama Sabora, a naročito Drugog nikejskog sinoda, odlučeno protiv onih koji su se protivili slikama.

I biskupi će pažljivo ovome da uče: da se, putem priča o tajnama našeg iskupljenja predstavljenih na slikama ili drugim predstavama, ljudi podučavaju i podržavaju u navici da pamte i neprestano razmišljaju o stvarima vere; kao i da velika korist dolazi iz svetih slika, ne samo zato što se ljudi podsećaju na dobra i darove koje dobiše od Hrista, već i zato što su čuda koja je načinio Gospod pomoću svetaca i njihovih svetlih primera stavljena pred oči vernika; da mogu da zahvaljuju Bogu za te stvari, da u svom životu i ponašanju podražavaju svece, i da se podstaknu da obožavaju i vole Boga i neguju pobožnost.²

Ali, odlučivši da slike treba da se zadrže i oslobodivši ih optužbi za idolatriju, crkva je morala da se pobrine da dozvoli samo podobne vrste religioznih slika i statua, i da se ne pojavi ništa, naslikano ili izvajano, što bi moglo da zavede katolike ili da protestantima ponudi oružje protiv rimske crkve. Stoga je uložena velika napor da se u crkvama ne nade nikakve jeretičke ili svetovne slike, niti išta što bi moglo da se optuži za profanost ili nepristojnost.

Stav crkve prema jeretičkim slikama bio je različit u različitim periodima, ali je ona pre kontrareformacije uopšteno govorila iznenadujuće širokih pogleda. U srednjem veku, crkva je bila tako moćna da je sebi mogla da dozvoli nešto opuštenije izražavanje. Više je volela da dozvoli da se popularne težnje pokažu u ši-

² *Canons and Decrees of the Council of Trent, Session xxv, Tit. 2 (Kanoni i dekreti Tridentinskog sabora, Zasjedanje 25, Stav 2).*

rokom duhu religiozne drame i u imaginativnoj slobodi gotičke skulpture, nego da rizikuje da izgubi pastvu. Ona je dozvoljavala da se igraju ili slikaju priče, čak i kada su poticale iz legende ili bile izmišljane, s tim da ne idu neposredno protiv crkvene prakse ili doktrine. Tokom renesanse prevladuje ista otvorenost. Paganska učenja i simboli čvrsto su ugrađeni u hrišćanstvo, a opstanak klasičnih ideala ne samo što je tolerisao već je i aktivno negovao najveći broj papa od Nikole V do Klimenta VII. Spoj klasičnih i hrišćanskih ideja bio je tako čvrst da nikoga nije iznenadilo to što je Rafael, dekorisajući jednu od centralnih odaja u Vatikanu, naslikao antičke pesnike i antičke filozofe nasuprot hrišćanskih teologa.

Tokom petnaestog i ranog šesnaestog veka poznat je samo jedan slučaj u kome je preduzeta oficijelna akcija protiv jedne jeretičke slike. To je bilo Botičinjevo *Vaznesenje Bogorodice*, sada u Nacionalnoj galeriji, slika koja se bazirala na idejama Matea Palmijerija i za koju se pretpostavljalo da sadrži nekakvu jeres koja potiče od Origena, i koju Palmijeri ponavlja u svom delu *Città di Vita (Grad života)*. Crkvene vlasti su naredile da se slika prekrije, očigledno između 1485. i 1500. godine, a kapela u kojoj je ona stajala i sredinom osamnaestog veka još se uvek nalazila pod interdiktom.³

Međutim, takvi su slučajevi u renesansi morali biti veoma retki, i tek je sredinom šesnaestog veka crkva odlučila da se postara da sve religiozne slike budu striktno pravoverne. Učvršćivanje doktrine i discipline, koje je bilo jedan od glavnih rezultata Tridentuskog sabora, odnosilo se i na ovu oblast, i u Aktima Sabora čitamo: „Neće biti postavljena nijedna slika koja navodi na pogrešno učenje ili koja nosi opasnost da neobrazovani pogreše.“⁴ Za strogu kontrolu koju je crkva nameravala da sprovodi u to vreme bilo je tipično to što se u Aktu kasnije dodaje: „Da bi se lakše državalo toga, Sveti Sinod odlučuje da se nikome ne dozvoli da postavi, ili da preduzme postavljanje, bilo kakve neuobičajene slike ni na jedno mesto, niti u crkvi ... bez dozvole Biskupa.“⁵

Ovaj dekret, kao i većina onih koji se odnose na religioznu umetnost, ponavljala je i objašnjavala ona grupa autora koja je na

³ Za potpun uvid u ovu epizodu videti uvod u *Città di Vita* u izdanju Margaret Rooke (Smith College Studies in Modern Languages, vol. viii).

⁴ Navedeno mesto.

⁵ Isto.

sebe preuzela da objavi odluke Sabora. Kod sv. Karla Boromejskog neće se naći ništa što nije u skladu sa Svetim pismom ili crkvenom tradicijom.⁶ Kardinal Gabriele Paleotti, nadbiskup Bologne, protezuje sve što je „praznoverno, apokrifno, pogrešno, beskorisno, novo, neobično“⁷. Flamanac Molanus zahteva da se unište čak i slike ili predstave jeretika.⁸

Ali za umetnika nije bilo dovoljno da izbegava da u svoje slike unese ono za šta se ustanovilo da je jeres; njemu je dalje bilo nametnuto da se čvrsto drži biblijske ili tradicionalne priče koju je obrađivao, i da ne dozvoli svojoj mašti da joj dodaje ukrase da bi je načinio privlačnijom. Slikoviti ili detalji iz domaćinstva kojima su gotički slikari ispunjavali svoja dela, kao i impresivne prizorje koje su Venecijanci smeštali svoje biblijske scene, bili su jednako osuđeni. Slikar svoju pažnju mora da usredsredi na to da priču slikava što je moguće jasnije i vernije. Sa time se može porediti stav Tridentskog sabora prema religioznoj muzici, iz koje su izbačeni razni kontrapunkt, improvizacije i skraćivanja, koji su reči mise činili nerazumljivim i od muzike pravili zagonetnu slagalicu tonova. Cilj crkvene muzike ne bi trebalo da bude da proizvede „prazno zadovoljstvo za uši“, već da pruži takav okvir „da reči može da čuje svako“. Isti zahtev za jasnoćom javlja se u vezi sa slikarstvom u značaju koji je pridat nekim spoljašnjim detaljima, pomoću kojih su se mogle predstaviti figure. Anđeli moraju da imaju krila; svetitelji moraju da imaju oreole i svoje posebne atribute, a možda će, čak, ako su zaista nepoznati, biti neophodno da se ispod njih ispišu njihova imena, da bi se izbegla pometnja.⁹ Ako se koristi alegorija, ona mora da bude jednostavna i razumljiva, jer, kako kaže Điljo da Fabriano: „Jedna stvar je lepa onoliko koliko je jasna i očigledna.“¹⁰

Svi, već pomenuti, direktni eksponenti tridentskih dekreta naglašavaju potrebu za tačnošću u predstavi religijskih tema, i njima su se pridružili drugi čije je prvenstveno interesovanje slikarstvo, ali koji pokazuju koliko se daleko protezao uticaj ovog Sabora tokom poznog šesnaestog veka. Rafaello Borgini, na primer, u svom *Od-*

⁶ *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae*, knj. i, pogl. 17.

⁷ *Archiepiscopale Bononiense*, Rome, 1549, str. 230.

⁸ *De Historia SS. Imaginum (O istoriji svetih slika)*, 1619, knj. ii, pogl. 58.

⁹ Borromeo, *Instructiones*, knj. i, pogl. 17.

¹⁰ *Due Dialogi (Dva dijaloga)*, str. 115.

moru, objavljenom 1584, traži da umetnik „slika teme iz Svetog pisma jednostavno i jasno“¹¹, a u istom duhu pišu i drugi. Svi ovi autori prisiljeni su da priznaju da umetnik ne može sasvim da se podredi biblijskoj priči, da mogu postojati praznine koje je on primoran da ispuni i detalji koje mora da doda da bi priču učinio razumljivom. Ali ga oni jednodušno podstiču da uvek razmisli o tome da li je neki detalj koji dodaje podesan i od suštinske važnosti za njegovu temu,¹² i kada treba da definišu slobode koje su spremni da dozvole, one su veoma male. Điljo da Fabriano, na primer, u svom dijalogu *Degli Errori de' Pittori* priznaje da ne bi bilo pogrešno u datoj sceni naslikati veći ili manji broj fariseja nego što ih je zaista bilo, ili načiniti Pilatove ili Irodove sluge lepšim ili bolje obučanim nego što su inače bili.¹³ Ova vrsta dozvole ne ostavlja umetnikove ruke mnogo slobodnim; a kasnije ćemo videti da u mnogim slučajevima njemu nije bilo dozvoljeno da ovoliko odluta sa staze preciznosti. Međutim, učinjeni su izvesni drugi ustupci. Molanus i Điljo se slažu u tome da umetnik u svoje slike može da uvede *verovatne* činjenice ili ideje, što će reći, one koje su zasnovane na autoritetu „mudrih i učenih ljudi“.¹⁴ Uopšte, takode, umetnicima je bilo dozvoljeno da koriste alegoriju, ali samo pod uslovom da je istina koju ona prenosi striktno u skladu sa verovanjima Crkve.¹⁵

Izuzetna pažnja koju su kritičari i teolozi poklanjali detaljima u religioznim slikama najbolje se može videti u cenzurama Mikelandelovog *Strašnog suda* Đilija da Fabriana, ili u Borginijevim komentarima firentinskih manirističkih slika, naročito Pontormovih fresaka u crkvi San Lorenzo. Điliove kritike su apsurdnije od Borginijevih, jer je on bio sveštenik i profesionalni teolog i veoma je primao k srcu čisto doktrinarne propuste, ali Borgini mu se vrlo približava i dokazuje da su laici, a ne samo sveštenici, bili pod snažnim uticajem tridentskih reformi. Možda je vredno detaljno navesti nekoliko Điliovih primedbi na *Strašni sud*, da bi se preneo

¹¹ Str. 77.

¹² Up. Molanus, n. d., knj. ii, pogl. 19; Borromeo, *Instructiones*, knj. i, pogl. 17.

¹³ Str. 80.

¹⁴ Gilio, n. d., str. 88; i up. Molanus, n. d., knj. ii, pogl. 30.

¹⁵ Molanus, n. d., knj. ii, pogl. 20 i 21; Possevino, *Tractatio de Poesi et Pictura (Raspriava o poeziji i slikarstvu)*, pogl. 25.

ton ovog dijaloga. Mikelandelo je, kaže on, predstavio anđele bez krila. Neke figure imaju draperije koje je zavijorio vetar, uprkos činjenici da će Sudnjeg dana vetar i oluja stati. Anđeli sa trubama su prikazani kako stoje zajedno, dok je napisano da će oni biti poslani na četiri strane sveta. Među mrtvima koji izlaze iz zemlje neki su još uvek goli skeleti, dok su ostali već obučeni u meso, iako će, prema biblijskoj verziji, opšte vaskrsenje biti istovremeno. (U dijalogu se o ovom stavu naširoko raspravlja, ali je na kraju prihvaćen.)¹⁶ Điljo takođe protestuje protiv činjenice da je Hrist prikazan kako stoji, umesto da sedi na svom Prestolu slave. Jedan od govornika ovo opravdava na temelju simbolike, ali je njegovu odbranu opovrgao voda rasprave u rečenici koja sumira celo osećanje dijaloga: „Možda je ispravno vaše mišljenje da je on nametnuto da tumači jevanđeoske reči mistički i alegorijski; ali najpre mora da se uzme doslovno značenje, kad god to može da se učini, pa tek onda druga, držeći se napisanog što je moguće češće.“¹⁷

Ovo predstavlja ne samo Điliov stav prema Mikelandelu, već stav cele njegove generacije prema velikim ličnostima od pre tri deset godina. Karafa se okrenuo protiv liberalnih reformatora, kakvi su bili Kontarini i Pole, koji su u crkvu pokušali da unesu nov duh ne uznemirujući se zbog reči dogme; a oni koji su podržavali Tridentski sabor okrenuli su se protiv Mikelandela, koji je razvio novu produhovljenu umetnost i ponekad više voleo moralnu alegoriju od jezika biblijske preciznosti. U jeku protestantske pretnje i Pole i Mikelandelo mogli su da obezbede oružje protiv rimske crkve i stoga se nije smelo tolerisati njihovo delovanje.

Kontrareformatori se, međutim, nisu bavili samo time da religioznu umetnost oslobode od teoloških nepreciznosti; bilo je jednako važno iz nje eliminisati sve svetovno ili pagansko. Opet, akcija koju su preduzeli u slikarstvu i skulpturi tekla je uporedo s njihovim pročišćavanjem crkvene muzike. U ranom šesnaestom veku bilo je uobičajeno pevati delove mise uz melodije popularnih pesama, i ponekad je, čak i u papskom horu, neki glas mogao da peva reči koje pripadaju melodiji dok su drugi pevali bogoslužbeni tekst. Reforme koje je 1564. godine izveo Tridentski sabor i Kardinalska komisija koja se bavila crkvenom muzikom, zabranile su

¹⁶ N. d., str. 96–121.

¹⁷ Isto, str. 103.

sve ove prakse i insistirale da reči i muzika u potpunosti budu religiozni. Na isti način crkva je insistirala da slike u crkvama budu sasvim oslobođene od svetovnih elemenata, naročito od tragova grčkog i rimskog paganstva.

Već smo objasnili razloge zbog kojih su kontrareformatori morali da se plaše obožavanja klasične antike, i stoga nije čudno da Điljo da Fabriano zamera Mikelandelu što u *Štrašni sud* uvodi Harona.¹⁸ U dijalogu se složilo s tim da je Mikelandelo ovde postavio Danteov autoritet, ali ova odbrana nije prihvaćena i, za promenu duha u crkvi, tipično je da ono čemu se ne bi protivilo u Danteovom vremenu nije moglo da se rizikuje 1560. godine.

Najstroži moralisti idu i dalje i ne dozvoljavaju držanje paganskih predstava i slika čak ni u svojim kućama. Prema Posevinu, paganske predstave su prizori nespojivi sa svecima u raj, i Pije V i Sikst V su, prema njima, u pravu u svojim nastojanjima da uklone i unište antičke statue, ili ih preobrase za hrišćanske potrebe.¹⁹ Molanus zastupa stav da paganske statue ne treba da se dopadaju hrišćanima, ali da one koje daju dobru moralnu lekciju u skladu sa hrišćanskom etikom mogu biti od koristi.²⁰

Jasno je, međutim, da ovi ekstremni stavovi nisu bili sasvim prihvaćeni i da je Crkva bila spremna da učini neke ustupke. Klasična antika je u način mišljenja Italijana ušla toliko duboko da je ništa nije moglo sasvim iskoreniti. Crkva je, stoga, krenula da eliminiše samo opasnije forme klasičnog uticaja i da izmisli adekvatne izgovore da bi dozvolila ostale. Sv. Karlo Boromejski, na primer, u svom uputstvu za gradnju crkava, dozvoljava korišćenje klasičnih redova „radi strukturalne trajnosti“²¹. Crkva je, međutim, procenila da je mitologija neškodljivi deo klasicizma. Ona se plašila antičkih filozofskih sistema koji su mogli da dovedu do ozbiljnog razmimoilaženja sa hrišćanskim principima, ali mitologija je bila dovoljno neškodljivo sredstvo zadovoljavanja romantičnog osećanja koje su Italijani gajili prema antici.

Stoga su u poznom šesnaestom veku bili uobičajeni fresko ciklusi sa mitološkim temama, ali one više nisu obrađivane u duhu

¹⁸ Gilio, n. d., str. 108.

¹⁹ N. d., pogl. 27. Sikst V je prihvatio dva stuba, Trajanov i Marka Aurelija, u hrišćanske svrhe, krunišući ih figurama sv. Petra i sv. Pavla.

²⁰ N. d., knj. ii, pogl. 57. i 60.

²¹ *Instructiones*, knj. i, pogl. 34.

u kome ih je slikao Rafael. Klasicizam je opstao u pričama i sim-
bolici, ali je iščezla humanistička ozbiljnost koja ih je pratila u vre-
me visoke renesanse. Ovaj racionalizam, koji je savršeno spojen sa
klasicizmom u *Atimskoj školi*, bio je pravi bauk za crkvu, pošto je
doveo do protestantskih reformi ili slobodne misli; i, jednom
odvojen od ovoga, kada mu je jednom oduzet racio, klasicizam je
bio bezopasan. Čak i tako strog kritičar kao Đilio, ne proturuje sa-
svim mitološko slikarstvo, jer deli slikare na tri vrste – istorijske,
poetske, i „mešane“²² – a u poetsku klasu on očigledno namerava
da uvrsti one koji slikaju mitološke scene, pošto se poziva na Ra-
faelovu dekoraciju Farnezine.

U religioznom slikarstvu crkva nije ograničila svoju pažnju na
to da isključi klasične i paganske elemente. Ona nije odobraval
uvodenje svetovnog u ma kom obliku. S tim u vezi, imamo sreću
da znamo sve detalje jednog incidenta u kome je crkva preuzela
akciju protiv jednog umetnika i taj događaj u izvesnoj meri zavre-
đuje da se navede, jer bliže osvetljava oficijelni stav i stanje duha
jedne grupe umetnika. Jula 1573. godine Paolo Veroneze je bio
pozvan pred Sud inkvizicije da odbrani svoju sliku *Gozba u kući*
Leviya koju je naslikao u trpezariji crkve svetog Jovana i Pavla, sa-
da u Akademiji u Veneciji.²³ Glavna primedba koju su inkvizitori
imali bila je što je Veroneze u sliku uneo pse, patuljke, ludu sa pa-
pagajem, ljude naoružane na nemački način, i slugu kome krvari
nos – detalje koji se ne pominju u biblijskoj priči i koji nisu podc-
etni za jednu religioznu sliku. Veroneze najpre domišljato objašnja-
va da je Levi bio bogat čovek i da je bez sumnje imao sluge, vojni-
ke i patuljke, ali je ubrzo bio primoran da dà pravo objašnjenje.
Kada su ga upitali za koga misli da je bio zaista prisutan na ovoj
gozbi, on je odgovorio: „Verujem da su Hrist i apostoli bili tamo.
Ali, ako na slici ima mesta, ja ga popunjavam figurama iz svoje ma-
šte.“ I još: „Od mene se tražilo da načinim ovu sliku lepom prema
svom ličnom sudu, i činilo mi se da je ona velika i da je mogla da
primi mnogo figura.“ Njegova objašnjenja nisu bila prihvaćena i
naredeno mu je da izvrši neke izmene u detaljima, koje je on pro-
pismo izveo. Za metode kontrareformacije tipično je da je inkvizi-
cija u ovom slučaju bila zadovoljna nekim izmenama detalja, a da

²² N. d., str. 75. Borgini sledi ovaj stav (*n. d.*, str. 53). (Znakovi navoda su
moji – *Prim prev.*)

²³ *Processo Verbale* objavio je Pietro Calliari u *Paolo Veronese*, Roma, 1888,
str. 102 ff.

slika zadržati svetovnost. Ali Veronezeovi odgovori bili su instruk-
tivniji. Njegove ideje bile su sasvim renesansne. On ne razmišlja
kroz prizmu lepote u smislu duhovne istine, i njegov cilj je bio da
proizvede veličanstvenu svečanu sliku, a ne da ilustruje religioznu
priču. Objašnjenje je da je, u poređenju sa većinom ostalih oblasti
Italije, na Veneciju tridentska faza kontrareformacije malo uticala.
U njoj se jezuiti nikada nisu čvrsto ustolili i inkvizicija je bila
podložna državnoj kontroli. Neki slikari, kao Tintoretto, usvojili su
nove ideje i njihove slike bile su ispunjene uzviđanom duhovnošću
kontrareformatora, ali su oni bili u manjini, i, umetnici, kao Vero-
neze ili Paladio, u poznom šesnaestom veku još su uvek mogli da
rade prema principima koji su u osnovi bili renesansni.

Poslednji problem u vezi sa religioznim slikarstvom, kojim se
crkva bavila, bio je problem pristojnosti. Pre Tridentskog sabora
ovo pitanje nije nikada bilo mnogo značajno. U srednjem veku cr-
kva je popularnom raspoloženju dozvoljavala slobode onoliko ko-
liko i popularnim legendama, i one su se obe izrazile u okviru re-
ligiozne umetnosti. U petnaestom i ranom šesnaestom veku su po-
stojali slučajevi žalbi na pristojnost umetničkih dela. Zan Gerzon,
kancelar Pariskog univerziteta, na početku petnaestog veka, prote-
stovao je protiv pojave nagih figura u crkvenoj dekoraciji,²⁴ a u
Italiji je Savonarola učinio da se sve čulne slike kojih je mogao da
se dotakne spalje, iako, kako smo videli, generalno nije osuđivao
umetnosti ako su bile u skladu sa religioznim principima. Vazari
beleži da je sveti Sebastijan, koga je naslikao fra Bartolomeo, mo-
rao da se ukloni iz crkve jer je neke članove verske zajednice na-
vodio na nečiste misli,²⁵ i takođe govori kako je Sodoma dospeo
u nevolju, ali tek pošto je namerno naslikao jednu nepristojnu sce-
nu da bi izazivao kaludere za koje je radio.²⁶

Medutim, to su bili usamljeni slučajevi i, sudeći po često po-
javi aktova u religioznim slikama do sredine šesnaestog veka, jasno
je da pre kontrareformacije crkva nije bila spremna da preduzme
nikakve korake, osim što bi se starala da u crkvenu dekoraciju ne
dospe ništa posebno nepristojno. Ali posle Tridentskog sabora si-
tuacija se sasvim promenila, i na pristojnost religioznih slika se pa-
zilo jednako kao na njihovu pravovernost. Tridentski dekret o toj
temi govori vrlo uopšteno: „Naposletku mora da se izbegava sva-

²⁴ V. Schnell, *Baierischer Barock*, str. 6.

²⁵ *Lives*, iv, str. 158.

²⁶ *Isto*, vii, str. 247.

ka lascivnost; tako da figure ne budu slikane ili ukrašene lepotom koja podstiče požudu.²⁷ Ali ona je postala tema dugih i detaljnih izlaganja pristalica reformi. Boromejski i Paleotti su jedva proširili temu, dodajući joj samo stav da nepristojnost mora da se izbegava ne samo u crkvama već i u dekoraciji privatnih kuća.²⁸ Điljo da Fabriano donekle razmatra pitanje nagosti, i odlučuje da čak i kada je iz biblijske priče jasno da figure treba da budu nage, umetnik mora bar da im prekrije bedra.²⁹ Molanus je bio zaprepašćen predstavom nagog Hrista deteta,³⁰ a Posevino prestravljen i samom pomišlju na to da se neki akt pojavi u bilo kojoj slici, bilo gde, pošto će se 'ako čovek ima i malo pristojnosti u svom srcu, on teško usuditi da pogleda i samog sebe nagog'.³¹

Kao i u raspravama o jeresi, tako i u ovim o pristojnosti, Mikelandelov *Strašni sud* je napadnut sa najvećom žestinom. Njegov položaj u Sikstinskoj kapeli mu je dao značaj koji ga je načinio dobitnim slučajem za testiranje, i u pitanju nagosti je pružio obiman materijal za raspravu. On nije bio izložen samo pisanim napadima, već je u nekoliko prilika bio u opasnosti od potpunog uništenja i izbegao ga je uz ozbiljne prerade. Čak i pre nego što je završen, čeremonijal-majstor Pavla III, Bjađo da Čezena, protestovao je protiv njega; ali papa je stajao uz umetnika, koji se lako osvetio svom oponentu naslikavši ga kao Minoja u Paklu. Pavle IV je pretio da će uništiti celu fresku i napokon je Danijelu da Volteri naložio da pojedine figure prekrije draperijama. Pije IV je i dalje bio nezadovoljan i dao je da se poveća broj draperija, dok su Klimenta VIII od potpunog uništenja slike sprečile samo molbe Akademije svetog Luke.³² Napad koji je izazvalo ovo Mikelandelovo delo pokazuje firentinska kritika, koju je naveo Sajmonds, u kojoj je ovaj

²⁷ *Canons*, Session xxv, Tit. 2.

²⁸ Borromeo, *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, ed. Brescia, 1603, ii, str. 496;

Paleotti, *n. d.*, knj. iii.

²⁹ *N. d.*, str. 104.

³⁰ *N. d.*, knj. ii, pogl. 42.

³¹ *N. d.*, pogl. 27.

³² I Pije V je dao da se preslikaju neke figure; a tom prilikom je El Greko ponudio da celu fresku zameni jednom „skromnom i pristojnom, a ništa lošije naslikanom nego ona druga“ (iz Mančinija navceo Willumsen, *La jeunesse du Peintre El Greco/Mladost El Grekovog slikarstva*, i, str. 424). Kliment XIII je dao da se doda još draperija 1762. godine, a 1936. se smatralo da je Pije XI nameravao da nastavi ovaj rad.

umetnik opisan kao „izumitelj izopačenosti“.³³ Zvanični crkveni pisci bili su manje agresivni u svom jeziku, i, kako će se kasnije pokazati, ni drugi kritičari koji budu govorili slobodno neće biti ravnodušni u svojim napadima (Table 10 a i b).

Crkva je literaturu kontrolisala isto kao i slikarstvo, ali sistematičnije. U petnaestom veku papstvo je bilo oprezno, ali širokih nazora. Sikst IV zabranio je objavljivanje svake knjige bez dozvole crkvenih autoriteta, ali se nije mnogo uradilo sve do poslednjih godina vladavine Pavla III, kada je, zahvaljujući Karafinom uticaju, štampati, prodavati ili posedovati bilo koju zabranjenu knjigu bilo krivično delo. Prva zvanična lista takvih knjiga objavljena je, u skladu sa tridentskim odredbama, u Rimu 1564. godine. Pravila izneta u ovom *Indexu Expurgatorius*, kao i u njegovim kasnijim izdanjima, bila su bliska onima koja je Sabor nametnuo slikarstvu: zabrana svake jeresi, svetovnosti, nepristojnosti, i svega što ugrožava supremaciju papstva. Kao i u slučaju slikarstva, crkveni autoriteti su više pažnje posvetili slovu nego duhu, i bili su prisiljeni da klasicima učine neke ustupke. Takode su bili daleko nemilosrdniji prema antikeričkim nego prema nemoralnim piscima, kako se može videti iz takozvanih očišćenih izdanja autora, kao što su Bando i Folengo, koja je odobrila kongregacija. Stoga su papski autoriteti prema literaturi pokazali istu neobičnu mešavinu pobožnosti i politike kao u slučaju slikarstva, i razvoju ovog toka koji je vodio ka *Indeksu* ide uporedo sa povećanjem kontrole religiozne umetnosti.

Do tada su gotovo svi autoriteti navedeni u vezi sa reformama u religioznoj umetnosti bili ili sveštenici ili ljudi koji su direktno zavisili od crkvene kontrole. Ali nema sumnje da su, bez obzira na to da li su tridentske odluke zaista odobraval, umetnici poznog šesnaestog veka bili pod njihovim uticajem i, uopšte, bili su primorani da ih stede. Na primer, kada je, 1598. godine, Durante Alberti izabran za predsednika rimske Akademije sv. Luke, on je na prvi sastanak doveo jednog jezuitu, koji je opominjao akademce da slikaju „teme pristojne i dostojne hvale, i da izbegavaju sve što je lascivno ili netačno“³⁴. Već je bilo reči o nesvetovnosti nekih manirističkih slika, a čak i u delima koja nisu sasvim duhovnog ose-

³³ V. Gaye, *Carteggio Inedito*, Florence, 1839–1840, ii, str. 500.

³⁴ Romano Alberti, *Origine e Progresso dell' Accademia (Poveklo i razvoj Akademije)*, str. 79.



a)



b)

10. a) Mikelandelo, detalj sa Strašnog suda, prvobitan izgled.
 b) Mikelandelo, detalj sa Strašnog suda, današnji izgled

ćanja, slikari su, u poznom šesnaestom veku, poštovali spoljašnje zakone pristojnosti. Aktova praktično uopšte nema u religioznoj umetnosti ovog perioda, i čak su znatno ređe i figure koje su samo delimično prekrivene draperijom. Postoji, međutim, jedan slučaj umetnika koji stravu aktova prikazuje onoliko snažno koliko i bilo koji eklezijastički kritičar. To je skulptor Bartolomeo Amanati, koji je 1582. napisao pismo članovima Akademije crteža u Firenci, u kome lamentira nad svim statuama nagih muškaraca i žena koje je napravio u ranijim godinama, i, pošto ne može da uništi ova dela, želi javno da prizna da se kaje što ih je isklesao. Napokon, on podstiče svoju braću umetnike da slikaju i klešu figure koje su potpuno obučene, koje su, kaže on, isto tako lepa i dobra proba umetnikove veštine.³⁵ Kasnije je pisao nadvojvodi Ferdinandu tražeći dozvolu da izmeni sve nage statue koje je napravio za vojvodinog oca, da ih obuče u draperije ili ih pretvori u ilustracije hrišćanskih alegorija.³⁶ Preobraćanje ovakvog intenziteta bilo je, bez sumnje, izuzetak, ali je većina umetnika ovog vremena do izvesne mere bila pod uticajem atmosfere kontrareformacije.³⁷

Odnos kritičara iz doba manirizma prema problemu akta u slikarstvu bitan je za ceo odnos manirizma prema renesansi. Oni zagovornici kontrareformacije koji su bili više puritanski nastrojani, čini se, bili su prosto neosetljivi za ozbiljne kvalitete renesansne umetnosti, ali sa kritičarima poput Đilija da Fabrijana slučaj je drugačiji. On priznaje ne samo da Mikelandelove zasluge, već ga oduševljeno hvali. Mikelandelo je, kaže on, obnovio lepotu slikarstva do krajnjih granica; on, Đilio, želi da ga obnovi u obrađivanju religioznih tema.³⁸ A o *Strašnom sudu* piše da je u njemu Mikelandelo „pokazao sve što umetnost može da postigne“. Zato on priznaje da je po merilima čisto umetničkog dostignuća Mikelandelo nedostižan. Ali, Đilio priznaje i to da postoji jedan viši standard prema kome, smatra on, Mikelandelo mora da se osudi, jer „on više uživa u umetnosti da bi pokazao kakva je i koliko je velika, nego u istinitosti teme“³⁹. Jer „ja smatram umetnika koji svoju umet-

³⁵ Bottari-Ticozzi, *Raccolta di Lettere*, Milano, 1822, iii, str. 532 ff.

³⁶ Gaye, *Carteggio Inedito d'Artisti*, Firenze, 1839-1840, iii, str. 578.

³⁷ Palestrina je izgleda jednako žalio zbog svojih ranijih madrigala. Up. Bernier, *St. Robert Bellarmine*, str. 65.

³⁸ N. d., str. 69.

³⁹ Isto, str. 94.

nost prilagodava vernosti temi mudrijim od onoga koji čistotu teme prilagodava lepoti umetnosti⁴⁰. Stoga, za Đilija, Mikelandelo treba da bude cenzurisan jer svoju temu nije obradio dovoljno ozbiljno, i on ga sasvim nepravедno smešta sa onim njegovim manirističkim sledbenicima koji su obično optuživani za to da su u svoje slike uvodili onoliko aktova koliko je moglo u njih da stane, samo da bi pokazali koliko su vešti u ertanju.⁴¹ Ne možemo optuživati kritičare poput Đilija što u Mikelandelovom delu nisu prepoznali tehničku i formalnu veštinu; možemo samo da žalimo zbog njihovog slepila za izuzetnu ozbiljnost koja ga je nadahnjivala, ali koja je bila skrivena za ljude njihove generacije zbog teoloških grešaka koje su postojale u detalju, a od sasvim su malog značaja za renesansni humanistički um.

Kritičari koji su uzeli učešće u raspravama o religioznoj umetnosti ne zasnivaju uvek svoje stavove na direktnom pozivanju na moralnost ili crkveni autoritet. Oni ponekad koriste učenje koje je nastalo u sasvim druge svrhe, naime, teoriju dekoruma (*decorum*). Sa ovom teorijom smo se već sreli kod Leonarda, za koga ona čini neophodan deo realistične predstave jedne scene. U šesnaestom veku ona se primenjuje na mnogo kompleksniji način. Ona zahteva da sve u slici pristaje i sceni koja se slika i mestu za koje je naslikana. To će reći, figure moraju da budu obučene u skladu sa svojom ulogom i karakterom, njihovi gestovi prikladni, scenografija mora da bude ispravno odabrana i umetnik uvek mora da vodi računa o tome da li delo radi za crkvu ili palatu, državnu kancelariju ili privatnu radnu sobu.

U religioznom slikarstvu ova teorija daje još jedan razlog za zahtev za preciznost u detalju, ali u nekim prilikama ona čak ustuplja jedan viši test nego što je bukvalna tačnost. Nju, na primer, Đilio koristi da opravda svoju osudu Hristove figure u Mikelandelovoj fresci *Preobraćenje sv. Pavla* u Kapeli Paolina. Jedan od govornika u dijalogu tvrdi da figura, koja dolazi s neba, simboliše neodoljivu i iznenadnu snagu milosrđa, ali Đilio odgovara da je ovo nevažno u poredenju sa činjenicom da Hristovoj figuri nedostaje dostojanstvenost koja mu prilici.⁴²

⁴⁰ *Isto*, str. 86.

⁴¹ Na primer, Pontormo u svojim, sada uništenim, freskama u crkvi sveti Lorenco.

⁴² *N. d.*, str. 89.

Medutim, teorija dekoruma je našla najširu primenu u jednom savremenom napadu na Mikelandela, koji još treba da razmotrimo. Njega sam izostavio do sada, jer se pažljivo mora odvojiti od svih kritika koje je nadahnua Tridentiski sabor. Napad o kome je reč izvršio je Aretino i u njegovo ime ga je nastavio njegov prijatelj, Lovoviko Dolč. Taj napad su inspirisali čisto lični motivi, i on ni na koji način nije bio povezan sa ozbiljnim i religioznim kritikama *Strašnog suda*, iako se čini da je kasnije Đilio da Fabriano pozajmio argumente iz Dolčeovog dela. Priču o Aretinovim odnosima sa Mikelandelom pominjali su mnogi pisci,⁴³ i ovde je treba samo sažeti. Aretino, koji se veoma divio Mikelandelu, činio je sve ne bi li pridobio njegovu naklonost. Ali na svoja laskava pisma, u kojima je molio za crtež, nije dobio odgovor, i njegovo nastojanje da slikaru diktira kako da slika *Strašni sud* naišlo je na uvredljivo izbegavanje. Aretino je istrajavao deset godina, ali ga je 1545. godine strpljenje izdalo i on je Mikelandelu napisao ono pismo o *Strašnom sudu* koje je sada čuveno kao primer lažnog čestunstva. Neobično je od čoveka Aretinovog karaktera čuti strasno užasavanje pred nepristojnošću *Strašnog suda*, ali ono je pokušalo sa mnogo više žestine nego kod Đilija, ili bilo kog ozbiljnog sveštenika. Dolčov dijalog *Aretino*, koji je objavljen 1557. godine, ponavlja sve Aretinove argumente sa istom žestinom, a, pošto su ovi autori bili bliski prijatelji, nema sumnje da su saradivali. Ne moramo da istražujemo njihove optužbe do detalja, pošto su one gotovo iste kao Điliove, ali je važno to što Aretino i Dolč svoje optužbe temelje na premisama različitim od Điliovih. On osuđuje u ime moralnosti; ova dvojica to rade kada im odgovara, ali češće se pozivaju na teoriju dekoruma. Njih ne pogada toliko to što Mikelandelo slika nepristojnu sliku koliko to što se ona nalazi na tako značajnom mestu kao što je Sikstinska kapela: „Ko će se usuditi da tvrdi da je dobro da se u crkvi sv. Petra, prvog među apostolima, u Rimu gde se ceo svet sastaje, u kapeli pape, koji je, kako pravo kaže Bembo, kao Bog na zemlji, vide naslikane tolike golšave figure, besramno otkrivene i spređa i otpozadi.“⁴⁴

Ova tema slike neprikladne za mesto na kome se nalazi, često se javlja kod Dolčea, i nagoni nas da posumnjamo da njegova ose-

⁴³ Na primer, Gauthiez u *L'Arétin*, Paris, 1895.
⁴⁴ *L'Arétino*, str. 236.

čanja nisu zasnovana samo na moralnosti. Ovu sumnju potvrđuje jedan neobičan pasus u dijalogu. Fabrimi, drugi govornik, žali se na nepristojnost jednog broja Markantonijevih gravira radenih prema Đuliju Romanu, za koga je sam Aretino napisao niz soneta u svom najslobodnijem stilu. Aretino, međutim, prebacuje krivicu sa Đulija na ovog gravera, govoreći da on nikad nije nameravao da ih objavi, i dodaje: „Nije greška da slikar ponekad napravi takva dela radi sopstvene razonode; kao što su se neki antički pesnici slobodno šalili na račun Prijapovog lika, da bi ugodili Meceni i da bi slavili njegove vrtove. Ali javno ... čovek uvek mora da se vlada pristojno.“⁴⁵ Ova odbrana onoga što se uvek smatralo nizom sračunato pornografskih gravira, koja dolazi odmah posle Aretinovog smernog užasavanja na aktove u *Strašnom sudu*, ne ostavlja sumnju da je pisca nadahnulo lično bes, a ne neka visoka moralna osjećanja. Cela Aretinova i Dolččova osuda je, u stvari, bez značaja za temu religiozne umetnosti u vreme kontrareformacije, ali ne može se prenebregnuti, pošto je Dolččev dijalog bio naširoko čitan, i budući da su se u narednom veku na njega posebno oslanjali francuski autori tekstova o umetnosti.⁴⁶

U raspravi oko religiozne umetnosti već smo se sreli sa jednom osobom koja je preživela renesansu, sa Veronezcom. Drugi, gotovo jednako nesaglasan sa tridentском reformom, bio je Vazari, iako je on bio svestan šta se događalo i uopšte izbegavao da se previše uključuje. On je u govoru o jerećičkim slikama pomalo neiskreno. Govoreći o Botičinijevoj slici *Uspenje Bogorodice*, on kaže da se ljudi žale da ona sadrži jerećičke ideje, i dodaje: „Od mene se ne može očekivati da sudim o tome da li je to istina ili laž; dovoljno je što su figure naslikane u njoj ... sasvim vredne hvale ...

⁴⁵ *Isto*, str. 240.

⁴⁶ Ponekad se sugerise (na primer, Mary Pittaluga, up. *L'Arte*, xx, str. 240) da Dolččev dijalog odražava uobičajen stav koji se u Veneciji gajio prema Mikelandelu. Osim činjenice da ništa osim lične pakosti nije moglo da bude razlog za ton Dolččevog napada, postoji svedočanstvo da je, uopšte uzet, Mikelandelo bio veoma cenjen u Veneciji ovog vremena. I Bjondo i Pino ga u svojim dijalozima veoma hvale; isto čini Doni, pišući Aretinu 1549. godine (*Disegno* str. 60); postoji čak i pismo samog Dolčča upućeno Gasperu Baliniju, u kome je Mikelandela opisao kao *divno* (*božansko*) i u kome za njega kaže da je umetnosti uzdigao na nivo na kome su bile u anđeli (Bottari-Ticozzi, n. d., v, str. 175). Kao dokaz ovog uticaja na venecijanske umetnike dovoljno je setiti se Tintoretovog moraa: „Il disegno di Michelangelo, e il colorito di Tiziano (Mikelandelov crtež i Ticijanova boja).“

sve raznovrsne, da je cela izvedena dobrim crtežom.“⁴⁷ Ovo je sasvim dovoljno da bi se zaključilo da njega ne zanimaju religiozni detalji, koje ostavlja teolozima. Eksplicitniji je kada je u pitanju pristojnost u slikarstvu. On je, naravno, oduševljen kada je reč o *Strašnom sudu* i uopšte se ne zgražava, iako osuđuje Markantonijeve gravire koje brani Aretino. Pun izraz svojim stavovima on daje u životu fra Andelika, govoreći da „oni koji slikaju verske i svete teme treba da budu religiozni ljudi“, i osuđuje one koji smatraju „sirovo i nepristojno svetim, a lepo i odlično razvratnim“, pošto sveti treba da budu „lepši od smrtnih ljudi onoliko koliko Neba nadvisuje zemaljsku lepotu“. On čak opružuje one koji su preterano osetljivi u pogledu pristojnosti u slikarstvu da otkrivaju „bolest i izopačenost sopstvenih umova nalazeći opake i nečiste želje u delima iz kojih bi, da su ljubitelji čiste kakvim bi hteli da se prikažu svojom pogrešno usmerenom žudnjom, trebalo da požele da teže raj.“⁴⁸ Sve to piše u izdanju iz 1550. godine i sasvim je renesansno u raspoloženju. Ali kada je, 1568, objavljeno drugo izdanje, rasprava oko *Strašnog suda* dostigla je akutnije stanje, i premda Vazari ostavlja gore navedene pasaže, i zapravo ih proširuje u istom tonu, on daje i jedan pasus u odbrambenom tonu u kome se pokriva pozivanjem na teoriju dekoruma: „Ipak ne želim da iko poveruje da ja odobravam ove figure koje su naslikane u crkvama gotovo potpuno nage, jer se u tim slučajevima vidi da slikar nije pokazao obzir prema mestu.“⁴⁹ Teško je reći koliko je ovaj izvod iskren, ali u svakom slučaju je jasno da Vazari nije suštinski izmenio svoj stav prema religioznoj umetnosti.

Dovde su efekti Tridentuskog sabora na umetnosti koje smo razmatrali uglavnom bili negativni, i pošto je kontrareformacija isprva bila pokret koji je pročišćavao, treba očekivati da je pozitivan stimulans koji je davala slikarstvu i arhitekturi trebalo da bude manje direktan nego njegov ograničavajući uticaj. Ali kod govornijih pristalica Tridentuskog sabora mogu da se pronadu i tragovi pozitivne instrukcije.

Dekreti samog Sabora naglašavaju vrednost slikanih i vajanih predstava kao podsticaja na pobožnost, i tu temu su razradili Paleoti, koji raspravljaju o tome da vidljive predstave na mnoge umo-

⁴⁷ *Lives*, iii, str. 249.

⁴⁸ *Isto*, iii, str. 33.

⁴⁹ *Isto*.

ve utiču življe nego izgovorena reč,⁵⁰ i lateranski kanonik Gregorio Komani, koji ukazuje na to da slike u crkvi mogu da privuku oko čak i neke dokone i nepažljive osobe.⁵¹ Kako smo već rekli, Điljo da Fabriano i drugi autori smatraju da je mnogo važnije da umetnik predstavi istinitost svoje teme nego njenu spoljašnju i fizičku lepotu. Stoga, u predstavi mučeništva ili patnji Hrista i svetitelja, koji su teme koje mogu da izazovu religioznost, umetnik ne sme da pretvori scenu u mirnu, statuesknu lepotu sa fizički savršenim nagim telima; on mora, nasuprot tome, da prikaže svu svirepost i strahotu scene. Ako slika bičevanje Hrista, on ne sme da ga načini studijom euritmije kao što je to učinio Sebastijano del Pjombino u svojoj fresci za crkvu San Pietro in Montorio, koju su kontrareformatori snažno osuđivali. On mora da prikaže Hrista kao „povrednog, u krvi, prezrenog, sa raspuklom kožom, ranjenog, unakaženog, bledog i neuglednog“⁵². Ako želi da prikaže mirnu lepotu, on mora da izabere mirnu temu kao što je Krštenje, ili svećanju poput Preobraženja. U tim slučajevima spoljašnja lepota treba da se podriži, pošto je prikladna.

Uopšte, i pozitivni i negativni saveti tridentskih zastupnika više se ističu razradenošću detalja nego nekim uopštenim emocionalnim argumentom poput ovog Posevinovog stava. To važi naročito za Molanusa, koji poslednje dve knjige svog traktata posvećuje je tačnim uputstvima za slikanje svake figure ili scene iz crkvene istorije. Razmatra se svaki detalj – koje ličnosti treba da budu prisutne, kako treba da budu obučene, kako postavljene, koju pozu treba da zauzmu – tako da pod njegovim vodstvom slikar ne može da pogreši. Kasnije će se videti da su maniristički kritičari isti metod koji su primenili za religiozne scene primenili i za klasične i mitološke teme.

Nije ništa manje precizan ni sveti Karlo Boromejski, koji je jedini autor koji će primeniti tridentski dekret na pitanja arhitekture. U svojim *Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae* (*Uputstva za slike i crkveni nameštaj*), nastalim ubrzo posle 1527. godine, sa izuzetnom se pažnjom bavio svim problemima koji se odnose na crkvenu građevinu. Knjiga se usredsređuje na jednu ide-

⁵⁰ *Archiepiscopale Bononiense*, str. 567.

⁵¹ *Il Figino*, str. 139.

⁵² Gilio, *n. d.*, str. 86.

ju, tipičnu za kontrareformaciju, koja je trebalo da bude čak i od većeg značaja u sedamnaestom veku: da sama Crkva i službe koje se u njoj održavaju moraju da budu što uzvišenije i impresivnije, tako da njihova lepota i religiozni karakter mogu da se nametnu čak i običnom posmatraču. Cimjenica da su protestanti, koji su reagovali protiv svetovnosti rimskih ceremonija, otišli u ekstremnu suprotnost odricanja svakog značajja spoljašnjeg izgleda u crkvenim službama, sigurno je dala razlog kontrareformatorima da svoje službe čine sve lepšim i lepšim, ali mora da su razumeli i emocionalni uticaj koji velika religiozna ceremonija može da ima na versku zajednicu. U svom prologu za *Instructiones Boromejski* slavili drevnu tradiciju crkvene lepote, i zahteva da sveštenici i arhitekti saraduju da bi je nastavili.

On počinje preporukom da se crkva gradi na istaknutom položaju, ako je moguće na maloj uzvišici i svakako sa stepeništem koje vodi do nje, tako da može da dominira okolinom.⁵³ Njena fasada mora da bude ukrašena figurama svetitelja i „ozbiljnim i pristojnim ornamentom“.⁵⁴ Iznutra, velika pažnja mora da se posveti glavnom oltaru, koji mora da bude uzdignut i sa stepenicama,⁵⁵ kao i da stoji u prostoru koji je dovoljno prostran da sveštenik službu može da vrši dostojansveno.⁵⁶ Sakristija treba da vodi u glavni brod crkve, a ne direktno u oltarski prostor, tako da sveštenik može uspešno da vodi procesiju ka glavnom oltaru.⁵⁷ Transepti mogu da se pretvore u kapele sa još dodatnih velikih oltara za posebne mise.⁵⁸ Bogate odore doprinose svečanosti službe,⁵⁹ i pošto cela ceremonija mora da bude dobro osvetljena, prozori crkve moraju da budu ispunjeni belim staklom.⁶⁰

Ali, sav taj efekat mora da se postigne odgovarajućim sredstvima. Ne sme biti ispraznih predstava, a, pre svega, ničega svetovnog ili paganskog.⁶¹ Sve mora da bude u strogo hrišćanskoj tradiciji. Crkva treba da bude u obliku krsta, ne u formi kruga, što je

⁵³ *Instructiones*, knj. i, pogl. 1.

⁵⁴ *Isto*, pogl. 3.

⁵⁵ *Isto*, pogl. 10.

⁵⁶ *Isto*, pogl. 11.

⁵⁷ *Isto*, pogl. 28.

⁵⁸ *Isto*, pogl. 2.

⁵⁹ *Isto*, knj. ii.

⁶⁰ *Isto*, knj. i, pogl. 8.

⁶¹ *Ibid.*, pogl. 34.

paganski običaj.⁶² Uzgred, Boromejski preporučuje latinski, a ne grčki krst, i tako eliminiše omiljenu renesansnu formu. Bez sumnje, on je na umu imao novi tip plana latinskog krsta, koji je Vignola već razvio za Il Gesù, i koji je idealno odgovarao težnji konformacije za ostvarenjem spektakularnih efekata. Čak i kada su u pitanju detalji, odlučujuća je težnja ka drevnoj hrišćanskoj tradiciji; vrata, na primer, moraju da budu pravougaona, a ne sa lučnim završetkom, jer se prvi tip javlja u ranim hrišćanskim bazilikama, dok je drugi paganski.⁶³ U svakom slučaju, crkveni razlozi prevladaju, i čisto umetnički obziri dozvoljavaju se samo u pitanjima koja su za crkvu nebitna. Pažnju Boromejskog prema detalju ne treba dalje naglašavati, ali je prosvetljujuće to što on posvećuje čitav jedan pamflet čišćenju crkvene dekoracije i nameštaja.⁶⁴

Da bi se razumeo značaj uputstava za građenje crkava, koja je dao Boromejski, može biti korisno uporediti ih sa arhitektura iz sredine šesnaestog veka kod kojih su još vidljive sačuvane ideje visoke renesanse. Planovi osnove crkve, koje su oni razvili, takođe su se bazirali na religioznim principima, ali njihova teologija je bila jedne drugačije vrste. Boromejski je osudio crkve sa kružnom osnovom jer su one bile paganske. Paladio ih preporučuje jer je krug najsvršena forma i stoga pogodna za božju kuću.⁶⁵ Štaviše, krug je simbol jedinosuštosti Boga, Njegove beskonačne suštine, Njegove nepromenljivosti i Njegove pravde.⁶⁶ Posle kruga, najsvršena forma, i stoga i najpogodniji plan, jeste kvadrat. Napokon dolazi krst, koji je pogodan zato što simbolizuje raspeće. Boromejski bi potvrdio ovaj argument, iako bi bio šokiran niskim mestom koje Paladio daje crkvi krstaste osnove. On bi bio čak više šokiran Paladijevim savetom, iz jednog kasnijeg poglavlja, da pravila za građenje crkava jesu zapravo pravila za konstrukciju hramova, sa par modifikacija koje omogućavaju uvođenje sakristije i zvonika.⁶⁷

⁶² Isto, pogl. 2.

⁶³ Isto, pogl. 7.

⁶⁴ *De Nitore et Munditia Ecclesiarum (O sjaji i prefinjenosti crkve)*.

⁶⁵ *I Quattro Libri dell' Architettura (Četiri knjige o arhitekturi)*, knj. iv, pogl. 2.

⁶⁶ Alberti se zalagao za crkve kružne osnove, jer je krug forma koju voli prirod (De Re Aed., knj. vii, pogl. 4). On jedva da i pominje teološki razlog.

⁶⁷ N. d., knj. iv, pogl. 5.

Kataneo, u svom delu *Quattro Primi Libri di Architettura (Četiri prve knjige o arhitekturi)*, objavljenom u Veneciji 1554, o crkvenoj građevini raspravlja na nešto drugačiji način. On smatra da glavna crkva u gradu treba da bude krstaste osnove, jer je krst simbol isкупljenja.⁶⁸ Proporcije krsta treba da budu proporcije savršenog ljudskog tela, jer treba da se zasnivaju na proporcijama Hristovog tela, koje je bilo savršenije od svakog drugog. Kataneo takođe dodaje vrlo neobičan i karakterističan argument u vezi sa crkvenom dekoracijom. Enterijer, kaže on, treba da bude bogatiji od eksterijera, jer unutrašnjost simbolise Hristovu dušu, a spoljašnjost telo, a duša je lepša od tela.⁶⁹ Stoga, spoljašnjost treba da se izgradi u čistom redu kao što je dorski, a enterijer u ornamentalnom redu kao što je jonski. Simbolika redova očigledno je raširena i nanju se pozivao Serlio. On želi da redovi budu izabrani prema svetucima koje je crkva posvećena: dorski za one koje su posvećene Hristu, svetom Petru, svetom Pavlu, i muževnijim svetcima; jonski za neženije muške svece i starije svetice; korinjski za svetice.⁷⁰ (Table 11 a i b.)

Svi ovi argumenti u vezi sa crkvenom građevinom tipični su za način na koji je razmišljala visoka renesansa. Pošto je lepota bila božanski kvalitet, pravi dar Bogu bila je građevina velike lepote. Sa ovim je bilo pomešano snažno osećanje simboličke nekih formi i ornamenata. U razmatranje još uvek nisu bili uzeti detaljni zahtevi crkvene upotrebe, koja je za Boromejskog bila iznad svega drugog.

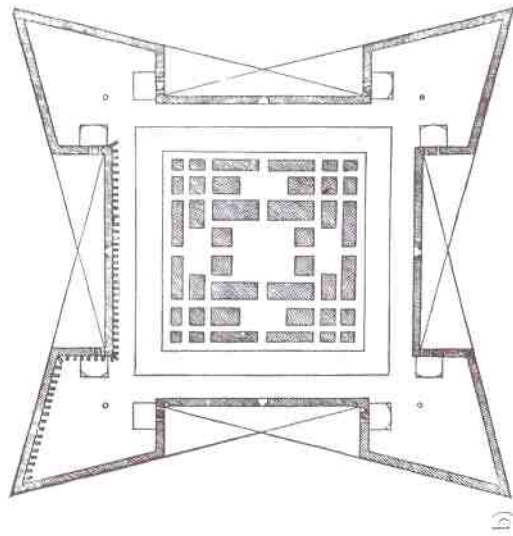
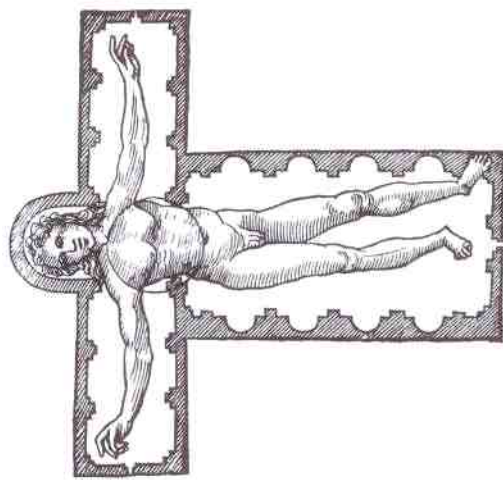
Svojim *Instruções* Boromejski naglašava važnost saradnje između sveštenika i umetnika. Ovaj princip je postavio Tridentiski sabor, i mi znamo da je u svakom slučaju taj princip ušao u široku praksu. Teme najvećeg broja manirističkih fresko ciklusa su tako nejasne da ih je mogao izabrati samo učeni teolog, i u nekim slučajevima znamo imena onih koji su planirali program. Teme za dekoraciju Kapele Paolina u Santa Maria Madore, na primer, izabrane su dva člana Oratorijuma.⁷¹ Isti metod je, uopšte, korišćen u mitološkim i istorijskim slikama, kao, na primer, u dekoraciji u Ka-

⁶⁸ Knj. iii, fol. 35v.

⁶⁹ Isto, fol. 38.

⁷⁰ *L'Architettura*, knj. iv, pogl. 6, 7, 8.

⁷¹ Mâle, *L'Art religieux après le Concile de Trente (Religiozna umetnost pre Tridentuskog sabora)*, str. 36.



11. a) Idealni plan osnovne crkve. b) Idealni plan grada.
Iz *Cataneo, Quattro Primi Libri di Architettura*, 1554.

praroli, koje je osmislio Anibale Karo.⁷² Ali, iz ovog diktata eklezijastičkih autoriteta umetnicima, vidimo da se umetnost, u najdoslovnijem smislu, vratila svom srednjovekovnom položaju i još jednom postala sluškinja vere.

Ovu promenu u položaju umetnosti izneo je Paleoti, koji kaže: „Umetnost pravljena slika je među najplemenitijim ako je usmerava hrišćanska disciplina.“⁷³ Ali, o ovom pitanju je popunije raspravljao Komanini u svom dijalogu *Il Figino (Fidino)*, objavljenom 1591. Učesnici u razgovoru su Askanio Martino, opat crkve San Salvatore iz Breše; Stefano Gvaco, zaštitnik pisaca i umetnika; i milanski slikar Ambrodo Fidino. U prvom delu dijaloga Gvaco raspravlja o tome da je cilj slikarstva jednostavno da proizvede uživanje, i zastupa teoriju umetnosti radi umetnosti. Suptostavlja mu se Martino, sveštenik, koji kaže da je slikarstvo, iako putem podražavanja proizvodi uživanje, ipak podložno moralnoj filozofiji, i da je njegov istinski cilj korisnost, a ne uživanje. Umetnost je, smatra on, uvek kontrolisala država, kao u Egiptu, Grčkoj i Rimu, i država ju je uvek usmeravala ka dobrim ciljevima. U hrišćanskim vremenima kontrola umetnosti kao korisne aktivnosti pripada crkvi, koja joj je davala opšte usmerenje, i uvek trebala da je usmerava, ka tome da bude podrška religiji. Na kraju se Gvaco predaje i priznaje da je prvenstveni cilj slikarstva utilitarnost, i da je uživanje koje ona proizvodi samo od sekundarne važnosti. Govornici se onda okreću drugim pitanjima i Fidino smatra da je slikarstvo podražava savršenije od poezije, i stoga je korisnije nego poezija. Ali glavna tema ostaje jasna: slikarstvo treba da, podučavajući prema principima crkve, moralno usavišava, a ne da podstiče na uživanje služeći se estetskim stimulansom. U ovoj tezi je sumiran ceo stav kontrareformacije o položaju i funkciji lepih umetnosti.

⁷² Vazari je u celosti preneo uputstva koja je Tadeu Cukaru za ove slike dao Karo (*Lives*, viii, str. 245). Njih je vredno proučiti da bi se videlo koliko daleko su slikari u to vreme bili spremni na to da im se sve diktira. Ton je ustanovljen u uvodnim Karovim primedbama: „Nije dovoljno da im se objasni usmeno, jer, pored invencije, moramo da gledamo razmeštaj figura, stavove, boju, kao i izvestan broj nekih drugih stvari, sve u skladu sa opisima tema koje mi se čine poslednim.“

⁷³ *De Imaginibus Sacris (O svetim slikama)*, knj. i, pogl. 7.

Teorije o kojima se do sada raspravljalo u ovom odeljku jesu teorije najstrožih pristalica kontrareformacije. Njih bi potvrdili asketske pape Pavle IV ili Pije V, kao i veliki sveti duhovne obnove poput svetog Karla Boromejskog. Ali oni nisu bili jedine figure u kontrareformaciji, i u religioznom i umetničkom razvitku ovog perioda postojali su i drugi pokreti i druge ličnosti jednog sasvim drugačijeg temperamenta.

Cilj strogih reformatora koji su upravo pomenuti bilo je ponovno osvajanje srednjovekovne čistote doktrine i monaške jednostavnosti života. Oni su svoje ideje nalazili u prošlosti u kojoj su videli mnogo dobrog što su ljudi njihovog vremena mogli uspešno da podražavaju. Njihov rad je bio od velike vrednosti za ispravljavanje nepravilnosti, ali su oni, na izvestan način, bili izvan dodira sa savremenim stanjem stvari, i krajem šesnaestog veka je postalo jasno da njihove reakcionarne reforme crkvi neće dati onu snagu koja joj je bila potrebna da bi, posle napada protestantizma, ponovo uspostavila svoju moć. Stoga su postepeno, uporedo sa strožim institucijama reforme, nicala tela koja su imala svrhu da prilagode katoličku veru potrebama modernog života. Glavni pobornici ove promene bili su jezuiti, ali su uдела imale i druge organizacije, kao što je Oratorijum, koje su podsticali pape poput Pija IV i Klimenta VIII, koji su u svojim nazorima bili svetovniji nego jedan Pavle IV ili jedan Sikst V. Princip po kome su radili ovi misionari, u svojim nedostiznim idealima, jeste da religija ne sme da bude tako strašna i tako obeshrabrujuća da preplasi običan svet i udalji ga od crkve. Tako su počeli da religiju čine prijemčivijom, ne dajući joj racionalniji temelj kao što su to radili protestanti, već je okrećući emocijama.

Nije neophodno detaljno dokazivati koliko su se jezuiti oslanjali na obraćanje čulima radi izazivanja religioznog osećanja. Vežbe svetog Ignacija dovoljan su dokaz. U njima se neofita podstiče da koristi svih svojih pet čula da bi shvatio, i gotovo ponovo doživio, scene Stradanja, muke pakla, ili blaženstvo Raja. On ove stvari ne samo da treba da prepozna u svom umu, nego treba da ih, putem čula, oseti svim svojim srcem. Jezuiti, međutim, nikako nisu bili usamljeni u korišćenju ovih metoda. Sveti Filip Neri je pridavao mnogo važnosti muzici kao sredstvu za pojačavanje dejstva pobožnih reči, i muzika koju je on smatrao najprimerenijom za izvođenje u Oratorijumu nije bila ni stara laka muzika renesan-

se, niti jednostavan okvir za reči koje su zahtevali tridentски dekreti, nego delo Palestrine, koji je bio zadužen za muziku u Oratorijumu od 1571. do smrti 1594. godine. Krajnjom čistotom svog poznog stila on je uspeo, što je bilo retko, da zadovolji ne samo članove Oratorijuma već i tako strogo reformatora kao što je bio papa Pavle IV.

Svada između starih i novih u kontrareformaciji dostigla je vrhunac u raspravi između jezuita i dominikanaca, koja se odvijala poslednjih deset godina pontifikata Klimenta VIII, a Pavle V ju je samo utišao, ali ne i rešio. Dominikanci su sebe smatrali naslednicima svetog Tome Akvinskog, čiji su sistem nastojali da održavaju u svakoj pojedinosti. Jezuiti su, s druge strane, smatrali da im strogost tih doktrina otežava rad na preobraćanju vernika, a naročito su smatrali da je mračna tomistička teorija milosti i slobodne volje bila prepreka za mnoge potencijalno dobre katolike. Uz pomoć dvojice svojih oficijelnih govornika, Akvavive i Moline, oni su sa više optimizma počeli da izlažu verovanje prema kome je čovekova volja slobodnija nego što je priznavao sveti Toma, tako da on do izvesne mere može sam da dostigne sopstveno spasenje. Rasprava koja se rodila iz ovog razlikovanja bila je, zapravo, sukob između onih koji su podržavali srednjovekovnu doktrinu i onih koji su želeli da je modifikuju da bi se od nje načinilo delotvornije oružje u propagiranju vere. Kako je već rečeno, Pavle V je prekinuo ovaj disput ne donoseći nikakvu odluku; ali to je praktično bila pobeda jezuita, jer su oni bili izazivači i izbegli su prokletstvo. Trebalo je samo da sačekaju da na papski presto, 1621. godine, sedne Grgur XV, pa da se njihovi stavovi sasvim prihvate, barem u praksi. Jedan od prvih akata ovog pape bila je kanonizacija svetog Ignacija i svetog Franje Ksavijera, i to može da se uzme kao tipično za politiku potčinjavanja jezuitskoj kontroli koju su on i njegov naslednik Urban VIII dosledno sledili.

Ova svetovna, emocionalna, antiintelektualna religija stvorila je svoj ekvivalent u umetnostima. U sedamnaestom veku čitav barokni pokret mora biti u bliskoj vezi sa jezuitima, ali je čak i pre tog vremena u manirističkom slikarstvu postojala jedna struja u kojoj se mogu naći mnoge osobine istovetne metodima i spisima jezuita i članova Oratorijuma. Uporedo sa akademskim i aristokratskim firentinskim manirizmom, i sa didaktičkim stilom koji se razvijao pod strožim papama, i koji je možda najbolje prikazan u

freskama u biblioteci Siksta V u Vatikanu, postojala je struja emocionalnog i ekstatičkog slikarstva, naročito vezanog sa imenom Baroki, ali koju je činila cela jedna grupa umetnika koji su radili u Rimu i na drugim mestima. Kod Barokija je uobičajena ekstatička tema; prikazana je pomoću vrtloga lebdećih figura i uzvitlanih draperija koje najavljuju Berninija, i intenzivnim bojama koje se neposredno obraćaju oku, a ne umu. Ova iracionalna upotreba boje podseća na Pontormove freske u Čertozi. Sada su, međutim, boje primenjene ne na grube, gotizirajuće, oduhovljene forme, već na mesnate figure koje se smeše previše slatko, ili izražavaju svoje osećanje straha gestovima koji se obraćaju čulima, poput sramežljivih pokreta vrljih Grezovih devojaka. Za vezu između ove vrste umetnosti i tela kao jezuite i Oratorijum, tipično je to što je sveti Filip Neri gajio naročitu sklonost prema Barokijevom slikarstvu, i što su ga jednom zatekli u ekstazi ispred njegovog oltara posvećenog Susretu Marije i Jelisavete u crkvi Santa Marija in Valicella. Baš je za Pija IV, koji je podržavao jezuite, Baroki najpre radio u Rimu, gdje je za njega dekorisao Kasino u vaticanskim vrtovima. Dalje, gotovo svi umetnici koji su radili originalnu dekoraciju centralne jezuitske crkve, Il Gesù, kao što su bili Dovani de Veki, Salimbeni, i Mucijano, pripadaju grupi manirista kod kojih je anticipacija baroka najočiglednija.

Ova nova emocionalna vrsta slikarstva nije izazivala mnogo teoretisanja. Umetnici koji su se tako svesno suprotstavljali umu i koji su se tako malo oslanjali na racionalno, malo je verovatno da bi razvili nekakvu sistematsku doktrinu o svojoj umetnosti, a jedini ekvivalent ovom slikarstvu naći će se u detaljima nekih stavki tridentskih dekreta. Na primer, savet Đilija da Fabrijana slikaru da u celini prikaže strahote neke scene mučeništva koju treba da na slika, odgovara želji ovih prethodnika baroka da se obraćaju što je moguće neposrednije i da budu što je moguće upadljiviji. Još je sjajnije, međutim, ono što jezuita Posevino dodaje toj ideji kada kaže da slikar mora sam da oseti sve te strahote ako želi da ih prenese gledaocu.⁷⁴ To izgleda kao gotovo direktna primena metoda iznetih u *Vežbama* na umetničku praksu.

⁷⁴ N. d., pogl. 26.

9. Pozni maniristi

Krajem šesnaestog veka manirizam je postepeno prestajao da bude dominantan stil u italijanskom slikarstvu, i njegovo je mesto zauzeo eklektizam Karačija i Bolonjske akademije. Obično se kaže da pojava braće Karači označava oštru reakciju protiv manirista i svih onih ideja i metoda sa kojima se nisu slagali. Tačno je da Karači i maniristi firentinske tradicije, ili pak oni tipa Bekafumija, imaju malo zajedničkog, ali doktrine jedne grupe umetnika, koji se uvek nazivaju maniristima, tako precizno anticipiraju metode eklektičara da dolazimo u iskušenje da na Bolonjsku akademiju gledamo kao na praktičnu realizaciju ideja koje su razvili oni maniristi koje je Akademija zvanično osudila.

U poređenju sa onima koji pripadaju aristokratskoj i emocionalnoj vrsti manirizma, o kojima je do sada bilo reči, grupa kojoj se sada okrećemo može da se opiše kao akademska i eklektička – dva prideva koja su obično rezervisana za Karačije i njihovu školu. Ovi maniristi su bili duboko svesni opadanja italijanske umetnosti od vremena Lava X, i oni su se, kao i Karači, nadali da će ovaj pad zaustaviti, ali ne novim otkrićima, već brižljivim podražavanjem dela koja su za sobom ostavili renesansni majstori. Za njih, kao i za predstavnike bolonjske akademije, slikarstvo je bilo nauka koja može da se savlada uz pomoć utvrđenih pravila koja su se mogla otkriti studijom primera dobrih majstora.

Ovi akademski maniristi mogu da se podele u dve osnovne grupe. Jedna se okupila oko Akademije crteža u Rimu, i njen najznačajniji član bio je Fedéricko Cukaro, koji je izabran za njenog

predsednika 1593. godine. Druga, milanska, grupa, bila je manje važna u slikarstvu ali mnogo značajnija u teoriji, budući da je pro-izvela Lomacove traktate u kojima su doktrine poznog manirizma iznere u celosti.

Nije potrebno mnogo govoriti o praksi ove dve škole. Uprkos razlikama zbog lokalnih tradicija iz kojih su iznikli, Lomaco i Federiko Cukaro u svom poznom periodu pripadaju istoj fazi slikarstva. Obojica su bili izrazito samosvesni u svom stavu i proračunati u svojim metodama. Obojica su više naučili od drugih slikara nego iz studije prirode, a svaki je u sebi kombinovao stilske elemente preuzete iz mnogih različitih izvora: Cukaro oslanjajući se uglavnom na rimsku i venecijansku tradiciju, Lomaco direktnim ugledanjem na Leonarda, Rafaela i Mikelandela, i, preko svog učitelja Gaudencija Ferarija, napajajući se Mantenjinim i Pontormovim kvalitetima. Oba ova umetnika izbegla su gotovo karikaturalnu manirističku preteranost u koju su zapali neki od njihovih neposrednih prethodnika, i donekle se okrenuli principima klasične kompozicije i crteža Rafaela i njegovih savremenika. Ali, iako je neophodno naglasiti ove nove kvalitete u njihovoj umetnosti, ostaje istina da su ova dva umetnika, u osnovi, maniristi. Upoređeno sa slikama Vazarijevih firentinskih sledbenika, njihovo delo može da izgleda jednostavno i neusiljeno, ali, stavljeno uz bilo koju sliku iz Galerije Farnese, njihova upotreba *repoussov* figura, dvostrukog kontraposta, i nejasne alegorijske aluzije, podsećaju nas na to da su oni još uvek imali vrlo čvrste veze sa navikama poznog sedamnaestog veka. Njih dvojica, zapravo, pripadaju onom prelazu iz manirizma u sedamnaesti vek, koji najbolje predstavljaju freske Viteza d'Arpina, umetnika koji je, potekavši iz manirizma i radeći nezavisno od Karačija, ipak razvio mnoge karakteristike njihovog stila.

Nešto se mora reći o autorima čije će teorije biti razmatrane ponaosob. Dva imena se dovode u vezu sa rimskom grupom – Federiko Cukaro i Dovani Batista Armenini. Ovaj drugi je objavio izvestan broj malih traktata od kojih je najznačajniji *Idea de' Pittori, Scultori e Architetti (Ideja slikara, skulptora i arhitekata)*, štampan 1607. godine. Jedan kraći izraz njegovih stavova nalazi se u *Ori-gine e Progresso dell' Accademia del Disegno (Poreklo i razvoj Akademije crteža)*, delu Romana Albertija objavljenom 1604. Ovo delo uglavnom sadrži beleške sa rasprave u Akademiji za godinu

1593–1594, ali pošto izgleda da nije smeo da se oglasi niko osim Federika Cukara, ta knjiga je neka vrsta uvoda u *Ideju*. Iako je Armenini potekao iz Faence, njegovi pogledi na umetnost bili su savsvoim pod uticajem njegovog šestogodišnjeg učenja u Rimu, između 1550. i 1556. godine. Značajno je to što su na njega izgleda ve-ći utisak ostavila dela Rafaelovih sledbenika, Polidora da Karavada i Perina del Vage, nego novonaslukani ciklusi zrelog manirizma, poput Vazarijeve Sala de' Cento Giorni (Sala od sto dana) u Palati Apostolske kancelarije, ili Salvijatijevih slika u istoj palati i u Oratorijumu San Giovanni Decollato (Sv. Jovana Krstitelja). Pošto je napustio Rim 1556. godine, Armenini je putovao kroz Italiju studirajući majstore svih škola – Đulija Romana u Mantovi, Korreda u Parmi, Perina del Vage u Đenovi, Ticijana u Veneciji. Kasnije je postao sveštenik. Godine 1586.¹ objavio je svoje delo o slikarstvu i naslovio ga *De' Veri Precetti della Pittura (O istinskim pravilima slikarstva)* – što već otkriva njegov akademski nazor.

Značaj milanske grupe ograničava se na Lomaca. On je rođen 1538. godine i uglavnom je učio kod Gaudencija Ferarija. Oslepeo je 1571, te je morao da odustane od slikarstva i okrenuo se umetničkoj teoriji. On je sebe očigledno smatrao stručnjakom u svakoj intelektualnoj oblasti, i bio je vrlo ponosan što je bio predsednik lokalne organizacije, Akademije dela Vale di Brenjo (Accademia della Valle di Bregno). Pored pesama, od kojih su neke napisane lokalnim dijalektom, i autobiografije u stihu, objavio je dva velika dela posvećena umetnosti. Prvo nosi naslov *Trattato dell' Arte della Pittura, Scultura, et Architettura (Traktat o umetnosti slikarstva, skulpture i arhitekture)* i štampano je 1584. godine. Drugo, koje se pojavilo šest godina kasnije, nazvao je *Idea del Tempio della Pittura (Ideja o branju slikarstva)*. Traktat, koji ćemo kasnije detaljno opisati, obiman je i donekle je sažet u *Ideji*, koja sadrži manje detaljna uputstva i apstraktniju estetiku.

U teorijama poznih manirista vidi se ista podela koja se uočava na njihovim slikama. Oni su podjednako u skladu sa ranijim manirizmom, koliko su protiv njega. U jednom trenutku oni govore kao Vazari; u sledećem trenu su bliži klasičnim kritičarima sedamnaestog veka. Uopšte, novo je njihovo praktično učenje, ali su

¹ Svi autoriteti navode 1587. kao datum objavljivanja ove knjige, ali u Britanskom muzeju se nalazi jedna kopija sa datumom 1586, čije je izdanje iz 1587. izgleda doslovan reprint.

i dalje sasvim maniristički opredeljeni kada pišu o estetskim pitanjima i lepoti u apstraktnom vidu. Stoga će biti podeseo odvojeno razmatrati ove dve oblasti njihovih spisa.

Već smo rekli da je manirizam umnogome bio povratak srednjovekovlju u umetnosti, isto kao što je kontrareformacija u svojim ranijim fazama bila reakcija na feudalizam. U prethodnom poglavju smo razmatrali neposredan uticaj ovoga na religioznu umetnost. Uticaj srednjeg veka na Lomaca i njegove savremenike nije bio manje važan, ali se javlja u jednoj drugačijoj formi. Svi se oni slažu sa crkvenim zvaničnicima da umetnost mora da bude podređena religiji, ali to nije ono čemu daju mnogo prostora, i njihove antiklasične tendencije se najjasnije javljaju u njihovim apstraktnim diskusijama o estetici.

Estetski stavovi Lomaca i Cukara razlikuju se u mnogim detaljima, ali zajednička im je jedna važna crta, njihovi sistemi. Dok je za pisce rane i visoke renesanse priroda bila glavni izvor sve lepote, ma koliko bila transformisana u umetničkoj imaginaciji, za ove maniriste lepota je nešto što je u čovekov um usađeno direktno iz Božjeg uma, i u njemu postoji nezavisno od bilo kog čulnog utiska. Ideja u umetničkom umu izvor je po njima sve lepote u delima koja stvara, i njegova sposobnost da pruži sliku spoljašnjeg sveta nije važna, izuzev u meri u kojoj mu pomaže da svojoj ideji da vidljivi izraz. Odnos umetnika prema prirodi, koji je u ranoj renesansi bio neposredan i važan, iako ne tako dominantan kod Mikelandela, ovde je gotovo prekinut. I Lomaco i Cukaro po navici definišu slikarstvo kao podražavanje prirode, ali se nijedan ne bavi tim pitanjem, i zapravo obojica na umu imaju sholastičku ideju da umetnost dela po istim principima kao priroda, pre nego stav da slikarstvo podražava pojedinačna dela prirode.² Oni, naime, smatraju da intelekt kontrolise i slikarstvo i prirodu – u jednom slučaju ljudski, u drugom božanski um – da se oba povinuju određenim zakonima reda, i tako dalje. Cukaro, u jednom od svojih predavanja na Rimskoj akademiji,³ osporava stav da slikarstvo podražava prirodu, a kada Armenini definiše slikarstvo on prirodu i

² Up. Zuccaro, *Idea*, pogl. 10; a naročito *La Dimora di Parma* (Boravak u Parmii), pogl. 10, gde je crtež opisan u isti mah kao *scimia della Natura* (majmun prirode) i kao *scimia di Dio* (majmun [podražavanje] Boga).

³ Up. Romano Alberti, *Origine e Progresso dell' Accademia*, str. 24.

ne pominje.⁴ U oba slučaja naglasak je na ideji u umetničkom umu koja je istinski predmet podražavanja.

Za Cukara ideje postoje na tri različita stupnja: najpre u Božjem umu, zatim u umu andela, i treće, u čovekovom umu. Budući da piše za umetnike, on izbegava reč *idea*, i radije koristi izraz *disegno interno* (unutrašnji crtež). Tako on može da dokazuje da sve potiče iz *disegno interno*, i da je crtež temelj svih intelektualnih težnji. *Disegno interno* je sasvim bez supstance i odraz je božanskog u nama.⁵ Ova šema i Cukarova ocena koju daje o radu uma sasvim su u skladu sa sholastičkim doktrinama, i on ih u mnogim slučajevima objašnjava u pasažima koji su u celini prepisani od svetog Tome.⁶ Mnoge od ideja koje iskazuje Cukaro aristotelovskog su porijekla, ali su kombinovane sa elementima hrišćanske doktrine, da bi stvorile jednu tipično srednjovekovnu sholastičku mešavinu.⁷

Lomacova šema je umnogome slična ovoj, ali sa jakom primenom neoplatonizma.⁸ Dok se Cukaro više bavi intelektualnom idejom, kod Lomaca veću ulogu igra koncept lepote. Jer, za neoplatoničara, lepota je vidljiva manifestacija dobra. Prema Lomacu, lepota je duhovna ljupkost, „una certa grazia vivace e spiritale“, koja izvire iz Boga i javlja se na tri načina; u andclima, gde formira ideje; u ljudskoj duši, gde se zove razum ili znanje (*ragione* ili *no-tizie*); u materiji, gde stvara slike ili forme (imagini ili forme). Način na koje se lepota utiskuje u materiju ili u ljudsku dušu nisu lo-

⁴ *Veni Precetti*, knj. 1, pogl. 2.

⁵ On ga opisuje kao *scintilla della divinità* (sluškinja božanstva; *Idea*, knj. 1, pogl. 7). Da bi naglasio ovaj trenutak, on pravi tipično manirističku dosetku, izvođeći reč *disegno* kao *segno di Dio* (znak Boga; *di-segn-o*).

⁶ Ovo je primetio E. Panofsky (up. *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* [Ideja. Prilog istoriji pojma u starijim umetničkim teorijama], Studien der Bibliothek Warburg, 1924, str. 39 ff.), koji daje punu analizu Cukarovih i Lomacovih stavova o prirodi lepog. (Ideji Ervina Panovskog preveo je na srpski jezik prof. Zoran Gavrić, u izdanju izdavačke kuće Bogovada, 1996, ali mi primerak nije dostupan, te ovde ne mogu citirati odnosne stranice – *Prim.*)

⁷ Cukaro je svoju teoriju *disegna* koristio kao osnovu za dekoraciju svoje kuće u Rimu (up. Körte, „Der Palazzo Zuccari in Rom“ / „O Palati Cukari u Rimu“ / „*Römische Forschungen der Bibliotheca Herziana*, 1935, str. 35 ff.). Centralna slika na tavanici reprodukovana je na Tabli 12.

⁸ Cukaro ponekad naginje neoplatonizmu, ali samo retko. On kao izvor svoje teorije ideja navodi samog Platona, iako je ona zapravo neoplatoničarska (*Idea*, knj. 1, pogl. 5), i, na kraju *Ideja* o svetlosti govori na neoplatoničarski način (knj. II, pogl. 15).

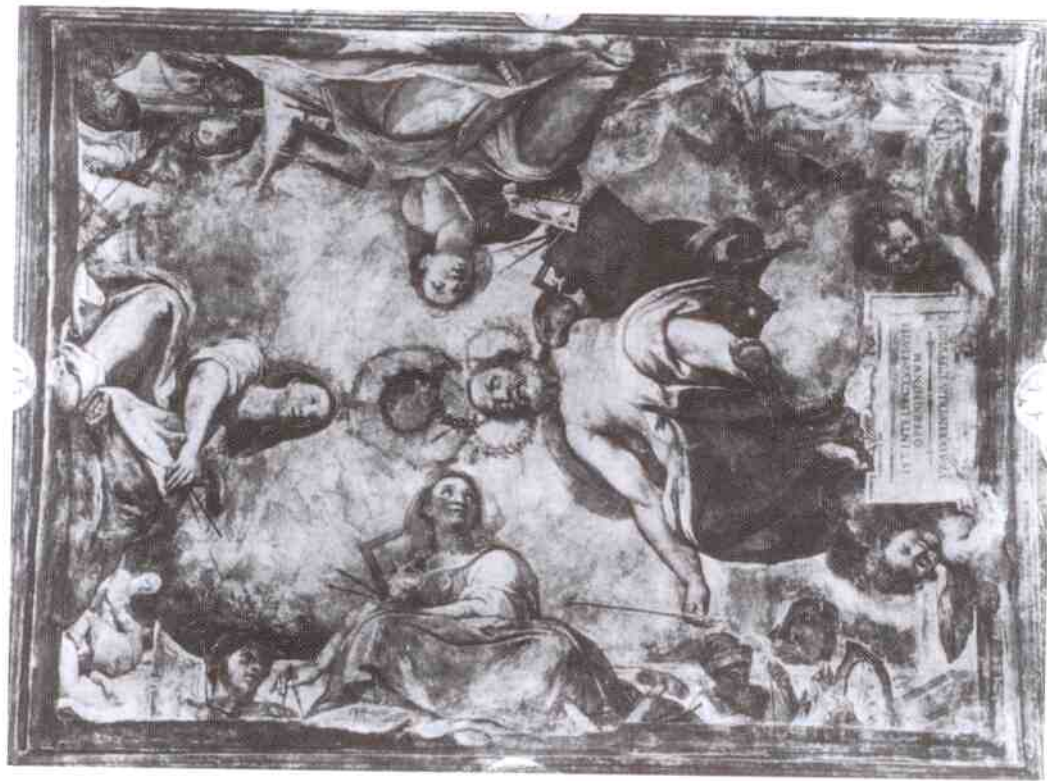
gično objašnjeni, ali se taj proces poredi sa svetlošću koja zrači iz Božjeg lica i koju upijaju duhovna i materijalna bića.⁹

Iako se Cukarovi i Lomacovi stavovi o opštim estetskim problemima razlikuju, čini se da su im zajedničke neke važne osobine: obojica su snažno antracionalistički i misnički nastrojani, i kod obojice je sasvim odsutan naučni duh karakterističan za renesansnu misao. Kod obojice ideja koju podražava umetničko delo potiče od Boga, a ne iz spoljašnjeg sveta. Oba pisca pogled upiru unutra, ne napolje, i obojica bi saosećali sa jednim drugim maniristom, El Grekom, kako je u jednoj priči, možda apokrifu, o njemu zabeležio Đulio Klovio. Jednog letnjeg dana, Klovio je krenuo da poseti El Greka i zatekao ga kako sedi, ne radeći ništa, u sobi sa navučenim zavesama, jer je smatrao da je tama mnogo bolja voditeljica misli nego dnevna svetlost, koja je remetila njegovo unutrašnje svetlo.¹⁰

Dalje, Cukarove i Lomacove ideje, koje smo gore razmatrali, izrazito su srednjovekovne. Neoplatoničarsko hrišćanstvo ovog drugog i sholasticizam prvog znaci su manirističke tendencije, i teoretičara i umetnika, da se odreknu racionalnih ideja koje su dominirale renesansom u njenim najjasnijim manifestacijama, i vrate nehumanističkim teološkim vrednostima srednjovekovnog katolicizma. U slučaju Lomaca, gotički efekat je snažno pojačan formom u kojoj on izražava svoje zamisli. Njegova ljubav prema astrologiji dovela ga je dotle da koristi komplikovan simbolički sistem, prema kome su svaki kvalitet u slikarstvu i svaka podela mentalnih sposobnosti pod zaštitom određene planete. Tipovi proporcije u ljudskom telu i različita osećanja koja slikar mora da naslika podeljeni su na sedam planetarnih grupa, a svaki od slikara izabranih za upravitelje hrama slikarstva, povezan je sa jednim nebeskim telom – Rafael sa Venerom, Leonardo sa Suncem, i tako dalje. Kod Lomaca takode postoji i značajno poigravanje simbolikom brojeva, sedam nebeskih krugova, i celim aparatom srednjovekovne astro-

⁹ *Tempio della Pittura*, pogl. 26. Veći deo ovog pasaza doslovna je pozajmica od Fičina (v. Panofsky, *Ideja*, Dodatak I). Lomaco se za ideje koje izlaže u svom *Traktatu* neprestano okreće Fičinu ili starijim neoplatoničarima, poput Pseudo-Dionisija (na primer, u knj. iv, pogl. 3).

¹⁰ Up. Panofsky, *Ideja*, str. 56. Kao jedan drugi primer manirističke ljubavi prema tami može da se navede Studíolo Frančeska de Medičija u Palati Vekio. To je mala ođaja, sasvim zatvorena, bez prozora, tako da se može osveteliti samo na veštački način.



12. Federiko Cukaro, Alegorija Crteža, Palata Cukaro, Rim

logije. Čak i Cukaro, kod koga, generalno gledano, ne postoji ovaj nanos, kada poredi crtež sa suncem kao izvorom svetlosti ne može da odoli a da ne uvuče Merkur, Jupiter, i ostala nebeska tela, da bi upotpunio sliku,¹¹ a ista simbolika je učinila nejasnim i neka pisma o slikarstvu Vinčenca Borginija.¹² Međutim, njegov prezime-njak Rafaelo Borgini izbegava ovaj metod i svoj poriv za komplikovanim poređenjima uspeva da zadovolji hrišćanskim i mitološkim pojmovima. Nije čudo što se ova srednjovekovna tendencija javlja snažnije kod Lomaca nego kod drugih pisaca, jer renesansa nikada nije sasvim osvojila Milano, poput gradova u centralnoj Italiji. Između Lombardije i zemalja severno od Alpa uvek se održavala nekakva veza, i kroz ceo šesnaesti vek uticaj gotskog slikarstva je bio snažan u Milanu, čak i kod Leonardovih direktnih sledbenika, ali naročito kod Lomacovog učitelja Gaudencija Ferarija.

Gotovo mistička učenja poznih manirista o prirodi lepog i osnovama umetnosti pračena su mnogim drugim antiracionalnim crtama, od kojih je možda najvažniji novi stav prema odnosu između slikarstva i matematike. Lomaco priznaje da se proporcija i perspektiva zasnivaju na tačnom merenju i na izvesnim matematičkim metodama,¹³ ali podseća umetnika na to da je ovo samo temelj, i da se on mora osloniti na svoje oko, a ne na svoje lenjire.¹⁴ Cukaro ide još dalje i poriče bilo kakvu vezu sa matematikom:

Ali kažem – i znam da pravo govorim – da slikarska umetnost ne potiče iz matematičkih nauka, niti ima bilo kakve potrebe da im se obraća da bi naučila pravila ili stekla veštinu, niti da bi o njoj razmišljala na apstraktni način: jer slikarstvo nije kćer matematike, već Prirode i Crteža.¹⁵

Tako je matematika, koja je za rane humanističke umetnike predstavljala jedno od glavnih sredstava za naučnu studiju spoljašnjeg sveta, u doba manirizma gotovo proterana iz slikarstva. Po-

¹¹ *Idea*, knj. ii, pogl. 15.

¹² V. pisma 43 i 33 u *Carteggio artistico inedito di Vincenzo Boghini* (Neobijavljena pisma o umetnosti Vinčenca Borginija), Firenze 1912.

¹³ *T Trattato*, knj. i, pogl. 4.

¹⁴ *Ibid.*, knj. v, pogl. 1.

¹⁵ *Idea*, knj. ii, pogl. 6.

ugledao na Mikelandela.

uzdanost naučnog opažanja povukla se pred ubeđenjem koje je neposredno nadahnuto Bogom: razum se povukao pred verom.

Neki autori ovog perioda idu dalje i poriču ne samo validnost matematike kao temelja slikarstva već i mogućnost da umetnost budu zasnovane na bilo kom sigurnom pravilu. Đordano Bruno kaže da poezija ne izvire iz pravila, već pravila iz poezije, i da stoga postoji onoliko različitih vrsta pravila koliko ima različitih vrsta pesnika.¹⁶ Cukaro piše da umetnikov um „mora da bude ne samo čist već i slobodan, i njegova invencija nespunita i nepotčinjena mehaničkom ropstvu takvim pravilima; jer ova plemenita profesija zahteva sud i veštu izradu“ koji su njena pravila i merila.¹⁷ A za Cukara sud više nije racionalna i intelektualna sposobnost nego oružje koje „bira ono što je najprijetnije za oko“.¹⁸

Govoreći o Vazariju, već smo rekli da je sve veća važnost koja je pripisivana kvalitetu ljupkosti u šesnaestom veku bila znak antiracionalnog stava prema umetnostima. Kod poznih manirista taj kvalitet igra veliku ulogu. Njega Lomaco posmatra na isti način kao Vazari: ljupkost privlači oko i ne može se postići pukom studijom.¹⁹ Cukaro je čak eksplicitniji: „Ljupkost je ... mek i sladak dodatak koji privlači oko i zadovoljava ukus...; ona sasvim zavisi od dobrog suda i dobrog ukusa.“²⁰ Ovo spajanje ljupkosti i ukusa (gusto) još je jedan znak da je ona čulni, a ne umni kvalitet, što je činjenica koja se još jasnije iskazuje u pasusu u kome je stavljena uz *spirito* (duh) i *sapore* (ukus) kao vitalne kvalitete koje će uništiti preveliko robovanje matematičkim pravilima.

Do sada su ideje Lomaca i njegovih savremenika, o kojima je reč u ovom poglavlju, generalno bile u skladu sa manirističkim principima. Nove crte u njihovim teorijama javljaju se tek kada se napuste njihova objašnjenja prirode lepote i funkcije umetnosti i kada se dođe do metoda koje oni predlažu za obučavanje umetnika i slikarsku praksu.

Već smo rekli da su ovi pozni maniristi bili svesni pada koji se dogodio u italijanskoj umetnosti posle generacije Rafaela, Mikelandela, i Ticijana, i osećanja koja je ovaj pad podstakao u njima

¹⁶ V. Panofsky, *Idea*, str. 38.

¹⁷ *Idea*, knj. ii, pogl. 6.

¹⁸ *Isto*, knj. ii, pogl. 4.

¹⁹ *Tempio della Pittura*, pogl. 12.

²⁰ Up. Romano Alberti, *Origine e Progresso dell' Accademia*, str. 59.

dobijaju jasan izraz u njihovim spisima. Armenini govori o užasu koji bi ovi majstori osetili kada bi mogli da se vrate i vide dela svojih sledbenika.²¹ Lomaco pripisuje ovaj pad umetnosti činjenici da umetnici ne osmišljavaju svoja dela unapred sa dovoljno pažnje,²² niti se dovoljno trude da usavrše svoju vještinu.²³ Cukaro loše starije u umetnostima čini glavnim temom svog dela *Lamento della Pittura (Oplakivanje umetnosti)*.²⁴ Slikari žele samo da ugode oku i zanemaruju intelektualnu stranu svoje umetnosti. Njihovi glavni kvaliteti su *capriccio, frenesia, furore, i bizzaria*, a treba da prikazu *disegno, grazia, decoro, maestà, concetti, i arte*.²⁵ Čini se da ovi zahtevi nisu sasvim u skladu sa Cukarovom vjerom u važnost *gusta* (ukusa), ali kod autora iz ove grupe takve kontradiktornosti su uobičajene, i samo jasnije pokazuju njihovu prelaznu poziciju

Pozni maniristi su se nadali da će akademskim metodama sačuvati umetnosti od pada na još niži nivo. One su bile akademske i u posebnom i u opštem smislu reči. U posebnom smislu, oni su postojeće akademije zapravo koristili kao sredstvo za postizanje svojih ciljeva, i naročito su se ponosili time što su bili članovi različitih akademija, čak i kad one nisu imale nikakve posebne veze sa njihovim profesijama. Lomaco je, na primer, bio predsjednik Akademije dela Vale di Brenjo (Accademia della Valle di Bregno), čiji je glavni posao bio da sačuva lokalni dijalekt; a Cukaro nije bio samo predsjednik Akademije crteža u Rimu, već i član Akademije Insensate (Accademia Insensata) u Perudi i Inominate (Innominate) u Parmi,²⁶ a pokušao je da osnuje i druge akademije u Veneciji i drugde. Ove akademije crteža, koje su osnovane kao potvrda činjenice da je slikarstvo bilo slobodna vještina, u poznom su šesna-

²¹ N. d., knj. ii, pogl. 11.

²² *Trattato*, knj. vi, pogl. 64.

²³ *Tempio della Pittura*, pogl. 3.

²⁴ *Lamento*, objavljen u Mantovi 1605. godine, delom je podražavao *Trattato di Pittura (Traktat o slikarstvu)*, Roma, 1509, koji je napisao Francusko Lančloti u kome on jadicuje nad malim poštovanjem koje je umetnost uživala u njegovu vreme.

²⁵ Ovi kvaliteti su, redom: čudljivost, pomama, gnev, domišljatost, crtež, ljupkost, dekorum, dostojanstvenost, ideje, vještina – *Prim. prev.*

²⁶ *Insensata* bi se mogla prevesti kao „luckasta“ ili „nepromišljena“; *Innominate* kao „bezimena“. Različite akademije u Italiji, osnivane tokom šesnaestog veka, dobijale su šaljiva i neozbiljna imena uglavnom pod uticajem *komedije del arte*, poput *Accademia dei Oziosi* – Akademije dokoliceara; *Accademia dei Sepoliti*, Akademije sahranjenih, itd. – *Prim. prev.*

estom veku postepeno menjale svoj karakter. One jednostavno više nisu bile sastajališta gde su oni zainteresovani mogli da raspravljaju o opštim umetničkim pitanjima, već su postale institucije u kojima je svaki detalj obuke bio nadgledan i utvrđen pravilom.

Ali pozni maniristi su bili akademičari i u širem smislu te reči. Njihova doktrina je bila ekskluzivna. Oni su prezirali ideju o široj ili narodnoj publici i svoja dela su namerno usmeravali ka onoj odabranoj, obrazovanoj,²⁷ koja je mogla da razume suptilnosti slike i koju tehnička briljantnost ne bi obuzela kao neobrazovanu svetinu.²⁸ Čak i u poštovanju ljudske lepote neophodni su obučenosnost i poznavanje slikarstva, ako čovek o njoj ne želi da sudi kao životinja.²⁹ Ako su znanje i obrazovanje važni za gledaoca, sledi da su oni čak neophodniji za samog slikara, koji mora da poznaje sve nauke koje imaju veze sa njegovom umetnošću – a mnogi moraju da poznaju i astrologiju ili filozofiju, za koje se nama ne čini da imaju neposredne veze s njom.³⁰

Zahtev za slikarevim znanjem manifestacija je jednog od suštinskih načela poznomanirističkog sistema, zapravo, verovanje da umetnosti mogu da se nauče uz pomoć propisa. Ova pretpostavka prožima ceo Lomacov *Traktat*, koji je mnogo temeljniji slikarski priručnik nego bilo koji drugi raniji traktat. Armenini je prilično jasan kada govori o tome. Naslov njegove knjige *De' Veri Precetti della Pittura* sam je po sebi svedočanstvo njegove vere, ali on uklanja sumnju kada u svojim zaključnim razmišljanjima govori o onima koji smatraju da je slikarstvo „tako teško da ne može da se nauči pomoću pisane reči, osim nekih zbrkanih, bledunjavih i siromašnih principa, i koji dodaju da se vrlina i ljupkost koje se sa nebesom ulivaju u ljudska tela ne mogu steći drugim sredstvima“. Armenini komentariše: „Kako su glupi oni koji su u svoje glave utvili ideju da je ovo jedna od onih spekulativnih ili okultnih nauka koje se otkrivaju i koje su razumljive samo najdubljim i najoštrijim umovima.“ Za njega su pravila „nepromenljivi temelji umetnosti“³¹.

²⁷ Lomazzo, *Tempio della Pittura*, pogl. 9.

²⁸ *Isto*, pogl. 31.

²⁹ *Isto*, pogl. 7.

³⁰ *Isto*, pogl. 8.

³¹ N. d., *Proemio*.

Maniristi, naravno, ne misle da celo slikarstvo može da se nauči, i oni se često pozivaju na činjenicu da slikar mora da se rodi sa prirodnim genijem ako će da postigne nešto iole dobro.³² Ali, odmah potom, oni posvećuju svu pažnju detaljima njegove obuke.

Doktrina da slikaru putem pisane reči može da se da mnogo korisnih saveta nije nova. Alberti i Leonardo pismeno su izložili svoje stavove za dobrobit drugih umetnika i mnogi su imali koristi od njih. Ali maniristi su ovome prišli u drugačijem duhu. Teoričari rane renesanse verovali su da učeniku može da se pomogne da nauči umetnost slikarstva primenom racionalnih metoda; maniristi su želeli da je on nauči iz apsolutnih pravila.

Na prvi pogled se čini da razum igra vrlo važnu ulogu u Lomacovim i Armeninijevim teorijama. Slikarstvo se, kaže prvi, ne obraća oku već razumu.³³ Međutim, njegov argument u prilog ovom stavu otkriva na šta on zapravo misli; on raspravlja o tome da lepota mora da se obraća razumu a ne oku jer niko ne bi porekao da lepota postoji u anđelima i, pošto su oni nevidljivi oku, njihova lepota mora da se prepozna drugim sredstvima – po njemu, putem razuma. Ovo objašnjenje pojašnjava razdor koji postoji između razuma kako su ga shvatali Alberti i Lomaco. Jer ovaj drugi, zapravo, samo ponavlja stav svetog Tome da se lepota obraća umu, a ne čulima, i on ne ide dalje od Armeninija, koji kaže da se slikarstvo obraća „oku uma“ (*l'occhio dell' intelletto*).³⁴ Ni Lomacov razum ni Armeninijevo razumevanje nemaju ništa zajedničko sa razumom ranih humanista koji je bio oruđe za studiju stvarnog sveta i temelj naučnog metoda.

Kada se analizira Lomacova ideja razuma, ona se grubo svodi na poznavanje i pridržavanje nekih strogo utvrđenih pravila. Štaviše, ova pravila se zasnivaju na autoritetu, a ne na iskustvu. Kod Albertija, i, naročito, kod Leonarda, naučni pristup doveo je do opservacije pravih činjenica o slikarstvu ili o prirodnoj lepoti. Iz ovih opservacija su izvedena pravila koja su činila traktate ovih autora. Pravila nisu izložena samo na eksperimentalni način, da bi se odbacila ako bi novi ogleđ bio u suprotnosti sa njima. Ona su bila sredstvo pomoću kog jedan umetnik drugom može neposredno da prenese praktično znanje, koje je stekao iz prve ruke. Kod

³² Lomazzo, *Tempio della Pittura*, pogl. 8.

³³ Isto, pogl. 26.

³⁴ N. d., knj. I, pogl. 2.

manirista se sve ovo promenilo. Pravila su izložena kao konačna, a razlog zbog kog su konačna nije taj što su ona izvor piščevih ličnih opservacija već što su izvedena iz njegove studije dela nekog drugog majstora. Sada je na snazi argument da takav i takav metod treba slediti jer ga je sledio taj i taj umetnik. U zaključku svog dela Armenini objašnjava da je putovao kroz celu Italiju da bi studirao dela svih najboljih umetnika, tako da bi mogao da izvede svoja pravila za studiju, a kasnije ćemo videti da je eoo metod inostruckije, koji je u svojoj *Idea del Tempio della Pittura* sugerisao Lomaco, bio zasnovan na istoj doktrini.

Ovaj povratak principu autoriteta javlja se u jednoj neobičnoj formi u vezi sa antičkom umetnošću. Iako su kontrareformacija i manirizam generalno bili pokreti koji su se protivili uticaju klasične antike, stari su ipak bili citirani kao autoriteti čiji primer mora da se sledi, naročito kod Armeninija, kome je veza sa Rimom omogućila susret sa antičkim ostacima. Objašnjenje ima veze sa nečim o čemu je već bilo reči u govoru o religioznoj umetnosti. Crkva se nije samo suprotstavljala filozofskim sistemima starih, i bila je spremna da dozvoli klasične teme i klasične forme samo ako su one bile odvojene od elementa individualnog racionalizma koji ih je krasio u ranoj renesansi. To se javlja u umetnosti ovog perioda, na primer, u fresko ciklusima kao što je Cukijeva dekoracija u Palati Ruspoli u Rimu, u kojoj su teme i aparat klasični, ali duh i forme na svaki način antiracionalni i maniristički.³⁵ Drugi primer je maniristička sklonost ka grotesci – fantastičnoj i stoga bezopasnoj formi antičke umetnosti – koje su maniristi u svojim dekoracijama razvijali sa velikom originalnošću.

Kako su se istraživači klasične antike sve više koncentrisali na njene detalje, a manje na oživljavanje njenog duha, poštovanje autoriteta starih poraslo je i postalo gotovo servilno. Alberti se divi klasičnoj antici i neprestano je koristi, ali samo kada mu odgovara. On se za nju nikada ne vezuje i savetuje mladom umetniku da, ako može, probije njene granice. U poznom šesnaestom veku ona je prihvaćena kao vrhunski autoritet u svim stvarima koje se tiču detalja. U arhitekturi, na primer, jedina tema rasprave bila je relativna važnost Vitruvija i očuvanih građevina za odlučivanje o

³⁵ Za punu raspravu o tretmanu klasičnih tema u ovim freskama up. Saxl, *Antike Götter in der Spärenaissance (Antički bogovi u poznoj renesansi)*, Studien der Bibliothek Warburg, 1927.

tome šta je dobro, a šta loše. Paladio, na primer, veliki arhitekt praktičar, čiji su metodi imali mnogo zajedničkog sa klasičnim arhitektima s početka šesnaestog veka, više se oslonio na svoju studiju samih građevina nego na Vitruvijeva pravila³⁶; s druge strane, Serlio, koji je bio prvenstveno teoretičar, sve svoje poverenje poklanja Vitruviju. Njegova vera u Vitruvija tako je velika da je spreman da prizna da su drugi rimski arhitekti grešili kada nisu sledili njegove preporuke. Na primer, govoreći o Marcellovom pozorištu, on kaže:

ne čini mi se da na osnovu jedne ili druge antičke građevine jedan moderni arhitekt ima opravdanje za greh (a pod grehom mislim da krši Vitruvijeva pravila) ... Usput, ako je ovaj antički arhitekt bio razvratan to nije razlog da i mi budemo takvi: jer uvek moramo da sledimo Vitruvijevu učenje kao nepogrešivo pravilo i vodič, osim kada nam razum nalaže suprotno.³⁷

Vinjola je modele koje su pružila sačuvana antička dela uskladio sa Vitruvijevim pravilima, i po prvi put izveo jedan skup apsolutnih proporcija za pet arhitektonskih redova, zasnovanih samo na autoritetu starih.³⁸

U isto vreme, Armenini je u teoriji slikarstva napravio jedan značajan korak u istom smeru. Kada treba da predstavi tačne proporcije za ljudsku figuru, on svoje mere ne bazira sasvim na najlepšim primercima u stvarnosti, već proverava rezultate koji su tako dobijeni pomoću „najsavršenijih statua u Rimu“³⁹. Nema sumnje da su Alberti i njegovi savremenici u svom izboru prirodne lepote bili pod uticajem svoje sklonosti ka rimskoj skulpturi, ali je ovo prva prilika u kojoj jedan teoretičar antičke statue čini zapravo vrhunskim testom prirodne lepote.

Stoga, u sistemu poznih maniриста, razum pojedinca, koji je bio osnova sveg renesansnog progressa, zamenjen je prihvatanjem autoriteta, baš kao što je u religiji kontrareformacija stomila individualnu svest.

³⁶ *I Quattro Libri dell' Architettura*, knj. i, pogl. 12.

³⁷ *Tutte l'Opere d'Architettura et Prospettiva*, knj. iii, pogl. 4.

³⁸ *U Regole de' Cinque Ordini (Pravila za pet redova)*, prvi put objavljenom u Veneciji 1562.

³⁹ *N. d.*, knj. xii, pogl. 5.

Ova servilnost, i studija velikih majstora do koje je dovela, proizvela je zamršenu šemu pravila koju je najpotpunije razvio Lomaco u svom *Traktatu*. U ovoj knjizi, koja se sastoji od nekih sedam stotina prepunih stranica, razmatran je i rešen svaki mogući problem sa kojim slikar može da se suoči. Ovaj traktat je podeljen na sedam knjiga, koje se bave, redom, proporcijom, pokretom, bojom, svetlošću, perspektivom, praksom i istorijom. Svaka knjiga je sistematski podeljena tako da ništa ne izmiče analizi. U knjizi o proporciji, na primer, dati su detalji za crtanje figura muškaraca i žena visine od sedam, osam, devet i deset glava. Dodate su i proporcije dece i konja. U knjizi o pokretu, koja uključuje i izraz, klasifikovana su sva moguća ljudska osećanja, opisani su gestovi i pokreti lica koje ona proizvode, a pomenute su i epizode koje ilustruju efekte svakog od njih. U poslednjoj knjizi, o istoriji, Lomaco opisuje forme svih bogova, elemenata i svega što slikar može da poželi da opiše. Zanimljivo je u ovom kontekstu primetiti da on reč „forma“ koristi u njenom srednjovekovnom i sholastičkom smislu, sa značenjem onoga što nekoj određenoj stvari daje njeno biće, po kojoj se ona razlikuje od drugih stvari.⁴⁰ Za njega, tako, forma nije samo spoljašnji oblik stvari; ona je skup osobina koje je odlikuju. Forma Jupitera, na primer, podrazumeva njegovog otla i munje. U slučaju nekog sveca, njegove tradicionalne attribute. Iako, poslednja knjiga traktata sadrži podrobno uputstvo za hrišćansku i klasičnu ikonografiju. Da bi naslikao Marsa ili Arhandela Mihaila umetnik ne mora da koristi svoju imaginaciju; treba samo da potraži odgovarajući pasus u *Traktatu*.

Lomaco je ovaj metod sproveo do krajnjih granica,⁴¹ ali su ga, na jedan blaži način, koristili i drugi pozni maniristi, naročito Armenini. Njegovo delo je manjeg obima od Lomacovog, ali u njemu njegove tvrdnje nisu ništa manje određene, a ton nije ništa manje diktatorski. U prvoj knjizi u *De' Veri Precetti* njegov tretman je prilično uopšten, ali u drugoj, u kojoj raspravlja o različitim elementima slikarstva – proporciji, boji, svetlosti i senci – njegov pristup je isti kao Lomacov, a u poslednjoj knjizi, posvećenoj vrstama

⁴⁰ U svom pamfletu, *Della Forma delle Muse (O formi Muza)*, on kaže: „la forma è quella che dona l'essere alle cose tutte (Forma je ono što svim stvarima daje njihovo biće – *Prim. prev.*)“

⁴¹ U arhitekturi, ekvivalentni priručnik je Skamocijeva *Idea della Architettura Universale (Ideja o univerzalnoj arhitekturi)*, Venezia 1615.

dekoracije, koje se zahtevaju u različitim građevinama, njegova uputstva podsećaju na uputstva svetog Karla Boromejskog, iako su autoriteti na koje se on ovde poziva renesansni majstori, a ne ranohrišćanski oči.

Dovoljno je rečeno da bi se pokazalo u kom smislu su pozni maniristi akademski, i ostaje da razmotrimo njihov eklekticizam. Prema Lomacu, proces umetničke proizvodnje mogao bi da se podeli na dva dela: obrazovanje ideje u umetničkoj svesti, i izražavanje ove ideje u materijalnoj formi bojom, u mermeru ili linijom. Prva faza je bila stvar uma i imaginacije. Za drugu je od suštinskog značaja bilo steći „dobar manir“, a u sticanju dobrog manira postaje važan eklekticizam.

Najpre treba videti šta, otprilike, Armenini podrazumeva pod „manirom“. Vazari često govori o *maniera* (stil, manir – *Prim. prev.*), i po njoj je nazvana cela škola italijanskog slikarstva poznog šesnaestog veka. Stoga je *maniera* kvalitet od ogromnog značaja, ali nije lako izolovati njeno značenje. Vazari obično kvalifikuje ovaj termin i govori o *maniera secca* (suvi manir – *Prim. prev.*) ili *gran' maniera* (veliki stil – *Prim. prev.*). Izgleda da je Rafaelo Boragini prvi kritičar koji će prosto reći da neki slikar ima ili nema „manir“. Kada to čini, pod „manirom“ verovatno razume ono što je Vazari mislio pod *gran' maniera*, koji je povezan sa *terribilità* (užas, ono što uliva strah – *Prim. prev.*) po kojoj je Mikelandelo bio čuven, i sa našom idejom uzvišenog. U svakom slučaju, on ga suprotstavlja terminu *cose finite e delicate* (stvari savršene i prefinjene – *Prim. prev.*).⁴² Armenini je eksplicitniji. Njegova koncepcija pojma *maniera* zavisi od razlike koju on pravi između vernog podražavanja i dobrog crteža.⁴³ U pravljenuj takve razlike nije bilo ničeg novog, jer su je pravili svi kritičari rane renesanse, izuzev Leonarda, vrhunskog naturaliste. Ali, Alberti je imao sasvim drugačije razloge od Armeninija za razlikovanje ovih aspekata slikarstva. Za Albertija, dobar crtež je jednu stepenicu iznad vernog podražavanja, pošto, da bi došao do njega, umetnik mora da prođe proces selekcije i kombinovanja najboljih elemenata iz prirodne lepote. Armenini zamišlja još jednu fazu posle ove, jer izlaže priču o Zeuksisu koji bira najlepše crte pet krotoskih devojaka da bi na-

⁴² *Il Riposo*, str. 159.

⁴³ *N. d.*, knj. iii, pogl. 11.

slikao svoju Veneru – anegdodu koju su uvek birali stariji kritičari da bi ilustrovali Albertijev proces selekcije – a zatim dodaje: „Da Zeuksis ... nije imao neki poseban stil (*singular maniera*), nikada ne bi mogao da uskladi različite crte koje je zbog njihove lepote izabrao od nekoliko devojaka.“⁴⁴

Mikelandelo je takođe otišao jednu stepenicu dalje od Albertijeve selekcije, ali kod njega je naredni proces bio preobražavanje izabranog materijala pomoću imaginacije. Armeninijev metod je drugačiji. Njegova finalna faza ne sastoji se iz preobražavanja, nego iz jednog dodavanja – dodavanja *maniera*.

Najbliži prevod *maniera* u ovom kontekstu mogao bi biti stil. Naravno, nema ničeg neobičnog u ideji da umetnik poseduje stil. Svi umetnici imaju stil, sam naturalizam kao stil je gotički ili barokni. Ali, uopšte, umetnici naturalisti ne govore o stilu; oni više govore kroz prizmu onoga što njih zanima u slikarstvu, ili o preciznosti sa kojom misle da mogu da slikaju. Karakteristika nenaturalističkih, manirističkih, perioda umetnosti jeste da ljudi eksplicitno govore o stilu. Tako je Armenini tipičan za svoje doba. On očigledno misli da postoji jedan i samo jedan stil; jer kada diskutuje o slikarima kvatročenta on ne kaže, kao Vazari, da oni imaju jednu *maniera secca*, već jednostavno da im nedostaje *la bella maniera* (lepi stil – *Prim. prev.*), kao da su je otkrili njegovi savremenici.⁴⁵ Ova uverenost u apsolutnu ispravnost njihovog posebnog stila, kao i preterana važnost koju su mu pripisivali kao cilju samom po sebi, opravdava ime manirista, nasuprot stilistima, za sličare i teoretičare o kojima je ovde reč, i dovodi nas do očiglednijeg prevoda manira kao bliže određene značenja *maniera*.

U samom slikarevom sticanju dobrog manira, prva suštinska stvar je da odluči u kom smeru ga vodi njegov prirodni talenat.⁴⁶ Kada govori o ovome, Lomaco je prilično jasan, i on često podseća umetnika na nesreće koje će ga zadesiti ako ropski podražava druge slikare, ne zaustavljajući se da razmotri da li su oni prava vrsta slikara koje on lično treba da podražava, ili ako nastoji da utera svoj stil u neku određenu liniju jer je čuo da je ona prava. Ovo osnovno uputstvo razlikuje Lomacov eklekticizam od rigidnog si-

⁴⁴ *Isto*, knj. ii, pogl. 3.

⁴⁵ *Isto*, knj. ii, pogl. 10.

⁴⁶ Cela teorija koja sledi izložena je u pogl. 2, Lomacove *Idea del Tempio della Pittura*.

stema pozajmljivanja, koji se obično povezuje, iako ne sasvim pravilno, sa Karačijem. Jednom kada umetnik otkrije u kom smeru se prirodno kreće, on svoj talenat može da razvije pomoću dva metoda: marljivom studijom i trudom, ili podražavanjem drugih umetnika. Prvi način je ozbiljan put napretka, ali ima jednu manu: previše koncentrisan rad vodi ka suvoći manira i samim tim sprečava umetnika da u svom delu prikaže ljupkost. Pošto je gubitak ljupkosti od najveće važnosti, drugi metod je bolji, i Lomaco ga nadugačko obrazlaže. Njegov Hram slikarstva kontrolise nekoliko upravitelja, od kojih svaki predstavlja jedno posebno savršenstvo u slikarstvu. Oni sačinjavaju neobičnu listu. Prvo, četiri velika imena visoke renesanse: Leonardo, Rafael, Mikelandelo i Ticitjan; zatim Lomacov učitelj, Gaudencio Ferari; i napokon Polidoro da Karavado, verovatno kao nastavljajući rafoelovske tradicije, i Mantenja, koji možda duguje svoje mesto na listi uticaju koji je izgleda izvršio na Gaudencija. Posebna dostignuća ovih sedam Upravitelja zatim se analiziraju pod sedam delova slikarstva (proporcija, pokret, boja, itd.) u jednoj zbirci astrološke simbolike.⁴⁷ Mladi slikar, tako, treba samo da odluči koje elemente vidi kao srodne kod svakog od ovih slikara, i, pažljivo ih studirajući, neguje svoj sopstveni talenat. Ovim metodom će se sačuvati od preteranog umora koji će ga obuzeti ako pokušava da sve razradi sam, i najbolje će iskoristiti delo svojih prethodnika.

Ova šema predstavlja, zapravo, ceo sistem eklekticizma, koji je u opisu svoje idealne slike sažeo Lomaco. Ona treba da se sastoji od dve table; na prvoj Adam koga je nacrtao Mikelandelo, obojio Ticitjan, sa Rafoelovim proporcijama; na drugoj, Eva koju je nacrtao Rafael, a obojio Korredo.⁴⁸ Ali uprkos pasusima poput ovog, mora se zapamtiti da je Lomaco smirivao svoj eklekticizam neprestanim upozorenjem na puko plagijatorstvo i savetujući umetnika da podražava samo one majstore prema kojima oseća prirodnu simpatiju.⁴⁹

Metod koji je preporučio Armenini je, u opštim crtama, sličan ovome, ali nije tako komplikovan. On se slaže sa Lomacom da je za umetnika od vitalne važnosti da poseduje dobar manir, preciznije *una bella e dotta maniera* (jedan lep i učen manir – *Prim.*

⁴⁷ *Tempio della Pittura*, pogl. 11-17.

⁴⁸ Isto, pogl. 17.

⁴⁹ Na primer, u *Trattato*, knj. vi, pogl. 64.

prev.)⁵⁰ Ona se može steći samo ako umetnik poseduje prirodni slikarski dar, koji mora da se neguje studijom.⁵¹ Prvu fazu studije treba da čini jednostavno kopiranje sve težih modela: prvo crteža i gravira, zatim slika, u crno-belom i u boji, i, napokon, antičke skulpture i Mikelandelovog *Strašnog suda*.⁵² Učeniku se dalje nude dva alternativna metoda: ili da sledi jednog majstora, ili da ono što mu treba crpi iz studije mnogo različitih majstora. Armenini ne odlučuje koji je od ova dva metoda definitivno bolji, ali očigledno više voli drugi, jer navodi Mikelandelovu primedbu da čovek koji uvek sledi drugog ovoga nikada ne pobeđi, i lamentira nad lošim uticajem koji je na slikarstvo univerzalno imalo podražavanje čak i tako velikog umetnika kakav je Mikelandelo.

Međutim, važna razlika između Lomacove i Armeninijeve šeme leži u poziciji koju ovaj drugi daje antičkoj skulpturi kao umetnikovom modelu. Njegovo divljenje za antiku nametnulo se čak i u njegovoj definiciji slikarstva. Jer u njoj, pošto kaže da slikar mora da zamisli ideju u svom umu, on kreće da govori o maniru koji ovaj mora da usvoji da bi je izrazio, a manir on ne zove *maniera buona* (dobar manir – *Prim. prev.*), već *maniera antica* (antički manir – *Prim. prev.*).⁵³ Njegova naklonost starima je već pomenuta u vezi sa njegovim tretmanom proporcije, ali se ona javlja kroz celu njegovu diskusiju o umetnikovoj obuci. Antičku skulpturu je naveo kao najbolji mogući model, a za prirodu, koja treba da se podražava samo pošto je slikar stekao svoj dobar manir, kaže da je lepa onoliko koliko se približava antičkim delima.⁵⁴ Svakako se moglo očekivati da Armenini, koji je učio u Rimu, pokaže veće oduševljenje za antičku skulpturu nego Lomaco iz Milana.

Lomaco i Armenini su, stoga, akademski i eklektički u svom metodu, ali nisu mogli da se oslobode manirističkih stavova čak i u svom praktičnom savetu slikaru. Jer iako oni govore u prilog vrlo širokoj obuci i podstiču umetnika da u svojoj glavi i na papiru uvek pažljivo razrađuje ono što namerava da slika pre nego što zaista krene da radi, ipak prihvataju Vazarijev kompromis da slikar

⁵⁰ N. d., Proemio, i knj. i, pogl. 8.

⁵¹ Isto, knj. i, pogl. 7.

⁵² Isto, knj. i, pogl. 8.

⁵³ N. d., knj. i, pogl. 2.

⁵⁴ Isto, knj. i, pogl. 8.

u samoj izradi bude što je moguće brži da ne bi uništio ljupkost svoje slike preradivši je.⁵⁵

Međutim, u praktičnom savetu koji ovi teoretičari daju slikaru, tih nekoliko manirističkih crta ima više nego protivtežu u onim osobinama koje su im zajedničke sa braćom Karačićima.⁵⁶ Neke od ovih zajedničkih crta takođe idu unazad do starijih formi manirističke prakse. Eklekticizam za koji su se zalagali Lomaco i Karačići, na primer, bio je, sredinom šesnaestog veka, navika mnogih slikara, i ponekad je čak dobijao svesnu formulaciju, kao, na primer, kod Tintoretta, koji je težio kombinovanju Ticianove boje i Mikelandelovog crteža, ili kod Tibaldija, koji je želeo da uskladi Mikelandelovu *terribiltà* sa Rafaelovom elegancijom.⁵⁷

Reći da su u svom metodu podučavanja Karačići primenjivali mnoge metode koje su razradili njihovi maniristički prethodnici, ni na koji način ne umanjuje njihovu važnost u razvoju umetnosti u Italiji. To samo znači da termin „eklektični“ koji im se obično pripisivao, nije adekvatan opis njihovog dostignuća. Njihov eklekticizam nije bio nov, ali je njihovo učenje donelo dramatične promene u italijansko slikarstvo na mnogo drugih načina. Kao što se svi njihovi biografi u sedamnaestom veku slažu, njihovo veliko delo je bilo to što su oni, posle lutanja manirista, vratili slikarstvo na podražavanje prirode. Po našem mišljenju njihov naturalizam je tako blag, naročito u poređenju sa Karavadovim, da je o njima teško misliti da su išta osim akademičara. U njihovo se vreme, međutim, činilo da se oni vraćaju jednostavnom i direktnom predstavljanju prirode, posle perioda gotovo apstraktne stilizacije.

⁵⁵ Lomaco, *Tempio della Pittura*, pogl. 2, i Armenini, *z. d.*, knj. I, pogl. 9.

⁵⁶ Vredno je primetiti da su i Armenini i Federiko Cukaro bili u ličnom kontaktu sa Lovovikom Karačićem (up. pismo koje je Cukaro poslao Karačiću, *Botinari-Ticozzi, z. d.*, viii, str. 516). Ali ova dvojica manirista bili su iz generacije starije od Lodovika Karačića, i uticaj je morao teći od teoretičara ka slikaru.

⁵⁷ Eklekticizam Nikola del Abatea, proslavljen u čuvenom sonetu pripisanom Agostinu Karačiću, pre bi mogao da bude autorova konstrukcija nego što je svesna namera samog majstora.

Bibliografija

Potpuna bibliografija cele ove teme nalazi se u J. Schlosser, *La Letteratura artistica (Spisi o umetnosti)*, 3. izdanje pripr. O. Kurz, Firenze, Wien, 1964. Jedan broj ranih tekstova koji su dole nabrojani preštampan je u faksimilu. Drugi su preštampani u Paola Barocchi, *Trattati del Cinquecento fra Manierismo e Contrariforma (Traktati u šesnaestom veku između manirizma i kontrareformacije)*, Bari, 1960–1962 (dole navedeno kao Barocchi, *Trattati*). Opširan i dobar izbor tekstova iz glavnih traktata nalazi se u knjizi iste autorke *Scritti d'arte del Cinquecento (Spisi o umetnosti šesnaestog veka)*, Milano–Napoli, 1971. Drugi tekstovi, u ne uvek pouzdanim prevodima, štampani su u E. G. Holt, *Literary Sources of Art History (Pisani izvori za istoriju umetnosti)*, Princeton, 1947.

Opšta dela

- A. Dresdner, *Die Kunstkritik, ihre Geschichte und Theorie*, München, 1915.
L. Venturi, *History of Art Criticism*, New York, 1936.
N. Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge, 1940.
K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, Roma, 1912.
K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, Leipzig, 1914–1924.
R. W. Lee, „Ut pictura poesis“: *The humanist Theory of Painting*, New York, 1947.
R. Wittkower, *Architectural Principles of Humanism*, London, 1952.
E. Panofsky, *Idea: A Concept of Art History*, Columbia, 1968.
J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967.

1. Alberti

- Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, 1485. Italijanski prevod ilustrovan drvorezima, Firenze, 1550. Latinski tekst sa prevodom na italijanski, G. Orlandi - P. Portoghesi (pri.), Milano, 1966.
- Alberti, *Della Pittura libri tres* i *De Statua*. Italijanski tekstovi i prevod na nemački u Leon Battista Alberti's *kleinere kunsttheoretische Schriften*, H. Janitschek (pri.), u Eitelberger, *Quellenchriften für Kunstgeschichte*, Wien, 1877. Takode u Leon Battista Alberti, *Trattati d'arte, Opere volgari*, C. Grayson (pri.), iii, Bari, 1973.
- C. Grayson, *Leon Battista Alberti On Painting and On Sculpture*, Latinski tekst i prevod na engleski, London 1972.
- G. Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, drugo izdanje, Firenze, 1911.
- I. Behn, *Leone Battista Alberti als Kunstphilosoph*, Strasbourg, 1911.
- F. Borsi, *Leon Battista Alberti*, Oxford, 1977.
- A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, D. De Robertis - G. Tarturli (pri.), Milano, 1976.
- Vitruvius Pollio, *On architecture*, Tekst i prevod F. Granger (Loeb Classical Library), London, 1931-1934. Prevod na italijanski koji je dao Fabro Calvo Ravennate, sa Rafaelovim marginalnim beleškama, u V. Fontana - P. Morachiello (pri.), Roma, 1975.
- L. Ghiberti, *I Commentarii*, J. Schlosser (pri.), Berlin, 1912.
- R. Krautheimer - T. Krautheimer-Hess, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956.
- Piero Della Francesca, *De Prospettiva Pingendi*, G. N. Fasola (pri.), Firenze, 1942.

2. Leonardo da Vinci

- Za objavljivanje rukopisa videti gore, str. 27.
- J. Wolff, *Leonardo da Vinci als Ästhetiker*, Jena, 1901.
- L. Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, 1919.
- E. Panofsky, *The Codex Hungens and Leonardo da Vinci's Art Theory*, London, 1940.
- K. Clark, *Leonardo da Vinci*, Cambridge, 1952.
- L. H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, prevod na engleski, London - New York - Basle, 1954.
- C. Perdetti, *Leonardo da Vinci. A lost book (Libro A) reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and the Codex Leicester*, London 1965.

3. Kolona, Filarete, Savonarola

- F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, 1499. G. Pozzi - L. A. Ciapponi (pri.), Padova, 1964.

- M. T. Casella, G. Pozzi, *Francesco Colonna. Biografia e opere*, Padova, 1959.
- Filarete, *Trattati d'architettura*, A. M. Finola - L. Grassi (pri.), Milano, 1971. Prevod na engleski (ne sasvim pouzdan) dao je J. R. Spencer, New Haven, 1965.
- Francesco di Giorgio, *Trattati d'architettura ingegneria e arte militare*, C. Maltese (pri.), Milano, 1967.
- G. Gruyer, *Les Illustrations des écrits de Jérôme Savonarole*, Paris 1879.
- E. Wind, „Sante Pagnini and Michelangelo. A study of the succession of Savonarola“, *Gazette des Beaux-Arts*, 1944, ii. 211.
- D. Weinstein, *Savonarola and Florence*, Princeton 1970.
- R. M. Steinberg, *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography*, Athens (Ohio), 1977.

4. Društveni položaj umetnika

- B. Varchi, *Due Lezioni*. Firenze, 1549, i Barocchi, *Trattati*, i. 7.
- M. Equicola, *Istituzioni ... con un eruditissimo discorso della pittura*, Milano, 1541.
- Baldassare da Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, 1528. Prevod na engleski dao je Sir Thomas Hoty, Everyman Library.

5. Mikelandelo

- Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, E. M. Girardi (pri.), Bari, 1960.
- Prepeve izabranih pesama dao je J. A. Symonds, London, 1878.
- A. Condivi, *Vita di Michelangelo*, Roma, 1553. Prevod na engleski u C. Holroyd, *Michael Angelo Buonarroti*, London, 1903.
- E. de Hollanda, *Tractato de Pintura antiga*, Lisboa, 1548. Prevod na engleski dao je A. F. G. Bell, London, 1928.
- J. A. Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti*, London, 1893.
- H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlin, 1902-1913.
- C. D. de Tolnay, *Michelangelo. Sculptor, painter, architect*, Princeton, 1975.

6. Manje poznati autori visoke renesanse

- P. Cauricus, *De sculptura*. Firenze, 1504. Za prevod na francuski, A. Chastel - R. Klein (pri.), Geneva, 1969.
- F. Doni, *Disegno*, Venezia, 1549.
- P. Pino, *Dialogo della Pittura*, Venezia, 1548, u Barocchi, *Trattati*, i. 93, i P. Nicodemi (pri.), Milano, 1945.
- M. A. Biondo, *Della nobilissima pittura*, Venezia, 1549. Prevod na nemački u Eitelberger, *Quellenchriften für Kunstgeschichte*, vol. v.

Wien, 1879.

- L. Dolce, *Dialogo della pittura ... intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557, i Barocchi, *Trattati*, i. 141. Prevod na engleski, London, 1770.
- M. Roskill, *Dolce, Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York, 1968.
- G. Sorte, *Ossezzazioni nella Pittura*, Venezia, 1580, i Barocchi, i. 279.
- P. Aretino, *Lettere sull'arte*, F. Pertile - E. Camesasca (prir.), Milano, 1957-1960.

7. Vazari

Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, Firenze, 1550. Drugo prošireno izdanje, Firenze, 1568. Najbolja moderna izdanja: G. Milanesi (prir.), Firenze, 1878-1881, i P. Barocchi, Firenze, 1966- (u toku). Prevod na engleski kao je Gaston du C. de Vere, London, 1912-1915.

Vasari on Technique, L. S. Maclehose (prir.), London, 1907.

W. Kallab, *Vasaristudien*, Wien-Leipzig, 1908.

W. von Oernitz, *Vasari's allgemeine Kunstanschauungen auf dem Gebiete der Malerei*, Strasbourg, 1897.

Il Vasari storiografo e artista. Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della Morte (Arezzo, 1974), Firenze, 1976.

V. Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, Firenze, 1567, i Barocchi, *Trattati*, i. 207.

F. Bocchi, *Le Bellezze della città di Firenze*, Firenze, 1591, i u Barocchi, *Trattati*, iii. 125.

B. Cellini, *Opere*, Torino, 1959. *The Treatises on Goldsmithing and Sculpture*, Prevod na engleski, C. R. Ashbee, New York, 1967.

8. Tridentiski sabor i religiozna umetnost

Carlo Borromeo, *Acta ecclesiae Mediolanensis*, Brescia, 1603; i Barocchi, *Trattati*, iii. 1.

Gabriele Paleotti, *Archiepiscopale Bononiense*, Roma, 1549. *De Imaginibus Sacris*. Ingolstadt, 1549, i Barocchi, *Trattati*, ii. 117.

Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, Louvain, 1570. Prošireno izdanje pod naslovom *De historia SS. imaginum et picturarum*, Louvain, 1594.

Gilio da Fabriano, *Due Dialoghi*, Camerino, 1564, i Barocchi, *Trattati*, ii. 1. Possevino, *Tractatio de poesi et pictura*, Lyon, 1595.

G. Comanini, *Il Figino*, Mantova, 1591, i Barocchi, *Trattati*, iii. 237.

R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze, 1584, i M. Rossi (prir.), Milano, 1967. Federico Borromeo, *De pictura sacra libri duo*, Milano, 1624, i C.

Castiglioni - G. Nicodemi (prir.), Camastro, 1932.

B. Ammanati, *Lettera scritta agli Accademici del Disegno*, Firenze, 1582, i Barocchi, *Trattati*, iii. 15.

C. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*, Paris-Toulouse, 1884.

E. Mâle, *L'Art religieux apres le Concile de Trente*, Paris, 1932.

E. S. Barèlli, *Teorici e scrittori d'arte fra Manierismo e Barocco*, Milano, 1966.

G. Scavizzi, „Le Teologia Cattolica e le immagini durante il XVI Secolo“, *Storia dell'Arte*, xxi, 1974, str. 171.

9. Pozni maniristi

G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1584. Preštampano u Lomazzo, *Scritti sull'Arte*, R. P. Ciardi (prir.), Firenze, 1973. Prevod na engleski dao je R. Haydocke, *A tracte containing the artes of curious paintinge, carvinge, buildinge*, Oxford, 1598.

G. P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano, 1590. Preštampano sa beleškama R. Klein, Firenze, 1974.

G. B. Armenini, *De' Veri Precetti della pittura*, Ravenna, 1586.

F. Zuccari, *Lettera a principi ... con un lamento della Pittura*, Mantova, 1961.

F. Zuccari, *L'idea de' Pittori, scultori et architetti*, Turin, 1607. Preštampano u *Scritti d'arte di Federico Zuccaro*, D. Heikamp (prir.), Firenze, 1961.

F. Zuccari, „La Dimora di Parma“ in *Passagio per Italia*, Bologna, 1608. Romano Alberti, *Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno*, Roma, 1604; i u Barocchi, *Trattati*, iii. 195.

Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venezia, 1570.

S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*, Knjige su posebno objavljivane između 1537. i 1575. godine; prvo kompletno izdanje u Veneciji 1584. Šestu knjigu je objavio iz minhenskog rukopisa A. M. Brizio, Milano, n. d.

Vignola, *Regole de' cinque ordini*, Venezia, 1562.

Vincenzo Scamozzi, *Idea della architettura universale*, Venezia, 1615.

V. Scamozzi, *Taccuino di Viaggio da Parigi a Venezia*, F. Barbieri (prir.), Venezia, 1959.

Entoni Blant i renesansna umetnička teorija

Entoni Frederik Blant (1907–1983), jedan je od vodećih istoričara umetnosti 20. veka. Kao pisac, predavač i rukovodilac značajnih kulturnih institucija uticao je na formiranje generacija istoričara umetnosti. Njegovo delo ugrađeno je u moderna istraživanja evropske umetnosti novog doba. Blantov život, uzbuđljiv i kontroverzan, predmet je raznovrsnih proučavanja, fokus popularnih romana i biografija, ali i ozbiljnih studija (B. Penrose – S. Freeman, *Conspiracy of Silence. The Secret Life of Anthony Blant*, New York 1986. ili M. Carter, *Anthony Blant. His Lives*, New York 2001). I pored minucioznog raščlanjivanja, život ovog izuzetnog čoveka ostaće, bar delom, tajna – ne samo zbog toga što se na otvaranje izvesnih arhiva mora čekati do 2013. godine, već, pre svega, što je i suviše kompleksan da bi u punoj meri bio shvatljiv.

Blant je rođen u svešteničkoj porodici. Deo detinjstva i rane mladosti proveo je u Parizu, gde je njegov otac bio kapelan pri britanskoj ambasadi. To je odredilo njegovu veliku ljubav prema francuskoj kulturi, koja ga je, razvijana opsežnim studijama, načinila vrhunskim znalцем francuske renesansne, manirističke i barokne umetnosti. Njegov suvereni autoritet u toj oblasti iskazan je nizom studija i knjiga, najpre u *Art and Architecture in France 1500–1700*, objavljenoj prvi put 1953. godine.

Obrazovan je na prestižnim koledžima Marlboro i Triniti, u Kembriđu, gde je bio predavač od 1932. godine. Tokom ovog perioda postao je simpatizer komunizma. Godine 1936. počinje da radi kao predavač na Londonskom univerzitetu, gde, deceniju kasnije, postaje profesor. Jedan je od najzaslužnijih za osnivanje Instituta Varburg u Londonu i dugogodišnji (1947–1974) direktor Instituta Kortold, vodećih svetskih centara za istraživanja u oblasti istorije umetnosti i institucija od presudnog značaja za razvoj humanističkih disciplina.

Kao dalji tođak kraljevske porodice, ugledan stručnjak i čovek od velikog poverenja, bio je rizičar krunske porodične zbirke slika i crteža, od kraja Drugog svetskog rata do penzije, 1978. godine. Kao savetnik kralja, kasnije kraljice, bio je odgovoran za značajne porudžbine kojima je ova dragocena kolekcija obogaćena. O zbirci je napisao nekoliko knjiga, među kojima su: *The French Drawings in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle* (1945), *The Drawings of G. B. Castiglione and Stefano Della Bella in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (1954), *Venetian Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (1957), *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle* (1960)... Njegova briljantna karijera krunisana je titulom sera 1953. godine.

Dok je predavao na Triniti koledžu, 1934. godine, vrbovao ga je KGB (tada NKVD). Po nekima, u špijunski kembrički krug uveo ga je harizmatični Gaj Berdžes, njegov kolega i intimni prijatelj. Po drugima, upravo je Blant, pola decenije stariji, vrbovao Berdžesa i druge svoje kolege, homoseksualce, prokomunistički nastrojene. Iako je nakon Drugog svetskog rata bio posvećen svojoj karijeri naučnika, ostao je u kontaktu sa sovjetskom obavestajnom službom i u doba hladnog rata, što se iskazuje najpre time što je 1951. pomogao Berdžesu i Donaldu Maklinu da prebegnu u Moskvu.

Njegova špijunska karijera nije bila jednostrana. Uoči Drugog svetskog rata pristupio je britanskoj vojnoj obavestajnoj agenciji Security Service MI-5. Imao je pristup dokumentima pohranjenim u MI-5 i u Secret Intelligence Service. Godine 1963. otkriven je kao „čtvrta čovek“ pored Berdžesa, Maklina i Kima Filbija, grupe poznate kao „špijuni iz Kembriđža“, koja je prosledivala informacije Rusima tokom tridesetih, četrdesetih i ranih pedesetih godina proteklog veka. Ponuđen mu je imunitet i potpuna diskrecija, u zamenu za priznanje. Britanska vlada time je želela da se sačuva od skandala koji su je tih godina potresali, kao i da zaštiti kraljevsku proricu. Neki istraživači Blantovog života ističu da su se engleske vlasti vrlo milostivo ponele prema njemu. I zaista, ser Entoni Blant nastavio je svoju profesorsku karijeru i zadržao sve svoje javne funkcije.

Međutim, nakon objavljivanja knjige *The Climate of Treason* Endrua Bojla, pisca bliskog britanskoj obavestajnoj službi, u kojoj je jedan od glavnih junaka, izvesni Moris, zapravo Blant, stvori su se iskomplikovale. Knjiga je izazvala veliku pometnju, te je tadašnji britanski premijer, Margaret Tačer, zapitana ko je zapravo Moris, imenovala, ispred Donjeg doma Parlamenta, ser Blanta. Odmah su mu oduzeti viteška titula i javna

služba. Nakon nešto više od tri godine umro je u nemilosti, izolovan i osramoćen.

Njegova špijunska aktivnost, pokrivena velom tajni i spekulacija, pogodnih za dramaturgiju i ekranizaciju (drama *Single Spies: Two Plays about Guy Burgess and Anthony Blunt*, 1990. i film *The Fourth Man*, u režiji Džona Glenistera, 1994), danas se pažljivo izučava. Po nekima on je, bez pogovora, izdajnik svoje zemlje, plaćenik koji je ugrožavao britansku bezbednost dugi niz godina. Drugi upozoravaju da se na taj način Blantova ličnost pojednostavljuje. Ukazuju da se ona mora sagledati u svetlosti epohe kojoj je pripadao, obeležene pomodnim levicarenjem među mladim intelektualcima, naročito pripadnicima više srednje klase. Savremena proučavanja skreću pažnju na to da je Blant, poput mnogih studenata Oksforda i Kembriđža između dva svetska rata, izgleda, gajto iskreno divljenje prema komunističkom poretku i Sovjetskom Savezu. Posetivši Nemačku u vreme bujanja nacizma, uvideo je izvesnost strahota koja će zadesiti Evropu i postao ubeden da je jedino njegovi istomišljenici mogu spasiti. Mada ima onih koji težište ove špijunske priče stavljaju na ranjivost homoseksualne pozicije u to vreme, većina istraživača smatra da je Blant, poput svojih prijatelja, bio istinski vernik komunističke ideje. Ipak, motivi koji su ga odveli u ulogu dvostrukog špijuna ostaju magloviti. Izvesno je da je Blant, koji je uživao sve blagodeti socijalno privilegovanog, donosio nekonvencionalne odluke i činio nepopularne životne izbore. Jedan od njih, često istican, jeste gotovo asketski život koji je vodio.

Blantovi prijatelji opisuju ga kao čoveka jakog karaktera, snažne samokontrole i, istovremeno, ranjive duše. Stoička filozofija, koju je cenio i postavio kao model u svom privatnom životu, smatra se vrlo značajnom u formiranju njegovog velikog interesovanja za francuskog baroknog slikara Nikolu Puscna, koji je slovio kao slikar stoik. Knjiga o ovom umetniku (*Nicolas Poussin*, 1967), zatim petotomni katalog Pusenovih crteža (1974–1979) i čitav niz studija (serija „Poussin Studies“ koja je izlazila u *Burlington Magazine* 1947–1962, „Poussin and His Roman Patrons“, u *Walter Friedlaender Festschrift* 1965, „Poussin and Aesop“, u *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 1966...) vratile su Pusenu slavu slikara mislioca i potvrdile Blanta kao neuporedivog eksperta u ovoj oblasti.

Savremenici ističu da je Blant bio jedan od najšarmantnijih, najkulturnijih i najelegantnijih ljudi svog doba. Govorio je pet jezika. Po svom univerzalnom obrazovanju bio je pravi renesansni *homo humanus*, poput ljudi čije je delo proučavao. Njegovo obrazovanje nije bilo svedeno na istoriju umetnosti i humanističke nauke. Bio je fasciniran matematikom i

drugim prirodnim naukama. Svoje sveobuhvatno obrazovanje jasno je demonstrirao u vanrednoj studiji o baroknom arhitekti Borrominiju (*Borromini*, 1979), čiji se genije teško može razumeti bez poimanja matematičkih i konstruktivističkih principa.

Blantovo pisanje, naoko lagano i tečno, prati se bez napora. To se posebno iskazuje u bedkeru koji je mnogo više od turističkog vodiča po baroknom Rimu – *Guide to Baroque Rome* (1982). Ta, zapravo, ozbiljna studija, pisana istovremeno za znalce i turiste, paradigma je specifičnog Blantovog stila i suma njegovog suverenog poznavanja italijanske barokne umetnosti (demonstriranog nizom knjiga i studija, na primer *Sicilian Baroque*, 1968; *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, 1975; „Palazzo Barberini: The Contributions of Moderno, Bernini and Pietro da Cortona“, u *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1958...).

Obaveštajna aktivnost, neodvojiva od Blantove složene ličnosti, daje njegovom životu specifičnu auru. Karijera naučnika je, međutim, ta, koja mu je u humanističkom svetu obezbedila trajno i besprekorno mesto. Ima, doduše, onih koji smatraju da je Blantu istorija umetnosti bila pokriće, te da se silno trudio da izgradi o sebi predstavu čoveka potpuno apsorbovanog u svetu u kojem savremena politika nena nikakvog značaja. No, takva mišljenja pokušavaju da uzmu Blantu ono što mu se ne može oduzeti: vrhunska naučna dostignuća. Žar i posvećenost s kojom je decenijama radio, naročito u Institutu Kortold, svakako su bili pravi.

Na Blanta istoričara umetnosti podsticajno su delovale nemačke kolege, okupljene oko hamburškog Instituta Vārburg: njegov osnivač, Abi Vārburg, zatim Fric Saks, Ernst Kasirer, Ervin Panovski. Institut koji je izučavao kulturnu istoriju, dakle proučavao misao, književnost, umetnosti i institucije koje su u korenu evropske civilizacije, preseljen je, delom zahvaljujući i Blantovim nastojanjima, iz nacističke Nemačke 1933. u London, a 1944. je inkorporisan u Londonski univerzitet. Tako se na britansko tlo preneo i metod koji je negovan u Hamburgu: umetničko delo se proučavalo u intelektualnom i socijalnom kontekstu epohe u kojoj je nastalo. Takođe, preselilo se i osećanje kontinuiteta između srednjovekovne i moderne civilizacije, do tada samo maglovito naslućivano u Britaniji. Prvi britanski istoričar umetnosti koji je prihvatilo i dalje razvijao ove ideje bio je upravo Blant. Njegova naučnička misao, u to vreme osenčena marksističkim pogledima na svet, u nemačkom metodu pronašla je svoje uporište. Međutim, Blant nije bio isključiv kada se radilo o izboru metoda. Nije osporavao stilsku analizu, nekada ekskluzivnu, a nakon Drugog svetskog rata u znatnoj meri

odbačenu. Sebe je opisao kao „arheologa slikarstva“ (arheolozi su nekada mogli izvršiti datovanje skoro isključivo na osnovu oblika iskopanog predmeta), upozoravajući da stil ostaje ključ u hronološkoj atribuciji umetničkog dela.

Kada je postao direktor Instituta Kortold, ugledne, vrlo tradicionalne britanske institucije, zastarele po svom duhu i funkcionisanju, Blant nije imao preciznu ideju o tipu istorije umetnosti koja će se u tom centru izučavati. Ali, njegova želja da promeni Kortold, da ustanovi varbuški pristup, ubrzo je od ovog instituta načinila instituciju međunarodnog renomea. Jedna od Blantovih vrlina bila je umješnost odabira dobrih profesora, potpuno neopterećena njegovim političkim gledištem. Zahvaljujući njemu, u Institut dolaze predstavnici slavne bečke škole, koja je preokrenula tok istorije umetnosti kao nauke. Njegova ličnost i Institut bili su nerazlučivi – ne samo zato što je, posedovanjem stana na vrhu zgrade, jasno poručivao da se odate ne želi pomeriti, već i stoga što je širinom svog obrazovanja, raznolikim interesovanjima i živošću misli stalno obogaćivao dah ove institucije. Tako je, zahvaljujući Blantovom zanimanju za Pikasa (*Picasso, The Formative Years: a Study of His Sources* 1962; *Picasso's 'Guernica'* 1966), Kortold, do šezdesetih godina primarno okrenut renesansnoj i baroknoj umetnosti, počeo da se otvara prema umetnosti 20. veka. Zbog svega navedenog, Entoni Blant smatra se utemeljivačem moderne britanske istorije umetnosti. Kao profesor i pisac Blant je „odgovoran“ i za pravi „bum“ koji je doživela istorija umetnosti nakon Drugog svetskog rata.

Umetnička teorija u Italiji 1450–1600, objavljena 1940, Blantova je disertacija, koja mu je obezbedila mesto predavača na Trinitu koledžu. Ona se bavi ne samim umetničkim delima, već idejama i teorijama koje su uticale na njihov nastanak i izgled, tumačile ih i zaokruživale.

Likovne umetnosti, od antičkog preko srednjovekovnog doba, nisu bile primljene u porodicu *artes liberales*, sedam slobodnih veština, koje su izučavali nezavisni, kultivisani, kreativni ljudi, baveći se njima bez ikakve nadoknade. Slikarstvo i skulptura bili su *tehne*, prosta mehanička veština, čiji su protagonisti uvek u ponižavajućem iščekivanju nadoknade za svoj trud. Postepeni, ali nezaustavljivi uspon likovnih umetnosti na Olimp slobodnih veština obezbeden je nastankom i razvojem umetničke teorije u renesansi. Istovremeno umetnici, i dalje u podaničkom položaju u odnosu na mecenu, koji će portrajati još barem puna dva veka, ali podržani teorijom, stižu viši društveni status od zanatlija, a njihov ugled ponekad prevazilazi onaj koji pripada predstavnicima najviših socijalnih slojeva.

Istoričari kulture, i pre Blanta, bili su svesni ogromnog uticaja umetničke teorije na postanak, morfološke i fenomenološke osobine umet-

ničkog dela, te je, naročito od 20. veka, učinjen napor da se ona prevede, klasifikuje i protumači. Međutim, Blant je prvi koji je renesansnu umetničku teoriju objasnio na popularan način, ne oduzimajući joj pri tom ništa od njene slojevitosti. Zato se knjiga *Umetnička teorija u Italiji 1450-1600*, može označiti kao priručnik za studente istorije umetnosti. Ali i znalci, koji umetničku teoriju renesanse čitaju u originalu, naći će u Blantovim zaključcima njenu srž, te će, ne jednom, ponoviti pred studentima Blantove misli, kao da se od njih nisu ni pomerali.

Blant se najpre koncentriše na teorijske spise i ideje samih umetnika, ali ne izostavlja ni razmatranja humanista. Počinje sa Albertijem, koji je sve to zajedno, jer je u njegovim spisima, kako napominje, prvi put u potpunosti formulisana humanistička doktrina, od nesumnjivog značaja za buduće ideje i neposredno umetničko stvaralaštvo. Prolazeći suvereno kroz Albertijeve traktate o slikarstvu, arhitekturi i skulpturi, koji stalno iznova zadaju muke prevodiocima i tumačima – jer su decenijama dopunjavani, Blant ističe nekoliko glavnih ideja koje su ih oblikovale: umetnik je nezavisan pojedinac, obrazovan temeljno i sveobuhvatno, upućen u sve slobodne veštine, poput naučnika; struktura umetnosti počiva na razumu i metodi, a njome se ovladava putem prakse; umetnost u čoveku pobuđuje prirode uz promišljeni selekciju i idealizaciju, što je začetak imitacije prirode od promišljeni selekciju i idealizaciju, što je začetak ideje lepog, koja će dominirati klasicističkom i akademskom kritikom do kraja 19. veka. Tumači i niz Albertijevih praktičnih saveta umetnicima, napisanih upravo u vreme kada su im bili neophodni.

Leonardo da Vinči, kojem je posvećeno drugo poglavlje, naizgled deli Albertijev apsolutni naturalizam. Spretno putujući lavirintom njegovih rasutih spisa i beležaka, koje pažljivo i jednostavno klasifikuje, Blant podvlači Leonardovu veru u umetničko podražavanje prirode kao naučni čin, a ne puki mehanički proces. Ističući kompleksnost i sveobuhvatnost Leonardovih misli o praktičnom umetničkom stvaralaštvu, kao i njegove revolucionarne stavove (npr. o senkama, prikazivanju pejzaža, slučajnog i ružnog...), Blant se ne gubi, poput mnogih tumača ovog renesansnog genija, u detaljima. Umesto toga, pažnju poklanja suštinskim Leonardovim idejama, naročito onoj o nužnosti prikazivanja osećanja, „strastima duše“, najtežem zadatku umetnika. Posebno podvlači Leonardovu misao da umetnik mora prikazati zamisao koju je prethodno stvorio u svojoj mašti (*nella sua immaginativa*), te da sve što postoji mora prvo proći kroz njegov duh, tek zatim kroz ruke, što se može protumačiti kao začetak ideje o umetničkom delu kao autonomnoj kreaciji i umetniku kao slobodnom stvaraocu.

Sledeće poglavlje bavi se ne samo teorijom naslovljenih autora: fra Francška Kolone, skulptora i arhitekta Filareta i fra Điolama Savona-

role, već i Luke Pačolija, matematičara. Njihove ideje, iako među sobom različite, imaju zajedničku nit: na sredokraći su između klasičnog i srednjovekovnog, u skladu sa duhom filozofskog sistema koji će od kraja 15. veka imati suštinski uticaj na umetnost – neoplatonizmom. U četvrtom poglavlju razmatra se društveni položaj umetnika. U tekstovima renesansnih umetnika pisaca, prati se njihov napor da se iskažu i dokažu kao kreativni stvaraoci, superiorniji od zanatlija, obrazovani i dostojni članovi humanističkog društva. Podvlači se da je taj put kretao od izjednačavanja slikarstva sa poezijom, vekovima privilegovanom, otime- nom i starijom „sestrom“ slikarstva, što je, zapravo, ideja naznačena već u antičkoj poeziji, ali razrađena u delima renesansnih pisaca, naročito Leonarda. U tom procesu, kako je istaknuto, naročito je važna pojava akademija, na kojima se sticalo ne samo praktično, već i teorijsko obrazovanje, a koje od polovine 16. veka zamenjuju srednjovekovna zanatlijska udruženja.

Poglavlje posvećeno Mikelandelu zaslužuje posebnu pažnju. Naučnici su odavno ustanovili da se kompleksni svet Mikelandelove umetnosti, naročito skulptura i crteža, može razumeti jedino ako se poznanju njegovi stihovi. Blant navodi, gotovo seizmografski precizno, delove Mikelandelovih soneta, koji najavljuju ili objašnjavaju postupene dubinske promene u umetničkom stvaralaštvu. Počinje ranim ljubavnim stihovima, punim divljenja prema lepoti ljudskog tela, koja je odraz božanskog u materijalnom svetu, kako su verovali neoplatonisti, u čijem je krugu Mikelandelo obrazovan. Ti stihovi su u skladu sa njegovim ranim likovnim ostvarenjima, naročito freskama na svodu Sikstinske kapele. Zatim se, u ritmu velike duhovne krize koja se produbljivala u Evropi, izazvana raskolom crkava, beleži postepena promena: javlja se element gorčine, podozrenja prema fizičkoj lepoti, koji se prati kako u stihovima, tako i u likovnim umetnostima. Na kraju, soneti postaju vrlo turbulenti, telo se doživljava kao tamnica duše, oseća se prezir prema ovozemaljskoj lepoti i ljubavi, prema imaginaciji i umetnosti, što se jasno ispoljava u poslednjim Mikelandelovim crtežima i skulpturi *Pietà Rondanini*. Blant demonstrira suvereno poznavanje Mikelandelovog ukupnog opusa i neoplatoničarske doktrine, bojeći svoje stranice dubokim razumevanjem ovog, surovog samoanalizi okrenutog velikana renesansne umetnosti.

Naredno poglavlje posvećeno je idejama venecijanskih teoretičara, najviše Pina i Dolčea, koji su se trudili, uz ostalo, da ukažu na značaj venecijanskog „pogleda na svet“. Oni se, uglavnom, kolebaju između renesansne i manirističke estetike, nagoveštavaju teoriju eklektizma i brane pravo laika koji sam ne stvara umetnička dela da o njima sudi.

Zatim Blant izučava Vazarija i njegove slavne *Živote najboljih italijanskih arhitekata, slikara i skulptora*. Blant objašnjava Vazarijev tradicionalni (i srećom odavno prevaziđeni) stav o umetnosti koja se, nakon procvata u antičkoj Grčkoj i Rimu, sunovratila tokom srednjeg veka, te se ponovo počela uzdizati zahvaljujući firentinskim umetnicima Đoru, Mazaču, Brunelleskiju, da bi svoj najsjajiji trenutak doživela u Mikelandelovom stvaralaštvu, nakon čega, neminovno, opet sledi pad. Osim primarnog interesovanja za istoriju umetnosti, Vazari povremeno daje i neke teorijske sudove, u kojima se, kako Blant primećuje, ne oseća baš najudobnije, ali koji su značajni jer izražavaju kulturnu klimu tog vremena i naročito su bliski jednoj od najpopularnijih i najuticajnijih knjiga epohe, *Dvoraninu* Baltazara Kastiljonea. Slikarstvo za Vazarija postaje neka vrsta vestrine, dovitljivosti, demonstracije lakog i brzog izvođenja i nadasve mogućnost da se iskaže opšteprihvaćeni društveni ideal – *grazia* – ljupkost, gracioznost, prefinjenost izraza.

Istovremeno, u teoriji umetnosti druge polovine 16. veka beleže se sasvim različiti stavovi. Njima Blant posvećuje izvanredno poglavlje „Tridentski sabor i religiozna umetnost“. Nakon analize papske politike u vreme pojave protestantizma i katoličkog odgovora na njega, Blant navodi odluke slavne XXV sesije Tridentskog koncila, posvećene svetim slikama, koje su, kao i traktati iz njih proistekli, presudno uticale na umetnost poslednjih decenija 16. veka. Kao paradigmu ukupne tadašnje klime i načina razmišljanja o umetnosti navodi primer napada na Mikelandelovu fresku *Sirašni sud* u Sikstinskoj kapeli. Tim napadom, najviše osmišljenim delovanjem opata Đilija da Fabrijana i njegovog traktata „O greškama slikara“, Blant sumira tadašnje ekstremne stavove o umetnosti, koji su, srećom, ostali bez pravog odjeka i koji, zahvaljujući pažljivijim koracima crkve i kolegijalnom zalaganju Akademije svetog Luke, nisu uspeali da unište ovo značajno umetničko delo. Takođe, skreće pažnju na izuzetno važan problem *decorum*a, pojma od suštinskog značaja za razumevanje renesansne i manirističke umetnosti. Blant razume da Trent ima i pozitivni uticaj na umetnost, koji se ogleda najpre u obnovljenoj produkciji religioznih slika, koje na vrlo emocionalan način saopštavaju velike hrišćanske tajne, kako su to zahtevali teoretičari epohe, naročito Komanini i Paleoti. Ističe i stav – kasnije podrobno razmatran i potvrđen u istoriji umetnosti – o značaju jezuitske duhovne prakse na pojavu potonje barokne umetnosti.

Poslednje, deveto poglavlje, posvećeno je poznim maniristima, naročito Cukaru i Lomacu. Iako se njihovi stavovi međusobno razlikuju, obojica su snažno antiracionalistički i mistički nastrojani. Ideja koju podražava umetnik potiče od Boga, ne od spoljnijeg sveta. Lepota posto-

ji nezavisno od čulnog utiska, a njen izvor je ideja u umetnikovom umu, te je sposobnost da se načini umetničko delo nevažna, osim u meri da ideji podari vidljivi izraz. Sigurnom rukom Blant čitaoca vodi kroz zamršeni svet kompleksnih traktata, naročito onog Lomacovog, skrećući pažnju da je u njima, bez obzira na njihov metafizički koncept, zapravo rešavan svaki problem sa kojim se slikar može suočiti, počevši od perspektive, proporcija, pokreta, boja, svetlosti, istorijskog slikarstva, portreta ... No, umetnicima tog doba, na samom kraju 16. veka, bili su, kao u doba Albertija vek i po ranije, potrebni neki drugačiji, praktičniji saveti, te se ovi izvanredni predstavnici filozofije umetnosti, koji su sumirali jednu estetiku na izdisaju, iskazuju kao pomalo anahroni u svome vremenu.

Blantova knjiga vodi putevima renesansne i manirističke umetničke teorije, koja je za sto pedeset godina gotovo istovremeno išla čas pravcem beskompromisnog racionalizma, čas srednjovekovnog mističizma, proistecala iz novog – mada suštinski starog – neoplatoničkog filozofskog poretkta, te ga najgoričnije poricala. To što je knjiga podeljena poglavlji-ma, koja, uglavnom, slede hronološku nit, ne ometa razumevanje kontinuiteta određenih ideja. Postrepeno se objašnjava kako su teoretičari, jednovremeno slikari, skulptori i arhitekti, doživljavali i razrešavali pitanja porekla umetničkog dela, odnosa prema stvarnosti, imaginaciji, njegovom značenju, značaju i ulozi u društvu. Prati se postepena promena od ideje potpune imitacije prirode putem njenog pažljivog, naučnickog posmatranja, ka onoj o kopiranju dela starih, mahom antičkih umetnika, do podražavanja ideje u umetnikovom umu, pa opet, naročito tokom prvih decenija katoličke obnove, do ideje bezuslovnog prikazivanja realnosti, ali ovoga puta podređenog hrišćanskim istinama. Čitajući Blantovu knjigu postajemo svesni raznolikosti i bogatstva umetničkih ideja u renesansi i manirizmu, kao i upornosti i žilavosti same umetničke prakse, sposobne da ih sve sažme, propusti kroz sebe i, na kraju, prebrodi. Kako su sva ova pitanja – odnos teorije i prakse, društveni značaj umetničkog dela, socijalni položaj i odgovornost umetnika – i danas otvorena, Blantova knjiga ima energiju koju i savremeno doba prepoznaje kao kva!

Saša Brajčević