

Marko Tokić

Sveučilište J. J. Strossmayera, Filozofski fakultet, Lorenza Jagera 9, HR-31000 Osijek
tokicmarko@yahoo.co.uk

Broj u slikarstvu Nikole Božidarevića¹

Sažetak

U ovom bih radu predložio jedan filozofijski pristup slici koji razlaže formu slike polazeći od njezinih formalnih elemenata, likovnih (1) počela: kao točka ili linija, i (2) načela: kao primjerice zrcaljenje, rotacija ili bilo koji drugi aspekt simetrije. Zanima me ponajviše sama likovnost, odnosno navlastitost umjetničkog djela u slikarstvu Nikole Božidarevića. Pri tom tumačenju pomoćno ću se poslužiti neopitagorejskom logikom kao metodom ili oruđem, na tragu metodičkog sustava I. Damjanov, čime ću, smatram, najelastičnije doći do razumijevanja cjeline načinom bliskim Paul Kleeovom promišljanju slike. Potom bih dao na takovoj formalnoj analizi, koju zapravo na koncu čitam jednim filozofijskim prilogom umjetnosti, potvrdu o stilskom utjecaju braće Crivelli i Vittorea Carpaccia na formiranje stila Božidarevićeva slikarstva. Usput ću pokazati kako se takova formalna analiza obrće u jednom živom preokretu u samoodgajanje promatrača prema najvišim oblicima ljepote, tj. poredku, razmjeru, određenosti, koje najviše pokazuju matematičke znanosti.

Ključne riječi

slika, Nikola Božidarević, gotički utjecaj, likovna počela i načela, stil, neopitagorejska logika, Paul Klee, mjera, ornament

Nikola Božidarević (oko 1460.–1518.) 1513. se godine potpisao kao Nicolo Raguseo (tj. Nicolaus Rhagusinus), na svoje veliko djelo – jedno od svega

1

Uvodna važna napomena: vjerojatno nije pogrešno tvrditi da ostavština, trag i znamenje filozofije su pisana i govorena riječ koju nalazimo u djelima velikih filozofa, a u kojoj se trudimo učestvovati ne bismo li i sami doprijeli na put prijateljstva mudrosti. Analogno tome, kada je riječ o umjetnosti, također bismo trebali ustvrditi da je potrebno u slobodnom vremenu istinskim iskustvom umjetničkih djela doći do umjetnosti, budući da su umjetnička djela upravo ostavština umjetnosti, trag nje i znamenje. Tako postavljajući stvari, nauk estetike kao filozofijske discipline, na tragu onoga što je začeto u Baumgartena, koje je s Kantom svakako ostalo ozbiljan predmet filozofijska razmatranja, u koje razmatranje ulazi umjetnost, prema našem mišljenju ne zadovoljava – to je dio spoznajne teorije, dakle zbog filozofije, a ne umjetnosti; naime estetika čini samo jednu posebnu filozofiju ispitujući zmršene načine spoznavanja koji se otvaraju unutar pojave umjetnosti. Slično stoji i s filozofijom umjetnosti, koja ne radi

ništa drugo doli uzima umjetnost kao polaznu točku ne bi li zapravo došla do sebe same, filozofije – što se u toj formi možda najočitije pokazuje s Heideggerom. Zato bi se, s druge strane, svaki filozofijski govor o umjetnosti – ako mu je uistinu do toga da bude pravedan s obzirom na umjetnost i njezinu navlastitost – morao zasnovati na mišljenju umjetnosti iz sama područja umjetnosti u svrhu nje. Zato je namjera da se ovaj prikaz čita isključivo filozofijskim promišljanjem kao filozofijski prilog umjetnosti. Opasnost je pritom ta što se ovaj rad može mnogima činiti da je postavljen u krivom znanstvenom području, jer je u nas navika grupiranja radova prema predmetu, tj. prema onome što se obrađuje, a ne kako. Dakle nije želio biti mišljen iz znanstvena područja povijesti umjetnosti i sličnih.

četiri sačuvana,² nazvano *Navještenje* (pohranjeno u Zbirci umjetnina Dominikanskoga samostana u Dubrovniku). Čini mi se sasvim opravdana pretpostavka našega povjesničara umjetnosti Joška Belamarića, da je Božidarević, time što je preuzeo za vlastito prezime ime svojega grada, morao steći barem malo slave tijekom svojega boravka u Italiji³ (u Italiji boravi od 1477. do 1492.). U krugovima naših povjesničara umjetnosti, spomenuta Božidarevićeva slika (koju je naručio Marko Kolendić za dominikansku crkvu u Lopudu) smatra se revolucionarnim pothvatom – ponajviše radi slikanja pejzaža koji čini pozadinu scene, tj. kako to kaže Kruno Prijatelj, poradi smještanja religioznog motiva u slobodan prostor.⁴ Analizirajući način na koji je taj pejzaž izveden, dolazi se do pretpostavke kako je Božidarević za svojega boravka u Italiji morao posjetiti Rim, te doći u doticaj s Pinturicchijem (prihvatili se ova pretpostavka, tada slijedi da je slikajući svoje *Navještenje* Božidarević bio najsnažnije nadahnut Pinturicchijevim *Sv. Jeronimom u pustinji*).⁵ Koliko god su pretpostavke slične ovoj utemeljene na stručnim analizama slike, ne postoje arhivirani podaci o Božidarevićevu posjetu Rimu. S druge strane, da je naš slikar boravio u Veneciji, to možemo argumentirati na temelju arhiviranih podataka – zbog čega će potraga za venecijanskim formiranjem odnosa prema slikarstvu u Božidarevića biti, ako ne opravdanija, onda barem sigurnija. Danas već uzimamo neke rezultate te potrage sasvim razumljivima: tako se uvjerenje o stilskom utjecaju braće Crivelli i Vittorea Carpaccia na formiranje stila Božidarevićeva slikarstva gotovo više niti ne stavlja u pitanje.⁶

Ponajviše izdvajanjem detalja ornamentike tkanina likova na sve četiri sačuvane Božidarevićeve slike, ovim bih radom također htio pridonijeti potvrdi Crivellijeva i Carpacciaeva utjecaja na Božidarevićev stil, ili, bolje reći, na Božidarevićev odnos prema renesansnome slikarstvu – ali pritom bih pristupio analizi slike, što je više moguće, iz područja filozofijskoga promišljanja slike. Pokušat ću pokazati da utjecaj Carpaccioa i Crivellievih na Božidarevićev stil nije heuristički, tj. da se Božidarević nije nadahnjivao spomenutim majstorima posvajajući stilističke značajke njihova slikarstva kao njemu neku novinu, već da je slikarstvo ove dvojice venecijanskih majstora Božidareviću pružalo svojevrsnu potvrdu pri formiranju njegova nasljeđenog načina stilskog izražavanja (naime, preuzimanje gotičkih stilskih elemenata) te ga je ohrabralo na razvoj »stila« koji je naslijedio i nosio sa sobom iz svojega zavičaja, a koji je pri povratku iz Italije njegovao do smrti. Budući da su sklonost ornamentiranju (posebice plošnome) i sama djelatnost ornamentiranja u Božidarevića (naročito tkanina koje nose likovi njegovih četiriju sačuvanih slika) izvršene na tragu stilističkoga jezika kasnogotičke umjetnosti u ozračju majstorstva Paola Veneziana, one se objašnjavaju nasljeđem gotike.⁷ S druge strane, Carpaccio i braća Crivelli u Veneciji pripadaju slikarima koji slove za predstavnike one vrste renesansnoga slikarstva koji ne prate u stopu suvremene stilske tokove, već ostaju vjerni kvatročentu, pri čemu svaki od ovih slikara preuzima poneki tradicijski element, naročito kasnogotički, te ga dovodi do savršenstva vlastitim slikarskim izrazom.⁸ Stoga se Božidarević morao osjećati domaće u takvom slikarsko-svjetonazorskom okruženju.⁹ Nadalje, cijelo istraživanje ograđujem od povijesno-umjetničkih intencija, te se pri mišljenju slike orijentiram filozofijski, pokušavajući izgraditi zaključke na tragu neopitagorejske logike.¹⁰ Kako bih što jasnije potvrdio postavke iz teze rada na temelju analize slike koja pokušava zauzeti stav unutar područja neopitagorejske logike, najprije ću pokušati pojasniti takvu metodu, tj. dati joj opravdanje. Naime,

jednakopravan je cilj ove rasprave, također, uvesti u bitne značajke spomenute metode.

2

Sačuvana djela su: (1) triptih za kapelu obitelji Bundić u dominikanskoj crkvi (oko 1500.), (2) oltarna slika (pala) obitelji Đorđić, prva hrvatska tzv. »sacra conversazione«, (3) *Navyeštenje* (1513.), (4) poliptih u crkvi na Dančama (oko 1518.).

3

Usporedi: Josip Belamarić, »Nikola Božidarević«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 34 (1994), str. 122.

4

Usp.: Kruno Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo 15. i 16. st.*, Zora, Zagreb 1968., str. 24.

5

Usp.: Vladimir Marković, »Nikola Božidarević u Rimu«, u: Igor Fisković (ur.), *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*, Muzejsko galerijski centar, Jezuitski trg 4, Zagreb 1991., str. 184–190.

6

Slovenac Kovač izdaje 1917. studiju na njemačkome jeziku o slikarskoj školi u Dubrovniku i daje prve značajne determinacije Božidarevićeva slikarstva, potom i drugi – usp. primjerice: Ljubo Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka*, Matica hrvatska, Zagreb 1993., str. 165; K. Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo 15. i 16. st.*, str. 23.

7

Igor Fisković napominje da je općenito osnovica dubrovačke slikarske škole 15. i 16. st. zasnovana na usvajanju gotike i tako shvaćane slikarske djelatnosti (usp.: Igor Fisković, »Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u XIV. stoljeću«, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, 23 (1983), str. 144).

8

»Obojica ostaju vjerna kvatročentu, bez i jedne naznake skretanja prema modernome. Njihova gotička dragost u naraciji, njihov višebrazan kompozicijski stil u kojemu bitni motivi bivaju izgubljeni, njihov katkad shematski pristup...« (usp.: Alexander Rauch, »Renaissance Paiting in Venice and Northern Italy«, u: Rolf Toman (ur.), *The Art of the Italian Renaissance*, Könemann, Köln 1995., str. 361). Sve su to znaci koji povezuju Božidarevića s ovim majstorima, jer, očito, i oni razrađuju određene stilske »zaostavštine« gotike. Tako će Ljubo Karaman za Crivellieve pripomenuti: »Duhoviti pisac nazvao ih je zbog miješanja napredne tehnike i starih rekvizita crkvene tradicionalne ikone 'Bizantincima zalutalim u punu renesansu'. Ista bi riječ potpuno vrijedila i za Božidarevića; na primjer za triptih na Dančama.« [Lj. Karaman,

Umjetnost u Dalmaciji XV. i XVI. vijeka, str. 165]. Dok ova dvojica venecijanskih majstora razrađuju gore citirane gotičke elemente, dotle Božidarević razrađuje posebno gotičku sklonost ornamentici. Napomena: iako dalje u ovom radu ne argumentiram analizama slika spomenutih venecijanskih majstora o njima iznesenu tvrdnju da oni preuzimaju određene gotičke elemente, niti iznosim koji su to (stoga jer za to ovdje ne iznalazim dovoljno prostora), ipak polazim od te tvrdnje kao neke vrste uvjetne pretpostavke pri iznalaženju argumenta za tezu koju sam postavio ovim radom.

9

Istu bi stvar potom mogli zaključiti i s obzirom na umbrijske elemente koje prepoznajemo u Božidarevićevim slikama: »Obilato korištenje pozlate i sklonost ornamentiranju ne bi dakle u Božidarevića trebalo tumačiti samo nasljeđem koje je ponio iz zavičaja, jer je imao priliku da tu značajku svojega slikarstva razvije u Pinturicchijevoj radionici, upravo u Rimu, gdje je aristokratska kultura quattrocenta nastavila pojedine osobine kasnogotičke umjetnosti« [V. Marković, »Nikola Božidarević u Rimu«, str. 187].

10

Usporedi, Sextus Empiricus, *Adv. mathem.* X 262–276. Dakle, tu se misli na neopitagorejsku logiku koju su kao takvu poznavali Eudor iz Aleksandrije i Sekt Empirik (ta se logika oslanja na kategorijalni nauk Stare akademije) – usp.: Philip Merlan, *Greek Philosophy from Plato to Plotinus*, u: Arthur Hilary Armstrong (ur.), *The Cambridge History of Later Greek and Early Mediaeval Philosophy*, dio I, Cambridge University Press, Cambridge 1967., str. 89.; John Dillon, *The Middle Platonists*, Cornell University Press, New York 1996., str. 341–344; Marko Tokić, »Religiozitet neopitagorejske logike«, *Scopus*, Zagreb, 21 (2005), str. 29–53. Pod 'neopitagorejskim' ovdje mislim tradiciju koju se obično započinje istraživati s doksografskim izvadtkom iz djela Aleksandra Polihistora (usp.: Diogenes Laertius, *Život i mišljenja istaknutih filozofa*, VIII 25–26), te se preko Moderata iz Gada i Nikomaha iz Gerase o njoj zaključuje s Numenijem. U radu se onda svakako osvrćem na pitagorejsku tradiciju općenito, koja ostaje vjerna tomu da su počela matematike počela svih sućih (napomena: postoje velike razlike u učenjima pitagorejaca, u koje se ovdje neće ulaziti. Medusobno se razlikuju, primjerice, oni koji se nisu nazivali pitagorejcima, ali su bili nadahnjivani pitagorejskom filozofijom (jedan od kojih je, između ostalih, bio i Platon) od pitagorejaca rane tradicije krotinskog

Logička analiza likovnog djela kao aspekta lijepoga koje se misli matematski,¹¹ u nas uopće nije novina – naročito u svojim kasnijim radovima Jadranka Damjanov s razlogom insistira na sličnim analizama (iako ih nikada eksplicitno ne vezuje uz neopitagorejsku logiku), čega razlog argumentira tzv. »Buswellovom eksperimentalnom estetičkom metodom«, nakon kojeg pokusa rezultate objavljuje kao studiju naslovljenu *Pogled i slika*.¹² Posebnost ovoga načina promatranja likovnoga djela sastoji se u tome da se slika shvati kao složevina scene i forme, pri čemu se prednost daje formi kao bitku slike.¹³ Dakle, (1) scena Božidarevićeva *Navještenja* ispričana je Anđelom Navještenja i Djevicom Marijom u prvom planu, zborom anđela u srednjemu planu, pejzažom u zadnjemu planu, itd. (sada bi trebalo reći da se gore spomenuta revolucionarnost *Navještenja* odnosi samo na scenski izričaj). Svi ti scenski elementi grade onu predstavu koju prepoznajemo kao određenu temu, ili više njih, pri čemu neke od tih elemenata prepoznajemo glavnim motivima scene (u našem je primjeru motiv navještenja odredio temu religijskom).¹⁴ S druge strane, za razliku od scene, (2) forma se slike sastoji od likovnih počela (: točke, linije, plohe, boje) i načela (: ritma, simetrije¹⁵), čije određene kombinacije – ako se one, tj. zasebne i pojedinačne kombinacije počela i načela, promotre izdvojeno kao rezultat njihova sastavljanja – tvore zasebne sastavnice, odnosno zasebne podsisteme jedne jedinstvene forme slike.¹⁶ Tako će, primjerice, zasebne i pojedinačne kombinacije boja (boja: jedno od formalnih počela slike) i ploha (ploha: također jedno od formalnih počela slike) činiti, zapravo, sastavinu od boje i plohe, tj. podsistem *obojenih ploha*. Dakako, cjelina slike (sistem) sa svim podsistemima koji ju čine i izgrađuju, jedan je živi organizam njihova odnošenja, za sebe jedinstven sistem. Obojene će se plohe međusobno nekako odnositi unutar podsistema koji čine, ali i spram drugih (jednom logički izdvojen ovakav podsistem jedinstvene forme slike moguće je analizirati neovisno o ostatku slike). Stoga što se u navedenom primjeru (podsistemu obojenih ploha) obojene plohe nekako međusobno odnose, ili kolerirajući ili suprotstavljajući se, vrijedi da je taj podsistem mjerljiv¹⁷ (primjerice, crveni trokut odnosi se spram razvedene zelene plohe na način da se geometrijsko *suprotstavlja* amorfnome, a zelena da se komplementarno *suprotstavlja* crvenome, ali, kako je riječ o ploham, prisutno je i korelacijsko odnošenje u vidu svjetlosnog stupnjevanja). Upravo je zato i moguće ovakvu analizu slike podvesti pod ontološku koncepciju neopitagorejske logike. Unutar iste neko *jedno*, primjerice crveni trokut (koji je obojena ploha), poima se u vidu kategorije *κατὰ διαφοράν* po kojoj su neopitagorejci ‘prema razlici’ mislili sve pojedinačnosti (drugim riječima, crveni trokut različit je od plavoga kruga, nepravilne krivulje, visoko penetrirane mase, itd.). Kako crvena ploha jest neko *jedno* (ono neko opstojeće po vlastitom obilježju), ona je, također, i neograničena po mnoštvu, tj. pomišlja se u odnosu ‘prema drugome’ (πρὸς ἕτερον). Unutar odnošenja ‘prema drugome’ razlikujemo ono što se pomišlja ‘po oprečnosti’ (καθ’ ἐναντιώσιν) od onoga što se pomišlja ‘naspram nečega’ (πρὸς τι). Promišljanje crvenog trokuta ‘po oprečnosti’ želi reći da crveno, tj. da ta i takva boja crvene plohe čini tu crvenu plohu oprečnom primjerice, zelenoj plohi po principu ‘jednako-nejednako’. Promišljanje pak crvenog trokuta prema korelaciji, tj. ‘spram nečega’, želi reći da to i takvo crveno te crvene plohe jest mjerljivo spram neke intenzivnije crvene po principu ‘više-manje’, tj. suviška i manjka. Nadalje su posredujuće rodove kategorija ‘jednako-nejednako’ i ‘više-manje’ neopitagorejci svodili prema krajnjim početlima kao što se vrste svode prema rodovima: na taj način kategorijalni rodovi ‘jedno’

i 'jednako' predstavljaju vrste Monade, a rodovi 'nejednako' i 'više-manje' predstavljaju vrste Neodređene Dijade.¹⁸

Obojene plohe za sebe povezane – sa svojim mjerljivim svojstvima (načelima) – u logički izdvojen podsistem, primjerom predstavljaju samo jednu od svih mogućih takvih kombinacija unutar neke određene jedinstvene forme slike. Primjerice, u sličnom bismo smislu mogli govoriti i o podsistemu sastavnina sastavljenih od linija i boje, tj. obojenih linija, ali, naposljetku, i o raznim drugima koje je moguće analizirati kao izdvojene. Kao zasebni i izdvojeni, svi se ti podsistemi sastavnina jedinstvene forme slike mogu logički reducirati na prvotnije formalne sustave stoga što su sastavljeni kao kombinacije od više određenih počela i načela. Oni prvotniji njima likovno-ontološki prethode. To

kruga oko Pitagore. Također, ovi međusobno se razlikujući, ujedno se razlikuju od helenističkih predstavnika tzv. pitagorejske pseudopigrafije. Pak, svi se ti razlikuju od neopitagorejaca, itd. Ipak, ono Aristotelovo vrijedi za sve njih: «... takozvani pitagorejci bavili su se matematikom..., te odgojeni u njoj mislili su kako su njezina počela i počela svih bića.» (Aristotel, *Metafizika* 985 b23–26, u prijevodu Tomislava Ladana).

11

To je ponajviše grčki način mišljenja lijepoga, s time se slaže i Aristotel (*Metafizika*, 1078 a37–1078 b 2): »Najviši su oblici ljepote redak, razmjer, određenost, koje najviše pokazuju matematičke znanosti (...).« Krämer ističe kako tu citirano mjesto *M. knjige Metafizike* »sadrži u jednoj marginalnoj bilješci u *Codex parisinus* naznaku o zapisu predavanja Περὶ τῶναθοῦ (Hans Krämer, *Platonovo utemeljenje metafizike*, Demetra, Zagreb 1997., str. 139, bilj. 43), što je znak da se Aristotel slagao s Platonovim nepisanim naukom o ograničenoj naravi lijepoga (καλόν).

12

Usp.: Jadranka Damjanov, *Pogled i slika*, Hermes, Zagreb 1996. Tu ona najviše pozornosti poklanja geometriji slike na osnovama tzv. svete geometrije, pri čemu barata sa spoznajom o deset razmjera što ih je opisao neopitagorejac Nikomah iz Gerase, a sliku gleda u vidu Platonova mišljenja *analogie* kao jedinstvene proporcije. Sliku, također, često promatra u vidu skladno proporcionaliziranog univerzuma, pri čemu uporište nalazi u kasnih neopitagorejaca koji stavljaju naglasak na doseganje Jedinstva (usp. gore navedeno njezino djelo, str. 76). O vezi pitagorejske tradicije i pristupa slici Jadranke Damjanov, naročito s obzirom na njezinu studiju *Pogled i slika*, vidi u: Marko Tokić, »Kakvo filozofije u odgoju danas«, *Metodički ogledi* 2 (2004), str. 39–51. Napomena: mišljenje slike (prije svega kao proporcionalne »cjeloće«) i analiza slike Jadranke Damjanov, jest ono što je znatno zaslužno za moje poglede.

13

Tako i Paul Klee (usp. dolje bilješku 26 i tekst koji se odnosi na nju). Klee ističe da slikar for-

malne elemente slike slaže u ravnotežu, tako da ni jedan ne smeta drugome. S obzirom na to, smatra kako laik ne prepoznaje život slike, jer na slici ne vidi formalnu ravnotežu, već jedino naturalističku scenu. Zato kaže da slikar očito mora imati jako dobre živce nađe li se u situaciji u kojoj mu laik za sliku komentira: »Pa ujak još uvijek ne sličí dovoljno!« (Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schwabe & Co. Verlag, Basel 1964., str. 89). Na jednom mjestu čak ističe, poetično i metaforično se izražavajući, kako je život slike koji čini kreiranja formalnih dimenzija poput otkucaja srca u utrobi prirode (str. 93).

14

Scenska analiza zna rezultirati različitim maštarijama onih koji ju provode, pa će tako uz dobre, ali šture formalne analize K. Prijatelj reći i, primjerice, da se renesansa u Božidarevića fino osjeća u produhovljenosti likova koji su sanjarskih izgleda ili tužnih lica [usp.: K. Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo 15. i 16. st.*, str. 25], kao da takve produhovljenosti na slikama drugih razdoblja nema.

15

Posebice je važno osvijestiti načela kao aspekte simetrije: zrcaljenje, rotaciju i translaciju (usp.: Jadranka Damjanov, *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb 1991.).

16

Jedinstvenu formu slike poimam kao »cjeloću« njezinih formalnih elemenata, koji se u gledanju slike ne odvajaju jedni od drugih, čime se slika doživljava kao jednota, tj. kao ono ograničeno (uređena mnoštvenost, κόσμος) u vidu najviše jednote.

17

Mjerljivo odnošenje počela kao takvo J. Damjanov naziva načelima, da bi na taj način razlikovala i izriječkom osnovne formalne jedinice slike (počela) od načina njihova međusobna odnošenja (načela), koje razlikovanje od nje preuzimam.

18

Usp.: Sextus Empiricus, *Adv. mathem.* X 262–276.

su, u slučaju obojenih ploha, podsistem ploha kao takvih i podsistem boja kao takvih.¹⁹ Time se otvara, uz spomenutu analizu podsistema obojenih ploha ili obojenih linija, mogućnost analize podsistema isključivo boja, a također, analogno tome, i podsistema isključivo ploha: izdvojen podsistem boja, kao i izdvojen podsistem ploha jesu u konačnici osnovne sastavnice jedne jedinstvene forme slike (dakako, jedinice tih podsistema su nesastavnine, tj. τὰ ὑσύνθετα, – obojena ploha ili obojena linija nužno jest sastavnina stoga što je sastavljena iz boje i plohe, dok isključivo boja ili isključivo linija nije sastavnina).²⁰

Podsistemi nesastavnina likovno-ontološki prethode podsistemima sastavnina. Prethodeća počela uzimam kao konstitutivna, tj. kao principiate slike. Prema neopitagorejskoj filozofiji, principiatu kozmosa su: nevidljiva točka, nevidljiva linija, nevidljiva ploha, a iz tih potom i nevidljivo čvrsto tijelo (pri čemu se čvrsto tijelo može reducirati na plohe, plohe se dalje mogu reducirati na linije, a linija na točku²¹). Na temelju tih nevidljivih principijata nadalje se razvija vidljivi (tj. zao) kozmos, često puta usred kakve kozmičke greške koju neopitagorejci objašnjavaju »gnostički«: opravdanje za grešku iznalaze u oholosti (τόλμα) svjetske duše.²² Za način promišljanja slike koji bi stajao u analogiji s neopitagorejskim naukom kozmogonije, najviše se od svih u prvoj polovici dvadesetoga stoljeća zalagao Paul Klee. On sasvim u skladu s neopitagorejskim mišljenjem podrijetla svijeta ističe:

»Kada točka postaje pokret i linija, to zahtijeva vrijeme. Isto tako kada se jedna linija širi u površinu. Istovjetno je i s kretanjem površina u prostor.«²³

Ističući veću važnost oblikotvornih elemenata slike od onih scenskih, i on smatra da scena slike, tj. predmetnost dolazi na koncu razvoja, i to uslijed kritičkog obrata.²⁴ Iako se ovo vezivanje Kleea s neopitagorejcima može činiti neodmjereno ambicioznom, ipak na jednoj ahistorijskoj razini ova veza opstoji, već i samo stoga što Klee poput filozofa neopitagorejca teži počelima svijeta (tj. broju), dok predmetnost (tj. scenu) odbacuje kao zlo te bilježi da su počela slike formalne stvari poput: linije, boje i plohe, te da su sve te ponajprije – što je također u skladu s gore opisanim – mjerljive stvari (pri čemu za liniju ističe da je isključivo stvar mjere²⁵), a čime, također, insistira na brojevnom (matematskom) ustrojstvu naravi slike. Stoga ne čudi kada kaže za slikara:

»Možda je on, a da to i ne želi, filozof.«²⁶

Nas će ovdje od svih postojećih oblikotvornih podsistema Božidarevićevih četiriju slika ponajviše zanimati pojedinačni i izdvojen podsistem, uglavnom neobojene linije (smeđe i crne) koja gradi ornamentiku tkanina svetaca i Djevice Marije.

Ranije sam (u bilješci 20) spomenuo kako je Božidarevićeva uporaba boje na *Navještenju* pri scenskom oslikavanju pejzaža u pozadini građena stupnjevanjem boja koje je rezultat renesansnoga osjećaja za uporabu boje (primjerice, detalj ispod arhitektonskog isječka, u desnom gornjem dijelu kadra, mjestimice sačinjava sasvim postepene modulacije iz crvene u zelenu – koja je modulacija netipična za gotičko razdoblje kada majstori preferiraju totalne, tj. nagle modulacije). Time smo već nagovijestili mogućnost zaključka na određeni stil isključivo na osnovu analize formalnih elemenata slike. Stoga, intencija ovoga rada ide za tim da se ono što doživljavamo sklonošću za gotički način ornamentiranja u Božidarevića²⁷ – o kojoj sklonosti mnogi svjedoče tek na temelju osjetilnog poriva za zadovoljenjem očekivanja koja traže da se na renesansnoj slici-sceni ornament odjeće prostire voluminozno u skladu s naborima njezine odjeće – ozbiljnije obrazloži. Drugim riječima, potrebno je logičkom analizom forme, a ne osjećajem za scenu, istinski potvrditi mnijenja

o Božidarevićevu ornamentiranju kao naslijeđenom gotičkom trenutku. Time počinjem argumentirati početnu tezu postavljenu ovim radom. Prije nego li se prepustim toj i takvoj analizi slike, valja naglasiti da slikarski stil nije ništa doli specifičan način slikarskoga izražavanja karakterističan za pojedina autora ili je kao takav rezultat specifičnih likovnih tendencija (gotika, renesansa, romantizam, itd.). Jasno, pri stilskoj se analizi uglavnom promatra izraz specifične pojedinačne umjetničke individualnosti, i to najčešće kao stil neke određene škole, pravca. Stoga, kada K. Prijatelj analizira boju Božidarevićevih slika, on kaže:

»Kolorističko rješenje te velike kompozicije novi je korak dalje u okvirima lične i karakteristične Nikoline palete, koju on dosljedno i uvijek stvaralački primjenjuje na svim svojim slikama.«²⁸

19

Naravno, kako na slici ploha uvijek ima boju, izdvajanje, tj. apstrahiranje obojenih ploha iz jedinstvene forme slike, u gledanju se događa vremenski prvotnije od apstrahiranja isključivo boja ili isključivo ploha. Stoga bi se moglo zaključiti da pri formalnoj analizi slike apstrahiranje zasebnih oblikovnih podistema koji su konstituirani od sastavnina (kao podsystem obojenih ploha ili obojenih linija) vremenski prethodi onima koji su konstituirani nesastavninama, ali za ove posljednje će stajati da su logički prvotniji. Ovo svakako odvodi do staroakademijskoga nauka 'prije i poslije', koji je, u smislu na koji se ovdje pozivam, na neki način Aristotel opisao u *M. knjizi Metafizike* na mjestu 1076 b12–36, a koji su očito preuzimali i neopitagorejci (usp. Sextus Empiricus, *Adv. mathem.* X 254 – 263).

20

Napomena: na primjeru *Navještenja* koloritska analiza i u vidu odnošenja boja prema suprotnosti kao i u vidu korelacije bit će posebno zanimljiva s obzirom na pejzaž, gdje je najprimjerenije analizirati modulacije i modelacije, tj. stupnjevanje svjetline i kromatskih kvaliteta određenih boja, a koji bi rezultati analize trebali svjedočiti o uporabi načela podistema boje koja je tipična za renesansu, kao što je, s druge strane, u scenskoj analizi smještanje pejzaža u pozadinu prepoznato renesansnom osobitošću. Metodološki istu formalnu analizu možemo provesti i s obzirom na podsystem ploha, itd.

21

Poznata su dva pitagorejska načina deriviranja stvari iz brojeva: sukcesivnim slijedom i tokom. O sukcesivnom razvoju geometrijskih i čvrstih tijela iz brojeva svjedoči Nikomah iz Gerase u *Introductio arithmetica* II. 6. Teorija sukcesivnog slijeda, najvjerojatnije, pripada ranom pitagorejskome mišljenju, koji barata elementima misticizma i traži u Bezgraničnom izvor svojevrsnog dinamičkog vakuma koji stvarima, koje nastaju uslijed multipliranja monada, osigurava dimenzionalnost. S druge strane, teorija toka (κίνηθον), po

svemu sudeći, razvila se u Staroj akademiji i vjeruje se da je Ksenokratova. Nju spominjanje Aristotel u *De anima* 409 a3 – 5: ἢ γὰρ ἔστι κίνητικὴ καὶ κίνητῆ, διαφέρειν δὲ ἔτι δ' ἐπεὶ φασὶ κίνηθῆσαν γραμμὴν ἐπιπεδὸν ποιεῖν, στιγμὴν δὲ γραμμῆν, καὶ αἱ τῶν μονάδων κινήσεις γραμματῶν ἔσσονται. Klee stoji na tragu ove posljednje teorije, neopitagorejske, kada opisuje nastajanje forme slike [usp.: P. Klee, *Das bildnerische Denken*, str. 78].

22

Tako barem Nikomah iz Gerase [usp.: J. Dillon, *The Middle Platonists*, str. 352–361].

23

P. Klee, *Das bildnerische Denken*, str. 78.

24

Usp.: isto, str. 87–89.

25

To je zato što on općenito raščlanjuje tri različite vrijednosti slike s obzirom na tri područja oblikovnih dimenzija, boju, pluhu i liniju, te ističe: koloritsku vrijednost (»kvaliteta«), vrijednost osvjetljenja (»težina«) i mjerljivu vrijednost (»mjera«). Boja sadrži sve tri vrijednosti, ploha samo zadnje dvije, a linija samo »mjeru«. Usput rečeno, smatram da je time izdvojio »kvalitetu«, »težinu« i »mjeru« osnovnim početima za različita mjerljiva područja forme slike kao prvotne, tj. konstitutivne brojeve slike – jer su i »kvaliteta« i »težina« i »mjera« osnovne mjerne jedinice (broj).

26

P. Klee, *Das bildnerische Denken*, str. 92.

27

Napomena: i sâm sam to također isto naglašeno doživio na izložbi hrvatske renesansne umjetnosti u Zagrebu 2005. u Galeriji Klovićevih dvora, našavši se u istoj prostoriji s dvjema Božidarevićevim slikama, pored nekoliko drugih iz Tizianove radionice.

28

K. Prijatelj, *Dubrovačko slikarstvo 15. i 16. st.*, str. 24.

Nadalje je dao vlastiti prilog određivanju Božidarevićeve osobne kolorističke ljestvice – i bez obzira što je to učinio s interesom da Božidarevića stilski determinira, rezultat njegova određivanja kolorističke ljestvice jest svojevrsni pokušaj formalne analize.²⁹ Spominjanjem ornamentike, Prijatelj se također pozivao na mnijenje o Božidarevićevu nasljeđu gotike, a kako je Božidarević ornament odjeće svojih likova gradio uglavnom neobojenom linijom, da bih preispitao Prijateljevu tvrdnju najprije ću pokušati izdvojiti podsistem neobojene linije, tj. ornamenta iz jedinstvene forme slike.

Izdvajanjem podsistema ornamenta uviđam kako je grubo naslonjen na podsistem obojene plohe koji čini tkaninu odjeće. I podsistem ornamenta i podsistem obojene plohe ostaju tako nezavisni jedan od drugoga (iako prislonjeni jedan na drugoga, jedan odbija organsko prožimanje s drugim) – slijedi da je upravo to bitan razlog zašto ovdje ornament ne prati voluminoznost tkanine. Kada bi se podsistem ornamentike organski prožimao s podsistemom obojene plohe, tada bi linije ornamenta bile usklađene s voluminoznošću tkanine (→ vidi ilustraciju 1). Pažljivo izabirući detalje već unaprijed uviđam da je



Ilustracija 1: Nikola Božidarević, *Dordićeva pala iz dominikanskoga samostana u Dubravniku*, detalj.

podsystem neobojene linije ornamenta, koji izdvajam iz cjelovite forme slike, fragmentiran te raspoređen i po onim dijelovima slike koji scenski ne prikazuju tkaninu. To se posebice može primijetiti na Božidarevićevom triptihu iz dominikanske crkve u Dubrovniku, jer smatram da je vrh štapa sv. Vlahe i sv. Augustina upravo dio formalnoga podsistema linija šara³⁰ odjeće, koji sam izdvojio (→ vidi ilustraciju 2). Zato se valja zamisliti želi li se po navici



Ilustracija 2: Nikola Božidarević, *Triptih iz dominikanske crkve u Dubrovniku*, detalj.

zaključiti o isključivo dekorativnoj funkciji ornamenta na Božidarevićevim slikama. Naravno, u načelu ornament jest ovdje dekorativan, međutim, moje je mišljenje da nije isprazno dekorativan (ukrasan), jer tada bi očito nedostajalo snage kojom će linija šare odjeće determinirati egzistenciju scenskoga

29

Prijatelj u svojoj gore spomenutoj studiji o dubrovačkom slikarstvu ističe tri bitna stilska konstitutivna elementa Božidarevićeve individualnosti: (1) »kolorističku ljestvicu«, (2) »tipologiju fizionomije likova«, (3) »kompoziciju«. Prijatelj na ovaj način prikazuje Božidarevićevu »kolorističku ljestvicu«: »sa svim tipičnim akordima tamnocrvenog, tamnog, smeđog, crnog i bijelog, koja će u zrelijim

umjetničkim djelima dobiti kasnije jasniju i ličniju formulaciju« [K. Prijatelj, isto, str. 23 i 24].

30

Ornament: likovni element čiji je motiv geometrijski stiliziran, skup šara (vidi dolje bilješku 32). Šara: motiv ornamenta. Arabeska: šara u orijentalnom i islamskom stilu.

elementa na primjeru štapa sv. Vlahe i sv. Augustina. Naime, općenito uzevši, ako je ornament isprazno dekorativan, tada uloga odjeće, kao scenski element, u potpunosti determinira egzistenciju ornamenta. Tako ćemo, promotrimo li primjere gotičkoga slikarstva na Jadranu,³¹ a posebice onih dubrovačkih, uvidjeti da je na njima ornament determiniran scenskim elementom, tj. da na tim primjerima egzistencija ornamenta ovisi o funkciji scenskoga elementa: ili je riječ o ornamentu plašta Bogorodice, ili je riječ o ornamentu aureole, ili je riječ o ornamentu ruba plašta, itd. Tamo ne postoji primjer koji bi svjedočio o ornamentu ili isječku ornamenta koji ne bi bio ornament nečega, tj. koji ne bi ovisio na spomenuti način o sceni – bez obzira što ga mi apstrahirajući možemo analizirati zasebno nezavisnim o scenskom elementu. Kada bih do kraja pojednostavio ono što imam za izreći, rekao bih da će se teško kad netko dok gleda gotičku sliku zabuniti i određen ornament pripisati tkanini Kristova rukava, a ne Bogorodičinu plaštu. To prepoznajem gotičkom hijerarhijom gradnje pojedinih scenskih elemenata: ornament jest nužno ornament nečega, determiniran je scenskim elementom.

U primjeru Božidarevićeva triptiha, likovnost ornamenta razvija se do te mjere da jedan dio šare svečeva plašta kao da je odlučio ići protiv takve hijerarhije te se stoga premješta u okoliš izvan tkanine da bi sada on sam od sebe određivao egzistenciju scenskom elementu: vrhu svečeva štapa. Linija šare plašta, oslobađajući se od toga da bude određena kao šara nečega, čini obrat te oslobođena egzistencijalno više ne ovisi o sceni, pa tako iz sebe same u procesu svojevrsne autonomizacije počinje ona biti ta koja determinira. Dakle, u ovom primjeru šara determinira scenu kao vrh štapa, te nipošto ne govorimo o ornamentu štapa. Time potvrđujemo da je linija kojom je Božidarević gradi ornament na svojim slikama katkad osvještavana kao neovisna o scenskom elementu, iako uglavnom nije izvođena kao takva. To navodi na zaključak kako Božidarevićeva ornamentika u svojoj dekorativnoj funkciji ipak na neki način želi prodrijeti do svojih korijenja, izreći igru likovnoga odgajanja pogleda.³²

Tvrdim da je Božidarevićeva snažna likovna koncentracija pri ornamentiranju rezultirala time da je ornamentika njegovih slika postala nešto više od puke dekoracije. Svojevrsno to govori za sebe i činjenica da u Božidarevićevu slikarstvu ornament tkanine zauzima izuzetno puno mjesta na slici, te mu je očito poklonjena bitna likovna pozornost. Time se, također, nerijetko stječe dojam da je Božidarević slikao ornamente tkanina, a ne naručene scene. Upravo će zato Joško Belamarić, pomalo šaljivim tonom, ali ne i potpuno bezazlenim, reći:

»Nikoline slike ne možemo doživjeti kao renesansne kocke izrezane iz onodobne stvarnosti. Možemo ih možda prije spomenuti kao stol na koji se iznose skupocjene tkanine.«³³

Stoga ne treba čuditi da je toliko usredotočena koncentracija ornamentu tkani ne na triptihu rezultirala i trenutkom oslobađanja njezine šare, kao da je riječ o manirističkom osamostaljenju figurativnoga elementa. Naravno, ovdje šare nisu ornament-arabeska (tj. šare u orijentalnom ili islamskom stilu), već su raspadnute – »raspadnutost« šare jest svojevrsni dokaz Božidarevićeve ornamentike kao dekorativne, a ne one istinske. No, s druge strane, šarama bogato i gusto zapremljena površina slike te »maniristički« trenutak osamostaljenja linije pojedine šare jesu dovoljni razlozi zašto sada pogled sasvim lako, puno lakše negoli na većini gotičkih slika, neposredno osvještava (sasvim olakšano zanemarujući scenu) čisti likovni element, naime liniju. Naravno, budući da ornamentika Božidarevićevih slika zaprema gotovo najveći dio kadra slike,

promatračevo će se oko, htjelo-nehtjelo, najveći dio vremena zadržati na linijama ornamenta: nije li već to po sebi dovoljan razlog radi kojega promatrač pri Božidarevićevim slikama vrlo neposredno osvještava šare tkanine, makar i »raspadnute«, koje su, zapravo, linije same? Dakle, smatram da promatrač u primjeru Božidarevićeva slikarstva izrazito olakšano, te vrlo neposredno osvještava likovno počelo kao osnovnu mjernu jedinicu forme slike. Usudio bih se reći da ornament tkanina na Božidarevićevim slikama iz istog razloga gotovo uspijeva »hipnotizirati« promatrača, te ovaj nakon nekog vremena dobiva dojam kako je linija šare tkanine ono što jedino ostaje na slici. U svakom slučaju, uvjeren sam da će odgojen pogled na njegovim slikama moći neizmjerljivo pratiti razvoj mjernih jedinica izdvojenoga podsistema ornamenta, tj. likovnih počela ili broja. To je stoga što je svaka linijska sekvenca šare sastavljena od elementarnih linijskih znakova koji su mjerljivi (jer se međusobno mjerljivo odnose), pri čemu shvaćam da su ti znakovi osnovne mjerne jedinice, tj. brojevi crteža. Čini mi se da je to, stojeći unutar matematskog promišljanja svijeta, najveća kvaliteta Božidarevićevih slika.

Koncentriranim gledanjem ornamenta, pogled se zaustavlja na mnoštvenosti, traži se red, prate se motivi. Mnoštvenost linijskih sekvenci (najprije uočavamo izuzetno kratke jednake, tj. nejednake krivulje³⁴) nije neuhvatljiva po sebi. Stoga pogled traži određeni red u mnoštvenosti, a ono prvo što mu se tada javlja, to su određeni kružni motivi (šare) koji se oslobađaju tako što mnoštvenost njihovim javljanjem postaje skrivena. Sada pogled skreće prema centru šare (→ vidi ilustraciju 1). Uviđa se da su tu linije kratke, pa se stoga i prate pogledom kratkotrajno i djelomično na način da krajevi jednih prate početke drugih. To stvara efekt intenzivnijeg praćenja linija, razradbu motiva. Praćenje razvoja šare, od njezina središta prema periferiji, završava izravnavanjem linijskih tokova, čime krivulje postaju pliće. Tokovi razvoja šare, naposljetku, na samoj periferiji motiva izrastaju u duge linijske sekvence. Potom, sasvim naposljetku, pogled prati umnožavanje šare. Tako je i, primjerice, ornament Bogorodice na velikoj pali obitelji Đorđić (»sacra conversazione«) izgrađen od izrazito dugih, te, s druge strane, izrazito kratkih linijskih sekvenci koje se i tu najviše akumuliraju oko središta kružnih motiva. Duge linijske sekvence rubova šare su u načelu rotirajuće translacije jako plitkih jednakih, tj. nejednakih krivulja, koje se katkad slažu na način da dolazi do inverzije translacija. Kratke linijske sekvence u načelu su duboke jednake krivulje koje translirajući čine sitne zatvorene rotacije. Također, na istom ćemo primjeru ornamenta primijetiti mnoštvo dvosmislenih sлагanja uglatih krivulja, te spirala. Pravila sлагanja linijskih sekvenci izrazito su složena i raznovrsna, tako da su zatvoreni kružni tokovi krivulja – koji na neki način omeđuju kružni uzorak šare – oni koji stabiliziraju mnoštvenost ornamentalne strukture.

Iz svega moglo bi se zaključiti da je i Božidarević pronašao određeni tradicijski element (kasnogotički), plošnost ornamentike, te ga doveo do savršenstva

31

Usp. Biserka Rauter Plančić (ur.), *Stoljeće gotike na Jadranu – slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, katalog izložbe, Jezuitski trg 4, Zagreb 2004.

32

Više o ornamentu i njegovoj likovno-odgojnoj funkciji vidi u J. Damjanov, *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, str. 123–128.

33

J. Belamarić, »Nikola Božidarević«, str. 136.

34

Linijska sekvenca sastavljena je od elementarnih linijskih znakova. Uzimamo da su elementarni znakovi: ravna linija, jednaka krivulja, nejednaka krivulja i uglata krivulja [usp. J. Damjanov, *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, str. 9–14]. Shvaćam da su ovi znakovi osnovne mjerne jedinice, tj. brojevi crteža.

vlastitim slikarskim izrazom, baš kao što su, s druge strane, i Carpaccio i braća Crivelli učinili isto.³⁵

Dakle, ono što se u stručnim člancima i knjigama spominje o Božidareviću ornamentiranju kao nasljeđenom gotičkom trenutku – na temelju toga što ornament razvija plošno te nezavisno o lomovima tkanine – sada sam pokušao nadopuniti logičkom analizom forme, a ne tek osjećajem za scenu. Ponajviše su ona dva detalja vrhova svečevih štapova na triptihu iz dominikanske crkve u Dubrovniku posvjedočila o likovnoj zaokupljenosti razvoja ornamenta kod Božidarevića, jer na neki način obrću gotičku zakonitost ornamentiranja, kako sam gore objasnio. Sve to jako udaljuje Božidarevića od njegovih prethodnika, primjerice Mateja Junčića, odnosno tobože Junčićeva poliptiha Gospe od Šunja,³⁶ gdje ornament tkanine Bogorodice – iako također izveden plošno, ne prateći voluminoznost tkanine (gdje je šara najsličnija motivu ornamenta na Božidarevićevim slikama) – ima isključivo dekorativnu funkciju. Zato se stilsko-deterministička tvrdnja o Božidareviću gotičkom nasljeđu mora nadopuniti. Možda se nakon svega do sada napisanog može baratati i s činjenicom da je on mogao u Veneciji kod Carpaccioa i Crivellijevih biti ohrabren na *usavršavanje naslijeđenoga gotičkog elementa*, a da u njega nije posrijedi tek tobože neosviještena domaća zaostavština stila. Na koji ga je način usavršio, može nam, naravno, nužno i jedino potvrditi dugotrajno, životno i ozbiljno gledanje njegovih slika, čemu je htijenje i polazište ovoga rada da pri takovomu gledanju duši pruži barem neku smjernicu.

Marko Tokić

**The Number in the Painting
of Nikola Božidarević**

Summary

I wish to propose a philosophical approach toward the painting that explains the form proceeding from its formal elements, such as a dot and a line on the one hand, or as reflection, rotation or any other aspect of symmetry on the other hand. I am mostly interested in the visual aspects of painting. To support my interpretation I will use Neo-pythagorean logic (it will be used as a method or a tool on a trail of I. Damjanov's methodical system) to reach understanding similar to P. Klee's reflection upon the painting as such. Thereupon, by such a formal analysis, that ultimately is perceived as a philosophical contribute to arts, we will provide verification of brothers Crivelli's and Vittorio Carpaccio's stylistic influence on forming of Božidarević's style. At the same time we will reveal how this formal analysis transforms itself, in a vivid reversal, into a self-education of the observer towards the highest forms of beauty, such as order, proportion, definiteness, mostly revealed by the mathematical sciences.

Key words

painting, Nikola Božidarević, Gothic influence, principles of Painting, style, Neo-pythagorean logic, Paul Klee, measure, ornament

35

Usporedi gore bilješku 8.

36

Vidi dobru reprodukciju istoga djela u: *Stoljeće gotike na Jadranu – slikarstvo u ozračju Paola Veneziana*, str. 161.