



Martin Rota-Kolunić, Posljednji sud, prema Michelangelu, 1569, bakrorez 318×234 mm. Landesmuseum Joanneum, Kupferstichkabinett, Graz (II. stanje)
Martin Rota-Kolunić, *The Last Judgment*, after Michelangelo, 1569, engraving, 318×234 mms, Landesmuseum Joanneum, Print Collection, Graz (stage II)

Milan Pelc

Institut za povijest umjetnosti, Zagreb

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper
predan 11. 3. 1993.

Rotina grafička interpretacija Michelangelova »Posljednjeg suda«

Sažetak

»Popularizacija« umjetnosti započela je u 16. stoljeću zahvaljujući grafičkoj reprodukciji, koja je imala najvažniju posredničku ulogu u recepciji »visoke« umjetnosti toga doba. Mnogobrojni grafički prijevodi Michelangelova Posljednjeg suda u 16. stoljeću pružaju uvid u očekivanja publike i njezin odnos prema znamenitoj slici. Jedan od značajnijih sudionika u prenošenju Michelangelove freske široj publici bio je Šibenčanin Martin Rota Kolunić (oko 1540.–1583.). Njegov bakrorezni prijevod Posljednjeg suda na čelu je skupine »interpretacijskih« reprodukcija, nastalih pod utjecajem i u duhu postkoncilskih stremjenja.

Michelangelova freska »Posljednjeg suda« u Sikstinskoj kapeli bila je najpopularnije i u grafici najčešće reproducirano umjetničko djelo 16. stoljeća. Grafički prijevodi pojavili su se neposredno nakon otkrivanja freske. Reprodukcije bakroreza kao Giorgio Ghisi, Nicolo della Casa, Nicolas Beatrixet, Ch. Alberti, Giulio Bonasone i drugi, odigrale su važnu ulogu u oblikovanju umjetničke svijesti kasnog cinquecenta. One su zastupale fresku i šire »Michelangelov« disegno Italijom i Europom. One su izravno utjecale na oblikovanje kasnomanirističkog akademizma i raznih »eklektičkih« stilova poput onog holandskih mikelandelista.¹

No postoji i niz grafičkih prijevoda čiji autori nisu primarno zainteresirani za »umjetničke vrijednosti« slike, niti za ono značenje što ga je freski utisnuo Michelangelo. Njihova djela Michelangelovu sliku ne »prevode« u smislu vjernog prenošenja pojedinosti i kompozicije, nego je interpretiraju, mijenjajući njezin izvorni smisao.

Slika iz Papine kapele, naime, upravo je »silila« na interpretaciju. Pri tome je bilo poželjno da se njezino značenje prilagodi onom načinu mišljenja kojeg je zagovarala crkvena reforma.

Na čelu grafičkih prijevoda, interpretacija, stoji bakrorez šibenskog grafičara Martina Rote Kolunića. (rođen oko 1540. umro 1583.). Kolunićev bakrorez, posvećen jednom od najgorljivijih i najborbenijih promicatelja protureformacije, sa vojskom vojvode Emanuelu Filibertu (1528–1580), datiran je godinom 1569.²

Rota, kojega od 1565. pratimo u Veneciji, boravio je tijekom 1569. i dijelom 1570. u Rimu gdje je vjerojatno upoznao Michelangelovu fresku, koja je tada već bila podvrgnuta prvim korektivnim zahvatima Daniela da Volterra. Oni međutim nisu ostavili traga na Rotinom prijevodu. Prenoseći fresku na grafički list Kolunić ostaje vjeran njezinom autentičnom, izvornom stanju, zabilježenom na prvim grafikama Giorgia Ghisija s konca četrdesetih godina i Giulia Bonasonea iz oko 1546. Ipak, Rota ne smatra, poput Bonasonea, da je obvezan vjerno reproducirati svaki detalj s velike freske. Tako Rota u odnosu prema izvorniku mijenja *pojedinstvo*, mijenja *proporcije formata* i posebno *naglašava svjetlosne prstenove* oko središnje jezgre kompozicije.

Potpuno proizvoljno ili možda prema nekom zasad nepoznatom predlošku, on odstupa i od izvornika, i od Bonasoneova lista. Da je poznavao predloške iz tradicije Ghisi-Bonasone svjedoče ne samo nagi likovi svetaca i svetica »odjevenih« nakon 1564. – primjerice Sv. Katarina – nego i položaj glave Sv. Blaža. Na freski u izvornom stanju i na spomenutim najranijim grafikama, svetac gleda prema Sv. Katarini, dok je posttridentinskim zahvatom njegov položaj izmijenjen tako da gleda unazad, u Krista Sudca. Kad je riječ o pojedinostima u odstupanju Rotine grafike od izvornika (i spomenutih mogućih grafičkih uzora) dovoljno je spomenuti sljedeće: povećan je i drugačije prikazan roštilj Svetog Lovre: Sveti Ivan Krstitelj ima krzno zavezano na prsima u čvor (na freski ono je spalo s njegovih ramena) dvosmisleni položaj Krista Sudca (sjedenje – stajanje) interpretiran je kao iskorak iz dubine, itd. Takve promjene nećemo naći ni na dokumentarnom prijevodu Bonasonea, niti na »estetskim« prijevodima della Case i Ghisija, a ni na prijevodima njihovih nasljedovatelja. Stoga se postavlja pitanje: nije li Kolunić pri ruci imao crtež koji je nastao prije posttridentinskog oblačenja, a na kojem su ipak izmijenjene pojedinosti i još više, opći *decorum* Michelangelove slike? Jedini takav u literaturi dokumentirani crtež jest onaj venetkog svećenika Bazzacca, kojega Pietro Aretino još 1546. hvali



Martin Rota-Kolunić, Posljednji sud, prema Michelangelu, 1569, bakrorez 318×234 mm. Landesmuseum Joanneum, Kupferstichkabinett, Graz (II. stanje)

Martin Rota-Kolunić, *The Last Judgement*, after Michelangelo, 1569, engraving, 318×234 mms, Landesmuseum Joanneum, Print Collection, Graz (stage II)

u pismu svom prijatelju Enei Vicu. Mogao je Rota do njega doći posredovanjem Cosima Bartolija, firentinskog diplomate i učenjaka s kojim je bio u izravnoj vezi, jer ga je i portretirao nekoliko mjeseci ranije: Bartoli je u lipnju 1569. upoznao Bazzaccov crtež i silno se zainteresirao da ga otkupi. Je li mu to uspjelo i ima li taj crtež veze s Rotinim bakrorezom nije moguće sa sigurnošću utvrditi.³

Za djelovanje cjeline Michelangelove kompozicije izmjena proporcija formata još je važnija od promjena pojedinosti. Format Rotinog bakroreza najmanji je od svih grafičkih reprodukcija na jednom listu, a proporcije su izmijenjene u korist uspravnog kadra. Izduljeno proporcioniranje imalo je za posljednju zgušnjavanje figura po vertikali i zbijanje skupina. Istodobno figure su blago istanjene, a njihovim pomicanjem i preklapanjima, – primjerice figure uskrslih koje se uspinju prema nebesima – promijenjena je tektonika kompozicijske cjeline. I dvojica središnjih anđela – trubača na Rotinom listu međusobno su približena tako da im se obodi otvora *trubalja* gotovo dotiču, a cijela skupina stisnuta je i pomaknuta ulijevo, zbog čega dolazi do niza presijecanja i preklapanja kojih nema na freski. Pomaknuta je i *lada* s veslačem Haronom, koji je dospio iznad spilje i tako, što je veoma važno, proširio zonu koja pripada paklu.⁴ Te kompozicijske »poremećaje«, koji proizlaze iz drugačije koncepcije prijevoda, ne nalazimo ni na jednom ranijem bakrorezu. Zbog njih, i drugih značajki, Rotin list predstavlja prekretnicu u grafičkom prevodenju Michelangelove freske.



Giulio Bonasone, Posljednji sud, prema Michelangelu, oko 1545, bakrorez, 578×446 mm. Istituto Nazionale per la Stampa, Rim
Giulio Bonasone, *The Last Judgement*, after Michelangelo, ca. 1545, engraving, 578×446 mms. Istituto Nazionale per la Stampa, Rome

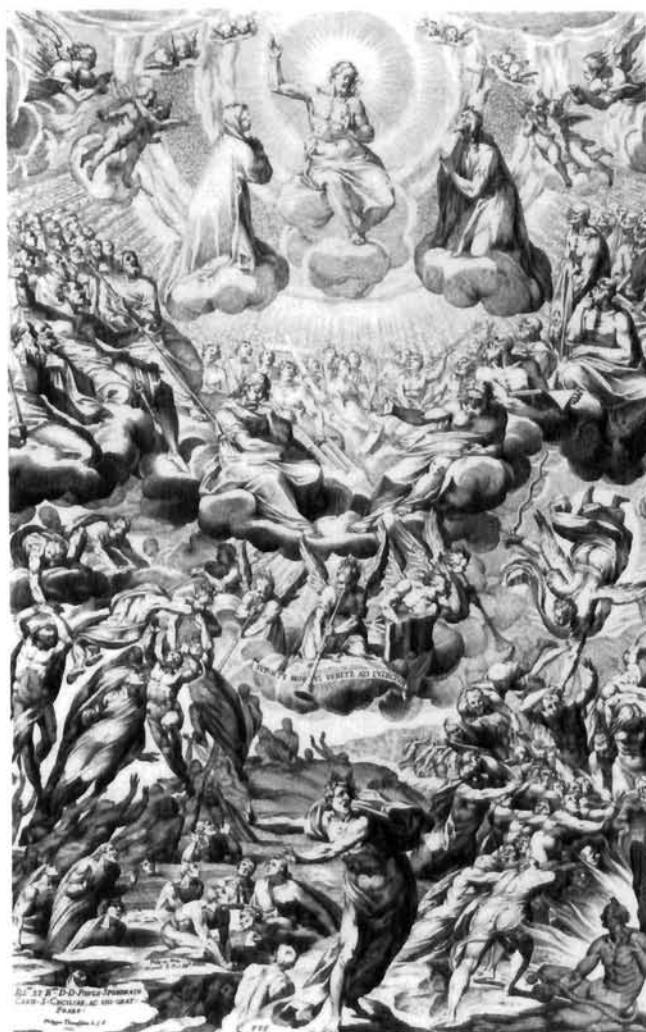
Navedena odstupanja bila bi dovoljna da se zapitamo, možemo li Rotin prijevod smatrati »ritrattom« Michelangelove slike. Jer, očito je da su odstupanja, kojima treba dodati i naglašenu »zonalnu« podjelu u horizontalne pojaseve, u mnogome izmijenila kompozicijsku i značenjsku strukturu izvornog djela. Ona svjedoče o tome da Rota nije zaokupljen estetskim problemima Michelangelove umjetnosti, niti svoj rad shvaća kao postupak vjernog reproduciranja freske. Upravo neposredni kontakt s Michelangelovim djelom Roti nije bio ni potreban. Ako nije nastao prema Bazzaccovom crtežu, njegovu je prijevodu dovoljan oslonac mogao biti kvalitetan dokumentarni list Giulia Bonasonea.

Iz spomenutih odstupanja koja su više oblikovne nego ikonografske naravi možda još nije očito da glavni koncepcijski poticaj Kolunićevoj interpretaciji Michelangelova djela dolazi s duhovnog prostora katoličke obnove. Pokušat ću bolje pojasniti kako se Rotin prijevod *Posljednjeg suda* uklapa u njezin duhovni obzor.

Najjači dokaz »katoličkoreformacijskom« shvaćanju Michelangelova djela u Rotinom prijevodu na razini forme zasigurno je naglašeno »svjetlosno« okupljanje figura i skupina figura u nebeskom pojasu. Iz središnjeg nukleusa, što ga tvore Krist i Bogorodica šire se dva naglašena i oštro ocrtana svjetlosna prstena koji obasjavaju obruče svetačkih korova. Figure primaju mističnu svjetlost, Michelangelovi se napeti volumeni razblažuju, dematerijaliziraju, i prelaze u novo, »netjelesno«



Martin Rota-Kolunić, Posljednji sud, 1576, bakrorez 311×231 mm, Albertina, Beč
Martin Rota-Kolunić, *The Last Judgement*, 1576, engraving, 311×231 mms. Albertina, Vienna



Francesco Villamena, Posljednji sud, 1603, bakrorez, 520×330 mm, Albertina, Beč

Francesco Villamena, *The Last Judgement*, 1603, engraving, 520×330 mms. Albertina, Vienna

Ambroggio Brambilla / Giacomo Vivio, Posljednji sud, prema Michelangelu, 1588, bakropis 588×313 mm. Albertina, Beč

Ambroggio Brambilla / Giacomo Vivio, *The Last Judgement*, after Michelangelo, 1588, etching, 588×313 mms. Albertina, Vienna



stanje, blisko onom Tintoretovih likova iz Scuola di San Rocco, čije oslikavanje započinje otprilike u isto vrijeme. Pojačavanjem svjetlosnih kontrasta u cjelini i u isječku svakoga anatomskeg detalja, a istodobnim minijaturiziranjem figura, neutralizira se »plasticitet« i utišava napetost volumenskih opna. »Haptičke« vrijednosti izvornika preobražavaju se u »optičke«. Izložena snažnom svjetlu tjelesna materijalnost Michelangelovih oblika podvrgava se mističkom luminizmu svjetlosnih prstenova. Figure i skupine figura »nebeske ruže« sad su uoranjene u svjetlost mističnih sfera. To je htio i Michelangelo, ali on nikad za volju svjetlosti ne ugrožava snagu volumena. Rota time nije zadovoljan. Njegova interpretacija, »nebeske ruže« svojevrsno je vraćanje Michelangelovog renesansnog Dantea u srednji vijek. Jer Michelangelo danteovski sadržaj interpretira kroz iskustvo proživljenog antičkog nasljedja, čiji je znamen Krist – Apolon.⁵ Rotin prikaz pak sa svjetlosnim prstenovima, čija se snaga smanjuje prema rubu kompozicije

kao da želi naglasiti prvi (neoplatonički) stih Danteovog Raja: La gloria di colui che tutto move (per l' universo penetra e risplende) in una parte piu e meno altrove... Svjetlosni misticism Rotinog prijevoda Michelangelova *Posljednjeg suda* ponavlja se i na njegovom vlastitom prikazu iste teme iz 1576.

Na tom listu, posvećenom caru Rudolfu II, očito je da Rota u poimanju posljednjeg suda više naginje koncepciji prožetom srednjovjekovnim svjetlosnim misticismom, nego Michelangelovoj čistoj figuralici koja obilježava kraj renesanse i njezin pomak prema manirizmu.

Isticanjem mistične razine »nebeskog dvora« Rota u svojoj interpretaciji Michelangela, a još više na vlastitom prikazu teme, pojašnjava dvije temeljne opreke sudnjeg dana: nagradu pravednima, kaznu grešnicima. Rota posljednjem sudu »vraća« dogmatsko-eschatološku dimenziju tradicionalnog *dies irae*, dana u kojem Sudac pravedne uzdiže u trijumf nebeske svje-



Cesare Reverdino (?), Posljednji sud, prema Michelangelu, s ukrasnim okvirom, *ante litteram*, vel. lista s okvirom 403×274, bez okvira 313×227 mm. Albertina, Beč. List se može smatrati kopijom Rotina bakroreza

Cesare Reverdino (?), *The Last Judgement, after Michelangelo, with decorative margin, ante litteram, broadsheet with margin 403×274, 313×227 mms without margin.* Albertina, Vienna. This may be regarded as a copy of Rota's engraving



Nicolo Nelli (?), Posljednji sud, prema Michelangelu (Rota), 1574, bakrorez 261×185 mm, Galleria degli Uffizi, Firenca. Nelli je potpisan kao izdavač.

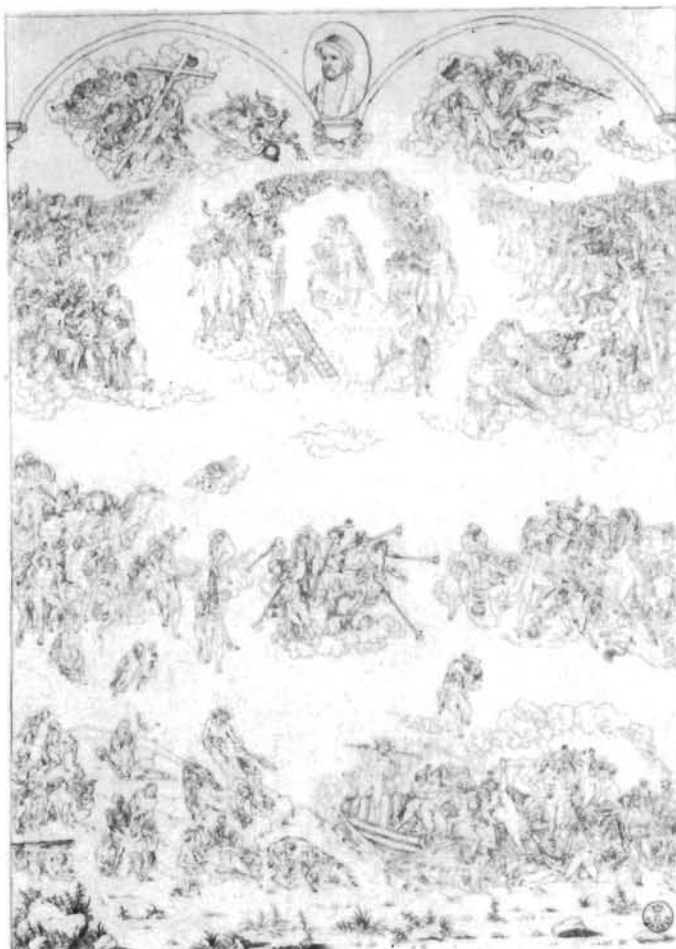
Nicolo Nelli (?), *The Last Judgement, after Michelangelo (Rota), 1574, engraving, 261×185 mms.* Galleria degli Uffizi, Florence. Signed by Nelli as publisher.

tlosti, a proklete baca u oganj i dim pakla. Stoga on osvjetljavanjem namjerno pojačava razliku između nebeske, zemaljske i paklene sfere, naglašavajući, dakako, mistični trijumf *Sudca* i njegovih izabranika. Na dijagonalno suprotnoj strani, proširenoj pomicanjem lađe s Haronom ulijevo, pojačani efekti paklenog plamena i dima djeluju ne samo kao kompozicijska, nego i kao značenjska, negativna protuteža svjetlosnom nimbusu u kojem se kupaju sudionici Kristove glorijske. Michelangelo pak, prema tumačenju najuvjerljivijih poznavalaca *Posljednjeg suda*, nije opterećen jednoznačnim i dogmatskim shvaćanjima Crkve. On smak svijeta prikazuje kao milosrdno uzdignuće pravednika, no tragediju grešnika heretički prikazuje kao tragediju *individuum*a, kojima ipak nije oduzeta svaka mogućnost participacije u konačnom milosrđu Spasitelja.⁶

Crkveni komentatori u 16. stoljeću nikad nisu bili načistu sa značenjem Michelangelove ideje. Prigovaralo mu se da nje-

govu zamisao mogu shvatiti samo obrazovani promatrači, a da je nedostupna običnom vjerniku, da se povodi za efektima umjetnosti, a ne za istinom i pobožnošću. Rota čini se nastoji izgladiti upravo te, za posttridentinske pisce (Gilio, Dolce, Paleotti, Comanini) ključne, »nedostatke« Buonarrotijeve inovacije.⁷

Ipak, unatoč tome što je njegov pristup Michelangelovoj slici prožet duhom pojačane eshatologije, a time i obnove pobožnosti, Rota likove *Posljednjeg suda* ostavlja nagima, premda je možda i sam prisustvovao »oblačenju« freske. Kako se zna, pobožni papa Pavao IV, naredio je 1564. preslikavanje »zazornih« oblika. Kad je, prema Vasariju, Michelangelo obaviješten o namjeri pape da »popravi« njegovo djelo navodno je hladnokrvno rekao: »Dite al papa che questa e' piccola faccenda, e che facilmente si puo' acconciare: che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto.«⁸ Taj posao povjeren je Michelangelovom sljedbeniku Danieleu da Volterri a nastavili



Nicolo Nelli, Posljednji sud, probni otisak. Galleria degli Uffizi, Firenca
Nicolo Nelli, The Last Judgement, trial printing, Galleria degli Uffizi, Florence



Leonard Gaultier, Posljednji sud, prema Michelangelu (Rota), kraj 16., poč. 17. st., bakrorez 312×232 mm. Istituto Nazionale per la Stampa, Rim
Leonard Gaultier, The Last Judgement, after Michelangelo (Rota), end of 16th/beginning of 17th century, engraving, 312×232 mms. Istituto Nazionale per la Stampa, Rome

su ga nakon njegove smrti (1566.) Girolamo da Fano, Domenico Carnevali i Cesare Nebbia (1586.). Oblačenje je »dovršio« Stefano Pozzi za pape Klementa XIII. (1758-1769)

No preslikavanje, kojim je freska trebala zadobiti *decorum* prikladan mjestu na kojem se nalazi, nastavljeno je i za vladavine izrazito protureformacijski nastrojenog pape dominikanca Pia V. Njegov portret (prema nekom predlošku) Rota je izveo 1566. u Veneciji, nakon papinog ustoličenja. Svima je bila poznata rigorozna i asketska priroda novog pape. Unatoč tome Kolunić ne odijeva niti jednu Michelangelovu figuru, a ne mijenja ni položaj već spomenutog Sv. Blaža. Razlog, međutim, zacijelo nije bila toliko želja majstora da ostane vjeran Michelangelu, već možda prije taj što Rota svoj list ne izvodi prema crtežu nastalom *in situ*, pred freskom, nego vjerojatno prema Bazzaccovom crtežu, nastalom daleko prije zahvata Danielea da Volterre. Kolunić je, kao i mnogi drugi grafičari (Kartaro, Villamena, Brambilla) fresku možda vidio tek u kratkom posjetu Papinoj kapeli, ali vjerojatno nije imao vremena da ju temeljito studira kao Bonasone.

Na Kolunićev interpretacijski prijevod u smislu promjene izvornog značenja nastavlja se list Ambrogia Brambille, vrijednog i duhovitog grafičara, list koji je, kako piše E.A. Talamo, »la piu« grossa deformazione attuata nei confronti degli affreschi di Michelangelo nella Capella Sistina.⁹

Brambilla zapravo nije preveo fresku nego veliki bareljef u koloriranom vosku, na kojemu je rimski svećenik i kipar-amater Giacomo Vivio prikazao cijeli svod Papine kapele, s *Posljednjim sudom* u sredini. Taj bareljef nestao je, a sačuvan je list A. Brambille iz 1588, koji ga reproducira. Već na prvi pogled uočljive su drastične izmjene, i u formatu i u oblikovanju likova, a i nepoštivanje pojedinosti s freske. Te izmjene Brambillin list toliko odalačuju od Michelangela, da se o njemu više uopće ne može govoriti kao o reprodukciji. Ostala je samo Michelangelova osnova, »svjesno iskorištena i prilagođena zahtjevima protureformacije.«¹⁰

Zanimljivo je ipak da je i na Brambillinom listu položaj Sv. Blaža ostao neizmijenjen, a figure su ostale nage, premda je u medaljon u sjecištu svodnih lukova smješten portret pape Siksta V., pape koji je borbu protiv »poganskog« nasljedja antike smatrao jednim od najvažnijih zadataka vjerske obnove. Jedan od poznatih i grandioznih pothvata s tim ciljem bio je premještanje vatikanskog obeliska 1586., čiji je »poganski« identitet prevrednovan u smislu kršćanske simbolike.¹¹ Kako je, dakle bilo moguće da ni Rota, ni Brambilla, a ni drugi (F. Villamena, G.B. Cavalieri) ne poštuju svima poznato oblačenje likova na freski, koje bilježi Vasari u drugom izdanju svojih *Vita*, i zbog kojih su Daniele da Volterra i ostali od Rimljana dobili posprdni nadimak *Braghettoni*?¹²



Jan Wierix, Posljednji sud, prema Michelangelu (Roti), poč. 17. st., bakrorez 312×222 mm, Graphische Sammlung des Kunsthistorischen Instituts, Tübingen

Jan Wierix, *The Last Judgement*, after Michelangelo (Rota), beginning of the 17th century, engraving, 312×222 mms. Print Collection, Kunsthistorisches Institut, Tübingen



Matthias Greuter, Posljednji sud, prema Michelangelu (Roti), poč. 17. st., bakrorez, 311×229 mm. III. stanje, s izbrisanim podacima o Rotinu autorstvu i godini nastanka izvornika, Raccolta Bartarelli, Milano

Matthias Greuter, *The Last Judgement*, after Michelangelo (Rota), beginning of 17th century, engraving, 311×229 mms. Stage III, with erased notes of Rota's authorship and the date of the original. Bartarelli Collection, Milan

O tome možemo samo spekulirati. Najvjerojatnijim čini mi se iznesena pretpostavka da spomenuti autori, pa čak ni svećenik Vivio, nisu imali autentične crteže freske poslije provedenog »oblačenja«, već su se stoga držali ranijih predložaka. Nakon početnog oduševljenja u kojem su nastali prvi autentični prijevodi freske (Venustija, Ghisija, Bonasona) kasnije, u cijelom 16. stoljeću, nije izvedena niti jedna autentična reprodukcija. Umjesto toga ponavljani su otisci sa starih ploča ili su kopirani prijevodi Martina Rote, odnosno Giulia Bonasona.

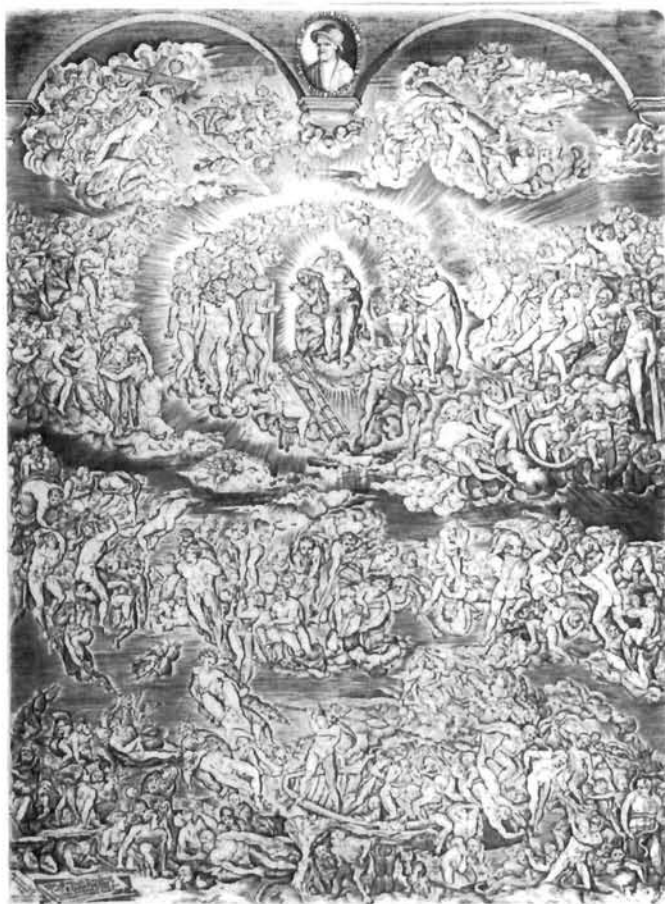
U Rotinu simboličku interpretaciju freske uklapa se i umetanje sićušnog Michelangelovog portreta u medaljonu na mjesto koje u Sikstini zauzima prorok Jona. Giorgio Ghisi je već ranije kao prilog svom »albumu« od deset bakroreza dodao Michelangelov veliki medaljonski portret, kao poseban list koji se eventualno mogao ulijepiti na isto mjesto, na kojem ga prikazuje Rota. No, Kolunić, za razliku od Ghisija, Buonarrotijev lik nerazdvojivo spaja s njegovim (interpretiranim) djelom u kapeli Sikstini. Na taj način Rota je iskazao *hommage* velikom majstoru nakon njegove smrti. Istodobno on i time pokazuje da mu nije primarno važna dokumentarna autentičnost. Njegov je prijevod-interpretacija freske umetanjem Michelangelova portreta postao zaokružena posttridentinska ikona kojom se Michelangelo i njegovo remek-djelo, nerijetko osporavano, ugrožavano i prepravljeno, čvrsto usaduju u krilo

Crkve. Unatoč interpretacijskim zahvatima, Rotina »deformacija« Michelangelova djela nije bila tako velika kao ona Brambillina. Kad se doda da je Rota bio vješt crtač – a bio je to, kako piše Aretino, i svećenik slikar Bazzacco, mogući autor prederteža za Rotin list što znači da je u sićušnom mjerilu, čak ako se i služio tuđim predloškom, veoma spretno mnoštvo likova prenio na papir, postaje jasno zbog čega je njegov prijevod bio jedan od najomiljenijih u posljednjim desetljećima 16. stoljeća a i kasnije.¹³ Ako se i služio tuđim predloškima, ako čak i nije vidio fresku, Kolunić ju je interpretirao s jasnom koncepcijom, koja je decentno odražavala promijenjenu duhovnu klimu posttridentinuma, i s dobrim crtežom, koji je mogao zadovoljiti umjetnički ukus probranih gledalaca. Za razliku od Viviusa – Brambille, koji su drastično izmijenili fresku, Rota (Bazzacco?) prividno ostaje vjeran Michelangelu, no istodobno on ga i korigira u duhu postkoncilskog raspoloženja.

Činjenica da je Kolunićev grafički prijevod najčešće služio kao predložak kasnijim »prevodiocima« samo potvrđuje njegovo uklapanje u duhovno ozračje vremena i očekivanja publike. No i među Kolunićevim kopistima pojavljuju se oni koji s velikom vjernošću »prepisuju« predložak: Gaultier, Wierix i Greuter; oni koji ga slobodno prevode, poput autora lista što ga je 1574. u Veneciji izdao Nicolo Nelli; te oni koji ga opre-



I. stanje, *ante litteram*, Istituto Nazionale per la Stampa, Rim
Stage I, ante litteram, Istituto Nazionale per la Stampa, Rome



II. stanje, s posvetom i podatkom o Rotinu autorstvu, Istituto Nazionale per la Stampa, Rim
Stage II, with dedication and a note of Rota's authorship, Istituto Nazionale per la Stampa, Rome

maju dekorativnim dodacima i popratnim tekstom, poput autora lista što ga u Rimu nakon 1570. izdaju nasljednici Antonija Lafreryja. Kao što je dekorativni okvir s natpisom na grafičkom prikazu Sv. Ivana, čiji se autor Cherubino Alberti, od jednog lika izvađenoga iz velike freske načinio pobožnu sliku, tako u postupku »uokviravanja« i tekstualnog dopunjavanja cjeline djeluje ista tendencija: ona koja Michelangelovu fresku pretvara u simboličku metaforu kršćanske dogme, a njezina je srž u poruci upisanoj na donjoj margini lista izdanog kod Nicolaa Nellija *Fuor de' l' oscure tombe Doue hor giacete poca polue, et ossa, Ogni forma mortal da uoi rimossa, Humani corpi, uscite. Li horrido suon de le celesti trombe, Che ui chiamano, udite. Et 'l Re del ciel ne l' aureo tron mirate Dir a questi Venite, a quelli Andate.*

»Objektivnim« okom kamere fotograf može bolje ili lošije reproducirati svoj predložak, ali ga ne može interpretirati tako da bitno izmijeni njegovo značenje. U tome je substancijalna razlika između fotografijske reprodukcije i grafičkog prijevoda s jedne, te posebna autorska i dokumentarna vrijednost grafike s druge strane. Proučavanje autorskih aspekata grafičkih prijevoda umjetničkih djela, u velikoj je mjeri proučavanje njihova prenošenja širim slojevima primalaca. Grafičar-prevođilac reagira na očekivanja publike i usmjerava ih istodobno.

Pristup grafičara umjetničkom djelu kao što je Michelangelov *Posljednji sud* upućuje na profil promatrača koji su uključeni, ako ne u sliku (zbog suptilnosti invencije), onda u njezinu grafičku reprodukciju. Pri tome, čini se, vrijedi okvirno pravilo: što je dublji interpretacijski zahvat u predložak, to široj publici je namijenjena reprodukcija. U prilog ovoj tvrdnji govori i posljednji primjer, odnosno ekstremni slučaj grafičkog »prijevoda« koji Michelangelovu fresku uopće ne reproducira nego samo »pričava«. Ta simpatična sličica Posljednjeg suda otisnuta je u knjizi posttridentinskog pisca Lorenza Gambare. »Rerum sacrarum liber«, tiskanoj u Antwerpenu 1577. Knjiga je zbirka pobudnih pobožnih pjesama namijenjenih stvarno širokom krugu čitalaca. Pjesme je ilustracijama popratio grafičar Bernardino Passari, gorljivi zastupnik duha katoličke obnove u knjižnoj ilustraciji, pa je takav i reducirani prikaz Posljednjeg suda, kojeg bismo mogli nazvati ekstremnom interpretacijom Michelangelove slike. Citirani odsječak Michelangelova djela, središnja jezgra nebeskog dvora s Kristom Sudcem vješto je povezana s donjim dijelom prizora u kojem se vidi uskrsnuće mrtvih i fragment pakla s Minosom. Grafičar je u svojoj kompoziciji jasno sažeo četiri glavne točke dogme o smaku svijeta: Uskrsnuće, Sud, Nagradu i Kaznu. Jedan pogled dostatan je promatraču da pronikne u logiku prikaza. Michelangelov predložak grafičara više ne obvezuje. U punoj slobodi on uzima ono što mu treba i to pokazuje pobožnoj publici.

74 LAURENTII GAMBARÆ
*Et calo caput attollit. nam Brixia, qua me
 Edidit in lucem, fuit olim condita ab alto
 Sanguine Cenomanum, que gens fuit aspera in armis:
 Quæq; etiam Italiam factis felicibus auxit,
 Unde tuam sobolem ducis dignissimus idem
 Inter avos, proavosq; pari cum laude reponi.*

Iudicium extremum.



A D

Bernardino Passari, Posljednji sud, bakropis, u: Laurentii Gambare Brixiani, *Rerum sacrarum liber*, Antwerpiae 1577, Ex officina Christophori Plantini, str. 74

Bernardino Passari, *The Last Judgement, etching*, in: *Laurentii Gambare Brixiani, Rerum sacrarum liber*, Antwerpiae 1577, Ex officina Christophori Plantini, p. 74

Bilješke

1. Često spominjani primjer njihovom stilu jesu poznate figure četvorice »prokletih«, Tantal, Ikara, Fetonta, Iksiona, grafike što ih je Henrick Goltzius koncem 16. st. izradio prema slikama Cornelisza van Haarlema. Usp. **M. Rotili**, *Fortuna di Michelangelo nell' incisione*, Benevento, Roma, 1964. 1965., br. 132-135.

2. **A. Moltedo**, *Gli affreschi sistini di Michelangelo nelle stampe antiche*, u katalogu (*La Sistina riprodotta*, (a cura di A. Moltedo), Roma, 1991., str. 42., 99-103. pokušala je redatirati Rotin list u god. 1559.(!), tumačeći datum 1569. kao »un refuso per 1559«, zbog toga jer je te godine u Cateau-Cambresisu potpisan mir kojim je Emanuelu Filibertu vraćen Pijemont i Savoja. Takva redatcija potpuno je bez uporišta u Rotinjoj umjetničkoj biografiji. Prvi njegov datirani list potječe naime iz 1565. godine. Nezamislivo je da između te i 1559. ne bi bio sačuvan niti jedan list u opusu za kojeg je od 1565. dokumentirana skoro svaka godina umjetnikova rada, sve do smrti, 1583. K tome, sudeći prema adresama izdavača i datacijama listova, 1569/70. Rota je skoro sigurno boravio u Rimu. Kuriozna je i autoričina pretpostavka da je Koluniću uzor bio list anonimnog majstora M(*) iz 1559. (!) Riječ je zapravo o kopiji Mattheusa Greutera, koja je posvećena *Pietru Strozzaeu*, tajniku pape Pavla V., (1605-1621). Greuter je živio od 1564-1638. Zanimljivo je i to da autorica reproducira »Greuterov« list iz Musei Civici Veneziani, dok u Istituto Nazionale per la Grafica u Rimu, (odakle potječe većina grafika s izložbe) postoji

izvršno ušćuvan list majstora M(*) (Greutera), na kojemu pored njegove posvete jasno piše i ime izvornog autora, *Martinus Rota Sibenicensis F. 1569.* (v. sl. 14b). Na venecijanskom i rimskom primjerku nečitko je drugo slovo Greuterovog monograma, no sačuvana su i dva primjerka istog lista (Milano, Raccolta Bertarelli, ovdje sl. 14., Berlin, Kupferstichkabinett) s čitkim monogramom Matthiasa Greutera, M.G. Na tim primjercima izbrisan je pak podatak o Rotinom autorstvu, na venecijanskom i rimskom listu upisan pored posvete i Greuterova monograma. U rimskom Istituto Nazionale per la Stampa sačuvan je i jedan primjerak stanja toga lista *ante litteram* (v. sl. 8a).

3. **P. Aretino**, *Lettere sull' arte*, comentate da Fidenzio Pertile a cura di Ettore Camesasca, Milano, 1957-1960. (sv. 1.-3a, b), sv. 2., pismo CCCXI, str. 136-137., siječanj 1546.: »Il Di' del giudicio, che la saputa diligenza del Bazzacco, uno dei buoni spiriti che abbia il disegno, ha ritratto da l' istoria del Buonarroti, non e' per mai sodisfare a la somma de la obligazione, che tiene a lo stilo, con la piu' salda, netta e morbida pratica di tratti leggiadri e dolci, lo intagliare in rame accurato e forbito«. Aretino nagovara Eneu Vica da reproducira taj *Posljednji sud*: »Si che attendete pure a spedirvi da si' santa e laudabile impresa, che lo scandalo, che la licenzia de l'arte di Michelangelo potria mettere fra i luterani per il poco rispetto de la naturali vergogne che in loro istesse discoprono le figure ne lo abisso e nel cielo; non e' per torvi punto de l' onore che meritate per esser voi causa che ciascuno ne goda.« Ideja o korigiranju freske nije, dakle, bila samo posljedica zaključaka Koncila, koji je te godine započeo. Skandalozna, naročito za protestante, freska postaje tek zahvaljujući divulgaciji gra-

fičkih prijevoda! Potrebno je dodati da se Bazzaccov crtež spominje četvrt stoljeća kasnije (1569), u Vasarijevoj ostavštini. Tu je spomenut i Cosimo Bartoli, firentinski ambasador u Veneciji, poznanik Martina Rote Kolunića, o čemu kasnije, **R. De Maio**, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma/Bari, 1981., str.71., to opisuje ovako:

»Un giorno, er nel giugno 1569, si trovò a raccolta un piccolo mondo michelangiolesco intorno a questo disegno. L'ambasciatore toscano Cosimo Bartoli, accompagnato dall'architetto Giovanni Antonio Rusconi e da Alessandro Vittoria, andò a far visita, «four di Padova», al Bazzacco, il quale era stato pittore del cardinale Corner e cortigiano del cardinale Grimani, senza conseguirne benessere, nonostante che da quasi tre lustri come chierico fosse esente dalle decime romane. Bartoli, più, di suo padre Matteo, era un ammiratore devoto di Michelangelo, non meno che di Dante. Del Rusconi si diceva che fosse stato discepolo del Buonarroti. Bartoli stesso in altro momento aveva informato il Vasari dell'entusiasmo del Vittoria per Michelangelo. E da quello studioso d'arte che era, descrisse allo stesso Vasari il disegno del *Giudizio* che Bazzacco, detto anche il Ponchino e nella lettera Zabacco, mostrò loro. Era un «cartone di matita nera»: ne furono rapiti. Vasari seppe questo: prete Bazzacco «non vale né in le cose grande né nel colorire, ma in queste piccole vale tanto et si fattamente che non ha pari». Egli progettava ancora di farlo intagliare su rame, mentre per averlo Bartoli avrebbe dato sino a dieci ducati, povero qual era. Alla fine non si eseguì la stampa né si conservò il disegno.

Hipotezu o Bazzaccovom (Ponchinovom) autorstvu predložka zasnivam na poznavstvu Kolunića i Cosima Bartolija. Kolunić je naime koncem 1568. izveo dvije ilustracije za Bartolijevu knjigu »Discorsi storici universali«, tiskanu u Veneciji 1569: naslovnu stranicu i portret autora, Cosima Bartolija. U tome vidi **L. Donati**, *Due rare incisioni di Martino Rota da Sebenico*, u: Archivio storico per la Dalmazia, sv. 10/1930-31., fasc. 59, str. 556-557. Bartoli, koji je bio oduševljen Ponchinovim crtežom, mogao je nagovoriti Rotu da ga prenese u bakrorez.

4.

»Pomaknuti« položaj Harona na mjesto iznad spilje zabilježen je u to doba samo na jednoj minijaturi na pergameni, pripisanoj krugu J. Klovića, sačuvanoj u Casa Buonarroti u Firenzi. Usput spomenuta u *La Sistina riprodotta*, str. 100.

5.

Krist je inspiriran figurom Apolona Belvederskoga, v. **De Tolnay**, *Michelangelo, The final Period*, Princeton, 1960., str. 37.; **W. Friedlaender**, *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1958., str. 17. zove ga »Jupiter-Christ«.

6.

Ovdje ne mogu opširno iznositi argumentaciju u prilog ovakvom tumačenju. Preuzeo sam ga iz uvjerljive interpretacije antidogmatskog značenja *Posljednjeg suda* u članku **L. Steinberg**, *Michelangelo's »Last Judgement« as Merciful heresy*, u: *Art in America*, nov. /dec. 1975, str. 49-63. O Michelangelovim razmircama i neslaganjima s rimskom kurijom i s papama v. napose **R. De Maio** (bilj. 3), passim. Kao primjere dogmatskoga, a stilom manirističkoga shvaćanja i prikazivanja posljednjeg suda reproduciram ovdje Rotin vlastiti *Posljednji sud*, nastao u Beču 1576., te prikaz iste teme na bakrorezu Francesca Villamene iz 1603., koji već odiše baroknim duhom. I jedan i drugi prikaz nadahnjuju se, naročito u pojedinostima, Michelangelovim prauzorom. Od njega se odalečuju jasnim kompozicijskim razlučivanjem i svjetlosnim naglašavanjem bitnih eshatoloških odrednica događaja, te dodavanjem pojedinosti iz tradicionalne ikonografije (primjericke arkande s vagon i mačem na Rotinom listu, ognjeni jezici na Villameninom) (v. sl. 3,4).

7.

Kako reformistički pisac vidi prikaz posljednjeg suda jasno je iz Gilijevih riječi: »Pero' Michelangelo, dovendo dipingere uno articolo de la nostra fede importantissimo, doveva imitare i teologi e non i poeti che' la teologia e la poesia si sono de diretto contrarie. Molte altre cose favolose e vane vi sono su, che non meritano considerazione. Questo e' quando io noto in questa bella e santa istoria, la quale dovrebbe esser fedele, pura, semplice, vera e pudica dipinta: ...Do-

vrebbe esser piena di spavento, di terrore, di maraviglia, di maniera che i riguardanti piu' tosto sospirassero, tremassero e si compungessero, che ridessero et in scherno e burla la recassero, e la stessero a contemplare come cosa di poco conto. Perche' non ognuno vuole imparar dipingere, ma ognuno dovrebbe imparare esser buon cristiano«: **G.A. Gilio**, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori...*, u: **P. Barocchi**, *Trattati d' arte del Cinquecento*, Bari, 1960., sv. 1., str. 206. (dijalog je iz 1564).

8.

G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari* (izd. G. Milanese), Firenze, 1881., str. 240.

9.

E.A. Talamo, *La Controriforma interpreta la Sistina di Michelangelo*, u: *Storia dell' arte*, 50/1984., str. 7.-26.

10.

Isto, str. 26.

11.

Tu simboliku, koja je vrlo slojevita i učena, a čiji je vrhunac postavljanje križa na obelisk, opširno razrađuje **C. Gaci**, u svom *Dialogo di Cosimo Gaci nel quale ...si parla delle valorose operationi di Sisto V... et in particolare del trasporto dell'obelisco Vaticano...* In Roma, Apresso Francesco Zanetti, 1586.

12.

Prvi grafičari koji su ga uvažili bili su Guido Sebastiano Fulcaro na *Posljednjem sudu* nejasne datacije (iza 1567., ploča prepravljena u 17. st.), na kojem su tamo gdje Brambilla smješta portret pape, a Rota portret Michelangela, prikazana tri kerubina koji adoriraju Isusov monogram. V. *La Sistina riprodotta*, str. 104. Uvažio ga je i Ch. Alberti na svom prikazu figure »dobrog razbojnika« (oko 1580), isto, str. 108.

13.

V. *La Sistina riprodotta*, str. 99.

Zusammenfassung

Milan Pelc

Martin Rota und die graphische Reproduktion des »Jüngsten Gerichts« von Michelangelo

Das monumentale Fresko in der päpstlichen Kapelle wurde von Anfang an durch die graphischen Reproduktionen einem breiteren Publikum vermittelt. Noch in der Lebenszeit Michelangelos entstanden mehrere graphische »Übersetzungen« seines Werkes, andere folgten gegen Ende des 16. Jahrhunderts und später. Zu einer bedeutenden Gruppe von Reproduktionen im 16. Jahrhundert gehören die Werke von Martin Rota aus Šibenik (um 1540-1583) und seiner Kopisten. Auf diesem Blättern wird die »heretische« Invention von Michelangelo im Geiste der Gegenreformation uminterpretiert: durch formale Mittel, wie die luministische Betonung des *cour celeste*, durch starke »zonale« Einteilung der Komposition, durch Hervorhebung der Inferno-Zone, wird das Ganze dem Geist des posttridentinischen Dogmatismus näher gebracht. Das Blatt Martin Rotas ist im Jahre 1568 wahrscheinlich nach einer Zeichnung von Bazzacco (Ponchino) entstanden. Die Zeichnung von Bazzacco erwähnt zuerst Aretino und später, um 1568 Vasari. Wenn man nach der Zahl seiner Kopien schließen darf, stellt das Blatt von Rota die beliebteste Interpretation des »Jüngsten Gerichts« in der posttridentinischen Zeit dar. Im Artikel werden auch zwei graphische Reproduktionen des großen Freskos abgebildet, die bis jetzt wenig bekannt gewesen sind (C. Reverdino, N. Nelli), deren Ursprung jedoch in der graphischen Übersetzung von Martin Rota liegt.