

drugog začetka postmetafizičkog mišljenja na niti vodilji oneobičavanja svakidašnjeg.

Pešić u tekstu »Filozofija kao stvar mišljenja« pristupa Heideggerovoj misli upozoravanjem na tradicijsko zakrivanje izvora mišljenja putem predstavljajućeg podesnog mišljenja. Predstavljajuće podesno mišljenje jest mišljenje metafizičkog proračuna koje je utemeljeno na predstavljanju smjera prema mjerljivosti rezultata da bi dovelo stvar pod svoju vlast. Posljedica takvog mišljenja zakrivanje je same stvari mišljenja, formirajući svoje viđenje na temelju predstave koja zakriva ono stvarno stvari. Time mišljenje utemeljeno u matematičkoj preciznosti tvori znanje koje je privid stvari. Pešić, slijedeći Heideggera, navodi da drugačije viđenje stvari pruža osmišljavajuće razabiruće mišljenje koje pristupa samostojnosti stvari. Do samostojnosti stvari prispjeva se ako se stvar misli u razlici spram predmetnosti predmeta te se ne zaustavlja na njezinom predstavljanju. Samostojnost stvari je ono stvarno stvari dano u njezinom uspostavljanjem temeljnom ustrojstvu. Na taj način razabiruće mišljenje ne uspostavlja stvar u predmetnosti njezina predmeta svodeći ju na njezin izgled (*idea*). Samostojnost stvari dostupna je ako se stvar pokazuje u svojoj blizini – prostornosti koju tvori stvar mišljenja. Taj prostor stvari mišljenja ne treba razumijevati mjerljivo topografski jer smanjenje daljine ne znači približavanje nego, naprotiv, izostanak daljine stvara udaljšavanje. Da bi se stvar mišljenja kao ono skriveno dovela do prave riječi potrebno je, čuvajući blizinu, približiti je daljini. Daljina je potrebna jer se čovjek kroz predočavajuće podesno mišljenje udaljio od biti filozofije. Približavanje stvari mišljenja odvija se kroz okret mišljenja od zaborava biti bitka k mišljenju istine bitka. Razabiruće mišljenje koje misli istinu bitka priprema mjesto u kojem će biti bitka biti dovedena do jezika koji mišljenje tek treba oblikovati kao svoj odgovor zaboravljenoj biti bitka. Približavanjem kroz okret mišljenja čovjek stupa u stjecaj kojim stječe uvid u povijesni usud supripadanja povijesnih epoha. Događaji baštinjeni u povijesnim epohama pokušaji su otkrivanja samoskrivanja te se u supripadnosti epoha sama stvar pokazuje u neskrivenosti svoje istine. Zato samo mišljenje koje dolazi do biti onoga što tradira epoha dolazi do svoje stvari. Razumijevanjem stjecaja čovjek prispjeva k istini kao neskrivenosti sebeskrivajućeg na čistini. Mišljenjem svoje stvari filozofija pruža odgovor čiji je smisao i temelj u predjelu ljudske zaigranosti. Odgovor koji zahtijeva blizinu ne samo stvari mišljenja nego i onog nemišljenog što preoblikuje čovjeka najviši je čin slobode. Zato se dovršenje filozofije događa kada ona

uspostavi svoje pitanje. Kraj filozofije mjesto je u kojem se cjelina njezine povijesti sabire u svoju krajnju mogućnost. Na kraju Pešić upozorava da danas više nego ikad prije treba istaknuti zadaću filozofije kao ustrajavanja u kritičkom samorazumijevanju jer suvremena kriza humanističkog obrazovanja svodi mišljenje na fanatizam metodološke preciznosti i historiografskog fakticiteta.

**Martina Volarević**

**Marko Uršić**

## **O renesansnoj ljepoti**

**Naklada Lara, Zagreb 2016.,  
prevela Ksenija Premur**

Knjiga Marka Uršića *O renesansnoj ljepoti* govori o tome kako se »blagovijest uvijek zbiva kada se susretu dvije duše« (str. 352). Zaista, blagovijest renesansne ljepote Marka Uršića čitatelja vodi ususret dviju duša: Brunu i Mariji. Priča susreta njihovih duša nagoviješta se kroz tetralogiju knjiga o »četiri doba«, a knjiga koju se ovdje želi prikazati druga je u nizu. U ovoj knjizi autor želi navijestiti blagovijest renesansne ljepote, otisnute na 365 stranica knjige napisane u obliku filozofskih dijaloga i monologa. Sudionici su razgovora Bruno i Marija, a mjesto radnje grad ruža – Firenca.

Od korica knjige, koje odražavaju renesansno žutu boju i na čijoj se plohi nalazi slika Botticellijeve *Primavera, in medias res* čitatelja se uvlači u razgovor Bruna i Marije na terasi s pogledom na Firencu. U ljepoti Firence, već na početku, ali i kasnije u dijalogu, Uršić daje naznaku slijeda radnje knjige; od »Terase s pogledom« u čijem vidokrugu pogled pada na znamenitosti Firence, također se u duhu otvara pogled prema unutrašnjosti radnje *O renesansnoj ljepoti*. Centar renesansno lijepog u dijalogu se oblikuje oko Botticellijeve *Primavera*, u čijem se slikovnom ozračju Bruno i Marija propituju o onome što je autor slike svojim djelom želio poručiti. U razgovoru jedne umjetničke duše i filozofskog kozmopolita, kroz dijalog, uz igru riječi i tumačenje simbola, mogu se saznati činjenice o ulozi renesansne umjetnosti i osobitostima umjetnika toga doba. Posebno su u prvi plan, u obliku novele, stavljene činjenice o Botticelliju, a potom iznesene povijesne činjenice o slici *Primavera*, njezinu sadržaju, motivima i tumačenjima, uz bilješku o naručitelju slike. U srži se svakog poglav-

lja knjige obrađuje jedna Botticellijeva slika. U slučaju prvog poglavlja slika u centru jest ona »proljeća«, a naredna poglavlja u fokusu će obraditi *Rodenje Venere*, *Krunidbu Marije* i *Mistično raspeće*.

Uz tumačenja slika, poglavlja u knjizi osim što sadrže dijaloge Marije i Bruna progovara o filozofima, filozofskim idejama (Ficino, Pico della Mirandola), političkoj situaciji (Medici, Savonarolina »revolucija«) i slikarskim pravcima. Sve pojedinosti radnje iznose se u obliku novele. Autor Marko Uršič radnju gradi u sadašnjosti, gdje se tok vremena odvija u sadašnjem trenutku Marije i Bruna koji svoje vremenite dane provode u Firenci, obilazeći firentinske muzeje i znamenitosti, prilikom čega komentiraju umjetnička djela renesansnih autora i o tome iznose svoja mišljenja ili zapisuju zapažanja. Druga vremenska lenta, ona u kojoj radnja nije smještena u Brunovu i Marijinu sadašnjost, radnju knjige smješta u povijesno razdoblje renesanse, gdje je u žarištu središta život i djelo Sandra Botticellija. Botticellijeve slike u fokusu su zanimanja Bruna i Marije, s razlogom, a taj je razlog ideja Marka Uršiča da prikladno, kroz ispreplitanje dvaju vremena, prošloga Botticellijeva i sadašnjeg Brunova i Marijina, čitatelju »Četiri doba« dočara doživljaj renesansna vremena, protumači činjenice i dočara bit renesansne ljepote. Da doživljaj Uršičeva djela bude potpuniji, Marija, na svojevrstan način, u školskoj knjižnici nailazi upravo na knjigu od Marka Uršiča: »biografski roman o Sandru Botticelliju pod naslovom *Primavera*... i s tri Gracije na koricama« (str. 34).

*Primavera* je prva (tal. *prima*), ona je Botticellijeva »prva« slika (str. 36–49), a ujedno i Brunova i Marijina prva spona s firentinskom renesansom na »duhovnoj terasi« prilikom firentinske ljetne večeri. Na primjeru »prve slike« objašnjava se renesansni *Imago humanitatis*, stječe se dojam o tome što je to renesansna vrlina i pokušava se nadvladati »duh težine«. Zasebno, zamjećuju se utjecaji Brunova i Marijina razmatranja o renesansnim temama, što čini osvrt u vidu snova koje sanjaju Bruno ili Marija ili se osvrt sastoji od toga da Marija u svoju »idejnicu« bilježi misli koje joj mogu pomoći u izradi planirane buduće slike te tako što su pojedina poglavlja formirana i zamišljena kao Brunovi filozofski eseji o raznim problematikama renesansnih temata.

Djelo *O renesansnoj ljepoti* nastoji sačuvati kohezivnu i integrativnu cjelinu, bilo da se radi o objašnjavanju filozofskih koncepata i renesansnih kulturno-povijesnih događaja ili da se radi o razmatranjima o umjetnosti iz perspektive današnjice.

»*Primavera* je prekretnica upravo zato što je tolikom umjetničkom snagom vratila umjetnosti zaboravljenu pogansku osjetilnost, proljetnu erotiku, koja je u firentinskom quattrocentu iznikla iz iscrpljene srednjovjekovne produhovljenosti, a ujedno se iznenadujuće dobro uskladila s kršćanskom tradicijom.« (Str. 31.)

Nakon citata slijedi prvi »intermezzo« – Marija čita ulomak iz knjige, iz kojega se radnja prebacuje na epizodu o Sandru Botticelliju, nakon čega slijedi Brunov »filozofski esej o duši i umu u Ficinovoј teologiji« na temu »Ponad gibljive duše nepomičan je andeo« (str. 50). U duhu promišljanja o renesansnoj ljepoti, siže Brunova eseja mogao bi se predstaviti u sljedećim crticama: prema Ficinu, 1) »Odras božanske ljepote doista vidimo očima i odjek božanske harmonije slušamo očima – i o ta dva osjetila Platon naučava da su najprijemčivija od svih« (str. 66); 2) da je gibljivoj stvari duše potreban andeo (čuvar) jer duša ne počiva u samoj sebi već u Bogu, preko kojeg stiže putem sjećanja na svoju božansku prirodu i usklađivanjem svojeg telosa s onim andeoskim (str. 64). Nakon uvida u filozofiju renesansna vremena, promjena radnje završava s Brunovim snovima – Bruno sanja porađanje *Primavere* u nešto modernijem kontekstu sukladnu predjelu snova, nakon čega slijedi Marijin monolog o bojama i nijansama, čime završava prvo poglavlje.

Drugo poglavlje radnju smješta u firentinsku galeriju »Uffizi«. Dok Marije nema, Bruno razmišlja o tome kako se filozofi previše bave suštinom stvari, a premalo detaljima (str. 97). Suština, čini se, spada u predio pojmova koji su »između podrobnosti« jer čitatelj otkriva, slijedeći Brunove misaone tokove, da postoje i druge »Venere« i da, također, postoji više videnja onoga što je to suštinsko.

U diskusiji uz kavu i pušenje lule, Marija i Bruno raspravljaju o tome kako se umjetnost promijenila i kako su promjene u umjetnosti donijele određene nove blagodati, ali i zaborav starih vrijednosti. Naknadno, Marija zapisuje u idejnicu nekoliko misli o bojama (str. 103). Boje su: modra, zelena, crvena, žuta, bijela i zlatna, a sve je vođeno mišlju o tome kako zvuči duga i kako se i zvukom može prenijeti boja. Od umjetničko-filozofske refleksije o tome kako prenijeti boju zvukom, mjesto radnje kadrovski prolazi galerijom »Uffizi«, dok tekst knjige u svijest dovodi Ficinovu raspravu *O ljubavi*, Botticellijevu dilemu oko toga što bi točno trebala biti Venere; što Botticellija dovodi ususret filozofskom simpoziju kod Ficina, preko kojeg uz žustru raspravu o »sedam nebeskih radosti« dolazi do susreta između slikara i muze. Preko Brunovih zapisa o »Odiseju u špilji nimfi« može se govoriti o porađanju Botticellijeve Venere,

one slike koju će povijest pamtit i kao *Rođenje Venere* i koja će postati reprezentativnim modelom renesansna slikarstva.

Po povratku *in medias res*, u galeriji »Accademia«, scenski nastavak smješten je u Michelangelovu dvoranu. U obilju Michelangelovih kipova Uršičev dvojac, hiteći *Davidu*, svoje razgledavanje galerije zaustavlja na kipu Palestrina *Pietà*, u čijoj prisutnosti posvećuju vrijeme raspravi o »formi« (ideji) i »materiji«. Slijedi *David* »malog« renesansnog kipara i pitanja:

»Zašto svi u njemu vide 'ikonu' renesanse? Odakle potječe njegova neprolazna snaga? I je li zaista neprolazna? Kako bi neprolazno moglo biti nešto što je tako ljudsko, 'suviše ljudsko'? I zašto bi čovjek bio ljepši od, primjerice, tigra?« (Str. 180.)

Odgovor na ova promišljanja, najbolje, neka ostane na odgonetanje budućem čitatelju knjige i onome koji će krenuti putem promišljanja o davidovskoj ljepoti ljudske veličine.

U istome tonu, nakon što je gužva skućila fizički prostor oko *Davida* i prenapučila prostor misaona smiraja; Bruno i Marija sastaju se na katu galerije, gdje najprije prolaze kroz aleju oltara, među kojima se zaustavljaju pred freskom *Čovjek koji pati*. U slijedu scena, tragovima didaskalija kao da se postavlja pitanje: tko je zapravo čovjek patnik? Je li to David? Onaj koji je okružen ljudskim masama, podređenik vlastite slave, ili je to Krist patnik? Čovjek napušten i prezrije od svijeta? U okvirima propitivanja, Bruno i Marija napuštaju galeriju, čime završava drugo poglavlje.

Posljednja mjesečeva četvrt otvara pozornicu trećega dijela knjige, »Što je niže, istovremeno je višemu...« (str. 187) te se scenski zastor otvara nad »Hramom sjećanja«, firentinskom bazilikom Santa Croce. Ovdje, u spokoju crkvene tišine, u prisustvu grobova renesansnih velikodostojnika – Machiavellija, Michelangela, Brunija, Rossinija, Bartolomea, jednog biskupa – i Danteova spomenika – u Brunu se bude misli o čovjekovoj prolaznosti:

»Grobovi, posvuda su grobovi! Grobovi su nenačajno razasuti tlom, isto kao što kosi smrt: sada tu, sada tamo. Nekoć su na kamenu bili isklesani natpisi, neki su kasnije bili obnovljeni, na pojedinim mjestima još uvijek su vidljivi likovi preminulih, ali te tragove neprestance briše vrijeme, dan za danom, godinu za godinom, stoljeće za stoljećem, koraci uvijek novih naraštaja ih brišu, kao što valovi ispiru dječje crteže na pješčanoj obali.« (Str. 193.)

Bruno sumira: »vječno jest« (str. 194), »stojimo na ramenima predaka« (str. 195), a na kraju zaključuje:

»... što me povezuje s dušama koje dolaze k meni iz grobova? – Ljepota, prije svega ljepota, spasiteljska ljepota! Za nju znam, barem nju poznajem (...), ljepotu koja budi ljubav i prema onima koje nisam

poznao i u životu ih nikada neću sresti. U ljepoti smo braća i sestre preko svih vremena i prostora.« (Str. 197.)

U nastavku, Bruno vodi dijalog s »Petim traktatom« iz zbirke *Corpus Hermeticum*:

»Sve je u tebi, sve potječe iz tebe.« (Str. 203.)

Kako je »sve« u tebi i kako »sve« potječe iz tebe misao je koja se naslanja na Brunove uvide iz bazilike Santa Croce. Uvodom u *Corpus Hermeticum*, tragovima Platona i Ficina, nastavlja se rasprava o vječnosti, o traženju jednoga i blaženom gledanju Boga licem u lice. Poslije filozofskog odaha, »Bruno sjedi na staroj klupi ukrašenoj intarzijama u firentinskom muzeju Bargello, dok Marija šeće među kipovima« (str. 225). U galeriji u kojoj prevladavaju djela Donatella, Francesca da Sangalle, Luce della Robbija i drugih renesansnih majstora, u centar zanimanja Bruna i Marije dolazi »obitelj bisti« – *Obitelj u Bargellu* (str. 225). U nastavku misaone refleksije, s obzirom na prethodnu filozofsku refleksiju i s obzirom na uvid dobiven promatranjem »obitelji«, Bruno slijedeći misli Izidora Cankara zaključuje:

»Sebe ću shvatiti tek onda kada ću gledati vječnost iz obliča, tada će sve znanje biti preda mnom i u meni beskonačna šutnja čuđenja.« (Str. 229.)

Po zaključku, povratak u Botticellijevu renesansu. »Suviše je lijepa, suviše!«, Savonarola odgovara Botticelliju, hvaleći sliku *Marijina krunjenja* u kapeli svetog Eligija u samostanu Svetog Marka. Botticelli, u zalasku očekivanog vijeka života, na zemlji, u susretu sa Savonarolom i u njegovim riječima koje Mariji pridaju suviše ljepote, u dubini svoga duha spoznaje vlastitu nedostatnost i uočava:

»... sva lijepa lica, sve nebeske oči tražio sam i slikao, zato da bih ugledao majčino lice, da bih iznova susreo njezine mile oči!« (Str. 237.)

U Botticellijevoj duši – promjena perspektive gledanja na svijet:

»Dok razmišlja o svojem životu i djelu, iznenadi ga misao o tome da još nikada nije naslikao razapinjanje na križ! – Uz toliko oltarnih slika, uz sve mado-ne, anđele i svece nikada još nije naslikao Njega, samog Krista na križu! – Botticelli gotovo ne može povjerovati da se toga nije ranije dosjetio. Potom se prisjeti da su ga prije par godina sestre magdalenke zamolile da im naslika razapinjanje na križ s Marijom Magdalenom, dakako, kada bude imao vremena, nije žurno. Ali sada je sam osjetio da će zakasniti, nema više toliko vremena da bi ga tratio na nevažne stvari (...).« (Str. 237.)

Uz četvrtu sliku – realizacija, i poradanje pete slike *Mističnog razapinjanja na križ*.

U nastavku se razmatra »Čovjekov i zlatni rez«, prema izvratku iz Brunovih zapisa, od Leonardova *Anthroposa*, preko kovanice od jednog eura, do čovjeka kao *copula mundi*

i zlatnog reza. Čovjek se otvara kao vječni objekt fascinacije i kao središnjica svega onoga što je prirodno. Nije bitno to što čovjek stane u kvadrat ili to što se može upisati u kružnicu, već što se tiče zlatna reza, čovjek se nalazi u proporciji, na mjestu, u središtu ugodnomu za gledanje okom. U oku je čar, u oku se otkriva duša čovjeka; u očima stanuje vječna mladost čovjekove nutrine; razumjeti rad oka znači razumjeti proporciju, a iz proporcije geometriju, arhitekturu, umjetnost crtanja; na kraju – Ljepotu. Putovima očju:

»Ljepotu određujemo kao harmoniju između svih /strukturnih/ članova, kao jedinstvenost koju tvore njezini dijelovi, te je zasnovana na nekom precizno određenom zakonu tako da, izuzev na njezinu štetu, nije moguće ništa dodati, niti oduzeti niti promijeniti. Ljepota ovisi o koherentnom kriteriju proporcionalnosti.« (Str. 248.)

Na tragu promišljanja o Ljepoti, nakon podrobna razmatranja zlatnog reza i kritičkog osvrt na renesansno i novovjekovno viđenje čovjeka, na tragu potrage za »lijepim«, Marija će naknadno u svoju bilježnicu unijeti razmatranje iz svojih studentskih dana: »Boje i nijanse: *disegno versus colore*«. Što je prije, crtež ili boja? Što će umjetnik prije: nacrtati skicu zamišljena crteža ili će se prvo poigrati bojom? Djeca znaju bojati i prije nego nauče crtati – je li dječje »crtanje« – »bojanje« ili obrnuto? Ta pitanja nit su vodila Marijinih promišljanja i osnovica su za daljnje uranjanje u raspravu koje će se voditi pod predznakom slikarskog dizajna ili slikarske imaginacije, od renesansnog *cinquecenta*, preko Izidora Cankara i Johna Gagea do *Boje i kultura* i problematike *disegno versus colore* u čijem se svjetlu tumači kako:

»U klasično shvaćenoj reprezentaciji s filozofskog stajališta riječ je o umjetničkom predstavljanju (»predebe-postavljanje«) neke osobe ili predmeta na slici, pri čemu forma – i s njome i crtež – imaju odlučujuću, aktivnu ulogu, dok su boje zapravo samo izvjestan dodatak, pasivna materija, a njihova je funkcija u tome da formi omogućuju u što je moguće većoj mjeri približiti imitaciju izvorniku.« (Str. 262.)

Dok srednjovjekovno razdoblje, naspram antike, usvaja Aristotelovo poimanje umjetničke predodžbe i prilagođava ju trendu teološke skolastike, rani renesansni humanisti vraćaju se antičkim vrednotama i idealima, pri čemu crtež iznova postaje prvobitan i značajniji od boje (str. 262). Unatoč svim postavkama prethodnih razdoblja, tek se u renesansni javlja svjesna potreba objašnjenja kolorističko-dizajnerske zavrzlake. Tumačenje i rješenja nude: Leon Battista Alberti s raspravom *De pictura*, Fra Angelico, Georges Didi-Huberman i Leonardo da Vinci. Prema njihovim razmatranjima, dizajn prethodi boji; u jednom

smislu, dizajn je s bojom proturječan, međutim, ako bi se govorilo u drugom smislu, boja po sebi i jest dizajn. Kroz zabilješke o komplementarnosti boja, preko toga da se boja i dizajn međusobno nadopunjuju i preklapaju, do razmišljanja o ulozi »tame« iz pera umjetnika izlazi zaključak:

»U osjetilnoj su Ljepoti crtež i boja uvijek isprepletani, kao i forma i materija, duh i stvar. Umjetnik to osjeća jer bez osjećaja te isprepletenosti ne bi mogao stvarati, dok filozof do spoznaje o njoj mora tek dospjeti, ponekad dugim, zavojitim stazama.« (Str. 268.)

Peta slika, *Mistično razapinjanje na križ*, uvođi u kasno razdoblje Botticellijeva života.

»Tri su godine preostale od početka novog stoljeća, do kraja prve polovine drugog kršćanskog tisućljeća – možda i do kraja starog doba i početka novog?« (Str. 269.)

Botticelli je navršio pedesetu i već je nekoliko ljeta minulo od njegova prvog *Razapinjanja na križ*. Mjesto radnje samostan je San Miniato al Monte. Na »planini« izvan Firence, renesansni slikarski velemajstor nalazi se zatečen promišljanjima o prolaznosti života. U mislima o sudbini Firentinske republike, preko rođenja novog doba, njegov se unutarnji glas okreće Savonarolinim propovijedima. U utjehi Biblije, Botticellijev unutarnji svijet iskušava viđenje mističkog raspeća. U retrospektivi, iz pera Marka Uršiča:

»Punih petsto godina kasnije po svoj ćeš se prilici pitati: i čemu je Botticellijevo Mistično razapinjanje na križ, to nažalost slabo sačuvano platno razmjerno skromnih dimenzija (73,5 × 50,8 cm) zapravo u tolikoj mjeri drugačije od njegovih drugih, starijih i slavijih djela? Što je tako iznimno u simboličkim značenjima lava, vuka, lijepe žene, anđela, đavola i samog raspeća? Nažalost, razlike se ne daju posve izraziti riječima jer je razlika prije svega u Botticellijevom drugačijem viđenju svijeta, koje više nije podijeljeno na zemlju i nebo, već je kozmičkim križem povezano u 'onostrano ovostranstvo' (ili 'onostrano ovostranstvo'), u jedinstven prostor u kojem se vrijeme podudara s vječnosti, u kojem možemo vidjeti lava bilo kao životinju bilo da u njemu prepoznajemo skriveni simbol, u kojem su olujni oblaci vojska đavola, plavetnilo neba dom anđela, u kojem plamenovi prelaze iz duše u svijet i iz svijeta se vraćaju nazad u dušu, a prije svega u kojem je Ljepota služavka božje prisutnosti i više ne kao koprena u koju su se odijevali poganski bogovi, već kao jezik u kojem se razotkriva mistični Krist. Savonaroline propovijedi tragično su okončane prije očekivanog Novog Jeruzalema, ali su kasne Botticellijeve slike ostale kao dokumenti preokreta između rane firentinske renesanse i Novog vijeka koji, kako nam je poznato, nikako nije takav kakvim su ga zamišljali nesretni prorok i njegov (barem privremeno) preobraćeni slikar.« (str. 275–276)

Iduće poglavlje, »O mladaču«, govori kako se »bliži vrijeme«, vrijeme Brunova i Marijina odlaska iz Firence; i vrijeme promjena, što

u životu Botticellija, što u životima Bruna i Marije. Najprije »Jedna slika, jedan život« prilikom Brunova i Marijina reflektiranja o Fra Angelicovim slikama u samostanu sv. Marka. U interesantno isprepletenu osvrtu na život i djelo Fra Angelica uočava se njegova slikarska ostavština. Fra Angelico oslikao je prostorije (od kojih su neke i ćelije monaha) samostana svetog Marka. Njegove freske plijene pogled Bruna i Marije. U razgledavanju ćelija redovnika, u Bruni raste refleksija – »Jedna slika, jedan život«. Kako čovjek može cijeli svoj život u posvećenju Bogu proživjeti u jednoj ćeliji, gledajući samo jednu sliku? U manjku odgovora, konstatacija – »jedna slika jedan život« – proveden u askezi u neprestanoj kontemplaciji *Raspeća, Marijine Blagovijesti, Susreta uskrsloga Krista s Marijom Magdalenom* ili *Oplakivanja mrtvog Krista*. Slijedi odlazak u odaje opata Antonina i pogled na Fra Angelicovu sliku *Spasenje iz limba*. U raspravi o posljednjim stvarima čovjeka, Bruno i Marija ulaze u žustru raspravu o spasenju, paklu, raji i svjetovima između neba i zemlje, nakon čega se upućuju prema Savonarolinoj ćeliji. Tako počinje uvod u Savonarolu.

Uz kratku biografsku bilješku o tom kontroverznom monahu iz samostana sv. Marka, do Bruna i Marije koji razgledavaju ćeliju, razmatra se čovjek koji je »zapalio« duhovno srce Firentinske republike. U samostanu slikarskih remekdjela, Savonarolina ćelija odaje sliku bogobojazna i pobožna čovjeka. Uz Bibliju, Savonarolin portret, naslikan od njegova subrata fra Bartolomea, »savonarolca«, njegovih osobnih stvari i relikvija, u njegovoj se sobi nalazi slika nepoznata autora iz kasnog *quattrocenta* »koji je vrlo realistično, do najmanjeg detalja precizno naslikao prizor propovjednikovog usmrćenja 23. svibnja 1498. na Piazzu della Signoria« (str. 293). U razmatranju slike anonimna autora Bruno i Marija, vođeni idejama i dojmovima, odlaze van samostana.

Prije ponovnog povratka na Botticellija i događanja u godini 1497., slijedi Brunov filozofski esej o filozofiji Pica delle Mirandole pod naslovom »O čovjekovom najvišem dostojanstvu«.

»Giovanni Pico della Mirandola (1463. – 1494.), izuzev Marsilia Ficina najznačajniji filozof firentinske renesanse, u povijesti je upisan kao pronicljiv mislilac, nemiran duh, lijep mladić, svestrano obrazovan, koji je vladao mnogim jezicima i poznavao sve, u to vrijeme dosežive duhovne tradicije od kršćanske i antičke do islamske i hebrejske, te ih pokušao združiti u jednu veliku sveobuhvatnu sintezu. U Platonskoj akademiji družio se s Ficinom, s njime je i polemizirao, iako mu je od svih filozofskih nauka najbliži bio platonizam, prijateljevao je s Lorenzom de' Medici, koji se zauzeo za Pica kada

ga je Crkva progonila zbog krivovjerja, poznavao je, dakako i mnoge druge značajne ljude svojeg vremena jer je proputovao veliki dio Europe, gostovao je na Sorboni i drugim poznatim sveučilištima, te sabrao dragocjenu knjižnicu filozofskih, teoloških i književnih djela.« (Str. 296.)

Pico i Savonarola dva su duhovna velikana burnog razdoblja renesansne povijesti, dva velikana koje je svijet odbacio i osudio. U sudbini sličnoj Savanarolinoj, Pico della Mirandola »uspjeh« doživljava u mirenju kršćanstva i ostalih duhovnih tradicija. U nikad ostvarenom, a zakazanom, međureligijskom dijalogu, della Mirandolina priprema za skupštinu obuhvaća spis *O čovjekovu najvišem dostojanstvu*. Ukratko, Brunovu misao može se sumirati ovako: spis stavlja pred čitatelja misao o čovjekovoj veličini, u kontekstu Pascala, koji tvrdi da čovjek nije ni anđeo ni životinja, della Mirandola produžuje – čovjek je zbog toga čovjek jer je čovjek i jer je slobodan odabrati vlastitu sudbinu. U Garinovu komentaru na della Mirandolu stoji:

»Čovjek se može slobodno izabrati; u stvari, on je dijete samoga sebe. Čovjeku je Bog dodijelio tu paradoksalnu sudbinu: da nema sudbine; to ograničenje: da nema ograničenja; tu zatvorenost: da je stvoren svemu; taj protuslovni apsurd: da je postavljen kao onaj koji se sam postavlja.« (Str. 301.)

Uz pojedine sitnice koje slijede dalje, poput osvrta na della Mirandolinu interpretaciju *Jakovljevih ljestava*, njegovu inovaciju što se tiče biblijske hermeneutike i pohvalu kabalističkih učenja; čovjekovo dostojanstvo ostaje predmetom dalekosežna gledanja u budućnost. U usporedbi s modernim vremenima, gdje čovjek čezne za čovječnošću, iz della Mirandolinih umnih prostranstava izlazi zapis o čovjeku koji mora postati čovjekom na najizvrsniji način.

Što je čovjek? Pitat će se Botticelli, kada bude promatrao stanje u Firenci u godini 1497. U »krijesu ništetnosti«, nestat će prijetvornosti čovječjih maski. Što je čovjek? U pogledu na krijes ništenja, gdje su izgorjele sve čovjekove navezanosti na materijalan svijet i pred čijim će se krijesom ljudsko naličje građana Firence pokazati kao *homo homini lupus*, Botticelli je misli odlaze prema promišljanju o sudbini čovjeka, ali i čovjekova djela.

»Što ako, Sandru je ključalo u mislima, među tim predmetima sakupljenim na lomači, ugledam neku svoju sliku?« (Str. 311.)

U ekstatičkom očekivanju novoga doba u slavljenju ostvarenja »Novog Jeruzalema« akteri staroga doba bivaju zaboravljeni. Takav život; ukratko život, sve prolazi samo mijena vječna jest.

»Uskoro će rulja zaboraviti i velikog Lorenza... i starog Cosima... sve će nas zaboraviti, sve!« (Str. 314.)

U toj sjeti, nekako surealno, Botticelli se povlači sa scene životne pažnje, slab i u odmakloj dobi, stari majstor, postaje mudrim svjedokom minulih vremena; i sve se više pita: ima li u novom dobu mjesta za mene?

Pitanje: »Ima li u novom dobu mjesta za mene?« otvara vrata krilatici Stepinčeva ređenja, »U tebe se gospodine uzdam.« *In te Domine speravi* jer tvoji su planovi, Bože, veličanstveni, tvoji su putovi čudnovati, kako će biti novo doba, i ima li u njemu mjesta za mene? – Bruno čita iz posljednje meditacije Girolama Savonarole. U dijalogu sličnom Boetijevoj *Utjehi filozofije* unutar meditacije od četiri kruga u kojoj se razmatra Psalam 31, Savonarolina duša razgovara s Gospodinom, Speranzom (Nadom) i Tristiziom (Tugom). Sama Savonarolina duša, samo par tjedana prije smrti, na lomači biva ogoljena i razapeća između tuge i nade, tame i svjetla. Savonarolina duševna previranja slična su onima biblijskog propovjednika. Od uvida: »ispraznost nad ispraznošću, sve je ispraznost!« (Prop 1,2) do spoznaje »'Bog se Boga, izvršuj njegove zapovijedi, jer – to je sav čovjek.' Jer sva će skrivena djela, bila dobra ili zla, Bog izvesti na sud.« (Prop 12,13). Savonaroline posljednje meditacije ostaju na uvid budućem čitatelju knjige *O renesansnoj ljepoti*.

Uoči svršetka jednog doba, Botticelli s bratom Simonom sjedi uz vatru u Via Nova. Brat i brat, jedan stariji, jedan mlađi, napokon zajedno nakon dugog niza godina u osvrtnju na minule dane, jedan drugom otvaraju duše. Savonarola je mrtav, svijet je u stanju kaotičnosti, Leonardo da Vinci se vraća u Firencu; početak novog poglavlja povijesti. U nadi uspostavljene Kraljevstva Božjega, dolinom smrti poveo je Savonarola firentinski puk i sada, nakon smrti gorljivog benediktinca iz samostana sv. Marka, na gozbi vrana isparavaju blijede sjene. Od osjećaja kako je »sve moguće« do sveobuhvatna osjećaja užasa, svijet se vratio na svoje mjesto. U zoru prije svitanja, tama je najjača – »Rođenje«, nagovještaj je zore i poveznica s kotačem novoga vrloga svijeta. Svijet je krenuo dalje; u novo sutra, kotač renesansna svijeta samo se privremeno vratio u »staru kolotečinu«, početak ljeta 1500. – i Botticellijevo *Mistično rođenje*.

»Botticellijeva slika jedina koju je potpisao svojim krsnim imenom, te je datirao 'krajem godine 1500.' – po starom firentinskom kalendaru bilo je to već početkom 1501. – platno srednjeg formata 108,5 × 75 cm, koje je dan-danas, dobrih pet stotina godina kasnije izloženo u londonskoj Nacionalnoj galeriji, nekoć u svojem dugom životu dobila ime *Mistično rođenje*. O tome da je riječ o Rodenju nema sumnje, a da je mistično potvrđuje i autorov natpis na vrhu slike u kojem Botticelli poziva na jedan odlomak najmističnije knjige Svetog pisma, naime iz Ivanovog otkrivenja, odnosno Apokalipse. Tako je zapisao slikar i to na grčkom: 'Ovu sliku, krajem godine 1500., u razdob-

lju nemira u Italiji, ja, Alessandro, naslikao sam po polovini vremena u kojem se ispunjava 11. Poglavlje Svetog Ivana s drugim apokaliptičkim zlom, otpuštanjem davla za tri i pol godine. Potom će biti bačen u okove, kako je zapisano u 12. poglavlju i vidjet ćemo ga pobijedenog, kao na ovoj slici.'«

U odmaku od sumraka *quattrocenta*; Marija sanja »Boje i nijanse«. U snu »potrage za Brunom«, Marija se s kćeri Cecilijom nalazi u jednoj od inačica putovanja opisanog u knjizi *Putovanje duša*; u putovanju kroz eter, duša u osjećaju prirodne zbuđenosti prostorom u kojem se našla iskušava paletu jarkih boja. Vatra, plamen, crvena boja u pretapanju ljubičastih tonova – svaka duša posjeduje svoju boju. Od Marijine narančasto-plamene do Brunove bordo boje, boje su promjenjive, govore o stanju čovjekove nutrine. Boja žuta kao nagovještaj buduće čovjekove ostvarenosti i Božje slave; u bljesku, kao da joj se duša vratila iz »Nedodijee«, Marija se budi i spoznaje – »Moja buduća slika bit će ŽUTA!«. U momentu inspiracije dostojnom i samog Botticellija, Marija ustaje iz kreveta i bilježi:

»Kada mislim na ŽUTU SLIKU osjećam žutu misao, bez riječi, ali znam da je ne mogu jednostavno naslikati, jer bi se opirala nastati već u prvom sloju, ne želi biti prazna, lakomislena, jer hoće da se za nju više potrudim: doći će kroz modru, kroz bijelu (...) i tek će potom biti ona sama, čista iako isprepletana. U duhu se boja uvijek prikazuje drugačije nego u stvari, stvar ima svoje zahtjeve, svoj stvaralački proces. Naposlijetku se stvar i duh moraju susresti, kao da su zajedno već odavna – i uvijek.« (str. 342)

»Prije odlaska«, čajanka – posljednje poglavlje *O renesansnoj ljepoti*. Preko »Izgona iz raja« do sjete odlaska. Završava jedno doba, došao je kraj renesanse, a Marija i Bruno pri kraju su četvrtog tjedna boravka u Firenci, vrijeme je da se krene dalje.

Otpočinje u radnju ubačena, majstorska refleksija samog autora Marka Uršića, čiji će dijelovi u dužem citatu poslužiti kao osvrtn na teme i problematike obrađene u knjizi:

»ČETIRI DOBA nastaju, sada je već srpanj, usred LJETA smo (na putovanju je vrijeme obično duže nego kod kuće), a i želja za predavanjima iznova se probudila u meni, želja za odjekom, pozornosti mladih duša, njihovom očekivanju da saznaju nešto novo, iznenađujuće, istinito – bilo o vremenu i prostoru, bilo o prirodi ili o sebi i uopće o svemu čemu ljubav prema mudrosti govori već tisućljećima, iako često i sama ističe da o »najvišim stvarima« valja šutjeti. Volio bih govoriti o ljepoti, posebice o ljepoti. Još bih više volio stvoriti nešto lijepo, nešto naslikati, odsvirati kakvu fugu, ali to ne umijem, ljepotu im mogu približiti riječima kojima je mudrost opjeva već tisućljećima. Ali leži li u ljepoti i nada, ona najviša i jedina prava nada? O, kada bi tako bilo! Ljepoti valja vjerovati, iako je već toliko puta u povijesti naletjela na granice koje nije mogla i vjerojatni ih uopće ne može nadići. Firentinska je renesansa cvjetala svega nekoliko desetljeća, nakon procvata i bogatstva slijedile su godine pomutnje,

straha, tjeskobe. Nada se preselila drugamo, ali nije nestala. Unatoč tome nada se održava, ali ljepota ne raste s vremenom, ne povećava se s poviješću, već kao vječni ideal ostaje visoko gore, kamo ju je postavio Platon, ili duboko unutra, u duši i srcu u kojem ju je tražio Isus.« (Str. 346.)

I nastavlja:

»Na početku modernog doba činilo se da je klasična ljepota nešto preživjelo, te da se suvremenom čovjeku ne može više obratiti drukčije nego kao neka dragocjena, iako neopozivo minula prošlost. Glavni modernistički tijekovi, koji su vladali u umjetnosti dvadesetog stoljeća i, dakako, stvorili i velika remek dijela, bili su zapravo jedna velika pobuna prema klasicima – ako ne otvorena pobuna, onda barem nastojanje da je nadiđu i oslobode se njezinih prelijepih spona. Ali, ima li »programski« modernizam još kakvu budućnost? Jelu li i dan-danas radikalni umjetnički manifesti uopće još zanimljivi? Nastaju i nadalje, iako ne više tako odlučno kao u prvoj polovini novocenta jer koji bi novi 'izam' mogao biti još radikalniji od kubizma ili dadaizma ili futurizma ili nadrealizma ili suprematizma...? Postmodernizam krajem stoljeća bio je možda samo prethodnica neke nove renesanse, iako je ostao – ako o njemu razmišljamo u početku venticenta – unatoč svim nastojanjima da umakne lokvama modernizma, još uvijek suviše ideološki, suviše umjetno programski, 'revolucionaran' malgré soi, kao da bi htio nadići modernizam njegovim vlastitim sredstvima još i prije nego je sazrio duh vremena za dublju promjenu.« (Str. 346–347.)

Potom zaključuje:

»Ali što bi se preporučilo u 'novoj renesansi'? Iznova klasika? I to zajedno sa 'starom renesansnom' koja je u međuvremenu već postala klasika? Da se vratimo antičkom 'podražavanju prirode'? Tako jednostavno, dakako da ne može biti. Kada bi se renesansa 'ponovila' u naše umorno vrijeme, to bi se svakako dogodilo na nekoj novoj, suvremenoj razini koja bi sažela i dragocjena iskustva tek napola minulog modernizma. Ne bi bila samo programska ideološka, zapisana u nekom novom 'manifestu', već bi zahtijevala duboku unutarnju preobrazbu, blagu, nenasilnu, iako odlučnu promjenu mišljenja, vrednovanja, cijelog života. Valjalo bi nadvladati nezasićenost žudnje za novim, novijim, najnovijim, odreći se zahtjeva 'Uvijek više, još više, najviše!' (jer nikada nije »najviše«), zaustaviti neprestano hitanje uvis – jer preporod može započeti s odabranim i ljubavlju ispunjenim zrenjem u 'dubinu' svijeta, prirode, povijesti i samoga sebe, promjenom svijesti. I u čitanju knjiga, promatranju slika, slušanju glazbe. U svijesti iznova probuđena sabranost, zrenje ispunjeno ljubavlju prema čovjekovima i božjim djelima ne znači jednostavan povratak ili podražavanje klasike ni odbacivanje modernizma, već duboku promjenu u odnosu prema umjetnosti i prema životu uopće. Možda niti nije riječ o promjeni jer bi taj novi, razvijeniji 'stupanj svijesti' (ako posudimo taj, već prilično izlizani izraz) bio samo naizgled nov, a već je uvijek tu, već tisućljećima. I ljepota je ona koja u duši budi ljubav, kako je to naučavao božanski Platon. U ljepotu ne treba vjerovati (ni sumnjati ne možeš u nju), dovoljno je da je znaš vidjeti, osjetljivo i duhovno. U ljepoti je istina – ovdje i sada. Sada, na pragu novog tisućljeća umorni smo od novih i novih 'istina', koje uvijek iznova pobi-

jaju jedna drugu i tonu u zaborav, ali ne smijemo biti umorni za istini.« (Str. 347–348.)

»Prije odlaska«, u refleksiji s obzirom na početak: Marko Uršič piše efektno. »Četiri su doba dana čovjeku: prošlost, sadašnjost, budućnost i vječnost« (str. 6), u tome je blagovijest Uršičeve knjige. Četiri su doba dana čovjeku, a blagovijest dolazi u susretu dvije duše; ljepota povezuje duše, otkriva srca, budi inspiraciju i ostaje na spomen dobima minulima u vječnost.

Na kraju valja kazati kako se prilikom čitanja ovoga djela zadobiva osjećaj da sve teče, da su sve cjeline knjige i radnje koje se u njima događaju tijesno povezane s osjećajem veće cjeline koja ne ostaje samo na propitivanju »renesansno lijepog« nego i stvara osjećaj renesanse i upućuje na promišljanje »o renesansnoj ljepoti«. Iako se ovdje radi o drugoj knjizi jedne veće cjeline četiriju godišnjih doba, ona sa sobom donosi osjećaj ljeta i dočarava ljepotu firentinske renesanse sjetu u kojoj prevladavaju žarke boje, azurna, ultramarin, modra, zelena, žuta bijela i zlatna, i u čijem okrilju žive i raspravljaju filozofski, politički i povijesni velikani: Ficino, Pico della Mirandola, Botticelli, Vespucci, Savonarola, Medici, Leonardo da Vinci i drugi. O renesansnoj ljepoti ne raspravlja se samo iz perspektive današnjice nego je, kako to knjiga želi prikazati, renesansna ljepota predmetom i čovjeka prošlosti; o njoj propituju i Botticelli i Ficino i Lorenzo de Medici... o istoj ljepoti raspravljaju Bruno i Marija, kao predstavnici čovjeka današnjice, dok će o njoj tek promišljati čovjek sutrašnjice. U svemu, »jedna slika jedan život«, zbog toga što ostavština renesansnih autora budi maštu, potiče na razmišljanje, poziva na raspravu, otkriva smijeh, dokazuje repulziju i dočarava vječnost.

Filip Martin Svibovec

## Quentin Meillassoux

### Poslije konačnosti

#### Esej o nužnosti kontingencije

Multimedijalni institut, Zagreb 2016.,  
preveo Vladimir Šepur

*Poslije konačnosti: esej o nužnosti kontingencije*, izvorno objavljena 2006. na francuskom jeziku, ne samo da je prva i dosad najvažnija objavljena knjiga francuskog filozofa Quentina Meillassouxa nego vjerojatno