

### **Marko Tokić**

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

## **Michelangelo i novoplatonizam u renesansnoj umjetnosti – s osvrtom na svod Sikstinske kapele i *Mojsija*<sup>1</sup>**

### **Sažetak**

*U radu iznosimo shvaćanje da je novoplatonizam u Michelangelovom kiparstvu prisutan na dublji način nego li to shvaćaju oni koji u Michelangelovoj umjetnosti iznalaze tek simboličku ilustraciju određenog novoplatoničkog učenja. Novoplatonizam u Michelangelovoj skulpturi ne vidimo kao simboliku koja upućuje na određenu novoplatoničku teoriju. U tom bismo slučaju o novoplatonizmu u umjetnosti govorili kao o onome izvanjskom s obzirom na bit umjetničkog djela, budući da se samo nastajanje i jestvo umjetničkog djela ne temelji u postupku teorijskog razmatranja, već u rukotvorenju. Polazimo od shvaćanja da je novoplatonizam s Michelangelom ostvaren izravno iz umjetničkog tvorenja u samom unutarnjem obliku umjetničkog djela.*

### **Ključne riječi:**

umjetnost, (novo)platonizam, slikarstvo, skulptura, nasljedovanje, ruko-tvorenje, ikonografija, duša, tijelo, priroda, materija, raspored, sumjernost, ljepota, kruženje

*Luciji i Nini Zore, za sjećanje na prvi Rim*

Uobičajeno je da filozofi, teoretičari i povjesničari umjetnosti u razmatranjima skulpture i slikarstva Michelangela Buonarrota (1475.–1564.) tragaju za onim obilježjima koja svjedoče o utjecaju novoplatonizma.<sup>2</sup> Zato je važno pojasniti što se podrazumijeva pod novoplatonizmom.

Šturo kazano, novoplatonizam je dio platoničkih učenja utemeljenih na različitim načelima filozofiranja koja stoje u bitnoj vezi s Platonovom filozofijom. Ta načela proizlaze iz: (1) učenja koja vremenski prethode Platonu, kao što su orfička i pitagorejska, za koja se u samom Platonovom tekstu iznalazi potvrda da im je Platon bio sklon, i (2) teorijskih sistema koji vremenski nastaju nakon Platona, a koji se prvenstveno odnose na učenja Akademije i shvaćaju se kao izravno sljedbeništvo Platona. S pojavom tzv. srednjega platonizma dolazi do izmirenja Aristotela s Platonom, te se takva mješavina platoničke filozofije spaja sa stoičkim, neopitagorejskim, židovskim, kršćanskim, gnostičkim, zo-

<sup>1</sup> U ovom radu su izneseni zaključci istraživanja provedenog u okviru znanstvenog projekta pod vodstvom Erne Banić-Pajnić na Institutu za filozofiju u Zagrebu: »Temeljni problemi renesansnog novoplatonizma i hrvatski renesansni filozofi«.

<sup>2</sup> Tako su na Michelangela gledali već i neki njegovi suvremenici, prije svega Francesco Berni i Ascanio Condivi.

roastrijskim i raznim drugim učenjima, pri čemu nastaje cjelina koja se stalno razvija, a koja – unatoč tomu što se sastavlja iz različitih, pa čak i međusobno suprotnih učenja – ostaje u sebi jedinstvena zbog uvjerenja da nasljeđuje Platonovu misao. U takvom spletu različitih učenja izdvajaju se pojedinačni misaoni pokušaji kojima je namjera usustaviti ta učenja.

Prvo ozbiljnije ostvarenje usustavljanja platonizma jest ono Plotinovo, a shvaćamo i nazivamo ga početkom novoplatonizma. Svako kasnije usustavljanje nastoji uvijek na neki svoj, novi i drukčiji način obuhvatiti srodna učenja koja mu prethode.

Novoplatonički sustav Marsilia Ficina, Michelangelovog suvremenika i sugrađanina, koji je preveo čitavog Platona, nastaje oko tisuću godina poslije Plotina.

Novoplatonizam se ne može shvatiti kao učenje koje nastaje postupkom rukotvorenja (δημιουργία/έργασία), jer se načela filozofiranja teorijski nasljeđuju. Možda je zato razborito upozoriti onoga koji kreće na put traganja za obilježjima novoplatonizma u Michelangelovoj umjetnosti da to što će na tom putu pronaći neće u bitnom određivati Michelangelovu skulpturu ili sliku. Naime, skulptura i slika nastaju kao rukotvorine, i upravo u tomu počiva njihova bit, a bit novoplatonizma je teorijska.

Platoničari drže da je rukotvoreće nasljedovanje oblika trostruko udaljeno od istine (τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας),<sup>3</sup> tj. da je filozofija, kao teorijsko razmatranje i umovanje, oprečna rukotvorenju kojim se nasljeđuju pojave, a ne ideje. Ipak, kod Platona ima mjesta na kojima se može naslutiti drukčije shvaćanje o rukotvorećem umijeću. Tako se u *Sofistu* prikaz (εἰδωλον) dijeli na sliku (εἰκόν) i patvorbu (φάντασμα), te se luče dva umijeća prikazivanja (εἰδωλοποιικῆ): slikanje (εἰκαστικῆ)<sup>4</sup> i patvoreće slikanje (φανταστικῆ).<sup>5</sup> Slika sumjerno nasljeđuje uzor, prema istinskoj mjeri uzora, i u tom smislu se ne bi smjela shvatiti kao ono što je trostruko udaljeno od istine. Platon na tom mjestu, u vezi sa slikom, spominje istinski razmjer lijepoga, pa otvara mogućnost za zaključak da je takvo rukotvoreće nasljedovanje vezano za znanje ideja (*Soph.* 235 d–236 b).<sup>6</sup> Patvorba je, tomu nasuprot, uvijek ono nesumjerno, ona ne naliči u bitnom i na ispravan način onomu što nasljeđuje (*Soph.* 236 b–c). Budući da slikari koji patvore ponajviše nalikuju pjesnicima koje bi trebalo protjerati iz polisa, Platon u svrhu boljeg rasvjetljavanja onoga lošeg u polisu uglavnom spominje patvoreće slikarstvo, te se tako stječe krivi dojam da je ono jedina vrsta slikarstva koju Platon poznaje.<sup>7</sup>

Naslucujemo da su neki novoplatoničari, koji su bili članovi kruga umjetnika na dvoru Medicija, prihvaćali Platonovo razlikovanje umijeća prikazivanja te da su znali za mogućnost umjetničkog nasljedovanja prema istinskoj mjeri uzora.<sup>8</sup> Svi su oni bili veliki poštovaoci umjetnosti. Marsilio Ficino, najveći predstavnik firentinskog novoplatonizma, bio je prijatelj s braćom Antoniom i Pierom Pollaiuolom.<sup>9</sup> Zato ne čudi da se u to vrijeme u umjetničkim djelima pojedinih firentinskih umjetnika očituje shvaćanje da je ono unutarnje i duševno, a ne ono vanjsko i pojavljujuće, svrha umjetničkog tvorenja. Novoplatonizam u renesansnoj umjetnosti u jednom trenutku postaje moda. Erwin Panofsky tvrdi da je kod nekog talijanskog umjetnika renesanse, posebice iz razdoblja *cinquecenta*, lakše objasniti prisutnost novoplatoničkih utjecaja nego li njihovo odsustvo.<sup>10</sup> Iako je to točno, ostaje činjenica da na tim umjetničkim prikazima prepoznajemo obilježja novoplatonizma prije svega zato što smo upućeni u teorijske sustave novoplatoničkih učenja. A utjecaji novoplatonizma se žele na isti način potvrditi i u Michelangelovoj

umjetnosti. Međutim, kako već i Panofsky upozorava, novoplatonizam je bio Michelangelov izbor života, tj. Michelangelo nije bio samo na određeni način sklon novoplatonizmu, već je svoja umjetnička djela shvaćao nužnim proizvodom vlastitoga novoplatoničkog načina življenja.<sup>11</sup> Ishod ovoga rada ne bi trebalo biti poistovjećivanje svrhe Michelangelovog rukotvorenja s misaonim sistemom nekog novoplatoničara. Naprotiv, pokušat će se rasvijetliti i opravdati stav da se Michelangelova umjetnost ne smije shvatiti tek kao likovna ilustracija filozofijske teorije, već ono što jest u bitnom nasljedstvo novoplatonizma.

\* \* \*

Michelangelo nije polazio od ustaljenih shvaćanja o postupku umjetničkog oblikovanja kakva su prevladavala u razdoblju *quattrocenta*. Tada se umjetnički postupak dovodio u vezu s moći rukotvorećeg nasljedovanja (*imitatio*) pojavnih oblika prirode. Michelangelo, tomu nasuprot, nije htio da se njegovo umjetničko oblikovanje odnosi u bitnom smislu na ono pojavljujuće, jer je htio imati posla samo s nevidljivim oblikom – onim unutarnjim umskim pojmom (*conchetto*) koji »spava« u kamenu.<sup>12</sup>

3

Usp. Platon, *Resp.* 599 d.

4

Pod slikanjem se nužno ne misli na slikarstvo (ζωγραφία), već proizvođenje slika općenito, i graditeljsko i skulptorsko i pjesničko itd.

5

Usp. Platon, *Soph.* 236 c–d.

6

Neka druga mjesta također svjedoče o tomu da Platon zna i za ono umjetničko tvorenje koje u skladu s filozofijom nasljeđuje istinsku ljepotu i naginje pravoj mjeri ideja – usp. Platon, *Resp.* 505 d–501 a; 401 c–d; 472 d–e; 484 c–d; *Legg.* 656 e. U *Sofistu* (235 d–e) je nasljedovanje istinskog slikara opisano kao tvorba po pravoj mjeri istinskog uzora, u skladu s umom, a slično stoji i u *Gorgiji* (503 e–504 a).

7

Općenito na tu temu vidi Kelus, E. C., *Plato and Greek Painting*, Leiden, E. J. Brill, 1978. Patvoreći slikar je najoštrije kritiziran u 10. knjizi *Politeje*. Također i J. Tate unutar Platonove filozofije umjetnosti uviđa razliku između dobrih nasljedovanja, koja nasljeđuju ideje, i opakih nasljedovanja, koja nasljeđuju vidljive modele – usp. Tate, J., »Plato on 'Imitation'«, *Classical Quarterly* 26 (1932), str. 161–69.

8

Čitanje Plethona je potaknulo Cosima de Medicija da osnuje Platoničku akademiju, koju je vodio Marsilio Ficino. Na Medicijevom dvoru su filozofi bili okruženi umjetnicima poput Leona B. Albertija, Filippa Brunelleschija,

Piera della Francesca, Sandra Botticellija, Michelangela, Vasarija i mnogih drugih (usp. Hendrix J. i De Girolami Cheney, L., »Introduction. Novoplatonism and the Arts«, u: *Novoplatonism and the Arts*, The Edwin Mellen Press, New York 2002., str. 5). Ficino tumačenje Platonovog *Simpozija* bilo im je dostupno u talijanskom prijevodu, a mnogi su od njih izučavali Landinovo tumačenje Danteove *Božanske komedije*; Botticelli ostavlja u nasljeđe najljepši primjer novoplatoničkog načina ilustriranja tog teksta.

9

Usp. Hemsoll, D., »Beauty in Late Fifteenth-Century Florence«, u: Ames-Lewis, F. i Rogers, M. (ur.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate Publishing Ltd., Aldershot 1998., str. 67.

10

Usp. Panofsky, E., »Novoplatonički pokret i Mikelandelo«, u: Panofsky, E., *Ikonoške studije*, Nolit, Beograd 1975., str. 141–142.

11

Usp. Panofsky, E., »Novoplatonički pokret i Mikelandelo«, str. 142.

12

Usp. Michelangelo, »Non ha l'ottimo artista alcun *conchetto*« (na hrvatski preveo Oliniko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, Zora, Zagreb 1950., str. 35. Napomena: u ovom se radu služim hrvatskim prijevodima O. Delorke i M. Machieda. Pjesme u izvorniku vidi u: *The Poetry of Michelangelo: An Annotated Translation* (ed. James M. Saslow), Yale University Press, New Haven, 1991.

U razdoblju *quattrocenta* pisane su mnoge rasprave o postupku umjetničkog nasljedovanja oblika. Riječ je o svojevrsnim uputama o načinima kako se prikazuje određeni osjetilni sadržaj u umjetničkom prikazu. Ako je umjetnik bio izrazito sposoban izoštriti navlastite oblikotvoreće moći prema tim i takvim pravilima, njegovo je djelo slovalo kao lijepo. Ukus (*elegantia*) je bio nerazdvojiv od izradbe umjetničkog djela na propisani način. Moglo bi se reći da se onim lijepim prije svega smatrao savršen učinak uspjelog postupka umjetničkog tvorenja.

No u to su vrijeme bila zastupljena dva mjerila ukusa.

- (1) Prema jednom polazištu, ono lijepo jest oblikovanost prikazanoga u savršenoj sličnosti s prirodom – tzv. naturalizam u renesansnoj umjetnosti.
- (2) Prema drugom polazištu, ono lijepo jest oblik prikazujućega u skladu sa spoznajom pojma ljepote (*pulchritudo*). Takav oblik se očitovao – povrh sličnosti s prirodom – ponajviše kao sumjernost, tj. muzički sklad i geometrijsko jedinstvo mnoštva koje se pojavljuje u prikazu.<sup>13</sup>

Možemo naslutiti da je Michelangelo jasno uviđao kako se, zapravo, oba mjerila lijepoga ukusa poklapaju jer se u konačnici oslanjaju na ono što se pojavljuje u prikazu i odgovara pojavnim oblicima prirode.<sup>14</sup>

Ako je, primjerice, riječ o slikarstvu – prema renesansnom arhitektu i teoretičaru umjetnosti Leonu B. Albertiju – umjetnički postupak se temelji na najvišem učinku izvršavanja triju zadaća (u određenom smislu prva i druga zadaća vrijede i za skulpturu).

- (1) Opisivanje (*circumscriptio*): ovisi o matematičkom znanju uzroka promjene svojstava veličine i presjeka površina, promjena koja nastaje uslijed promjene mjesta gledanja.<sup>15</sup>
- (2) Kompozicija (*compositio*): ovisi o znanju rasporeda i mjera svih dijelova određenih prirodnih pojedinačnih cjelina, a ponajprije se odnosi na sklad i sumjernost svih površina.<sup>16</sup>
- (3) Primanje svjetla (*luminum receptio*): ovisi o znanju svjetloće boje i prijateljstva između određenih boja.<sup>17</sup>

Pravo umijeće umjetnika se sastoji u ovladavanju postupkom umjetničkog tvorenja kojim je moguće savršeno nasljedovati sumjernost i razmjere između dijelova koji sastavljaju pojedinačne cjeline živoga i neživoga u prirodi, kao i međusobne odnose tih cjelina, da bi se proizvela slikarska scena (*historia*) u kojoj su svi prikazani oblici nasljedovani (*imitatio*) kao skladni i ljupki.<sup>18</sup> Na taj su način spojena oba polazišta ukusa u jedno.

Alberti je zacijelo uviđao bit izvršavanja oblikotvornih umjetnikovih zadaća kao mogućnost ovjekovječivanja onoga što se pojavljuje u prirodi – posebice s ispravnim tvorenjem geometrijske perspektive prikazanog prostora. Geometrijska perspektiva postaje i jest ključna za mjerilo najvišeg ukusa u razdoblju *quattrocenta*.<sup>19</sup>

U renesansi se nasljedovanje prirode shvaćalo kao znak povratka prirodi, a na temeljima povratka antici.<sup>20</sup> Naime, za razliku od gotike i srednjovjekovne umjetnosti, antička umjetnost je također proizvodila djela prema mjeri prirode.<sup>21</sup>

Renesansni umjetnici su mjeru prirode uglavnom tumačili kao mjeru ljudskoga tijela. Nakon otkrića vrijednosti kojima su naginjali antički umjetnici, više se nije smatralo bogohulnim proučavati omjere ljudskoga tijela kao u srednjovjekovnoj umjetnosti koja – nadahnuta kršćanskom poniznošću čovjeka – ljudska tijela nasljeduje u umanjenim veličinama, neusklađeno s mjerama

prirode.<sup>22</sup> Kao znak bliskosti s antičkom umjetnošću, renesansni umjetnici posežu za motivima antičkih fabula i antičkim likovima.

Povratak prirodi i tema povratka antici često su se poistovjećivali, a to se već očituje i u tomu što Alberti stavlja u zadatak slikarima i kiparima da dokraja usuglase antičku fabulu i antičke likove s njegova tri oblikotvorna počela

13

Stoga je u pojedinim renesansnim djelima izričit geometrijski sklad koji uključuje mjeru zlatnoga reza, Fibonaccijev niz i pitagorejski muzički sklad. Pretjerano naglašavanje razmjera mogao je biti uzrok velikog udaljavanja od naturalističkog poimanja umjetničkog djela.

14

Umjetnici *quattrocenta* dolaze do znanja o »svetoj geometriji«<sup>13</sup> proučavajući antičke teorije o umjetnosti i arhitekturi, a koriste ih u kršćanske svrhe, nerijetko pod utjecajem novoplatonizma. Pritom je važno napomenuti da oni počela sumjernosti ne nasljeđuju u svojim djelima kao sastavnice umske oblasti, već kao sastavnice prirode, jer ih iznalaze u prirodi, kao temelj božanskog stvaranja prirode, a to i jest razlog zašto se oba gore spomenuta mjerila ukusa – iako u svojim krajnostima kao moguće suprotnosti – ipak mogu svesti na jedno.

15

Opisivanje se tiče moći mjerenja vidom. Mjerenje vidom se ozbiljuje uz pomoć vidnih zraka pomoću kojih se u oči »utiskuju«<sup>14</sup> likovi i oblici iz prirode. Vidne zrake su razapete između oka i površine u koju čovjek gleda, kreću se velikom brzinom, a zaustavljaju se uslijed dodira s onim osjetnim koje je tamno i gusto. Sve vidne zrake su povezane na jednom mjestu, u jednoj točki. Iz oka se zrake šire prema rubovima i po širini vidne površine i tvore vidnu piramidu. One koje obuhvaćaju rub površine su vanjske zrake vidne piramide, one koje prihvaća širina površine su unutarnje zrake vidne piramide, a među unutarnjima postoji jedna centralna zraka vidne piramide. Sve zrake vidne piramide se mogu prikazati kao ravne linije. O znanju mjerenja uz pomoć vidnih zraka ovisi mogućnost da slikar ispravno prikaže perspektivu prostora.

16

Alberti savjetuje slikare da, kada jednom proučite sve razlike koje postoje među dijelovima nekog tijela, ih jednom za svagda i naučite – Alberti, *De pictura*, 3.54.

17

Usp. Alberti, *De pictura*, 2.48.

18

Alberti pritom insistira na najvišem stupnju sličnosti s prirodom – zapravo poistovjećivanju s njom, te se kritički osvrće prema prethodnicima koji još nemaju tog dara i umijeća da na slici, uzornim korištenjem oblikotvor-

nih počela sličnosti s prirodom, prikažu likove identične s onima iz prirode (*De pictura* 2.39, *De statua* 5).

19

Usputna napomena: krajem 19. stoljeća oduševljenost povjesničara umjetnosti geometrijskom perspektivom toliko je velika da perspektiva postaje općenito mjerodavna za ono što je lijepo u umjetnostima. U 19. st. je, zapravo, vladalo shvaćanje da ljudski duh u svim razdobljima teži uvijek jednom i istom, a tadašnji povjesničari umjetnosti su očito bili skloni istumačiti 'to svagda isto' kao svršni uzrok koji u temelju mora odgovarati shvaćanju oblikovanja njihove moderne stvarnosti. Stoga se u Francuskoj početkom 19. st. počela koristiti riječ 'pre-porod' kao oznaka za povijesno razdoblje u kojemu su nastala otkrića zaslužna za razvijanje modernijeg načina života. Utoliko pojam 'renesansa' iz 19. st. ne odgovara, primjerice, Vasarijevom značenju *rinascita*, ili Dürerovom *Wiedererwachsung*. Treba razlikovati značenje renesanse u onom smislu kako na taj pojam gledaju renesansni umjetnici od onoga što ta riječ znači kao oznaka za umjetnički stil, koju su kao takvu odredili povjesničari umjetnosti u 19. st. Moderno značenje tog pojma naznačuje se prvi put 1840. godine u Trollopeovom *Ljetu u Britaniji* – usp. Panofsky, E., *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Almqvist & Wiksell/Gebbers Förlag AB, Stockholm 1960., str. 5, bilj. 2.

20

U renesansi su umjetnici i filozofi shvaćali 'renesansu' ponajprije kao obnavljanje vrijednosti svete antike (*sancta vetustas*), a značenje 'renesanse' se uglavnom odnosilo na čišćenje dikcije i gramatike latinskoga jezika i vraćanje izvornim grčkim spisima velikih filozofa, posebice Platonovim i Aristotelovim. Srednji vijek – kao vrijeme u kojemu su vladala arapska tumačenja grčkih izvornih spisa – obilježava se znakom neizvornosti koja naznačuje skrivenost istine. Drugim riječima, mislilo se da, primjerice, Ibn Rušdovim ili Tomininim tumačenjima Platona i Aristotela možemo doprijeti samo djelomično do istine, jer do prave istine se stiže neposrednim uvidom u njihove izvorne tekstove. Petrarka je vjerojatno prvi u tom smislu shvatio Srednji vijek kao mračnost/tminu (*tenebrae*), nasuprot svjetlu izvorne misli velikih starih mislilaca i umjetnika, pa pjeva: »... Poterunt discussis forte tenebris/ Ad purum priscumque iubar remeare nepotes.« (»Nakon što je mračnost odagnana,

pomoću kojih se postiže sličnost s prirodom.<sup>23</sup> U svezi s tim će u njega naposljetku proizaći i takav ukus prema kojemu u onomu prikazanom, s određenim gestama tijela i lica, treba biti izražena određena skladnost (*concinntitas*) i ljupkost (*gratia*) duševnih karaktera tih likova.<sup>24</sup>

U Albertijevim uputama usustavljen je spoj gore spomenuta dva polazišta lijepog ukusa, a s njegovim dodatnim zahtjevom da se tijela prikazuju u usklađenosti s duševnim karakterom, ukus je znatno nadograđen. Naime, neki su umjetnici otada izričito nastojali na prikazu nasljedovati duševna obilježja, i tomu pridavati najveću važnost. Potonje nastojanje u umjetnosti često je nastajalo ukorak s umjetnikovom sklonošću novoplatoničkoj filozofiji.<sup>25</sup>

Botticelli je u jednom razdoblju svojega života, nakon što se 1482. vratio iz Rima u Firenzu, bio pod velikim utjecajem novoplatoničke filozofije, posebice Ficinovog poimanja ljubavi,<sup>26</sup> a iz istog je razloga pri izradbi nekih svojih slika svu pažnju usmjeravao isključivo na izgled pojavnog oblika u prikazu koji personificira ono unutarnje, tj. dušu.<sup>27</sup> Utoliko postupak umjetničkog tvorenja, ako je riječ o, primjerice, *Rođenju Venere*, služi izradbi pojavnih oblika na prikazu koji bi u promatraču trebali izazvati simbolički doživljaj onoga božanskog/unutarnjeg, u skladu s mogućnošću rađanja platoničkog erosa. Budući da Botticelli unosi novoplatoničku simboliku u osjetilni sadržaj prikaza, treba reći da se filozofija/novoplatonizam u njegovim slikama očituje kao puka ikonografija. Jer ikonografija jest skup obilježja osjetilnog sadržaja nekog prikaza, pomoću kojih se može zaključiti o simbolici slike, ali ne i o obliku umjetničke izradbe.<sup>28</sup> Botticellijeva slika simbolički *ilustrira* jednu filozofiju.

U Michelangelovoj skulpturi novoplatonizam nije bio prisutan na način na koji ga je Botticelli uveo u slikarstvo. Michelangela nije zadovoljavala činjenica da je postupak umjetničkog oblikovanja usmjeren na izradbu scene (*historia*). Jer u tom slučaju novoplatonički pojam nije ostvaren izravno, već se u umjetnost uvodi posredno putem teorijskog tumačenja osjetilnog sadržaja. Michelangelo je htio da novoplatonički pojam bude ostvaren kao neposredni proizvod ruktvorenja, što bi značilo da umjetnik poznaje takvu vrstu postupka umjetničkog oblikovanja kojim se tvori nevidljivi oblik. Botticelli nije uvidio da bi novoplatonizam mogao izvirati već i iz samog postupka umjetničkog oblikovanja, pa u tom smislu nije otišao tako daleko kao Michelangelo. Time je značajno uvidjeti da je postupak umjetničkog oblikovanja u Botticellijevom slikarstvu još uvijek uskladiv s Albertijevim uputama koje osposobljavaju umjetnika za nasljedovanje izvanjskih oblika koji se pojavljuju u prirodi.

Umjetnički učinci ozbiljenja novoplatoničkih ikonografija povratno su utjecali na razvoj shvaćanja umjetnosti kod filozofa novoplatoničara. U tom smislu su na Ficina utjecala Pollaiuolova novoplatonička nastojanja u slikarstvu; manje je vjerojatno da je na njega utjecao Botticelli.<sup>29</sup> Tako Ficino uči da istinska ljepota ne ulazi u materiju ako ono što se pojavljuje nije (1) s ispravnim rasporedom (*Ordo*), (2) oblikovano po mjeri (*Modus*) u ispravnim odnosima dijelova i cjeline, te (3) usklađeno po ospoljenju (*Species*) s obzirom na boje i linije.<sup>30</sup> Ta tri Ficinova pripremna oblikovanja materije možemo shvatiti kao počela prirodne sumjernosti, a sumjernost kao nužan preduvjet ozbiljenja ljepote.<sup>31</sup> To shvaćanje je povezano s gore spomenutim Albertijevim oblikovnim početlima, jer se Albertijeve upute mogu shvatiti upravo kao pravila na temelju kojih se umjetnik osposobljava za najučinkovitije ostvarivanje sumjernosti, čime postaje savršeno pripremljen za izradbu lijepog djela.<sup>32</sup> Da su oblikovne moći u tom smislu ovisne o mjerama prirode, u to svakako

vjeruje Alberti, pa uči da se tek s određivanjem, nasljedovanjem i pamćenjem mjera iz prirode može postići ljepota/sumjernost na prikazu.<sup>33</sup> Ficinu je potonje shvaćanje jamačno bilo vrlo blisko.<sup>34</sup>

Time svaki umjetnik s novoplatoničkim nastojanjima, ali i oni, poput Leonarda da Vincija, koji su izričiti antiplatoničari, polaze od shvaćanja da umjetnik raspolaže postupkom umjetničkog oblikovanja kojim se izravno ozbiljuju

čistoj će se starini moći vratiti naši unuci.«  
– Petrarka, *Africa*, IX.

21

Pretpostavka povratka antici jest izučavanje antičkih izvora koji su sloveli kao istina naprosto – usp. Burckhardt, J., *Kultura renesanse u Italiji*, Prosvjeta, Zagreb 1997., str. 179. Alberti je tragao za znanjem o počelima ljepote u antičkim tekstovima, ali ujedno »konstatira poteškoću (*difficillimus*) pronalaska ljepote na antičkim umjetninama tisuću godina nakon propasti Rimskog Carstva« – Špičić, M., »Komentari«, u: Alberti, L. B., *O slikarstvu. De pictura/O kiparstvu. De statua*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2008., str. 137, bilješka 91.

22

Izučavala se anatomija, a ujedno su se počele proizvoditi tablice koje opisuju mjere čovjekove figure [usp. Alberti, *De statua* 12; Leonardo da Vinci, *Codex Urbinas Folio* 105r (Vatican, Codex Urbinas Latinus 1270.); *Windsor*, RL 12304r, 19129r, 19130v (Royal Library, Collection of Her Majesty The Queen), u: *Leonardo on Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a selection of documents relating to his career as an artist*, Kemp, M. (ur.), Kemp, M./Walker, M. (prijevod), Yale University Press, New Haven and London 1989.]. S tim je, u bitnom smislu, bila povezana perspektiva: »U renesansnoj je umjetnosti tako, u odnosu na onu srednjovjekovnu, više nego očita nova svijest o prostoru, što će doći do izražaja u uvažavanju zakona perspektive... Novi doživljaj prostora usko povezuje renesansnu umjetnost i prirodnu znanost.« Usp. Banić-Pajnić, E., »Renesansna filozofija«, u: Banić-Pajnić, E. (ur.), *Filozofija renesanse*, Školska knjiga, Zagreb 1996., str. 36.

23

Usp. Alberti, *De pictura* 2.39; *De statua* 5.

24

Alberti, *De pictura* 2.37: »Jedan je slikar naslikao Uliksa tako da si na njemu mogao prepoznati da njegovo ludilo nije bilo pravo, već lažno i hinjeno.« (Prijevod Gorane Stepanić, u: Alberti, L. B., *O slikarstvu. De pictura/O kiparstvu. De statua*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb 2008., str. 96).

25

Sokrat na jednom mjestu Ksenofonovih *Memorabilija* (3. 10, 1–4) iznosi mogućnost

izražavanja onoga nevidljivog u tjelesnom obliku, a na to se osvrću mnogi umjetnici renesansnog doba (usp. Alberti, *De pictura*, 2. 31). Na postavljeno pitanje kako je moguće nasljedovati ono što je bez boje, osjetnog oblika i bilo kojeg tjelesnog svojstva, Sokrat puti na razlog koji rasvjetljava činjenicu da, primjerice, onaj čovjek koji saznaje o nesreći prijatelja može oblikom lica izražavati pravednu prijateljsku brigu bez zavisti ili može, ako mu nije stalo do sreće prijatelja, imati suprotan izraz lica. Naravno, nije riječ o tomu da se na licu izražava bol, koliko je riječ o činjenici da se po izrazu/obliku i boji lica može dokučiti prisutnost ili neprisutnost zavisti. Slijedi da se vrlina, kao ono bestjelesno što pripada razumu, može manifestirati na tijelu.

26

Usp. Deimling, B., *Sandro Botticelli*, Taschen, Zagreb 2006., str. 45.

27

U platoničkim učenjima – u koje je i Botticelli kao član novoplatoničkog kruga na medicievskom dvoru morao biti upućen – ono izvanjsko najčešće se odnosi na tijelo i ono tjelesno, a ono unutarnje na dušu i ono duševno. Ukoliko se u raspravama o ljepoti polazi od takvih odnosa, onda postavka razlikovanja onoga izvanjskog kao tijela i onoga unutarnjeg kao duše postaje uzrokom izjednačavanja unutarnje ljepote s duševnom ljepotom, a izvanjske ljepote s tjelesnom ljepotom. Ako se pritom postavlja da ono izvanjsko samo nekako jest, ali ne odista (ὄν πως/οὐκ ὄντως ὄν), a da ono unutarnje odista jest (ὄντως ὄν) (Plotin, *Enn.* I. 6, 5. 15–25) – na temelju čega proizlazi da je ono unutarnje vrijednije od onoga izvanjskog – tada slijedi da je izvanjska ljepota manje vrijedna, ili čak nevrijedna. Svaki ukus oblikovan na temelju novoplatoničkog shvaćanja ljepote počiva na potonjoj razlici onoga izvanjskog i onoga unutarnjeg. Za Plotina ono unutarnje – budući da je duševno – jest ono što prethodi izvanjskoj ljepoti, i uzrokuje je. Ono tjelesno se može pojavljivati kao lijepo, no nije ljepota sama, jer tijelo nije suće po sebi. S obzirom na Plotinovo emanacijsko učenje i učenje o prvotnosti onoga nevidljivog, tijelo se tumači kao vidljivi odraz duše. Spoznaja tjelesne ljepote dio je spoznaje duševne ljepote – duševna ljepota je bliža ideji ljepote nego li ljepota tijela. O samom odnosu Ficinovog i Plotinovog poimanja ljepote usporedi drugo poglavlje u: Beierwaltes, W., *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Carl Winter-Universitätsverlag, Heidelberg 1980.



samo pojavni oblici. Dok Botticelli pojavne oblike dotjeruje u skladu s novoplatoničkom ikonografijom, Leonardo ostaje vjeran isključivo naturalističkom shvaćanju umjetnosti.<sup>35</sup>

Moglo bi se zaključiti da su se renesansni umjetnici slagali – koliko god da su se razlikovali u polazištima i mjerilu ukusa – u shvaćanju da se njihova nastojanja u umjetnosti, iako su različita, mogu ispuniti tek usavršavanjem istog temeljnog umjetničkoga postupka, koji se odnosi na moć nasljedovanja prirode.

Zadnje, zrelo razdoblje renesansne umjetnosti, koje je oslobođeno svih nedostataka u nasljedovanju prirode, počinje s djelom Leonarda da Vincija, jer je on bio prvi, prema Vasarijevom shvaćanju, koji je na savršen način ispunio umjetničku zadaću te u tom smislu ispravio sve pogreške svojih prethodnika.<sup>36</sup> Leonardo je po svemu sudeći bio svjestan te svoje izvrsnosti, pa je naginjao višem cilju od onoga koji postavlja Alberti. Dok je u tomu Leonardo bio prvi, Michelangelo je, prema istom shvaćanju, potpuno ovladao umjetničkim zadaćama *quattrocenta* i postao najizvrsniji renesansni umjetnik. Michelangelo je tu i takvu izvrsnost nasljedovanja prirode polagao u umjetničko tvorenje kao početni ulog, a ne kao cilj. Vasari s prijateljskim oduševljenjem opisuje njegovo djelo kao najviši doseg *la rinascita*.<sup>37</sup> Time naslućujemo da je težnja svih prethodnika Leonarda i Michelangela bila doseći savršenstvo ljudskoga umijeća ljepote u nasljedovanju prirode,<sup>38</sup> dok je težnja ove dvojice – nakon što su dosegli izvrsnost te vrste – bila postići drukčiji cilj.<sup>39</sup>

Leonardu da Vinciju viši cilj u umjetnosti nije predstavljalo ozbiljenje oblika onoga bestjelesnog u prikazu; njemu je cilj bila sama priroda. Umjetnička slika i slikar, prema njegovom shvaćanju, moraju postati zrcalo u kojemu se ogleda priroda, a pritom svrha nije tek savršeno zrcaljenje prirode, već pretvaranje zrcaljene slike prirode u samo iskustvo prirode, po čemu slika postaje druga priroda.<sup>40</sup>

U slikarstvu umjetnik postiže svoj cilj, prema Leonardovom shvaćanju, neprestanim i što raznolikijim gomilanjem nasljedovanja svega iz čega se sastoji priroda – kao uspinjanje na vrh neke građevine bez preskakanja stepenica:

»Želiš li dospjeti do vrha građevine morat ćeš se penjati korak po korak, u protivnom će biti nemoguće doseći vrh.«<sup>41</sup>

Pretpostavka takvog ispunjavanja višeg cilja u slikarstvu počiva na shvaćanju da je materija prirode u sebi združena sa zaokruženim savršenstvom istinske i vječne ljepote.

U madrigalu iz 1544., koji počinje s »U godina mnogo i mnogo kušnji«, Michelangelo kao da se izruguje Leonardovom shvaćanju slikarstva. U tom madrigalu Michelangelo ističe istinu o smrtnosti: nitko, pa ni najveći slikar ne može doseći Leonardov cilj zato što je čovjek iz prirodnog razloga propadljiv. Uzrok nemogućnosti da se umjetnost pretvori u savršeni oblik prirode jest nesavršenstvo prirode. Služeći se Leonardovom slikom uspinjanja na vrh, Michelangelo poručuje da ni umjetnik ni priroda nisu ono savršeno, jer priroda stari i umire:

»... Jer do uzvišenih novih djela  
čovjek kasno dopre i malo izdrži.  
Priroda slično,  
s vremena na vrijeme, od lika do lika,  
ako je do vrha, lutajući, ljepote stigla  
u tvom božanskom, stara je, i mora umrijet...«<sup>42</sup>



Pretvaranje umjetnosti u istinu prirode, zbog savršenstva prirode, koje bi se trebalo moći dostići savršenim nasljedovanjem svih likova iz prirode, jednog po jednog sve do vrha,<sup>43</sup> jest, prema Michelangelu, neispravan put, i izraz najvećeg nepoznavanja biti prirode. A Michelangelo je ponajviše zbog takvog Leonardovog shvaćanja slikarstva odbijao biti slikarom te je za sve slikare

28

Usp. Panofsky, E., »Novoplatonički pokret i Mikelandelo«, str. 19.

29

Botticelli i braća Antonio i Piero Pollaiuolo bili su Ficinovi suvremenici. Botticelli je bio mlađi desetak godina od Antonija Pollaiuola i Ficina. Ujedno valja znati da u *Poklonstvu kraljeva*, jednom od najmlađih Botticellijevih djela, još uopće nema novoplatoničke ikonografije, a tu sliku je naslikao desetak godina nakon što je bila zgotovljena Ficinova rasprava *De Amore*. Mitološke slike *Rođenje Venera*, *Proljeće te Palada i kentaur*, koje personificiraju određene oblike duševnosti u skladu s Ficinovima shvaćanjem ljubavi, nastaju nakon 1482., kada je Ficino bio u pedesetoj godini života. Također i njegovi crteži za *Božanstvenu komediju*, u kojima se možda najviše od svih Botticellijevih radova odražava novoplatonička ideja, nastaju vrlo kasno, između 1480. i 1490. Utoliko treba pretpostaviti da je Ficino odgajao ukus s obzirom na radove braće Pollaiuolo, s kojima je bio i prijatelj. Usp. Hemsoll, D., »Beauty in Late Fifteenth-Century Florence«, str. 67.

30

Usp. Ficino, M., »In convivium Platonis de amore commentarium 5. VI«, u: *M. Ficino's Commentary on Plato's Symposium*, (ur., prijevod, uvod: Gy. S. Jayne), University of Missouri (studies 19, 1), Columbia 1944.

31

Napomena: Plotin je na početku spisa *O lijepom* (*Enn.* I. 6, 1–5.) razlučio dvije vrste ljepote. Naveo je stoički stav prema kojemu je sumjernost počelo ljepote. Sumjernost postoji ako dijelovi neke cjeline stoje u skladnom odnosu spram sebe samih te ujedno spram cjeline. Postojanje sumjernosti uvjet je da se ono vidljivo nazove lijepim i zdravim (*Enn.* I. 6, 1. 20–30). Budući da stoici sumjernost uzimaju za počelo ljepote među tjelesnim sućima, Plotin bi, da je prihvatio stoičku tvrdnju, morao u svomjenu učenju govoriti o dva počela ljepote. Naime, za razliku od stoika, on ne uči samo o tjelesnim sućima, već uz ta postavlja i netjelesna suća. Ako bi prihvatio sumjernost kao počelo tjelesne ljepote, onda bi imao učenje o dva počela ljepote, budući da za počelo netjelesne ljepote neupitno prihvaća Um. Međutim, prema Plotinovom shvaćanju, postoji jedno počelo ljepote za sva suća. Da bi opovrgnuo stoike, naveo je primjer tjelesnih sastavina koje jesu sumjerne, a unatoč tomu nisu lijepe (*Enn.* I. 1. 35–45).

Usto treba uočiti da Plotin ne pobija svaku mogućnost odredbe ljepote u smislu sumjernosti, što novoplatonički opravdava Ficinovo postavljanje sumjernosti kao određenog uvjeta ljepote. Plotin samo kaže da nije najispravnije shvaćati sumjernost tjelesnih sastavina onime po čemu su one lijepe. Naime, među tjelesnim sastavinama razlikuju se one koje su sumjerne od onih koje nisu sumjerne. Sumjerne tjelesne sastavine uglavnom su lijepe, ali ne smije se misliti da su lijepe po sumjernosti. Plotin, pretpostavljajući učenje o prvotnosti onoga umskog, smatra da sumjerne tjelesne sastavine, za razliku od nesumjernih, suimaju umsku narav istote pa se stoga pojavljuju kao ono lijepo. S druge strane, duša je iz dijelova, a i vrlina kao ono duševno također ima dijelove. Sve što ima dijelove može biti sumjerno, pa ona duša koja nije sumjerna ne može biti lijepa. Time izlaze na vidjelo dvije vrste sumjernosti: sumjernost tijela i sumjernost duše. (1) Tjelesna sumjernost o kojoj govore stoici određuje se brojem i količinom, i ne može biti počelo ljepote. (2) Duševna sumjernost nadilazi brojevnu/količinsku odredljivost i može biti počelom ljepote; duševna sumjernost jest ono lijepo na način Uma.

32

Posebice je zanimljivo usporediti Ficinov opis mjere (*Modus*) s Albertijevim uputama u svezi kompozicije (*De pictura* 2. 36, 2. 37) ili mjerenja ljudske figure (*De statua* 5–13).

33

Usp. Alberti, *De Pictura* 3.55; Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* 5. VI.

34

Usp. Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* 5. VI: (1) Raspored (*Ordo*): dijelovi tjelesne cjeline se raspoređuju na mjesta koja im pripadaju po prirodi. Glava je gore, uši su sa strane itd. Raspored nije niti jedan od tjelesnih dijelova, već primjeren razmještaj tih dijelova, a razmještaj je neki razmak – ono koje po sebi nije vidljivo. (2) Mjera (*Modus*): pravilan i izjednačen odnos dijelova, jednog spram drugih i cjeline ujedno. Odnosi se na kolikoću: tri nosa po dužini jednaka su dužini lica, ako se krug širom otvorenih usta razdijeli na dva polukrugova, tada ta dva polukrugova odgovaraju ušnim školjkama, osam glava po duži jest dužina tijela itd. Mjera nije sama kolikoća, već granica kolikoće, a ta granica je nevidljiva površina, linija, točka. (3) Osposlenje (*Species*): oblici i



tvrdio da su poput starica, djevojaka i svećenika koji robuju ljupkosti onoga osjetilnog, neosjetljivi za istinski sklad.<sup>44</sup> Zato možemo naslutiti Michelangelov očaj kada ga je 1508. godine papa Julije II obvezao na oslikavanje Sikstinske kapele. To je Michelangelu predstavljalo bolan i mukotrpan zadatak. Naročito u početnim godinama osobnog uzdizanja u umjetnosti, njemu je slikarstvo bilo strano; možda se tek pred kraj života pomirio sa sobom kao slikarom: u slikarstvu nije iznalazio moći kojima bi mogao ozbiljiti onaj cilj u umjetnosti kojemu je žudio kao umjetnik-novoplatoničar, a žudio je izradbi koja se ostvaruje snagom odrješivanja, odstranjivanja, struganja, oduzimanja.<sup>45</sup> Budući da je tu snagu iznašao u samom postupku skulpturnog tvorenja, a ne slikarskog, »njegov« novoplatonizam očituje se ponajprije u kretanjima dijelova skulpture, naime u naročitim odnosima mase kamena i prostora. U slučaju Michelangelove skulpture novoplatonizam je prvotno prisutan u skulptorskom obliku, a ne sadržaju, te proizlazi kao izravan učinak umjetničke izradbe; tek naknadno je prisutan na ikonografski način.<sup>46</sup> Za njegovo slikarstvo vrijedi obrnuto: novoplatonizam je u njegovom slikarstvu, kao i u Botticelijevom, najviše prisutan u ikonografiji. Tomu je razlog bio taj – mislio je Michelangelo – što slikarstvo ovisi o snazi polaganja, a ne oduzimanja.<sup>47</sup>

Jednako su i Michelangelo i Botticelli htjeli da njihovo umjetničko djelo bude prožeto duhovnim značenjem vrline ili platoničkog pojma ljubavi. Botticelli je oblikovao lik Venere, jer je znao da ona predočuje nebesku ljubav. Ostalo je bilo stvar njegove slikarske sposobnosti koliko će uvjerljivo prikazati taj lik. Za razliku od Botticellija, Michelangelo se kao skulptor-novoplatoničar nije mogao zadovoljiti uvjerljivim prikazivanjem likova. Zato ne smijemo pomisliti da je Michelangelo prema sličnom razlogu u skulpturi oblikovao lik Mojsija, kao što je Botticelli u slikarstvu oblikovalo lik Venere. Michelangelo je htio skulptorskim postupkom odrješivanja/oduzimanja izravno omogućiti nastajanje novoplatoničkog pojma.<sup>48</sup> To znači sljedeće: dok Botticelli umjetnički oblikuje *vidljivi* lik Venere, jer je upravo njega odabrao za simbol nebeskog pojma ljubavi, dotle Michelangelo skulptorski oblikuje *nevidljivi* oblik, pri čemu vidljivi lik Mojsija dolazi uzgredno.<sup>49</sup>

Michelangelo je, naravno, pokušao i u slikarstvu postići isti učinak.<sup>50</sup> U nastojanju da postupak slikanja usuglasi s postupkom kiparskog tvorenja, u koji je jedino vjerovao, uspio je na koncu postići – morat ćemo priznati – možda i ono najviše što se može postići u slikarstvu. Jer teško da netko može išta drugo zaključiti nakon što vidi svod Sikstinske kapele. No to očito nije moglo biti ono istinski michelangelovsko, prije svega zato što Michelangelo nije našao sebe ni u jednoj umjetnosti toliko koliko u kiparstvu,<sup>51</sup> i zato što novoplatonizam u njegovom slikarstvu ostaje određen pojmom koji se uvodi u osjetilni sadržaj putem naknadnog teorijskog razmatranja slike. Michelangelo nije vjerovao da slikarstvo omogućuje umjetniku da oslobodi novoplatonički pojam izravno, u postupku samog rukotvorenja.

Prije nego li vidimo kako je Michelangelo izravno ostvarivao novoplatonizam u skulpturi, valja vidjeti kako je ostvario novoplatoničku ikonografiju u slikarstvu.

Kako Michelangelo nije mogao nagovoriti papu da posao oslikavanja svoda Sikstinske kapele dodijeli nekom drugom umjetniku, danas su na tom svodu ovjekovječena novoplatonička načela u najvećem ikonografskom poduhvatu te vrste. Prema tumačenju Charlesa De Tolnaya, Michelangelo je simbolički raščlanio svod na tri razine.

(1) Centralni dio svoda predstavlja najvišu razinu uspona ljudske duše k Bogu, a sastavljen je iz prikaza biblijskih scena *Postanka*, kojima se želi

simbolički ilustrirati umska spoznaja Božje istine. Taj dio cjelokupne scenske kompozicije svoda shvaćamo kao personifikaciju života duše na nadnebeskom mjestu (ὑπερουράνιος τόπος).

boje dijelova koji sastavljaju cjelinu, tj. sklad svjetla-sjene i linija. Taj sklad nije u materiji.

35

Iako Leonardo da Vinci uopće nije zauzimao platoničko polazište u umjetnosti, jer je u svojim djelima htio prikazati prirodne pojave i tjelesna kretanja kao ono istinskije od duše i duševnosti, u konačnici se on mogao prilagoditi i umjetničkim nastojanjima oko prikazivanja duševnosti. Najočitiji primjer toga je njegova *Mona Lisa* (započeta 1505.) – usp. Hemsoll, D., »Beauty in Late Fifteenth-Century Florence«, str. 74. Čini se da pravi razlog zašto se Leonardo da Vinci mogao, kao izričiti antiplatoničar, tobože prilagoditi ukusu koji želi u prikazu ostvariti određenu duševnost, leži u činjenici da je izražavanje duševnosti najljepše u onom pojavnom obliku koji izražava »mladenačku snagu« prirode, a tako se svagda ujedno slavi i materija. U tom smislu Alberti puti slikare da ne slikaju ništa poput izbornog lica starice, a da što je više moguće prikazuju mlada tijela, tj. lijepo obličje materije – usp. Alberti, *De pictura* 2.35.

36

Tek nakon što su neki slikari potpuno ovladali Albertijevim pravilima slikanja, moglo se napustiti shvaćanje da je cilj slikarstva moći postići sve ono što je moguće postići iz poznavanja oblikotvornih počela kojima se na slici nasljeduje sklad prirode.

37

Usp. Vasari, G., *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, »CID-NOVA«, Zagreb 2007., str. 20.

38

Smatralo se da je Cimabue, učitelj Giotta, prvi otkrio sklad prirode, koji su u antici nazivali umjernošću, a u renesansi onim što je *vera proportio*, ali da je Giotto prvi uspješnije uspio oblikovati taj sklad. Kasnije umjetnici, poput Masaccio i Donatella, još uspješnije nasljeduju prirodu, ali ne bez grešaka (usp. Panofsky, E., *Renaissance and Renaissances in Western Art*, str. 27). Prvi je Leonardo, prema Vasariju, uspio ostaviti sve umjetnike iza sebe, jer je slikao »vrhunskim umijećem«, tako savršeno da njegov učitelj slikanja, Andrea del Verrocchio, odustaje od slikarstva – usp. Vasari, G., *Životi slavnih slikara, kipara i arhitekata*, str. 251 i 253.

39

Naravno, to ne znači da Leonardo i Michelangelo nisu uviđali da je umjetnost moć proizvođenja sličnosti s prirodom (*at natura similitudinem*), ali oni to i takvo proizvođenje više nisu shvaćali kao ispunjavanje umjetni-

kove zadaće. Neki povjesničari umjetnosti shvaćaju da su Leonardo i Michelangelo na taj način preusmjerili umjetničko tvorenje od Albertijevih zacrtanih zadaća – koje se u konačnici svode na vježbanje nasljedovanja ispravne perspektive u prostoru – »prema problemu opisivanja pokreta«. Usp. Toman, R. (ur.), *The Art of the Italian Renaissance*, Könemann, Cologne 1995., str. 434.

40

Usp. *Leonardo on Painting*, str. 202 (prijevod *Codex Urbinas Folio 33v*). Prema Leonardu da Vinciju svaki početni trenutak tvorenja slike ozbiljuje geometrijske likove/oblike iz prirode poput matematičkog umovanja, ali slikarstvo se uzdiže iznad znanosti matematike. Slikarstvo u prodiranju do prirode svoj cilj ne treba vidjeti, poput matematike, u razotkrivanju istine kao učinka prirodnog iskustva, već treba ići dalje od toga: – postati samo iskustvo i istina prirode. Usp. *Leonardo on Painting*, str. 18 (prijevodi iz *Codex Urbinas Folio 4r*).

41

Usp. *Leonardo on Painting*, str. 197 (prijevod iz *Codex Urbinas Folio 31r-v*).

42

Buonarroti, M., »Negli anni molti e nelle molte pruove« (madrigal, Frey br. 241), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom* (prijevod Mladen Machiedo), Istarska naklada, Pula 1986., str. 55.

43

Usp. *Leonardo on Painting*, str. 197 (prijevod iz *Codex Urbinas Folio 31r-v*).

44

Usp. Neret, G., *Michelangelo*, Taschen/Europapress holding, Zagreb 2006., str. 15. Koliko je Michelangelo bio ljut zbog činjenice da su drugi ljudi u ono vrijeme bili voljni slušati Leonardova tumačenja stvari, to možemo razaznati na temelju anegdote pripisane Anonimu Magliabecchianu, u kojoj je opisan trenutak u kojemu se Michelangelo slučajno našao na mjestu na kojemu su se okupili Firentinci kada su zahtijevali od Leonarda da im istumači Dantea, pa je Leonardo, ugledavši Michelangela, dao riječ Michelangelu, što je Michelangelo shvatio kao ismijavanje i stoga se oštro okomio na Leonardove neuspjehe u umjetnosti – usp. Frere, J.-C., *Leonardo. Painter, Inventor, Visionary, Mathematician, Philosopher, Engineer*, Terrail, Paris 2001., str. 121.

45

Buonarroti, M., *Pismo Benedettu Varchiju* (355): »Kažem da mi se čini da se slikarstvo drži boljim, ukoliko se više približava reljefu,



- (2) Dio scenske kompozicije između najviše i najniže razine svoda sastavljen je iz niza prikaza Proroka i Proročica, koji naznačuju umsko suimanje istine Boga i personificiraju preporađanje duše/prosvjetljenje, kao *spiritualis ignis*.
- (3) Najniža razina, smještena u lunete i pandantive, prikazuje scene prema knjizi rodoslovlja Isusa Krista, opisane u *Evandjelju po Mateju*. Riječ je o slikarskoj personifikaciji zemaljskog, najnižeg života duše.<sup>52</sup>

Značajno je pritom primijetiti da Tolnay ne progovara o bitnom razlogu broja devet na najvišem dijelu svoda, a taj razlog, po svemu sudeći, jest izričito novoplatonički.

Platon u *Fedru* (246 d–249 a) iznaša dio jednog mita, po kojemu se krilate ljudske duše u nebeskoj oblasti, prije tjelesnog rađanja, uzdižu do nebeskog vrha oko kojega kružeći mogu upirati pogled preko neba u ideje. Duše – ljudske i božanske – su raspoređene u dvanaest redova koje predvodi bog Zeus. Svaki od dvanaest redova uspinjanja predvođen je jednim zasebnim blaženim (μακάρο) bogom.<sup>53</sup> Sve dok se ljudske duše nalaze u nebeskoj oblasti, raspoređene su u tih dvanaest redova, a karakter pojedine ljudske duše je određen glavnim obilježjem boga koji predvodi njezin red u koji je raspoređena. Kada se jednom uspe do vrha neba, svaka ljudska duša postaje to istinskija i jača što se više uspije, kružeći u krugu oko nadnebeskog mjesta, nagledati ideja. Krug se ispunja kada se vrati u početnu točku od koje je na vrhu neba započela kruženje. Ljudska duša ne može u jednom krugu oko nadnebeskog mjesta za čitavo vrijeme kruženja gledati u ideje, niti ih može puno gledati, jer nema snagu božanskih, već ljudskih konja krilate kočije od koje je sastavljena, ali što više ugleda to više stječe snage za još jedan krug. Ideje, za koje se duša na vrhu neba bori da ih što više ugleda, jesu njezina najveća hrana. Što manje uspije vidjeti ideja, to je više ispunjena zaboravom na njih. Tako oteža i počinje padati u najnižu oblast – zemaljsku. Postoji devet načina pada, tj. devet vrsta oblika zaborava kao devet mogućih vrsta otjelovljivanja duše na zemlji. Dakle, na neki način, dok je duša na nebeskom vrhu i dok kruži oko (περὶ) ideja, broj devet je tamo prisutan, jer se ljudska duša na vrhu neba, zacijelo, okreće na jedan od devet mogućih načina zaborava.

Utoliko možemo tumačiti ikonografiju svoda Sikstinske kapele i na sljedeći način.

Švod Sikstinske kapele je bio poduprt s dvanaest luneta i pandantiva (četiri ugaona pandantiva su veća), a Michelangelo je prostore unutar tih dvanaest luneta i pandantiva ispunio scenama koje označavaju zemaljski život duše. Ljudska duša se sa zemaljske razine uzdiže na nebo u jednom od dvanaest redova uspinjanja. Broj dvanaest, stoga, prema mogućnosti uzdizanja mora biti prisutan na zemaljskoj razini. Utoliko raspoređenost scena koje simboliziraju zemaljski život duše u dvanaest luneta i pandantiva možemo shvatiti kao dvanaest različitih zemaljskih uzletišta duše prema nebeskom vrhu. Michelangelo je na donji pojas, koji simbolizira zemaljsku razinu uzlijetanja duše prema nebu, dodao pojas koji je sastavio iz dvanaest prikaza Proroka i Proročica. Taj pojas simbolizira same redove nebeskog uspinjanja. A kada se ljudska duša uzdigne do samoga vrha, tada se tamo, prema tumačenju mita iz *Fedra*, može okretati na devet načina, ovisno o njezinoj snazi gledanja ideja. Ljudska duša koja je najjača kruži na nadnebeskom mjestu na filozofijski način, a nakon pada će se otjeloviti kao filozof; ljudska duša koja ima najmanje snage kruži poput tiranina pa će postati tiranin. Tiranin predstavlja najslabiji oblik kruženja – deveti.<sup>54</sup> Zato možda nije sasvim slučajno Michelangelo podijelio sam

vrh svoda na devet pravokutnih polja. Devet polja s devet scena *Postanka* simbolizira devet mogućih načina gledanja ideja, tj. zaborava ideja.

Simbolika ikonografije služi slikovitom određivanju pojmova koji su stvar teorije, a ne umjetničke izradbe. Nasuprot tomu, Michelangelo je zahtijevao da se novoplatonizam uz pomoć odrješivanja/odstranjivanja ostvari u skulpturi

a reljef da se drži gorim, ukoliko se približava slikarstvu: i stoga se meni vazda činilo da je kiparstvo svjetiljka slikarstvu i da je između jednog i drugog razlika kao između sunca i mjeseca. Sad, nakon što sam pročitao u vašoj Knjižici, gdje kažete da su, filozofski govoreći, one stvari kojima je jedan te isti cilj jedna te ista stvar; promijenio sam mišljenje: i kažem da ako veći razbor i teškoća, smetnja i naprezanje, ne dovodi do veće plemenitosti; da su (onda) slikarstvo i kiparstvo jedna te ista stvar; a da bi se nju držalo takvom, ne bi smio svaki slikar živjeti bez kiparstva kao i slikarstva; i slično, kipar bez slikarstva i kiparstva. Ja smatram kiparstvom ono što se izvodi *snagom oduzimanja*: onim što se izvodi putem polaganja, slično je slikarstvu: doista, jer izlazeći i jedno i drugo iz istog poznavanja, naime kiparstvo i slikarstvo, može ih se navesti da lijepo sklope mir i da napuste tolike prepirke; jer se gubi na to više vremena nego li da se stvara likove i kipove. Onaj koji napisa da je slikarstvo plemenitije od kiparstva, ako je tako dobro shvatio (i) drugo što je napisao, napisala bi to bolje moja služavka.« U: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom* (prijevod Mladen Machiedo), Istarska naklada, Pula 1986., str. 106 (kurziv dodan).

46

O novoplatonizmu u Michelangelovoj skulpturi u smislu ikonografije vidi: Panofsky, E., »Novoplatonički pokret i Mikelandelo«, str. 135–179.

47

O shvaćanju polaganja/dodavanja i odstranjivanja/oduzimanja s obzirom na prirodu pojedinih umjetničkih vrsta vidi u Albertijevoj raspravi *De statua 2*.

48

Michelangelo ne vidi u komadu kamena traženi čovjekov lik, kako to Alberti misli za skulptora (*De pictura 2*), već umski pojam. Zato započinje jednu svoju pjesmu: »Umjetnik vrsni nema neke *misli* / a da u mramoru ona već ne spava...« (kurziv dodan) Usp. Michelangelo, »Non ha l'ottimo artista alcun concetto«, u: Michelangelo, *Soneti*, str. 35. Misao koja spava u kamenu je sam novoplatonički pojam – usp. Machiedo, M., »Prae-scriptum uz Pisma«, u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 16.

49

Primjećujemo da dva stoljeća poslije Kant uči da umjetničko djelo sačinjava istinski predmet suda ukusa s obzirom na njegov oblik,

a ne sadržaj. Nije prikaz određenog svijeta ono lijepo, već ispreplitanje poteza kojima su oblikovane linije [usp. Kant, I., *Kritik der Urteilstkraft* § 4. (B 11), Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2006., str. 53]. Kant kaže da prikaz nekog čovjeka i njegovog tijela ne može u umjetničkom djelu biti povezan s umjetničkom ljepotom ako se pri gledanju pretpostavlja pojam prema kojemu se određuje prikaz [usp. Kant, I., *Kritik der Urteilstkraft* § 16. (B 50), str. 84]. Na umjetničkom djelu lijepo je ono što se odnosi na skladno ispreplitanje dijelova umjetničke cjeline, a u slučaju skulpture to su dijelovi mase skulpture, pa, stoga, kipar oblikuje odnose između mase i prostora, a ne Mojsija. Ako skulpturu određujemo prema pojmu i simboličkom značenju Mojsija, tada je ljepota same skulpture podređena teorijskom razmatranju stvari, a ne estetičkom.

50

S tim u svezi jedna napomena: renesansni slikari, osim na pretežito jednobojan *chiaroscuro* način, postižu jedinstvo/sklad boje i skladnim ritmičkim odnosima intenzivnih krivih i komplementarnih parova boja. Prvi način pripada Firentinskoj školi, drugi Venecijanskoj. Michelangelo je sve scene na svodu Sikstinske kapele koje simboliziraju zemaljski/prirodni vid duše slikao pretežno na *chiaroscuro* način. To ne čudi ako znamo da je Leonardu, najvećem predstavniku naturalizma u renesansnoj umjetnosti, *chiaroscuro* predstavljao glavnu stvar u nasljedovanju istine prirode. Pratimo li koliko i gdje se Michelangelo na svodu Sikstinske kapele koristio *chiaroscuro* tehnikom, uočiti ćemo da su prema središtu svoda prikazi sve više odriješeni od primanja svjetlosti na *chiaroscuro* način. Ako izdvojimo, primjerice, Perzijsku proročicu i razmotrimo oblikovno počelo primanja svjetlosti, tada uviđamo jednu složenost u stupnjevanju svjetline, po kojoj primanje svjetlosti odudara od *chiaroscuro* načina. Razvedena ploha haljine je zelene boje. Jedan dio te plohe je izričito svijetao, drugi je taman: gruba podjela svijetlog i tamnog. Potom se u onoj izričito svijetloj polovici, s jedne strane, te u tamnoj polovici, s druge strane, izvršava još jedno stupnjevanje svjetloće: u svjetlijem dijelu stupnjevanje svjetloće je jednako kao i u tamnijem dijelu, ali u svjetlijem dijelu je svjetlije, a u tamnijem tamnije. U različitim razinama svjetloće iste boje isti postupak stupnjevanja svjetline u konačnici uravnotežuje mnoštvo razina svijetlog i tamnog iste boje. Učinak jest postignuće jednobojnosti bez obzira na različitosti. Jednobojnost je pre-



kao nevidljivi oblik i izravan učinak postupka ruktvorenja; duboko je vjerovao da novoplatonička načela nisu isključivo stvar misaono-teorijskih moći, već da mogu biti i stvar misaono-ruktvorećih moći. Za razliku od slikarstva, Michelangelo u skulpturi nastoji osloboditi umjetnički postupak svake veze s pojavnim oblicima, pa preokreće bit postupka renesansnog umjetničkog tvorenja.

Michelangelo se u kiparstvu ne trudi nasljedovati prirodne oblike, već, tomu nasuprot, teži da se sama priroda pretvori u umjetnički oblik i ljepotu. Odnosno, ako uopće treba insistirati na odnosu između umjetnosti i prirode, tada, prema njegovom shvaćanju, nije umjetnost ta koja uči i usavršava samu sebe prema uzoru koji iznalazi u prirodi, već bi trebalo biti tako da se priroda tvori i oblikuje prema uzorima koji se iznalaze u umjetniku/umjetnosti.

Umanjivanjem vrijednosti nasljedovanja prirode, a isticanjem savršenstva umjetničkog postupka, Michelangelo je, zapravo, započeo s nečim što bi se moglo shvatiti kao skončavanje prirode u umjetnosti. Što je priroda bliža kraju, to je unutarnji život duše istinskiji: u madrigalima prirodni život naziva on mrtvim životom. Stoga bi se moć njegove umjetnosti trebala sastojati na usmjeravanju prirode prema njezinom kraju. Michelangelo, međutim, uviđa da je priroda spremna umrijeti samo ako ostvari najviši stupanj ljepote, pa skončavanje prirode u umjetnosti ne znači ništa drugo do li to da je treba umjetnički uljepšati do njezina savršenstva.

Michelangelo u jednom madrigalu bolje pojašnjava bit svojeg nastojanja u umjetnosti.<sup>55</sup>

Dok se umjetnik trudi uljepšati prirodu do njezina savršenstva, da bi se priroda ogledala u umjetničkom prikazu kao »ravna raj«, dotle, s druge strane, takav umjetnikov posao jest onaj koji poružnjuje umjetnika. Služeći prirodi, umjetnik postaje sve stariji i ružniji. U tom smislu umjetnik na neki način biva nasamaren od prirode i s pravom mu se može nasmiјati, jer proizvođači najviši stupanj prirodne ljepote ujedno dokrajčuju svoju prirodnu ljepotu. Potom Michelangelo ipak zaključuje nešto neočekivano: umjetnika može spasiti vjera u ljepotu onostranog oblika. Naime, ako umjetnik istinski naginje onostranoj ljepoti, tada zna da, zapravo, nije odan prirodi, pa dok je uljepšava, ništa ga ne priječi da je iznevjeri. Pobjedonosno zaključuje da se umjetnikov posao uljepšavanja prirode može ismijati ako, i samo ako, umjetnik dopusti prirodi da ga ismije.<sup>56</sup> Zato Michelangelo, ne dopuštajući prirodi da ga nasamari i ismije, s vjerom u ljepotu onostranog oblika, preokreće postupak umjetničkog tvorenja u upravljanje kojim se u prirodi uz pomoć umjetnosti tvori oblik unutarnjega umovanja. Umjetničkim postupkom odrješivanja/odstranjivanja, on skončava život pojavnim obliku, tj. prirodi, a porađa život pojma.

\* \* \*

Prema novoplatoničkom shvaćanju, ljudska duša može postati u sebi jedinstvena, ali nikada i ono *jedno* naprosto. Duša jest sastavina iz dvije vrste svjetlosti, od kojih je jedna natprirodna, a druga prirodna.<sup>57</sup> Natprirodna svjetlost u čovjeku jest moć žuđenja za Bogom, a prirodna svjetlost za onim zemaljskim.

Prirodnu svjetlost Michelangelo shvaća kao moć putene ljubavi, a u određenom smislu je veže za neisklesanu, sirovu i tvrdu koru kamena: sve dok se tvrdoća i sirovost kamena ne oplemene odrješivanjem od svega prekomjernog, dotle je čovjek puki rob opakih žudnji, zaveden zemaljskom ljubavlju.<sup>58</sup>

Prirodna svjetlost ne dopušta prodor natprirodne svjetlosti, već joj se opire, kao što se oko naviknuto vidu u tami opire izravnoj svjetlosti sunca. Bez natprirodne svjetlosti duša ostaje poput neobrađenog kamena: sirova i tvrda. Kao što oko vidi tjelesne oblike pomoću sunčeve svjetlosti, tako duša prima bestjelesne oblike izravnim gledanjem u lice Boga u božanskoj svjetlosti.

Natprirodna svjetlost duše prema Ficinu jest moć božanskih zraka koje osjetilno oko ne može vidjeti, a Michelangelo te zrake spominje na isti način, pa kaže da one pogađaju srce kroz zatvorene oči,<sup>59</sup> i dodaje da one draguljima daju veći sjaj nego što ga imaju temeljem vlastitih svojstava.<sup>60</sup>

Odnos prirodne i natprirodne svjetlosti u bitnom je vezan za odnos bijelog/dobrog i crnog/opakog konja krilate kočije koju Platon u *Fedru* (246 a–253 d) prisposobljuje s dušom. Ljudska duša je podijeljena na dva dijela. (1) Bijeli konj s moćima natprirodne svjetlosti je slikovit opis besmrtnog/božanskog vida ljudske duše – razumnost/razboritost, (2) a crni konj s moćima prirodne svjetlosti je slikovit opis smrtnog/zemaljskog vida ljudske duše – žuđenje za onim tjelesnim. Ficino ne tumači crnog konja kao opakog po sebi, već uzrok njegove opakosti vidi u prijanjanju uz kretanja prirode koja su pod znakom različitosti (*alteritas*), a ne istosti (*identitas*).<sup>61</sup> Oba konja su krilata, a da bi se duša kao kočija uzdigla do ideje ljepote, konji se moraju međusobno složiti i združiti. To je moguće jer bijeli/dobar konj ima moć odnjegovati crnog/opa-

ma platoničarima jedna od najvećih vrijednosti onoga osjetnog (usp. Platon, *Phil.* 53 a–d; Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* 5. VI). Tolnay uvida učinak jednobojnosti u cjelini kolorističke kompozicije svoda Sikstinske kapele (usp. Tolnay, C., *The Sistine Ceiling*, Princeton University Press, Princeton, 1945., str. 99–101). O čišćenju boje na freski između 1964. i 1993. vidi u: Mancinelli, F., *The Sistine Chapel*, Edizioni Musei Vaticani, Vatican 2004., str. 98–111.

51  
Svagda se potpisivao s oznakom kipar, nikada drukčije.

52  
O svemu tome ponajbolje vidi u: Tolnay, C., *The Sistine Ceiling*; usp. Damjanov, J., *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb 1991., str. 171–175.

53  
Ficino Zeusa imenuje Jupiterom i tumači ga kao dušu svijeta, a imućne bogove shvaća kao besmrtno upravljajuće dvanaest zemaljskih sfera – usp. Ficino, M., »Commentary on the *Phaedrus*, 2. II«, u: Ficino, M., *Commentaries on Plato, Volume 1. Phaedrus and Ion* (ur., prijevod: Michael J. B. Allen), Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts–London/England 2008.

54  
U Platonovom *Fedru* (248 d–249 a) iznesen je sljedeći poredak kruženja duše, od najjače duše prema najslabijoj: 1. filozof, ljubitelj ljepote ili netko tko ima muzičku i ljubavničku narav, 2. kralj, ratnik ili vladar, 3. politički službenik ili gospodarstvenik, 4. trudbenik-

gimnastičar ili liječnik, 5. proricatelj ili svećenik, 6. pjesnik ili neki drugi umjetnik, 7. obrtnik ili zemljoradnik, 8. sofist ili demagog, 9. tiranin.

55  
Buonarroti, M., »Costei pur si delibera« (Frey, br. 172), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 53.

56  
Ibidem: »... no presretnim se smatrat mogu, / ako svladam, ljepšajuć, prirodu.« Napomena: dok je Leonardov viši cilj u umjetnosti postati sama ljepota prirode, dotle je Michelangelov viši cilj pobijediti prirodu u tvorenju njezine ljepote.

57  
Usp. Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* IV. 4.

58  
Usp. Buonarroti, M., »Si come per levar, donna, si pone« (Frey br. 152), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 50.

59  
Usp. Buonarroti, M., »Dagli occhi del mio ben si parte e vola« (Frey br. 30), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 34.

60  
Usp. Buonarroti, M., »Lezi, vezzi, carezze, or, feste e perle« (Frey br. 115), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 43.

61  
Ficino, M., *Commentary on the Phaedrus*, 2. VII.

kog konja,<sup>62</sup> tj. prirodna svjetlost uz pomoć natprirodne svjetlosti može postati plemenita pa žudnje mogu dopustiti razumu da upravlja njima.

Dobar konj svojim krilima svagda upravlja kočiju prema vrhu neba, ne bi li duša kružila oko nadnebeskog mjesta u skladu s prirodom umskog kruženja. Ako ljudska duša u sebi postigne složnost i vjenčanje između svojeg smrtnog i svojeg besmrtnog vida, tada, prema Ficinovom shvaćanju, nalikuje savršenom kruženju krilate kočije duše svijeta.<sup>63</sup> U tom slučaju ljudska duša postaje poput nebeskog tijela s besmrtnom dušom, jer se u cjelini sa sobom kreće jednako kružno, što Ficino tumači kao povratak ljudske duše samoj sebi.<sup>64</sup>

Michelangelovi stihovi potvrđuju da se i on slagao s potonjim shvaćanjem kako je za uzdizanje duše do vrha neba potrebno postići slaganje zemaljskog vida duše s božanskim. U sonetima posvećenim Tomasu Cavalieriju,<sup>65</sup> sasvim se jasno očituje Michelangelova unutarnja borba između dvije vrste ljubavnih žudnji.<sup>66</sup> U mnogim stihovima pjeva o besmrtnoj žudnji za nebeskom ljubavlju, koju sprječava zemaljska putenost. Prema Michelangelovim stihovima naslućujemo da postignuće unutarnjeg sklada, združivanje dobrog i opakog konja krilate kočije, nikada nije i ne može biti ono zgotovljeno, dokraja ostvareno, već je, naprotiv, ono koje se svagda rađa. Michelangelo uviđa da će nebesku ljepotu doseći u platonskoj ljubavi u kojoj je snaga besmrtnih krila dovoljno jaka da podigne prema vrhu neba i zemaljsku žudnju.<sup>67</sup>

- (1) Na razini prirode oplemenjivanje materije izvršava duh svijeta (*spiritus mundanus*).<sup>68</sup> On priprema prvotnu materiju na primanje oblika ljepote.<sup>69</sup> Tako duh svijeta u prirodi posreduje između prvotne materije i oblika, proizvodeći oblik prirode, i omogućuje prirodi da prima ljepotu.
- (2) Na razini pojedinačnog čovjeka oplemenjivanje smrtnog/zemaljskog vida duše izvršava duh čovjeka (*spiritus humanus*). On oplemenjuje žudnje, posreduje između duše i tijela i spaja ih u jedno. Tako duh čovjeka proizvodi oblik duše koji prima ljepotu, pri čemu čovjek postaje vri.<sup>70</sup>

Unutarnje primanje ljepote u ljudskoj duši je, po svemu sudeći, nasljedovanje ideje ljudske duše. Ficino će reći, tumačenjem *Fedra*, da je nasljedovanje ideje ljudske duše umsko kruženje (*circuitus intelligentiae*) u duši.<sup>71</sup> Riječ je o poslu kočijaša duše, a izvrsnost njegovog posla može omogućiti vjenčanje dobrog i opakog krilatog konja duše. Ako se konji međusobno združe, tada se umsko kruženje u bijelom konju očituje kao kruženje razuma, a u crnom konju kao kruženje prirode. Ljudska duša koja na taj način kruži, najviše nalikuje duši svijeta, – jer zbog savršenog kruženja duše svijeta, sve se u prirodi kreće kružno i sa sobom istovjetno.<sup>72</sup>

Na temelju shvaćanja sličnog ustrojstva duše čovjeka i duše svijeta, Michelangelo je morao doći do sljedećeg uvida: budući da duša svijeta, kružeći na savršen način u jedinstvu sa sobom, može u vidu tvorbe svjetskoga duha uzrokovati unutarnje jedinstvo u prirodi, tada će čovjek, ako postane usklađen sa sobom poput duše svijeta, moći također proizvoditi sumjernost u materiji i unutarnji oblik u dijelovima prirode.<sup>73</sup> Ali dok je jedinstvena duša svijeta uzrok oblikovanja ljepote sveukupne prirode, dotle jedinstvena duša čovjeka može biti uzrok oblikovanja ljepote samo nekog izdvojenog dijela prirode, primjerice, komada mramora.<sup>74</sup> Pritom stoji da ljepota utisnuta u materiju svekolike prirode jest na jednak način ono opće kao i ljepota utisnuta u pojedinačni komad kamena.<sup>75</sup>



Dok god čovjek kao umjetnik odgaja svoj žudeći dio duše izabirući platonsku ljubav namjesto putenosti, dotle je u mogućnosti gledati Božji oblik, a on se nalazi unutar svega, pa i unutar komada mramora.<sup>76</sup> Budući da je Mi-

62

Ibidem, 2. VII.

63

Ibidem, 3. 19.

64

Ficino, M., *Commentary on the Phaedrus*, 3. 19: »Curram vero proprie corpus caeleste vocamus cum immortalis qualibet anima semipiternum sphaericumque natura motuve celerimum. Animam quoque curram appellare possumus propter motum, rotas autem duas conversionem animae ad se ipsam conversionemque iterum ad superna.«

65

Usp. Francese, J., »On Homoerotic Tension in Michelangelo's Poetry«, *Modern Languages Notes* 117 (1/2002), str. 17–47.

66

Michelangelo u zadnjem stihu soneta »A che più debb'io mai l'intensa voglia« spominje konjanika. Stih glasi: »Naoružan konjanik u ropstvu me drži« (»Resto prigione d'un Cavalier armato«). Cavaliere odgovara novoplatoničkom značenju konjanika koji upravlja kriptalom kočijom duše prema vrhu neba. Važno je pritom uvidjeti da je Ficino u *In Convivium* pripisao Fedrov govor iz Platonovog *Symposija* Giovanniiju Cavalcantiju, jer Cavalcanti na latinskom i talijanskom jest imenički oblik glagola *cavalcare* ('jahati'). Tako Cavalcanti može primjereno označavati bit kočijaša prema mitu o duši koji se nalazi u *Fedru*, odnosno, poistovjetiti se s Fedrom. Michelangelo očito po uzoru na Ficina dodjeljuje isto značenje svojem ljubavniku, budući da su Cavaliere i Cavalcanti iste etimologije – usp. Allen, M. J. B., »Introduction«, u: Ficino, M., *Commentaries on Plato. Volume 1. Phaedrus and Ion*, Harvard University Press, Cambridge/Massachusetts–London/England 2008., str. xliv, bilj. 44. (Napomena: Delorko u istom sonetu ne prevodi 'Cavalier' kao 'kočijaš', već kao 'vitez'. Tako narušava platoničko značenje soneta – usp. Michelangelo, *Sonetti*, str. 31.)

67

Usp. Michelangelo, »S'un casto amor, s'una pietà superna« (na hrvatski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Sonetti*, str. 19.

68

Andeoski um, duša svijeta i priroda – kao tri oblasti koje nastaju iz Boga – imaju svoju materiju. Naime, Ficino uči o tri materije (usp. Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* I. 3). (1) Materija andeoskoga uma spaja se s oblicima andeoskog uma naprosto. (2) Materija duše svijeta se također spaja s oblicima duše svijeta naprosto. Utoliko

andeoski um i duša svijeta postaju, svako zasebno u sebi, ono jedno i jedinstveno. (3) Dočim se materija prirode, tj. prvotna materija, nikada ne može spojiti s oblicima prirode, jer je predaleko od Boga. Iz tog razloga duh svijeta – kao moć duše svijeta koja prodire u samu oblast prirode – posreduje između prvotne materije i oblika prirode, sjedinjujući prvotnu materiju s oblicima. Djelo tog i takvog sjedinjavanja jest sklad/sumjernost prirode, ali nikada i istinsko jedinstvo materije i oblika, kao što se postiže u andeoskom umu ili duši svijeta. A upravo zato što prvotna materija ne može postati na neposredan način ono jedno s prirodom, slijedi da u konačnici, zapravo, nisu tri različite i zasebne oblasti nastale iz nadjednog, već četiri: (1) andeoski um, (2) duša svijeta, (3) priroda i (4) materija.

69

Proizvedeći sumjernost prema Rasporedu, Mjeri i Ospoljenju – usp. Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* 5. VI.

70

Usp. Ficino, M., *In convivium Platonis de amore commentarium* 6. VI.

71

Ibidem, 2. VII.

72

Ibidem.

73

To shvaćanje Michelangelo izražava u madrigalu: Frey br. 152.

74

Duša svijeta se može shvatiti kao formalni uzrok nastajanja ljepote u prirodi, a duh svijeta – božanski rukotvorac – kao tvorbeni uzrok. Utoliko se ljudska duša koja se kreće u skladu s umom može shvatiti kao formalni uzrok nastajanja ljepote u komadu kamena, a ljudska moć rukotvorenja kao tvorbeni uzrok.

75

Prema Michelangelovom shvaćanju, umjetničko tvorenje će ostvariti svoju svrhu ako se umjetnik poistovjeti sa: (1) *spiritus humanus* u usklađivanju tijela s dušom, čega je proizvod vrlina, te (2) *spiritus mundanus* u usklađivanju prvotne materije s oblicima prirode, čega je proizvod – kako bi to Ficino rekao – treće zrcalo u kojemu se osvijetljava lice Boga.

76

Takvo shvaćanje je u skladu s Ficinovim. Naime, u Ficinovom *In convivium* (3. IV) izričito stoji da je Bog svuda, i da počiva u unutarnjem životu svega.

chelangelo bio umjetnik, rađanje žudnje za nebeskom ljubavlju ponajviše je shvaćao kao prodiranje natprirodne svjetlosti iz njegove duše u unutarnjost kamena, da bi u unutarnjosti kamena, rukotvorećim odstranjivanjem obuzdao i skončao prirodu/materiju te porodio nevidljivi oblik koji tamo spava. Time sebi otvara vrata k onostranom. Riječ je o vrlo naročitom rukotvorećem nasljeđovanju ljepote.

Michelangelo sebi prvotno stavlja u zadatak stjecanje unutarnjeg sklada duše, jer je to nužan uvjet razotkrivanja ideje ljepote u kamenu. Michelangelu se unutarnje umjetnikovo usklađivanje tijela i duše, i umjetnikovo ustrajavanje u platonskoj ljubavi, pokazuje kao jedino pravo osposobljavanje umjetnika za izrađivanje lijepih oblika. Time on postavlja božansko znanje o istinskoj prirodi čovjeka kao temeljnu moć dosezanja savršenstva umjetničkog tvorenja. Budući da je umjetničko tvorenje ljepote uzrokovano unutarnjim usklađivanjem duše, postupak umjetničkog tvorenja mora odgovarati duhovnom postupku rađanja sklada u ljudskoj duši. Sklad u ljudskoj duši odgovara umskom kruženju duše svijeta.

Michelangelo tako dolazi do najdubljeg uvida o svojoj umjetnosti: sklad ljudske duše i njezino uzdizanje prema nebu u vječnom rađanju savršenog kruženja ponajviše ovisi o odrješivanju/odstranjivanju ljudske duše od putenosti, pa sklad koji se rađa kao nevidljivi i istinski oblik u kamenu nužno ovisi o takvom postupku:

»Kao što odstranjujuć, gospo, posadi se  
u kam vrletan i tvrd  
živa figura  
što ondje više raste gdje kam više slabi;  
tako poneka dobra djela,  
za dušu koja ipak drhti,  
skriva prekomjernost vlastite puti  
s neklesanom svojom sirovom i tvrdom korom...«<sup>77</sup>

Michelangelo shvaća da je naučio umjetnički postupak odrješivanja/odstranjivanja po uzoru na božansku moć koja s njegove duše struže ono zemaljsko što ga muči:

»Slično slab je model i moj porod bio  
današnjeg mene, neg pomoću tvojom  
ja sam se, gospo, sav preobrazio. ...  
A ako ti s mene *stružeš* što me muči,  
kakanje, što će s divljom žudnjom mojom,  
kad me rad tvoj tako kažnjava i uči?«<sup>78</sup>

Umjetničko tvorenje je moguće jedino kao odrješivanje od onoga prekomjernog, a ono se najbolje ostvaruje u skulpturi. Michelangelo svoj postupak umjetničkog tvorenja ozbiljuje kao božansko lomljenje kore kamena (*per forza di levare*).

On teži za postupkom odrješivanja/odstranjivanja u cjelokupnosti umjetničkog tvorenja. Zato isti postupak želi nekako sprovesti i u slikarstvu.

Za svod Sikstinske kapele prvotno je napravio nekoliko skica mogućih armatura kadra.<sup>79</sup> Čitav svod kapele uzimamo kao jedan kadar. Određena armatura predstavlja jednu strukturnu mogućnost oblika kadra, a budući da se svaki oblik kadra može strukturirati na beskrajno mnogo načina, izbor pojedine armature ukida sve druge mogućnosti. Ako pretpostavimo da samo jedna od svih mogućih armatura po sebi najbolje odgovara nekom umjetničkom prikazu koji ima nastati u tom kadru, tada je moguće govoriti o nužnosti postupka

oslobađanja istinske armature iz beskrajnog mnoštva mogućih armatura tog kadra. Utoliko bismo ovo oslobađanje mogli shvatiti kao izdvajanje istinske armature odstranjivanjem lažnih armatura, u smislu postupka odrješivanja od onoga prekomjernog. U skladu s tim Charles De Tolnay zaključuje:

»Prijhvatio je [sc. Michelangelo] zakrivljenu površinu koja po sebi pruža i iznaša svijet velikih utvara – otjelovljenja vitalnih energija potencijalno prisutnih u samome svodu. Taj postupak je istovjetan s njegovim postupkom skulpture, prema kojemu izvlači iz mramornog bloka umjetnički oblik latentno u njemu prisutan.«<sup>80</sup>

A Machiedo zaključuje i o Michelangelovom pjesništvu sličnu stvar:

»Michelangelo je, u poeziji, neodlučan između oblika naslijeđenih od metričke tradicije i potrebe da ih lomi, bar iznutra ako ne uvijek izvana. Njegova je sintaksa odsječena, dominiraju anakoluti, antiteze i gradacije – svojevrsni rezovi 'skalpelom' među retoričkim figurama...«<sup>81</sup>

Učinak postupka odrješivanja/odstranjivanja, barem prema Michelangelovom shvaćanju, najjasnije se pokazuje u skulpturi. To znači da u skulpturi najjasnije izlazi na vidjelo prava bit Michelangelovog novoplatonizma.

Prvim pogledom na sjedeću figuru *Mojsija*<sup>82</sup> razdjeljujemo cjelinu kamene mase skulpture na gornji dio s trupom i glavom i donji dio s nogama. Iz takvog početnog dijeljenja mase uočavamo kretanje naprijed–nazad: noge su isturene naprijed, a masa oblikovana kao trup s glavom povlači se u pogledu nazad. Potom odmah uočavamo pomak i daljnju raščlambu kretanja dijelova mase. Donji dio se u sebi također dijeli na dva dijela prema vrsti kretanja naprijed–nazad, jer se jedan dio te donje mase skulpture, koji oblikuje lijevu nogu, doimlje da se povlači prema nazad. U isto vrijeme kretanje unazad lijeve noge je kretanje prema dolje, jer se dio mase koji oblikuje lijevu nogu lomi, te se na tom mjestu, oblikovanom kao koljeno, nalazi središte spuštanja mase prema dolje. Nasuprot tomu, čini se da je desno koljeno središte podizanja mase prema gore.<sup>83</sup>

Na gornjem dijelu skulpture lijevi lakat – odnosno, lom uglato izduženog kontinuiteta mase lijeve ruke – nije središte kretanja tog dijela mase, već Mojsijeva šaka. Uočavamo da otvorena šaka, zapravo, centrira sva kretanja naprijed–nazad/gore–dolje, i gornjeg i donjeg dijela skulpture.

77

Usp. Buonarroti, M., »Si come per levar, donna, si pone« (madrigal pod br. 152), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 50 (kurziv dodan).

78

Usp. Michelangelo, »Se ben concetto ha la divina parte« (na hrvatski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, 75.

79

O značenju armature vidi u: Damjanov, J., *Vi-zualni jezik i likovna umjetnost*, str. 129.

80

Tolnay, C., *The Sistine Ceiling*, str. 16.

81

Machiedo, M., »'Klesani' stih Michelangela Buonarrotija«, u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom*, str. 7.

82

Skulptura se nalazi u crkvi *San Pietro in Vincoli* u Rimu. Predstavlja središnji dio grobnice pape Julija II. Grobnica je prvobitno bila zamišljena kao arhitektonsko-skulpturni objekt sastavljen iz tri kata s mnoštvom skulptura, od kojih je *Mojsije* izrađen 1513.–1516. godine za drugi kat grobnice. Od 1505.–1542. projekt grobnice je više puta reduciran, a *Mojsije* je naposljetku premješten s drugog kata dolje, i postaje središnja skulptura grobnice.

83

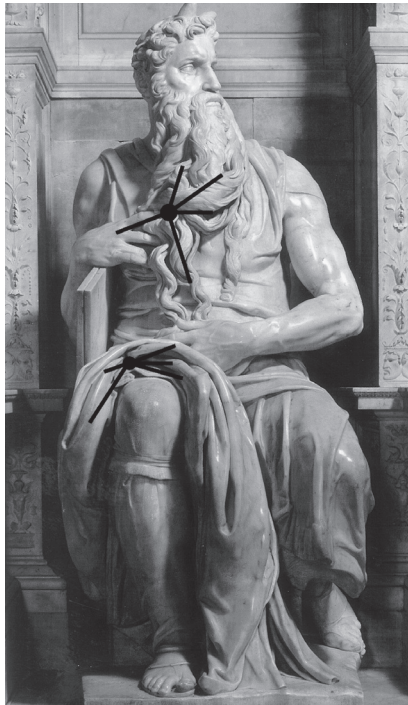
Takav sjedeći položaj nogu, koji naznačuje moguće ustajanje tijela, jest po sebi motiv koji je Michelangelo razradio i u nekim drugim svojim djelima, primjerice, brončanoj skulpturi Julija II u Bologni (1507.), Giuliana de' Medicia u Firenzi (1530.), ili na slici proroka Joela na svodu Sikstinske kapele.

Još ne zaključujemo o svim kretanjima glavnih dijelova mase skulpture, već razmatramo posebno donji, pa posebno gornji dio.

Prateći nabore haljine uočavamo da je riječ o učinku plošnih istanjivanja mase.

Plošna istanjivanja mase iznad desnog koljena izvršavaju se dubokim i plitkim, nepravilnim i tankim rezovima, jedan iznad drugoga, odnosno, nizom usporednih plićih ili dubljih usjeklina u masu. Težnja je proizvesti slojevite, plošno istanjene dijelove mase, koji će u padu – s gornjom granicom ovala – zatvoriti zbijenu masu noge. Naše oko vidi izbočine između usjeklina kao svijetle linije, a pojedina mjesta rezova kao tamne linije, – ovisno o kutu gledanja linije se vide kao široke ili tanke, a tamne linije katkad se vide kao izrazito tanke.

Između najviše izbočine nabora haljine prebačene preko desne noge – koja predstavlja vanjsku granicu ovala/elipse i zatvara taj dio mase skulpture – i konveksnog dijela mase koljena, nalazi se točka središta iz kojeg izvire izbočine nabora haljine kao padine na lijevu stranu i izbočine kao padine na desnu stranu. U toj točki kao da su skupljeni vrhovi izbočina nabora haljine, pa se doimlje da je ta točka izvor zrakastog širenja linija (vidi sliku 1). Širenje zrakastih linija prema ispunjenju kružnog načina širenja ograničeno je: (1) nužnošću pada izbočina na lijevu i desnu stranu uzduž kontinuiteta mase noge i (2) gornjim ovalnim obodom. Tako dijelovi izbočina, ovisno o kutu gledanja, u konačnici kao da se »gužvaju«, a manje ili više tvore rašljastu razgradnju, poput grana drva, kojima je izvorište isto ono mjesto koje smo vidjeli kao centar nastajanja njihovog zrakastog širenja.



Slika 1.

Dvije stražnje takve izbočine prelaze na površinu mase lijeve noge. One na taj način, zapravo, zrcale pomake u glavnom kretanju linijskih istanjena mase na gornjem dijelu skulpture, koja oblikuju pramenove Mojsijeve brade.

Glavni smjerovi kretanja izbočina plošno istanjenih masa nabora haljine i linijskih istanjenja pramenova brade jesu prema dolje. Izbočine plošnih istanjenja nabora haljine padaju u ovalnom obliku, a linijska istanjenja valovitih i spiralnih pramenova brade padaju pretežito u okomici. Dok se dvije izbočine nabora haljine na nozi pomiču od glavnog smjera kretanja u smjeru prema desno, na bradi se dva deblja uvojka brade odmiču od glavnog smjera brade nalijevo.

Valja primijetiti da bismo, kada ne bi bilo tih pomaka, mogli govoriti o uspostavljanju spajanja površinskih izbočina s gornjeg i donjeg dijela skulpture, s težnjom utemeljenja okomice od glave prema nogama.

Mjesto u koje upire kažiprst desne ruke označava još jedan izričit centar zrakastog širenja. Linijsko istanjenje mase koja oblikuje kažiprst vidimo kao dio tog zrakastog širenja (vidi sliku 1). Duljim razmatranjem zrakastog i kružnog širenja linijskih istanjenja mase na tom dijelu skulpture gubimo pojam o značenju pramenova brade, pa nastaje čist osjet oblika koji sastavljaju to kružno kretanje. Više uopće ne tumačimo osjet prema značenju pojmova 'Mojsije' ili 'pramenovi velike i duge brade', već vidimo samo ono što je dio osjeta kao takvog. Naime, odriješeni u pogledu od značenja temeljenih na znanjima anatomije (kao što je značenje brade) i povijesti religije (kao što je značenje Mojsija) u mogućnosti smo vidjeti osjetilne oblike kao takve, tj. imati čist osjet.<sup>84</sup>

Tako s čistim osjetom primjećujemo da se na tom mjestu u jednoj točki skupljaju linijski istanjene mase, koje oko vidi kao nejednake i čvrste krivulje u prostoru. Svaka od tih linijski istanjenih masa kreće se valovito u težnji spiralnog okretanja oko unutarnje osi svojeg valovitog kontinuiteta. Nadalje, oplošje svake od tih čvrstih i opipljivih krivulja razrađeno je prvo višeslojnim dubljim i širim usjeklinama, a potom i bogatim nizom izrazito plitkih i tanjih usporednih usjeklina, načinom da sve te usjekline strogo prate logiku spiralnog kontinuiteta na valovitom linijskom istanjenju mase. Uspostavljanje kružnog načela oblikovanja mase u čistom osjetu je bez ograničenja.

Zato uviđamo razlog zašto su linijska istanjenja mase, koja predstavljaju Mojsijevu bradu, izrazito valovita i spiralna, te zašto su izbočine nabora haljine prebačene preko desne noge u kontinuitetu ovala. Bit je u zaokruživanju svega po prirodi ravnolinijskog. A zaokruživanje, bilo izvana u oblicima ovala ili spirala, bilo iznutra kao zrakastih širenja, najdublje je povezana s novoplato-

84

Usp. Platon, *Theaet.* 163 b–d. Na tom mjestu *Teeteta* Platon je pojasnio da je moguće razlučiti ono znanje (ἐπιστήμη) koje stječemo dušom nevezanom za tijelo od onoga znanja koje stječemo dušom svezanom za osjetila i osjet. Vidjeti ono osjetivo na način *čistog osjeta* znači imati znanje oblika i boje (τὸ σχῆμα καὶ τὸ χρώμα) vidljivog prikaza. Slijedi da ako čovjek gleda, primjerice, u prikaz β, da tada može vidjeti oblik i boju linije iz koje je prikaz isipan, pa shodno tomu tumačiti prikaz u likovno-osjetilnom smislu. Ali čovjek, poznavajući gramatiku, neće tumačiti prikaz na taj način, po načelima rukotvorenja pisma, već će ga tumačiti prema gramatičkim načelima. Naime, na upit o tomu što vidi kada gleda

u prikaz β, čovjek će reći da vidi slovo i ime βῆτα, a neće reći da vidi kretanje ravne linije koja se uspinje prema gore, pri vrhu rotira u suprotnom smjeru i zgotovljuje se tvorbom još jedne nejednake krivulje prema dolje. Budući da potonje kretanje linije tvori ruka dok čovjek piše prikaz β, upravo to znanje jest ono koje je po samim načelima rukotvorenja. Stoga, želimo li spoznati može li rukotvorenje prikaza nasljedovati istinu, tada se traganje za tom spoznajom mora usmjeriti na osjetilno-likovna svojstva prikaza, jer je to znanje jedino ispravno u tom smislu. A gledanje prikaza β na potonji način jest *čisti osjet*, jer je u takvom osjetu prisutno samo ono osjetno, tj. osjet je očišćen od znanja gramatike.

ničkim postupkom odrješivanja od onoga prekomjernog/neograničenog kao prirode materije.

I odista, nakon uvida u kruženje kao bit svekolikih kretanja dijelova mase skulpture, moguće je u svakom dijelu primijetiti daljnju i drukčiju razradu kruženja. Moguće je najednom uvidjeti da ono mjesto na skulpturi gdje se nalazi desna šaka jest centar koji s krajeva skuplja sva kretanja mase skulpture prema sebi kao središtu, i utoliko predstavlja izvornu moć kružnog širenja i zaokretanja mase iznutra.

Kad god imamo čist osjet kruženja, to znači da je sređena neuređenost kamena, koju uzrokuje silovitost ravnolinijskih kretanja materije: naprijed–nazad, gore–dolje, lijevo–desno.

Ako povratak duše k sebi – novoplatonički shvaćeno – označava nasljedovanje umskoga kruženja, koje kao takvo jest znak odrješivanja duše od prijanjanja za ono puteno/opako, tada tvorenje unutarnjeg oblika u komadu mramora također jest rađanje kruženja, ali rukotvoreće. Ono se ozbiljuje kao skulpturni postupak odrješivanja kamena od neuređenih ravnolinijskih kretanja koja su dio njegove prirode kao nežive materije.

Kruženje koje je načelo oblikovanja dijelova mase skulpture možemo shvatiti kao istinski simbol Boga, jer – prema novoplatoničkom shvaćanju – kruženje je uzrok jedinstva mnoštva, a Bog je svuda gdje se pojavljuje jedinstvo mnoštva; jedinstvo po sebi jest Bog.<sup>85</sup>

Mnoštvo je sastavljeno iz ravnolinijskih kretanja koja po svojoj prirodi naginju svagda onomu drugome i pretvorbi u drugo. U početnom viđenju donjeg dijela skulpture odmah smo uočili da se, primjerice, lijeva noga u odnosu na desnu kreće prema nazad, ali da joj je težište kretanja prema dolje. Utoliko ono prema nazad jest ujedno i ono prema dolje. Moć preobrazbe jednog pravolinijskog kretanja u drugo jest moć kretanja prirode. Poradi iste moći iz vode ili mora nastaje nešto drugo: zrak, para i oblak, a iz oblaka opet nešto drugo: voda kao kiša. Na skulpturi tu moć prirodne preobrazbe vidimo u kretanju dijelova mase koja se preobražava iz onoga nazad u ono dolje, onoga ulijevo u ono prema gore itd., a upravo preobražavanje ravnolinijskih kretanja jednih u druge novoplatoničari shvaćaju kao prirodnu bezobličnost. Kako svaka bezobličnost jest ujedno i neuređenost, a neuređenost je ružnoća, uviđamo da se cilj Michelangelovog novoplatoničkog postupka skulpturnog tvorenja morao sastojati u proizvođenju *oblaka* unutar pravolinijskih kretanja mase.

Utoliko Michelangelovo rukotvoreće odrješivanje od onoga prekomjernog nije ništa drugo doli ograničavanje mnoštva i pre-okretanje onoga bezobličnog u ono oblikovano. Kada u onom bezobličnom nastaje okretanje i oblik, tada ono postaje takvo nastajuće koje se počinje kretati u skladu s kretanjem duše, jer duša je kružno kretanje. Zato kao takvo u tom trenutku postaje živo. Rukotvorenje kruženja u komadu mramora je tvorenje *žive* figure:

»Kao što odstranjujuć, gospo, posadi se  
u kam vrletan  
*živa* figura  
što ondje više raste gdje kam više slabi...«<sup>86</sup>

Nedvojbeno je da svaki platoničar shvaća dušu kao počelo života, a dušu u njezinom istinskom kretanju kao kruženje. Kruženje uzrokuje živu figuru, a ujedno vodi k Bogu.

Prema Platonovom mitu, ljudska duša na najvišoj razini do koje može uzletjeti kruži na nadnebeskom mjestu. To kruženje je ostvareno kao jedinstvo duše sa samom sobom, čisti oblik duše, koji je, prema novoplatoničkom shvaćanju, odraz Božjeg oblika. Zato bi bilo lakomisleno pomisliti da je Michelangelo skulpturnim tvorenjem htio proizvesti bilo što drugo do li upravo istinski odraz tog i takvog kruženja, jer samo to i takvo kruženje jest istinski oblik ljepote koji vodi k Bogu.

Kruženje u kamenu nije lako vidljivo, ono se na onomu pojavljujućem može vidjeti tek čistim osjetom, koji Michelangelo naziva još i zdravim pogledom:

»Od svojeg tvorca kad se duša rasta  
Amor mi daje pogled [sc. osjet] čist i zdrav...«<sup>87</sup>

Čovjeku je od svega najteže vidjeti to kruženje na licu ljubavnika, jer je tada osjet onečišćen putenošću. No unatoč stalnoj smetnji onoga putenog, čovjek ipak može imati čist i zdrav osjet samog kruženja koje je duša ako se uznosi k Bogu. Naslućujemo da je Michelangelo na licu svojeg ljubavnika mogao vidjeti neiskazivo okretanje jer je spram njega njegovao platonsku, a ne zemaljsku ljubav. Postupak odrješivanja/odstranjivanja omogućio mu je veće iskustvo čistog osjeta. On piše svojem ljubavniku:

»Ono što teško iskazati mogu,  
gospodine, vidim na tvom lijepom licu,  
često moju dušu, u puti grešnicu,  
odvelo je ono, s ove zemlje, k Bogu.«<sup>88</sup>

Michelangelo nastoji samo jedno iznjedriti, na pojavnom obličju – bilo licu ljubavnika, bilo komadu mramora – istinsku ideju i lik Boga, a u skladu s tim iskazuje sljedeću misao, s obzirom na vlastito viđenje lica ljubavnika:

»Da bi se vratio tamo gdje je bio  
tvoj besmrtni lik sred zemaljske rake  
ko anđeo dođe, pun milosti svake,  
tim nas je na viši život podsjetio. ...  
Zbog toga sam zaljubljen ja u tvoju lijepost. ...  
... Mislim, da Bog nije nikad ni u čemu  
prisutan s toliko milosti i nade  
i samo njegov ljubim jer je On u njemu.«<sup>89</sup>

Ona duša koja u pojavnim oblicima traži ono zemaljsko i puteno koje ugađa osjetilima, nije ona koja ima perje i leti, jer u priljubljenosti uz putenost krila joj gube perje. Kao takva ne može gledati u ono pojavljujuće u čistoći osjeta, niti vidjeti u onomu osjetnom kretanja duše koja odvede k Bogu. Osjet koji je onečišćen putenošću baca sjenu na lice ljubavnika, kao i na kamen skulpture.

85

Ficino, M., »Theologia Platonica 3. I« (prevele Zamola, D. i Jelić, I), u: Banić-Pajnić, E. (ur.), *Filozofija renesanse*, str. 152.

86

Buonarroti, M., »Si come per levar, donna, si pone« (Frey, br. 152), u: Buonarroti, M., *U kamu vrletnom i tvrdom* (prijevod Mladen Machiedo), str. 50 (kurziv dodan).

87

Michelangelo, »La vita del mio amor non è 'l cor mio« (na hrvatski preveo Olinko Delor-

ko), u: Michelangelo, *Soneti*, str. 40 (kurziv dodan).

88

Michelangelo, »Veggio nel tuo bel viso, Signor mio« (na hrvatski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, str. 26.

89

Michelangelo, »Per ritonar la donde venne fora« (na hrvatski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, str. 66.

Samo onaj pogled koji proizlazi iz leta krilate duše može razotkriti oblik kruženja na licu ljubavnika ili na skulpturi:

»Al prevarih se, zato duša pati,  
jer koji za anđelom bez krila koraca,  
vjetru riječi daje, na kâm sjeme baca,  
nastoji da Boga svojim umom shvati.«<sup>90</sup>

Naime, Michelangelo je uvidio da ljudska duša rođena na zemlji može imati »čist i zdrav« osjet, bez prepreka ravnolinijskog bezobličja koja su u znaku putenosti, ako i samo ako u onomu osjetnom vidi dušu i umsko kruženje, premda ujedno zna da je čist i zdrav osjet svagda izložen opasnosti da će ga uništiti snaga putene žudnje. Zato Michelangelo, tragajući na licu svojega ljubavnika za umskim kruženjem krilate duše, u isto vrijeme trpi zanos putenosti:

»Od svojeg tvorca kad se duša rasta  
Amor mi dade pogled čist i zdrav  
i tebe ko svjetlo; pa sam zaniyet sav  
sa smrtnim na tebi i nevolja nast.«<sup>91</sup>

Ako se u skulpturi porodi kruženje, tada se taj oblik više ne oblikuje kroz ono drugo/različito od njega, već se razvija iz sebe prema obliku navlastite biti. To znači da kada se Michelangelovim skulptorskim postupkom proizvede kruženje i kružno kretanje, onda se to kruženje ne oslanja više na pravolinijska kretanja, već se dalje razvija u sebi iz sebe. Taj trenutak na skulpturi možemo shvatiti kao rođenje kruženja iz unutarnjosti kamena.<sup>92</sup> To kruženje, prije skulptorskog zahvata odrješivanja od onoga ravnolinijskog, spavalo je u kamenu.

- (1) S rađanjem kruženja možemo govoriti o kretanju skulpture *iz sebe prema svojem obliku*. Sve što je kružno ne kreće se drukčije doli na način kruga, jer krug jest savršen oblik. Kada smo čistim osjetom na *Mojsiju* uvidjeli zrakasta širenja, ovalno zaokruživanje izbočina plošnih istanjenja mase, kruženja spiralnih krivulja linijskih istanjenja mase, i sva druga kruženja, tada više u pogledu nismo ni na koji način mogli imati osjet onoga prekomjernog materije.
- (2) Sa zgotovljenošću kruženja možemo govoriti i o kretanju skulpture *iz sebe prema svojem temelju*, jer ako cjelinu skulpture razmatramo u čistom osjetu kruženja, tada više ne stavljamo oblik kruženja ni u kakav odnos spram ravnolinijskih kretanja. Dok se tek imao poroditi oblik unutar onoga bezobličnog materije, rađanje kruženja bilo je oslonjeno na ono drugo/različito od sebe, jer je izrastalo iz bezobličnosti u postupku odstranjivanja temelja onoga ravnolinijskog. Potom u trenutku po-rođenosti kruženja, oblik skulpture se više ne oslanja na ravnolinijska kretanja, već kruženje u tom trenutku moramo shvatiti kao trenutak kretanja skulpture prema svojem temelju – onomu umskom kao istinskom uzroku svakog kruženja. Kroz površinu dijelova mase, oblikovanih i utemeljenih kao kruženja i krug, u konačnici se uspostavlja jedinstvo mnoštva i živa figura.
- (3) S jedinstvom, skulptura je odriješena od pravolinijskih kretanja materije naprosto. Tako rukotvoreni oblik skulpture prelazi nazad u onostrano.<sup>93</sup>

U konačnici čitavu skulpturu možemo pogledom obuhvatiti kao vrtložni oblik spirale koja se uspinje prema nadnebeskom mjestu u tri koraka. (Vidi sliku 2: crni dio linije označava pogled sprijeda; bijeli dio linije označava pogled straga.)





Slika 2.

- (1) Najprije linijski pratimo uzdizanje mase od unazad odgurnutog lijevog stopala prema povišenom desnom koljenu, ali ne sprijeda, već straga, i na taj način dijagonalno zaokružujemo donji dio skulpture.
- (2) Potom nastavljamo zaokruživanje skulpture. Od lijevog koljena počinjemo s novim zaokruživanjem, ovaj put oko trtice i pojasa. Nakon što smo obuhvatili Mojsijev pojas pratimo uspinjanje spiralne linije preko lijeve ruke pa kružno obuhvaćamo gornji dio skulpture.
- (3) Nakon zaokruživanja gornjeg dijela leđa spirala se nastavlja razvijati preko desne ruke i brade prema glavi da bi u pogledu čitava nestala u onostrano.

Na *Mojsiju* kruženje napušta svoje vidljive temelje u zagonetnom pogledu proroka, kroz mjesto na tijelu koje označava zrcalo duše.<sup>94</sup> Naslućujemo da je na taj način u prikazu ove skulpture skončano ono pojavljujuće, a otkriveno ono nevidljivo samo.

90

Michelangelo, »I' mi credetti, il primo giorno ch'io« (na hrvatski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, str. 37.

91

Michelangelo, »La vita del mio amor non è 'l cor mio« (na hrvatski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, str. 40.

92

»Umjetnik vrsni nema neke misli, / a da u mramoru ona već ne spava, / i ruka samo tada cilj postizava, / kad se pokorava njegovoj zamisli« (kurziv dodan) – Michelangelo, »Non ha l'ottimo artista alcun concetto« (na hrvat-

ski preveo Olinko Delorko), u: Michelangelo, *Soneti*, str. 35.

93

Na taj način, zapravo, Ficino shvaća okretanje biti duše u samu sebe, u svezi umskog okretanja koje je u znaku jedinstva dvostruko krilate kočije duše – usp. Ficino, M., »Theologia Platonica 9. I« (prevele Zamola, D. i Jelić, I.), u: Banić-Pajnić, E. (ur.), *Filozofija renesanse*, str. 162 i 163.

94

Mogli bismo reći da *Mojsije* tematizira povratak »unutarnjeg oka« povijesnog Mojsija



\* \* \*

Zanimljivo je da Panofsky ikonološkim tumačenjem grobnice pape Julija II i *Mojsija* zaključuje o neuspjehu novoplatoničkog pothvata.<sup>95</sup> To je zato što se konačni oblik grobnice uvelike razlikuje od prvotne Michelangelove zamisli. Skulpturna cjelina grobnice je bila isprva zamišljena kao cjelina sastavljena iz tri dijela, kao spomenik od tri kata, od kojih je svaki trebao biti sastavljen od niza skulptura koje kao određeni motivi simboliziraju dijelove pojedinih razina života duše u uspinjanju prema onostranom.<sup>96</sup> *Mojsije* je trebao pripadati skupini motiva koji sastavljaju srednju razinu skulpturne cjeline.<sup>97</sup>

U današnjem obliku grobnica nije sastavljena iz tri kata; u njoj nije prikazana zemaljska razina, jer isklesani *Robovi* na kraju uopće nisu uvršteni u kompoziciju grobnice,<sup>98</sup> a isklesani *Mojsije* je spušten sa srednjeg kata dolje. Time je uništena početno zamišljena novoplatonička ikonografija.

Ikonografsko tumačenje je usredotočeno na objašnjenje simbolike ukupnosti motiva koji sastavljaju scenski sadržaj umjetničkog djela. Za takvo shvaćanje je vrlo bitno da ne izostane niti jedan motiv ikonografskog projekta, jer svrha cjeline tada gubi svoje potpuno značenje. Valja primijetiti da na taj način *Mojsije* predstavlja tek dio zbira rastavljive cjeline dijelova, te da je takvo shvaćanje u potpunom neskladu s novoplatoničkim shvaćanjem cjeline i dijelova. Naime, novoplatoničari ne shvaćaju *dio* lijepo uređene cjeline kao ono pojedinačno koje se dodaje ukupnom zbiru rastavljive cjeline dijelova, već kao ono *opće*. U svakom dijelu lijepo uređene cjeline nužno se, prema novoplatoničkom shvaćanju ljepote, odražava bit cjeline. Riječ je o organskom poimanju cjeline i dijelova. Utoliko naslućujemo da *Mojsije* – budući da predstavlja živu figuru rođenu novoplatoničkim postupkom rađanja ljepote – nasljeđuje bit cjeline koju sastavlja.<sup>99</sup>

Ako se *Mojsije* razmatra kao oblik kruženja kojim su usklađeni dijelovi mase komada mramora u čistom osjetu, odnosno, ako se razmatra kao djelo Michelangelovog postupka umjetničkog tvorenja, tada, kao dio cjeline, odista nasljeđuje bit čitavog projekta početno zamišljene ikonografije.

- (1) Vjerujemo da je simbolika *Robova* u *Mojsiju* prisutna u oslobođanju bezobličnog komada mramora od tvrde i sirove kore kamena, a simbolika *Pobjeda* u nastajanju kruženja na *Mojsiju*: obliku ovala sastavljenog iz izbočina plošnih istanjenja mase haljine i zrakastom širenju spiralnih linijskih istanjenja.
- (2) Ujedno vjerujemo da je i simbolika srednjeg kata grobnice prisutna u *Mojsiju*, jer se u osjetu skupljaju sva kretanja mase skulpture s vanjskih rubova skulpture prema lijevoj šaci kao središtu kruženja, a takvo centriranje prema unutra na najljepši način obilježava *Vita contemplativa* i *Vita activa*.
- (3) Simbolika *Andela* koji su početno bili zamišljeni da se izrade na trećem katu grobnice, vjerujemo da je u današnjem *Mojsiju* prisutna kao spiralno kretanje skulpture, koje kretanje istupa kroz Mojsijeve oči u onostrano.<sup>100</sup>

To ne znači da Panofsky nije ispravno zaključio, no skulptura se može, osim na ikonografski način, razmatrati i kao ono što ona jest po sebi. Razmatranje skulpture u potonjem smislu znači gledati njezin kružni oblik – skladno odnošenje dijelova mase skulpture, jer je to ono o čemu duša sudi kao o lijepom.<sup>101</sup>

(1) Michelangelo svojim postupkom oblikuje upravo sam oblik koji materiju kamena, u kojoj se kružni oblik »budi«, odrješuje od onoga prekomjernog. (2) U isto vrijeme Michelangelo uspijeva postići da takav oblik podsjeća na Moj-

sija, te time, na akcidentalan način, određuje simboličko značenje skulpture, odnosno, ikonografiju. On je jamačno razmatrao poduhvat papine grobnice, i skulpturu općenito, svagda na oba načina ujedno.

Činjenica da se u Michelangelovoj skulpturi novoplatonizam ne ozbiljuje samo kao ikonografija, već prvotno kao kružni oblik umovanja koji nastaje naročitim postupkom umjetničkog tvorenja, ukazuje na dublje shvaćanje novoplatonizma općenito, te zacijelo proširuje temeljnu problematiku renesansnog novoplatonizma.

samome sebi. Popularno tumačenje Mojsijevog zagonetnog pogleda upućuje na povijesni trenutak u kojemu je Mojsije ugledao zastrašujuć prizor Židova koji plešu oko zlatnog teleta kojeg su upravo izradili. To je bio razlog da Mojsije poskoči i razbije ploče sa Zakonima koje drži ispod ruke. Panofsky primjećuje da ovo tumačenje ne bi bilo moguće da je Mojsije ostao na drugom katu grobnice, gdje mu je isprva bilo predodređeno mjesto – usp. Panofsky E., »Novoplatonički pokret i Mikelandelo«, str. 152; Freud, S., »Michelangelov Mojsije«, u: Freud, S., *Freud i Mojsije. Studije o umjetnosti i umjetnicima*, Prosvjeta, Zagreb 2005., str. 112.

95

Panofsky E., »Novoplatonički pokret i Mikelandelo«, str. 156.

96

Ne slažu se svi s takvim ikonološkim tumačenjem. Primjerice, Gabriele Donati ističe da se novoplatoničko tumačenje grobnice ne može iscrpiti iz svjedočanstava, niti Vasarijevog, niti Condivijevog, ali niti iz sačuvanih nacrtata grobnice, kao niti iz konačnog oblika djela – usp. Donati, G., *Grandi Scultori. Michelangelo*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma 2005., str. 28.

97

Michelangelo je mislio izraditi srednji kat grobnice iz dvije skulpture koje simboliziraju *Vita Activa* i *Vita Contemplativa*, jedne skulpture sv. Pavla koja bi simbolizirala otjelovljenje moralnog života i jedne skulpture Mojsija koja bi u toj cjelini simbolizirala otjelovljenje umskog života. Donji kat je trebao simbolizirati zemaljsku razinu, biti sastavljen iz skupine *Robova* koji bi simbolizirali ljudsku dušu neodriješenu od onoga putenog i

skupine *Pobjeda* koje bi simbolizirale ljudsku dušu odriješenu od onoga putenog. Najviši kat je trebao biti sastavljen iz *Andela* koji bi simbolizirali umsko kretanje (*intellectus angelicus*), uznoseći Papu prema besmrtnosti. Ali u vremenskom razdoblju 1505.–1542. početna novoplatonička ikonografija je krajnje izmijenjena, i to više puta. Mojsije je izrađen 1513.–1516. godine za drugi kat grobnice, a u istom razdoblju su izrađena i dvojica *Robova* za prvi kat grobnice.

98

Dvojica *Robova*, koji su bili namijenjeni donjem katu grobnice gdje je sada smješten Mojsije, nalaze se u Louvreu.

99

Netko bi mogao prigovoriti da su onda i isklesani *Robovi* mogli biti uvršteni u grobnicu. Međutim, takav prigovor ne stoji jer, nakon odustajanja od početnog nacrtata grobnice, Michelangelo je iz reduciranog izdanja grobnice morao odstraniti sve što je od prethodnog projekta ostalo kao suvišno. Iz sličnog razloga Michelangelo je odstranio nogu Kristu iz *Pietà Bandini* (odlomljena noga je bila u posjedu Daniela da Volterra, kasnije se izgubila – usp. Damjanov, J., *Vizualni jezik i likovna umjetnost*, Školska knjiga, Zagreb 1991., str. 90).

100

Gdje se događa istinsko kruženje – citirajući Ficina – »tamo se događa i odlazak i ono što je tomu suprotno« – Ficino, M., »Theologia Platonica 9. I« (prevele Zamola, D. i Jelić, I.), u: Banić-Pajnić, E. (ur.), *Filozofija renesanse*, str. 163.

101

Vidi gore bilješku 49.

**Marko Tokić**

**Michelangelo and Neo-Platonism in Renaissance Art –  
Concerning the Sistine Chapel Ceiling and Moses**

**Abstract**

*In the paper we propose attitude that Neoplatonism in Michelangelo's sculpture is present in a deeper way than it is understood by those who in Michelangelo's art find merely symbolic illustration of specific Neoplatonic learning. In Michelangelo's sculpture we do not see Neoplatonism as a symbolism that is indicating a specific Neoplatonic theory. In that case we would be talking about Neoplatonism in the art as the external considering the proper essence of the work of art, since the proper emergence and beingness of the work of art is not founded in the act of theoretical consideration, but in handicrafting. Our starting point is the understanding that Neoplatonism with Michelangelo realizes itself directly out of artistic formation in the proper internal form of the work of art.*

**Key words**

art, Neoplatonism, painting, sculpture, imitation, handicraft, iconography, soul, body, nature, matter, disposition, symmetry, beauty, circuit