

Erwin Panofsky
IDEA

© 1993 Wissenschaftsverlag Volker Speiss GmbH,
Berlin

Copyright © hrvatskoga izdanja, 2002.
Golden marketing
Zagreb, Hrvatska
Sva prava pridržana

Nakladnik
Golden marketing
Kneza Mislava 1, Zagreb

Biblioteka
OBRIS MODERNE

Urednik
Milivoj Solar

ISBN 953-6168-64-2

Erwin Panofsky

IDEA

Prilog povijesti pojma starije teorije
umjetnosti

Preveli

Irena Martinović (njemački tekst)
Boris Nikšić (talijanski i latinski tekst)

Redakcija i pogovor

Nadežda Cačinović

Golden marketing
Zagreb, 2002.

Predgovor drugom izdanju

Poticaj da se ponovno izda knjižica nastala prije trideset i pet godina, a koja je u međuvremenu već odavno razgrabljena, doima se njezinu autoru vrlo laskavim. Međutim, istodobno ga postavlja pred ispit savjesti. Potpuno je jasno da u tako dugom razdoblju nije uznapredovalo samo istraživanje nego su se u mnogim pojedinostima promijenila, iako ne načelno, i shvaćanja samog autora.

Ako bismo uistinu htjeli uzeti u obzir sve promjene uvjetovane tim procesom, autor bi se trebao odlučiti na pisanje potpuno nove, vjerojatno tri ili četiri puta opsežnije knjige; ali za to mu nedostaje vremena, snage i - »ut aperte loquar« - volje. Alternativa je dakle nepromijenjeno ponovno izdanje koje se ograničava na ispravke tiskarskih pogrešaka i faktografskih zabuna. To se posebno odnosi na izostavljeni zaključni odlomak poglavlja *Manirizam* s bilješkom 239a, jer se ondje navedeni izvještaj Julija Klovića, koji je objavio Hugo Kehrer, o susretu s El Grecom pokazao »patriotskom« izmišljotinom. Čitatelju prepuštamo da stari tekst - »questo saggio antico« - kako to kaže jedan talijanski kolega, nadopuni i ispravi u svjetlu novijih djela; u tome mu se može donekle pomoći s nekoliko uputa.

Za poglavlje *Antika* mogli bismo navesti nekoliko od brojnih novijih djela o Platonovu odnosu prema umjetnosti, za poznavanje kojih je ponajprije zaslužan profesor Harold F. Cherniss: P. M. Schul, *Platon et Vart de son Temps*, I. izd., Pariz, 1933. (II. izd., Pariz, 1952.); H. J. M. Broos, *Plato's Beschouwing van Kunst en schoonheid*, Leiden, 1948.; E. Huber-Abrahamowicz, *Das Problem der Kunst bei Piaton*, Winterthur, 1954.; B. Schweitzer, *Plato und die bildende Kunst der Griechen*, Tübingen, 1954.; E. Wind, *Theios Phobos: Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXVI, 1932., str. 349 i d.; A. W. Bijvank, *Piaton et Vartgrec*, Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving, Leiden, XXX,

1955., str. 35 i d.; isti, *De beedende kunst in den tijd van Plato*, Mededelingen der K. Nederlanc[^]e Akad. van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., XVIII, 1955., str. 429 i d. (sa sažetkom na francuskom jeziku); H. F. Bouchery, *Plato en de beedende kunst*, Gentse, Bijdragen tot .de Kunstgeschiedenis, XI, 1954. str. 125 i d.; H. J. M. Broos, *Platon en de kunst*, Bulletin van de Vereeniging tot Bevordering der Kennis van de Antieke Beschaving, XXIII, 1948., str. 1 i d.; R. Bianchi-Bandinelli, *Osservazioni storico-artistice a un passo del Sofista Platonico*, Studi in onore di Ugo Enrico Paoli, Firenze, 1956., str. 81 i d.; T. B. L. Webster, *Plato and Aristotle as Critics of Greek Art*, Symbolae Osloenses, XXIX, 1952., str. 8 i d.; Nadalje: B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, IX, 1), Halle a. d. Saale, 1832.; H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Frankfurt, 1950., posebno str. 126-140.

Poglavljje *Srednji vijek* trebalo bi ponajprije nadopuniti monumentalnim djelom E. de Bruyn, *Etudes desthetique medievale*, Bruges, 1946., te jednim kratkim ali inspirativnim člankom M. Schapiro, *On The Aesthetic Attitüde ofthe Romanesque Age*, Art and Thought, London, 1948., str. 130 i d.

Poglavljima *Renesansa*, *Manirizam* i *Klasicizam* dodajemo: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940.; isti, *Poussin's Notes on Paiting*, Journal ofthe Warburg Institute, 1,1938., str. 344 i d.; i R. W. Lee, *UtPicturaPoesis; The Humanistic Theory of Painting*, Art Bulletin, XXII, 1940., str. 197 i d. Najvažnija je međutim činjenica da se tek 1672. objavljeno djelo Giovannija Pietra Bellorija/*dea delpittore, dello schultore, e delVarchitetto*, »magna charta« klasicističkog poimanja umjetnosti, koja »idealistički« stil Carraccija i Domenichina smatra konačnim svršetakom sukoba između manirizma kojem je »priroda strana« i »sirovog« naturalizma, iskazalo kao sažetak i kodifikacija promišljanja koja su bila vrlo proširena u krugu tih slikara i već između 1607. i 1615. godine privremeno formulirana u rukopisnim zapisima njihova zemljaka, prijatelja i dobrotvora, učena gospodina Giovannija Battiste Agucchija (ili Agucchije):

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Studies ofthe Warburg Institute, XVI), London, 1947. (usporedi E. Panofsky,

Galileo as a Critic of the Arts, Utrecht, 1954. za upoznavanje jedne Agucchijeve rasprave koja nadilazi područje teorije umjetnosti te estetskih stajališta njemu bliska Galileja).

I za poglavlje *Michelangelo i Dürer* autor može uputiti na svoja djela: *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939., str. 242 i d.; i *Albrecht Dürer*, III. izd., Princeton, 1948., str. 279 i d.

Kratko rečeno: čitatelj ovoga ponovno tiskanoga djela trebao bi stalno biti svjestan daje ono starije od čitavoga ljudskog vijeka i da ni na koji način nije »modernizirano«. Kad bi knjige podlijegale istim zakonskim propisima kao i farmaceutski preparati, trebalo bi na omotu svakog primjerka napisati »koristi se oprezno«* ili, kako piše na starim posudama za lijekove: CAVTIVS.

Princeton, listopad 1959.

Erwin Panofsky

Isti oprez moram preporučiti za jedan talijanski prijevod objavljen 1952. u Firenci: *Idea; Contributo alla storia de Westetica*, uvod i prijevod E. Cionea.

Predgovor

Ova je studija usko povezana s predavanjem gospodina profesora E. Cassirera o »ideji lijepoga u Platonovim *Dijalozima*«/ održano je u knjižnici Warburg i bit će objavljeno u II. svesku »Vorträge der Bibliothek Warburg«: u našem istraživanju pratimo povijesnu sudbinu pojma čije je sustavno značenje Cassirer jasno predočio u svom predavanju. Namjeri obojice autora odgovaralo bi kad bi ta povezanost došla do izražaja i u određenom vanjskom obliku, ali ova je studija - ponajprije zbog dodatka bilješki koje su se djelomično pretvorile u male ekskurse, ali i zbog ovdje neizostavnih navođenja izvora - postala preopširnom te nije mogla biti objavljena u »Vorträge der Bibliothek Warburg«. Tako se dolje potpisani mora ograničiti da čitatelja uputi na navedeno predavanje o Platonu, a gospodinu profesoru Cassireru najljepše zahvali na višestrukim poticajima i često potvrđenoj dobronamjernoj pomoći.

Nadalje bih želio iskazati srdačnu zahvalnost gospođi dr. Gertrudi Bing, koja se podvrgnula mukotrpnu radu sastavljanja kazala.

Hamburg, ožujak 1924.

E. Panofsky

Popis ilustracija (slika)

1. A. Clouwet: *Idea* (iz Giov. Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori*, Rim, 1672.)
2. Fidija, *Olimpijski Zeus* (Elidska kovanica iz Hadrijanova doba, po Compté Rendu, 1876., Sankt Peterburg)
3. Škola Andrea Pisana: *Slikarstvo* (reljef na zvoniku firentinske katedrale, foto Alinari)
4. Dürer: *Crtač lutnje* (drvorez B. 147 iz »Vnderweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheyt«, Nürnberg 1525)
5. Nepoznati drvorezac: *Idea* (iz »Iconologia« Cav. Cesara Rippe, Venecija, 1643.). Objašnjenje str. 113, bilješka 237
6. A. Clouwet: *Imitatio Sapiens* (iz Giov. Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori*, Rim, 1672.). Objašnjenje str. 89, bilješka 95
7. Michelangelo: *Noć* (foto Bruckmann)

UVOD

Iako Platona možemo nazvati tvorcem metafizičkog smisla i vrijednosti ljepote za sva vremena, te iako je njegovo učenje o idejama postalo sve važnije i za estetiku likovnih umjetnosti, on sam ipak nije mogao biti posve pravedan sudac tim likovnim umjetnostima. Dakako, bilo bi preuzetno Platonovu filozofiju proglasiti »neprijateljski nastrojenom prema umjetnosti« i tvrditi da ona slikaru ili kiparu u potpunosti osporava sposobnost sagledavanja ideje¹; jer kao što Platon na svim životnim područjima - pa tako posebice i unutar same filozofske djelatnosti - razlikuje pravo i pogrešno, zakonito i nezakonito obavljanje zvanja, onda i tamo gdje se govori o likovnim umjetnostima onim mnogostruko prezrenim predstavnicima μιμητική τέχνη, koji znaju oponašati samo osjetilnu pojavu tjelesnog svijeta, ponekad suprotstavlja one umjetnike koji - koliko je to moguće u jed-

1 O Platonovu učenju o lijepom u umjetnosti usporedi odnedavno Ernst Cassirer u predavanjima knjižnice iz Warburga, II, 1923.

noj djelatnosti koja se očituje u empirijskoj stvarnosti - u svojim djelima pokušavaju afirmirati ideju, rad kojih može čak poslužiti kao »paradigma« za rad zakonodavca: »Kada oni onda (tj. nakon čišćenja ploče i skiciranja glavnih linija) započnu s izvedbom«, tako govori o slikarima koje možda u platonskom načinu izražavanja smijemo nazvati »poietičkim« ili »heuretičkim«, »njihovo oko promatra naizmjenice čas jednu, čas drugu stranu, dakle jednom ono stoje uistinu pravedno, lijepo, smireno i sve što inače tu pripada, a zatim opet ono što o tome drže ljudi, i onda uz miješanje i dodavanje svojih materijala stvaraju sliku čovjeka u poimanju kojega se vode onim stoje Homer, kad bi se pojavilo među ljudima, nazivao božanskim ili bogolikim.«² - Unatoč takvoj i sličnim izjavama³ i dalje smo u pravu ako Platonovu filozofiju nazovemo, ako ne baš neprijateljski nastrojenom prema umjetnosti, onda ipak umjetnosti stranom. Stoga je razumljivo da su svi potonji filozofi - posebno Plotin - iz njezinih mnogobrojnih ispada protiv »mimetičkih« umjetnosti iščitali opću osudu likovne umjetnosti kao takve. Dok se Platon kao mjerilom vrijednosti za kiparstvo i slikarstvo koristi, njihovoj biti stranim, pojmom spoznajne istine, to jest, poklapanja s idejama, u njegovu filozofskom sustavu nema prostora za estetiku likovne umjetnosti kao duhovnog područja *sui generis* (kao što i inače principijelno odvajanje područja estetike od teorije i etike nije postignuto prije 18. stoljeća). Stoga je nužno da Platon krug onih umjetničkih pojava koje bi sa svog stajališta mogao potvrditi ostavlja vrlo uskim; pa čak i u tako suženu krugu, umjetnosti se dodjeljuje samo uvjetna vrijednost: ako bi zadatak umjetnosti u smislu ideja trebala biti »istinitost«, to jest da u određenoj mjeri bude konkurencija umnoj spoznaji, onda njezin cilj nužno mora biti svođenje vidljiva svijeta na nepromjenjive, općenite i vječno važeće oblike (pri čemu se odričemo one individualnosti i originalnosti koje su posebno obilježje njegovih postignuća). Stoga Platon uspoređuje »razuzdanu« grčku umjetnost s »pozakonjenom« umjetnošću Egipćana djela kojih prije 10 000 godina nisu bila ni ljepša niti ružnija od današnjih, nego

2 Platon, *Država VI*, 501.

3 Usporedi citat iz bilješke 33.

štoviše napravljena u istom stilu⁴, a gdje je to u skladu s ljudskim mogućnostima i postignuto, od umjetničkog djela nikada se ne može zahtijevati da bude nešto više od εἶδωλον, što pri svoj prividnoj istovjetnosti sa svojom idejom ipak stoji u višestrukoj oprečnosti s njom i ne može joj prići bliže od ὄνομα uz čiju pomoć filozof, u slučaju nužde, može iznijeti svoje spoznaje⁵. Tako se dakle po Platonu vrijednost nekog umjetničkog djela procjenjuje isto kao i vrijednost nekog znanstvenog istraživanja, po mjeri teorijske, i to posebno matematičke spoznaje, koja je u njemu sadržana⁶, a najveći dio onoga što se općenito naziva umjetnošću ili je čak vrijedilo i vrijedi kao velika umjetnost, po njemu pripada pojmu μιμητικὴ τέχνη protiv kojeg je u X. knjizi »Države« i u »Sofistu« iznio čuvene negativne sudove: ili će umjetnik, u povoljnom slučaju, stvoriti dosljedne preslike koje u smislu μίμησις εικαστικὴ odražavaju sadržaje osjetilno pojmljive stvarnosti, i to samo sadržaje osjetilno pojmljive činjenične stvarnosti - pa se na taj način zadovoljava beskorisnim udvostručenjem pojavnog svijeta koji ionako samo oponaša ideje⁷; ili stvara nepouzdana i zavaravajuće prividne slike, koje u smislu μίμησις φανταστικὴ umanjuju velike a uvećavaju male stvari kako bi zavarale naše nesavršeno oko⁸ - u tom slučaju njegov proizvod čak pojačava zbunjenost naše duše, te po vrijednosti istine zaostaje čak za pojavnim svijetom, radi se o nekakvoj »trećoj preslici istine« (τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας)⁹. U jednoj od svojih poznatih pjesama Ivan Tzetzes opisuje kako je navodno Fidija kao σπυτικός i γεωμέτρης, uzimajući u obzir prividno smanjivanje stvari koje se nalaze na

4 Platon, *Zakoni II*, 656 D E.

5 Platon, VII. Pismo, 342/3.

6 Vidimo da platonski pojam εὐρησις ima upravo obrnuto značenje od onoga što obično razumijemo pod »pronazak«: platonska εὐρησις nije pronalazenje novih i individualnih oblika, već otkrivanje vječnih i općevažećih principa kako to obično čini matematika. Stoga bi bilo posve logično da u platonskoj hijerarhiji umjetnosti arhitektura i glazba zauzmu najviše mjesto. E. Wind priprema jedan rad o tom pitanju.

7 Ovdje usporedi bilješku 63 i tamo citirane iskaze Prokla.

8 Platon, *Sofist*, 233 i d., pri čemu posebno treba usporediti J. A. Jollesa, *Vitruvs Aesthetik*, Diss. Freib. 1906., str. 51 i d. Sto se tiče nesporazuma s obzirom na platonsko razlikovanje između pojmova μιμησις εικαστικὴ i μίμησις φανταστικὴ u 16. i 17. stoljeću, usp. bilj. 144 i 259.

9 Platon, *Država X*, 602.

većoj visini, Ateni dao objektivno netočne proporcije, te upravo zahvaljujući tome odnio pobjedu nad Alkamenom¹⁰; za Platona bi to djelo bilo izvrstan primjer prijetevnog umijeća, a gotovo kao da se ta optužba odnosi izravno na onu Fidijinu sliku, da uvažavajući promjene perspektive ne afirmira »prave proporcije« (τάς ούσας συμμετρίας) nego »one koje mu se čine dobrima« (τάς δοξούσας είναι καλάς).¹¹ I s tog stajališta možemo shvatiti zašto su njegovu idealu odgovarala djela egipatskih slikara i kipara koji, ne samo što su se postojano pridržavali čvrsto utvrđenih formula nego su odbacivali i sve ustupke opažanju vidom; i na kraju krajeva, onaj koji bi trebao očitovati svijet ideja po njemu nije bio umjetnik nego dijalektičar. Jer, dok umjetnost ostaje pri stvaranju slika, uzvišena je povlastica filozofije koristiti se »riječima« samo kao najnižom razinom spoznajnog puta koji je za likovnog umjetnika već završen stvaranjem εἰδωλον.¹²

Ako sada nasuprot tomu pitamo jednog mislioca 16. stoljeća - dakle u vrijeme kada su likovnu umjetnost shvaćali i te kako kao »μίμησις«, premda ne samo kao oponašanje u smislu »realizma« -, o njegovim predodžbama o biti platonske ideje, kod Melanchthona ćemo na primjer naći sljedeće: »Sigurno je da Platon idejama uvijek zove savršenu i bjelodanu spoznaju, kao što Apel u glavi ima najljepšu sliku ljudskoga tijela« (»Certum est Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis«).¹³ To tumačenje (za koje se zna da pokušava pomiriti Platona i Aristotela)¹⁴ razlikuje se od izvorno platonskog

10 Overbeck J., *Die antiken Schriftquellen* ζ. *Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen*, 1868., br. 772.

11 Piaton, *Sofist*, 235 E/236 A.

12 Usp. E. Cassirer, nav. dj.

13 Melanchthon, *Ennaratio libri I. Ethicor. Arist.* cap. VI (Corp. Ref. XVI, col. 290).

14 Melanchthon je sasvim svjesno odbijao shvaćanje ideja kao metafizičkih ουσια kako bi ih mogao poistovjetiti s Aristotelovim »definitiones« ili »denotationes« - interpretirajući time navodno točnije i mišljenje samog Platona, pri čemu se s razlogom (usp. str. 17) poziva na Ciceronova *Govornika*: »Ovo potpuno i savršeno određenje stvari Platon zove Idejom... i iz ove Ciceronove tvrdnje može se prosuditi da Platonove ideje ne treba razumijevati kao duše ili oblike pale s neba, nego kao savršenu spoznaju prema dijalektici.« (*Scholia in Ciceronis oratorem*, Corp. Ref. XVI, col. 771 i d.)

određenja pojma ponajprije dvojako: kao prvo, ideje više nisu metafizičke supstance koje postoje u nekom »nadnebeskom mjestu« (ὕπερουράνιος τόπος) izvan osjetilnoga pojavnog svijeta, ali i izvan intelekta, nego predodžbe ili nazori koji imaju sjedište u samom ljudskom duhu, - te kao drugo, mislilac tog vremena podrazumijeva da se ideje ponajprije očituju u umjetničkom stvaralaštvu. Pojam »idea« sada se u prvom redu povezuje sa slikarom a ne dijalektičarom.¹⁵

Melanchthonovo mišljenje (premda Melanchthon nije teoretičar umjetnosti, čak nije ni pokazivao posebno zanimanje za likovne umjetnosti) ima dvostruko značenje: kao prvo najavljuje da će se i sama teorija umjetnosti još više pozabaviti učenjem o idejama, ili bolje rečeno, da će biti još jače uvučena u njegovu sferu utjecaja, a s druge strane navodi nas na pitanje kako je moguće da upravo pojam ideje, na temelju kojeg je i sam Platon često zaključivao o inferiornosti umjetničke djelatnosti, sada postaje tako reći specifičnim pojmom teorije umjetnosti.

U odgovoru na to pitanje pomaže nam sam Melanchthon; u poimanju ideje on se poziva na Cicerona¹⁶ upozoravajući daje već sama antika pripremila teren za stajališta renesanse preoblikovavši platonski pojam ideje u oružje protiv platonškoga poimanja umjetnosti.

Značajno je da Melanchthon i pojam »umjetnosti« (koji on, npr. kao i Dürer, shvaća u smislu *ratio*) u prvom redu povezuje s likovnim umjetnikom, dok npr. Toma Akvinski, uz gotovo jednaku definiciju, uzima za primjer geometra.

Toma Akvinski (*Summa theologiae*, qu. 57, art. 3 u izdanju Frettea i Marea, sv. II, str. 362): »Odgovaram da umjetnost nije ništa drugo negoli ispravan način kako se rade stanovite stvari«.

Melanchthon (*Initia doctr. phys.*, Corp. Ref. XIII, col. 305): »Umjetnost je pak ispravan način na koji se izrađuju djela, i u onom smislu kako kiparevom rukom upravlja stanovita spoznaja koju nosi u sebi, koja sliku teše u kip, to jest toliko puta raspoređuje dijelove kipa, sve dok se ne postigne oblik naj-sličniji uzoru koji nasljeđuje.«

15 Arhimed se navodi tek u drugoj liniji, a on u sebi nosi »imago motuum αὐτομάτων coelestium« (»sliku neuzrokovanih nebeskih pokreta«).

16 Za opću povezanost između Melanchthona i Cicerona usporedi Dilthey W., *Gesamm. Schriften*, 1914., II, str. 172 i d.

ANTIKA

Ciceronov »Orator«, koji je ustvari apologetika sebe samog¹⁷ prikriivena u obliku teorijske rasprave, uspoređuje savršena govornika s »idejom« koju ne možemo spoznati iskustveno već samo zamisliti u duhu, a utoliko i s predmetom umjetničkoga prikazivanja, koji oko ne može obuhvatiti u svoj njegovoj savršenosti, jer on živi samo kao zamišljena slika u umjetniku: »Tvrđim da ni u jednoj vrsti ne postoji nešto tako lijepo da ono po čemu je preslikano (poput preslika lica) ne bi bilo još ljepše; ali to ne možemo obuhvatiti ni okom, ni uhom, niti bilo kojim drugim osjetilom, već prepoznajemo samo u duhu i mislima; stoga možemo i povrh Fidijinih kipova, koji su unutar svoje vrste najsavršnije što možemo vidjeti iz slika koje sam naveo¹⁸, zamisliti još ljepše; i kad je onaj umjetnik stvorio Zeusa i Atenu nije promatrao nikakva (naime, zbiljska) čovjeka kojeg bi mogao preslikati, već je u njegovu vlastitom duhu prebivala uzvišena predodžba

17 Usporedi Kroll W., *Tulli M. Ciceronis Orator*, 1913. Uvod.

18 Naime (II, 5): Protogenovu sliku Jalisa (na Rodosu, gdje ju je Ciceron sam vidio), Apelovu sliku Afrodite (na Kosu), Fidijina Zeusa i Polikletova Dorifora; dakle, dvije slike i dvije statue.

ljepote; nju je on pogledao, u nju se unio i ona je bila uzorom njegove umjetnosti i rada. Kako sada na području likovne umjetnosti postoji nešto savršeno i uzvišeno, zamišljenim oblikom kojega se služimo pri umjetničkom reproduciranju predmeta koje ne možemo spoznati osjetilno (naime, prikazivanje božanskih bića)¹⁹, tako i oblik savršene rječitosti vidimo samo u duhu, a ušima pokušavamo pojmiti samo preslik. Te oblike stvari naziva Platon, taj silni učitelj i majstor ne samo u mišljenju nego i u iznošenju misli, idejama; on poriče njihovu prolaznost i tvrdi da su one vječne i zaključane samo u umu i mislima. Preostalo nastaje i prolazi, teče i klizi i ne ostaje dugo u jednom te istom stanju.«²⁰ Platonsko poimanje ideje, izneseno u ovom retorički odu-

- 19 Tako, ako »non« (koji nalazimo u rukopisu) stavimo prije »cadunt«, što pri gore navedenu tumačenju (koje imamo zahvaljujući ljubaznosti gospodina profesora Plasberg-Hamburga) izraza »ea, quae sub oculis ipsa non cadunt« izgleda posve moguće kao »božja bića koja će biti predstavljena«; nedavno je i H. Sjögren (*Eranos XIX*, str. 163 i d.) to mjesto interpretirao na taj način. Kad Vettori (*Victorius, Var. Lectiones XI*, 14) križa »non« (u tom je smislu i predložena pretpostavka W. Friedricha, *Jahrb. f. klass. Philol. CXXXII*, 1881., str. 180 i d.) onda bismo pod »stvarima koje se prikazuju očima« trebali razumjeti vidljivo umjetničko djelo, što bi odgovaralo »čujnome« govoru; tako izričito Vettori, nav. dj. - Naravno, potpuno je isključeno pri »ea, quae...« misliti na vidljivi prirodni uzor: govornik opisuje stvaranje upravo onog umjetnika koji radi bez gledanja na bilo što vanjsko. Za ovu značajnu reinterpretaciju koju je doživjelo naše mjesto upravo u tom pogledu uslijed Gio. Pietra Bellorija, usporedi gore str. 60 i si.
- 20 Ciceron, *Orator ad Brutum II*, 7 i d. (ur. Kroll str. 24 i d., djelomično tiskano kod Overbecka, nav. dj., br. 717): »Kad budem govorio o vrhunskom govorniku, oblikovat ću takvoga kakva možda nikad nije bilo. Jer, neću istraživati kad je tko bio takav, već stoje ono od čega ništa ne može biti izvrsnije, a u govorničkoj praksi se ne javlja često, možda i nikad, bljesne tu i tamo u nekom govoru, kod jednih češće nego kod drugih. Tvrdim da nema ničega toliko lijepoga u bilo kojoj vrsti govora a da to savršenstvo nije ljepše, jer iz njega se sve lijepo izvodi, ono je poput slike nastale prema nekom licu. Ne može se pojmiti ni vidom ni sluhom ni bilo kojim drugim osjetilom, nego ga jedino shvaćamo promišljanjem i umom. Tako je i s Fidijinim kipovima od kojih u toj vrsti ne možemo vidjeti ništa savršenijega, kao i sa slikama koje sam spomenuo od kojih ne možemo zamisliti ništa ljepšega. Nije umjetnik, dok je oblikovao Zeusa ili Atenu, nikoga promatrao tko bi mu bio uzor, nego je u njegovu duhu postojala nekakva predodžba vrhunske ljepote koju je pažljivo promatrao, a ona je upravljala njegovom rukom i vještinom. Kao stoje u oblicima i likovima nešto savršeno i izvrsno, za pomišljeni ideal čega se pri oponašanju prizivaju stvari koje očima ne možemo vidjeti, tako ideal savršena govor-

ševljenom prikazu likovnog stvaranja, uistinu može poslužiti kao protudokaz platonskom poimanju umjetnosti: ovdje umjetnik nije ni oponašatelj plitka i varljiva pojavnog svijeta, niti netko vezan na krute norme koji uzaludno nastoji upozoriti na metafizičku ουσία. Dapače, u njegovu duhu živi veličanstveni prauzor ljepote na koji on kao stvaratelj može usmjeriti unutarnji pogled; i premda sva savršenost tog unutarnjeg pogleda ne može biti pretočena u stvoreno djelo, ono ipak očituje ljepotu koja je više od preslika ljupke, ali zavaravajuće »zbilje«, a ipak i nešto stoje drukčije od pukog refleksa »istine« koja je ustvari shvatljiva samo intelektom. Postaje jasno daje takav obrat platonske misli (do kojega je došlo tek u Ciceronovu duhu) bio moguć samo pod dvostrukom pretpostavkom: moralo je doći do pomaka, kako poimanja biti umjetnosti, tako i poimanja biti ideje u neplatonskom, gotovo antiplatonskom smislu. Sto se tiče prvoga, moramo naglasiti daje unutar helenističko-rimskog miljea došlo do čisto izvanjskog porasta uvažavanja umjetnosti i umjetnika: prvo slikara²¹, ali zatim i kipara (prljavi i naporni posao kojih je misliocima za procvata grčkog doba zasigurno izgledao kao nešto posebno ograničeno)²², koji je sve više priznat kao istaknu-

ništva vidimo duhom, a očitovanje hvatamo ušima. Ove oblike stvari idejama zove onaj preveličajni stvaratelj i učitelj, ne samo filozofiranja nego i govorništa, te kaže da su one nestvorene i vječne, da su sadržane u razumu i razboru. Za druge stvari pak Platon kaže da se rađaju, pogibaju, teku, padaju, i ne zadržavaju se duže vrijeme u jednom te istom stanju. Dakle, o čemu god se raspravlja razumnim putem, to se da podvesti na krajnji ideal i oblik svoje vrste.«

- 21 Ovdje usporedi predavanje Burckhardta *Grci i njihovi umjetnici* (Jak. Burckhardt, *Vorträge*, ed. Dürr, 2. izd. 1918., str. 202 i d.). Daje razumijevanje za stvaralačko značenje umjetničkog stvaranja u slikarstvu postojalo već vrlo rano, pokazuje po našem mišljenju Empedoklov stih, - pretječući kasniji τόπος »Deus pictor«, »Deus statuarius«, »Deus artifex« - koji uspoređuje nastanak svemira s nastajanjem slike (Diels H., *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 4. izd. 1922., I, str. 234, br. 23): »Kada slikari ukrašavaju zavjetne darove, / ljudi umni i umjetničkim darom obdareni / koji rukama nanose raznolike boje, / pa ih skladno miješaju, neke s više, druge s manje sklada, / te iz njih spravljuju likove svem živom slične, / stabla grade, muzeve i žene, / zvijeri grabežljivice i l' ribe stanovnice voda, / iP dugovječne boge i preslavne, / varka je misliš li da od drugamo dolazi istaknut um / smrtnika, i da on je izvor sveg nebrojenog krasnoga, / nego, znaj, od riječi božje je to.«
- 22 Iste argumente koje u Lukijanovu »Snu« Παίδεια, tj. knjizi ževno obrazovanje, predbacuje Τέχνη, tj. kiparskoj umjetnosti, navodi poslije i slikarstvo

ta, ustvari nadarena ličnost²³; slikarstvo izričito postaje, ako možemo vjerovati Pliniju, dijelom slobodnih umjetnosti (tj. dostojnih jednog slobodnjaka)²⁴, dolazi do procvata poznavanja umjetnosti i pisanja o umjetnosti, budi se poriv za skupljanjem, a nakhlonost knezova i bogataša pridonosi podizanju ugleda umjetnosti; i premda bi Platon, istine radi, »mimetičke umjetnosti« isključio iz svoje države²⁵, u uvodu u Filostratovu εικόνες (neobično slično s izrekom Leonarda da Vincija)²⁶: »Ὅστις μὴ ἀσπάζεται τὴν ζωγραφίαν, ἀδικεῖ τὴν ἀληθείαν, ἀδικεῖ δὲ καὶ σοφίαν«²⁷ - »Tko ne voli slikarstvo, taj čini nepravdu nad istinom i mudročeu.« Već ta izreka pokazuje daje s višim izvanjskim vrednovanjem umjetnosti povezano i više unutarnje vrednovanje umjetnosti - daje ono što je Platon bio sklon potpuno negirati ili smatrati ostvarivim samo uz žrtvovanje umjetničke slobode i originalnosti počelo dobivati sve šire priznanje: autonomija umjetnosti nasuprot prividnoj i nesavršenoj zbilji. Kad je riječ o umjetnosti, antičko je mišljenje, krajnje naivno, od samoga početka usporedo postavljalo (kao stoje to poslije slučaj i s renesansom), dva suprotna motiva: predodžbu daje umjetničko djelo manje od prirode utoliko stoje samo, u najboljem slučaju, sve do obmane, o ponaša - i predodžbu daje umjetničko djelo više od prirode utoliko što joj ispravljajući pogreške njezinih vlastitih proizvoda samostalno suprotstavlja novostvorenu sliku ljepote. Uz bes-

protiv kiparske umjetnosti u borbi za pozicije koja je često prisutna u literaturi renesanse; posebno usporedi čuveni »Paragone« na početku Leonardove *Knjige o slikarstvu*.

- 23 Karakteristične su npr. poznate anegdote o odnosu Aleksandra Velikog prema Apelu (Overbeck, br. 1834, 1836.).
- 24 Plinije, *Nat. Hist.* XXXV, 77. Ovo mjesto je uz neke izmjene koje su trebale naglasiti njegovu težinu citirano kod Romana Albertija, *Trattato della nobilità della pittura*, Rim, 1585., str. 18.
- 25 Platon, *Država*, 605 i d.
- 26 Herzfeld M., *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, 1911., str. 157 (iz Ms. Ash., fol. 20 r): »onaj koji prezire slikarstvo ne voli ni filozofiju ni prirodu.«
- 27 Filostrat, ed. G. L. Kayser, 2. izd., 1853., str. 379. - Karakterističan je stav za Ciceronovo vrijeme da on za četiri umjetnička djela koja u svom *Oratoru* navodi kao primjer ne spominje imena njihovih stvaratelja: govori o »Jalisu« kao što mi govorimo o »Noćnoj straži« - uvjeren daje svim čitateljima poznato ime umjetnika.

krajne varijante anegdota o naslikanu grožđu koje mami vrapce, o naslikanim konjima kojima njište pravi, o naslikanom zastoru koji uspijeva prevariti i umjetničko oko, uz bezbrojne epigrame o prirodnosti Mironove krave²⁸ moramo i priznati da su djela jednog Polikleeta dala ljudskoj pojavi »ljupkost koja je nadilazila istinu«²⁹, kao i zamjeriti jednom Demetriju koji je predaleko otišao u vjernosti prirodi i u korist sličnosti previše potisnuo ljepotu³⁰, a moramo navesti i mnogobrojna pjesnička mjesta u kojima se nadnaravna ljepota čovjeka slavi uspoređujući ga s kipovima ili slikama. Već je i Sokrat smatrao samorazumljivim daje slikarstvo, iako je samo po sebi εικασία των όρωμένων, budući da »se ne nailazi često na čovjeka koji je u svim dijelovima besprijekoran«, primorano i sposobno prikazano tijelo načiniti lijepim spojivši iz puno tijela ono što je kod svakog najljepše³¹. A o onom istom Zeuksidu koji je navodno naslikao grožđe koje je zavaralo vrapce, do iznemoglosti se ponavlja (prije svega u renesansi) priča kako je za prikazivanje Helene zamolio da dođe pet najljepših žena grada Krotona kako bi za svoju sliku od svake iskoristio najljepši dio³²; čak je i »prema umjetnosti neprijateljski raspoložen« Platon na jednom krajnje neobičnom mjestu usporedio svoj ideal savršene države, koji u zbilji nikada ne može naći u potpunosti odgovarajući pandan, sa stvaranjem jednog slikara koji je u svojoj slici dao »paradigmu« najljepšeg čovjeka, te da bi ga trebalo smatrati vrhunskim umjetnikom upravo zbog toga što ne može dokazati empirijsku mogućnost jedne takve savršene pojave.³³ Aristotel je takav pristup iskazao na sebi svojstven, lapidaran način: »Veliki se ljudi razlikuju od običnih jednako tako kao i

28 Overbeck, br. 1649, br. 550 i d.

29 Overbeck, br. 968 (Kvintilijan, Inst. Orat. XII, 10, 7).

30 Overbeck, br. 903 (Kvintilijan, Inst. Orat. XII, 10, 9).

31 Overbeck, br. 1701 (Ksenofont, *Uspomene na Sokrata*, III, 10, 1): »Zar pravi-te tijela koja izgledaju tako lijepo time što oponašate lijepe likove i to tako da, budući daje teško naći čovjeka na kojem bi sve bilo besprijekorno, skupljate od mnogih sa svakog uzevši ono najljepše? Upravo tako radimo, reče.«

32 Overbeck, br. 1667-1669 (Plinije, Nat. Hist. XXXV, 64; Ciceron, de Invent. II, 1, 1; Dionizije Halik., De priscis script. cens 1)

33 Platon, *Država* 472: »Držiš li daje loš onaj dobar slikar koji naslika primjer najljepšeg mogućeg čovjeka, te naslikavši sve jako vješto dokaže daje nemo-guće da postoji takav čovjek? Ne, nikako, Zeusa mi, reče.«

lijepi od nelijepih, i kao umjetnički naslikano od zbiljskog, naime time što je višestruko raspršeno spojeno u jedno - »τὼ συνήχθαι τὰ διεσπαρμένα εἰς ἓν.«³⁴

Tako ni razmišljanju antike, uz sve ustrajavanje na pojmu μίμησις, nije bila strana predodžba da umjetnik naspram prirodi nije samo poslušni preslikavatelj već i njezin suparnik, koji slobodnim stvarateljskimi umijećem popravlja njezine nužne nesavršenosti; a sa sve jačim zaokretom od zornog prema intelektualnom, koji obilježava razvoj kasnogrčke filozofije (sjetimo se samo alegorizirajućeg tumačenja mitova stoičkih dijatriba) probija se čak i uvjerenje da se najveća umjetnost može i bez jasnog uzora u potpunosti emancipirati od dojma onoga stoje uistinu vidljivo. Krajnju točku one druge linije helenskog razmišljanja - jer uz nju postoji i još jedna dalje nepromijenjena - označuju izreke, a nije slučajno da se i one odnose na Fidijina Zeusa³⁵, kao stoje ona Diona Krizostoma čiji olimpijski govor sadrži sljedeće: »Čak ni luđak ne bi pomislio daje Fidijin olimpijski Zeus u svojoj veličini ili ljepoti sličan bilo kojem smrtniku«³⁶, ili ona starijeg Filostrata čiji Apolonije iz Tijane na prezirno pitanje jednog Egipćanina o tome jesu li Fidija ili drugi grčki umjetnici bili na nebu i promatrali bogove u njihovoj stvarnoj pojavi daje značajan odgovor: »Učinila je to fantazija, ona je bolja umjetnica od

34 Aristotel, *Polit. III*, 11 (1281,5); protivno tome, zbilja može nadmašiti idealnu sliku s obzirom na jedan jedini dio, kao što i običan čovjek može nadmašiti nekog velikog s obzirom na jednu jedinu vještinu. Usporedi i *Poetiku XXV*: »Primjer se mora isticati i biti onakav kakvi su Zeuksidovi likovi.«

35 Ako usporedimo tvrdnje Diona i Filostrata s Ciceronovim, Plotinovim, Proklovim i Senekom starijim (za Diona i Filostrata usporedi sljedeće bilješke, a za Cicerona gore navedene str. 19, za Plotina str. 31, za Proklabilj. 63, za Seneku str. 155) onda možemo biti istog mišljenja kao i Kroll (nav. dj., str. 25, bilj.) da teza kako Fidijine slike bogova nemaju modele, a pogotovo Fidijin Zeus, počiva na jednoj staroj i raširenoj predaji. Tu valja navesti još ijedan epigram iz grčke antologije (Overbeck, br. 716) i poznatu priču koja je možda i začela sve te spekulacije, a po kojoj je Fidija na pitanje po kojoj »paradigmi« planira slikati Zeusa, navodno odgovorio: »po Homerovim riječima, plavetnim je očima namignuo Kronov sin« (Overbeck, br. 698).

36 Dion Krizostom iz Pruse, ed. Joh. de Arnim, 1893. i d., II, str. 167. Ovoj izjavi odgovara Dionovo visoko mišljenje o profesiji umjetnika: on je »nasljedovatelj božanske prirode«.

oponašanja, jer oponašanje će prikazati ono stoje vidjelo, a fantazija ono što nije». ³⁷

Time smo dospjeli do točke kad nam Ciceronovo izjednačavanje platonske ideje s umjetniku ili slikaru imanentnom »umjetničkom predodžbom« počinje bivati razumljivo. Jer ako je već umjetnička kritika - strastveno se dignuvši protiv negativne orijentiranosti prema slikarstvu koja je započela već u poganskoj antici, i boreći se u određenoj mjeri protiv te orijentiranosti vlastitim spiritualnim argumentima - dospjela do toga da predmet prikazivanja podigne s razine vanjsko opažljive zbilje na razinu unutarnjoduhovne predodžbe, filozofija se, suprotno tomu, pokazala u sve većoj mjeri sklonom principu spoznaje, tj. ideju spuštati s razine jedne metafizičke ουσία (»biti«) na razinu pukog έννόημα (»umišljaja«): u istoj mjeri u kojoj je umjetnički objekt izašao iz sfere empirijske zbilje, filozofska je ideja izmakla ύπερουράνιος τόπος-u, i oboje su time (iako još ne u psihološkom smislu) bili upućeni na zajedničko mjesto - ljudsku svijest - unutar koje se sad jedno moglo stopiti s drugim u jedinstvo. Jer jednom je stoa reinterpretila platonske ideje u one urođene έννοήματα koje su prethodile iskustvu ili »notiones anticipatae«, koje možemo doduše jedva nazvati »subjektivnim« u smislu moderne jezične uporabe, ali koje ipak naspram Platonovim transcendentalnim bitnostima nastupaju kao imanentni sadržaji svijesti³⁸ - nakon čega je (a to je u našoj konstataciji još važnije) Aristotel antitetički dualizam između svijeta ideja i pojavnog svijeta na području spoznajne teorije nadomjestio sintetičkim izmjeničnim odnosom između općeg pojma i individualne pojedinačne predodžbe, ali na području filozofije prirode i umjetnos-

37 Filostrat, *Apollon. Tyan.* VI, 19 (ed. Kayser, str. 118): »Mašta je to izradila, koja je mudrija stvarateljica od oponašanja. Oponašanje će, naime, proizvesti ono stoje vidjelo, a mašta i ono što nije vidjela, pretpostavit će kako izgleda lik onoga što nije vidjela prema analogiji s onim što postoji. Oponašanje će pak često dotući prestrašenost, mašti strah nikad neće štetiti, jer korača ona neustrašivo prema onom stoje sebi zacrtala.«

Tumačenje Jul. Waltersa (*Gesch. d. Ästhetik im Altertum*, 1893., str. 794) ne može se obrazložiti na osnovi doslovnog teksta.

38 Usporedi Joh. ab Armin, *Stoicor. vet. fragmenta*, I, 1905, str. 19, i II, 1903, str. 28. Nadalje Plutarh, *de placit. philos.* I, 10 i Stobej, *Eclog.* I, (ur. Meinecke, 1860., str. 89).

ti sintetičkim izmjeničnim odnosom između forme i materije: »Γίνεται πᾶν ἐκ τῆ τοῦ ὑποκειμένου καὶ τῆς μορφῆς«, tj. sve što nastaje od prirode ili ljudskom rukom, ne nastaje više kao oponašanje jedne određene ideje putem određene pojave nego putem ulaženja određene forme u određeni materijal; pojedini čovjek je »tako i tako sastavljena forma u tom mesu i kostima«³⁹, a što se tiče umjetničkih djela, ona se od proizvoda prirode razlikuju jedino time što se njihova forma, prije nego što uđe u materiju, nalazi u duši čovjeka: »Ἀπὸ τέχνης δὲ γίνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ.«⁴⁰

Pod utjecajem ove aristotelovske definicije umjetnosti (koja će uključujući sve »artes«, pa i one liječnika ili poljodjelca, imati puno veće značenje za mišljenje srednjeg vijeka od misli poetika koje se odnose na umjetnosti u užem smislu i koje su tek u renesansi ponovo oživjele) mnogo lakše se moglo provesti izjednačavanje umjetničke predodžbe s idejom, a pogotovo zato što je Aristotel »formi« općenito, a posebno »unutarnjoj formi« koja postoji u duši umjetnika i koja se njegovim djelovanjem prenosi u materiju, ostavio platonski naziv εἶδος.

Tako možemo reći da Ciceronova formulacija znači izjednačavanje Aristotela i Platona (ali izjednačavanje koje već podrazumijeva postojanje antiplatonskog poimanja umjetnosti): ona u Fidijinu duhu postojeća »forma« ili »species«, na osnovi koje je stvorio svog Zeusa istodobno je dvostruka tvorevina, aristotelovskog ἐνδὸν εἶδος (»unutarnjeg lika«) s kojim dijeli svojstvo daje svijesti imanentna predodžba, i iz platonske ideje s kojom joj je zajedničko svojstvo apsolutne svršenosti, »perfectum et excelens«.

Ta ciceronska formula izjednačavanja sadrži pak upravo zbog toga stoje formula izjednačenja, jedan njoj svojstven problem koji zahtijeva rješenje, iako samo mišljenje toga nije svjesno. Ako ona unutarnja slika koja je pravi objekt umjetničkog djela

39 Aristotel, *Metafizika VII*, 8 (1034a).

40 Aristotel, *Metafizika VII*, 7 (1032a). Poznato je da Aristotel uz dvije temeljne kategorije ὄλη i μορφή, εἶδος i ἰδέα) pozna još tri (αἰτία, τέλος, τὸ κινεῖν), koje se, izgleda, isto mogu primijeniti na umjetničko stvaralaštvo, a koje je Seneka (usp. str. 10 i d. i bilješku 41) kasnije i prihvatio u tom smislu. Ali već je Scaliger sasvim točno prepoznao da se samo prve dvije mogu nazvati uistinu »supstancijalnim«: samo ὄλη i μορφή su (apriorijski) uvjeti za postojanje umjetničkog djela, τέλος i κινεῖν samo su (empirijski) uvjeti za njegovo nastajanje.

nije ništa drugo doli predodžba koja živi u duhu umjetnika, jed-
na »cogitata species« - što joj onda jamči onu savršenost kojom
bi trebala nadmašiti pojave zbilje? I obratno, ako uistinu posje-
duje tu savršenost, ne bi li onda trebala biti nešto sasvim drukči-
je od puke »cogitata species«? Razrješenje te alternative bilo je
moguće samo na dva načina: ili time da se ideji koja je sada iden-
tificirana s »umjetničkom predodžbom« ospori njezina viša sa-
vršenost - ili da se ta viša savršenost metafizički legitimira. U
duhu prve mogućnosti odlučio je Seneka, a u duhu druge
neoplatonizam.

Seneka u svakom slučaju dopušta mogućnost da umjetnik
umjesto vidljiva prirodnog objekta preslika predodžbu nastalu u
njemu samom, ali on ne samo da ne vidi razliku u vrijednosti iz-
među predodžbe i objekta, nego niti razliku u biti: to za njega vi-
še nije pitanje vrijednosti ili uvjerenja, nego čisto činjenično pi-
tanje radi li umjetnik na osnovi realnog ili irealnog objekta, je li
njegov objekt stvaran, pred njegovim očima, ili živi kao unutar-
nja predodžba u njegovu duhu. 65. pismo⁴¹ navodi (nadovezujući

41 Seneka, *Epistolae*, LXV, 2 i d.: »Kažu, kako znaš, stoici, da ima dvije stvari iz
kojih nastaje sve u prirodi: uzrok i tvar. Tvar je pasivna, za sve je spremna,
mirovat će ako je ništa ne pokreće. Uzrok pak, to jest razlog, oblikuje tvar i
miče je kamo hoće i iz nje proizvodi razna djela. Treba biti ono odakle nastaje
nešto, a zatim ono od čega nastaje. Ovo zadnje je uzrok, a ono prvo tvar.
Svaka umjetnost nasljedovanje je prirode. Stoga, ono što sam rekao o svemi-
ru, primijeni i na područje onoga što bi čovjek morao raditi. Kip je imao i tvar
koja je trpjela umjetnika, i umjetnika koji tvari daje lice i obličje. Stoga u ki-
pu je tvar bila mjed, a uzrok umjetnik. Isto važi za sve druge stvari: sastoje se
od onoga što biva i od onoga što djeluje. Po stoicima ima samo jedan uzrok, to
jest ono što stvara. Aristotel smatra da se uzrok može reći na tri načina: 'Prvi
uzrok je', kaže on, 'tvar bez koje se ništa ne može izraditi; drugi uzrok je um-
jetnik; treći je uzrok oblik koji se nameće svakom djelu kao i kipu; ovu zadnju
Aristotel zove *idos*.' 'I četvrta se pribraja ovima', kaže on, 'a to je namjena ci-
jeloga djela.' Razjasnit ću stoje ovo. Mjed je prvi uzrok kipa. Nikad, naime,
ne bi bila izrađena, da nije bilo onoga iz čega je izlivena i isklesana. Drugi uz-
rok je umjetnik. Ne bi se mogla mjed uobličiti u lik kipa da nije bilo vještih
ruku. Treći uzrok je oblik. Ne bi se neki kipovi zvali Dorifor ili Diadumen da
im nije bilo utisnuto takvo obličje. Četvrti uzrok je namjena djela. Da nema
toga, ne bi bilo ni djela. Sto je namjena? Ono što je potaknulo umjetnika,
nešto za čim je težio kad je napravio djelo: može se raditi o novcu, ako je kip
radio s nakanom da ga proda, slava, ako je radio za svoje ime, ili pobožnost,
ako gaje namijenio da bude dar kakvu hramu. Eto, to je uzrok zbog kojega
biva; ili možda ne misliš da među uzroke treba ubrojiti i to, zbog nedostatka
kojega uzroka djelo ne bi nastalo?

se na Aristotela) četiri »uzroka« umjetničkog djela: »materiju, iz koje nastaje, umjetnika, kroz kojeg nastaje, formu, u kojoj nastaje, svrhu, zbog koje nastaje« (npr. zarada, slava, religiozna posvećenost). »Tim četirima uzrocima«, kaže se nadalje, »Platon dodaje peti, uzor (primjer), koji sam naziva ideja: to je naime ono kamo umjetnik gleda kako bi izveo svoje planirano djelo: nema međutim razlike da li je taj uzor izvannjega i može li usmjeriti svoje oči prema njemu ili u njemu, te ga je on sam koncipirao ili tamo postavio.« Ako to shvatimo na taj način, onda se pojam umjetničke ideje u principu u potpunosti poklapa s pojmom predmeta predstavljanja, a u suprotnosti je s formom predstavljanja (koji Seneka označava s potpuno neplatonskom jezičnom uporabom kao idos = εἶδος), može se čak i povezati s prirodnim modelom: »Pretpostavi da želim naslikati tvoju sliku«, možemo pročitati u jednom drugom pismu. »Kao predložak slike imam tebe i od tebe duh dobiva određenu pojavu (habitus) koju iskazuje u svom djelu; dakle ono lice koje mi ukazuje i

Ovim uzrocima Platon nadodaje peti, a to je uzor koji on zove idejom; to je ono u što je gledao umjetnik da bi izradio ono što je naumio. Nema nikakve razlike u tom ima li uzor vani, pa da k njemu usmjeri pogled, ili unutra, da ga je sam smislio i postavio. Ove uzore svih stvari Bog ima u sebi, kao i brojeve svega što treba raditi, i umom je zahvatio sve načine za to; pun je likova koje Platon zove idejama, besmrtnim, nepromjenjivim i neumornim. Tako ljudi umiru, ali sama ljudskost, prema kojoj je izrađen čovjek, ostaje i, dok se ljudi muče i nestaju, ona ni najmanje od toga ne trpi. Pet je, dakle, uzroka, kako kaže Platon: uzrok iz čega, od čega, u kome, k čemu i zbog čega. Kao zadnje dolazi ono što proizlazi iz ovih. Kao kod kipa, jer o tome smo počeli govoriti, uzrok iz čega je mjed, uzrok od koga je umjetnik, uzrok u čemu je oblik, koji se prilagođava uzoru, koji oponaša onaj koji radi, uzrok zbog čega je svrha onoga koji radi, a ono što se sastoji iz svih ovih je kip. Sve ovo, kako kaže Platon, ima i svijet. Onaj koji izrađuje je Bog. Ono iz čega biva je tvar. Oblik je stanje i uređenje svijeta koji vidimo. Uzor je pak ono prema čemu je Bog izradio ovo veličanstveno djelo. Svrha je ono radi čega je napravio. Pitaš, koja to svrha može biti Bogu? Dobrota. Platon ovako kaže: 'Koji je razlog tomu da Bog je stvorio svijet? To stoje dobar; dobar nije u oskudici ničega dobrog. Napravio je najbolje stoje mogao.' Donesi, suče, presudu, i iznesi je, o tom za koga ti se čini da govori najistinitije, a ne o tom tko najistinitije govori. To je, naime, iznad naših mogućnosti, kao i sama istina.«

Nadalje se dokazuje da su svi ti »uzroci« umjetničkog djela zapravo samo sekundarni uzroci, i »idea« = »primjerak«: »Uzor nije uzrok, nego neophodno oruđe uzroka. Umjetniku je uzor neophodan isto toliko koliko i dlijetu ili pi-
la.«

koje me podučava i po kojem se oponašanje ravna, jest ideja...«; i nadalje: »Maloprije sam se pozivao na slikara. Kad je on htio naslikati Vergilija, pogledao gaje. Njegova je ideja bilo Vergilijevo lice, predložak umjetničkog djela. Ono što umjetnik preuzima od tog predloška i unosi u djelo, idos (= εἶδος; ovdje, kao stoje već navedeno gore = forma); ono je predložak, ovo je forma koja se uzima predlošku i ulazi u djelo. Ono umjetnik oponaša, a ovo stvara. Jedno lice ima kip - to je idos; lice ima i prirodni predložak koji je umjetnik promatrao za vrijeme oblikovanja statue - to je ideja.«⁴²

Dok Seneka ne smatra da unutarnje predočavanje predmeta ima bilo kakvu prednost nad vanjskim promatranjem predmeta,

42 Seneka, *Epistolae*, LXVIII, 16 i. d.: »Sada se vraćam na ono što sam ti i obećao: Platon je na pet načina podijelio sve što jest. Prvo je ono 'što jest', a ne poima se ni pogledom ni dodirom ni bilo kojim osjetilom, ono je mislivo. Ono što jest općenito, kao i općeniti čovjek, ne dolazi pred oči, ali pojedinačno dolazi, kao na primjer Ciceron i Katon. Životinja se ne vidi, pomišlja se. Vidi se, međutim, pojedinačno, konj i pas.

Druga vrsta onih koji jesu je po Platonu ono što se ističe i nadvisuje sve. Za ovo kaže da postoji svojom izvrsnošću. Pjesnik je općenit naziv, tako se zovu svi oni koji stvaraju stihove, ali kod Grka je taj naziv prepušten jednom: na Homera se misli kad čuješ da se kaže samo 'pjesnik'. Stoje pak ovo? Bog je, veći i moćniji od svih.

Treća vrsta je onih koji jesu navlastito: bezbroj ih je, ali se nalaze izvan dometa našeg pogleda. Pitaš stoje to sve. O Platonovoj se vlastitoj terminologiji radi: idejama zove ono iz čega biva sve, što god mi vidimo, i prema čemu se sve oblikuje. Ideje su besmrtnne, nepromjenjive i nepovredive. A stoje ideja, odnosno, što se Platonu čini daje, poslušaj: *Ideja je vječni uzor svega onoga što biva po prirodi. 'Tom određenju nadodat ću tumačenje, da bi bolje razumio stvar. Na primjer, želim izraditi sliku tebe. Imam tebe kao uzor za sliku, i iz toga moj duh dobije nekakvu predodžbu koju će nametnuti svojemu djelu. Tako je ono, čemu me podučava i na što me upućuje tvoje lice, koje hoću oponašati, upravo ideja.* Bezbroj takvih uzora ima priroda, uzora ljudi, riba, drveća prema kojima se oblikuje sve što se treba stvoriti u prirodi.

Četvrto mjesto zauzima *idos*. Stoje taj idos, trebaš paziti i Platonu, a ne meni, zahvali težinu te stvari. Nema, naime, nikakve profinjenosti bez teškoće. Maloprije sam se služio slikom *slikara*. On, kada je Vergilija pokušavao prikazati bojama, zagledavao se u nj. *Ideja je bilo Vergilijevo lice, uzor budućega djela. Ono što umjetnik izvlači iz ideje i nameće svojemu djelu, to je idos.* U čemu je uopće razlika, pitaš? Jedno je uzor, a drugo oblik uzet od uzora i nametnut djelu. Jedno oponaša umjetnik, a drugo stvara. *Kip ima neko lice, a to je idos. Sam uzor ima nekakvo lice, gledajući koje je umjetnik oblikovao kip; to je ideja.* Ako sada hoćeš nekakvu razliku, idos je u djelu, a ideja izvan djela, ali nije samo izvan djela, nego i prije djela.«

te time oboje može označiti istim nazivom »idea«⁴³, Plotinova filozofija postupa upravo obrnuto i évdov εἶδος umjetnika dodjeljuje metafizičko pravo na rang »savršenog i uzvišenog pralika«. Plotin se svjesno okrenuo protiv platonskih ispada naspram μιμητική τέχνη: »Ako netko prezire umjetnosti jer se bavi oponašanjem prirode, onda kao prvo moramo reći da i prirodne stvari oponašaju; pri tome moramo znati da one jednostavno ne odražavaju samo ono vidljivo, nego se vraćaju na principe (λόγοι) iz kojih priroda potječe i nadalje, da one puno toga same pružaju i dodaju tamo gdje nedostaje (naime do savršenosti), jer one posjeduju ljepotu. Fidija svog Zeusa nije stvorio ni po čemu vidljivo, nego gaje načinio onakvim kakvim bi se sam Zeus pojavio kad bi se želio objaviti našem oku.«⁴⁴

Time je umjetničkoj ideji uistinu dana jedna potpuno nova pozicija: ona je ta koju umjetnik vidi u duhu i ona sjedne strane gubi ukočenu nepomičnost koju joj je dodijelio Platon, postala je ž i v o m »v i ζ i j o m « u m j e t n i k a⁴⁵, a ipak joj, potpuno drukčije od

43 Formulacija koja na prvi mah izgleda upravo čudno - »Idea erat Vergilii facies« - dojmila se Julija Cezara Scaligera u vrijeme renesanse (upravo karakteristično) te III. knjiga njegove *Poetike* nosi naslov »Idea«. On objašnjava daje prvo govorio o svrsi umjetnosti pjesništva (*quare imitemur*), zatim o njezinim sredstvima (*quibus imitemur*); u slijedećoj knjizi želi govoriti o njezinoj formi (*quomodo imitemur*), ali u ovoj, dakle u knjizi »Idea« o njezinim predmetima (*quid imitandum sit*): »Ovu knjigu pod naslovom 'Idea' napisali smo ... zato jer smo, prema onom kakve su i kolike same stvari, upravo takav ... i sastavili govor. Kao što je Sokrat ideja slike, tako je Troja ideja Homerove Ilijade.« H. Brinkschulte, Skaligerovo poimanje teorije umjetnosti (= *Renaissance und Philosophie, Beitr. ζ. Gesch. d. Phil.*, ed. A. Dyroff, Bd. X), 1914., str. 9, sasvim točno prepoznaje kako Scaliger ne koristi ovdje termin »idea« u Platonovu smislu, već u smislu »sižea«, ali previda povezanost sa Senekom i biva time zaveden na konstataciju da Scaliger ovdje anticipira Descartesov pojam ideje. - Inače Scaliger u potpunosti slijedi Aristotela, »imperator« i »dictator perpetuus« filozofije: on identificira »ideu« s aristotelovskom εἶδος, prihvaća učenje o nastajanju umjetničkog djela po kojem forma ulazi u materiju (materija kipara je mjed, a materija flautista zrak), a čak pokušava uskladiti Platona i Aristotela: »Samo po sebi se ovo slaže s aristotelovskom argumentacijom, po kojoj razumijemo daje ideja kupališta već u glavi arhitekta prije nego što ga izgradi.« (usp. ovdje Brinkschulte, str. 34).

44 Plotin, *Eneade*, V, 8,1.

45 Za tumačenje Plotinova pojma εἶδος, koji zasigurno ne označava nešto čisto pojmovno, već, kako je Schelling rekao, predmet »intelektualnog promatranja«, tj. umjetničku »viziju« i stoga sjedne strane može biti upotrijebljen kao

ciceronskog obilježja »cogitata species« pripada, povrh toga njezina postojanja kao sadržaja ljudske svijesti, rang metafizički valjanoga i objektivnoga. Jer ono što unutarnjim predodžbama umjetnika daje za pravo da naspram zbilje nastupe kao autonomne i u ljepoti nadmoćne εἶδη, jest činjenica da su sada identične (ili mogu biti identične) s principima iz kojih potječe sama priroda i koji se umjetničkom duhu očituju u činu intelektualnog promatranja, - da su one, iako umjetničko-psihološki gledano samo »predodžbe« u smislu ciceronskih »species« ili »formae«, ali umjetničko-metafizički gledano posjeduju zbiljsko i nadindividualno postojanje. Puno je više od puke fraze kad Plotin za Fidiju kaže daje Zeusa predočio onako kako bi se sam Zeus pojavio kad bi se želio objaviti našem oku: po plotinskoj metafizici »slika« koju Fidija nosi u sebi nije samo Zeusova predodžba, nego njegovo biće. Time je za Plotina umjetnički duh postao pobratimom po biću i ako tako možemo reći, supatnikom stvarajućeg Νοῦς, koji je s druge strane ujedno aktualizirani oblik nedokučivo Jednoga, Apsolutnoga. Jer u skladu s plotinskim razmatranjem i Νοῦς stvara ideje iz sebe i u sebi (dok platonski δημιουργός samo gleda na njih, kao nešto izvan njega) i on mora »pretačući« izliti svoje čiste i netjelesne misli u svijet prostora, u kojem se razdvajaju forma i materija i nestaju čistoća i jedinstvo prvobitne slike. Kao što se po Plotinu prirodna ljepota sastoji od prosijavanja ideje kroz tvar, koja je po njoj oblikovana, ali jednako tako nikada nije do kraja uobličljiva⁴⁶, tako se i ljepota umjetničkog djela sastoji u tome da se u materiju »pošalje« idealna forma koja je, nadvladavajući njezinu sirovu tromost, tako reći prožme dušom ili barem to pokuša.⁴⁷ - Tako umjetnost vodi istu bitku kao i Νοῦς - bitku za pobjedu oblika nad bezobličnim⁴⁸ - i

sinonim pojma »ιδέα«, ali s druge kao sinonim pojma »μορφή«, usporedi nedavno O. Walzel, *Plotins Begriff der ästhetischen Form* (»Vom Geistesleben alter und neuer Zeit«, 1922., str. 1 i d.). Može se dakle i čisto terminološki dokazati da Plotinova estetika može biti shvaćena samo kao zbir platonskih i aristotelovskih razmišljanja.

46 Plotin, *Eneade*, I, 6, 2: »... jer tvar ne podnosi da se potpuno oblikuje prema liku.«

47 Plotin, *Eneade*, V, 8, 1.

48 Plotin, *Eneade*, I, 6, 3: Ljepota je »lik koji je privezao i nadvladao ono bezoblično iz prirode.«

čudno je vidjeti kako pod tim aspektom aristotelovska disjunkcija $\acute{\upsilon}\lambda\eta$ i $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ (jer ona je aristotelovska) dobiva potpuno novo značenje. Već je i Aristotel izgovorio daje forma umjetničkog djela u duši njegova stvaratelja prije nego što prijeđe u materiju⁴⁹, te se, kako bi pojasnio taj odnos, poslužio već spominjanim Plotinovim primjerom kuće koju je u duši stvorio arhitekt i kipa kojeg je izmislio kipar⁵⁰; i on je suprotstavio nedjeljivost čiste forme djeljivosti materijalno inkarnirane⁵¹; i po njemu je forma u svakom pogledu nadmoćna materiji: ona je više bitak, više supstancija, više priroda, više uzrok od materije, naspram njoj nešto bolje i božanstvenije. Ali Aristotel je daleko od toga da materiji dodijeli načelno opiranje, a kamoli načelnu ravnodušnost prema tome da bude oblikovana. Dapače, $\acute{\upsilon}\lambda\eta$ (za koju namjerno ne želi da bude smatrana $\kappa\alpha\kappa\acute{\omicron}\nu\upsilon$) po njemu posjeduje jednako takvu potencijalnu mogućnost da bude savršeno oblikovana, kao i $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ stvarnu snagu savršenog oblikovanja; da, materija »čezne za formom kao svojom nadopunom, kao i ženstvenost za muževnošću«. ⁵²

Nasuprot tomu je $\acute{\upsilon}\lambda\eta$ za Plotina naprosto zlo koje uopće ne biva; kako se nikada ne može u potpunosti oblikovati u formu⁵³, ne biva ni istinski ispunjeno $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$, nego i u stanju (prividne) oformljenosti zadržava svoje negativno, sterilno i neprijateljsko obilježje: budući da nije osjetljivo na formu ($\alpha\pi\alpha\theta\acute{\epsilon}\varsigma$)⁵⁴, i koje upravo zbog toga što mu $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ stalno ostaje stranim, njemu - gledano sa stajališta $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ - protuslovi. Tako za Plotina, koji pod $\epsilon\acute{\iota}\delta\omicron\varsigma$ nije podrazumijevao samo formu u aristotelovskom smislu već istodobno i ideju u platonskom, to sučeljavanje između forme i ma-

49 Usporedi gore str. 26 i bilješku 39 i 40.

50 Aristotel, *Metafizika VII*, 7-8 (1032 b i d.). Primjer »kupa« u 1033a. Primjer »kuće«, koji su prihvatili i Filon i drugi kasnoantički autori, kontinuirano se ponavlja tijekom čitava srednjeg vijeka (Toma, Bonaventura, Meister Eckhart i dr.), a koristi se povremeno i u novom vijeku (npr. Scaliger). Usp. bilješku 43, kao i bilješke 86, 87, 91, 116, 146.

51 Aristotel, *Metafizika VII*, 8 (1035a): »Ono stoje sabrano iz forme i materije ..., to se raspada u materijalne dijelove; ono što nije povezano s materijom, to se ne raspada. I stoga se glineni kip raspada u glinu..., i jednako tako i krug (sc. mjedeni) u odsječke kruga.«

52 Usporedi o tome C1. Baeumker, *D. Probi d. Materie i. d. griech. Philosophie*, 1890., str. 263; usporedba odnosa forme i materije odnosom ženskoga s muškim kod Aristotela u *Phys. Ausc. I*, 9, 192.

53 Usp. bilješku 46.

54 Usp. Baeumker, nav. dj., str. 405 i d.

terije poprima obilježje bitke između snage i protusnage (koja pruža otpor snazi), ljepote i ružnoće, dobra i zla. Ako je za Aristotela vrijednosna usporedba između inteligibilne i zbiljske kuće, inteligibilnoga i stvarnoga kipa u principu besmislena, jer sve dok forma nije ušla u materiju, ta kuća zapravo još uopće nije »kuća«, a kip »kip«⁵⁵, za Plotina - čije je stajalište da tvorevina koja pripada pojavnome svijetu nije samo inkarnirani oblik već oponašana ideja - materijalno, osjetilno zamjetljivo αἰσθητόν toliko zaostaje za idejnim νοητόν u smislu estetskih i etičkih vrijednosti, da može biti nazivano »lijepim« samo onoliko koliko to idejno dopušta: »Kako može graditelj prilagoditi vanjsku kuću unutarnjem εἶδος kuće i reći daje lijepa? Samo zato što je vanjska kuća, ako zanemarimo kamenje, unutarnji εἶδος, podijeljen doduše masom materije, ali u bitku nedjeljiv, iako se pojavljuje kao mnogostrukost«⁵⁶. Posve u skladu s time se dakle Plotin, za kojega je put od jednoga ka mnogome uvijek put od savršenoga k nesavršenom, formalnom strašću borio protiv definicije ljepote - jednako obvezne i za klasičnu antiku i za klasičnu renesansu - kao jedne συμμετρία i εὐχροια, tj. dimenzijske adekvatnosti dijelova, međusobno i prema cjelini, povezanih ugodnom bojom⁵⁷; budući da »podudaranje« dijelova pod-

55 Aristotel, *Metafizika XII*, 3,1070a: »Po nekima to nešto kao ideja ne postoji izvan cjelovitog bivstvovanja neke stvari, kao na primjer lik kuće, osim ako se ne radi o umjetnosti.«

56 Plotin, *Eneade*, I, 6, 3: »Kako graditelj uskladi vanjski lik kuće prema unutarnjem liku, pa onda kaže daje ta kuća lijepa? Kao što postoji vanjski lik, ako rastaviš građevno kamenje, unutarnji lik će, oslobođen tvornih okova, biti zamišljen u glavama mnogih.«

57 Plotin, *Eneade*, I, 6, 1: »Stoje ono što pokreće pogled gledatelja i usmjerava ga prema tomu, vuče ga i pobuđuje pozornost u gledanju predmeta? ... Svi kažu da sklad dijelova jednih s drugima i s cjelinom i ljepota boja stavljena pred oko čini da ... kojima ništa nije jednostavno, a samo nešto složeno nužno može biti lijepo. Svi dijelovi neće biti sami po sebi lijepi, trebaju se uklopiti u cjelinu da bi bili lijepi. A svakako, ako je cjelina lijepa, onda su i dijelovi.«

Izgleda daje tek stoa definirala ljepotu u smislu συμμετρία, te se Plotinovo citiranje i protivljenje toj formulaciji vjerojatno prvenstveno i ticalo stoe. Creuzer citira u svom izdanju »Liber de pulchritudine« (1814., str. 146 i d.) odlomak iz Ciceronovih *Tuskulanskih rasprava IV*, 13: »I tijelo ima stanovit skladan raspored udova i ljupkost boja, a to se zove ljepota.« Već i samo izjednačavanje: ljepota = συμμετρία, ili kako je to Lukijan jednom rekao, ljepota = »jednako i sklad dijelova prema cjelini«, nije neka definicija ljepote grčke

razumijeva nužno idijelove, onda bi priznavanje takve definicije značilo da samo složeno, ali ne i jednostavno, može biti lijepo, tj. izdignulo bi kao njezin princip ono stoje samo djeljivošću materijalne tvorevine uvjetovani pojavni oblik ljepote, dok je u skladu s plotinskim shvaćanjem i prirodna i umjetnička ljepota zapravo utemeljena samo u onoj μετοχή του είδος⁵⁸, koja u čisto fenomenološkim svojstvima συμμετρία i εὐχρoια tako reći samo nužno nalazi svoj izraz.

Iz svega ovoga proizlazi da bitno poietičko ili heuretčko poimanje likovnih umjetnosti, kako gaje nastojao afirmirati Plotin, nije za njihovu poziciju ništa manje opasno nego bitno »mimetičko«, kako je to osobito naglašavao Platon - samo iz potpuno suprotnog smjera: poriče li umjetnosti »mimetičko« shvaćanje, po kojem ona znači samo oponašanje osjetilnog svijeta, njezino pravo, jer njezin cilj ne smatra poželjnim, tako joj heuretčko shvaćanje, po kojem umjetnost ima uzvišeni zadatak da pošalje εἶδος u materiju koja se opire, osporava mogućnost uspjeha jer se njezin cilj pokazuje nedostižnim. Ljepota nastaje kad kipar sirovi kamen »uzme i ostruže, gladi i čisti dok njegovo djelo ne poprimi lijepo lice«⁵⁹, ali viša ljepota prebiva tamo gdje je ideja od po-

klasike već upravo prava definicija ljepote tog razdoblja - ona u potpunosti vlada estetskim razmišljanjem od Ksenofonta do kasne antike i služi kao smjernica umjetnicima koji se bave teorijom (usp. Aug. Kalkmann, *Die Proportionen d. Gesichts i. d. griech. Kunst* = Berliner Winckelmannsprogramm 53, 1893., str. 4 i d.).

58 Plotin, *Eneade*, I, 6, 2.

59 Plotin, *Eneade*, 1,6,9: »Obrati se na sebe samoga i pogledaj: još nećeš za sebe misliti da si lijep; a tvorac kipa, ako te želi da mu nešto dobro ispadne, ono što treba, oduzme, drugo sastruže, nešto napravi glatkim, drugo očisti, sve dok kip ne poprimi lijepo lice. Tako i ti oduzmi suvišno, izravnaj krivo, prljavo očisti neka zabljesne i ne posustaj u građenju svojega kipa, sve dok ne vidiš da mudrost u tebi ne stanuje u čistom obliku.« Dakle već kod Plotina nalazimo moralizirajuće tumačenje kiparskog postupka u smislu samooslobađanja i samopročišćavanja, što onda preuzima npr. i Dionizije Areopagit (o tome usp. K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914., str. 169/170); u načelu je predodžba da kiparsko djelo nastaje jednim ἀφαίρεσις, dok slikarstvo radi »dodavanjem« ustvari vrlo stara (usp. Dion Krizostom, nav. dj., str. 167, gdje o kiparstvu kaže da »oduzima suvišno, sve dok ne ostavi da se vidi čisti oblik« a korijen te predodžbe vjerojatno leži u aristotelovskom učenju o »potenciji« (δύναμις) i »aktuaciji« (ἐνέργεια): »Kažemo da u dru- vu postoji mogućnost Hermes«, glasi u *Metafizici IX*, 6,1048a, i podsjećaju-

četka pošteđena pada u svijet stvari, - zacijelo je lijepo kad forma pobijedi materiju, ali još je ljepše ako ta pobjeda (koja ipak nikada ne može biti savršena) nije ni potrebna: »Zamisli da dva kamena bloka leže jedan pored drugoga, jedan neoblikovan, umjetnost ga još nije dotaknula, a drugi umjetnički obrađen u kip čovjeka ili boga - tako u božji kip, npr. u sliku muze ili gracije, ili u ljudski kip, ne u bilo koga, već onoga kojeg je tek umjetnost stvorila od svih lijepih ljudi.⁶⁰ Onda će onaj kameni blok koji je umjetnost oblikovala u sliku lijepoga izgledati lijepim, ne zbog toga jer je kameni blok (jer onda bi i drugi bio jednako lijep) nego zbog lika koji mu je podarila umjetnost. Taj lik nije posjedovao materijal nego je bio u stvarajućem umjetniku⁶¹, i to prije nego što je

ći na to kod Tome *Phys.* I, 1 1 (Frette-Mare XXII, str. 327): »Druge stvari nastaju izvlačenjem, kao što iz kamena od kipara postaje Merkur.« Renesansaj se vrlo rado spominjala takvo poimanje biti kiparstva - poimanje koje kao takvo nema svoje »korišene« ni u neoplatonizmu, niti u kršćanskom neoplatonizmu, iako gaje ono opet prihvaćalo s posebnim žarom i etički tumačilo; i doista je metafizičkim načelima Plotina i njegovim sljedbenicimabila posebno ugodna predodžba kako se εἶδος sve više oslobađa mramornog bloka (on i uzima stalno za primjer k i p a r a, iako je s obzirom na društvene kriterije ipak slikar bio ugledniji). Pri tome je pak karakteristično da renesansa - izuzevši Michelangela (usp. str. 129 si. i bilješku 283)! - u potpunosti ostavlja po strani etičko tumačenje postupka ἀφαίρεσις, dok upravo obrnuto, tamo gdje se od čovjeka traži »nadvladavanje njegove materije« (Leonardo, *Trattato dellapittura*, ed. H. Ludwig, 1881., Nr. 119) izostaje pozivanje na kiparstvo.

60 Plotin pridaje »elekcijском postupku« drukčije, i to ograničenije značenje, nego što mu se pripisuje u gore navedenim anegdotama o Zeuksidu i Paraziju (a tako i iskazima teoretičara renesanse); njemu to nije ni u kom slučaju jedina mogućnost stvaranja lijepih likova, već samo jedna (koja je daleko manje izvrsna) od dvije: božji kip se stvara iz čistog unutarnjeg gledanja - elekcijски postupak ispravan je samo onda ako se to čisto unutarnje gledanje ne može potvrditi kod »prikazivanja čovjeka«. Ako se uopće ne slijedi ni elekcijски postupak, ako se dakle »ikonografski« reproducira određena ljudska individua, Plotin bi se protivio uopće govoriti o »umjetnosti«: »Prikazivanje nečeg proizvoljnog« izričito se isključuje iz kruga onoga što se ovdje brani, a portret i za njega ostaje εἶδωλον εἰδώλου (usp. poznatu vijest Porfirija, po kojoj se Plotin upravo stoga nije nikada dao portretirati, a otisnuta je kod Borinski, nav. dj., str. 272, bilješka uz str. 92). Umjetnik, kojeg on odobrava, ili stvara iz čiste ideje sliku bogova - ili, ako već stvara sliku ljudi, onda takvu koja u sebi sjedinjuje prednosti različitih individua. Usp. i bilješku 63.

61 Izraz ó ἐννοήσας (»onaj koji je spoznao«) vrlo je karakterističan za Plotinovo »heuretičko« poimanje umjetnosti.

dospio u kamen. On nije bio u umjetniku zato stoje ovaj posjedovao oči i ruke, već zato stoje on sudjelovao u umjetnosti. Dakle u umjetnosti je ta ljepota bila puno veća. Jer ta ljepota svojstvena umjetnosti ne odlazi sama u kamen, već ostaje u sebi počivati, a u kamen ide samo manja, od nje izvedena ljepota, a i ta ne počiva čista sama u sebi i onako kako ju je umjetnik želio, nego se očituje samo onoliko koliko je kamen bio umjetnosti poslušan⁶². - Tako su dakle (»jer što ljepota više odlazi u materiju, što se više u njoj širi, utoliko je slabija u usporedbi s onom koja ostaje sama u sebi«)⁶³ misli jednog »Rafaelabez ruku« na kraju krajeva vredni-

62 Plotin, *Eneade*, I, 6, 1.

63 Naravno da ne smijemo brkati razmišljanje da iza idealno koncipiranog djela nužno zaostaje ono koje je materijalno ostvareno s izjavama kao što su *Eneade*, IV, 3,10 (»Umjetnost je drugotna prirodi i oponaša je praveći nejasne i slabe tvorbe, nekakve igračke koje ne vrijede mnogo, a rabi mnoga sredstva oponašajući prirodu idola«), jer umjetnost ovdje, jednako kao i u gore citiranom odbijanju portretiranja u bilj. 60, nije shvaćena kao εὔρεσις, već kao μιηαο. Iz svega proizlazi daje i neoplatonizam zadržao Platonovo razlikovanje između »heuretičke« i »mimetičke« umjetnosti, samo je došlo do pomaka u naglasku utoliko što se opseg onoga što se može nazvati »heuretičkim« znatno povećao i to stoga što se mjerilo vrijednosti umjetničkog djela ne nalazi više u teorijskoj istini već u ljepoti (makar metafizički promatrano s njom identičnom) - i upravo to je Plotinova trajna zasluga. Taj je odnos s upravo uzornom jasnoćom prikazan u Proklovu izlaganju (*Comm. u Tim. II*, 81 c) i istodobno može vrijediti kao sažeti nacrt neoplatonske estetike: »ako je lijepo umjetničko djelo koje nastaje, postalo je primjer onoga što vječno jest, a ako nije lijepo, onda prema onome stoje postalo... ono stoje postalo prema mišljenom ili na sličan način ga oponaša ili na nesličan. Ako ga oponaša na sličan način, oponašano će ispasti lijepo; jer onda se u njem nalazi ono prvotno lijepo; ako oponaša na nesličan način, ne radi to prema mišljenom... a onaj koji radi prema nečem postalom, ako se doista ugleda na to, sigurno da ne stvara lijepo; to je onda puno nesličnosti i nije prvotno lijepo... Budući da Fidija koji je radio Zeusa nije gledao prema nečem postalom, nego je zamislio Homerova Zeusa...« Dakle umjetničko prikazivanje je ili »mimetičko«, pa onda kao predmet uzima nešto »nastalo«, tj. empirijski zbiljno - onda ne može stvoriti ništa lijepo, jer sam njezin predmet već sadrži čitav niz nedostataka: ili je »heuretičko«, pa uzima kao predmet nešto što »nije nastalo«, tj. νοητόν (kao primjer tomu može opet poslužiti Fidijin Zeus) - onda nužno stvara lijepo, ukoliko je prikazivanje primjereno tom νοητόν: ukoliko mu nije primjereno, ovo mu ne služi više kao predmet.

Zato s tog gledišta više nije dosljedno kad Plotin uz sve duboko poštivanje umjetnosti koja je usmjerena na νοητόν, ipak bezuvjetno odbija umjetnost portretiranja koja se zadovoljava reproduciranjem γ ε γ ο ν ό ς, tj. koja je nužno

je od slika pravog Rafaela i ako su po »mimetičkoj teoriji« stvorena umjetnička djela bila puka oponašanja prividno osjetilnog, onda su ona, sub specie promatrana heuretiki, samo puka upućivanja na jedan νοητόν κάλλος (»mišljenu ljepotu«) koji nije ostvaren i ne može biti ostvaren u njima samima, koji je na kraju krajeva identičan s »najvišim dobrim«. Put k promatranju te »inteligibilne umjetnosti koja tako reći živi u skrivenom hramu«⁶⁴ vodi sve dalje - i izvan umjetničkih djela: »Sto vidi ono unutarnje oko? Jer upravo probuđeno, neće odmah moći podnijeti najveći sjaj. Dušu isprva moramo navikavati na gledanje lijepih djelatnosti, zatim na gledanje lijepih djela, ne toliko onih koja stvaraju umjetnosti već onih koja čine dobri ljudi, i na kraju mora pogledati dušu onih koji prave ta lijepa djela.«⁶⁵ »Jer«, i tako glasi jedno od najupečatljivijih mjesta u knjizi o ljepoti, »tko promatra tjelesnu ljepotu, ne smije se u njoj izgubiti, nego mora uvidjeti daje ona samo slika, trag i sjena, i pribjeći onomu čiju sliku ona predočuje. Jer ako bi se netko na nju bacio želeći je dodirnuti kao nešto istinito, a ona je samo lijep odraz u vodi, onda će mu se dogoditi isto što i onome o kojem priča jedan znakovit mit, o tome daje netko htio uhvatiti odraz i pri tome nestao u dubinama; na isti će način onaj koji se drži tjelesne ljepote i ne želi je pustiti potonuti, ne tijelom već dušom u mračne i duhu

samo »mimetička« - u čemu gaje slijedila i patristika, naravno uz zaokret ideje u kršćansko; i jednako je tako dosljedno da manirističko i klasicističko poimanje umjetnosti, koje se vratilo na konceptualizam, pa makar on bio i modificiran, umjetnost portretiranja ne odbija direktno, ali najčešće omalovažava: »Niti jedan veliki i izvanredni slikar nije postao portretistom«, glasi u djelu *Dialogos de la Pintura* Vicentea Carducha koji je preminuo 1638. godine (po Karlu Justiu, *Michelangelo, Neue Beiträge*, 1909., str. 407, usp. i bilj. 259). O stavu patristike usporedi odnedavno Max Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in dergot. Skulptur und Malerei*, 1920, str. 70: Pavao iz Nole odbija naručiti sliku sebe i svoje žene, jer se ne može reproducirati »homo coelestis« (koji je sada stupio na mjesto novoplatonskog νοητόν) - a »homo terrenus« se niti ne treba reproducirati. I inače se često nalaze primjeri kako su se crkveni oci pokušavali koristiti platonskim i neoplatonskim argumentima protiv osjetilno-prividne μίμσις u korist svoje starozavjetne-protumagijske borbe protiv obožavanja slika. Pregled dotičnih izjava u knjizi koja je, dakako, vrlo jednostrana u svojim zaključcima: Hugo Koch, *Die altchristl. Bilderfrage nach d. lit. Quellen*, 1917.

64 Plotin, *Eneade*, I, 6, 8.

65 Plotin, *Eneade*, I, 6, 9.

strašne provalije, gdje prebiva kao slijepac u Orku, te se ondje, kao i ovdje, druži sa sjenama.«⁶⁶

Ako dakle Platon umjetnosti napada optužbom da unutarjni pogled čovjeka stalno za državaju na osjetilnim slikama, tj. da mu gotovo sprečavaju pogled u svijet ideja, onda ih Plotinova obrana osuđuje na tragičnu sudbinu da unutarjni pogled čovjeka uvijek iznova istjeruju izvan tih osjetilnih slika, tj. damu otvaraju pogled u svijet ideja, ali istodobno i prikrivaju. Shvaćena kao preslike osjetilnog svijeta, umjetničkim djelima nedostaje više duhovno, ili ako želite, simboličko značenje - a ako ih shvatimo kao objave ideje, nedostaje im njima svojstvena konačnost i autarkija; i čini se da učenje o idejama, osim ako drukčije ne želi odustati od vlastitoga metafizičkog stajališta, nužno mora dospjeti do toga da umjetničkom djelu ospori ili jedno ili drugo.

66 Plotin, *Eneade*, I, 6, 8. (O navodnoj povezanosti ovog mjesta s odlomkom iz L. B. Albertijeve »de pictura« usp. bilj. 125, gdje se nalazi citat.) Vrlo slično, nadovezujući se, opominje lijepa usporedba o Odiseju i Kirki na bijeg iz osjetilne u inteligibilnu ljepotu.

SREDNJI VIJEK

Estetsko razmatranje neoplatonizma, koje - krajnje suprotno od Mōrikea: »Ono stoje lijepo blaženo sija u samom sebi« - u svakom pojavnom obliku lijepog vidi samo nedostatni simbol narednog višeg pojavnog oblika istoga, pri čemu je vidljiva ljepota samo odraz neke nevidljive, a ova opet odraz apsolutne ljepote: to estetsko razmatranje, koje se tako čudno slaže sa simbolično-duhovnim obilježjem koje umjetničke tvorevine kasne antike razlikuje od klasičnih, ranokršćanska je filozofija preuzela gotovo nepromijenjeno. I Augustin priznaje da umjetnost očituje lijepo koje - daleko od toga da postoji samo u prirodnim predmetima i ulazi u umjetnička djela jedino njihovim oponašanjem - prebiva u duhu samog umjetnika i odatle se neposredno prenosi u materijal. Međutim, i po njegovu je mišljenju to vidljivo lijepo samo slaba parabola nevidljivoga, a divljenje lijepim pojedinačnim likovima, koje je umjetnik nosio u svojoj duši i takoreći kao posrednik između Boga i svijeta materije u svom djelu učinio vidljivim, vodi ga povrh toga k obožavanju velike ljepote, koja je »iznad duša« - »pulchra«. Umjetnik te pojedinačne likove može

u duhu shvatiti i rukom očitovati, a oni su izvedeni od one ljepote (pulchritudo) koju u umjetničkim djelima ne trebamo obožavati nego samo izvan njih: »Koliko su ljudi beskonačno umnožavali razna umijeća i vještine za izradu odjeće, cipela, posuda i svakovrsnih naprava, i umjetničkih i svakojakih slika, i to daleko iznad nužne i umjerene uporabe ili pobožnog značenja, a više zbog podražaja očiju, jureći prema van za onim što stvaraju, ali napuštajući iznutra onoga od kojeg su stvoreni i zaboravljajući da su oni stvoreni. Alija, Gospodine moj i Slavo moja, pjevam Ti i ovdje i posvećujem Ti hvalu kao onomu koji me posvetio, jer sve ono lijepo što se kroz duše prenosi u umjetničke ruke dolazi od one ljepote koja je nad dušama i za kojom moja duša uzdiše dan i noć.«⁶⁷ Augustinovo poimanje umjetnosti, a i njegovih sljedbenika⁶⁸ tako se u potpunosti poklapa s onim neoplatonizma, ali nje-

67 Augustin, *Confessiones (Ispovijedi) X*, 34 (ed. Knöll, str. 227): »Različitim umijećima i obrtima ljudi su toliko bezbrojnih stvari, od odjeće, obuće, posuda i raznih predmeta, od slika i raznih kipova koji daleko prelaze pobožno značenje i temeljnu uporabu, proizveli za mamac očima, pri čem su izvana slijedili ono što rade, a unutra napuštajući onoga koji ih je stvorio i uništavajući ono po čem su postali. A ja, moj Bože i časnosti, i zbog ovoga ti pjevam hvalospjev i žrtvujem hvalu onom koji se žrtvovao zbog mene, budući da sve lijepo što se preko duša prenosi u ruke umjetnika dolazi od one ljepote koja je iznad duša, za kojom uzdiše moja duša danju i noću. Ali oni koji slijede i izrađuju vanjske ljepote odavde vuku mjerilo onoga što se odobrava kao lijepo, a ne vuku način na koji je trebaju rabiti.«

68 O patrističkoj estetici (na žalost nije nam bio dostupan rad Aug. Berthaudsa »Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus...«, Poitiers, 1891.) i njezinom slijedenju visokoga srednjeg vijeka usp. poimence M. de Wulfu *Revue neoscholastique*, II, III, 1895/6, passim, i isto tamo XVI, 1909., str. 237 i d.; nadalje K. Eschweiler, *Die ästhet. Elemente in d. Religionsphilos. d. Hl. Augustin*, Diss., München 1909., gdje se nalaze i primjedbe o Origenu, Grgur iz Nise itd. Budući da navedena djela gotovo uopće ne spominju umjetnost, koja i tako ne postoji u srednjovjekovnoj filozofiji kao zasebno pitanje, ljepota je ovdje posvuda okarakterizirana (u skladu s plotinskim »prosvjetljavanjem ideje putem materijala«) s jedne strane svojstvenim »sja-jem«, koji se u svjetlosnoj metafizici Dionizija Areopagita tumači kao neposredan izljev božanskog, a s druge strane u skladu s klasično-antiknom predodžbom o $\sigma\mu\mu\epsilon\tau\rho\iota\alpha$, proporcionalnošću dijelova i dopadnošću boje: »Samo to bitno lijepo ljepotom se zove zbog one ljepote koja se svakoj stvari na svoj način daje. Tako zbog skladnosti i sjaja svega izgleda poput svjetla, svima sja, te izdanci njegova izvornog svjetla sve uokolo čine lijepim, i kao da sve k sebi zovu, pa zato grčka riječ za ljepotu (kállos) dolazi od kalein, »zvatiti«. (Dion. Areopag., *de divin. nom. IV*, 7; citirano kod Marsiglio Ficino, *Opera*,

govo shvaćanje biti ideje znatno je pripremila filozofija poganske kasne antike. S obzirom na terminologiju mogao se prikloniti Ciceronu čiju je definiciju trebao promijeniti samo jednim malenim, iako važnim dodatkom, kako bi dobio formulaciju pojma ideje u skladu sa svojim novim pogledom na svijet⁶⁹, a što se sadržaja tiče, već se kod njegovih židovskih i poganskih prethodnika dovoljno pomaknulo, za kršćansko stajalište neprihvatljivo, poimanje ideja kao samostalnih ουσία, te mu time omogućilo neposredno nadovezivanje: Platonove metafizičke bitnosti koje δημιουργός pri svom stvaranju svijeta već zatječe (kao stoje mitu grčke antike pojam »stvaranja« u biblijskom smislu, čini se, bio

Basel, 1576., II, str. 1060). Ta dvostruko ustvari ne sadrži nikakvo protuslovlje (jer εὐαρμοσία je vanjski pojavni oblik metafizički zasnovane ljepote, a smatraju nužnom i Plotin, ukoliko nešto lijepo ima dijelove), te se ne smijemo čuditi što isti Augustin, koji u gore navedenom citatu u bilješki 67 ljepotu proglašava Božjom emanacijom, a na drugom mjestu {*de civ. Dei XXII*, 19} potpuno ciceronski, i utoliko prividno antiplotinski definira na sljedeći način: »Sva ljepota tijela nekakvaje skladnost dijelova uz nekakvu ljupkost boja«; ovdje, gdje se radi samo o tjelesnoj ljepoti, na mjesto metafizičkog objašnjenja stupila je fenomenološka oznaka, a posredovanje između Jednog i Drugog stvara možda čuvenu kategoriju »n u m e r u s a« (= ritam), jer pojam brojke Augustinu sjedne strane predstavlja jasan princip lijepe forme i pokreta, ali s druge, »najopćenitiju metafizičku odredbu bitka« (Eschweiler, nav. dj., str. 12). - Shvaćanje koje je ljepotu smatralo istodobno okarakteriziranom fenomenološki putem »concinnitas« i metafizički putem »splendor« ili »claritas« preživjelo je gotovo tijekom čitava srednjeg vijeka: spis »de pulchro et bono«, koji je dugo bio pripisivan Tomi Akvinskom - a koji je zapravo isječak Dionizijeva komentara Alberta Velikoga (usp. de Wulf, nav. dj. XVI) - sasvim jasno kaže: »Ljepo u njegovu razmišljanju uključuje nekoliko toga, zapravo sjaj supstancijalne ili akcidentalne forme nad određenim i razmjerno raspoređenim dijelovima materije«, a sam Toma, bez obzira na to koliko malo je bio »metafizičar svjetla« - prije svega u suprotnosti sa sv. Bonaventurom, što se može usporediti u E. Lutz, *Die Ästhetik Bonaventuras, Beitr. ζ. Gesch. d. Mittelalters*, 1913, Supplem.- Bd., str. 200 i d. - ipak nije odustajao od toga da u ljepoti vidi ispunjenje ona oba postulata od kojih jedan glasi »debita proportio«, a drugi »claritas«.

O »metafizici svjetla« kršćanskog neoplatonizma i njenim daljnjim utjecajima u srednjem vijeku i talijanskom rinascimentu usp. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, str. 27 i d. kao i Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter, Festrede, gehalten i. d. öffentl. Sitz d. K. Bayr. Akad. d. Wiss. am 18. März*, 1916, str. 18 i d.; u našem djelu bilj. 93 (Dante), bilj. 122 (Ficino) i str. 52 i d. (manirizam).

69 Usp. bilj. 73.

stran)⁷⁰ već su po Filonovu shvaćanju, ako ne uzimamo u obzir njihovu preobrazbu u stoičkoj i peripatetičkoj filozofiji, imanentne Božjem duhu kao njegove tvorevine⁷¹, a Plotin odlučuje u spornom pitanju o tome postoje li unutar ili izvan *Νοῦς* izričito u korist prvog shvaćanja⁷². Tako je Augustin zapravo morao neosobni svjetski duh neoplatonizma samo zamijeniti osobnim Bogom kršćanstva kako bi dobio prihvatljivo shvaćanje, kako s vlastitog stajališta tako doista mjerodavno i za čitav srednji vijek: »Ideje su stalni i nepromjenjivi praoblici ili praprinicipi stvari koje same nisu oblikovane. One su stoga vječne, uvijek ostaju u jednom te istom stanju i nalaze se zaključene u Božjem duhu; i dok one same ne nastaju i ne prolaze, sve je nastajuće i prolazno po njima oblikovano.«⁷³ Da ideje moraju postojati, proizlazi iz toga stoji Bog stvorio svijet po jednoj »ratio« koja u skladu s

70 Dioniz ne stvara čokot vinove loze, nego ga nalazi i poučava ljude o njegovoj upotrebi; to isto vrijedi i za Atenu i maslinu.

71 Po Filonu Bog stvara ideje jer uvida da se bez lijepih uzora ne može stvoriti ništa lijepo (de opificio mundi, VI), ali one su imanentne njegovu duhu i kako bi i dalje služile provođenju božjih namjera, daje im se funkcija »bestjelesnih snaga« (ἀσώματοι δυνάμεις). Usp. Zeller, *Philos. d. Griech.*, 4. izd. III, 2, str. 409; nadalje, u bilj. 43 citat iz LXV. Senekina pisma: »Ove uzore svih stvari ima Bog u sebi.«

72 O toj svadi između Plotina i Longina usp. Zeller, nav. dj., str. 418, bilj. 4. - Karakteristično je daje florentinski neoplatonizam s najvećom strašću koristio samog Platona za razumijevanje imanentnosti; usp. Marsiglio Ficino, *Comment. in Tim.*, XV (Op. II, str. 1444): »I Platon često kaže da su oblici u arhetipu...jer on razumije da ideje nisu među oblacima, kako to kleveću zlobnici, nego da borave u mislima svjetskog arhitekta.«

73 Augustin, *Liber octoginta trium quaestionum*, qu. 46, (citirano po izdanju Basler Ausg., Basel, iz 1569.), III, col. 548); usp. Ciceron, *Topica Vili Orator II*, 9.

Augustin

»Ideje dakle na latinskom možemo nazvati ili *formae* ili *species*, ako prenosimo riječ po riječ. Ako ćemo ih zvati *rationes* (»razlozi«), zvat ćemo ih tako zbog njihove sposobnosti da tumače...ali ipak, tko god se bude htio služiti ovom riječju, neće zalutati od teme. Postoje, naime, nekakvi glavni oblici ili razlozi stvari, postojani i nepromjenjivi, a nisu stvoreni, te su

Ciceron

Topika VII: »...forme...koje Graci zovu εἰδήσεις, naši, ako se bave tim, zovu *species*...neću, ni ako se na latinskom može reći, nazvati ih *species*...ali nazvao bih ih formama; ako obje riječi isto znače, mislim da ne treba zanemariti ugodu govora.« *Orator II*, 9: »Ove forme stvari zove idejama...Platon kaže da se nisu rodile, nego da su uvijek bile sadržane

različitošću pojedinih stvari i bića mora biti nešto individualizirane, a da same smiju biti predočavane samo kao sadržaji Božje svijesti, proizlazi iz toga da bi prihvaćanje izvanbožjih uzora po kojima bi se ravnala Božja stvaralačka djelatnost bilo jednako bogohuljenju.⁷⁴ Ideje, koje su po Platonu u svakom pogledu bile apsolutni bitak pretvorile su se dakle tijekom ovog razvoja, koji

time vječni i uvijek isti, sadržani su u razumu i inteligenciji, dok se druge u božanskoj inteligenciji. I, budući stvari radaju, propadaju, teku, pada da one same niti nastaju niti nestaju i ne mogu se zadržati u istom stanju, kaže se da se prema njima oblikuje sve što može nastati i nestati i sve što nastaje i nestaje.«

Augustin je dakle Ciceronovoj »*intelligentia*« morao dodati samo riječ »*divina*« kako bi dobio »kršćansku« definiciju pojma ideja - dodatak koji je renesansa onda opet prekrizila (usp. Melanchthon i Dürer).

A da je jedno drugo izlaganje Augustina (de vera religione 3, Basler Ausg. I, col. 701) ovisno o istom odlomku iz Ciceronova *Oratora*, istaknuo je među ostalima i Kroll, nav. dj., str. 26, bilj: »...izliječiti treba duh da može promatrati nepromjenjivi oblik stvari koji je uvijek u istom stanju, ali i ljepotu koja je posvuda sama sebi slična, nije raspršena po mjestima ni ovisna o vremenu, nego se uvijek čuva istom, a da to ljudi ni ne vjeruju koliko je istinska i vrhovna; sve ostalo *nastaje, propada, teče, pada*, a ipak, ukoliko *jest*, sve to postoji jer je stvoreno od vječnog Boga preko njegove istine: u svemu tom je razumnoj i intelektualnoj duši dano da uživa i zbližuje se u promatranju Božje vječnosti, da ga ona ukrašava i da iz nje može steći život vječni. «

- 74 Augustin, nav. dj., qu. 46: »Tko bi se usudio reći daje Bog sve utemeljio na nerazuman način? Ako se u to ne može pravo vjerovati i reći, ostaje ipak daje sve utemeljeno na nekom načelu, ne postoji iz istog načela čovjek kao i konj; apsurdno je to procjenjivati. Pojedine stvari stvorene su svaka zbog svoga načela. Gdje se može misliti da bi bila ta načela, ako ne u umu stvoritelja? Jer nije on promatrao ništa drugo izvan sebe, da bi prema tomu stvarao ono što je već stvarao; takvo što misliti svetogrđe je. Ako su načela svih stvari koje trebaju biti stvorene i koje su stvorene sadržana u božanskom umu, a u božanskom umu ne može biti ničega što nije vječno i nepromjenjivo, pri čem ta glavna načela Platon zove idejama, ne radi se samo tu o tom da su to ideje, nego i da su istinite jer su vječne i kao takve ostaju i nepromjenjive; samo dioništvom u njima nešto biva to što jest. Ali razumna duša spada u one stvari koje je utemeljio Bog, nadvisuje sve i Bogu je vrlo bliza, kada je čista; njega ona, ovisno koliko je privržena milosti, ponekad kada je oblivena i osvijetljena njegovom razumskom svjetlošću, i promatra, ali ne tjelesnim očima, nego pomoću onoga čime se poglavito odlikuje, a to je njezin razum, ona načela koja kada vidi postaje najblaženija. Neka bude dopušteno ta načela zvati, kako je rečeno, idejama, formama, vrstama ili načelima, i mnogim drugim imenima, ali mnogima nije omogućeno da vide daje to istinito.«

je Augustin samo zaključio,⁷⁵ isprva u sadržaje stvarateljskoga svjetskog duha i konačno u misli jednog osobnog Boga, tj. njihovo početno transcendentarno-filozofsko značenje prvo se promijenilo (a to je već pripremio i sam Platon) u kozmološko, a konačno u teološko značenje. Sve se više zaboravlja daje pojam »ideje« bio početno namijenjen tome da se objasne ili bolje legitimiraju postignuća ljudskog duha, tj. da se dokaže mogućnost bezuvjetno sigurne i određene spoznaje, bezuvjetno dobrog i moralnog djelovanja i bezuvjetno čiste i »filozofske« ljubavi prema ljepoti; jedno takvo opravdanje ljudskog spoznavanja, djelovanja i osjećanja postaje sve manje bitno u usporedbi s otvaranjem uvida u smisao i povezanost općeg svjetskog događanja, a na kraju se učenje o idejama - u početku filozofija ljudskog uma - pretvorilo tako reći u logiku Božjeg mišljenja. To je značenje - i samo to značenje - nadživjelo čitav srednji vijek, čak i nakon velikog prihvatanja Aristotela u 13. stoljeću, i uvijek su, kako kaže Meister Eckhart, ista »tri velika pitanja« pokretala duh tih mislilaca, ista pitanja koja je zapravo već postavio i na njih odgovorio Augustin: kao prvo, postoje li u Bogu i deje stvorenih stvari, ili kako je Meister Eckhart rekao »vorgediu bilde«, kao drugo, ima li ih više ili je samo jedna, i treće, može li Bog stvari prepoznati samo posredstvom ideja. I odgovori su u duhu Augustina u sve tri točke gotovo svi potvrdni - samo je Dionizije Areopagit zauzeo drukčije stajalište i stoga mu se potonji filozofi suprotstavljaju s uvijek novim, a opet ustvari identičnim, ponekad i istim argumentima, koji se zasnivaju na razmatranjima Augustina⁷⁶; i definicija same ideje posvuda se preuzima iz Augustinovih rasprava⁷⁷, jer kršćanstvo nije moglo zadovoljiti ni aristotelovsko poimanje ideje u smislu jednoga (pa i naspram ljudskom duhu) netranscendentalnog »unutarnjeg oblika«, niti

75 Kad G. v. Hertling (*Augustinus-Zitate bei Thom. v. Aquin, Sitz.-Ber. d. K. Bayr. Akad. d. Wiss., Phil.-Hist. KL, 1904.*, str. 542) pretvaranje ideja iz »Platonovih bitnosti koje postoje same po sebi« u »božje misli« naziva »iskrivljivanjem učenja o idejama u kršćanskom smislu«, onda pri tome ipak moramo imati na umu daje bitni dio tog pretvaranja već izvršen kod Filona i Plotina.

76 Dionizije Areopagit, *De divin. nomin.*, pogl. VII. Usp. Bonaventura, *Liber Sententiar. I*, dist. 35 qu 1 (*Opera*, Mainz, 1609., sv. IV, str. 277 i d.).

77 Usp. Toma Akvinski, *de veritate*, qu. 3 (Frette-Mare XIV, str. 386 i d.).

platonsko poimanje ideje u smislu jedne (i naspram Božjem duhu) »per se« postojeće biti.⁷⁸

Jasno je da pod takvim uvjetima gotovo više i nije moglo biti govora o umjetničkoj »ideji« u navlastitom smislu - kao što se skolastika općenito, jednako kao i Platon, puno manje bavila problemom umjetnosti nego problemom lijepog, koji ju je upravo zbog svoje isprepletenosti s problemom dobrog privukao u puno većoj mjeri.⁷⁹ Stvoriti ideje i držati ih u sebi, postalo je tako reći povlasticom Božjeg duha, i gdje se te, u Bogu stvorene i zaključene slike još bilo gdje dovode u vezu s čovjekom, one su više mistično prikazivanje nego predmeti logičnog spoznavanja ili umjetničkog stvaranja.⁸⁰ Zacijelo se odnos umjetničkog duha

78 Usp. Toma Akvinski, *Summa Theol. I, 1*, qu. 15 (Frette-Mare I, str. 122 i d.).

Ovdje Aristotel opet može poslužiti kao krunski svjedok za kršćansko razmišljanje: »tako i Aristotel... pobija mišljenje Platona koji je držao da ideje postoje same za sebe, a ne u umu.« Način poimanja ideje u srednjem vijeku je, moglo bi se reći, subjekti vističko - samo stoje »subjekt« intelekt božanstva.

79 Usp. de Wulf, nav. dj. II/III. Toma je na sljedeći način odredio odnos između »pulchrum« i »bonum«: »*u biti*« (mi bismo rekli ontološki promatrano) »*su isto*, jer se zasnivaju na hvali, odnosno iznad forme i zbog toga dobra hvali se nešto kao lijepo. Ali *razumno* gledajući« (mi bismo rekli metodološki promatrano) »*se razlikuju*, jer *dobro* zapravo uključuje *težnju*; za dobrom, naime, svi teže i ima nekakva cilj... *Lijepo* pak se odnosi na *spoznatljivu* silu, lijepim se naziva ono što se sviđa na pogled« (*Summa Theol. I, 1*; qu. 5, art. 4; Frette-Mare I, str. 38).

80 Usporedi završni odlomak gore navedene bilj. 74 u kojoj se citira Augustin, kao i tamo nešto prije: »Za dušu se pak kaže da ne može promatrati ideje, osim ako je razumna, i to onim svojim dijelom u kojem se ističe, to jest samim umom i razumom, kao nekakvim svojim unutarnjim i pojmljivim licem ili okom. A nije svaka i bilo koja duša razumna, nego samo ona koja je bila čista i sveta, samo takva se smatra prikladna za takvu vrstu viđenja.« Za kasni srednji vijek usp. franjevačku mistiku (o tome C1. Baeumker u *Beitr. z. Gesch. der Renaissance u. Reformation*, Festgabe für J. Schlecht, 1917., str. 9; nadalje Jos. Eberle, *Die Ideenlehre Bonaventuras*, Diss. Straßb., 1911) ili učenje Nikole Kuzanskoga o »contemplatio idearum«. Naravno da se sve ove predodžbe u načelu opet svode na neoplatonizam i na kraju samog Platona. - Ideje su utoliko bitne za samo pojmovno spoznavanje (kao i poslije kod autora Marsiglio Ficino i Zuccari, usp. bilj. 132, kao i bilj. 211) što u našem duhu »*similitudines intelligibillum impressas ab eisdem intellectui nostro*« ostavljaju »*exemplaria intelligibilia*« koje su zaključene u božjem razmišljanju; tako npr. Wilhelm von Auvergne (*de univ. II, 1. Guilielmi Parisiensis Opera*, 1674., I, str. 821).

prema njegovim unutarnjim predodžbama i vanjskim djelima može usporediti s odnosom Božjeg intelekta prema svojim unutarnjim idejama i svijetu koji je on sam stvorio, tako da ipak možemo smatrati da umjetnik posjeduje barem »kvaziideju« (kako se jednom doslovce izrazio Toma Akvinski), ako već ne ideju kao takvu. Tako je doista srednjovjekovna filozofija bila umjetnički postupak stvaranja - naravno ne da bi usporedbom umjetnika s »deus artifex« ili »deus pictor«⁸¹ umjetnosti iskazala čast⁸², već da bi time olakšala razumijevanje za biće i djelovanje Božjeg duha, ili, u rjeđim slučajevima, omogućila rješavanje drugih teoloških pitanja⁸³: rečenice iz kojih možemo prepoznati ili bolje iščitati shvaćanja teorije umjetnosti srednjovjekovne skolastike samo su pomoćne konstrukcije za teološka razmišljanja. Tako se i Toma Akvinski u jednoj raspravi o pojmu ideje⁸⁴, koja može poslužiti i kao primjer za vrijeme poslije njega, ponovno služi Aristotelovim primjerom »arhitekta«, kao što su to već činili i Filon i Plotin⁸⁵: »Oblik onoga što će se stvoriti mora imati

81 Usp. Fr. v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterl. Humanismus*, 1922, str. 53.

82 Umjetnosti (pri čemu se naravno misli na sve »artes«) se izričito osporava sposobnost »stvaranja« u pravom smislu riječi: forma kojom materija biva oblikovana nije ni nakon čina stvaranja supstancijalna, već samo inherentna, tj. propada zajedno s razaranjem materije; stoga djelatnost umjetnosti - kao uostalom i prirode, ako ju shvatimo kao »natura naturata« - nije stvaranje, već prije čisto mijenjanje (tako Toma, *Summa Theol.* I, 1, qu. 45, art. 8 = Frette-Mare I, str. 306).

83 Tako, ako treba odlučiti o pitanju da li duša pri uskrsnuću mesa (tijela?) usvaja isto ili drugo tijelo (Toma, *Comment. in Sent.*, lib. IV, dist. 44, art. 1, sol. 2 = Frette-Mare XI, str. 299); ovdje razlikovanje čovjeka i kipa služi upravo razjašnjavanju problema; uskrsnuli čovjek se ne može uspoređivati s rastaljenim i ponovno lijevanim kipom, jer on je identičan sa starim samo po materiji, ali je u pogledu forme jedan sasvim drukčiji, jer je prva forma nestala pri razaranju (usp. prethodnu bilješku) - dok je čovjekova forma njegova duša koja uopće ne može propasti. Drukčiji primjer nalazimo kod Anselma Cantenburyjskoga (tiskano kod P. Deussen, *D. Philos. d. Mittelalt.*, 1915, str. 384), gdje se objašnjava tako važno razlikovanje (posebno za vrednovanje ontološkog dokazivanja Boga) između »postojanja neke stvari u spoznaji« i »spoznavanja postojanja neke stvari«.

84 Usp. Bonaventura, *Liber sententiarum I*, dist. 35, qu. 1, citirano u bilj. 76 ili citirano izlaganje Meister Eckharta na str. 22. I Zuccari se poziva na izlaganje Tome Akvinskog (usp. str. 48 i bilj. 203).

85 De opif. mundi, cap. 5.

uzor (similitudo) u stvaratelju... To se događa na dvostruk način: u mnogim djelatnim subjektima unaprijed postoji oblik stvari koju treba stvoriti u smislu prirodnog postojanja, kao što na primjer čovjek stvara čovjeka ili vatra vatru - a u drugima u smislu inteligibilnog postojanja, naime kod onih subjekata koji djeluju kroz duh. Tako unaprijed postoji kuća u duhu graditelja; i to možemo nazvati idejom kuće, jer umjetnik nastoji napraviti (naime stvarnu) kuću u onakvu obliku kakav je u njegovu duhu. Kako svijet nije nastao slučajno nego gaje stvorio Bog kao netko tko duhovno djeluje, onda je nužno da u Božjem duhu mora postojati oblik po čijem je uzorku stvoren svijet. I u tome je pojmovna bit ideje.⁸⁶

U srednjem se vijeku dakle uzimalo za činjenicu da umjetnik stvara, ako već ne iz jedne ideje u navlastitom, metafizičkom smislu, onda ipak iz jedne unutarne predodžbe kojaprethodi djelu ili »kvaziideji«⁸⁷; ali - i stoga nije slučajno da skolastika, kad uspoređuje s umjetnošću, za primjer uzima najradije gradi-

86 *Summa Theol.*, I, qu. 15 (Frette-Mare): »To se, dakle, događa dva puta: u stanovitim djelovateljima prije je postojao oblik buduće stvari prema prirodnom biću... kao što čovjek rađa čovjeka, a vatra vatru. U drugima pak prema spoznatljivom biću, kao kod onih koji djeluju umom; kao stoje kuća prije same gradnje postojala u graditeljevu umu; a to se može nazvati idejom kuće, jer graditelj se trudio kuću prilagoditi obliku koji je stvorio u umu. Zato jer svijet nije stvoren slučajem, nego od Boga koji je umno djelovao, mora biti da u božanskom umu postoji oblik na priliku kojega je stvoren svijet. Od ovoga se zapravo sastoji pojam ideje.«

87 Tako Toma, *Quodlibeta IV*, 1,1 (Frette-Mare XV, str. 431): »Ime ideje znači upravo to, da stanoviti oblik bude shvaćen od stvoritelja, na temelju kojega on kani napraviti vidljivo djelo, kao što graditelj u mislima oblikuje formu kuće koja je poput kakve ideje kuće koja će nastati iz materije.« O samoj stvari usp. još *Summa Theol.* 1,1, qu. 45, art. 7 (Frette-Mare I, str. 305): »...prema čemu izlazi da oblik proizvedenoga potječe iz stvarateljeve zamisli...«; *Summa Theol.* II, 1, qu. 93, art. 1 (Frette-Mare II, str. 570): »Odgovaram da, kao što u misli svakog stvaratelja postoji koncept onoga što će se stvoriti umjetnošću, isto tako mora i u svakom upravitelju postojati sustav reda onoga čime upravlja... Bog je pak preko svoje mudrosti utemeljitelj svih stvari prema kojima se odnosi kao umjetnik prema stvorenom djelu.« - O više-značnom pojmu »forma« Toma vrlo jasno izlaže u *De veritate III* (Frette-Mare (XTV), str. 386 i d.), gdje se pravi razlika između »forma, a qua aliquid formatur«, »forma, secundum quam aliquid formatur«, i na kraju »forma, ad cuius similitudinem aliquid formatur«. Samo ova posljednja odgovara pojmu »ideje«.

telja - pitanje kako se ta unutarnja predodžba forme želi odnositi prema promatranju prirodno danog, srednjovjekovno razmišljanje nije moglo ni postaviti.⁸⁸ To je zabranjivalo već i uspoređivanje umjetničkog stvaranja s Božjim spoznavanjem, za koje unaprijed nije dolazilo u obzir da izvan njega postoji bilo kakav predmet, to je zabranjivala i mogućnost da prevlada aristotelovsko poimanje umjetnosti koje je poznavalo odnos između

- 88 Što se tiče usporedbe umjetničkih *proizvoda* i zbilje, rezultat je različit s obzirom na to da li se kao mjerilo uzima »ljepota« ili »istina« odnosno »nepatvorenost« (stoje ustvari platonsko mjerilo i potpuno izvan područja umjetnosti). U prvom slučaju su u pravilu - upravo zbog toga što se umjetnost ni u kom smislu nije poimala kao nešto »stvarno« - pobjeđivali *umjetnički proizvodi*, tako daje i kod srednjovjekovnih pjesnika ljepota nekog čovjeka često označavana frazama kao stoje: »ni slikar ga ne bi bolje prikazao« (daljnji primjeri kod Borinski, nav. dj., str. 92 i v. Bezold, nav. dj., str. 47-54; naravno daje podrijetlo takvih fraza u antičkoj poeziji). U drugom je slučaju nužno pobjeđivao *prirodni objekt* (pri čemu se likovne umjetnosti opet stavlja na istu razinu kao i sve druge »artes«), jer umjetničkom proizvodu nedostaju razne osobine *odgovarajuće prirodne stvari* i utoliko stoje on - kako i danas govorimo o »umjetnom« dragom kamenju ili cvijeću - »nestvarna«, »kriva« tvorevina (otuda neobično izvođenje »artes mechanicae« od »moechus«). Tako i Geiler von Kaisersperg (tiskano kod Borinski, nav. dj., str. 91; drugi primjeri tamo, str. 89): »Premda umjetnost slijedi prirodu, ipak priroda nadmašuje svaku umjetnost. Aristotel kaže da nijedan umjetnik nije tako sjajan i vješt da bi mogao prirodu nasljedovati u bojama i živosti i napraviti tako lijepu zelenu, ljubičastu ili crvenu boju kao što su trava ili cvijeće, kao stoje njezina priroda i vrsta. Nema na zemlji nikoga koji to može.« Kod Dürera nalazimo renesansnu preinaku ove misli o nedostatnosti ljudske umjetničke vještine (o izrazu »ars simia naturae« usp. bilj. 95): jer ako kod njega glasi: »Jer tvoja je sposobnost nemoćna pred božjim stvaranjem« (Lange i Fuhse, *Dürers schriftl. Nachlaß*, 1893., str. 227,3), to kod njega više ne znači odustajanje od ambicije da se učini jednako kao i priroda (ta mogućnost se i tako podrazumijeva), nego odustajanje od ambicije da se iz vlastite proizvoljnosti to može bolje učiniti.

Gore naznačeno vrijedi samo općenito za izjave o biti umjetnosti: pri deskriptivnom obilježavanju određenih djela, osobito humanistički obrazovanih autora kao stoje neobični »magister Gregorius« (usp. v. Bezold, nav. dj., str. 50 i d.), često nailazimo na antičko hvaljenje »zavaravajuće živosti« reprodukcije, takoreći prokrvljenih usnica itd. Karakteristično je međutim da se ta savršena »životost«, pogotovo gdje se radi o umjetničkim djelima poganskoga starog doba, vrlo lako shvaća kao nešto magijski-demonsko: čak i fino obrazovan Gregorius (Grgur) objašnjava da gaje jedna antička Venera kojoj se divio uvijek iznova više privlačila zbog »nescio quae magica persuasio«, nego svojom ljepotom.

unutarnje forme i materije, ali ne i odnos između unutarnje forme i vanjskog predmeta (s njim se tvorevine umjetnosti /artes/ uspoređuju tako da u zbiljskoj vrijednosti zaostaju za odgovarajućim prirodnim tvorevinama, ali ne u smislu da bi oni ove nastojali »realistično« reproducirati)⁸⁹ i konačno, to je zabranjivala posebnost srednjovjekovne umjetnosti kao takve, koja je rad na osnovi modela prihvaćala isto tako polako, i u skladu s time isto tako rijetko prakticirala kao što su to srednjovjekovne prirodne znanosti činile s radom na stolu za eksperimentiranje: »naturalizam« kasne gotike te »realizam« 14. i 15. stoljeća našli su u skolastičkoj filozofiji zacijelo vrlo važne paralele⁹⁰, ali nikada izrazito pojmovno obilježje, a pogotovo ne priznanje. A teza da umjetnost (koliko je to moguće) oponaša prirodu, odnosno da se na nju ugleda, shvaćena je, kao već i kod Aristotela, samo u smislu paralelizma, ali ne u smislu uspostavljanja odnosa: umjetnost - pod kojom naravno podrazumijevamo ili čak posebno podrazumijevamo »artes« koje nisu obuhvaćene našim trima likovnim umjetnostima - ne imitira ono što priroda stvara, nego radi onako kako priroda stvara dolazeći određenim sredstvima do određenih ciljeva, ostvarujući određene forme u određenim materijalima itd.⁹¹ Tako i ondje gdje jedan mističar - zanimljivo - tradicionalnom primjeru »kuće« dodaje novi primjer »ruže«, tu ružu ne slika po prirodi, već po slici koja je zaključena u duši, ta-

89 Usp. prethodnu bilješku, kao i bilj. 95. Tamo gdje se u kasnijem 13. stoljeću mislilo da dolazi do prvih pojava »realizma« koji je vjeran modelu, javljalo se čak protivljenje. Usp. poznatu ironiju (koju je Borinski, nav. dj., str. 90 iz neobjašnjivih razloga shvatio ozbiljno) Ottokara von Steiera (*Osterr. Reichschronik V*, 39 125-39 170) prema stvaratelju nadgrobnog spomenika Rudolfu Habsburškom. Karakteristično je daje i umjetnik 13. stoljeća, kao stoje Villard de Honnecourt, koji ne radi po »primjerku« (»exemplum«) već po prirodnom uzoru (koji ipak još nije u potpunosti shvaćen kao model), osjećao potrebu da tu činjenicu posebno istakne napomenom poput »et sacies bien, quil fu contrefais al viŕ«.

90 Usp. Dvorak, nav. dj., passim. Možda ćemo se unutar nekoga drugog konteksta poslije vratiti na paralelizam između promjene umjetničkog htijenja i promjene psiholoških teorija o odnosu duše i tijela.

91 Usp. A. Dyroff, *Zur allg. Kunstlehre des Hl. Thomas u Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters.*, Suppl.-Bd. II. (*Festgabe z. 70. Geburtstag Clemens Baumkera*), 1923., str. 200 s navođenjem odgovarajućih mjesta. O ponovnom prihvaćanju tog učenja u kasnom činkvećentu usp. bilj. 210. O Augustinu usp. Eschweilera, nav. dj. 15.

ko da uistinu ne postoji bitna razlika između primjera koji je iz prikazbene umjetnosti i onog iz građevinske umjetnosti: »te tri riječi: slika, oblik i lik, jedna su stvar. To daje jedne stvari slika, oblik i lik u jednoj duši kao slika ruže to nije ništa više nego jedno zbog dviju stvari. Jedna je stvar da ja po obliku duše stvaram ružu bez tjelesne stvari, a od stvari je oblik ruže samo slika u duši. Druga je stvar da ja u unutrašnjoj slici ruže jednostavno prepoznajem vanjske ruže ako ih i ne želim stvoriti, kao što i oblik kuće nosim u sebi iako ga ne želim izgraditi...«⁹²

92 Meister Eckhart, *Predigten*, Nr. 101 (*u*Dtsch. Mystiker d. XTVJahrh., ed. F. Pfeiffer, II, 1857., str. 324). Autor diskutira, nastavljajući se na »učitelja Tomu«, poznato pitanje u svezi s »prethodnom slikom« u Bogu, a citirani dio u tekstu trebao bi objasniti razliku između »spekulativnog« i »praktičnog« značenja tih »slika«. Primjer s arhitektom koji je isprva uzet kao objašnjenje spekulativnih funkcija duha, služi i za objašnjenje praktičnih: Koji put je neka prethodna slika djela u djelotvornoj snazi, a ne u prirodi. Više u razumu, nego što je kuća u kamenu i drvu, ona ima svoga prethodnog stvaratelja u djelotvornom umu majstora koji vanjsku kuću pravi prema slici koliko može. Jer samo Bog...«

Onaj dio teksta iz Tomine *Summa Theol. I*, I, qu. 35, art. 1 (Frette-Mare I, str. 238) u kojem se, nadovezujući na Augustina, određuje pojam »imago«, a koji je naveo Dvorak, nav. dj., str. 75, nema po našem mišljenju nikakve veze s ponašanjem umjetnika prema prirodi: tamo se samo želi razjasniti da pojmu »slike« osim formalne »sličnosti« između slike i preslikanog pripada još određena povezanost, a to je da je jedno izvedeno iz drugog (jer bi inače npr. ono jedno jaje bilo »slika« drugog). »Odgovaram daje u biti slike *sličnost*. Ali ne odgovara svaka sličnost pojmu slike, nego samo ona sličnost koja je u biti stvari ili barem u nekom segmentu biti [naime, kako proizlazi iz sljedećeg, sličnost »figure«, ne samo »boje«]. Ali ni ta sama sličnost biti ili lika nije dostatna, nego se za pojam slike traži *izvor*, jer, kao stoje Augustin rekao u 83. knjizi pitanja, pogl. 74: 'jedno jaje nije slika drugoga jer nije izrađeno od njega'. Da bi nešto bilo slika, traži se da potječe iz drugoga i bude mu slično bilo u biti ili samo u nekom segmentu biti.« Taj bi »ex alio procedere« trebalo dakle tumačiti čisto ontološki kao »biti iz nečega izveden«, a ne u skladu s teorijom umjetnosti kao »biti preslikan po prirodi«, da, smjeli bismo reći, kako je upravo Tomi ta predodžba bila vrlo strana, jer on ne određuje (jednako kao i sam Dvofak na drugom mjestu, str. 43) istinsku vrijednost umjetničkog proizvoda po sukladnosti s prirodnim objektom, već po sukladnosti s predodžbom koja počiva u duhu. »I iz toga slijedi da se umjetne stvari nazivaju pravima s obzirom na našu misao: kuća se naziva pravom ako se slaže s onim oblikom koji se nalazi u umjetnikovim mislima.« Naravno daje ovdje izraženi »pomak objektivnosti od objekta ka subjektu« (bolje rečeno: od zornoga ka spoznajnom), teorijski gledano već izvršen kod Aristotela: »Umjetnost stvarara ono oblik čega se nalazi u glavi.«

Na kraju možemo reći da prema srednjovjekovnom poimanju umjetničko djelo ne nastaje, kao što je to izrazilo 19. stoljeće, bavljenjem čovjeka s prirodom nego projiciranjem unutarnje slike u materiju - unutarnje slike koju doduše ne možemo baš označiti pojmom »idea« koji je postao teološkim terminom, ali je možemo usporediti sa sadržajem tog termina: Dante je, također revno izbjegavajući riječ »idea«, to srednjovjekovno poimanje umjetnosti kratko sažeo u jednoj rečenici: »Umjetnost se zbiva na tri razine: u duhu umjetnika, u alatu i u materiji koja umjetnošću dobiva formu.«⁹³

Karakteristično je da tamo gdje se skolastika uopće bavi zavisnošću umjetnosti od neke neposredno vidljive praslike, ona manje uzima u obzir oponašanje nekog *prirodnog* predmeta a više oponašanje sličnog *umjetničkog* proizvoda koji se mora iznova stvoriti (prevedeno s jezika učenjaka u jezik ateljea: manje korištenje »modela«, a više korištenje »primjerka« /*exemplum*/): »...kao što neki umjetnik prema nečemu umjetnom već viđenom stvara formu, prema kojoj kani izrađivati djelo.« (*De veritate* III, 3 = Frette-Mare XIV, str. 394).

931 ova Danteova izjava (de monarchia II, 2) znači samo usporedbu unutar većega sustavnog konteksta: »Znati treba da, kao što se umjetnost nalazi na tri razine, to jest u stvarateljevoj misli, u oruđu i u materiji oblikovanoj umjetnošću, tako i prirodu možemo promatrati na tri stupnja« (naime u Bogu kao stvaratelju, u nebu kao alatu i u materiji).

Kako se može izričito primijetiti, i Dante koristi pojam »idea« izričito u metafizički-teološkom smislu: ideja je za njega praslika koju je stvorio Bog i sve smrtno i besmrtno (tj. tjelesni svijet na jednoj, a duše i anđeli na drugoj strani) se poima kao njezina preslika, a njezine zrake, »istovjetno se zrcaleć«, prožimaju sve razine kozmosa i - ovisno o manjoj ili većoj »spremnosti materije«, manje ili više prosijavaju materijalno:

»Ono što ne umire i ono što može umrijeti
drugo nije neg' sjaj ideje one
koju iz ljubavi porodi naš Gospodin;
to ona živa je svjetlost koja kreće
od Onoga koji svijetli, a ne odvaja se
od njega, niti od ljubavi koja u nj uđe,
s dobrotom sjedinjuje svoje zrake,
zrcaleć' se stalno u nova bića
zrači vječno ostajući jedna.
Zatim silazi do posljednjih sila
ide dolje, od čina do čina, samo toliko
da napravi kratkotrajne akcidencije;
te akcidencije, mislim,
da stvari su stvorene, koje izrađuje
sa sjemenom i bez njega nebo koje sve pokreće.

Vosak onih ka kojima ta svjetlost ide
ne stoji isti, nego pod znakom
idealnim više ἸΓ manje se prosijava.«

Kad Dante to učenje koje je u potpunosti neoplatonsko (usp. bilj. 68) pripisuje sv. Tomi Akvinskom, onda je to opravdano utoliko stoje njegov sustav uistinu sačuvao veliki broj neoplatonskih elemenata i preradio u nešto što možemo nazvati grandioznom sintezom aristotelizma i neoplatonizma (usp. Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter*, I.e., str. 26 i d.; isto tamo na str. 19 uputa na mjesta koja su povezana s tim kontekstom u *Paradiso XXX*, 37 i d. iXXXIII, 115 id.).

Sto se tiče samog pojma »idea«, Dante se njime detaljnije pozabavio najednom drugom mjestu (*Convito II*, 5) i ideje (gotovo u smislu filonskih ἀδώματα ὀψώματα) obilježio kao »bića«; one su »pokretači trećeg neba«, tj. »supstancije odijeljene od materije, zapravo inteligencije koje prost svijet zove anđelima.« Neki filozofi stoga pretpostavljaju samo onoliko ideja koliko ima i nebeskih okretaja, ali drugi, poput Platona (»uomo eccellentissimo«), onoliko koliko »ima vrsta stvari kao što su svi ljudi jedna vrsta, a druga vrstaje cjelokupno zlato ...; te su htjeli, kao što su nebeske inteligencije radateljice svih njih, svaka jednog svoga, da tako ove ideje budu radateljice drugih stvari i da svaka bude primjer svoje vrste. Pogani su ih nazivali bozima ili božicama, premda ih nisu shvaćali tako filozofski kao Platon.« Dakle već ovdje počinje, isprva u obliku povijesnog pogleda unatrag, etimološka povezanost: idea = deus ili dea, koja se kasnije sve revnije (i zaigranije) potvrđuje; usp. Bellori »ova ideja ili božica kiparstva i slikarstva« i »ova ideja i božanstvo ljepota« (cit. str. 130 i str. 136) ili komentar Landina o XIII. knjizi *Raja* koji je zanimljiv zbog strastvenog odbijanja aristotelovskih prigovora učenju o idejama: »Ideja je riječ izumljena od Platona koju je pobijao Aristotel, ali ne s pravim argumentima jer istina ne proturječi nijednoj istini, nego služeći se sofističnim nadmudrivanjima. S Platonom se slažu Ciceron, Seneka, Eustratije, Augustin, Boetije, Altvirdije, Halkidije i mnogi drugi. Dakle, postoji uzor i forma u božanskoj misli, po prilici koje božanski um stvara sve vidljive i nevidljive stvari. Pišu Platon i Hermes Trismegist da Bog sve poznaje oduvijek. Stoga u Božji um i Njegovu mudrost stavljaju poimanja svih stvari, a njih Platon zove idejama; ali neću se na taj način upustiti u šire razmatranje jer je to mnogo teže i ne priliči da se nađe na ovom mjestu....Jer lijepo je rekao Dante daje Ideja zapravo Bog, jer ono što se nalazi u Bogu to je Bog, a ideja jest u Bogu.«

RENESANSA

Nasuprot tomu je teorijska i povijesna literatura u vrijeme talijanske renesanse naglašavala, i to možda s posve razumljivom odlučnošću i neumornošću s obzirom na gore navedeno, da je zadatak umjetnosti neposredno oponašanje zbilje. Modernom čitatelju može se činiti pomalo čudnim da traktat Cennina Cenninija - uostalom još duboko ukorijenjen u predaju srednjovjekovne radionice - umjetniku koji želi predočiti planinski krajolik daje dobronamjerni savjet da uzme kamenje sa stijene i da ih preslika u doličnoj veličini i osvjetljenju⁹⁴; - a ipak

94 Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, ed. H. Ilg, 1871., pogl. 88, str. 59: »Ako želiš napraviti dobru skicu planine i da one pri tome izgledaju prirodno, uzmi veliko kamenje, hrapavo i neobrađeno i dodaj im svjetlost i sjene, u skladu sa svojom procjenom« (usp. k tome pogl. 28, gdje se proučavanje prirode hvali kao »najsavršenije vodstvo« i »krma i trijumfalna vrata crtanja«).

taj propis označava početak nove kulturne epohe. Nešto je posve novo slikaru savjetovati da se postavi nasuprot m o d e l u (pa makar on u navedenu slučaju bio i pomalo neobičan) i da teorija umjetnosti tu predodžbu - koja je antici u početku posve samorazumljiva, od neoplatonizma iskorijenjena i za srednjovjekovno razmišljanje gotovo isključena - daje umjetničko djelo modelu vjerna reprodukcija zbilje, otima stoljetnu zaboravu. Ne otima samo stoljetnu zaboravu, nego s punom sviješću uzdiže u umjetnički program. Renesansna je književnost od samog početka zastupala stajalište daje novina i zasluga velikih umjetnika 14. i 15. stoljeća što su »zastarjelu umjetnost koja je na djetinji način skrenula s puta prirodne istine«⁹⁵, koja se temeljila na tra-

Zanimljivo je da na tu metodu koju je predlagao Cennini nailazimo još u XIII. stoljeću kod Pahlmanna i Salomona Gessnera (ovdje usp. još neobjavljeno djelo Ludwiga Münza *Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst d. XVIII. Jahrh.*). Ali kad Gessner u svom »Pismu o slikanju krajolika« (»Brief über die Landschaftsmalerey«, *Schriften*, V. Teil, 1772., str. 245 i d.) pripovijeda kako je on, koji je isprva u prirodi uočavao samo detalje, tek studiranjem različitih majstora uspio u tome daje »promatra poput slike« i zatim nastavlja: »... ako je moje oko naviknuto pronalaziti, onda ću najednom inače lošem drvetu naći jedan jedini dio, nekoliko lijepih grana, lijepu skupinu lišća, jedno jedino mjesto na deblu koje će, dobro namješteno, mojim djelima dati istinitost i ljepotu. Jedan kamen meni može predstavljati najljepšu masu komada stijene; u mojoj je moći držati gaprema suncu i pri tome promatrati najljepše moguće efekte sjene i svjetla, p o l u s v j e l l a i o d s j a a«, on time naviješta jedno potpuno drukčije poimanje starog ateljerskog recepta - poimanje koje potom krajnje jasno dolazi do izražaja kod Schillera i Goethea: šljunak ne postaje samo stijenom, već i »lije-pom« stijenom, i to ne time što se *mehanički povećava* pod *olovkom* umjetnika, već time što se *duhovni pogled* umjetnika može estetski uživjeti i posjeduje teorijsku spoznaju, te može u malome vidjeti iste one *prirodne zakone* koji vrijeđe i za pojavu velikog (»Pri promatranju prirode ne smijemo zbog cjeline zanemariti pojedinačno«). A ako je Gessner proučavanjem Waterlooa i Berchema došao do estetskog obrazovanja koje mu je omogućavalo da pojedinačnu formu i vidi u povećanom obliku, a ne samo povećava, Schiller je to učinio proučavanjem antike: kad Goethe slavi istinitost prirode morskog vrtloga koja je prikazana u »Ronitelju«, Schiller odgovara daje nešto slično vidio samo kod mlina (čije obrtanje je vrlo slično morskome vrtlogu, kao i Gessnerov šljunak stijenama); »alio«, nastavlja on, »budući da sam točno proučavao Homerovo opisivanje Haribde, to me je možda zadržalo kod prirode (Pismo od 6. 10. 1797.; o tome usp. H. Tietze u: *Repert. f. Kunstwiss. XXXIX*, 1916., str. 190 i d.)

95 Tako u *Kronici* Filippa Villanisa (ovdje prije svega usp. J. v. Schlosser, *Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis*, 1912., uvod; isti u *Kunstgesch. Jahrh.*

d. *Zentralkomm. IV*, 1910., str. 5 i d., i *Materialen zur Quellenkunde der Kunstgeschichte 1914*. i d., II, str. 60 i d.). Time se i stereotipni izraz »ars simia naturae« u ustima jednog Villanija uzdigao u veličanj e. Tome moramo obvezno dodati (usp. Borinski nav. dj., str. 89 i 271) da ta usporedba umjetnosti s majmunom u srednjem vijeku, npr. kod Klementa Aleksandrijskog i posebno kod Alana od Otoka (koji uslijed svog platonskog stava umjetnost označava upravo kao »sophisma«), još nema nikakve veze s pojmom prirodi vjeran, te ustvari ne iskazuje ništa drugo osim da proizvodi umjetnosti /«artes»/ nisu »prav e« prirodne tvorevine. Štoviše, one te tvorevine samo »slijepo oponašaju«, te time za njima u mnogim aspektima zaostaju (usp. bilj. 88), tako da Dante (*Inferno XXIX*, 139) govori o jednom krivotvoritelju metala kao »di natura buona scimmia« (i u Boccacciovoj priči o pretvaranju »statuariers« Epimeteja u majmuna krije se dio tog srednjovjekovnog razmišljanja - o ilustraciji te priče na jednoj cassone iz radionice Piera di Cosima usp. G. Habich u *Sitz.-Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.*, 1920., br. 1 i K. Borinski, isto tamo br. 12. Samo, jednako je tako, obratno, posve pogrešno kada K. Borinski poznatu izjavu Villanija o Giottovu učeniku Stefanu pokušava tumačiti u smislu srednjovjekovnog poricanja istinosti - to je moguće samo usiljenom analizom teksta, upravo unakazujući pravi smisao. Kad se tamo kaže: »Stefan je važio za majmunskeg nasljedovatelja prirode, da, onda on zasigurno time više ne želi naglasiti da umjetnik usprkos svoj marljivosti nije postigao zbiljski život (jer nedostaje dah!), već upravo obratno - a upravo to o b r a t n o i jest ono ključno - on želi hvaliti prikazivanje koje je prirodi vjerno i koje, da se izrazimo »dürerovski«, i »najmanje nabore i izbočine« izražava u njihovoj posebnosti (proprie) te može i samim liječnicima poslužiti kao primjer. Tako je renesansa (o daljnjem životu concetta kod Landina, Vasarijai Shakespearausp. Schlosser, *Jahrb. d. Zentralkomm.*, 1. c, str. 132) usporedbu s majmunom pretvorila iz prekoravanja zbog (istin-ske!) nezbilje umjetničkih proizvoda u hvalu njihove (umjetničke!) istinitosti. I klasicizam je tu usporedbu shvaćao u smislu savršenog istinskog oponašanja prirode - samo što ju on, koji taj način istinitosti prirode odbija i koji se zalaže za idealizirajući »izbor« i velikodušno zanemarivanje malenih pojedinosti, opet koristi kao najljuči prijekor: u Bellorijevim *Životopisima* nalazi se bakrorez (usp. naše zaglavlje na str. 57) na kojem »Imitatio Sapiens« gazi po majmunu (koji predstavlja oponašanje koje samo »kopira« model i ne posjeduje mudrosti i duha), a Winckelmannovo idealističko poimanje umjetnosti nije se ničim osjećalo tako uvrijeđeno kao »majmunima proste prirode« (C. Justi, Winckelmann u. s. *Zeitgenossen*, 2. izd. 1898., I, str. 357). Time se povijest tog izraza »ars simia naturae« - koja takoreći in nuce sadrži povijest poimanja umjetnosti uopće - u stanovitu smislu vratila na početak. Jer čini nam se nesumnjivim da se usporedba s majmunom početno, tj. u antici, odnosila na mimetičku umjetnost κατ'εξοχήν, umjetnost glumca i označavala je u toj početnoj upotrebi onaj pretjerani, estetski nedostojan naturalizam u smislu Kalipidakojijebio izrugivan kao óπιθηκος (usp. Aristotel, *Poetika*, pogl. 26 i druge pisce). Srednji vijek je zatim taj izraz prenesen s područja glume na područje drugih umjetnosti preinačio u tom smislu da označava prikazivanje koje ne odgovara u potpunosti, jer nije p r i r o d n o ζ β ι λ j s k o (tako i, takoreći u prenesenom smislu, pri označavanju vraga kao »si-

diciji što se uvijek samo dalje prenosila⁹⁶, pozvali natrag ka »sličnosti s prirodom«, i kada Leonardo da Vinci postavlja načelo: »Ona slika koja ima najveću sličnost s reproduciranom stvari zaslužuje najveću hvalu i to kažem pobijajući one slikare koji žele poboljšati prirodne stvari«⁹⁷, izražava stajalište kojemu se stoljećima nije smjelo protusloviti.

Usporedo s tom misli o oponašanju - koja je gledajući postulativnu stranu zahtijevala formalnu i objektivnu točnost⁹⁸ - išla je, u antičkoj i u renesansnoj književnosti o umjetnosti, misao o prevladavanju prirode - prevladavanju prirode u smislu da slobodna stvarateljska »fantazija« pojave može izdići iznad prirodnih mogućnosti variranja i čak stvoriti potpuno nove tvorevine, kao što su Kentauri i Kimerijci - ali može uprizoriti i ljepotu koja se u stvarnosti nikad ne ostvari, zahvaljujući više izboru koji poboljšava nego vlastitom »pronalaženju«. S obzirom na to umjetnik tu ljepotu ne samo da može nego i mora izraziti: uz uvijek iznova navedene opomene da se bude vjeran prirodi, nailazimo i na jednako tako snažan zahtjev da se iz mase prirodno danog uvijek izabere najljepše⁹⁹, izbjegava nakaradnost, osobito s obzirom na proporcije¹⁰⁰ i općenito - pri čemu ozloglašeni slikar Demetrije i ovdje može poslužiti kao primjer za opomenu - da se teži predočavanju ljepote povrh čiste prirodne istine.

mia dei«) - novi vijek gaje pretvorio u obilježje prikazivanja koje u potpunosti odgovara, jer je bezuvjetno prirodno istinski. Tamo se estetsku kategoriju »naturalizam« u potpunosti potisnulo teorijskom kategorijom »slijepo oponašanje, tj. neistinitost, nezbiljnost« - a ovdje se estetsko promatranje naspram teorijskog opet časti, samo s tom razlikom da upravo savršeni naturalizam renesanse, pogotovo rane renesanse predstavlja estetski plus, ali klasicizmu se činio nenadoknadivim estetskim minusom.

96 Usp. Vašari, ed. Milanese I, str. 250: »Služili su se načinom tako ružnim, napuhanim i prostim, i nisu stjecali iskustvo učenjem, nego pomoću nekakva običaja koji je prelazio s jednoga slikara na drugog i to tijekom mnogih godina.«

97 Leonardo, *Trattato*, nav. dj., br. 411.

98 Usp. E. Panofsky, *Dirers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verh. z. Kunsttheorie d. Italiener*, 1915., str. 6 i d.

99 Alberti, *dellapittura* (= L. B. Albertis kleinere kunsttheoret. Schriften, ed. Janitschek, 1877.), str. 151; između ostalog citirano kod Panofsky, nav. dj., str. 157/158. Tamo i paralelna mjesta iz Dolce, Biondo i Armenini.

100 Leonardo, *Trattato*, br. 270 (između ostalog citirano kod Panofsky, nav. dj., str. 145) i br. 137.

Tako Alberti kaže: »Slikar ne bi trebao postići sličnost samo u svim dijelovima, nego povrh toga dodati ljepotu; jer ljepota je u slikarstvu toliko ugodna koliko je traženo«, ¹⁰¹ i s jednakim se oduševljenjem prepričava, kao što se šire i povremeno nadopunjavaju najnovijim »potvrđenim« primjerima anegdote o vrapcima i konjima ¹⁰², možda čak i češće od njih ona anegdota o Zeuksisu koja govori o elektivnoj reprodukciji krotonskih djevoja i od koje čak ni Ariosto nije pošteđio svoje čitatelje, o teoretičarima umjetnosti da i ne govorimo. ¹⁰³

Renesansa je, dakle, kao i antika (na kraju krajeva misao o »imitatio« jednako je tako nasljedstvo starog vijeka kao i misao o »electio«) od svojih umjetničkih djela zahtijevala, ne videći isprva u tome protuslovlje, vjernost prirodi i ljepotu. I uistinu su joj oba zahtjeva, koja su tek poslije postala nespojiva, mogla s njezina stajališta izgledati kao segmentni postulati jednog jedinog zahtjeva: u svakom novom umjetničkom djelu iznova se suočiti sa zbiljom, bilo kao korektor ili kao imitator ¹⁰⁴; uistinu je značaj-

101 Alberti, str. 151: »I svidjet će mu se, ne samo da sve dijelove oponaša, nego i da nadodaje ljepote; jer u slikarstvu je ljepota ne manje dražesna nego stoje poželjna. Demetrije, slikar iz starine, nije uspio dostići vrhunsku hvalu, jer radio je stvari mnogo prirodnije a manje lijepe.

Stoga bi bilo korisno od svih lijepih tijela oduzeti svaki dio vrijedan pohvale i naučiti da se mnogo ljepote postiže trudom i marom; to je vrlo teško jer ni u jednom tijelu se ne nalazi savršena ljepota, nego su lijepi dijelovi raspršeni na više tijela i rijetki, ali ipak treba to naučiti i uložiti svaki napor da se to dostigne. Dogodit će se to, da će se onaj koji se usudi poduzeti veće stvari, lakše moći pozabaviti manjima. Nema stvari tako teške, a da se marom i upornošću ne može svladati.«

102 Tako npr. Scheurl tvrdi *flibellus de laudib. Germaniae*, tiskano kod Schlosser, *Mat. z. Quellenkunde d. Kunstgesch. III*, str. 71) daje Dürerov kućni pas njuškom dodirnuo autoportret svoga gospodara »putatus hero applaudere« - priča iz »vlastitog iskustva« čija se vjerodostojnost osvjetljava time daje spomenuta, jednako tako, samo bez navođenja imena, u Leonardovu *Trattato* (br. 14), otkuda ju je Scheurl zacijelo preuzeo; drugi primjeri te vrste kod Federico Zuccari, *U Idea de Pittori, Scultori e Architetti*, 1608. (kod nas citirano po izdanju Bottarija, *Raccolta di lettere sulla Pittura Scultura ed Architettura*, VI, 1768), str. 131.

103 Ariosto, *Orlando furioso XI*, st. 71.

104 Pismo Giov. Dondija koje je bilo napisano već 1375. godine (Schlosser, *Jahrb. d. Kunstsg. d. Allerh. Kaiserh. XXIV*, 1903, str. 157) izvještava o nekom kiparu koji je bio zaluden antičkim kipovima i koji je izjavio »kako bi bili bolji od živih da im ne nedostaje život; kao daje želio reći da genij velikih

no da u renesansi nailazimo na opomenu »imitacije« drugih majstora,¹⁰⁵ i to još ne s aspekta siromaštva ideja (jer taj nije mogao postati mjerodavnim dok »ideja« nije postala središnjim pojmom teorije umjetnosti)¹⁰⁶ nego naprosto s aspekta daje priroda beskonačno bogatija od djela slikara i da onaj koji oponaša njih a ne nju, samoga sebe degradira u unuka prirode dok bi mogao biti njezinim sinom.¹⁰⁷

Taj dvostruki zahtjev da se - oponašajući a ipak poboljšavajući - neposredno suočavamo sa zbiljom, bio bi za tu epohu neispunljiv da se na mjesto izričito odbačene¹⁰⁸ ateljske tradicije, koja je umjetnika na određeni način pošteđivala od vlastitog suočava-

umjetnika nije samo oponašao prirodu, već ju i nadmašio«; - kao stoje obratno, već i Boccaccio (*Decameron VI, 5*) govorio o Giottu, daje lice ljudi zarvano njegovim djelima tako da su samo naslikano smatrali zbiljskim.

105 U vrijeme srednjeg vijeka pojam »originalnoga« nema nikakvu ulogu na znanstvenom polju; dapače, nastojalo se dokazati usklađenost vlastitih stavova sa stavovima starijih autoriteta. O tome usp. noviju zanimljivu studiju J. Hessen, *Thomistische und Augustinische Erkenntnistheorie*, 1920.

106 Usp. Bellorija koji - istodobno zastupajući idealnost i prirodnost - oponašateljima prigovara što njihova djela »nisu kćeri već kopilad« prirode, i što su »posudili nadarenost time što su kopirali ideje drugih«. Citat u I. dodatku, str. 160.

107 Leonardo, *Trattato*, br. 81 (time se misli na poznatu izjavu Lizipa, koji je na pitanje koji mu umjetnik služi kao uzor, navodno odgovorio: »ja oponašam prirodu, a ne nekog umjetnika«), a već i Alberti, str. 155, upravo karakteristično dodaje: ako se već i žele kopirati djela drugih, onda bi trebalo radije uzeti neki prosječni kip nego dobru sliku, jer onda se može barem naučiti kako pronaći i prikazati pravilno osvjetljenje (jer kip je kao trodimenzionalna tvorevina u stanovitom smislu prirodni objekt!). Leonardova opomena odnosi se naravno samo na »imittare la maniera del' altro«, tj. na načelnu nesamostalnost umjetničkog stvaranja. Precrtavanje je dopušteno, upravo preporučljivo, kao sredstvo proučavanja: *Trattato*, br. 63, 82.

Dakle, omalovažavajuće vrednovanje oponašanja može imati svoje temelje kako u naturalističkom tako i u konceptualističkom poimanju umjetnosti (kao što smo vidjeli u bilj. 106, kod Bellorija se ta dva pristupa spajaju). Ali pri tome imitiranje isprva još nije ništa nečasno: ono iskazuje siromaštvo umjetnika, ali ga još ne čini »lopovom«. Jer ono što on preuzima od drugih, isprva se ne smatra njihovim vlasništvom: priroda pripada svima i ideju se prvobitno smatra predožbom koja, premda nastala u subjektu, ipak ima nadsubjektivno, normativno značenje. Tek je 19. stoljeću, koje umjetničko djelo doživljava kao očitovanje posve osobnog doživljava prirode i osjećaja, pripalo pravo stvoriti pojam »plagijat«.

108 Usp. Vašari, I, str. 250.

nja s prirodom, nije postavilo nešto sasvim drukčije što mu je - kao nekomu tko je izbačen iz ograničenoga, ali i sigurnoga stambenog okruga u neizmjereno velik, ali još neistražen krajolik - omogućavalo to suočavanje: nastala je i morala je nastati specifično moderna disciplina koja je u mnogočemu počivala na antičkim temeljima i koju smo naviknuti nazvati teorijom umjetnosti i koja se od prethodne literature o umjetnicima, koje ni prije nije nedostajalo, razlikuje time da se više ne odgovara na pitanje: kako se to radi? nego na jedno potpuno drukčije pitanje koje je srednjem vijeku bilo krajnje strano: što se mora moći i prije svega znati kako bi se u određenom slučaju moglo dobro pripremljen suočiti s prirodom?

Poimanje umjetnosti u renesansi razlikuje se dakle od srednjovjekovnoga time što u određenoj mjeri vadi objekt iz unutar-njeg svijeta predodžbi i doznačuje mu mjesto u čvrstom »vanjskom svijetu«, što između subjekta i objekta (kao i »perspektiva« u praksi) postavlja distancu koja istodobno objekt opredmećuje a subjekt poosobnjuje¹⁰⁹. Moglo bi se sada očekivati da će s tim načelno novim stavom odmah postati akutan problem koji do današnjeg dana stoji u žarištu znanosti o umjetnosti i koji je mogao i mislim morao nastati upravo tu gdje se prvi put razdvajaju ta dva faktora umjetničkog stvaralačkog procesa: problem odnosa između ja i svijeta, spontanosti i receptivnosti, danog materijala i djelujuće snage oblikovanja - ukratko, problem koji ćemo kratkoće radi nazvati »problemom subjekta i objekta«. Ali događa se upravo suprotno: namjera teorije umjetnosti koja je nastala u 15. stoljeću bila je u prvom redu praktične, u drugom povijesne i apologetske, a ni u kom slučaju spekulativne prirode, to znači da nije namjeravala ništa drugo doli legitimirati na jednoj strani suvremenu umjetnost kao pravu nasljednicu grčko-

109 Poimanje umjetnosti u renesansi razlikuje se dakle od srednjovjekovnog novim opredmećenjem umjetničkog objekta, a time i novim poosobljenjem umjetničkog subjekta. To vrijedi mutatis mutandis za cjelokupnu kulturnu svijest epohe, naročito za odnos prema »klasičnom starom vijeku«: literatura i umjetnost su nastavili živjeti i u srednjem vijeku - ali više nisu bili »predmet«, već samo hrana i instrument duhovne djelatnosti; tek za vrijeme renesanse nastaju filologija i arheologija, tek u njeno vrijeme dolazi do ponovnog otkrivanja antičke poetike i retorike - uz istu nužnost kojom je antička teorija »uskrisila« teoriju likovne umjetnosti i arhitekture.

rimske antike i izboriti joj nabranjanjem njezinih vrednota i prednosti poziciju unutar »artes liberales«, a s druge strane umjetnicima dati čvrsta i znanstveno utvrđena pravila za njihovu stvaralačku djelatnost. Teorija umjetnosti je taj najvažniji cilj mogla postići samo pod uvjetom (koji je bio opće priznat) da iznad subjekta i iznad objekta postoji sustav općih i obvezno važećih zakona iz kojih se moraju izvesti ona pravila, a njihovo spoznavanje upravo je specifični zadatak »teorije umjetnosti«. Upravo onako naivno kako je ta nova disciplina postavila zahtjeve za točnošću i ljepotom, jednako tako je naivno mislila da može postaviti i označiti putove njihova ispunjenja: formalna i objektivna točnost činila joj se zajamčenom čim je umjetnik s jedne strane poštivao zakone perspektive, a s druge zakone anatomije, psihološkog i fiziološkog učenja o kretanju te fiziognomije - ljepota joj se činila postignutom ako je odabrao »bella invenzione«¹¹⁰, izbjegavao »nedoličnosti« i »protuslovlja« i pojavi podario harmoniju koja se smatrala racionalno odredivom »concinnitas« boja¹¹¹, kvaliteta i osobito odnosa mjera. Zacijelo je postavljeno pitanje, a upravo je učenje o proporcijama to pitanje posebno istaknulo¹¹², na koji se način može saznati to usklađujuće i stoga dopadljivo i gdje se nalazi uzrok toj dopadljivosti - ali odgovori na ta pitanja, kako god glasili u pojedinim slučajevima, slažu se u tome da subjektivna i individualna prosudba umjetnika ne može legitimirati dobru proporciju »dobrom«: Ako se već nisu koristili temeljni zakoni matematike ili glazbe (stoje u toj epohi značilo isto), onda su

110 Karakteristično je da se čak i taj »lijepi izum« (naime jedne zanimljive i simpatične priče) više pripisuje slikarevoj načitanosti nego njegovu talentu (Alberti, str. 145). Čak je i taj jednoznačni iskaz u kojem se ističe vlastito estetsko značenje sadržaja - koje prije Caravaggia zacijelo nitko nije osporavao (»lijep izum je tako djelotvoran da već i sam po sebi, a da ne bude naslikan, izaziva ushit«) - uostalom morao poslužiti zato da se zapravo vrlo nefilozofski Alberti iskaže kao zastupnik »sviješću fiksiranoga kritički-idealističkog stajališta« - ako se smije reći, kao anticipirani neokantovac -, koji bi kao estetičar »čistoga osjećaja« priču samo zato preporučivao pozajmiti od govornika i pjesnika jer bi ona njemu značila »samo građu«. Tako kod W. Flemminga, *Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwiss. durch L. B. Alberti*, 1916, str. 52 sl.

111 Usp. npr. Alberti, str. 139.

112 Za ovo i sljedeće usp. Panofsky, nav. dj., str. 78 i d., i isti u *Monatshefte f. Kunstwiss.* XV, 1921, str. 188 i d.

se barem u obzir uzimale izjave časnih autoriteta ili svjedočanstvo antičkih kipova¹¹³, a čak su u tom pogledu kritični ili skeptični istraživači kao Alberti i Leonardo pokušali barem iz jednog materijala koji je pregledala javnost¹¹⁴ ili »znanci«¹¹⁵ apstrahirati neku vrstu norme i suprotstaviti je individualnoj procjeni.

Ako dakle problematika umjetničkog stvaranja uopće nije bila temom srednjovjekovnog načina razmišljanja, jer je ono u načelu negiralo i subjekt i objekt (jer umjetnost za njega nije bila ništa drugo doli materijaliziranje forme koja nije ovisila ni o pojavi realnog objekta, niti je bila stvarana djelatnošću nekog realnog subjekta nego je unaprijed postojala kao »prethodna slika« u duhu umjetnika)¹¹⁶, u razmišljanju renesanse ona se još nije mogla pojaviti jer je ova smatrala da su bitak i ponašanje subjekta i objekta podređeni pravilima koja su ili a priori valjana ili empirijski dokaziva. Otuda objašnjenje te svojstvene pojave daje ta novonastala disciplina teorije umjetnosti nastale u 15. stoljeću isprva gotovo potpuno nezavisna od renesansne neoplatonske filozofije koja se istodobno budi u istom krugu firentinske kulture. Jer taj i te kako metafizički, možemo reći mistično raspoloženi svjetonazor, koji Platona nije shvaćao kao kritičkoga filozofa već kao kozmologa i teologa, koji nikada nije ni pokušao razlikovati platonizam i neoplatonizam¹¹⁷, štoviše platonско i plotinско, kasnogričku kozmologiju i kršćansku mistiku, Homerove mitove i židovsku kabalu, arapske prirodne znanosti i srednjovjekovnu skolastiku isprepleo u jednu, doduše veličanstvenu opću sliku - jedan takav svjetonazor mogao je spekulativnoj teoriji o umjetnosti dati najmnogolikije poticaje (stoje, kako ćemo vid-

113 O posebnom položaju Dürera usp. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, passim.

114 Leonardo, *Trattato*, br. 137.

115 Alberti, str. 199-201 (de statua).

116 Usp. str. 22 i bilj. 43, 50, 86, 87, 91, 116 i 146.

117 Ne može se više pogriješiti u procjeni renesansnog platonizma nego kad se tvrdi daje Platon za vrijeme renesanse »ponovno oživio kao kritički filozof« i prema tome zahtijeva da se pri povijesnoj analizi te humanističke epohe »strogo razlikuje između mističnog neoplatonizma i Platona« (tako Fleming, nav. dj., str. 91). S pravom tvrdi M. Meier u novije vrijeme (*Gott und Geist bei Marsiglio Ficino* u već spomenutom »Festausgabe für Jos. Schlecht«, str. 236 i d.): »Platon mu je uistinu teolog, koji nasuprot istraživaču prirode Aristotelu zna kako nas može dovesti do Boga, istinskog zavičajna naše duše.«

jeti, poslije i učinio), ali nije mogao imati bitno značenje za jednu istodobno praktično i racionalno usmjerenu teoriju ζ a umjetnost koju je stvorila rana renesansa.

Takva teorija umjetnosti nije još mogla prihvatiti misli koje je Marsiglio Ficino iščitavao iz Plotina i Dionizija Areopagita i pronalazio u Platonu: njezin temeljni naturalistički nazor morao se upravo usprotiviti stavu da ljudska duša nosi Božjim duhom utisnutu predodžbu savršenog čovjeka, lava ili konja i da prirodne stvari prosuđuje u skladu s ovom¹¹⁸; njezino trijezno-logično nabranje »sedam mogućnosti kretanja«¹¹⁹ imalo je malo toga zajedničkog s neoplatonskim mističnim učenjem o kretanju po kojem je ravno kretanje značilo Božju inicijativu, koso Božji kontinuitet stvaranja, a kružno Božju jednakost sa samim sobom¹²⁰; i kada Ficino, oslanjajući se na Plotina, ljepotu jedanput definira kao »jasniju sličnost tijela s idejama« ili kao »pobjedu božanskog razuma nad materijom«¹²¹, a drugi put, usko povezano s kršćanskim neoplatonizmom, naziva »zrakom s lica Božjeg«, koja isprva prodre u anđele, zatim u ljudske duše i konačno osvjetli svijet tjelesne materije¹²² onda mu se suprotstavile Ficino, *Opera II*, str. 1576, citat bilj. 133.

119 Alberti, str. 125. »Sto god se pomiče s mjesta, može ići u sedam smjerova: prema gore, prema dolje, na desno, na lijevo, tako da se pomiče amo-tamo, te uokolo.« Na ovakvu podjelu pokreta nailazimo i kod Timeja, kao i kod Kvintilijana (usp. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908., str. 179); no za Albertija je karakteristično da se suzdržava od bilo kakva simboličkog tumačenja, pa čak i od estetskog parafraziranja različitih mogućnosti te ne ide dalje od čiste podjele. Trodioba »pokreta općenito« u kvantitativan, kvalitativan i mjesni, koja nadilazi sedmerostruku podjelu »mjesnog« pokreta jest, kao stoje to već i dokazao Janitschek (str. 242) aristotelovska (usp. *Metafizika XI*, 12, 1068. a).

120 Tako Ficino, *Opera II*, str. 1115, i još opširnije str. 1063, s čime možemo usporediti Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, str. 177 i d.

121 Ficino, *Opera II*, str. 1576: »Ljepota u tijelima je izraženija sličnost ideji«; isti na str. 1575, citat bilj. 133.

122 Ficino, II, str. 1336 i d. (*Komentar Simpozija*), opširno citirano u I. dodatku posebnog izdanja iz 1544. godine, str. 122. O starijim paralelama s tim kršćansko-neoplatonskim učenjem o ljepoti usp. bilj. 68 i bilj. 93; o njegovu ponovnom oživljavanju u manirizmu str. 152 i d. Karakteristično je daje Ficino u potpunosti prihvatio etimologiju »κάλος od καλέω« koju je zastupao i tumačio Dionizije Areopagit: »Svojstvo ljepote je, naime, da istodobno primami i zgrabi. Zato na grčkom kalon znači nekoga koji poziva.« (*Opera II*, str. 1574).

lja Alberti - uz punu suglasnost svojih istomišljenika i predviđajući nazore teorije umjetnosti više nego stoljeće unaprijed - suprotstavljajući tom metafizičkom shvaćanju čisto fenomenološko shvaćanje grčke klasike: »Ljepota je izvjesno usklađivanje i suglasje dijelova u jednu cjelinu u određenom broju, proporcionalnosti i redu, onako kako to zahtijeva concinnitas, odnosno apsolutni i najviši prirodni zakon«¹²³; ili još jasnije: »Kao prvo moramo paziti na to da pojedini dijelovi odgovaraju jedni drugima, a oni će jedni drugima odgovarati ako su u odnosu na veličinu i određenje, obilježje, boju i slične stvari usklađeni u jednu ljepotu.«¹²⁴ Harmonija mjera i harmonija boja i kvalitete - to je dakle ono u čemu su Alberti i svi ostali renesansni teoretičari umjetnosti vidjeli bit ljepote. Alberti je izborio dugoročnu pobjedu upravo onoj definiciji ljepote kojoj se Plotin najoštrije protivio, jer se odnosila samo na vanjsko pojavno obilježje, a nije uključivala i unutarnji razlog i smisao ljepote: »συμμετρία των μερών προς ἀλλήλα και προς τό όλον, τό τε της εὐχροίας προστεθέν« (»skladan odnos dijelova jednih prema drugima i prema cjelini«). Ali upravo to i jest ono značajno - daje takvo odustajanje od metafizičkog objašnjenja ljepote prvi put, iako isprva manje izričitim odbijanjem a više prešutnim potiskivanjem, barem olabavilo onu, još od staroga vijeka nikada razriješenu vezu između »pulchruma« i »bonuma«: ono je istodobno de facto, iako još ne i de jure, uvelo autonomiziranje estetskog područja koje će kao teorija biti utemeljeno tek nakon više od tri stoljeća i koje je, kako ćemo još vidjeti, u međuvremenu često bilo dovedeno u pitanje.

Smijemo dakle s punim pravom tvrditi daje mišljenje ranorenesansne teorije umjetnosti općenito gledajući jedva bilo pod ut-

123 Alberti, de re aedif. IX, 5: »... možemo utvrditi daje ljepota nekakvo suglasje i stapanje dijelova u onom čemu pripadaju, koje se zbiva po određenom broju, određenju i smještaju, tako kako zahtijeva sukladnost, to jest potpuno i prvotno načelo prirode.«

Jednako tako i čuvena definicija de re aedif. VI, 2: »mi ćemo zbog kratkoće ovako definirati: ljepota je stanovita razumna skladnost svih dijelova u onom čemu pripadaju, tako da se ništa ne može dodati, oduzeti ni promijeniti, a da se ne pokvari cjelina.« Već je J. Behn, L. B. *Alberti als Kunstphilosoph*, 1911., str. 125 ovo posljednje određenje prepoznao kao aristotelovsko.

124 Alberti, str. 111, citirano između ostalog kod Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, str. 143.

jecajem ponovno probuđenog neoplatonizma¹²⁵: Postojala je zacijelo mogućnost nadovezivanja na Euklida, Vitruvija, Alhazena

125 Kod Albertija se platonizmima i plotinizmima naziva sljedeće:

a) izraz *de re aedif.* IX 5: »iz ovoga mislim daje razvidno daje ljepota ono što je svojstveno i urođeno, uz to i razliveno po cijelom tijelu koje je lijepo« jer, tako glasi kod Behn, nav. dj., str. 24, »ono stoji u čitavom tijelu a nije lokalizirano, već je u samom sebi, to s Plotinom i potonjim idealistima nazivamo idealnim.« Već i nastavak rečenice: »ukras onoga stoji napravljeno i sabijeno bliže je prirodi, nego ukras onoga stoji urođeno« pokazuje da Alberti ovdje samo želi pojasniti razliku između »ljepote« kao pristanjajuće vrijednosti i »ukrasa« kao popratne vrijednosti; kao što onda, u spomen Ciceronu (*de natura deorum*, I, 79), mladićima koji sami po sebi nisu lijepi preporučuje »ukras« u svrhu prikrivanja nedostataka i isticanja prednosti.

b) Navodni zahtjev da bi »forma« i »materija« u umjetnosti morale biti usuglašene (Behn, nav. dj., str. 22; Flemming, nav. dj., str. 21). Ovdje se radi o jednoj teškoj zabuni. Jer Albertijeve rečenice (*de re aedif.*, Prooem.): »najime zgrada, koju smo zamijetili kao nekakvo tijelo, koje se, kao i druga tijela, sastoji od obrisa i materije, s tim daje ono prvo proizvelo umijeće, a ono drugo je preuzeto od prirode. Za prvo treba koristiti um i promišljanje, a za drugo pripravu i odabir, ali nijedno ni drugo ne bismo shvaćali kao korisno za cijelu stvar da tomu svemu nisu pridobile vješte umjetnikove ruke, koje materiju trebaju prilagoditi obrisu.« - te rečenice ne sadrže nipošto estetski zahtjev u smislu teze (koja uostalom nije ni platonska niti plotinska) da između forme i materije mora postojati sukladnost, već ontološku odredbu bića u smislu (aristotelovskog!) poimanja da svaka tjelesna tvorevina, bilo umjetničko djelo bilo prirodni proizvod, ne može nastati drukčije, već ulaženjem određene materije u određenu formu. Alberti stoga izričito kaže da takva odredba umjetnosti ne vrijedi, jer je »umjetničko djelo«, a ne »tijelo«, i ne zahtijeva usuglašenost forme i materije (nešto suprotno - diskrepancija između forme i materije - bilo bi mu posve nezamislivo). On tu usuglašenost konstatira zaključkom da umjetničko djelo može samo nastati putem »conformatio« materije posredstvom »lineamenta« (=forma). Kad Alberti odustaje od toga da ljepotu definira kao »savršeni spoj forme i materije« (stoji J. Behnu upravo zao), onda to nije nešto začuđujuće već apsolutno nužno: korak od iskaza o uvjetima postojanja umjetničkog djela kao tjelesnog predmeta do definicije ljepote kao estetske vrijednosti nije bio samo »sitan«, već uopće nemoguć.

c) Korištenje mita o Narcisu koje Flemming, nav. dj., str. 103 si. označava kao »direktni citat« i č Plotina. Ustvari se ta dva mjesta međusobno isključuju:

Alberti (str. 91 i d.): »Nego, govorio sam svojim prijateljima da je prema sudu pjesnika onaj Narcis koji se pretvorio u cvijet, zapravo izumitelj slikarstva. I to da, gdje god je

Plotin (*Eneade* I,6,8): »Zamislimo nekoga tko bi navalio da uhvati, misleći daje to nešto stvarno, sliku koja klizi po vodi. Jedan koji ju je htio uzeti, čini mi se da tako govori

sjedne, i na Kvintilijana i Cicerona s druge strane, ali ne i na Plotina ili Platona, kojeg još Alberti naziva samo slikarom¹²⁶ i utjecaj kojega prvi put u većoj mjeri dolazi do izražaja godine 1509. u djelu »Divina proporzione« Luce Pacioliya, to znači u djelu nekoga tko nije stvarni teoretičar umjetnosti već matematičar i kozmolog.¹²⁷

Čini se daje utjecaj platonске renesanse na teoriju umjetnosti prisutan samo u jednom pogledu: isprva samo u pojedinačnim slučajevima i relativno nevažnim mjestima, ali postepeno sve češće i sa sve većim značenjem pojavljuje se predodžba umjetničke »ideje«. Ta duboka različitost biti između prvobitnog temeljnog stava teorije umjetnosti i prvobitnog temeljnog stava platonizma postaje vjerojatno najjasnija činjenicom daje povezivanje učenja o idejama i teorije umjetnosti bilo moguće samo uz žrtve koje bi morao podnijeti ili jedan ili drugi dio, međutim najčešće oba. Sto više pojam ideje dobiva na značenju i što više mu je bliže njegovo vlastito metafizičko značenje (što se tek događa u epohi takozvanog manirizma), to više se teorija umjetnosti udaljava od svojih početnih praktičnih ciljeva i svojih početno ne-

riječ o slikarstvu kao svijetu umjetnosti, ondje je i priča o Narcisu na svojem mjestu. Sto bi rekao da je naslikati drugu stvar, nego sličnu obuhvatiti onom umjetnošću koja je pritom površina izvora?«

neka priča, utopio se u rijeku i netragom nestao. Isto tako i onaj koji se uhvati lijepih tijela i ne ispušta ih, neće se utopiti u tijelu, nego u duši i dospjet će u dubine mračne i neugodne umu, gdje će slijep stanovati u Hadu i družiti se sa sjenama.«

Kada se Plotin dakle koristi mitom o Narcisu, kako bi upozorio na opasnost gubljenja samog sebe zbog puke zaslijepljenosti vanjskom ljepotom, ali ga Alberti (nastavljajući se na Ovidija, usp. primjedbu Janitscheka, str. 233) koristi kako bi objasnio postanak slikarstva iz ljubavi prema lijepome i usporedio njegovu djelatnost s grljenjem slične (ne prividne!) preslike, onda teško da možemo tvrditi da usporedba u oba slučaja ima »isti smisao«.

126 Alberti, str. 95, usp. Overbeck, *Schriftquellen*, br. 1951, 1952. - Općenito gledajući ne bi trebalo uzimati previše ozbiljno Albertijevo poznavanje grčkog jezika: R. Förster je npr. dokazao (*Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamm.* VIII, 1887., str. 34) daje Lukijana koristio samo u latinskom prijevodu.

127 Za mjesto u Leonardovu *Trattato* 108,2 (slično 109, 499), koje je utemeljeno na platonskim pretpostavkama ali je u zaključcima potpuno antiplatonsko, usp. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, str. 192 i d.

problematičnih misaonih pretpostavki - i obratno, što se više teorija umjetnosti drži tih svojih ciljeva i misaonih pretpostavki (kao stoje to slučaj u razdoblju renesanse i zatim opet u »klasicizmu«), to više pojam ideje gubi svoju dotadašnju metafizičku ili barem apriorijsku valjanost.

U skladu sa shvaćanjem škole »Academia Platonica«, koje je zaključno formulirano u filozofiji Marsiglija Ficina, ideje su metafizičke stvarnosti: one postoje kao »stvarne supstance«, dok su zemaljske stvari samo njihov (to jest zbiljski postojećih stvari) »imagines«¹²⁸, i smatrane su, bez obzira na tu njihovu supstancijalnost, »jednostavnim, nepomičnim i bez suprotstavljenih primjesa«. ¹²⁹ One su duhu Božjem imanentne (ponekad i duhu anđela)¹³⁰ i u skladu s plotinsko-patrističkim shvaćanjem nazvane »exempla rerum in mente divina«; ljudskoj je svijesti moguća neka spoznaja samo zato što u našoj duši još od njezine nadzemaljske predegzistencije¹³¹ žive »dojmovi« (latinski: »formulae«) ideja - dojmovi, istodobno »iskre Božjeg prasnog svjetla« koje su zbog dugog nedjelovanja »gotovo ugasnule«, ali »učanjem« opet oživjele i putem ideja ponovno zasnijetile, »kao i zrake vida putem svjetla zvijezda.«¹³²

Ono što općenito vrijedi za spoznaju, posebno vrijedi (čak u vrlo visokoj mjeri) za spoznaju lijepog. I ideja lijepog utisnuta je u naš duh u obliku jedne »formule« i samo ta nama urođena predodžba daje nama, tj. onom najduhovnijem u nama, sposobnost

128 Ficino, u *Parmenid (Opera II, str. 1142)*: »I Platon u *Timeju* i u sedmoj knjizi *Države* jasno kaže da postoje stvarne supstancije, a da su stvari koje vidimo samo slike ideja, stvarno postojećih stvari.« Ovo mjesto i ona koja su navedena u sljedećim bilješkama zastupaju brojna druga mjesta koja više ili manje zvuče slično.

129 Ficino, *Argum. u VII Epistul. (Opera II, str. 1535)*: »Uči nas da se ideja od drugih stvari razlikuje na četiri načina: ideja je supstancija, jednostavna je, nepokretna i sa svojom suprotnošću se ne može pomiješati.«

130 Usp. str. 48.

131 Ficino, *Comment. u Phaedr.*, posebno *Opera II, str. 1177 i d.*

132 Ficino, *Comment. u Phaedr.*, 1. c; niz daljnjih dokaza kod Meier, nav. dj. Posebno je važno mjesto iz *Theologia Platonica (XI, 3 = Opera I, str. 241)*: »Kao što oživljujući dio preko usadenih sjemena mijenja, rađa, hrani i uvećava, tako unutarnje osjetilo i um preko urođenih obrazaca, a potaknut vanjskim (dakle vanjskim osjetilnim dojmovima se pri spoznavanju dodjeljuje samo značenje »povoda«) sve prosuđuje.«

da prepoznamo vidljivo lijepo - i da ga prosudimo stavljajući ga u odnos s nevidljivo lijepim i sudjelujući u uživanju »trijumfa«
 eīdoḡ nad materijom koji se u njemu očituje: Lijepa je ona zemaljska stvar koja posjeduje najviše podudaranja s idejom Ljepote (i istodobno s vlastitom idejom), a to podudaranje prepoznamo time što osjetilnu pojavu povratno dovodimo u vezu s »formulom«
 koja je sačuvana u našoj unutrašnjosti.¹³³

Pojam ideje posjeduje sasvim drukčiji etos kod Leona Battiste Albertija. Usred objašnjavanja postulata Ljepote, nakon ukora antičkog realista Demetrija i tik pred neizbježnu priču o Zeuksidu i krotonskim djevicama, pojavljuje se takoreći kao opomena pred drugim ekstremom, oštri ispad protiv onih koji misle da mogu bez studiranja prirode oblikovati lijepo: »Kako ne bismo gubili vrijeme i trud, izbjegavajmo običaj nekih budala koji, bu-

133 Ficino, *Comment.* u Plotin. *Eneade I, 6 (Opera, str. 1574)*: »Ljepota, gdje god daje srećemo... sviđa nam se i hvalimo je, budući da odgovara urođenoj ideji Ljepote i svugdje nam pristaje« (usp. rečenicu koja je citirana u bilj. 121) - Nadalje isto tamo, str. 1575: »Osim toga razumna duša najbliža je božanskom umu i ideju Ljepote sebi ondje utisnutu čuva u sebi...«, ili str. 1576: »Tko je lijep čovjek? Je li možda lav lijep? Ili, je li lijep konj? Zacijelo, tako je oblikovan, tako je rođen, kako ga i Božji um određuje preko njegove ideje, te gaje potom sveopća priroda začela svojom sjemenskom snagom. Jer, već obrazac njegove ideje naša duša ima urođena u svojem umu, na sličan način ima i u vlastitoj prirodi neki temeljni razum, dakle služeći se nekakvim prirodnom sudom sudi o čovjeku, lavu, konju i ostalima, i to tako daje jedan lijep, a drugi nije, jer jedan se ne slaže s obrascem i razumom, a drugi se slaže; a među lijepima ovaj je ljepši od onoga jer ovaj se više slaže s razumom i obrascem. . . Dok, dakle, sudimo o Ljepoti, najljepšim od svih smatramo ono, što je oduhovljeno, razumno i tako stvoreno, da preko duha zadovoljjava obrazac Ljepote koju imamo u umu, i da preko tijela odgovara pojmu temeljne Ljepote, one koju posjedujemo u prirodi i u drugoj duši. Forma je u lijepu tijelu tako slična svojoj ideji, kao stoje i oblik zgrade u materiji sličan uzoru u graditeljevju umu...; tako, ako bi s čovjeka skinuo materiju, a ostavio formu, ona preostala forma upravo je ona ideja prema kojoj je čovjek načinjen...«
 Naravno da tjelesna Ljepota naveliko zaostaje za inteligibilnom (Ficino ne bi bio »pater Platonicæ familiae« da to nije uvijek iznova izričito naglašavao, pogotovo već u komentaru za *Eneade I, 6, 4 [Opera II, str. 1576]*: »Sjeti se ako uživaš...« i isto tako na kraju [str. 1578]: »Cijelu, dakle, knjigu ovako zaključim...«); (*Comm.* u *Eneade I, 6, 3 = Opera II, str. 1576*) ali ona zato ništa manje ne znači i ostaje »nešto božansko i veličanstveno jer označuje prevlast vladajuće forme i umjetnosti, te predstavlja pobjedu božanskog razuma nad materijom i jasno označuje samu ideju« (*Comm.* u *Eneade I, 6, 2 = Opera II, str. 1575*).

sajući se svojom obdarenošću, samo iz sebe samih nastoje steći slavu slikara, potpuno bez prirodnog uzora kojeg bi mogli slijediti okom i duhom. Takvi neće nikada naučiti dobro slikati, nego će se naviknuti navlastite greške. Čovjeka neiskusna duha izbjegava ona ideja ljepote koju i najuvježbaniji jedva i sami mogu prepoznati.« -»Fuggil'ingegnionperiti quella idea delle bellezze, quäle i beni exercitatissimi appena discernono.«¹³⁴ Bez sumnje ta izjava dokazuje daje i Alberti na neki način bio dodirnut platonskim pokretom (jer predodžba jedne »Idea delle bellezze« koja se ukazuje duhovnom oku slikara ili kipara potpuno je nesrednjovjekovna); unatoč tomu je jasno da pobornici albertinskog »neoplatonizma« jednodušno šuteći zaobilaze upravo nju. Jer upravo pojam ideje koji je kod Cicerona i Plotina trebao dokazati neograničenu moć umjetničke ingenioznosti i svoje principijelne neovisnosti svakom vanjskom iskustvu, ovdje služi tome da tu umjetničku ingenioznost opomene da ne precjenjuje sebe samu i daje pozove natrag na promatranje prirode. »Čovjeka neiskusna duha izbjegava ona ideja ljepote koju i najuvježbaniji jedva i sami mogu prepoznati« - to ne znači ništa drugo doli daje renesansna teorija, koja nije ni spremna, ni voljna, ni sposobna pojmu ideje žrtvovati svoj mukom izborni realistični kreda, sada obratno, smisao pojma ideje toliko promijenila da se on s tim realističnim kredom može pomiriti odnosno podržavati upravo isto što i on. Pravi neoplatonizam Petrarke nije drukčije objašnjavao sposobnost izražavanja ljepote bojom i linijom doli jednom nebeskom vizijom¹³⁵ - Alberti je smatrao da

134 Alberti, str. 151 (nadovezujući se neposredno na citirani odlomak u bilj. 101): »Ali, da se ne bi izgubio trud i napor, želi se pribjeći običaju nekih luda, koji preuzetno uvjereni u svoju nadarenost, nemajući nikakva uzora u prirodi koji bi slijedili mislima i okom, te sami proučavaju da bi stekli pohvalu zbog slikarskog umijeća. Ne nauče dobro slikati, nego se naviknu na svoje greške. Bježi od ljudi neukih ideji ljepote koju i dobro izvježbani jedva zamjećuju.

Znameniti Zeuksid... slikar, da bi napravio stol, koji je javno izložio u hramu Lucine blizu Krotonijata, a nije se ludo pouzdavao u svoj talent, kao današnji slikari, nego mislio je da ne može u samo jednom tijelu naći sve ljepote koje je tražio...«

135 Petrarca, Sonet LVII:

»Ali zacijelo moj Simon bje u raju,
Odakle otišla je ova plemenita žena;

se sposobnost opažanja ljepote u duhu ne može postići drukčije nego iskustvom i vježbom. I uistinu: kad već Cennini¹³⁶ i nakon njega Leonardo¹³⁷ umjetniku dodjeljuju sposobnost da se, mijenjajući i izumljujući emancipira od zbilje, onda se nijedan renesansni mislilac, isto kao Dion ili Ciceron, ne bi usudio promatrati ljepotu kao dijete »fantazije«.

Znakovito je daje prilično dugo trajalo dok je talijanska teorija umjetnosti pojmu ideje pridala veću važnost - još duže, sve dok nije počela bivati uistinu svjesna posljedica njegova uvođenja. Sto se tiče Albertija, on ostaje na jednoj, više usputnoj izreci. Koliko vidimo, Leonardo se uopće ne koristi terminom »ideja« i karakteristično je za poimanje umjetnosti na vrhuncu renesanse da 'Cortigiano' grofa Castiglionea koji ljubav tumači i slavi u jednoj vrlo platonski nadahutoj pohvali, vrednovanju umjetnosti ne dodjeljuje ni jedan drugi kriterij doli onaj adekvatnog oponašanja.¹³⁸

Samo se Rafael pozabavio pojmom »idea« u čuvenom pismu iz 1516. upravo spomenutom grofu, ali on se još manje od Albertija upušta u to što bi trebali misliti o odnosu između »ideje« i »iskustva«, čak je izrazito odbio izjasniti se o tome: »Kako bih naslikao lijepu ženu, morao bih vidjeti više lijepih žena i to pod uvjetom da mi pomognete pri izboru; ali budući da postoji tako

Ondje ju je vidio i stavio na platno

Da na zemlji bi pokazao lijepo lice njeno.«

136 Cennini, *Tratt. della pittura*, cap. I, tiskano kod J. v. Schlosser, *Jahrb. d. Zentr.-Komm.*, I. c. S. 131.

137 Leonardo, *Trattato* 28: »I u ovom oko nadvisuje prirodu, jer obične prirodne stvari su konačne, a djela koja oko naređuje rukama beskonačna su, kao što pokazuje slikar u okončavanju beskonačnih oblika životinja, trave, biljaka i žitarica.«

138 Castiglione Baldass., *II Cortigiano IV*, 50 i d. Ovdje je došlo do posebno važnog izjednačavanja neoplatonski-metafizičkog poimanja ljepote s klasično-fenomenološkim: razlog nastajanja ljepote jest »influsso della bontà divina« (tako daje vanjska ljepota nužno izraz unutarnje dobrote) - ali kako bi postala vidljiva, mora onaj božji utjecaj koji je sam po sebi izliven »sopra tutte le cose create« biti djelotvoran u jednom tijelu za koje opet vrijedi ono ciceronski-albertinsko: »dobro odmjeren i načinjen s nekakvim veselim skladom različitih boja, potpomognutih svjetlima i sjenama i određenom udaljenošću i granicama linija.« Cisto imitatorsko vrednovanje likovnih umjetnosti isto tamo I, 50, u jednoj od uobičajenih usporedbi slikarstva i kiparstva.

malo lijepih žena i mjerodavnih sudaca, poslužit ću se stanovitom idejom koja mi se pojavi u mislima. Da li ona ima umjetničku vrijednost, ne mogu reći; ja ću se već jako potruditi daje imam.«¹³⁹ Ove prekrasne rečenice koje tako ljupko kriju umjetnički kredo iza komplimenta upućena na adresu velikog poznavatelja žena i koje ni na koji način ne trebamo stavljati na procjenu spoznajno-teorijske kritike, s jedne strane kazuju kako je Raffael bio svjestan toga da sliku savršene ženstvenosti može oblikovati samo iz jedne »unutarnje predodžbe« (koja više nije ovisna o konkretnom pojedinačnom objektu), ali da s druge strane toj unutarnjoj predodžbi nije davao ni normativno značenje ni metafizičko porijeklo, tako daje njezino biće mogao označiti samo izrazom »certa idea«. Ona mu nekako pada na pamet, ali on ne zna niti želi znati da u njoj ima nešto vrijedno ili točno. Da su ga upitali otkuda mu dolazi, vjerojatno ne bi osporavao da se u njoj nekako preoblikovala suma osjetilnih iskustava u jednu unutarnju duhovnu sliku (slično onome kada je Dürer govorio o »prikupljenom tajnom blagu srca« koji nastaje samo tamo gdje je umjetnik »sa mnogo toga stoje iskusio ispunio svoju dušu« i iz čije punine u svome srcu može stvoriti »novu kreaturu u liku jedne stvari«¹⁴⁰) - ali i njegov bi posljednji odgovor ovdje glasio: »Io non so.«

Tek se Vašari - koji je već pod utjecajem promišljanja novoga manirističkog nauka o umjetnosti, iako je njegov stav o teoriji umjetnosti ipak još snažno retrospektivan - u drugom izdanju »životopisa« tome posvećuje malo više, pri čemu opet ne prelazi granice pukog utvrđivanja činjenica i drži se isto tako distancij-

139 Tiskano između ostalih kod Passavant, *Raphael v. Urbino*, 1839., I, str. 533. - Poimanje Maria Equicola je potpuno vanjsko, jer on - uz pogrešno pozivanje na Cicerona - pod »ideom« podrazumijeva samo »formu« čije podudaranje kod više individua nazivamo »sličnost«: »Platonisti kažu daje potrebna spoznaja i sukladnost ideje, genija i zvijezda na početku ljubavi. Pod idejom razumijevamo formu prema Ciceronu: sukladnost ideje nije drugo nego sličnost. Ne želim govoriti o Platonovim idejama, o kojima je pisao na više mjesta, ponajviše u *Parmenidu*, a Aristotel ih je kritizirao u *Etici* i *Metafizici*, a Augustin ih je nazvao vječnim uzrocima i takve ih hvalio: neka se samo ovdje kaže da sličnost oblika, izgleda, udova i obrisa mogu izazvati naklonost....« (*Di natura d'amore IV*, u venecijanskom izdanju koje nam je dostupno, iz 1583. godine, str. 180 si.).

140 Lange i Fuhse, str. 227, 4.

rano od filozofskog utemeljenja tih činjenica i od daljnjih teorijskih zaključaka.¹⁴¹

Kod Albertija - već smo rekli da se Rafael tim pitanjima uopće nije bavio - pojavila se »idea delle bellezze«, koja je po njemu sačuvala još ponešto od svoje metafizičke aureole, doduše ovisno o »iskustvu«, ali još se ne kaže da ona u »iskustvu« ima svoje porijeklo: ona doduše radije za svoj boravak bira prirodi blizak duh nego onaj koji se odriče konkretnog gledanja, ali još nedostaje tvrdnja daje ona sama, govoreći u stilu Kanta, »skinuta« s prirodnih predmeta. Nasuprot tomu čitamo u Vasarija: »Crtež, otac naših triju umjetnosti¹⁴², crpi iz mnogih stvari nekakvu opću prosudbu (giudizio universale) poput oblika ili ideje svih stvari prirode koja je u svojim mjerama vrlo pravilna. To dovodi do toga da crtež, ne samo u ljudskim ili životinjskim tijelima nego i u biljkama, zgradama, slikama i kipovima prepoznaje odnose mjera cjeline prema svojim dijelovima kao i odnos mjere među dijelovima, i prema cjelini. I budući da iz te spoznaje proizlazi stanovit sud koji poslije u duhu formira rukom oblikovanu i onda »crtežom« nazvanu stvar, možemo zaključiti da taj crtež nije ništa drugo doli zorno oblikovanje i razjašnjenje misli na koju mislimo, stoje zamišljamo u duhu i izražavamo u ideji.«¹⁴³ Ovdje

141 Ovdje usp. str. 61 i d.

142 »Crtež« (il disegno) je u talijanskom muški rod. »Majka« umjetnosti je »invenzione« (Vašari II, str. 11), ponekad i »priroda« (Vašari VII, str. 183). O tome usporedi W. v. Obernitz, *Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei* (sc. Vasarijevo opće poimanje umjetnosti na području slikarstva), 1897., str. 9.

143 Vašari I, str. 168: »Jer taj ideal, otac je svih naših umjetnosti... iz mnogih stvari izvlači općenit sud, sličan nekom obliku ili ideji svih stvari prirode, koja je vrlo jedinstvena (zacijelo: vrlo pravilna) u svojim mjerama - odavde proizlazi da ne poznaje proporcije samo u ljudskim i životinjskim tijelima, nego i u biljkama, građevinama, kipovima i slikama, da ima cjelinu skupa s dijelovima, a da su dijelovi usklađeni među sobom i s cjelinom; i stoga iz ove spoznaje nastaje stanovit sud koji sebi u mislima stvara nešto što se, kada se izrazi rukama, zove crtež; iz toga svega može se zaključiti da taj crtež nije ništa drugo nego očevidan izražaj i objavljivanje koncepta koji se čuva u mislima, te onoga što se inače u mislima zamislilo i stvorilo kao ideja...« Cijeli odlomak se pojavljuje tek u II. izdanju iz 1568. Nacrt za to (otisnut u Vasarijevu izdanju uz komentar Karla Freya, 1911., str. 104) dopušta da se »singolarissima« iz prve rečenice ispravi u »regolarissima«, što puno bolje odgovara nadovezujućoj interpretaciji izraza »ex ungue leonem« (neraski-

ideja dakle nije samo uvjetovana iskustvom, nego u njemu nalazi upravo svoje porijeklo - ona ne samo da se rado veže uz gledanje zbilje, nego je gledanje zbilje, koje je postalo samo jasnije i općepriznato djelatnošću duha koji bira pojedinačno između mnogih i izabrane pojedinosti povezuje u novu cjelinu. To shvaćanje sjedne strane znači reinterpetaciju pojma ideje u smislu naturalizma - reinterpetaciju koja pretpostavlja i dokazuje potpuno pogrešno shvaćanje platonskog, da ne spominjemo platonsko, učenja o idejama¹⁴⁴, ali s druge strane reinterpetaciju u

diva zakonitost prirode dopušta da na osnovi najmanjeg dijela zaključujemo za cijelo).

- 144 Izgleda da je jedini teoretičar umjetnosti koji se pokušao baviti originalnim platonskim učenjem o idejama Gregorio Comanini, koji nije bez duha, ali se nalazi potpuno izvan općeg razvoja. On se sam ne bavi umjetnošću, već je visoko naobražen klerik u čijem se dijalogu »Il Figino« (Mantova 1591) na vrlo zanimljiv način obrađuju najrazličitiji problemi, koji su djelomično ponovno aktualni u daleko kasnijem razdoblju (npr. odnos igre i umjetnosti, fantazije likovnog umjetnika i pjesnika itd.). Tako se umjetnosti (str. 14 i d.) isprva dijele na poznate platonske kategorije: »ars usanti«, kojima se poput umijeća ratovanja, jedrenja, sviranja lutnje, instrumentima samo koriste »arti operanti«, koje poput graditeljstva, kovanja itd., proizvode alat ili ostale predmete kojima se koriste druge umjetnosti -, i konačno »arti imitanti« koje samo oponašaju ono stoji načinila umjetnost koja stvara. O tim se »arti imitanti« raspravlja posve platonski i u skladu s onim stajalištima koja su u X. knjizi *Države* izložena na sljedeći način:

»Guazzo: ... Oponašateljska umjetnost je, dakle, ona koja oponaša stvari koje je proizvela stvarateljska umjetnost odnosno od podložene umjetnosti: takvo je upravo slikarstvo koje svojim bojama oponaša oružje koje je proizveo kovač, brod koji je napravio stolar ili viole koje je sastavio majstor izrade glazbala. Ili, kakva je zapravo poetska umjetnost koja riječima oponaša i izražava ono isto stoji stvarateljska umjetnost proizvela: stoga je Platon rekao za ovu oponašateljsku umjetnost da stvara nešto stoji na trećoj razini udaljeno od istinite stvari, te daje svaki nasljedovatelj na trećoj razini udaljen od istine.

Figino: Ne razumijem ovu tvrdnju potpuno. Volio bih da mi s više jasnoće izrazite što ste htjeli reći.

Guazzo: Rado. Razmotrimo tri uzde. Prva je ona praktična koju konjanik drži u svojim mislima; drugu proizvodi stvarateljska umjetnost, uzdarstvo; a treća je ona koju stvara oponašateljska umjetnost, a to je uzda na slici. Uzda u konjanikovo misli prema Platonu će biti na prvog razini istinitosti, zato jer će konjanik moći imati bolju predodžbu o uzdi i njezinu obliku od uzde koju je kovač uopće u stanju proizvesti, on koji je oblikuje: to je zato jer praktičnom umijeću pristoji da upravlja i pokorava se onom tko se njime služi. Uzda koju je proizveo uzdarski zanat, koji je stvarateljsko umijeće i podložne-

smislu funkcionalnog: ideja nije više a priori prisutna u duhu umjetnika (prethodeći iskustvu) nego je (stvorenu na osnovi is-

no arhitekturi, zauzet će mjesto na drugoj razini, jer slijedi neposredno iza uzde koja je u konjanikovoju glavi. Zatim uzda koju je oblikovalo slikarstvo, a to je oponašateljska umjetnost, susljedno tomu naći će se na trećem mjestu od istine kao za tri razine udaljena od zamišljene uzde u praktičnom umijeću. *Nisam vam htio dati Platonov primjer iz desete knjige Države*, onaj o tri kreveta, jednom u Božjem naumu, drugi oblikovan od podloženog umijeća, a treći predstavljen od oponašateljske umjetnosti; i to zato da vi, Martinengo, ne biste pomislili da sam ja možda vjerovao da dajem ideju proizvedenih stvari prema platonistima. Jer jako dobro znam daje sve ovo veliki meštar akademije rekao samo kao neku vrstu primjera i nikako drukčije. Zato ovaj filozof zaključuje, zbog razloga koje navodi, da je oponašatelj na trećem mjestu od istine, pa je i dalje od istinitog nego bilo koji drugi umjetnik. Ali, nemojte me dalje povlačiti u ovom argumentiranju, Figino, jer to vam se nikako neće svidjeti.«

Karakteristično je da svi raspravljači η e priznaju daje umjetnost koja imitira manje vrijedna (što slijedi iz gore navedenog), ali se opovrgavanje odgađa za poslije:

»Martinengo: Znači da sve u svemu Platon s ovim svojim utemeljenjem prema kojem oponašatelj stvara nešto na trećoj razini udaljeno od istine unizuje slikarstvo i pjesništvo, kao dvije umjetnosti djela kojih nisu oponašanja istine, nego vidljive slike; zatim prelazi Homera kojeg podbada i, može se reći, na ružan način kori; zato vi, Figino, koji ste toliko učeni u slikarstvu a tako strastveni ljubitelj pjesništva, ne biste mogli strpljivo otprijeti takve pogrdе. Uvažite skromnost stranca koji vas ne želi uvrijediti u vašoj vlastitoj kući. Ne znam kako bi bilo da smo vani.

Guazzo: Oružje i konje ću staviti na raspolaganje u obranu ovih dviju preplemenitih umjetnosti i svugdje ću uvijek biti borac na njihovoj strani.

Martinengo: Dobre riječi u tuđoj kući.

Guazzo: Još bolja će biti djela kada otiđem odavde.

Figino: Tako mi prija vjerovati da to mora biti: ako ne zbog drugoga, onda radi obrane vas samih, koji ponekad skladate pjesme, a to radite s tolikom slašću i čistoćom, da sam ćuo čestite ljude kako kažu da ne bi bila greška nazvati vas toskanskim Horacijem.«

Onda se kao sažetak još jedanput na čisto platonski način uspoređuje »freno intelligibile«, tj. ideja uzde sa »freno fattibile« kao stvarnom uzdom i »freno imitabile« kao oponašanom uzdom. (Usp. i str. 192: »Još dvije riječi hoću dodati, Guazzo, da bih zaključio svoj govor. Koliko toga vidimo u kazalištu ova svijeta, a sve su prema Sokratovu nauku izloženom u *Fedonu* samo slike i sjene. Nebo je kip njegove ideje. Stvari pod mjesecom su sjene, jer nisu stalne u svom stanju i prolazne su. Ako promatramo čovjeka po njegovim dijelovima, koji su bezbrojni, možemo bezbroj puta reći da jedan dio nije čovjek, da nije ni neki drugi: ali samo ćemo jednom reći o cjelini daje to čovjek. Tako to biva kod konja, kod drugih životinja i kod svih složenih sklopova. A o elementima kaže Timej da imaju dva dijela, materiju i formu, da vatra nije vatra, vo-

kustva) isti iznosi a posteriori, te se ona sjedne strane više ne pojavljuje kao konkurencija ili kao prauzor osjetilno pojmljive zbilje, već kao njezin derivat, a s druge strane ne više kao dan sadržaj ili kao transcendentalni objekt ljudske spoznaje već kao njezin proizvod: obrat koji je već jezično gledajući vrlo prepoznatljiv. Od sada ideja više ne »živi« ili »unaprijed postoji« u duši umjetnika, kao stoje to bilo kod Cicerona¹⁴⁵ ili Tome Akvinskog¹⁴⁶, niti

da voda, zrak zrak, a zemlja zemlja po svojoj materiji, te da se stoga nešto zove vatra, drugo voda, treće zrak, a četvrto zemlja, ne prema cjelini, nego po samo jednom dijelu; stoga cjelina nije ni vatra ni vatrena, ni voda ni vodena, ni zrak ni zračna, ni zemlja ni zemljana. Nego, zaključuje Timej, iznad ovih nestalnih i nesavršenih formi materije postoje i druge, čiste, odvojene i cijele; to su ideje, a o njima Sokrat u *Fedonu* kaže da su »naravne slike i kipovi.«

Vjerojatno je najzanimljiviji dio bavljenje razlikom između »eikastičnog« i »fantastičnog« oponašanja koja je iznesena u *Sofistu*. Comanini tu suprotnost ne razumije u skladu sa stvarnim platonskim poimanjem (usp. gore str. 3), kao suprotnost između oponašanja koje objektivno odgovara i onog koje je prividno (kao na primjeru visoko postavljenih kipova), već u skladu s modernim značenjem izraza *φαντασία* koji nalazimo već i u kasnoj antici (usp. Filostratovu izjavu koja je citirana u bilj. 37) - a to je: razlika između predstavljanja uistinu postojećih predmeta i predstavljanja predmeta koja u stvari ne postoje, već su nastala iz mašte (str. 25 i d.): »Jedna se kod njega u *Sofistu* zove oponašajućom ili ikastičnom, a drugu u istom dijalogu isti filozof zove fantastičnom. Prva je ona koja oponaša stvari koje jesu, druga je ona koja stvara nepostojeće stvari.« Tako je glavni primjer »ikastičnog« oponašanja umjetnost portretiranja, a glavni primjer »fantastičnog« Arcimboldova djela (usp. bilj. 238), koji je ljudske likove sastavljao od voća, biljki i životinja. Pri tome nastaju teški problemi (tako npr. da lije prikazivanje anđela ili Boga »eikastično« ili »fantastično«, str. 60 i d.) i s dosta suptilnosti se primjećuje glavna razlika između slikara i pjesnika u tome daje kod pjesnika više cijenjeno »fantastično« prikazivanje, a kod slikara »eikastično«: »draža je pjesnikova fantastična imitacija koja ne postaje eikastičnom od njega samoga. A li kod slikara biva upravo suprotno, zato jer dražesnija je njegova eikastična imitacija onoga stoje fantastično.«

145 »U njegovoj misli usaden je bio ideal« (cit. pod bilj. 20).

146 »Kao stoje kuća prije postojala u graditeljevu umu« ili: »u bilo kojem umjetniku postojalo je ono stoje napravljeno umjetnošću« (citirano bilj. 86 i 87). Sto se tiče opet bilj. 87 i citata u kojem se spominje »praeconcepit«, potpuni paralelizam između odgovarajuće rečenice i drugih mjesta pokazuje da glagol *praeconcepere* ovdje ne valja tumačiti psihološki-funkcionalno, već čisto teorijski-spoznajno: »praeconcepit aedificator« je sinonim za »praeexistit in mente aedificatoris«. To je zapravo samorazumljivo za aristotelovski školovan um, jer po Aristotelu umjetnik ne »stvara« ni formu ni materijal, već je njegovo postignuće samo u tome da prvo unese u drugo (usp. Aristotel, *Metafizika VII*, 8).

mu je »prirodna« kao što je to izrazio pravi neoplatonizam¹⁴⁷, nego »mu pada na um«¹⁴⁸, »nastaje«¹⁴⁹, »crpi se«¹⁵⁰, »stječe«¹⁵¹ iz zbilje, upravo »oblikuje i kleše«¹⁵²; sredinom 16. stoljeća došlo je čak do stvaranja rasprostranjenog običaja da se s izrazom »idea« nije označavalo sadržaj umjetničke predodžbe već sposobnost umjetničkog predočavanja, tako daje postao jednak riječi »imagine«¹⁵³ i postale su moguće tvorbe poput onih u posljednjoj rečenici navedena odlomka iz Vasarija: »concetto che si ha fabricato nell'Ida« (»koncept koji je nastao u Ideji«)¹⁵⁴ ili »le cose immaginate nell'Ida« (»stvari koje je smislila Ideja«)¹⁵⁵, »quella forma di corpo, che nell'Ida mi sono stabilita« (»oblik tijela uspostavljen u Ideji«)¹⁵⁶, »quella forma di corpo, che nell'Ida dello Artefice e disegnata« (»oblik tijela smišljen u stvarateljevoj Ideji«)¹⁵⁷ itd.

Time je već rečeno daje stvorena mogućnost za principijelno razjašnjavanje problema »subjekt i objekt«; jer čim se subjektu

147 Ficino (cit. bilj. 133): »innata«, »ingenita«.

148 Rafael (cit. str. 69-70): »mi viene nella mente«.

149 G. B. Armenini, *De' veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1587. (opsežan citat, bilj. 200): »gli vien nascendo«.

150 Vašari (cit. bilj. 143): »si cava«.

151 Fil. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell arte del disegno*, 1681., str. 72: »Idea, savršeno spoznanje spoznatljivog objekta, stečeno i potvrđeno naukom i uporabom. Ovu riječ rabe naši umjetnici kad hoće izraziti djelo lijepog hira i invencije.« Usp. i Fr. Pacheco, *Arte de lapintura*, 1648., str. 164: »Lijepo ideje koje je stekao valjan umjetnik.«

152 Armenini (cit. bilj. 200): »si forma e scolpisce«.

153 U poučnoj pjesmi Karela van Mandera (ed. R. Hoecker, 1915., str. 252/3) se kod stiha »Ons Ide' hier toonen most haer ghewelden« (X, 30; taj se stih ne prevodi kao »Ovdje nam idea mora pokazati svoju moć«, već »Naša idea mora ovdje pokazati svoju moć«) idea - onako usput - definira na sljedeći način: »imaginacy oft ghedacht«, dakle: »idea = sposobnost zamišljanja ili misao«. Usp. isto tamo XII, 4 (str. 266/7): van Mander ne želi kudit kad dobri majstori, bez dalje pripreme, slikaju iz glave ono što »in hun Ide' is gheschildert te voeren«. (Usp. mjesto u Vasariju, bilj. 157).

154 Vašari (cit. bilj. 143): na ovom mjestu značenja »sadržaj predodžbe« i »moć predočavanja« stoje u istoj rečenici jedno pored drugog. Usko se nadovezujući na Vasarija definira Raff. Bordini, *Il Riposo*, Firenca, 1594, str. 136/7.

155 Usp. npr. S. P. Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura*, 1584. (odnosno 1585), II, 14, str. 158: »...stvari zamišljene... u ideji.«

156 Guido Reni, citat, str. 133.

157 Vašari I, str. 148: »Kiparstvo je umjetnost koja uklanja višak podložene materije i svodi je na formu koja je smišljena u umjetnikovoj ideji.«

dodijeli zadatak da sam utvrdi zakone oblikovanja iz zbilje, umjesto da ih pretpostavlja iznad zbilje (ili iznad sebe samog), postavlja se nužno i pitanje kada je i zbog čega opravdana njegova tvrdnja da su ti zakoni točni; vrlo je karakteristično daje tek »manirističko« poimanje umjetnosti uspjelo uistinu i dovesti do tog principijelnog raščišćavanja ili to barem svjesno zahtijevati; jer renesansno modificirano tumačenje učenja o idejama odavalo je dojam daje taj problem subjekta-objekta riješen, prije nego li je objektivno i postavljen: time što ona »idea« koju umjetnik stvara u duhu i očituje crtežom ne potječe iz njega samog nego se putem »giudizio universale« uzima iz prirode, čini se daje actualiter prepoznata tek kroz subjekt, ali potentialiter bila već unaprijed oblikovana u objektima. Posve je karakteristično kad Vašari mogućnost dospijevanja do ideje obrazlaže time daje sama priroda u svojim tvorevinama toliko pravilna i dosljedna da se u pojedinom dijelu može prepoznati cjelina (»ex ungue leonem«): iako prethodno nije došlo do izričitog formuliranja ove misli ili tako nešto smatralo potrebnim, kao stoje to poslije bio slučaj¹⁵⁸, renesansa je jednostavno smatrala samorazumljivim da ideja koju je umjetnik dobio gledanjem istodobno očituje prave namjere prirode koja »stvara u skladu sa zakonima«, da subjekt i objekt, duh i priroda ne stoje na neprijateljskim stranama, čak ni na suprotnim, štoviše, da ideja koja je sama proizašla iz iskustva njemu - nadopunjujući ga ili čak zamjenjujući - nužno i odgovara. Tako Rafael, kao i godinu dana poslije klasicistički orijentirani Guido Reni¹⁵⁹, može za sebe reći da se zbog nedovoljno lijepih modela služi s »certa Idea« i tako može jedan kasniji Španjolak, koji ovdje govori posve u duhu klasike, u tom smislu formulirati posebno izmjenični suplementarni odnos između promatranja prirode i oblikovanja ideja na taj način da dobar slikar svoje unutarnje predodžbe mora ispravljati promatranjem prirode, ali i obratno, da se - gdje ona nedostaje - može poslužiti svojim »stečenim lijepim idejama«: »Jer savršenstvo se sastoji u tome da se s ideja prelazi na prirodni uzor i s prirodnih uzora na

158 Usp. str. 123 i d.

159 Citat str. 155.

ideje.«¹⁶⁰Dakle, učenje o idejama u sklopu teorije umjetnosti na vrhuncu renesanse, kadje riječ o problemu ljepote - a činjenica daje upravo to posrijedi upućuje na njezinu najveću razliku s obzirom na srednjovjekovno učenje - izgleda takoreći kao produhovljeni oblik stare elekcijske teorije, i to na taj način da se ljepota ne (do)biva produhovljenijim vanjskim spajanjem dijelova nego unutarnjim zbirnim motrenjem pojedinih slučajeva.¹⁶¹ Bez obzira na to koliko joj je misao o elekciji bila bliska, an-

160 Pacheco, nav. dj., str. 164 si.: »Zato se ovaj uzor nikada ne smije ispustiti iz vida. I na ovom mjestu smo obećali da ćemo govoriti o toj temi. I sva snaga nauke ne izbacuje van ovaj izvornik ... jer s propisima i dobrim i lijepim načinom dolazi sam od sebe sud i odabir najljepših djela Boga i prirode. I prema tomu se trebaju prilagoditi i ispraviti dobre slikareve misli. Čak i onda kada bi ovo nedostajalo, ili se ne bi uspijevale s priličnom ljepotom ostvariti divljenja vrijedne lijepe ideje zbog nepogodnosti mjesta ili vremena. Kako je to objasnio Rafael iz Urbina... [slijedi Castiglioneovo pismo]. Na taj način na koji se savršenstvo sastoji u prijelazu Ideja u prirodu i prirodnog u ideje, pri čemu se uvijek traži najbolje, najsigurnije i najsavršenije. Tako je to radio i učitelj tog Rafaela, Leonardo da Vinci, umjetnik najprofinijeg duha koji se trudio da slijedi antičke uzore. On je ujedno bio prvi koji se odao u izmišljanje bilo kakve priče i istraživao sve učinke svojstvene i prirodne nekom liku, a koji bi bili sukladni njegovoj ideji. [Slijedi priča o Zeuksidu i 5 djevojačica koje je opjevana u jednoj lijepoj pjesmi.]

161 I Pacheco (usp. prethodnu bilješku) koristi kao i Bellori (usp. str. 131) priču o krotonskim djevicama kao primjer za učenje o idejama; a posebno je karakteristično kada Junije (De pictura veterum, Catalogus s. v. Zeuxis) izraz »τέλειον καλόν« (savršeno lijepo), koji u tom kontekstu koristi Dionizije Halikarnašanin, prevodi upravo sa »idea«: »onome koji je iz mnogo dijelova skupljao umjetnost je pružila savršenu ljepotu« kod njega glasi: »umjetnost je izradila djelo savršene ljepote koje predstavlja ideju.« Usp. i Fil. Baldinucijev govor pred Akademijom 5. siječnja 1691. (1692.), tiskano u izdanju njegove »Notizie de' professori del disegno« iz 1724., Bd. XXI, str. 124 i d.: »čitam...da je Zeuksid, želeći za Krotonjane naslikati Helenu tako da predstavlja najsavršeniju ideju ženske ljepote... odabrao od tijela pet djevojačica ono što su imale savršenoga i lijepoga... Ali ove riječi moraju se shvatiti ne u onom smislu u kojem ih razumijeva neki običan čovjek i govori to u javnosti..., tj. daje Zeuksid vidio u svakoj od djevojaka neki savršeni dio koji je onda preslikao u svoju sliku, onako kako gaje vidio u izvorniku, te pored jednog dijela stavio drugi iz drugih djevojaka, nego: znajući jako dobro da lijepo oko samo onda pokazuje svoju ljepotu ako je prilagodeno licu na kojem se nalazi i da lijepa usta namještena na lice koje nije njihovo gube čar svoje ljepote, koja u biti ne obiluje ničim drugim osim skladom dijelova s cjelinom., te stoga valja reći daje Zeuksid, nakon stoji od tijela uzeo... najljepšu opću proporciju, uzevši u obzir sklonost koju je imao svaki dio prema onom lijepom stoji oblikovao u mislima, dodajući i oduzimajući, svaki dio podveo

tika je bila daleko od toga da se παράδειγμα koja je dobivena izborom najljepšeg identificira s »ideom« - ona smisao te ideje nije tumačila kao i ζῆδ η α ἄ ρ ἔ η je između duha i prirode, već u smislu njegove nezavisno s t i od nje: renesansa je pojam ideje već tada, iako je do jasnog formuliranja te teze došlo tek u klasicizmu 17. stoljeća¹⁶², tumačila u smislu onog specifičnoga novovjekovnog poimanja umjetnosti, a njezina bit sastoji se u tom da mijenjajući pojam ideje u »ideal«, svijet ideja identificira sa svijetom »podignutih« zbilja. Time ideja gubi metafizičko plemstvo, ali je upravo time dovedena u lijep i takoreći samorazumljiv sklad s prirodom: proizvedena od strane ljudskog duha, ali ujedno - vrlo daleko od subjektivnosti i proizvoljnosti - izražavajući prethodno oblikovanu zakonitost u stvarima - na putu intuitivne sinteze zapravo čini isto što su pokušala postići i istraživanja proporcija Albertija, Leonarda i Dürera koja sažimaju bogat i općeprihvaćen promatrački materijal na putu diskurzivne sinteze: dovršenje »prirodnog« umjetnošću.

Vašari, međutim, na već citiranom mjestu ne odgovara na pitanje o mogućnosti ozbiljenja ljepote nego na pitanje o mogućnosti umjetničkog predstavljanja kao takva, pitanje o »disegno«; aristotelovski orijentirana filozofija kasnoga srednjeg vijeka nije s terminom »idea« - ili točnije rečeno »kvaziideja« spajala pojam jedne »idea delle bellezze« (pojam koji je bio ponovno otkriven tek platonizmom renesanse i koji se kasnije raz-

cjelini ljepote koju je u mislima smislio.« Ovdje se Baldinucci pozabavio s Berninijevim prigovorima koji je, zbog snažnog osjećaja prema nedjeljivosti životne cjeline prirodnog organizma, cijelu anegdotu o Zeuksidu proglasio »basnom« (tako, poklapajući se gotovo doslovno s upravo citiranim mjestom, Fil. Baldinucci u *Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini*, ed. Burda i Pollak, 1912., str. 237): on misao o elekciji spašava tako da na mjesto mehaničkog spajanja stvari stavlja duhovno mišljenje koje spaja - na taj način dobivena »Idea della beltà femminile« postaje posebno jasno obilježena kao zbirna predodžba koja je dobivena a posteriori.

I Bacon Verulamski se, motiviran slično kao i Bernini, borio protiv elekcijske teorije (koja je naravno bila krajnje mrska i Heinseovu poimanju genija): ako je neki antički umjetnik uistinu postupao onako kako je to izvještavao Zeuksid, onda nitko drugi osim njega ne bi bio zadovoljan rezultatom; usporedi polemiku protiv tog stava kod S. van Hoogstraatena, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678., VIII, 1, str. 279 sl.

162 Usp. str. 123 i d.

vio u pojam »ideal«), nego pojam duhovne predodžbe, naprosto bez obzira na to da li njezin pojam bio »lijep« ili »nelijep«. Jasno da i renesansa nije mogla odustati od tog šireg značenja pojma ideja, tj. daje izraz »idea« i dalje koristila u značenju »pensiero« ili »concetto«, - ali je jednako tako jasno daje pojam »umjetničke predodžbe kao takve« morala reinterpretirati u smislu funkcionalnog i aposteriornog kao i sam pojam prave »ideje ljepote«: ono što je umjetnika, čini se, osposobljavalo za »smišljanje« ili »nacrt« bilo kako izražena umjetničkog djela bilo je upravo to isto »giudizio universale« koje mu je ljepotu činilo predočljivom (ili e contrario ružnoću)¹⁶³; ideja je omogućavala dizanje forme koja je nastajala promatranjem prirode a ipak nadvisivala njezine zbiljske objekte, ali jednako tako i predodžbu forme koja je jednako tako nastajala promatranjem prirode a ipak bila nezavisna od nje. Dakle, izraz »ideja« može (kad i ne uzmemo u obzir sasvim slobodnu jezičnu upotrebu u smislu sposobnosti žarni sijanja ili moći predočavanja, dakle uopće ne više u smislu »forma« ili »conceptus«, veću smislu »mens« ili »imaginatio«) u 16. stoljeću u teoriji umjetnosti posjedovati dva bitno različita značenja.

1. (kao kod Albertijai Rafaela): idea = predodžba ljepote koja nadilazi prirodu u smislu tek kasnije utvrđenog pojma »ideal«;

2. (kao između ostalih kod Vasarija): idea = predodžba slike koja je nastala nezavisno od prirode u značenju pojmoveva »pensiero« ili »concetto« koji su se koristili¹⁶⁴ u istom značenju u 13. i 14. stoljeću; ovaj izraz označava u ovom značenju (u kasnijem činkvečentu čak dominantnom, a tek u 17. stoljeću u defenzivi pred tada fiksnim pojmom »ideala«) svaku predodžbu koja u duhu stvorena prethodi vanjskom prikazivanju¹⁶⁵ i

163 Usp. pismo Guida Renija citirano na str. 156.

164 Usp. Petrarco, Sonet LVIII:

»Koliko je Simonu dao taj visoki koncept,
što u moje ime mu stavi u ruke slog...«

165 Tako npr. pod jednim arhitektonskim projektom u Cesarianovu izdanju Vitruvija (Como 1520.) »ideja osmerokutne Hekube, udubljene i piramidaste«; usp. i naslove knjiga koji su omiljeni u romanskim zemljama od sredine XVI. st. poput *Idea del Teatro* (Giulio Camillo, 1550.), *Idea del Tempio della pittura* (G. P. Lomazzo, 1590.), *L'idee du peintre parfait* (Roger de Piles, 1699.).

može biti svedena na ono što običavamo zvati »siže« ili »predložak«¹⁶⁶.

Cesto se, međutim, nisu strogo razlikovala ta dva značenja, a i nisu mogla, jer je drugo značenje šire od prvog, ovisno o okolnostima moglo sadržavati i prvo (stoga se povremeno riječi »idea« izričito dodaje riječ »bella« ili »hermosa«).¹⁶⁷ Na kraju se oba značenja slažu u tome daje i na području ostvarivanja ljepote i na području umjetničkog predočavanja odnos između subjekta i objekta posve adekvatno predočen.

Renesansna teorija umjetnosti povezivala je oblikovanje ideje s promatranjem prirode i time je prenosi u područje koje možda još ne možemo nazvati individualno-psihološkim, ali ipak ne više metafizičkim, te je time načinila prvi korak prema priznanju onoga što nazivamo »g e η i j«. Već je razmišljanje rane renesanse uz realni umjetnički objekt pretpostavljalo i realni umjetnički subjekt (kao stoje i pronalazak centralne perspektive istodobno značio potvrđivanje vidljivog isječka prirode i subjektivnog oka); ali je, kao što smo vidjeli, vjerovalo i u postojanje nadsubjektivnih i nadobjektivnih zakonitosti koje su, činilo se, proces oblikovanja mogle istodobno regulirati kao instancu višeg reda, a njihovo je bezuvjetno priznavanje zapravo bilo u suprotnosti s pojmom slobodnoga genijalnog umjetničkog stvaranja. Pojam umjetničke ideje morala je postupno ograničiti valjanost tih η a d objektivnih i η a d subjektivnih pravila: umjetničkom duhu, kojem se pripisuje sposobnost da sam po sebi in-

166 Usp. bilj. 43. Odovuda postaje razumljivo daje skolastički orijentirano učenje o umjetnosti u vrijeme manirizma (za koje je sjedne strane »siže« bio isto što i »idea«, ali s druge »idea« isto što i »forma«) u nekim slučajevima uspijevalo izraz »forma« upotrijebiti upravo tamo gdje bismo mi danas upotrijebili izraz »sadržaj«. Tu usporedi rad koji će uskoro biti objavljen, F. Saxl u nepoznatom diskurzu slikara Jacopa Zuchhija.

167 Pacheco, nav. dj., citat, bilj. 160: kod Pacheca posebno jasno dolazi do izražaja dvostruko značenje pojma »idea«: sjedne strane se pojavljuje kao posebna predodžba o ljepoti (u gore navedenom odlomku), objašnjena pričom o Zeuksidu i krotonskim djevicama-; s druge strane (objašnjavajući »invention«, citirano u bilj. 197) kao »koncept ili slika onoga što treba izraditi«, gdje je objašnjen i obrađen kao teološki pojam i to sub specie skolastičko-peripatetičke spoznajne teorije, te kao kod samog Zuccarija - nadovezujući se na novo učenje o umjetnosti koje je spekulativne orijentacije, ali prije svega na Zuccarija.

tuitivno preoblikuje zbilju u ideju, da sam po sebi izvrši sintezu objektivno danog, više nije potrebna a priori važeća ili empirijski utemeljena regulativa kao stoje matematički zakon, suglasnost javnog mnijenja, svjedočenja antičkih pisaca, već je njegovo pravo i obveza da iz vlastite snage stekne »perfetta cognizione de l'Fobietto intelligibile« (»savršenu spoznaju spoznatljivog objekta«), kako je jezična upotreba 16. i 17. stoljeća nazivala ideju¹⁶⁸: izreka vrlo slična gotovo kantovski orijentiranom Giordanu Brunu, po kojem je samo umjetnik začetnik pravila a prava pravila postoje samo utoliko i u onom broju koliko postoji pravih umjetnika¹⁶⁹, može biti u potpunosti shvaćena samo ako je povežemo s učenjem o idejama. Ali - a to je ono presudno - navlastita renesansa nije došla ni do izričitog, gotovo polemičkog naglašavanja umjetničke genijalnosti, kao ni do izričitog formuliranja pojma »ideal«; ona nije poznavala ni protuslovlje između genija i pravila, kao ni protuslovlje između genija i prirode; i upravo pojam ideje, shvaćen na način kako gaje epoha izmijenila, posebno jasno dovodi do izražaja pomirenje tih protivnosti - koje to još ni nisu u potpunosti - time što slobodu umjetničkog duha u odnosu na zahtjeve zbilje prikazuje istodobno i kao osiguranu i kao ograničenu.

168 Baldinucci, *Vocabolario...*, citat, bilj. 151.

169 Giordano Bruno, *Eroici Furori I,1 [Opere, ed. A. Wagner, 1830., II, str. 315, spomenuto kod Schlosser, *Materialien* č. *Quellenk. VI*, str. 110 i Walzel, nav. dj., str. 75 i d.): »Onda zaključiti da pjesništvo ne nastaje po pravilima, nego pukim slučajem; ali pravila potječu iz poezije; a i toliko ima vrsta i rodova istinskih pravila, koliko ima vrsta i rodova pravih pjesnika.«*

»MANIRIZAM«

Neproblematična i mirna atmosfera, tipična za teoriju umjetnosti renesanse, koja je značajna i potpuno odgovara sklonosti izraženoj u toj epohi - da naoko najoprečnije dovede u harmoniju - dobila je u spisima teorije umjetnosti druge polovice stoljeća, koju nazivamo i ranim barokom, postepeno potpuno drugo mjesto. Teško je iz cjelokupne misaone slike te literature izvaditi samo ono razlikovno novo, a gotovo je nemoguće te nove značajke svrstati pod jedan jedini pojam. Jer upravo je za kulturnu svijest te epohe značajno da se ponaša revolucionarno i tradicionalno, istodobno navodi na individualiziranje i unificiranje postojećih umjetničkih pokretačkih snaga. Ako je renesansa obvezno željela prekid sa srednjim vijekom, rani barok želi i prevladavanje i nastavak renesanse - dok su prije djelovale razne

»škole«, različite u praktičnim metodama ali jedinstvene u teorijskom postavljanju cilja, sada razni »pravci« začeti iz tih škola počinju jedan drugog napadati programskim poučnim spisima. Ali oni su, s obzirom na određene temeljne pretpostavke, međusobno sličniji nego stoje to bio slučaj sa školama (jednako kao i pojedini »žanrovi« poput povijesnog slikarstva, portreta i krajolika koji počinju otkrivati svoje posebne »zakone«, a opet jedni s drugima ulaze u najrazličitije veze). Tako možemo unutar ove epohe, koja priprema i zreli barok i klasicizam, razlikovati barem tri različita, međusobno suprotstavljena a opet isprepletena stilska pravca: jedan relativno umjereni koji pokušava nastaviti s mislima klasike (najbolje predstavljen Raffaelom) i to u duhu novog razvoja, te dva relativno ekstremna, pri kojima se jedan pretežno nastavlja na Correggia i druge sjeverne Talijane, te radi u duhu kolorističkog i luminarističkog osjećanja, dok drugi, pravi »manirizam«, želi prevladati klasiku suprotnim putem, naime pukim modificiranjem i pregrupiranjem plastičkih oblika kao takvih.¹⁷⁰ Ta komplicirana situacija, koja je u zbilji još kompliciranija (jer i naturalistička tendencija, koja po mišljenju starije literature teorije umjetnosti u Caravaggu izbija posve iznenada i posve čisto, ovdje uistinu ne nastupa ni nepomiješana niti nepripremljena)¹⁷¹ nalazi sada svoj prirodni odraz, svoj vlastiti izraz i u teoriji umjetnosti, koja sažima sve pokretačke tendencije tog vremena, djelomično ih međusobno odmjerava i djelomično izigrava, ali pri tome - što je iz raznolikih razloga i razumljivo¹⁷² - posebno protežira retrospektivni, »kasklasični« pravac. Sjedne strane nalazimo kod teoretičara druge polovice stoljeća iste misli i zahtjeve koje su već izgovorili Alberti i Leonardo (u nepromijenjenom ili čak i oštrijem obliku) a te misli i zahtjevi i danas čine osnovu čitavog sustava teorije umjetnosti,

170 Mi se ovom trodiobom pridružujemo skorašnjem izdanju prikaza Waltera Friedländera (u Burger-Brinckmann, *Handbuch der Kunstwissenschaft*), a autoru se najsrdačnije zahvaljujemo što nas je o tome obavijestio.

171 Čak je i strogo induktivni »naturalizam« našao zanimljiva zastupnika: Bernard Palissy, francuski umjetnički obrtnik, istraživač prirode i teoretičar, koji se naveliko nadovezivao na Leonarda, a povremeno ga upravo i plagirao - o njemu će nešto više reći rad dr. E. Krisa.

172 Usp. E. Panofsky u časopisu *Zeitschr. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.*, XTV, 1920., str. 321 i d.

tako daje uvijek iznova potrebna provjera prije nego se neka zapisana rečenica iz 1580. ili 1590. godine proglasi specifičnim izrazom htijenja umjetnosti onoga vremena. Tako se, da se poslužimo samo s dva primjera, teorija još uvijek strogo drži postulata »συμμετρία«, iako se čini da praksa upravo taj postulat sada često žrtvuje drugim idealima; nasuprot tomu jedan se propis, koji na prvi pogled djeluje tako autentično »barokno« u svojim zahtjevima da se u predstavljanju nečeg bolnog stvori figura koja bi posjetitelja gledala plačući i time potaknula da i on sudjeluje u njezinoj tuzi, zapravo svodi na jednu Albertijevu odredbu¹⁷³; s druge se strane slikarski lombardijsko-venecijanski pravac sve više potvrđuje i teorijski u jednom manje-više jasnom protestu protiv firentinsko-rimskih fanatika »Disegna« (usporedi Paolo Pino, Lodovico Dolce i do određenog stupnja Giovan Battista Armenini)¹⁷⁴; i na kraju, kao treće, spisi te epohe prikazuju nam »manirističku« tendenciju u užem smislu, koju nalazimo u djelima Parmigianina, Pontorma, Rossa, Bronzina, Allorija, Salviatija ili kod kipara kao što su Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini (a koja je u manjoj ili većoj mjeri presudno utjecala i na jednog Tintoretta, Greca, pa čak i Peruzzija ili Siciolanta da Sermoneta) u cijelom nizu novina, od kojih je vjerojatno najnačelnija sustavno oblikovanje i preoblikovanje učenja o idejama koje za teoriju renesanse i nije bilo pretjerano značajno.

Već citirana izreka Giordana Bruna, po kojoj ima samo onoliko pravih pravila koliko i pravih umjetnika, samo je jedan simp-

173

Lomazzo, *Trattato VI*, 34, str. 363. U jednom prikazu raspinjanja na križ neka je figura prikladna ako »se čini da te gleda plačući i želi ti reći razlog svoje boli i dirnuti te da suosjećaš s njegovom boli.«

Alberti, str. 123: »I sviđa mi se da u priči bude netko tko nas opominje i podučava onomu što ondje treba raditi; ili neka nas rukom zove da vidimo; ili neka nam natmurena lica i mutnih očiju prijeti da nitko prema njima ne može ići... ili neka te zove da plačeš ili se smiješ skupa s njima...«

Poklapanja te vrste mogu se naći u velikom broju - pa i kod drugih teoretičara umjetnosti od XVI. do XVIII. st. - jer je i sama teorija umjetnosti u mnogočemu jedna od najkonzervativnijih disciplina, što i mora biti.

174 Usp. Schlosser, *Materialien* č. *Quellenk. d. Kunstgesch. TV*, str. 17 i d.; *VI*, str. 45 id.; *VI*, str. 57 i d.

tom toga da sada posve općenito počinje gotovo strasno protivljenje svim krutim, osobito matematičkim pravilima. Kako specifično »maniristička« umjetnost u interesu intenzivnijeg izraza izobličuje i iskrivljuje izjednačene i općevaljane oblike klasičke (i to tako da figure s 10 ili više dužina glave nisu rijetkost, a likovi se previjaju i izvijaju kao da nemaju ni kostiju ni zglobova), - i kako ta umjetnost odustaje od blagodatno jasnog prikazivanja prostora koje počiva na racionalno-perspektivnom mišljenju »klasičnog manirizma«, (i to u korist osebjune kompozicije koja likove zbija gotovo srednjovjekovno u jedan jedini, često »nepodnošljivo prenapunjen« sloj¹⁷⁵ - gotovo srednjovjekovno, jer plastičnost pojedinih figura koja je postignuta u renesansi ne nestaje već dolazi u protuslovlje s plošnošću sveukupnog prikaza, a to je protuslovlje strano umjetnosti srednjeg vijeka koja od samog početka sub specie oblikuje tu plošnost): tako i u teoriji umjetnosti sredinom stoljeća započinje, nadovezujući se na Michelangelov negativan sud o Dürerovu učenju o proporcijama¹⁷⁶, živa i posve svjesna kritika pokušaja starije teorije umjetnosti da se umjetnički rad znanstveno i osobito matematički racionalizira. Dok se Leonardo trudio da pokrete tijela odredi u skladu sa zakonima sile teže, da brojčano utvrdi promjene mjera koje nastaju uslijed tih pokreta¹⁷⁷, dok su Piero della Francesca i Dürer pokušavali izaći na kraj sa »skraćivanjima« na geometrijsko-konstruktivni način i svi se ti teoretičari slagali u tome da bi proporcije mirujućeg čovjeka trebalo fiksirati uz pomoć matematike, sada nailazimo na ideal »figura serpentinata« u obliku slova S, koja se iracionalno, proporcionalizirana i u pokretu uspoređuje s uzdižućim plamenom¹⁷⁸, te čitamo izričito upozorenje o precjenjivanju učenja o proporcijama, koje bi se zacijelo moralo poznavati, ali često ne bi smjelo primjenjivati (kod figura u pok-

175 Karakteristično je da se ta epoha mogla oduševiti upravo tako »prenapučenom« slikom kao stoje Dürerov »Martirij deset tisuća«: »s tako lijepim redom, da pogled nimalo nije zamućen zbog mnoštva likova, nego u svem uživa« (Comanini, nav. dj., str. 250).

176 Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 1553., c. 52; u novom izdanju Karla Freya (*Samml. ausgew. Biographien Vasaris*, II), 1887., str. 192.

177 Leonardo, *Trattato*, br. 267 i d.

178 Lomazzo, *Trattato I*, 1, str. 23; usp. isto tamo *VI*, 4, str. 296.

retu niti nije primjenjivo): »Jer često stvaramo figure koje se izvijaju, izdižu ili okreću, tako da se ruke čas pružaju, čas skupljaju, pri čemu mi, kako bismo figure obdarili ljupkošću, moramo mjere negdje produžiti, a negdje skratiti; to se ne može podučiti, nego umjetnik to mora naučiti 'con giudizio del naturale'.«¹⁷⁹ Dok se za vrijeme renesanse matematika smatrala i poštovala najčvršćim temeljem likovnih umjetnosti, sada je proganjaju upravo s mržnjom. Tako na primjer kaže Federico Zuccari, glavni zagovaratelj onog posebno »manirističkog« nazora: »Ja tvrdim i znam da govorim istinu - da umjetnost slikarstva nije utemeljena na matematičkim znanostima, da joj čak nisu potrebne ni kao utočište gdje bi naučila neka pravila ili načine postupanja za svoju praksu ili barem na spekulativan način to pokušala razjasniti... Ja ću doduše priznati da sva tijela koje je stvorila priroda imaju mjere i proporcije, kao stoje posvjedočio Aristotel, ali kad bi netko pokušao sve stvari promatrati i spoznati putem teorijsko-matematičkih spekulacija i na osnovi njih raditi, onda bi, zanemarujući uzaludan trud, to bilo čisto gubljenje vremena bez ikakva korisnog rezultata; stoje i dokazao jedan od naših umjetničkih kolega (naime Dürer), iako marljiv slikar, kad je htio snagom vlastite proizvoljnosti oblikovati ljudska tijela na osnovi matematičkih pravila... Jer mišljenje (umjetnika) mora biti ne samo jasno, već i slobodno, a njegov duha mora biti oslobođen, a ne ograničen mehaničkom ovisnošću o takvim pravilima.«¹⁸⁰

179 Borghini, nav. dj., str. 150: »Mjere... je potrebno znati; ali treba uzeti u obzir da se ne mogu uvijek poštivati. Tako često pravimo likove u položaju naginjanja, dizanja i savijanja, a u tim položajima se ruke čas šire, čas skupljaju, i to tako da, ako hoćemo da likovi dražesno izgledaju, trebamo negdje produžiti, a drugdje suziti razmjere. To je nešto što se ne može podučiti (usp. nasuprot tomu pokušaje Dürera, Leonarda i Piera della Francesce); ali umjetnik to mora naučiti služeći se prirodnim razborom.«

180 Zuccari, *Idea II*, 6, str. 133 i d.: »Ali ipak kažem i znam daje istina, da slikarska umjetnost ne krade svoja načela i da joj nije nužno da pribjegne matematici, kako bi naučila neka pravila i metode vlastita umijeća, niti zato da bi mogla argumentirati i spekulirati. Slikarska umjetnost nije kći matematike, nego prirode i Nauma. Ona prva joj pokazuje oblik, a drugi je podučava kako treba raditi. Tako i slikar, nakon što stekne prve pojmove i nauk od svojih prethodnika, ili od same prirode, polazeći od prirodnog rasuđivanja s dobrim marom i promatranjem lijepoga i dobrog postaje majstor, a ne treba mu pomoć matematike.«

Ali kako je karakteristični element »manirističke« umjetnosti unutarnji dualizam, unutarnja napetost, ikako ona, uspr-

Još ću i reći, što je istina, da u svim tijelima proizvedenim od prirode ima mjere i razmjera, kako to potvrđuje Mudrac: svakako, onaj koji bi se trudio razmotriti sve stvari i spoznati ih spekulacijom teorijske matematike i djelovati u skladu s njom, to bi mu, osim nepodnošljive muke, bilo još i gubljenje vremena bez ikakva dobrog ploda; to je dobro pokazao jedan naš profesor, inače vrijedan čovjek, koji je htio vlastitim hirom oblikovati ljudska tijela prema matematičkim pravilima; svojim hirom, kažem, ali ne zato jer je vjerovao da može podučavati profesore kako da rade po tom pravilu, što bi bila ispraznost i izrazita ludost, a da nikada ničega dobrog iz toga ne bi mogao izvući, samo lošega: jer osim umanjivanja predmeta i oblika tijela koji uvijek mora biti sferičan, takva pravila ne vrijede niti pristaju našim radnjama. Duh mora biti, ne samo jasan nego i slobodan, a talent nesputan a ne skučen u mehaničkom ropstvu umjetno stvorenih pravila; jer ovo doista plemenito zanimanje treba prosudbe i dobre prakse, koji će mu biti pravilo i metoda za dobro djelovanje. Kao što mi je rekao već moj premili brat i prethodnik koji mi je pokazao prve mjere i pravilnosti ljudskoga obličja, koja moraju imati određenu veličinu glave, ne veću, i imati savršene i profinjene proporcije. Ali dolikuje, reče on, da se ti tako dobro upoznaš s tim pravilima i mjerama za djelovanje da u očima imaš opseg i okvir; a prosudbu i iskustvo u rukama. Tako da ta matematička pravila i termini nisu i ne mogu biti ni korisni ni dobri da bi se moglo pomoću njih raditi. Štoviše, umjesto da u praktičnu umjetnost unesu živost i duh, sve bi joj oduzeli, jer bi se duh ulijenio, prosudba otupila, te bi se tako umjetnosti uzela sva dražest i okus.

Stoga vjerujem daje Dürer sebi dao toliko truda oko te cijele stvari više za šalu, da mu prođe vrijeme i zato da bi zabavio one duhove koji više polažu na kontemplaciju nego na djelovanje, a i zato da bi pokazao da naum i duh slikara zna i može napraviti sve što sebi postavlja za cilj. Isto tako je od male koristi i važnosti bio drugi spis koji je ostavio jedan drugi valjan čovjek, Leonardo da Vinci, stručno potkovan čovjek, ali previše soflističan u propisivanju matematičkih propisa, pomoću kojih onda miču i iskreću figuru iskrivljenim linijama služeći se kutomjerom i šestarom: to su sve stvari za koje treba umijeća, ali su fantastične i bez praktična ploda. Svaki se njima može služiti na svoj način. Reći ću ipak da ova matematička pravila treba ostaviti spekulativnim znanostima i profesijama geometrije, astronomije, aritmetike i sličnih, jer one svojim dokazima umiruju duh. Ali mi stručnjaci za slikarstvo nemamo potrebe za takvim pravilima, nego samo za onima koja daje sama priroda, da bi se pomoću njih oponašalo. Budući da smo mi htjeli da i ova profesija ima majku, kako to imaju sve spekulativne i praktične znanosti, reći ćemo da uistinu ona nema druge roditeljice, hraniteljice i dadilje nego samu prirodu, koju s tolikim marom i obzirom oponaša da bi se pokazala kao njezina zakonita kći, draga i kreposna, kao što na sličan način nema drugog roditelja sebe dostojna, nego vlastiti unutarnji i umjetnički plan, a koji je ona rodila i proizvela.«

kos naizglednoj proizvoljnosti svojih kompozicija teži strogom sažimanju cjeline slike, a figuru slikarski ne olabavljuje već čvrsto omeđuje i anatomske prorađuje, te ponekad s većom predanošću slijedi antiku i od same klasične visoke renesanse¹⁸¹, i jednako tako odbija preplavljujuću oslobođenost baroknog prostora kao i zakonski red i stabilnost renesansnog prostora, štoviše, upravo svojom »plošnošću« stvara još strože povezanosti: tako se izjašnjavanjima za umjetničku slobodu ipak suprotstavlja dogma mogućnosti poučavanja i učenja, odnosno u sustavljanju sti umjetničkog stvaralaštva. Dapače, upravo je strah od moguće prijeteće subjektivistične samovolje pridonio da se toj dogmi da posebna težina. Isto ono razdoblje koje tako hrabro brani umjetničku slobodu od tiranije pravila, od umjetnosti stvara racionalno organizirani kozmos čije je zakone morao spoznati i najnadareniji, a može spoznati i onaj najmanje nadareni; isti onaj Dante, koji odbija matematičko shematiziranje tjelesnih

Naravno da takva polemika čini veliku nepravdu prema Düreru utoliko što se on svom žestinom suprotstavio pokušajima da se »izmislí« proporcijski sustav (Lange-Fuhse, str. 351, 4 i d.) i izričito naglašava da »nije uvijek nužno svaku stvar mjeriti«, štoviše da točno mjerenje u principu treba gledati kao sredstvo za postizanje »dobre sposobnosti mjerenja okom« (Lange-Fuhse, str. 230, 16 i d.); - u svakom slučaju, taj je snažni protest karakterističan simptom specifično manirističkog poimanja umjetnosti, na koje nailazimo, iako u nešto blažem obliku, i u mnogih drugih pisaca tog razdoblja: citiranom odlomku Borghinija u bilj. 179 i citiranom odlomku Vincenza Dantija u bilj. 182 možemo npr. još dodati izjavu Comaninija - onu koja izjavi o proporcijama Vitruvija daje sljedeće ograničenje: »Istina je da djelujućem slikaru često treba da (kao što je govorio Michelangelo) uvijek pred očima ima šestar: ali ne može se tako lako pomoću šestara držati mjera kod skraćivanja; koliko god daje Albrecht Dürer podučavao kako se može kratiti s linijama. Ali, osim toga što se ovog njegova pravila rijetko drže, smatram da je to ipak malo i možda ne znači nikakvu pomoć onom koji radi.« (nav. dj., str. 231; što se tiče nizozemske teorije umjetnosti, tu možemo kao Dürerova kritičara navesti Willema Goereea, *Naturlijk en schilder-konstig ontwerp der Menschkunde*, 1682., str. 45).

Još je vrijedno spomenuti uz ovo sve, da izgleda jedini Zuccari pokušava obrazložiti protest protiv matematičke metode ne samo na osnovi objekta (naime na pokretljivosti tijela koja se prikazuju), već i na osnovi subjekta (naime na osnovi potrebe za slobodom koju osjeća umjetnički duh).

181 Usp. B. Schweitzer u *Mitt d. dtsh. archaeol. Inst. röm. Abtlg. XXXIII*, 1918., str. 45 i d.

oblika i pokreta tijela¹⁸², ipak dopušta - jer morao se ipak naći neki »znanstveni« pristup umjetnosti - da anatomska metoda obvezno vrijedi i jasno izjavljuje kako njegova »vera regola« treba poslužiti i onima koji su rođeni za umjetnosti i onima koji to nisu (u koje uračunava i sebe samog)¹⁸³; i ako se sada nastoji rjeđe nego prije jednu jedinu proporciju proglasiti normalnom ili lijepom, dapače izložiti veći izbor tipova, ipak ni već navedeni Zuccari nije, uza sve odbijanje »teorica matematica«, odustao od brojevana utvrđivanja tipova i točnog ograničavanja posebnog područja primjene svakog pojedinog tipa.¹⁸⁴ Isti Lomazzo, koji je postavio ideal »figura serpentinata«, ipak reproducira detaljne proporcije veoma preziranog Dürera, a i sam razvija dotada nedosegnuta učenja o izražajnim pokretima, koja usprkos svojoj velikoj diferenciranosti, dapače upravo zbog te velike diferenciranosti, zapravo predstavljaju racionalizaciju onoga što se ne može racionalizirati.¹⁸⁵

182 Vine. Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, 1567. (izvadak kod Sehlossera u *Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh. XXXI*, 1913., str. 14 i d.), pogl. XI; u novijem izdanju koje nam je dostupno (Firenca, 1830), str. 47 i d.: »Način djelovanja likovnih umjetnosti ne vrijedi savršeno ni pod kakvim količinskim mjerama, kako neki hoće.« Za arhitekturu dopušta neku mogućnost da se normiraju mjere, ali za slikarstvo i plastične umjetnosti to nije primjenjivo: »...Istina je, dakako, da su mnogi stari i današnji s velikim marom pisali o slikanju ljudskog tijela; ali očito se vidjelo daje to neuporabljivo, i to zato što su pomoću mjere određene prema količini htjeli sastaviti svoje pravilo, a ta mjera u ljudskom tijelu nema savršena mjesta, stoga stoje ono pokretno od svojeg početka do kraja.«

183 Danti, nav. dj., Prefazione (uvod) i pogl. XVI (u pretisku str. 12 i d. i str. 95).

184 Zuccari, *Ideali*, 2, str. 110, tu se obećava još detaljnije razmatranje »pravila i simetrije ljudskog tijela« i kaže: »Stoga vidimo da su ljudska tijela različitih oblika i razmjera: neka su velika, neka debela, neka suha, neka popunjena i nježna, neka razmjera sedam, osam, devet i pol ili deset glava, kakav je Apolon Belvederski iz Rima: takve su i nimfe i vestalske djevice. U antici su u proporciji od osam i pol i devet glava biti oblikovani Jupiter, Junona, Pluton, Neptun i drugi njima slični, u mjeri od devet i devet i pol glava Mars, Herkul, Saturn i Merkur. Na sedam ili sedam i pol su bili izrađeni Bakho, Silen, Pan, Fauni i Silvani. Ali najobičnija i najljepša mjera ljudskog tijela jest od devet do deset glava, kako ćemo još u potpunosti ova pravila i simetriju ljudskog tijela obrađivati posebno kada dođe na red škola slikarstva, što kanimo staviti u drugu knjigu.«

185 Lomazzo, *Trattato I*, pogl. 5-18. Usp. Panofsky, *Monatshefte f. Kunstwiss. XV*, I.e. Poglavlja 20 i 21 govore još o proporcijama konja, a poglavlja 22 do

Pri tome nije nikakva novost prisutnost takvih suprotnosti, nego činjenica da su one kao takve primijećene ili da se barem počinju jasno osjećati; teorija umjetnosti počinje sada svjesno kritizirati samorazumljiva nastojanja prijašnje epohe i pokušava pronaći put iz tih aporija kojih je iznenada postala svjesna, pa makar i s dosta sumnjivim uspjehom. Ono što vrijedi za problem »genij i pravilo«, vrijedi naravno i za problem »duh i priroda« - u obje antiteze izražena je velika suprotnost »subjekta i objekta«. To samo po sebi i nije neka novina kad, s jedne strane, imamo opomene radi uljepšavanja dane zbilje, a s druge zahtjev za zavaravajućom vjernosti prirodi - ali novo je da se suprotnost tih dvaju postulata uzima na znanje tako da se ono nekadašnje »ijedno i drugo« može pretvoriti upravo u »ilijedno ili drugo«. Vincenzo Danti jasno razlikuje »ritrarre« (»ocrtati«), koje zbilju reproducira onako kako ju vidimo, i »imitare« (»oponašati«), koje zbilju reproducira onako kako bi je trebalo vidjeti¹⁸⁶; pokušava suprotnost tih dvaju načina ponašanja naglasiti upravo razlikovanjem područja primjene jednog i drugog. Po njegovu mišljenju pri predstavljanju stvari koje su već same po sebi savršene dovoljno je »ritrarre«, a pri predstavljanju stvari koje sadrže neke greške treba kao pomoć uzeti »imitare«¹⁸⁷ (kao stoje i manirizam dopuštao žanrovsko slikarstvo kao samostal-

28 o proporcijama arhitekture. UII. knjizi, pogl. 7 i d. raspravlja se o učenju o pokretima izražavanja, a u poglavljima 22 i 23 opisuju se čak i mogućnosti kretanja biljki i odjevnih predmeta.

186 Danti, nav. dj., pogl. XVI (u pretisku str. 90 i d.) i češće, npr. str. 73: »... trebalo bi u svim stvarima koje se slikaju paziti, tj. težiti da radimo stvari onakvima kakve bi trebale biti, a ne onako kakve jesu.«

187 Danti, nav. dj., pogl. XVI, str. 93 si.: »I tako taj umjetnik koji će pomoću ova dva puta (tj. slikanjem i oponašanjem) ući u našu umjetnost, zapravo oponašanjem u stvari koje su nesavršene, a morale bi biti savršene, a slikanjem u savršene, bit će na pravom i dobrom putu slikanja.« Nije u potpunosti točno kad kod Schlossera čitamo da po Dantijevu mišljenju pri prikazivanju »corpi inanimati«, biljki i nerazumnih životinja trebamo primjenjivati samo »ritrarre«: Danti doduše priznaje da je prikazivanje to lakše što je objekt niže na ljestvici stvari i da se stoga umjetnik koji zna reproducirati samo nežive stvari ne bi trebao pribrajati »pravim« umjetnicima (str. 92) - on zahtijeva, i to posebno za biljke (pogl. XIII, posebno str. 72 si.) da se u slučaju nužde, tj. pri stvarnoj nesavršenosti prirodnog objekta koji se prikazuje, posvuda treba poslužiti postupkom »imitiranja« (to u njegovoj terminologiji znači: idealiziranja).

nu vrstu umjetnosti, ali pod uvjetom da se kuharice i mesari prikazuju u obliku Michelangelovih heroina i heroja). Onaj sretni izjednačeni odnos između subjekta i objekta je, možemo reći, nepovratno uništen, a umjetnički duh se počinje - u onoj slobodnoj, ali time nestalnoj situaciji koja je nastala razvojem u drugoj polovici 16. stoljeća - naspram zbilje ponašati istodobno i autokratski i nesigurno.

S jedne se strane nezadovoljstvo pukom »zbiplom« izražava prezirnim omalovažavanjem, stoje u prethodnoj epohi bilo strano (»Ja se smijem onima koji sve prirodno smatraju dobrim« kaže na primjer jedan od tih autora)¹⁸⁸; govori se o »zabludama« prirode koje bi se morale »ispraviti«¹⁸⁹ (kako skromno nasuprot

188 Armenini, nav. dj., II, 3, str. 88. Citat kod K. Birch-Hirschfelda, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, 1912., str. 107. Ovdje usporedi jednu izjavu Jul. Caes. Scaligera kojom se već poslužio Junije, *Esotericae Exercitationes...ad Cardanum*, CCCVII, 11 (u frankfurtskom izdanju iz 1576. koje nam stoji na raspolaganju, str. 937): »Više je volio lijepu sliku, nego onu koja je naslikana da sliči prirodnoj. Umjetnost nadmašuje u tome prirodu, stoje u mnogim slučajevima od prvog čovjeka bila narušena ona simetrija. Međutim, ništa ne sprečava kipara da doda, stisne, prinese, oduzme, zavrne i ispravi. Dakle, ovako mislim: nijedno tijelo prirode nije napravila tako vješto (dvoje izuzimam: tijelo prvog čovjeka i tijelo istinskog čovjeka, istinskog Boga), kako vješto danas rade tijela učene ruke umjetnika.«

189 Lomazzo, *Trattato VI*, 50, str. 434 (citirano kod Birch-Hirschfelda, nav. dj., str. 92) o ženskim portretima: »Kod žena treba s istančanim marom ponajviše promatrati ljepotu i ispravljati umjetnošću, koliko je to moguće, greške prirode.« Sto se tiče muških portreta i tu se zahtijeva da se umanje disproporcije i ružne boje, ali uz ograničavajući dodatak: »ali na takav način i s takvom mjerom da portret ne izgubi sličnost.« (Lomazzo, *Trattato I*, 2, citirano kod Birch-Hirschfelda, nav. dj., str. 90; Vašari se još koleba između zahtjeva za potpunom vjernošću prirodi - IV, str. 462 si. - i priznavanja principa idealiziranja - VIII, str. 24 - pri čemu bi se trebalo težiti ujedinjavanju tih dvaju principa - IV, 463).

Zanimljiva je i usporedba takvih propisa s Albertijevim izjavama (str. 119 si.) koje su same po sebi srodne i služe kao uzor u vremenu koje slijedi (i Lomazzo se na str. 434 poziva na iste antičke primjere, slike Antigona i Perikla): »Ružni dijelovi tijela i druge slične stvari koje izazivaju malo simpatije treba prekriti krpom, ponekim listom i rukom. Stari su slikali Antigonov lik samo s one strane lica na kojoj nije nedostajalo oko; kaže se i daje Periklo imao ružnu i dugu glavu, pa ga kipari i slikari, različito od drugih, prikazuju s kacigom. I Plutarh kaže, kad su stari slikari slikali kraljeve, ako su ovi imali nedostatka za koji nisu htjeli da se zamijeti, da su ih, koliko su mogli, ispravljali uz to čuvajući sličnost. Tako, dakle, hoću da se u svakoj priči sačuva, kako sam rekao, skromnost i čestitost...« Jer Alberti ne stavlja

tomu zvuče riječi koje je oko 1550. napisao Dolce u Veneciji: »Slikar mora nastojati ne samo oponašati prirodu, nego je djelomično i nadmašiti - kažem djelomično, jer je ustvari pravo čudo ako je uspije i približno oponašati«¹⁹⁰; i dok je Vašari u tom pogledu već pripremao teren za maniristički nazor i »disegno« tumačio kao vidljiv izraz »conchetta« koji je oblikovan u duhu, ali opet nalazio da taj »concetto« proizlazi iz promatranja onoga što je zorno »dano«, kasniji su autori¹⁹¹ to isprva još posredničko

težište na korekturu »grešaka«, već na njihovo prekrivanje, što uopće ne škodi vjernosti prirodi, a to je najuže povezano činjenicom da on ne polazi s gledišta »ljepote«, već »pristojnog« (što se i vidi po smještaju tog odlomka u II, umjesto u III. knjigu svoje rasprave): zahtjev da se tjelesni nedostaci sakriju od očiju, po njemu je gotovo jednako tako bitan kao i zahtjev da se »uvredljivi« dijelovi tijela prekriju, i svrstava se pod opće kategorije »decorum«, »modestia« i »verecundia« -jednako kako po njemu »nedostaci« nisu »nedostaci u ljepoti«, već izrazite tjelesne mane ili nakaznosti.

190 Dolce, *U Aretino, Dialogo della pittura*, 1557.: pretisak ed. Ciampoli, Lanciano, 1913., str. 43: »Slikar treba truditi se, ne samo da oponaša, nego i da nadmaši prirodu. Kažem, u jednom dijelu nadmašiti prirodu, stoje inače čudesno, ne ako se uopće do toga stigne, nego kada se stigne. To znači... u jednom samom tijelu pokazati sve ono savršenstvo ljepote koje priroda želi pokazati jedva jednom u tisuću slučajeva.« Naš prijevod slijedi onaj C. Cerrija, Beč, 1871., str. 51.

191 Borghinijev (nav. dj. II, str. 106) i Baldinuccijev (*Vocabolario*, str. 51) »disegno« definiran je poklapajući se gotovo doslovice s Vasarijem (citirano bilj. 143). Kod Armeninija (I, 4, str. 37) se conceptualističko poimanje »disegna« pojavljuje u još većoj mjeri, naime u potpunosti se ispušta dojam koji ostavlja priroda, što je Vašari uvijek iznova koristio. Armenini je navodno reproducirajući mišljenje nekih drugih »disegno« označio kao »umjetnički trud uma da bi odjelotvorio svoje snage prema Ideji«, a svoje vlastito mišljenje je sažeo riječima »da je *disegno* nekakva živa svjetlost lijepog duha i daje on toliko snažan i tako potreban sveukupnosti, daje onaj koji ga uopće nema skoro slijepac, kažem, ako našem umu donosi oko za spoznavanje onoga stoje u svijetu ugladeno i dolično.«

Nadalje definiciju tog tipa nalazimo prije svega i kod Zuccarija (citirano bilj. 199 i 200) i kod Francesca Bisagna (*Trattato della pittura*, Venecija, 1642., str. 14), koji se nakon navođenja stavova drugih identificira sa Zuccarijevim.

Pri tome manirizam poznaje još jednu definiciju koja se više odnosi na značenje čina »crtanja« s aspekta vidljivog a ne spoznajnog, i koja više naglašava spontanost subjekta nego receptivnost. Nalazimo je kod Armeninija i Bisagna: »Drugi kažu da slikanje prije treba biti znanost o lijepoj i pravilnoj proporciji svega onoga što se vidi s uređenim rasporedom iz kojega se razaznaje ugladenost prema dobrim mjerama.«

shvaćanje dalje razvili u, ako to tako smijemo reći, strogo konceptualistički nazor. On se u određenom smislu opet nadovezuje na srednjovjekovnu predodžbu o biti umjetničkog stvaralaštva¹⁹², tako da se u crtežu poštiva »živo svjetlo« i »unutarnje oko« duha¹⁹³, a zadatak je graditeljstva, kiparstva, pa djelomično i samog slikarstva u neku ruku čista vanjsko-tehnička realizacija »disegna« koji je stvoren neposredno u duhu.¹⁹⁴ Čak se i samom portretu, u čijem imenuje već jezično sadržan neposredan odnos oponašanja (ritratto-ritrarre), ponekad dopušta da proizlazi iz jedne intelektualne i općevažice »idea e forma«.¹⁹⁵ Iako je za tu epohu, s druge strane, sasvim samorazumljivo da ta »idea« ili taj »concetto« nipošto ne smiju biti nešto subjektivno, čisto »psiholo-

Međutim, nju ta dva autora iznose samo »referendo« a ne »asserendo«, dok Lomazzo (*Trattato I*, 1, str. 24, vjerojatno Armeninijev izvor) jedan sličan stav, ali objašnjen duboko metafizičko-kozmički, zastupa kao vlastiti: »isto što i slikanje je proporcionirana količina.«

192 Značajno je i za ovo konceptualističko poimanje umjetnosti sredinom stoljeća kad A. Francesco Doni (*Il disegno*, 1549., str. 8 si.) opisuje personifikaciju »skulpture« oslanjajući se na Dürerovu melankoliju (usp. Schlosser, *Materialien* ζ. *Quellenkunde II*, str. 26).

193 Armenini, nav. dj., citirano u bilj. 191.

194 O tome usp. Schlosser, *Materialien* z. *Quellenkunde VI*, str. 118. Odnos između spontano nastalog »disegno« i »pittura« koja isto to samo izvodi našao je zoran izraz u Guercinijevoj slici (Dresdenska galerija, br. 369) koju je već spomenuo Birch-Hirschfeld (nav. dj., str. 31): »pittura«, u liku lijepe mlade žene, slika Kupida po jednom crtežu koji drži »disegno«, prikazan kao stari, mudri mislilac. Isti takav odnos koji postoji između »disegna« i »pitture« postoji naravno i između »disegna« i drugih dvaju »crtajućih« umjetnosti, kiparstva i arhitekture - stoje već i Vašari označio kao »padre delle tre arti nostri«. Utjecaj takva poimanja seže sve do najnovijega nazora estetike po kojemu »crtež« ima primat nad »koloritom« i kao stoje Lomazzo jednom rekao (*Trattato I*, 1, str. 24) - morao bi u usporedbi s ovim biti smatran »supstancijalnim« dijelom slikarstva.

195 Lomazzo, *Trattato*, Proemio, str. 8: »Tako, uzmimo da kralj povjeri kiparu i slikaru da obojica izrade njegov portret; nema sumnje da će ijedan i drugi u svojem umu imati istu formu i ideju o tom kralju.« Dok je u skladu sa skolastičkom spoznajnom teorijom koju zastupaju i Zuccari i Lomazzo, »idea« onoga kojeg će se portretirati ovdje nadčbilska, ali i nadsubjektivna (stoga teorijski gledano za sve umjetnike jednaka) predodžba, kod Berninija ona dobiva krajnje osobno obilježje: »Bernini je rekao da je do tada skoro uvijek radio iz mašte...; daje gledao uglavnom samo prema unutra pokazujući svoje lice, te je rekao daje to ideja Njegova Veličanstva; a da inače ne bi bio napravio nego kopiju izvornika...« (Chantelou, *Journal du voyage du Cav. Bernin en France*, *Gaz. d. Beaux-Arts*, 1885, str. 73).

loško«, po prvi put se postavlja pitanje kako je duhu u opće moguće stvoriti takvu unutarnju predodžbu, jer se ona ne može jednostavno dobiti iz prirode, a opet ne može imati svoje porijeklo samo u čovjeku - pitanje koje se na kraju svodi na opće pitanje mogućnosti umjetničkog stvaranja. Upravo je tom samodopadnom konceptualnom mišljenju, koje se usudilo potkopati pretpostavke renesansne teorije dovodeći u sumnju obveznu valjanost »pravila« i obveznu mjerodavnost dojma o prirodi, koje je umjetničko predstavljanje shvaćalo kao znan izraz duhovne predodžbe te čak »invenzione« sadržaja slike nije smatralo nečim što je nastalo iz biblijske, poetske ili povijesne predaje, već stoje smislio sam umjetnik¹⁹⁶, i baš tome mišljenju koje je onda ipak zahtijevalo općeobvezatno utemeljenje i normiranje sveg umjetničkog stvaralaštva, upravo njemu moralo je prvi put postati posve problematičnim nešto što se prethodnom razdoblju ničim nije činilo upitnim: odnos duha prema osjetimo danoj zbilji. Pred očima povijesti umjetnosti stvorio se tako reći skriveni ponor, te i ona osjeća potrebu da ga ponovno zatvori uz pomoć filozofske spekulacije - uz pomoć spekulacije koja pisanim djelima o umjetnosti, nastalima nakon sredine stoljeća, daje potpuno novo obilježje. Ako je cilj naučavanja o umjetnosti prije bio da se govori o praktičnom utemeljenju umjetničkog stvaralaštva, onda ga ona sada mora pokušati teorijski legitimirati: odsada mišljenje nastoji naći svoje utočište u metafizici koja bi umjetnika trebala opravdati ako je za svoje unutarnje predodžbe zahtijevao nadsubjektivnu valjanost - sjedne strane u smislu točnosti, a s druge u smislu ljepote. Veoma je nepravedno teoriji umjetnosti prigovarati zbog tog sve odlučnijeg okretanja prema spekulativnom. To je razdoblje - a to smo, mislim, i pokazali - bilo neizbježno suočeno s problemima koji se nisu ni mogli riješiti na neki drugi način i čija je spoznaja teoretičare likovnih umjetnosti odvela na putove kojima su istodobno morali ići osnivači novovjekovne poetike kao što su Scaliger i Castelvetro. Promatrano sa stajališta duhovnih znanosti teški traktati Comaninija, Dantija, Lomazza, Zuccarija i Scannellija upravo su zbog svog otklona od neposredno korisnog i, ako baš

196 Usp. v. Obernitz, nav. dj., str. 9.

želimo, »život«, važna neophodna poveznica između razdoblja Albertija i Leonarda i razdoblja u kojem se još i sami nalazimo: uskoro će i pisanje o umjetnosti prijeći iz ruku umjetnika u ruke antikvara, književnika i filozofa kako bi se razvilo u normativnu »estetiku« i konačno u interpretativnu »znanost o umjetnosti« u današnjem smislu; put od praktičnog ka »čistoj« znanosti često je vodio preko »zamršenog«.

Tako dakle vidimo ona stara pitanja: »Kako umjetnik točno prikazuje?« i »Kako umjetnik prikazuje ono lijepo?« u konkurenciji s potpuno novim: »Kako je umjetničko prikazivanje, a posebno prikazivanje lijepog uopće moguće?« Doživljavamo da se sada, kako bi se odgovorilo na ta dva pitanja, poseže za svim onim što ta epoha uopće nudi od metafizičkih spekulacija - pa tako i za krajnje aristotelovski postavljenim sustavom srednjovjekovne skolastike, ali i za neoplatonizmom koji je ponovno oživio od 15. stoljeća. Ono što je za nas pri tome najkorisnije jest činjenica daje u oba slučaja učenje o idejama, kojejesadaitek sada spoznato sa svim svojim posljedicama i stoga postavljeno u središte mišljenja teorije umjetnosti, ispunilo dvostruku ulogu - s jedne strane teorijskoj svijesti pojasnilo je problem koji prije nije bio akutan, a s druge istodobno je uputilo na njegovo rješavanje. U renesansi je pojam ideje, koji teorija umjetnosti tada još nije dosljedno promislila i koji joj još nije bio pretjerano bitan, pridonio tome da se od vrati pogled od jaza između duha i prirode. On ga čini vidljivim tako štoje snažnim isticanjem osobe umjetnika upozorio na problem »subjekt i objekt«. S druge strane taj se jaz opet može zatvoriti time što doživljava preoblikovanje svoga vlastitoga metafizičkog značenja i u tom metafizičkom značenju opreku između subjekta i objekta dokida u višem transcendentnom jedinstvu.

Taj aristotelovsko-skolastički pravac teorije umjetnosti koja je postala spekulativna, afirmiranje već 1584. u traktatu koji je objavio Lomazzo iz Milana, a vrhunac doživljava 1607. u učenom spisu Federica Zuccarija čiji smo strastveni protest protiv matematike već spomenuli.¹⁹⁷ Njegovo veliko djelo *Video de'pit-*

197 Španjolak Fr. Pacheco u ponekim je aspektima srodan Zuccariju - ne uzimajući u obzir Lomazza (*Trattato* !), a u tom kontekstu smo ga već spomenuli u bilj. 167. Ovdje iznosimo njegovo skolastičko učenje o idejama (nav. dj., str.

tori, scultori ed architetti, koje povjesničari umjetnosti baš previše ne razumiju i ne cijene¹⁹⁸, zaslužuje pozornost već stoga što je prvi put cijela jedna knjiga posvećena istraživanju onog čisto spekulativnog problema koji se u principu svodi na pitanje kako je uopće moguće umjetničko prikazivanje. Odgovor se može dati na taj način, i samo na taj način, da se preispita porijeklo i valjanost one unutarnje ideje čiji je vanjski izraz određeno umjetničko djelo i ako ona iz te provjere izađe pobjedonosno.

170 i d.) u odlomku o izumu: »Slikarstvo nije nešto što nastaje slučajno, nego izborom i umjetnošću majstora. Da bi se ruka pokrenula prema izradi kakva djela, treba prvo nekakva unutarnja ideja ili uzor: on se skriva u mašti i razumijevanju vanjskog i predmetnog uzora koji se pruža pred našim očima... A objašnjavajući to, više-manje, ono što filozofi zovu uzorom, teolozi zovu idejom. (Autor ovoga naziva bio je Platon, ako ćemo vjerovati Ciceronu i Seneki.) Ovaj uzor ili ideja ili je vanjski ili unutarnji, i, drukčije rečeno, objektivan ili formalan. Vanjski je slika, znak ili nešto napisano, što se stavlja pred oči. O tome je govorio Bog kada je rekao Mojsiju: gledaj: 'djelo prema uzoru koje je videno na brdu'. Unutarnji je slika koju stvara mašta i koncept koji stvara razumijevanje. Obje stvari upućuju umjetnika da olovkom ili kistom oponaša ono stoje u mašti ili vanjski lik. U ovom smislu kažu teolozi da je Ideja Boga razumijevanje njega, živo predočavanje mogućih stvari. Ona je, po našem razumijevanju, vodila ruku toga Gospodina da te moguće stvari izvuče na svjetlost, prevodeći ih od mogućega bitka do stvarnoga, što je čudesan posao, kojega je opjevao i Boetije ('Utjeha filozofije'): 'Ti sve lijepo izvodiš iz vrhovnog uzora, a i sam kao najljepši upravljaš svijetom.'

Susljedno tomu, Sv. Toma određuje Ideju, unutarnju ili uzor, ovako: 'Ideja je unutarnja forma koja oblikuje razumijevanje. I njezin učinak oponašaš voljom umjetnika' (pogl. 2 u 'De veritate'). Odatle izlazi da nemaju ideja, nego intelektualnih djelovatelja, anđele i ljude; ali ne mogu ih umjetnici sigurno koristiti ako ne djeluju slobodno.

Prema rečenom ideja je koncept ili slika onoga što se treba izrađivati, i na oponašanje čega umjetnik izrađuje drugu, sličnu stvar gledajući kako je prenio sliku koju nosi u umu. I to isto tako što umjetnik, kad gleda hram s obzirom na njegovu arhitekturu ili materiju, misli o hramu na jedan način, a na drugi kada gleda sliku koju je njegov sud stvorio o hramu, jer onda razmatra ideju umjetnosti odnosno Vrhovnog Umjetnika ili njegova zamjenika.

Svjetlo koje vidimo izvukao je Bog oponašajući svoju ideju; isto tako je slikar, ako je upravljen od njegove žive slike, stvarao vanjski oblik prema svojem unutarnjem modelu birajući samo slike, predmet i cilj slikarstva...«

198 Usp. W. Fränger, *Die Bildanalysen des Roland Freart de Chambray*, Diss. Heidelberg. 1917., str. 23; Bisch-Hirschfeld, nav. dj., str. 19, 27; H. Voß, *Die Spätrenaissance in Florenz und Rom*, 1920., str. 464 sl.

Autor isprva polazi od toga - stoje potpuno u skladu sa svojim vremenom i odgovara aristotelovskoj visokoj skolastici - da se ono što se treba očitovati u djelu mora prethodno oblikovati u duhu umjetnika. On tu duhovnu predodžbu naziva »disegno interno «ili» idea« (jer po njegovoj definiciji »disegno interno« nije ništa drugo doli »forma ili ideja u našem duhu koja izričito i jasno označava stvari koje ona predočava«;¹⁹⁹ on ne želi stalno

199 Zuccari, *Idea I*, 3 (str. 38 id.): »Ali, prije nego što se pozabavimo bilo čim, potrebno je razjasniti ime toga, kako nam to kaže glava filozofa Aristotela u svojoj 'Logici', inače bi se radilo o hodu neznanom cestom bez vodiča ili o ulasku u Dedalov labirint bez niti. Nego, počinjući od ove glave objavit ću što shvaćam pod pojmom *disegno interno* ('unutarnji plan'), te ću slijedeći razumijevanje zajedničko učenicima i puku reći da pod unutarnjim planom shvaćam koncept koji se oblikuje u našoj svijesti radi spoznavanja bilo čega i provođenja djela prema stvari koja se razumjela; tako i mi slikari, kada hoćemo nacrtati ili naslikati neki znamenit događaj, kao na primjer Navještenje Blaženoj Djevici Mariji koje joj je donio nebeski glasnik da će biti Majka Božja, prvo u svojoj svijesti stvaramo koncept o tome, koliko god se možemo domisliti, što se događalo kako na nebu tako i na zemlji, na primjer pjev anđela-glasnika, Djevice Marije kojoj je bilo upućeno poslanstvo, ali i Boga koji je bio pošiljalatelj. Zatim u skladu s tim konceptom idemo dalje perom oblikujući i crtajući na papiru, a potom kistovima nanosimo boje na platno ili na zid. Ali zapravo pod izrazom *disegno interno* ne mislim samo na unutarnji koncept stvoren u misli slikara, nego i na koncept koji u sebi stvara svaki intelekt; tako sam radi veće jasnoće i sposobnosti mojih kolega po struci na početku objavio ovaj naziv unutarnjeg plana u nama samima; ali, ako hoćemo potpunije i općenitije razjasniti pojam toga unutarnjeg plana, reći ćemo da se radi o konceptu i ideji koju bilo tko stvara radi spoznavanja i djelovanja. A ja u ovom Traktatu' raspravljam o unutarnjem konceptu koji sebi stvara bilo tko, pod posebnim imenom plana (*disegno*), a ne služim se izrazom nakane kako to rade filozofi i logičari, ni uzora ili ideje kako to rade teolozi, i to upravo zato što se time bavim kao slikar i mislim prvenstveno na slikare, kipare i arhitekta, kojima je potrebno poznavanje i držanje ovoga plana da bi mogli dobro raditi. A znaju svi znalci da treba rabiti nazive u skladu sa zanimanjima o kojima se priča. Nitko neka se, dakle, ne čudi ako preputim ostala imena logičarima, filozofima i teolozima i uzmem naziv *disegno* ('plan') misleći na ljude iz svojega zvanja.« Usp. II, 15, str. 192: »Deset atribucija unutarnjem i vanjskom planu.

1. Unutarnji predmet zajednički svim ljudima koji misle.
2. Zadnja granica svake potpune ljudske spoznaje.
3. Izražajni oblik svih spoznatljivih i osjetljivih oblika.
4. Unutarnji uzor svih umjetnih stvaralačkih koncepata.
5. Gotovo drugo ime i druga stvaralačka priroda u kojoj žive umjetne stvari.
6. Iskra božanstva u nama.
7. Unutarnja i vanjska svjetlost intelekta.

koristiti »teološki«(!) izraz »idea« samo zato što govori »kao slikar slikarima, kiparima i arhitektima«, a praktično-umjetničko prikazivanje, bilo slikarsko, kiparsko ili arhitektonsko, naziva »disegnoesterno«. Iz toga slijedi podjela čitavog spisa u dvije knjige: na jednoj je strani ideja kao »forma spirituale«, koju si stvara intelekt i u kojoj jasno i razgovijetno spoznaje sve prirodne stvari (i to ne samo u njihovoj individualnosti već i u njihovim kriterijima vrste) - a s druge je strane izvedba u bojama, drvu, kamenu ili nekoj drugoj materiji.²⁰⁰

8. Prvi unutarnji pokretač i početak i kraj naših djelovanja.

9. Hranjenje i život svake znanosti i prakse.

10. Uvećavanje svake vrste kreposti i poticanje slave od čega na kraju dolaze sve koristi čovjeku od vlastita rada i ljudske marljivosti.«

Sto se tiče Zuccarijeve terminologije, moramo primijetiti da i on - iako na str. 96 Vasariju ozbiljno prigovara korištenje izraza »idea« u smislu »sposobnosti predodžbe« umjesto u smislu sadržaja predodžbe - termin »disegno« (= idea) jednako tako koristi u dvostrukom značenju, kako za postupak tako i za objekt čina »crtanja«. Kako bismo koristili slično ambivalentan izraz, »disegno« smo najčešće prevodili s »predodžba«.

- 200 Zuccari, *Idea I*, 3, str. 40: »Ponajprije kažem da plan nije materija, nije tijelo, nije akcencija nikakve supstancije, nego je oblik, ideja, red, pravilo ili predmet intelekta u kojem su izražene pomišljene stvari; a to se nalazi u svim vanjskim stvarima, kako božanskim tako i ljudskim, kako ćemo to ubrzo razjasniti. Sada slijedeći nauk filozofa kažem da je unutarnji plan općenito *ideja i forma u intelektu koja predstavlja izričito i odjelito stvar koju je pojmio* onaj koji je sam njegova granica i objekt. A da bi se bolje shvatila ova definicija, treba upozoriti da postoje dvije vrste radnja: vanjske, kao što su crtanje, stvaranje obrisa, oblikovanje, slikanje, klesanje, kovanje, i unutarnje, kao što su razumijevanje, htijenje. Kao stoje nužno da sve vanjske radnje imaju neku granicu...potrebno je da i unutarnje radnje imaju granicu kako bi i one bile potpune i savršene; ta granica nije drugo nego pojmljena stvar; kao da ja, na primjer, hoću shvatiti stoje lav, u kojem slučaju je potrebno da lav kojega sam spoznao bude određenje mojega intelekta; ne govorim o lavu koji trči po šumi i lovi druge životinje da bi se prehranio, jer to je izvan mene; ali govorim o duhovnom obliku koji je oblikovao moj intelekt, koji predočuje prirodu i oblik lava tom intelektu izričito i odjelito, a u tom obliku ili idolu misli intelekt vidi i spoznaje ne samo *običnog lava* u svojem obliku i prirodi, nego *sve lavove*. I iz ovoga se vidi ne samo slaganje između vanjskih i unutarnjih radnja, to jest da obje imaju određeno područje kako bi bile potpune i savršene, nego se posebice vidi i (što je više vezano za našu temu) njihova razlika; dok je granica vanjske radnje materijalna stvar, granica unutarnje radnje je duhovna forma koja predstavlja pojmjenu stvar.«

Odvdj usp. Armenini, nav. dj., str. 137: »Ponajprije mora slikar u mislima

Taj »unutarnji crtež« ili »idea« koja prethodi izvedbi i koja je od nje zapravo potpuno neovisna²⁰¹ sada može (i upravo u tome leži glavna razlika prema shvaćanju renesanse) biti stvoren u duhu čovjeka samo zato jer mu je Bog dao tu sposobnost, jer je ljudska ideja u osnovi samo iskra Božjeg duha, jedna »scintilla della divinità«²⁰². Jer i ideja - pri čijem shvaćanju se Zuccari dođuše u nazivu oslanja na »Platona«, ali po sadržaju daleko više na poznato mjesto iz Tome Akvinskog *Summa* /, 1, 15²⁰³, koje on

imati najljepšu ideju o stvarima koje želi stvoriti, kako ne bi napravio ništa nepromišljenoga i neobazrivoga; nego, reći ćemo ukratko stoji ideja: među slikarima ne treba biti drugoga, nego očigledan oblik stvorenih stvari, koncipiranih u slikarevim mislima, te je stoga ideja čovjeka onaj univerzalni čovjek po uzoru na kojega su napravljeni svi ostali ljudi. Drugi rekoše da su ideje prilike stvari koje je načinio Bog, kao daje, prije nego što ih je stvorio, stvari koje je htio napraviti, oblikovao u glavi, te ih naslikao. Tako se može reći daje slikareva Ideja ona slika koju prvu sebi oblikuje i stvara u mislima o onoj stvari koju želi bilo nacrtati bilo naslikati, a koja nastaje iz njega tek stoji tek stoji dobio temu.«

- 201 Zuccari, *Idea II*, 1, str. 101: »Kažem, dakle, da vanjski plan nije drugo nego ono što se pojavljuje optočeno formom, a bez materije tijela: jednostavan obris, opis, premjeravanje i lik bilo koje stvari, zamišljene ili stvarne; takav plan oblikovan i omeđen linijom primjer je i oblik idealne slike. Linija je, dakle, pravo tijelo i vidljiva sastavnica vanjskog plana, na koji god način da je oblikovan; ovdje mi ni ne dolazi na pamet da razjasnim stoji linija i kako nastaje iz točke, ravna ili zakrivljena, kako to hoće matematičari. Ali kažem ipak, kada oni toj liniji ili obrisu hoće podložiti likovnu predodžbu ili slikarstvo, čine veliku pogrešku; jer linija je jednostavna radnja kojom se formira bilo što podloženo univerzalnom konceptu ili planu, kao što su, recimo, boje podložene slikarstvu, a čvrsta materija kiparstvu, i slično. Ali ta linija kao mrtva stvar nije znanost o planu, niti o slikanju; ona je njegovo provođenje. Ali vratimo se na našu temu: ova idealna slika oblikovana u misli i potom izražena i razjašnjena linijom ili na drugi vidljivi način, zove se općenito plan, jer osjetilo i umu označuje i pokazuje oblik one stvari formirane u mislima i utisnute u ideji.«
- 202 Zuccari, *Idea I*, 7, str. 51 (»Scintilla della Divinità«) ili II, 14, str. 183 (»Scintilla divina nell' anima nostra impressa«). Usp. i II, 1, str. 102: »Duša jest i unutarnja krepost i božanska iskra; produbljenim poimanjem reći ćemo da je upravo onaj dašak svjetlosti usađen u našu dušu, kao slika Stvoritelja, ona oblikovna snaga koju zovemo dušom plana, konceptom, idejom. Ovaj koncept i ideja združeni su s dušom, kao Božjim besmrtnim odsjajem i slikom, onom koja oživljuje osjetila i sve koncepte u poimanju uma.«
- 203 Zuccari, *Idea I*, 5, str. 44 si.: »Platon je, dakle, ideje stavio kod Boga, u njegov božanski um i poimanje [neoplatonističko-patristička reinterpretacija Platona!]; stoga on sam shvaća sve forme koje prikazuju bilo što na

točno citira - samo je praslika imanentna Božjem intelektu po čijem je uzorku on stvorio ovaj svijet (pri čemu dakle i Bog pri stvaranju tako reći i iznutra i izvana »crta«) - a zatim je u drugom redu predodžba koju je Bog usadio anđelima kako bi kao čisto duhovna bića, koja ništa ne mogu spoznati osjetilno, u sebi posjedovali slike onih zemaljskih stvari s kojima će, pogotovo kao anđeli čuvari određenih ljudi ili mjesta, stupiti u kontakt ili spoznavajući ili djelujući²⁰⁴ - a tek je u trećem redu ideja predodžba čovjeka. Kao takva ona se doduše bitno razlikuje od one koja je prisutna u Bogu i anđelima (jer suprotno onoj u Bogu ona je individualna, a suprotno onoj u anđelima nije neovisna o osjetilnom iskustvu), ali i kao takva je zalag za sličnost čovjeka Bogu i omogućuje mu da »stvari jedan novi inteligibilan svemir« i »da se natječe s prirodom«: »Ja stoga kažem daje B o g n a k o n stoje po svojoj dobroti stvorio čovjeka na svoju sliku i priliku htio njemu dati i sposobnost da u sebi samom stvori intelektualnu predodžbu i da uz njezinu pomoć može spoznati sva stvorenja i u sebi samom stvoriti jedan novi svijet i da uz pomoć te unutarnje predodžbe tako reći oponaša Boga i natječe se s prirodom kako bi stvorio beskrajne umjetničke predmete, ali slične prirodi, a uz pomoć slikarstva i kiparstva nama na zemlji mogao predočiti nove vrste raja. A li čovjek se pri stvaranju te unutarnje predodžbe

svijetu; ali u vezi s tim treba primijetiti, kako možda sami ne bismo upali u zabludu ili u nešto gore od toga, da Platon nije koncipirao ideje ili oblike koji prikazuju sve Božje stvari, tako da bi one u Bogu bile različite od njega samoga, kao one koje se nalaze u stvorenom umu, bio on anđeoski ili ljudski; nego je pod tim idejama mislio na samu božansku narav koja poput zrcala kao najčišći čin prikazuje sve stvari jasnije i savršenije negoli što su prikazane naše ideje u osjetilima; to tumačenje je najučienije i najispravnije. Kao što se u Bogu nalaze ideje, tako se u njegovu božanskom veličanstvu nalazi unutarnja predodžba. A, osim filozofskih autoriteta, ovdje ću prikazati i ono što su mi teolozi pokazali da je napisao anđeoski doktor Sveti Toma Akvinski u prvom dijelu svoga djela, u odgovoru na 15. pitanje u prvom članku, to jest da je potrebno razumjeti ideje jer, ako se one ne shvate, nitko ne može biti mudar; kako ideja na grčkom znači isto što na latinskom forma, pod idejama se razumijevaju forme doista različite od onih stvari koje postoje u samima sebi. A ove forme su potrebne jer treba da u svim stvarima koje nisu stvorene slučajno forma bude svrha njihova stvaranja; jer tvorac ne djeluje preko oblika, osim ako se sličnost formi ne nalazi u njemu. To biva na dva načina ...«

204 Zuccari, *Idea* 7, 6, str. 46 i d.

uvijek ponaša drukčije od Boga, jer tamo gdje Bog posjeduje jednu jedinu predodžbu koja je po svojoj supstanci potpuno savršena i sve stvari sadrži u sebi..., tamo čovjek sebi stvara razne predodžbe u skladu s različitošću predmeta koje predstavlja..., a osim toga ona ima i niže porijeklo, naime u osjetilima, što ćemo nadalje i objasniti.«²⁰⁵

Nećemo sada ovdje prepričavati kako je Zuccari iz tog »disegno interno« (koji na kraju svog djela i etimološki tumači kao znak sličnosti Bogu - *disegno = segno di dio in noi*²⁰⁶ -, i koji je slavio kao »drugo sunce svemira« ili kao »drugu stvarajuću prirodu«, kao »drugog svjetskog duha koji oživljava i hrani«)²⁰⁷ na skolastičan, ali nipošto ograničen i nezanimljiv način, nastojao izvesti sva vrijedna postignuća ljudskog intelekta, »metaforicamente« čak i filozofiju²⁰⁸, te kako je rekao da i djelatnost »*intellectus speculativus*«, tj. spoznaja, kao i djelatnost »*intellectus practicus*«, tj. unutarnje, djelovanje proizlaze iz njega, te na kra-

205 Zuccari, *Idea I*, 7, str. 50: »Kažem, dakle, kao što se najveći i najmoćniji Bog, najprviji uzrok svih stvari, da bi djelovao prema van nužno obazire na unutarnji plan, u kojem spoznaje sve načinjene stvari koje pravi, praviti će i može praviti samo jednim pogledom, a ovaj koncept unutar kojega razumijeva stvari isti je u biti s njim, jer u njemu nije niti ne može biti tek slučajno, budući da je najčišći čin; stoga, budući da je svojom dobrotom i zato da bi u maloj slici prikazao izvrsnost božanskog umijeća, stvorio čovjeka na svoju sliku i priliku, te mu dao dušu, nematerijalnu i nekvarljivu sastavnicu, moć duha i volje, pomoću kojih nadmašuje i vlada svim ostalim svjetskim stvorenjima, osim Anđela, i, da bi bio skoro pa drugi Bog, htio mu je stvoritelj dati i sposobnost da u sebi formira unutarnji umni plan, kako bi pomoću njega spoznao sva ostala stvorenja i stvorio u sebi novi svijet, te da bi, budući u unutarnjosti duhovan, imao i uživao u onom što ima i čime vlada u vanjštini, a materijalno je; i osim toga, zato da bi pomoću ovoga plana, skoro oponašajući Boga i takmeći se s prirodom, mogao proizvesti nebrojene umjetne stvari slične prirodnima, tako da preko slikarstva i kiparstva na zemlji možemo vidjeti nove rajeve. Ali, čovjek je, kada stvara ovaj unutarnji plan, različit od Boga, jer, dok Bog ima samo jedan plan, koji je u svojoj biti savršen i obuhvaća sve stvari, a koji zapravo nije različit od njega samoga; jer sve ono što je u Bogu, to je sam Bog, čovjek u sebi stvara različite predodžbe, prema tome što su različite stvari koje zapaža, ali njegov plan zavisi od slučaja do slučaja; od toga potječe njegov pad, dakle od osjetila, kao što ćemo reći poslije.«

206 Zuccari, *Idea II*, 16, str. 196.

207 Zuccari, *Idea II*, 15, str. 185.

208 O prijašnjim zasadama takva masovnog širenja pojma »disegno« koji je povezivanjem s pojmom »idea« i sam postao posvećen, usp. bilj. 191.

ju to unutarnje djelovanje opet podijelio na moralno i umjetničko.²⁰⁹ Nama je bitno samo ono posljednje: »disegno interno humano, pratico, artificiale« (»interno« u suprotnosti s »esterno«, »humano« u suprotnosti s »divino« ili »angelico«, »pratico« u suprotnosti sa »speculativo« i »artificiale« u suprotnosti s »morale«) i ovdje je sada ona točka gdje pitanje o mogućnosti umjetničkog stvaralaštva nalazi svoj jasan odgovor. Jer time što ljudski intelekt, po svom udjelu u sposobnosti Boga da stvara ideje i po svojoj sličnosti s božjim duhom kao takvim, posjeduje sposobnost da u sebi stvori »forme spirituali« svih stvorenih stvari i da ih prenese u materiju, između postupka čovjeka koji stvara umjetnička djela i postupka prirode koja stvara zbilju postoji, tako reći putem Božjeg predodređenja, jedna nužna suglasnost koja umjetniku dopušta da bude siguran u objektivnu adekvatnost između svojih proizvoda i onih iz prirode: »Razlog tome- a ovo je u punoj suglasnosti s Aristotelom i vrlo slično s Tomom Akvinskim čiji se »opći« nauk o umjetnosti ovdje koristi za teoriju (crtajućih) »umjetnosti« u užem smislu - da umjetnost oponaša prirodu nalazi se u činjenici da unutarnja umjetnička predodžba, a stoga i umjetnost, pri stvaranju umjetničkih stvari postupa na isti način kao i sama priroda. Dokaz tome zašto se priroda može oponašati nalazimo u tome što ju ka njenom cilju i načinu postupanja vodi jedan intelektualni princip ...; a budući da umjetnost kod svojih postupaka promatra to isto, pogotovo uz pomoć navedenih (unutarnjih) predodžbi, onda priroda može biti oponašana od strane umjetnosti i umjetnost može oponašati prirodu.«²¹⁰ Zuccariju je doduše jasno da čovjek kao

209 Zuccari, *Idea I*, 8 i 9, str. 52 i d.

210

Zuccari, *Idea 7*, 10, str. 59 i d.: »Razlog zbog kojega umjetnost oponaša prirodu je taj, što se unutarnji umjetnički plan i sama umjetnost u proizvodnji umjetnih stvari ponašaju na isti način kao i sama priroda. Ako želimo znati zašto se priroda može oponašati, to je zato jer je uređena umnim načelom koje je samo sebi svrhom i vrši vlastite radnje; stoga je njezino djelo ujedno djelo

Toma Akvinski, *Phys. II*, 4 (Frette-Mare, str. 348): »umjetnost oponaša prirodu... Razlog toga što umjetnost oponaša prirodu je taj, što je načelo djelovanja umjetna spoznaja... Prirodne se stvari mogu oponašati umjetnošću stoga što neko umno načelo upravlja cijelom prirodom za svoju svrhu, tako da se djelo prirode čini djelom uma, dok preko određenih posrednika

tjelesno biće i stoga kao netko tko je upućen na spoznavanje putem tjelesnih organa, te unutarnje predodžbe može stvarati samo na osnovi osjetilnog iskustva. Međutim, on je jasno predviđajući zamjerke koje mogu nastati zbog tog izmjeničnog odnosa između senzualne i idejne spoznaje, pokušao osigurati genetski i sustavni prioritet »idee« naspram osjetilnim dojmovima: Ne uzrokuje osjetimo opažanje stvaranje ideje; upravo ideja (uz pomoć mašte) pokreće osjetimo opažanje; osjetila se samo tako reći pozivaju u pomoć da bi se razjasnile i oživjele unutarnje predodžbe²¹¹, a na tvrdnju da intelektualna i idealna predodžba ipak

nepogrešive inteligencije, kako kažu filozofi; budući da pomoću uobičajenih i sigurnih sredstava postiže svoj cilj; i zato jer se on sam obazire na umjetnost u svojem djelovanju, s pomoću uglavnom spomenutog plana, ali i taj plan može oponašati umjetnost i ona njega.«

ide prema stanovitim ciljevima: jer i umjetnost oponaša djelujući.«

Promatrano na taj način »imitatione« može naravno obuhvaćati i prikazivanje koje »idealizira«, jer taj se izraz ne smije posvuda, a posebno ne kod Aristotela i Tome, tumačiti u smislu tzv. »realizma«: kod Dantija (usp. str. 44 u bilj. 187) je »imitare« (u suprotnosti s čistim »ritrarre«) čak označavalo »idealizirajuću« vrstu reproduciranja prirode. »U svezi sa Zuccarijem i njegovim aristotelovsko-skolastičnim rješenjem problema oponašanja usp. Lomazzo, *Trattato /*, 1: »Osim toga slikar se mora služiti ovim razmjerno raspoređenim crtama na određeni način i prema pravilu 22, koje nije drugo nego ono kojim se služi i postupa sama priroda dok izrađuje nekakav svoj sklop; priroda pretpostavlja materiju koja je stvar bez oblika, bez ljepote i bez granica, a zatim u materiju uvodi formu koja je lijepa i omeđena stvar.« - Razlika između Lomazza i Zuccarija je u tome što Lomazzo u *Trattatu* postupa još uvijek snažno u duhu starije teorije umjetnosti koja je imala praktično usmjerenje, iako je njegovo zanimanje za spekulativno već nadmašilo starije autore: njegova spekulacija je više uvod i uljepšavanje konkretnih propisa koji su najvećim dijelom preuzeti iz starijih izvora i on još uvijek želi umjetnika neposredno poučavati. Tek je Zuccari u tolikoj mjeri obuzet čisto spekulativnim problemom da mu je posvetio čitavu jaku knjigu koja se njime sustavno bavi i pri tome se gotovo u potpunosti odrekao neposredno korisnog, praktično upotrebljivog.

211 Zuccari, *Idea J*, 11, str. 63 id. : »Eto, to je potreba koju za osjetilima ima naša duša, zato da bi razumjela i na prvom mjestu oblikovala svoj unutarnji plan. A, kako primjeri olakšavaju stvari, donijet ću primjer na koji način se u našem duhu oblikuje plan.

ne može raditi iz vlastite snage, iako duhu priopćava prvo svjetlo i prvi pokret, jer intelekt ionako spoznaje samo pomoću osjetila, odgovara se na sljedeći način: »Vrlo oštroumna primjedba, ali bezvrijedna i bez ikakva smisla. Jer jednako tako kako su javne stvari vlasništvo svih i svatko se njima može slobodno poslužiti, ... ali se nitko, osim vladara, ne smije nametnuti kao njihov apsolutni gospodar, tako možemo reći da su duh i osjetila podređeni ideji (disegno), a ona se poput monarha, vođe ili vladara njima služi kao svojim neograničenim vlasništvom.«²¹²

Ponovimo dakle još jedanput: Ono što čitavoj toj novoskolastičkoj spekulaciji o umjetnosti, a osobito Zuccarijevu mišljenju - koje današnjem mišljenju nije lako razumljivo - daje njezino simptomatično značenje, nije samo prihvaćanje srednjovjekovno-skolastičkog razmišljanja (koje je samo po sebi krajnje zanimljivo) u teoriji umjetnosti²¹³, nego ponajprije činjenica da se ovdje po prvi put sama mogućnost umjetničkog stvaralaštva

Ali kažem da kao što kada se pali vatra kremen tuče kamen, od kamena vrcaju iskre, iskre pale stijenj, te kada se stijenu približi sumpor, pali se svjetiljka: isto tako i umna sposobnost udara kamen koncepta u ljudskom umu; a prvi koncept koji zaiskri, zapali stijenj u mašti i pokreće idealne vizije i zamisli; taj prvi koncept je nezavršen i zbrkan, i ne može se razumjeti duševnom ili umnom sposobnošću koja bi bila djelatna i moguća. Ali ova iskra malo po malo postaje oblik, ideja, stvarno viđenje i duh koji se formira iz te spekulativne i formativne duše; zatim se pale osjetila kao sumpor i pale svjetiljku mogućeg i djelatnog uma, a nakon što se ona upali, širi svoju svjetlost u spekulaciju i dijeli se u sve stvari; odatle nastaju zatim jasnije ideje i sigurniji sudovi, zbog kojih onda prerasta umna inteligencija u umu u spoznaju i formiranje stvari; i iz oblika nastaje red i pravilo, iz reda i pravila iskustvo i djelovanje; i tako ta svjetiljka postaje svijetla i jasna. «
Značajno je da je Zuccari u bilj. 210 pri citiranju jednog dijela iz Tome izostavio rečenicu: »Svu spoznaju primamo preko osjetila od osjetilnih i prirodnih stvari...« Usp. i bilj. 80 i 132.

- 212 Zuccari, *Idea II*, 11, str. 164: »Ovdje će se možda neki častan um usprotiviti i reći da ovaj idealni koncept i crtež u mislima, premda je prvi poticaj i prvo osvjetljenje umu, ne djeluje sam za sebe, budući da je um ono što posredstvom osjetila upravlja svime.

Sitna je to opreka, ali isprazna i bez važnosti: ali, kako su općene stvari svima svojstvene i svatko se njima može slobodno služiti jer sudjeluje u njima, kao i u dobrima države, ali nitko ih se ne može dočepati kao apsolutni gospodar, ako nije sam vladar; na ovaj način, budući da su um i osjetila podređeni crtežu i konceptu, možemo reći da se crtež, kao njihov vladar, upravitelj i zapovjednik, služi tim dobrima kao vlastitom stvari.«

- 213 O tome usp. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde VI*, str. 117.

postavlja kao problem. Posezanje unatrag za skolastikom samo je simptom - a istinski novo sastoji se u promijenjenom duhovnom stavu koje je to posezanje unatrag učinilo mogućim i potrebnim: Jaz između subjekta i objekta sada je jasno uočen i premošćuje se time što se pokušava naći načelno razjašnjenje odnosa između stvaranja ideje i osjetilnog iskustva. Ideji se pokušava vratiti njezin apriorni i metafizički karakter bez negiranja nužnosti osjetilnog opažanja, i to tako da se princip stvaranja ideje ljudskog duha izvodi neposredno iz Božjeg spoznavanja. Tako se onaj »disegno interno«, koji ima sposobnost davanja svjetla, poticanja i života duhu, a opet se, sa svoje strane, može razjasniti i usavršiti osjetilnim opažanjem, čini poput dara, poput izljeva Božje milosti. Taj autoritaran ljudski duh, koji je postao svjestan svoje spontanosti, smatra da tu spontanost naspram osjetilnoj zbilji može održati samo na taj način daje legitimira sub specie divinitatis - genij opravdava svoju izričito spoznatu i naglašenu uzvišenost svojim porijeklom u Bogu. -

To metafizičko i to izrazito teološko-metafizičko utemeljenje »općenito umjetničkog prikazivanja« slaže se s jednako takvim utemeljenjem ozbiljenja ljepote. Međutim, ne smijemo očekivati da ćemo i njega naći u takvu djelu kao što je Zuccarijevo. Jer Zuccari je kod svog uglavnom peripatetično-skolastičkog stava - usprkos »učenuju o idejama« - rješenje problema subjekt-objekt tražio samo u paralelizmu između prirodnog i umjetničkog »stvaralaštva«, te duhu umjetnika mogao pripisati sposobnost natjecanja sa zbiljom putem prikazivanja svih stvorenih stvari neovisno o ikakvim modelima²¹⁴, štoviše slobodnim izumljivanjem najrazličitijih »capricci e cose varie e fantastiche« (»hi-

214 Usp. razlikovanje dobrih i loših umjetnika koje je istaknuo još Schlosser *Materialien VI*, str. 118), pri čemu je lošima potreban model, a dobrima nije (najniže se nalaze oni kojima je kao uzor potrebno tuđe umjetničko djelo); Zuccari, *Idea II*, 3, str. 115: »Premda je ovo svakako potrebno za naše bavljenje slikarstvom, kiparstvom i arhitekturom, zato da bismo ih unaprijedili, isto tako je skupa s ovim prirodnim vanjskim naumom potreban poglavito i unutarnji intelektualni i osjećajni; ali onaj prvi nije savršen kao pravi uzor. U tome je i razlika između izvrsnih slikara, kipara i arhitekata i onih koji su u našem zvanju manje izvrsni, da jedni ne znaju crtati, klesati ni stvarati bez vanjskog uzora, a drugi rade te iste stvari bez bilo kakva drugog unutarnjeg intelektualnog plana.«

rova i raznih stvari iz mašte«)²¹⁵, ali ne i sposobnost da ih nadvlada »čišćenjem« ili »pojačavanjem«: Najvažniji cilj umjetničkog prikazivanja - koje treba nastojati, adekvatno sastavu čovjeka iz »corpo«, »spirito« i »anima«²¹⁶, pažljivo odrediti vanjske oblike, dati hrabre i živahne pokrete i stanovitu ljupkost i lakoću u crtežu i boji - taj cilj je za Zuccarija, na kraju, najviši mogući stupanj oponašanja: »To je«, tako glasi nakon beskonačnog prepričavanja anegdota trompe-l'oeil, »istinski, stvarni i opći cilj slikarstva da oponaša prirodu i sve artefakte i to tako da zavara oči svih ljudi, pa i poznavalaca: Povrh toga ono u gestama, pokretima, očima, ustima itd. posjeduje jedan tako životan i pravi izraz da otkriva unutarnje strasti, ljubav, mržnju, požudu, strah, radost...«²¹⁷

Dakle u Zuccarija, u kojega je, kao i u svakog aristotelovca, taj posebni problem ljepote uzmaknuo i morao uzmaknuti pred općenitim problemom »oblikovanja«²¹⁸, nećemo naći razjašnjenje o tome stoje manirizam mislio o problemu ljepote - ali

215 Zuccari, *Idea II*, 4, str. 118 i d. I takvi »capricci« moraju imati vlastito pravilo i mjeru (str. 121). Usp. Pachecova zanimljiva razmišljanja (bilj. 197) po kojima su i stvorenja koja su prirodi strana, npr. himere itd., ustvari samo nove »složenice« formi koje su same po sebi prirodne.

216 Zuccari, *Idea II*, 1, str. 101 i d.; *II*, 3, str. 114. U skladu s poimanjem koje je uobičajeno za čitavu renesansu »spirito« stoji kao posrednik između »corpo« i »anima«.

217 Zuccari, *Idea II*, 6, str. 132: »Istinita, prava i sveopća svrha slikarstva upravo je da oponaša prirodu i sve umjetne stvari, da zavodi i vara oči živućih i najučenijih ljudi. Osim toga u pokretima, kretanjama, životnim gibanjima, u očima, u ustima i u rukama, kao da se radi o istinitom i živom, izražava to, da otkriva unutarnje strasti, ljubav, mržnju, želju, bijeg, naklonost, veselje, tugu, bol, nadu, očaj, strah, smjelost, bijes, nagadanje, podučavanje, raspravljanje, htijenje, zapovijedanje, pokoravanje i, na kraju, sve ljudske radnje i čine.«

218 Naravno da to ne isključuje Zuccarijevo (*Idea II*, 2, str. 109 si.) iznošenje neizbježne anegdote o krotionskim djevicama - međutim, opomena za »izbor«, koja je vezana uz tu priču, nije sustavno povezana s njegovim općim stavom. Uz to se podrazumijeva i obvezna »klauzula« da se ta elekcija ne smije previše približiti »oponašanju prirode«: »I, budući da skoro sva prirodna stvorenja trpe od nekakva nesavršenstva i vrlo rijetka su savršena, a posebice ljudsko tijelo koje je često manjkavo u proporciji i položaju svakog uda, potrebno je da slikar i kipar dobro poznaju simetriju i dijelove ljudskog tijela te da iz tog tijela izaberu najljepše i najdražesnije dijelove da bi s pomoću njih oblikovali izvrstan lik nasljedujući najljepša djela Prirode.«

utoliko više u onih autora koji su manje ili više pod snažnim utjecajem ηεοπλατοηζμα²¹⁹: i to neoplatonizma u čijem je sustavu pojam καλόν (kao prevladavanje metafizičke suprotnosti između είδος ι όλη) već u antici imao središnje mjesto i koji je upravo svojim renesansi primjerenim preoblikovanjem i novooblikovanjem posebno revno formirao učenja o lijepom. Kao što smo već vidjeli, teorija umjetnosti renesanse isprva je gotovo prešla preko neoplatonskih učenja. Međutim, u drugoj polovici činkvećen-ta ona su prigrljena s utoliko većim žarom i tako raspravama teorije umjetnosti o problemu ljepote utisnula svoj karakteristični pečat. Time što duh traži novu poziciju naspram prirode, iznova se budi potreba - kako u svezi s problemom »prikazivanja općenito«, tako i u svezi s problemima ozbiljenja ljepote - metafizički legitimirati vrijednost i značenje lijepog. Nije više dostatno naći vanjsko obilježje lijepog u kvantitativnoj i kvalitativnoj »harmoniji« koja još uvijek vrijedi kao njegovo bitno fenomen-sko obilježje²²⁰, nego se želi dosegnuti princip kod kojeg je harmonija samo osjetilni izraz - a taj princip ljepote nalazimo upravo ondje otkuda je i Zuccari pokušao izvesti sposobnost umjetničkog stvaralaštva kao takva: u Bogu. Osjetima je ljepota opet vrijedna u smislu neoplatonizma srednjeg vijeka samo stoga i utoliko stoje vidljiv izraz dobrog²²¹ (tako daje tjelesno lijep čov-

219 U Zuccarijevoj »Idei« ne možemo prepoznati znatno više platonskog ili neoplatonskog, što ne bi već bilo sadržano u Tominim stavovima: temeljni je stav u potpunosti aristotelsko-visokoskolastički.

220 Aristotelizam se izgleda i dalje zadovoljava s čisto fenomenološkom definicijom ljepote u smislu συμμετρία ι ευχρία - pa i u Lomazzovu *Trattato*. Tako Jul. Caes. Scaliger pjesničku »pulchritudo« određuje na sljedeći način: »ideja izvučena iz mjere, oblića, položaja, broja i boje dijelova. Mjerom dijelova zovem pravu količinu« (Citat kod Brinkschulte, nav. dj., str. 46). Kao kriterij ljepote uz »harmoniju« se često navodi »prosjeknost«, ali ta se dva postulata na kraju svode na isto (usp. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, str. 140 i d.).

221 Usp. Vincenzo Danti, nav. dj., pogl. VII/VIII, str. 37 i d. (k tome Schlosser, *Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh.*, 1. c, i *Materialien zur Quellenkunde VI*, str. 119): uz vanjsku ljepotu koja proizlazi iz savršene proporcije vidljivo - tjelesnog, postoji i unutarnja koja je nazvana »grazia«, a koja se sastoji od »sposobnosti da se može dobro razgovarati o stvarima, dobro ih spoznati i prosuditi« i koja počiva na savršenoj proporciji ne - vidljivo - tjelesnog, naime na dijelovima mozga; obje vrste ljepote slažu se u tome da su dopadljive samo stoga jer su izraz dobrog, koje opet »ovisi o

jek nužno i duhovno »čist« ili »jednostavan«²²², a najčešće ponavljana definicija ljepote tog vremena utoliko je u skladu sa starom metafizikom svjetla Dionizija Areopagita, koju je strastveno preuzeo Ficino i ljudi razdoblja o kojem govorimo kao što su Giordano Bruno i Patrizzi, stoje »odbljesak« ili »zraka« sjaja koji proizlazi iz Božjeg lica.²²³ U skladu s time se sada

vrhovnom dobru«. Kod Dantija je dakle pomiješan duh platonizirajuće metafizike (koji se ne očituje samo u izvođenju ljepote iz dobrog i objašnjavanju ružnog kao otpora materiji, već i u načelnom priznavanju one unutarnje ljepote kod vanjske ružnoće - »jer često su je vidjeli u ružnih ljudi« - a kao prototip će uvijek vrijediti platonski Sokrat) posebno jasno s peripatetičkom filozofijom prirode i sokratskog racionalizma, a koji dolazi do izražaja u svodenju unutarnje ljepote na dobar odnos između dijelova mozga i u izjednačavanju »savršene proporcije« sa savršenom prikladnošću: »Proporcija nije drugo negoli savršenstvo sklopa stvari u sposobnosti da se može uporabiti za postizanje nečijeg cilja.« Dakle, po njemu je lijepo ono što na najsavršeniji način ispunjava svoju svrhu, svoj prirodni τέλος, kao stoje najljepše ono drvo čija krošnja najbolje ispunjava zadatak time što korijen štiti od prejakog sunca i previše kiše i time omogućuje najveću moguću plodnost čitave biljke.

Smijemo primijetiti da se to teleološko učenje o ljepoti, koje ustvari možemo svesti na sokratsko izjednačavanje καλόν sa χρησίμων, može jednako tal'no dokazati u skolastici (Toma, *Summa theol. I, 2*, qu. 54, art. 1 c), kao i u arapskoj filozofiji XI. stoljeća (Al. Ghasāli, *Das Elixir der Glückseligkeit*, ed. H. Ritter, 1923, str. 147 sL). Međutim, Arapinu u skolasticima je strana pomisao da je u m j e t n o s t pozvana na to realizira ἀνδρῶπος τέλειος (»savršeni čovjek«) ili ἵππος τέλειος (»savršeni konj«).

222 Tako R. Borghini, nav. dj., str. 122, gdje se ljepota osim toga dovodi u vezu s dobrom humoralnom kakvoćom. Već smo gore, u bilj. 136, vidjeli daje autor poput Castiglionea ljepotu smatrao isijavanjem božje milosti i u skladu s time i izrazom unutarnje dobrote: ali bitno je pripomenuti daje taj način razmišljanja tek 50 godina poslije postao dijelom oblikovanja pojma teorije umjetnosti.

223 Uz Lomazza (citat str. 126 i d.) navodimo i Cesare Ripa, *Iconologia*, Rim, 1603, s.v. »Bellezza«: »Ljepota se slika s glavom skrivenom među oblake, jer nema stvari o kojoj se teže može raspravljati ljudskim jezikom i koja se manje može spoznati ljudskim umom nego stoje Ljepota koja u stvorenim stvarima nije drugo nego (metaforički) *sjaj iz lica Božjega*, kako to određuju platonisti, budući daje prva Ljepota jedna te ista stvar s onom ljepotom koja je kasnije, prisvajajući sebi ideju zahvaljujući dobrohotnosti Stvoritelja prema stvorenjima, uzrok tomu da stvorenja u bilo kojem obliku razumiju Ljepotu.« Lik koji personificira »Bellezzu« trebao bi u jednoj ruci nositi ljljan, a u drugoj kuglu i šestar, jer svaka ljepota (sc. fenomenološki promatrano): »sastoji se od mjera i proporcija«.

Pozivajući se na Ripu i Lomazza, Francesco Scanneiii definira u *II Micro-*

potpuno drukčije shvaća i negativni fenomen ružnoće: dok se teorija umjetnosti rane i visoke renesanse (a kao stoje sada već razumljivo, i Zuccarijeva)²²⁴ zadovoljavala jednostavnom konstatacijom da priroda vrlo rijetko ili gotovo nikada ne stvara nešto savršeno lijepo, tako sada i ta činjenica nalazi svoje metafizičko objašnjenje i opravdanje u »otporu materije« - one materije koja je za Zuccarijev aristotelizam bila sasvim prikladan i poslušan substrat božje i ljudske ideje²²⁵, ali koja se kod neoplatonski orijentiranih mislilaca tog vremena pojavljuje kao princip

cosmo della Pittura, Cesena 1657., I, 17, str. 107 sljedeće: »... nije...toliko žuđena ljepota drugo nego *odsajaj vrhovnog svjetla* i nekakva *zraka Božanstva* koja mi *izgleda* daje sastavljena s dobrom *simetrijom dijelova* i složena s *ljupkim bojama*, ostavljena na zemlji kao ostatak i jamstvo života nebeskog i besmrtnog.« Ovdje posebno jasno dolazi do izražaja odnos neoplatonski-metafizičkog određenja ljepote prema klasično-fenomenološkom.

224 Usp. Zuccari, citirano bilj. 218; k tome Alberti, cit. bilj. 134; Dolce, cit. bilj. 190.

225 Zuccari, *Idea I*, 10, str. 59: »...vanjska materija sposobna da proizvede te učinke...«, »materija i teme slikarstva.« Tamo gdje postoji potreba za objašnjavanjem nedostatnosti određenih prirodnih ili umjetničkih pojava, ne navodi se kao uzrok otpor materije već nesavršenost »agensa«, tj. snage koja djeluje i oblikuje; npr. I, 10, str. 60, gdje se objašnjava zaostajanje umjetničkih djela za prirodnim stvarima: »Tako da se čini da ga oponaša u slikanju ili klesanju životinje, što, međutim, ne znači pravo oponašanje, nego prije ocrtavanje ili klesanje; a ovomu je uzrok razlika koja postoji između Božanske umjetnosti koja stvara naravne stvari i naše umjetnosti koja proizvodi umjetne stvari, jer ova prva je savršenija, općenitija i s beskonačnom snagom, što su uvjeti koji manjkaju našoj umjetnosti; to je ujedno uzrokovano i razlikom između Božjeg i ljudskog nauma, jer Božji je najsavršeniji i beskrajno snažan, a naš je nesavršen (usp. suprotno tome citirane izjave Leonarda da Vincija u bilj. 303); dok naš može biti uzrokom nekih manjih čina i manje važnosti, Božji je uzrok najveličanstvenijih i najvažnijih čina.« Nadalje II, 6, str. 132 si., gdje se upućuje na to da i sama priroda nekada stvara nakaradnost (kako bi se spriječio zaključak da je umjetnost kao takva kriva za pojedina loša umjetnička djela): » Treba stoga svatko hvaliti i cijeniti slikarstvo, ne smije ga nitko unižavati, ni njegove plemenite učitelje iz posebne svrhe koja se slučajno tiče i njega i njih: istina, pojavljuju se ponekad loše slike koje izvrgavaju sramoti jedno inače časno zanimanje, ali po tom bismo onda trebali grđiti djela prirode i prirodu samu, budući da i prečesto vidimo čudovišne oblike u njoj; ipak znamo, premda je manjkava u nekim stvarima, što je uzrokovano nedostatkom nekih čimbenika, daje ona sama savršena, jer djeluje pomoću savršenih čimbenika; isto možemo reći i o umjetnosti slikarstva.« (Tu usp. Aristotel, *Phys. Ausc*, I, 8, 199 i Tomlin komentar, Frette-Mare XXII, str. 375.)

ružnog i zlog. Prava »disposizione della materia« (»sastav stvari«) je sada ona koja uzrokuje pogreške ili zablude prirodne pojave²²⁶, a umjetniku se sada - jer on je po prijašnjem shvaćanju samo trebao iz dane pojave izabrati i izvući lijepo - dodjeljuje krajnje metafizički zadatak da toj pojavi učini ponovo valjanim principe koji su ispod nje prikriveni, tj. da kao »upravitelj Božje milosti«, kako ga naziva jedan od autora, prirodne stvari opet svede na njihovo iskonsko stanje koje im je dodijelio njihov vječni stvoritelj; on je taj koji im dodjeljuje tu nedosegnutu savršenost i ljepotu²²⁷ time što u duhu stvaraj jednu »perfetta forma intenzionale della natura« (»savršeni namjerni oblik prirode«)²²⁸: Ljepo u umjetnosti ne nastaje više pukom sintezom raspršenoga, ali ipak danog mnoštva, već intelektualnim motrenjem εἶδος koji u zbilji uopće ne možemo susresti.

Postavlja se pitanje na koji način i pod kojim uvjetima umjetnik može tu nadzemaljsku, nadzbijsku ljepotu prepoznati i iznijeti na vidjelo; najjasniji odgovor daje nam milanski slikar Giovanni Paolo Lomazzo, čiji je *Trattato delVarte della pittura* orijentiran još peripatetički i krajnje skolastički, ali za razliku od toga, spis *Idea del Tempio della Pittura*, koji je objavljen 6 godina poslije, postaje glavnim zagovornikom novoplatonske metafizike umjetnosti²²⁹. U tom djelu²³⁰, koje na pravi maniristički

226 Usp. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie delV Arte*, 1648., I, str. 3 (citirano kod Birch-Hirschfeld, nav. dj., str. 107): »I stoga se događa da prirodna tijela u svojoj proizvodnji zbog lošeg razmještaja materije često ostanu s mnogim nedostacima, a posao i čast da ih svede na ono stanje u kojem su bili kada ih je napravio Stvoritelj dodijeljena je slikarstvu, kao i to da ih kao djelitelj božanske milosti svede u stupnjeve savršenstva i ljepote.« Nadalje, Vine. Danti (usp. Schlosser I. c), Bellori (cit. str. 130) i već Vašari (Proemio delle Vite = I, str. 216): »Tako je Božanski arhitekt vremena i prirode, budući da je najsvršeniji, u nesavršenosti materije htio pokazati kako se može oduzeti i dodati na isti način na koji to rade dobri kipari i slikari... «

227 Ridolfi, citat u prethodnoj bilj.

228 Vine. Danti, nav. dj. XVI, str. 91.

229 Nije potrebno posebno isticati da predanost novoplatonizmu nije kod Lomazza ni kod drugih pisaca isključivala utjecaj aristotelizma. Nisu ga čak odbijali ni članovi florentinske »Academia Platonica«, već asimilirali. Kod Lomazza možemo u svakom slučaju pratiti kako u *Idea del Tempio della Pittura* neoplatonski elementi u određenoj mjeri »prekrivaju« aristotelovski-skolastične koji su prevladavali u *Trattato*.

230 Milano, 1590.

način - jer astrološka i kozmička razmišljanja tek su sada postala spekulativnim elementima²³¹ teorije umjetnosti - »hram« umjetnosti uspoređuje se s nebeskom građevinom, dodjeljuje joj se sedam slikara kao vladara i njezinu teoriju u potpunosti temelji na principu brojke sedam, jedno je poglavlje posvećeno pitanju »Kako se spoznaju i utvrđuju proporcije prema ljepoti.«²³² Tako to djelo, prožeto velikom količinom kozmoloških i astroloških misli, kaže da se ljepota pojavljuje u mnogim oblicima i u umjetnosti mora biti iskazana u mnogim oblicima; ali ona je po svom biću samo jedna: živa duhovna »grazia« koju isijava lice Božje i koju takoreći reflektiraju tri manje ili više čista ogledala. Božja zraka isprva se prelijeva u anđele, u čijoj svijesti stvara pogled na nebeske sfere kao čiste praslike ili ideje; zatim u (ljudsku) dušu gdje stvara um i misli; i na kraju u tjelesni svijet gdje se pojavljuje kao slika i lik. Dakle, i u tjelesnim stvarima božje lijepo nastaje pod utjecajem njihove ideje, ali samo pod uvjetom daje (i utoliko stoje) njihova materija spremna i voljna prihvatiti taj utjecaj - spremna i voljna prilagoditi se biti ideje koja se u njoj treba izraziti s obzirom na red, mjeru i vrstu (»ordine«, »modo« i »specie«, stoje sve opet ovisno o sastavu određene individue); tako dakle postoji jupiterska, saturnska i marsovska ljepota²³³ (budući da zraka Božjeg lica na svom putu ka zemlji mora proći svijest anđela i tamo se takoreći diferencira s obzirom na prirodu pojedinih nebeskih sfera), od kojih su neke manje, a neke više savršene, ali u svojoj ukupnosti odražavaju jednu apsolutnu ljepotu. Čovjeku koji želi te višestruke oblike i stupnjeve ljepote spoznati ili iskazati u umjetničkom djelu trebaju neki drugi organi od tjelesnih; jer budući da ona sama - možemo to usporediti sa svjetlom kroz koje ju opažamo - po svom biću nije tjelesna i nalazi se tako daleko od svijeta materije, te u njemu može biti iskazana na adekvatan način samo pod krajnje povoljnim uvjetima, može bi-

231 Usp. npr. samog Lomazza, *Trattato VI*, 9, str. 310 si. (učenje o temperamentima); II, 7, str. 110 i d. (planete). Nadalje npr. Zuccari, *Ideali*, 15, str. 187 i d.

232 Lomazzo, *Idea...*, pogl. 26, str. 72 i d.: »0 načinu kako se spoznaju i uspostavljaju proporcije ljepote.«

233 Vezano uz ovaj stav pogledaj stoje naznačeno u bilj. 93; njegovi korijeni leže u kasnom helenizmu, usp. npr. H. Ritter u *Vorträge der Bibliothek Warburg I*, 1922., str. 94 i d.

ti i spoznata samo kroz unutarnji duhovni smisao i ponovno stvorena samo na osnovi unutarnje duhovne slike. Taj unutarnji smisao je u m, a ta unutrašnja slika je otisak koji je u nju utisnut, onaj utisnuti »pečat« vječnih i božjih praoblika - »formula idearum«. ²³⁴ I slikar može snagom takvih darova spoznati ljepotu prirodni stvari i promatrajući njihova vanjska obilježja i uvjetovanosti izraziti je djelima svojih ruku.

Onom koji pomalo pozna filozofsku literaturu rane renesanse, učinit će se misli ovoga poglavlja - isprva pomalo neobične zbog svoga svojstvenog povezivanja nebeskog i zemaljskog svijeta, od kojih se obično citira jedna rečenica istrgnuta iz konteksta i stoga krivo tumačena ²³⁵ - začuđujuće poznatim; i uistinu: Lomazzova izlaganja, izuzmemo li ono stoje izostavljeno, dodano ili izmijenjeno pri redigiranju, nisu ništa drugo doli gotovo istovjetno ponavljanje učenja o ljepoti koje iznosi Marsilio Ficino u svom komentaru o Platonovu »Simpoziju« ²³⁶ i koje je s obzirom

234 »Formulae idearum« su dakle takoreći otisci stvarnih ideja, a one opet strogo shvaćene unutar okvira svog pojma mogu prebivati samo u nadljudski inteligentnim bićima. U bilj. 223, u citiranim izjavama Cesarea Ripe nalazimo naznake stava da je spoznaja lijepog moguća samo povratnim pozivanjem zemaljskih stvari na ideje.

235 Naime rečenica: »Ponajprije moramo znati da ljepota nije drugo do stanovita živahna i duhovna dražest.« Tvrđi se daje Lomazzo tom rečenicom ljepotu definirao kao- »ljupkost u pokretu«, što se povezuje s naklonosti manirizma prema jakoj i slobodnoj pokretljivosti i u najnovije vrijeme sučeljava s »florentinskim« poimanjem ljepote kao jedne »convenienza« koja počiva na adekvatnosti mjere (usp. Birch-Hirschfeld, nav. dj., str. 40; W. Weisbach u *Zeitschr. f. bünd. Kunst*, N. F. XXX, 1919., str. 161 i d.; Giacomo Veseo u *U arte XXII*, 1919., str. 98). Već i sama relativna rečenica koja se nadovezuje: »ona koja se prva ulijeva u anđele...« trebala je izazvati sumnju prema ovom tumačenju. Ta rečenica ustvari je i doslovni citat iz navedenog Ficinova poglavlja čijom se zaključnom definicijom Lomazzo jednostavno unaprijed poslužio i stavio na početak svog izlaganja.

I Lionello Venturi se dao zavesti u svojoj knjizi *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919, str. 111 i d.), koja je inače vrlo poučna, te Lomazzovu svjetlosnu metafiziku (koju je ovaj opet preuzeo od Ficina i koja na kraju krajeva potječe od kršćanskog neoplatonizma), tumačio kao posebno dubokomnu interpretaciju leonardijevskog »chiaroscuro«.

236 Lomazzovo 26. poglavlje je zajedno s odgovarajućim izvadcima iz Ficinova *Komentara Simpozija* spojeno u zasebni dodatak na kraju knjige. Naknadno uviđamo daje veza između Lomazza i Ficina zabilježena već u jednom malom traktatu teozofske orijentacije: Paul Vulliard, *De la conception*

na često spominjanje kategorija koje su uobičajene za teoriju umjetnosti, kao »proporzione«, »modo«, »ordine«, »specie«, bilo posebno pogodno za kasni činkvečento.

Ficino se u svojim spisima bavio ljepotom, ali ne i umjetnošću, a teorija umjetnosti dotada se nije bavila Ficinom - međutim sada se nalazimo pred spomena vrijednom činjenicom duhovne povijesti, da se mistično-pneumatološko učenje o ljepoti firentinskoga neoplatonizma pojavljuje opet nakon čitava stoljeća, i to u obliku manirističke metafizike umjetnosti. To se moglo dogoditi jer je sada, i to tek sada, teorija umjetnosti iz unutarnje nužde postala spekulativna, jer je sada i to tek sada, upravo problem subjekta i objekta - koji se u pogledu umjetničkog prikazivanja općenito činio riješen zahvaljujući Zuccarijevu skolastičko-peripatetičkom učenju o idejama - počeo zahtijevati odgovarajuće rješenje i glede pitanja ljepote. Ako su nam se Zuccari i Lomazzo i mogli činiti kao predstavnici dvaju različitih svjetonazora, ne smijemo pri tome previdjeti da ta suprotnost nije ni ovdje niti općenito u toj epohi nešto isključivo: oba nazora, i peripatetičko-skolastički i neoplatonski, jednako su se odazvala osjećaju kojim se vjerojatno najjasnije razlikovao umjetnički nazor manirizma od pravoga renesansnog - osjećaju daje vidljivi svijet samo parabola za nevidljive, »duhovne« sadržaje i da protuslovlje između subjekta i objekta, sada mišljenju posviješteno, svoje rješenje može zapravo naći samo pozivanjem na Boga. Kako su umjetnički prikazi te epohe željeli, prelazeći granice zornoga, često izraziti i neku alegorijski ili simbolički natuknutu misao (nikada amblemiziranje i alegoriziranje nisu tako cvali kao sada²³⁷) i kako su suvremena umjetnička djela čes-

ideologique et esthetique des dieux äV epoque de la Renaissance, Pariz 1907, str. 30.

237 *Iconologia*, djelo Cesarea Ripa (usp. bilj. 223) - djelo koje posebno jasno ilustrira unutarnje odnose manirizma prema srednjem vijeku i zaslužuje da se njime detaljnije pozabavi - samo je po sebi dovoljno kako bi se označila ta tendencija epohe. Naša ilustracija na str. 39 predočava kako i sam pojam »idee« može postati predmetom takva alegorijski-simboličkog prikazivanja (Ces. Ripa, *Iconologia*, Venecija 1645 [u rimskom izdanju 1603 vacat], str. 362 i d.): »Preljijepa žena podignuta u zrak bit će gola, ali prekrivena bijelim i vrlo nježnim velom, imat će na tjemenu glave živ ognjen plamen, čelo će joj biti ovjenčano zlatnim kolutom s utkanim dragim kamenjem; u ruci će držati lik Prirode, kojoj kao djevojčica daje mlijeko, a Priroda kaži prstom

to bila stvarana sub speciae alegoričkog tumačenja, i umjetnička djela prošlosti često se shvaćaju s takva gledišta,²³⁸ i kako konačno i formalno-kompozicijsko preoblikovanje renesansnog oblika slike djeluje u smislu »spiritualizacije« prikazivanja²³⁹, tako i sposobnost umjetničkog prikazivanja mora biti izraz višeg principa koji umjetnički nadarena čovjeka može oplemeniti i spasiti od prijeteće rastrganosti i neosnovanosti. Umjetnička ideja općenito i ideja lijepog zasebno - pošto ih je razmišljanje renesanse koje se odlikuje ljubavlju prema prirodi, ali istodobno i samosviješću, učinilo empiričkim i aposteriornim - u teoriji umjetnosti manirizma nakratko su opet dobile svoj apriorističko-metafizički karakter (prva uz pomoć peripatetičko-skolastičke

desne ruke pokazuje na prelijepu zemlju koja se nalazi dolje, gdje su naslikani gradovi, brda, ravnice, vode, biljke, drveće, ptice u letu i mnoge stvari na zemlji.« Tekst koji slijedi i koji se u prvom redu poziva na sv. Tomu, ali zatim navodi i mnogobrojne antičke i srednjovjekovne filozofe, objašnjava (kao stoje to i uobičajeno u srednjem vijeku i u takvim knjigama) pojedine dijelove likovnog prikaza: budući da je nematerijalna i nepromjenjiva, ideja mora lebdjeti u zraku; mora biti gola, jer predstavlja jednu (po Ficinu!) »sostanza simplicissima«; bijeli veo znači njezinu čistoću i autentičnost, vatra ono »dobro«, zlatni obruč »duhovnu savršenost«; ona hrani »prirodu« kako bi naznačila »svjetsku dušu« koju opet isijava božji duh, kao što i svjetlo isijava sjaj; ona još i pokazuje na krajolik jer čitav ovostrani svijet ovisi o svijetu ideja.

- 238 Comaninijev »Figino« za oboje nudi čudnovate primjere: sjedne strane (str. 45 i d.) već gore navedene (bilj. 144) Arcimboldove »Capricci« koji su izmišljeni po strogom alegorijskom principu (npr. »Jesen« se smije sastojati samo od plodova, »Flora« od cvijeća, ako je ljudsko lice sastavljeno od životinja, onda npr. slon mora činiti obraz, jer on zbog crvenjenja vrijedi kao znak sramljenja, a slon je već u »Fiziologu« označen kao »sramežljiv«); a s druge strane (str. 252 i d.) uistinu zabavno tumačenje jednog reljefa Mitre, koje je već odbio i Lor. Pignoria kao »alegorije savršenog poljodjelstva«; Mitra je sa svojom frigijskom kapom »contadino giouane«, ubijeni bik označuje izoranu zemlju, zmija razboritost koju poljoprivrednik mora upotrijebiti kako bi pravovremeno i dobro izvršio sve svoje obveze, Kaut i Kautopat su dan i noć (vidimo kako ovo tumačenje bez ikakvih pretpostavki ponekad pogada ono što nam se čini povijesno »ispravnim«) a kod škorpiona baš nismo sigurni da li zbog svog zimskog sna znači sposobnost oplodivanja zemlje ili zbog svog života u noćnoj vlazi znači rosu.

Arcimboldove »Capricci« spominje već i Lomazzo (*Idea del Tempio*, pogl. 37, str. 137 si.) a čini se da imaju svoje preteče poput poznate faličke medalje izrugivanja Paolu Gioviu.

- 239 Usp. M. Dvorak, *Jahrbuch für Kunstgeschichte I* (XV), 1922., str. 22 i d.

filozofije, a druga uz pomoć neoplatonske) - obje se preobražavaju natrag u misli ili predodžbe nadzemaljskih inteligencija u kojima čovjek sudjeluje samo uz neposredno djelovanje Božje milosti. S prirodom posvađan ljudski duh bježi k Bogu i to istodobno s trijumfirajućim i potrebitim osjećajem, koji se odražava na tužno-ponosnim licima i gestama manirističkih portreta i za koji je i protureformacija samo jedan od mnogih izraza.

KLASICIZAM

Klasicizam, koji je od sredine 17. stoljeća dobivao sve veće značenje u praksi, a u teoriji umjetnosti gotovo neprijeporno zavladao²⁴⁰ - jer teorija umjetnosti priznavala je vrlo rijetko i takoreći protiv volje, pa čak i tamo gdje je jedan Bernini bio njezin nositelj, one posebne slikarske tendencije koje su bile karakteristične za zreli barok, a imale i veći utjecaj na antibarokne pravce nego što su to same priznavale - nije se naspram razdoblju manirizma odnosio nimalo drukčije od renesanse naspram srednjem vijeku (stoje dovoljno karakteristično): Posve onako kako su Villani, Ghiberti, Manetti i Vašari vidjeli da je zaokruženu antičku umjetnost potisnula gotička ili bizantinska, u svakom

240 O povremenom protuslovlju s kultom Rafaela koji je neraskidivo povezan s klasicizmom usp. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde VIII*, str. 6 i d., a prije svega zanimljivi članak O. Kutschere-Woborskog u *Mittig. d. Ges. f. vervielfält. Kunst*, 1919., str. 9 i d.

slučaju iskvarena umjetnost koja se odalečila od prirode i ljepote, da bi tek početkom vlastite epohe doživjeli njezino »ponovno oživljavanje« novim povezivanjem s antikom i novim približavanjem zbilji²⁴¹, tako je i historiografija 17. stoljeća doživjela izniman razvoj nakon smrti velikih majstora, ponajprije sada već obožavanoga Rafaela, iz kojeg su umjetnost mogli izbaviti tek Carracci, a u biti je prigovor toj drugoj iskvarenoj umjetnosti isti: nedostatak temeljitog studiranja prirode prouzročen - ili svakako dokazan - oponašanjem drugih majstora koje izbjegava neposredni dodir s objektom te zbilji stranom proizvodnjom na osnovi puke »prakse« umjesto ozbiljnog studija, kao i iz puke mašte umjesto konkretnog motrenja.²⁴²

U jednom se dakako, stav klasicističke teorije umjetnosti znatno razlikuje od renesansne teorije umjetnosti: dok se ova, stoje sasvim razumljivo zbog njezinih povijesnih okolnosti, uglavnom morala boriti protiv jednog izobličenja umjetnosti, nedostataka izučavanja prirode i promatranja prirode²⁴³, klasicistička se nije morala samo odbijati »dipingere di maniera«²⁴⁴ (»da

241 Usp. str. 23 i d. i bilj. 95.

242 Usp. bilj. 96.

243 I renesansna teorija je doduše u načelu protiv »realizma« koji samo oponaša, ali opet tako da se postulatom ljepote isprva koristi kao nadopunom ili klauzulom zahtjeva za ispravnost - što posebno dolazi do izražaja kod Albertija (usp. bilj. 101 i 134). Prirodno je daje glavni naglasak prvotno na suzbijanju srednjovjekovne »neprirode«: pri tome je značajno da se Alberti čak i anegdotom o krotonskim djevicama ne koristi protiv »realista«, već protiv onih »koji misle da mogu sami smisliti i stvoriti nešto lijepo«.

244 Glede izraza »maniera«, uz Bellerijeve izjave (citirane u drugom dodatku, str. 138 i d.) usp. i Fil. Baldinuccija, nav. dj., XXI, str. 122: »i u svakom drugom (sc. izuzevši Michelangela, Rafaela i A. del Sarto) otkrije se ponekad ponešto od onoga nedostatka koji se zove *maniera* ili *ammanierato* koja je, zapravo, *slabost* inteligencije i još više ruke u *pokoravanju istinitom*, kao i pismo markiza Giustinianija (*Bottari, Raccolta VI*, str. 250), koje je spomenuto u bilj. 245: »*Deseti način slikanja* je onaj od, kako se kaže, *manire*, odnosno to da slikar s velikom izvježbanošću u crtanju i bojanju *od svoje mašte bez ikakva uzora* u slici oblikuje ono što ima u glavi...., na taj način u naše vrijeme je slikao Barocci, Romanelli, Passignano i Giuseppe d'Arpino....; ovako su i mnogi drugi u ulju napravili djela dosta važna i vrijedna pohvale.« Ovo specifično značenje izraza »maniera« u smislu umjetničke vježbe koja je strana ili daleka prirodi nije izvorno; »maniera« (di fare) isprva ne znači ništa više doli »način rada«, tako da se može govoriti o »maniera buona«, »maniera cattiva«, ili »goffa«, a izraz se u pravilu koristi

slika prema maniri«, u pregnantnom smislu koji je i danas uobičajen), nego se istom snagom morala protiviti jednom drugom

u slučaju kad se želi naglasiti posebni umjetnički karakter neke nacije, nekog vremena ili određenog majstora: »maniera antica«, »maniera moderna«, »maniera greca«, »maniera tedesca«, »maniera di Donatello« (na žalost nismo mogli naći raspravu John Grace Freemana *The maniera of Vasari*, London 1867.). Bellorijeve, Baldinuccijeve i Giustinianijeve izjave pokazuju nam da je XVII. stoljeće sada započelo davati vlastiti upečatljivi sadržaj izrazu »maniera« koji je do tada bio sasvim bezbojan. Tako on sada može apsolutno opstati, bez obveznog vezivanja za neki pridjev ili genitiv; »dipignere di maniera« odsada znači slikati iz glave, ili kako bismo zadržali usporedbu, iz zgloba; i samo ovakvo načelno oslobađanje od prirodnog uzora a ne oslanjanje na druge majstore karakterizira »manirista« u prvotnom smislu riječi (tako još Goethe: »on sam pronalazi način, sam stvara jezik, kako bi na svoj način izrazio ono stoje osjetio u duši, dao vlastiti oblik objektu koji je češće ponovio; a kada ga ponavlja, nema prirodu pred sobom niti je se živahno sjećao«.)

Unutar klasicističke teorije koja je odbacila sve »subjektivno« i »fantastično« i uza sve opominjanje na »idealizam« od umjetnosti zahtijevala »prirodnost« i »točnost« koja se temelji na konkretnom promatranju, izraz »maniera« (opterećen posebnim značenjem stvaranja koje je udaljeno od prirode) morao je dobiti onaj prijekorni smisao koji je zadržao sve do početka našeg vremena. I možda upravo to novo, negativno vrednovanje pojma maniera (do kojeg je izgleda došlo u Bellorijevu krugu - kod Giustinianija on još nije u potpunosti prijekoran, ali Bellori i Baldinucci govore već izričito o »vizio«, »difetto« i »ammanierato« = »manirirano«) može objasniti potrebu teorije umjetnosti da potraži jedan drugi, neutralan izraz koji bi samo označavao poseban umjetnički način vremena, naroda ili osoba - kao što je to činio i izraz »maniera«, prije negoli je dobio taj prijekorni atribut. Isti taj Bellorijev krug, koji je izraz »maniera« pretvorio u nešto pogrdno, posudio je čini se iz poetike i retorike izraz »stil« i koristio se za djela iz područja likovnih umjetnosti - izrazom koji nam se danas čini samorazumljivim, iako do takva iskoraka nije došlo sve do sredine XVII. stoljeća: usp. Poussinove maksime teorije umjetnosti koje je sastavio Bellori, nav. dj., str. 460 i d.: »O materiji, o konceptu, o strukturi i o stilu.... Stil je poseban način i trud slikanja i crtanja nastao od pojedinačnog dara svakoga da primjenjuje i rabi ideje, a taj stil, način ili ukus drži se dijelom prirode i nadarenosti.« Ovdje se izraz »stil« čini se po prvi put koristi kao oznaka individualnoga likovnog načina oblikovanja, koji je do tada bio označavan izrazom »maniera« (koji isprva i ne može biti definiran drukčije nego kao »maniera particolare«). Opće prihvaćanje tog izraza, koji je bio nov za teoriju likovnih umjetnosti, odvijalo se prilično polako, posebno izvan Francuske: npr. u Njemačkoj Joh. Fr. Christ se umjesto njega još uvijek koristi izrazom »gout« (usp. Poussinov »gusto«); čini se daje do krajnje pobjede izraza »stil« kod nas došlo tek s Winckelmannom.

umjetničkom pravcu koji joj je, čini se, bio jednako tako poguban ekstrem prema suprotnoj strani - protiv Caravaggiova »naturalizma«. Doduše Caravaggiovu se umjetnost, čiji su se antinaturalistički elementi obično potpuno previdali²⁴⁵, pokušalo shvatiti u sklopu njezine povijesne nužnosti (jer »nedvojbeno je daje Caravaggio koristio umjetnosti jer se pojavio u jednom razdoblju u kojem su se, ne obraćajući previše pažnje na prirodu, likovi stvarali samo na osnovi vježbe i stila i više se udovoljavalo smislu za ljupkost nego smislu za istinu«)²⁴⁶ - ali činilo se daje čovjek koji je vrijednost svojih kolega umjetnika vrednovao samo na osnovi njihove sposobnosti da dobro reproduciraju prirodne stvari²⁴⁷ i koji je prikazivanje jednog cvijeta smatrao jednako tako teškim i zaslužnim kao i jedne dobre povijesne scene²⁴⁸, sada opet utoliko više zgriješio prema drugoj strani: zadovoljio se time da nemaštovito i bez ikakva duha²⁴⁹, sasvim podčinjen predlošku prirode, stvari reproducira nasumce, u njihovoj ma koliko osjetilno

245 Nasuprot tomu je zanimljivo pismo markiza Vine. Giustinianija (*Bottari, Raccolta VI*, str. 247 i d.) koji je u Caravaggiovoj umjetnosti vidio spajanje »dipingere di maniera« s »dipingere con avere gli oggetti naturali d' avanti«, a time i najveći mogući oblik slikarstva. Taj spis, koji je značajan za poznavanje tadašnjeg umjetničkog vježbanja i odgoja, navodi 12 »stupnjeva« ili »načina« slikarstva: 1. mehaničko kopiranje »con spolveri«, 2. slobodno kopiranje na temelju jednostavnog promatranja ili uz pomoć optičkih aparata kao npr. »graticola«, rešetka s nitima (koji je naveo Alberti), 3. crtanje svega što se oku nudi, ali posebno po uzoru na antičke ili moderne kipove ili dobre slike, 4. pojedinačne studije glava, ruku itd, 5. slikarsko prikazivanje cvijeća ili drugih manjih objekata (»a Caravaggio reče da mu je isto toliko truda trebalo da naslika dobru sliku cvijeća, kao i sliku na kojoj su likovi«), 6. arhitektonsko prikazivanje i perspektivno slikanje, 7. domišljanje velikih objekata, posebno slikanje krajolika, bilo na grandiozni način jednog Tiziana, Rafaela, Carraccija ili Renija, ili na minuciozni način jednog Civetta, Breughela i Brila, 8. groteske, 9. slikarstvo ili bakropis »sa žestinom namjere i povijesti koju je dala priroda« (Polidoro da Caravaggio i Tempesta), 10. »Slikati s manirom« (usp. prethodnu bilj.), 11. slikanje po modelu, 12. ujedinjavanje desetog i jedanaestog stupnja, a to postižu samo vrhunski majstori, sada: Caravaggio, Carracci, Guido Reni i drugi.

246 Bellori, nav. dj., str. 212.

247 Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, 1881, II, str. 59.

248 Pismo markiza Giustinianija, citirano u bilj. 245.

249 Tako Berninijev sud, Chantelou, nav. dj., str. 190.

pogrešnoj pojavnosti²⁵⁰, »un gran Soggetto, ma non Ideale« (»velika Stvar, ali nije Ideal«).²⁵¹

Ako se dakle teorija umjetnosti rane renesanse morala u prvom redu boriti protiv otuđenja od prirode i utoliko bila jedinstvena sa stvarnim nastojanjima umjetnosti svog razdoblja, tako se klasicistička teorija umjetnosti morala boriti na dvije fronte. Pri tome je vodila bitku koja ju nije dovela samo u suprotnost s prethodnim umjetničkim razdobljima, nego umnogome i s njezinim umjetničkim okruženjem²⁵²; bila je prisiljena na dvostruki obrambeni položaj: morala je dokazati da ni maniristi, niti oni koji se »diče nazivom naturalisti«²⁵³ nisu u pravu, da se pravi spas umjetnosti mora naći u pravoj sredini između ta dva jednako loša ekstrema - onoj pravoj sredini čije je nepogrešivo mjerilo bila antika. Antika koja nije poštivana kao »naturalistička«, već upravo zbog svog ograničenja na »pročišćenu« ili »oplemenjenu« zbilju, kao posve »prirodna« umjetnost.²⁵⁴

Čovjek koji je tu tezu pokušao sustavno dokazati u akademijском govoru 1664. god., i koji je poslije objavljen kao uvod njego-

250 Bellori, citat str. 136.

251 Luigi Scaramuccia, *Le finezze de' Pennelli Italiani*, 1674., str. 76: »Za kraj, bio je ovaj čovjek velika tema, ali ne Ideal, što znači da nije mogao ništa napraviti a da to u prirodi prije nije vidio«. Usp. još npr. Giov. Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1642., str. 139. prema kojem Caravaggio posjeduje »način koji je preuzeo od prirodnih boja, premda u prikazivanju stvari nije imao sposobnosti izabrati dobro i ispustiti loše«, ili Scanneiii, nav. dj. I, 7, str. 52 si.: »Obdaren je bio osobitim genijem preko kojega je u djelima pokazivao izvanredno i jedinstveno oponašanje stvarnosti, a ne manje je bio sposoban na platno prenijeti snagu i opuštanje, štoviše, možda u tom nitko nije bio bolji od njega. Nedostajao mu je pak temelj dobrog crteža te se očitovao kao netko bez dostatne invencije i sve u svemu lišen dobre ideje, dražesti, ukrasa, arhitekture, perspektive i drugih sličnih i potrebnih temelja.«

252 Bellori je čovjek koji je govorio o »corruzione di nostra età« (»pokvarenosti našeg vremena«): on je smatrao da se mora tek ponovo izboriti za ono stoje renesansa posjedovala.

253 Bellori, citirano str. 136.

254 Tako Bellori, citirano str. 137: Slikare i kipare se upućuje na antiku kao vodiča ka prirodi, a arhitekta kao na protuprimjer za moderni barok a la Boromini. O Goetheovoj izjavi »antika pripada prirodi, a kad se nekoga dojmi, prirodnoj prirodi« usp. Panofsky, *Dürers Stellung zur Antike, Jahrb. f. Kunstgeschichte I (XV)*, 1922., str. 43 i d. (objavljeno i zasebno).

voj velikoj zbirci životopisa, najugledniji je istraživač umjetnosti i arheolog svog vremena - dakle ne više umjetnik koji i piše, već stručno obrazovan »sudac umjetnosti« kako sada glasi taj karakteristični naziv - Giovanni Pietro Bellori, značajan ne samo za talijanski već i francuski akademizam²⁵⁵. Pojam koji on koristi kao potporu svojim shvaćanjima, kao temelj svemu, opet je pojam ideje koji ovdje dobiva svoju posljednju i u određenom smislu konačnu definiciju.²⁵⁶ Rasprava »L'Idée del Pittore, dello Scultore e dell'Architetto«²⁵⁷ počinje uvodom koji je pisan u pravom neoplatonskom duhu: Vječiti stvaralački duh stvorio je u najdubljem vlastitom motrenju pramodele i uzore svih kreatura, ideje. Ali dok nebesko zvijezde, koje nije podložno nikakvim promjenama, te ideje iskazuje u vječnoj čistoći i ljepoti, zemaljske stvari se zbog neravnomjernosti materije pojavljuju kao njihove mutne i iskrivljene kopije, a posebno se ljepota ljudi često pretvara u ružnoću i nakaradnost. Stoga umjetnik dobiva onaj zadatak koji mu je morala postaviti svaka neoplatonska metafizika: i on mora, »oponašajući najvećeg umjetnika«, u sebi nositi predodžbu nepomućene ljepote po čijoj se slici priroda može »poboljšati«.

Sve do sada se riječi Bellorija poklapaju s Lomazzom ili bilo kojim drugim teoretičarom umjetnosti neoplatonskog usmjerenja iz razdoblja manirizma. Ali sada dolazi do naglog raskidanja: jer ona ideja koja živi u duhu umjetnika nije metafizičkog podrijetla i nema metafizičku valjanost (inače bi bila širom otvorena vrata nedostojnu shvaćanju po kojem umjetniku uopće nije potrebno motrenje osjetilnih danosti ili je potrebno samo za pojašnjavanje i oživljavanje vlastite unutarnje slike), nego i sama umjetnička ideja nastaje osjetilnim motrenjem, samo što se ona unutar tog motrenja javlja u čistijem i višem obliku: Već i

255 Usp. Schlosser, *Materialien VII*, str. 11 i d. i odnedavno Kutschern-Woborsky, nav. dj., str. 22 i d.

256 Walzelovoj izjavi (nav. dj., str. 5): »Gdje god se pojavi Rafaelov izraz (sc. dictum o »certa idea«), (zlo)upotrijebi se protiv naturalističke umjetnosti«, potrebna je dakle određena nadopuna, jer Bellori, a s njim i cjelokupna klasicistička teorija, ne koriste taj *dictum* samo protiv »naturalizma«, već i protiv »manirizma«.

257 Bellorijeva/cfeaje kao temeljni dokument klasicističkog poimanja umjetnosti navedena in extenso u II. dodatku (str. 153 i d.)

sam naslov kaže daje ona zbilja u čistom obliku »nadmoćnija od prirode uslijed izbora između prirodnih ljepota« - »originata dallanatura supera l'origine e fassi originale dell'arte«, »nastala iz prirode, ona nadilazi svoje porijeklo i postaje uzorom umjetnosti«; čak ijedna Platonova izjava to mora podržati kako bi, usprkos mijenjanju pravog značenja²⁵⁸, mogla posvjedočiti da ideja nije ništa drugo doli »savršena predodžba stvari koja svoje porijeklo ima u motrenju prirode.« Vidimo da se Bellorijevo učenje o idejama nakon određenog zaleta u neoplatonizam opet vraća u shvaćanje po kojem ideja ne živi a priori u čovjeku, nego nastaje a posteriori iz motrenja prirode (»Ideja je rezultat iskustva«, kako je to jednom rekao Goethe); i autoru je moguće samo na osnovi te novije reinterpretacije voditi bitku i prema drugoj strani: »naturalisti« jesu za osudu jer ne stvaraju nikakvu ideju i »zaklinjući se u model« krajnje nekritično kopiraju nedostatke prirodnih objekata²⁵⁹ - ali za osudu su i oni koji se bave umjetnošću samo na osnovi vježbe, »ne poznajući istinu« i koji prezirući studiranje prirode pokušavaju raditi »di maniera« ili, kako je jedanput rečeno, samo na osnovi jedne »fantastične ideje«. Razumljivo je stoga stajalište da se Bellori pri objašnjavanju pojma ideje ne poziva na svjedočenja stvarnih sljedbenika Platona ili neoplatonista, nego na izjave renesansnih teoretičara koji prihvaćaju prirodu, kao što su Rafael, Alberti i sam Leonardo da Vinci, i da je poznatu Ciceronovu izjavu (koju je Melanchthon tumačio još sasvim točno) morao prilagoditi svom promijenjenom shvaćanju karakterističnim modifikacijama: dok Ciceron kaže (u tekstu Victoriusa koji je Bellori uzeo kao podlogu) da su vidljiva u mjetnička djela povezana sa zamišljenom unutarnjom slikom (»cuius ad excogitatum speciem referuntur ea, quae sub oculos cadunt«), Bellorijevprijevod kaže da vidljivi prirodni objekti

258 Usp. str. 136, bilj. 2.

259 Dokazi za ovo i ono što slijedi nalaze se u II. dodatku. O pojmovnom paru »pittori icastici« i »pittori fantastici« usp. gore bilj. 144. Bellori (kao uostalom i Junius) griješi s obzirom na ta dva pojma slično kao i Comanini (usp. bilj. 144). Međutim, ipak se od njega znatno razlikuje time što on, samorazumljivo s obzirom na svoj načelni stav, jednako odbija i »pittori fantastici« i »pittori icastici« - pogotovo »factori di ritratti«, kako ih omalovažavajući zove, dok je Comanini još mogao prihvatiti predstavnike »ikastičnog« oponašanja.

sliče imaginarnoj unutarnjoj slici («*alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista*»). Kod Cicerona ideja isključuje bilo kakvo osjetilno motrenje, kod Bellorija se ona povezuje s njim - kod Cicerona se vidljivo umjetničko djelo odnosi nanju, kao nanešto više, a kod Bellorija vidljivi prirodni objekt može postati njoj sličan, kao nešto ravnopravno.

Ako umjetnost klasicizma možemo nazvati klasikom koja je postala svjesna svoje biti nakon prošlosti koja više nije klasična i u okolini koja više nije klasična - onda isto vrijedi i za klasicističku teoriju umjetnosti koju nalazimo kod Bellorija: jednako tako kako njegov zahtjev za pronalaženjem sredine između oponašanja prirode i prevladavanja prirode nije bio stran renesansnoj teoriji umjetnosti, ali je tek kod njega izričito postao programom, tako je i njegovo učenje o idejama po sadržaju gotovo identično s renesansnim, samo stoje sada, nasuprot manirističkom i naturalističkom učenju, prvi put izrijekom formulirano i osim toga utemeljeno povijesnim i filozofskim dokazivanjem. Nakon metafizike kasnog činkvečenta, koja je suprotnost subjekta i objekta pokušala riješiti u Bogu, ponovno slijedi shvaćanje koje pokušava izravno harmonizirati subjekt i objekt, duh s prirodom i naspram Božjoj svemoći opet afirmirati ljudsku sposobnost spoznaje. Međutim, nije se više mogao ispraviti istočni grijeh spoznaje: kao i renesansa, tako je i klasicizam tvrdio da ideja nije ništa drugo doli motrenje prirode koje je »pročišćeno« našim duhom, ali dok je renesansa već imala rješenje problema subjekt-objekt prije nego je on i postao izričitim problemom, klasicizam je morao, nakon stoje u najnovijoj prošlosti taj problem opet postao akutnim, staro rješenje pokušati ex post svesti na novu i programsku formulu, sustavno ga utemeljiti (stoga i onaj veliki uvodni neoplatonsko-kozmoški odlomak) i polemički braniti pred prošlošću i okolinom koje su razmišljale drukčije.

Time postaje jasno zastoje ono učenje o idejama, koje je do tada bilo samo sporadično i relativno nerazrađeno spominjano u izjavama Albertija, Raffaela i Vasarija, za vrijeme klasicizma uzdignuto u »sustav«; Bellorijeva rasprava - koja je sažimljući nazor velikog broja umjetnika i teoretičara umjetnosti, a već i

vanjskim opsegom, te filozofskim i povijesnim dokaznim aparatom²⁶⁰ ostavljajući dojam programatske izjave - zapravo ne objavljuje ništa drugo doli pojam ideje klasične renesanse. Međutim, ona gaje sada svela na onaj oblik u kojem je ušao u francusku i njemačku umjetničku kritiku²⁶¹ i nastavio živjeti sve do

260 Bellori je antičke pisce, ako nisu do tada već postali dijelom teorije umjetnosti, najvećim dijelom preuzeo iz kompilacije Franciscusa Junija »De pictura veterum«, koja je prvotno izašla 1637. (prije svega pogl. 1 § 3 i pogl. II § 2), a nju npr. naveliko koristi i Hoogstraaten, nav. dj. VIII, 3, str. 286 i d.

261 Bellori nije »Winckelmannov prethodnik« samo kao antikvar već i kao teoretičar umjetnosti; Winckelmannovo učenje o »idealno lijepom«, koje on iznosi u *Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 2, § 33 i d., poklapa se sa sadržajem Bellorijeve *Idee*, osim možda nešto izraženijeg neoplatonizma koji se prije može pripisati utjecaju Raphaela Mengsa nego utjecaju Shaftesburyja. Winckelmann je zahvaljujući Bellorijevoj *Ideji* upoznao Rafaelova i Guido Renijeva pisma, a on je u *Anmerkungen* ζ. *Gesch. d. Kunst, d. Altertums*, 1767., str. 36 izričito navodi kao svoj izvor.

Utoliko je značajnije kad se Poussinovo učenje o lijepom pokaže kao učenje koje se bitno razlikuje od Bellorijeva, naime kao čisto neoplatonsko: dok je veliki njemački arheolog preuzeo i nadalje razvio misli mrtvoga Bellorija, veliki francuski slikar, koji je imao najbliži mogući osobni kontakt s Bellorijem, svoju je teoriju o lijepom gotovo doslovno preuzeo iz Ficinova komentara »Simpozijak«, odnosno Lomazzove *Idea del Tempio della pittura* (na koju gaje uputio prevoditelj Lomazzovih djela, Hilaire Pader, kojeg je on dobro poznao). Ta neoplatonska metafizika bila je toliko privlačna da joj nije mogao odoljeti ni bistri duh velikoga francuskog klasicista. Navest ćemo ovdje Poussinove rečenice iz Bellorija, nav. dj. str. 461 si. (s kojima se može usporediti Ficinov, odnosno Lomazzov odlomak na str. 122 i d.): »0 ideji ljepote. Ideja ljepote ne silazi u materiju koja nije pripremljena na najbolji mogući način; ova se priprema sastoji od tri stvari: reda, načina i lika odnosno oblika. Red znači razmak među dijelovima, način se odnosi na količinu, forma se "sastoji od crta i boja. Nije dovoljan samo red i razmak među dijelovima, da svi udovi tijela budu na svojem prirodnom mjestu, ako se ne nadoda način koji daje svakom udu odgovarajuću veličinu razmjernu s tijelom, i ako k tomu još ne pridode ideal, prema kojemu bi linije bile napravljene s dražesti i slatkim skladom svjetla i tame. Iz svega ovoga se jasno vidi daje ljepota u svemu udaljena od tjelesne materije, da se materiji nikada ne približava ako nije raspoređena u skladu s ovim netjelesnim pripremanjima.« Zaključak: »I ovdje zaključujemo da slikarstvo nije drugo doli ideja netjelesnih stvari, utoliko što prikazuje tijela samo kao red, način na koji postoji ideal stvari, a sama je najusmjerenija prema ideji lijepoga«, je sam po sebi jasan, čim u mj etnos t promatramo kao onu koja je pozvana da ostvaruje »bellezzu« koja je određena u prethodnim rečenicama - što kod Ficina još nije bio slučaj. Vidimo i ovdje s kolikim se oprezom moramo odnositi prema izjavama umjetnika koji se bave teorijom: naravno da je

početka naše epohe (bez obzira na proteste iz vremena »Sturm und Drang« i romantike, i Rumohrovu uništavajuću kritiku): »originata dalla natura supera l'originee fassi l'originale dell' arte« (»nastala je u prirodi, prevladava svoje podrijetlo i postaje izvornošću umjetnosti«) - tek je time izričito i potvrđeno preoblikovanje ideje u »ideal«²⁶²: »Rat naturalistima« i »Rat maniristima« - tek je time određen program »idealističke estetike« u onom smislu u kojem ga shvaćamo i danas.

Taj borbeni stav protiv metafizike i empirizma objašnjava onaj svojevrsno invektivni i normativni karakter klasicističkog pogleda na umjetnost koji je upravo tim dvostrukim suprotstavljanjem postao svjestan samog sebe²⁶³; iz toga stava slijedi i objašnjenje tako oštro naglašenog shvaćanja (što nije bio slučaj ni u manirističkom učenju o umjetnosti) daje umjetnost bez obzira

bitno stoje došlo do takva preuzimanja (još više kako pojedinac dalje razvija to preuzeto), ali moramo uvijek izvršiti pažljivu provjeru prije nego što neke izjave (kao ovdje navedene Poussinove) proglasimo »vlastitim spoznajno-teorijskim uvidima« određenih umjetnika i bez daljnega ih koristimo pri tumačenju njihovih umjetničkih namjera (tako K. Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei*, 1923., str. 108; suprotno tome, Frängler, nav. dj., str. 33, pretjeruje kada u njima vidi samo odraz »općenito raširenog« platonizma - ne prepoznajući posebne odnose Poussinova učenja i Ficinove, odnosno Lomazzove metafizike - i stoga netočno tumači pojam »preparazione«, koji se može razumjeti samo na osnovi učenja o međusobnom mističnom utjecaju sublunarnog i translunarnog svijeta).

- 262 O pojmu »ideala« usp. onedavno Cassirer, nav. dj.; nadalje Schlosser, *Materialien...*, passim i u *Jahr. d. Kunstlgn. d. Allerh. Kaiserh. XXXIX*, 1910, 11, str. 249. Naravno da Bellori nije toliko ograničen da bi ideal kao takav postavio kao nešto općevažeće, nediferencirano: dapače, on je utoliko individualiziran što je »idea« predodžba određene vrste. Ona, naravno, unutar svoje vrste traži općenitu valjanost, ona određene tipove uobičajenih pojava (npr. nešto jako, ljupko, vatreno), i trenutnog stanja (npr. bijes, žalost, ljubav) izražava na jedan dosta »egzemplaran« način.
- 263 Ovaj netolerantni karakter dolazi možda još snažnije (nego kod Bellorija) do izražaja kod francuskih teoretičara poput Felibiena, Du Fresnoya, Freart de Chambraya (tu usp. Frängler, nav. dj. i poimence A. Fontaine, *Les doctrines d' art en France de Poussin à Diderot*, 1909.). Obratno se ovdje prvi put javlja protuslovlje »modernista« poput Charlesa Perraulta, te »slikarski« osjetljivih poput Philippe de Champaignea i posebno »amatera« poput Roger de Pileasa (o tome usp. Schlosser, *Materialien* č. *Quellenkunde IX*, str. 28 i d.).

na to koliko joj je priroda potrebna kao supstrat ili materijal za vlastito pročišćavanje, ipak nadmoćna »prostoј« prirodі²⁶⁴ koja još nije prošla taj proces pročišćavanja, i da jednostavno oponašanje takve prirode mora biti posve i svuda manje vrijedno. Čak i Lomazzo (da i ne spominjemo Zuccarija ili teoretičare starije generacije) usprkos svoj neoplatonističkoј oduševljenosti ljepotom poštuje vjerno oponašanje prirode²⁶⁵ - i tek sada postaje jasno da su idealizam i naturalizam, rad prema antici i rad prema prirodі logične suprotnosti, - i tek sada označavanje umjetnosti kao slike oponašateljice prirode biva bezuvjetno osuđeno, dakle ono koje postoji i kod Winckelmanna. Bellori marljivo prikuplja dokaze za to daje nacrtani čovjek ili onaj predodčen u obliku kipa savršeniји ili bi to barem mogao i morao biti od prirodnog. Citiraju se izjave svih umjetnika koji su rekli da u zbilji nisu mogli naći primjer savršeno lijepog te mnogobrojna mjesta pjesnika u kojima se najveća ljepota nekog živog stvorenja izražava usporedbom s nekom slikom ili kipom; upravo je užitak kako se Homerova priča o nastanku trojanskog rata osporava time što Helena, kao čisto prirodna osoba, nije nipošto mogla biti dovoljno lijepa da bi bila objekt desetogodišnje borbe dvaju naroda. Homer se poslužio Helenom kao predmetom bitke samo da bi oplemenio »soggetto« trojanskog rata i istodobno polaskao Grcima navodnim posjedovanjem jedne savršeno lijepe žene - a prava je istina da se rat nije vodio zbog nesavršene ljepote jedne stvarne žene, već zbog savršene ljepote jednog akipa koji je Paris oteo i odnio u Troju. Poznato je da i antika povremeno dovodi u sumnju mit o Heleninoј otmici (tako Dion Krizostom tvrdi daje Parisu dana kao legitimna supruga)²⁶⁶, ali u to se vrijeme nije moglo ni sanjati da će taj mit biti napadnut zbog toga jer se smatralo da samo jedno umjetničko djelo, a ne stvarna žena, može biti razlogom desetogodišnjih borbi.

264 Usp. i veliki Berninijev govor pred Akademijom, 5. rujna 1665. (Chantelou, nav. dj., str. 134).

265 Lomazzo, *Trattato 7*, 1, str. 19: citati kod Birch-Hirschfeld, nav. dj., str. 22. Tamo nalazimo još i izraz »simia della natura« (naravno u pohvalnom smislu).

266 Dion Krizostom, »0 tom da Ilij nije zauzet«, ur. J. de Arnim, nav. dj., I, str. 115 i d.

Možemo dakle zaključno reći daje tek klasicizam od učenja o idejama stvorio »normativnu« estetiku: za klasiku ne vrijedi samo normativna filozofija o umjetnosti, već i paralelna konstruktivna teorija za umjetnost - a za manirizam nijedno ni drugo, već spekulativna metafizika umjetnosti.

Dolazimo u napast da tu paralelu pratimo sve do današnjeg vremena; jer posve je logično daje moderni impresionizam predstavljao nauk o umjetnosti koji je, s jedne strane, pokušavao proniknuti u psihologiju umjetničkog »gledanja«, a s druge u psihologiju umjetničkog »mišljenja«, dok je ekspresionizam - u više aspekata srodan manirizmu - praćen svojevrsnom špekulacijom koja se još često služi psihološkim terminima kao što su »izraz« ili »doživljaj«, ali se ustvari vraća na postavke koje su obilježavale teoriju umjetnosti 16. stoljeća: na postavke metafizike umjetnosti koja pokušava fenomen umjetničkog stvaralaštva izvesti iz jednog nadiskustvenog, apsolutnog, kako se to danas rado kaže »kozmičkog« principa.

MICHELANGELO I DURER

Nakon istraživanja Ludwiga von Schefflera²⁶⁷, Borinskog²⁶⁸ i Thodea²⁶⁹ nisu potrebne nikakve daljnje rasprave o tome da je svjetonazor izražen u Michelangelovoj poeziji uglavnom obilježen neoplatonskom metafizikom, koja je u njegovo mišljenje prodrila i posredno i neposredno (posredno bavljenjem Danteom i Petrarkom, a neposredno neprijepornim utjecajem firentinskih i rimskih humanističkih krugova). Kad Condivi na sebi svojstveno bezazlen način izjavi daje čuo mnoge koji imaju sposobnost prosuđivanja - jer on sam ne pozna Platona - kako Michelangelo ne govori o ljubavi ništa drukčije nego što je to već činio Platon²⁷⁰, i kad Francesco Berni kaže:

267 *Michelangelo*, renesansna studija, 1892.

268 *Die Rätsel Michelangelos*, 1908.

269 *Michelangelo II*, 1903., posebno str. 191 i d.

270 Condivi, nav. dj. pogl. 56, str. 204.

»Ho visto qualche sua composizione,
Sono ignorante, e pur direi d'havelle
Lette tutte nel mezzo di Piatone«,²⁷¹

(»Vidio sam neke njegove pjesme,
nisam veliki znalac, ali ipak bih rekao
da sve sam ih već čitao kod Platona«),

možemo reći da obojica nisu pretjerala: Jednako kako Petrarka u jednoj kanconi²⁷² - koju je uostalom i Michelangelo smatrao uzorom s obzirom na oblik - u Laurinim očima vidi blistajuće svjetlo koje mu pokazuje put k nebu, tako i Michelangelo osjeća da ga pogled na voljenog uzvisuje k Bogu²⁷³ i uvijek iznova izjavljuje da zemaljska ljepota nije ništa drugo doli »veo smrtnika« kroz koji prepoznajemo milost Božju i daju volimo i smijemo voljeti samo zbog toga jer odražava ono božansko²⁷⁴ (kao stoje, obratno, ona i jedini put po kojem možemo doći do motrenja toga božanskog)²⁷⁵, i da promatranje tjelesno savršenog »zdravo oko« vodi k nebeskim visinama.²⁷⁶ Pomisao na ἀνάμνησις (prisjećanje)²⁷⁷ jednako mu je bliska kao i mitovi o poletu duše²⁷⁸ i o lutanju duše²⁷⁹, a suprotnost između tjelesne ljubavi koja dušu uvijek vuče dolje i pravoga platonskog erosa pojavljuje se uvijek iznova u nekom drukčijem izrazu.²⁸⁰ Nije slučajnost da Michelangelo razmišljanju kako kip nastaje »oduzimanjem suvišnoga«²⁸¹ (što

271 Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelangelo Buonarroti*, 1897., Nr. CLXXII (=Ces. Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti*, 1863., str. 291) ičešće.

272 Petrarca I, Canzone IX: »Plemenita moja gospođo, vidim / u kretanju vaših očiju slatku svjetlost / koja kazuje mi put kojim u nebesa se stiže.«

273 Frey LXIV.

274 Frey CIX, 105; između ostalog usp. i XXXIV, XCII, LXXV. Kao usporedba za »svjetlosnu metafiziku« koja ovdje posvuda dolazi do izražaja, bilj. 68, 93, 122 kao i str. 52 i d.

275 Frey CIX, 99.

276 Frey XCIV. Povremeno se ipak uspije probiti strast za »empirijski lijepim« i bez skrupula ruši sva ograničenja platonskog odgoja: Frey CIX, 104.

277 Frey LXXV.

278 Frey XCI.

279 Frey CIX, 24; usp. Frey CXLVI.

280 Frey XCI, usp. npr. Frey XLIII, LXIV, Guasti, str. 27.

281 Usp. gore bilj. 59. Ako citiramo začetnika teorije umjetnosti, Albertija, i kod njega već glasi: »Drugi samo uklanjaju, kao oni što odstranivši suvišno na

baš nije neka posebno neoplatonska misao, a i ne zauzima baš neko opće mjesto u teoriji umjetnosti (njegova vremena) vraća onaj parabolsko-moralni smisao koji je posjedovao kod Plotina i u kasnijem neoplatonizmu. Istupanje čiste forme iz sirove kamene mase za njega ponovo postaje simbolom nekakve κάθαρσις (pročišćenja) ili preporoda²⁸² - jedne κάθαρσις koja nije više, kao kod Plotina, samo pročišćavanje nego može biti izvedena samo milostivim djelovanjem »donna« (što uopće nije antičko, već specifično michelangelovsko svojstvo):

»Si come per levar, Donna, si pone
 In pietra alpestra e dura
 Una viva figura,
 Che là piü cresce, u'piü la pietra scema;
 Tal alcun'opre buone,
 Per Talma, che pur trema,
 Cela il soverchio della propria carne
 Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
 Tu pur dalle mie streme
 Parti puo' sol levarne,
 Ch' in me non e di me voler ne forza.«²⁸³

svjetlo dana iznose ljudski lik inače umetnut i skriven u grudi mramora« (nav. dj., str. 171). Odgovarajuće mjesto iz Vasarija naveli smo već u drugom kontekstu (bilj. 157).

282 Usp. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, str. 169 si.

283 Frey LXXXIV (usp. i Fr. CXXXIV i Guasti, str. 171):

»... sličan meni lik male vrijednosti
 moj proizvod je bio, zbog razloga uzvišenog i savršenog
 i vi ga možete ponovno stvoriti, uzvišena i velika žena,
 ako malo naraste ta mala stvar i moj višak isteše
 vašu milost...«

Takav način preoblikovanja preuzete misli (usp. bilj. 59) može se usporediti s jednako tako subjektivno-erotskom alegorizacijom antičkih mitova koja je karakteristična za umjetnika Michelangela i njegov krug (usp. Panofsky, *Jahrb. f. Kunstgeschichte I* (XV), 1922., svezak 3). I Schiller se povremeno koristio usporedbom s mramornim kamenom, ali je kod njega ta subjektivno-erotska atmosfera uzmaknula pred objektivno-etičkom: »Bez obzira na to stoje neki mramorni kamen bio i ostao neživ, on zahvaljujući arhitektu i kiparu može postati živi lik; bez obzira na to koliko neki čovjek živi i kakve pojave bio, on time ne postaje automatski živi lik (*Über die ästh. Erziehung d. Menschen*, 15. pismo); a kod teologa Geilera von Kaisersberga antička predodžba αφαιρεί nije usporedba za usavršavanje vlastitog

(»Kao za olakšanje, ženo, stavlja se
u kamen opor i tvrd
živi lik,
koji izrasta iz glupa kamena;
Isto tako neka dobra djela,
premda njima podrhtava duh,
prekriva pokrov vlastita mesa
svojom korom grubom i sirovom.
Ti pak iz mojih kipova
izlučuj dijelove ako hoćeš,
ja zato nemam ni volje ni snage.«)

Michelangelo je u još jednoj pjesmi posegnuo za tom predožbom figure skrivene u kamenu (i za »Noć« je znao reći daju u stvari uopće nije stvorio on već daje samo oslobođena iz svoga kamenog bloka), alegorizirajući na sličan način:

»Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscrive
Col suo soverchio; e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch'io piü non viva,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, ne tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte.«²⁸⁴

bića već uzdignuta u usporedbu za pročišćavanje »visio Dei«: »Kada skulptor želi napraviti skulpturu, onda uzima drvo od lipe ili neko drugo drvo i ne čini ništa nego oduzima od njega... i od tog oduzimanja nastaje sasvim zgodna, lijepa skulptura. A slikar mora dodavati želi li naslikati sliku...« Tako pobožan čovjek, »poput kipara«, treba razlikovati sve stoje konkretno i vidljivo, te stoga i nesavršeno, od Boga, pa bili to i anđeli, sveci, nebo i Zemlja, da bi tako stekao čisto i savršeno božje motrenje (Brosamlein, Straßburg 1517., fol. XLIII v.).

284 Frey LXXXIII.

(»Nema izvrstan umjetnik u sebi nikakve ideje,
a daje mramor sam u sebi ne sadrži
i to i suviše; k njemu mora prići
ruka koja sluša um.

Zlo od kog' bježim i dobro kojem se nadam,
u tebi se, bajna ženo i božanska,
skriva; stoga ja nedostatak umjetnosti,
krivcem smatram za loš rezultat.
Stoga nisu ni ljubav, ni tvoja ljepota,
tvrdoća, sreća ĪΓ strašan prezir,
krivci za moju bol, za moju sudbu iP usud,
ako u svom srcu smrt i milost
u isto vrijeme nosiš, tko je tom kriv da moj slab um
u svom žaru ne zna iz toga izvući doli smrt.«)

Ovaj sonet govori o tome da jednako tako kako kamena masa bloka sadrži bilo koji lik koji umjetnik može smisliti i samo o umjetnikovim sposobnostima ovisi da li će taj lik i u kojem obliku postati zbilja, tako se i u biću ljubljena stvorenja²⁸⁵ krije mogućnost zla, ali i najveće sreće, smrti i smilovanja, i ako na površinu izađe ono prvo a ne ono drugo onda to možemo pripisati samo lošem ljubavnom umijeću jednog »amatore«. Misao daje empirijska zbilja voljenog predmeta za onog koji ljubi u višem smislu samo sirovina ili u najboljem slučaju povod za motrenje prema unutra pri kojem nastaje stvarni predmet ljubavi, u neku ruku erotska ideja, u potpunosti odgovara nazorima neoplatonizma²⁸⁶, a jasno poimanje biti u mjetničke ideje koje je izraženo u ovim pjesmama može biti interpretirano u čisto platonskom smislu. Međutim, činjenično stanje je ovdje nešto složenije. S pravom možemo postaviti pitanje da li se pojam »con-

285 Usp. Frey LXV.

286 Postoji čudnovata paralela između Giordana Bruna i jednog drugog soneta, u kojem se isti problem obrađuje u obliku dijaloga između pjesnika i Erosa (Frey XXXII): »Smatram da nije lik ili ideal, predočen osjetilno ili razumno, ono što se samo od sebe kreće; jer, dok netko promatra lik pred svojim očima, još ga ne počinje voljeti; ali od onog trenutka kada duh u sebi smisli lik koji nije još vidljiv, nego je misliv, nije više djeljiv, nego je nedjeljiv, ne više u smislu stvari, nego u smislu Dobroga i Ljepoga, onda se odmah rađa Ljubav.« (*Eroici Furori I*, 4, nav. dj., str. 345 i d.).

cetto«, kojim Michelangelo ovdje i na nekim drugim mjestima označuje unutarnju predodžbu umjetnika, uistinu poklapa s onim koje u drugim izvorima obično označeno kao »ideja«. Na ovo prvo pitanje možemo odgovoriti potvrdno - prvo zato stoje izjednačavanje tih dvaju izraza bilo potpuno uobičajeno u jezičnoj upotrebi tog vremena²⁸⁷, a kao drugo što je sam Michelangelo (koji je izgleda kontinuirano izbjegavao izraz »idea«) riječ »concetto« i inače upotrebljavao kao ekvivalent istog i strogo razlikovao od srodnog izraza »immagine«²⁸⁸; »immagine« znači u pravom smislu, kako su to već formulirali i Augustin i Toma Akvinski, predodžbu koja »ex alio procedit«²⁸⁹, tj. koja se reproducira²⁹⁰ već postojećeg predmeta »concetto« nasuprot tomu znači (tamo gdje ne znači odmah jednostavno »misa«), »pojma« ili »nakanu«²⁹¹ slobodnu stvaralačku predodžbu koja svoj predmet konstituira, tako da ona sa svoje strane može postati uzorom vanjskog oblikovanja: skolastički rečeno »forma agens« a ne »forma acta«. Tako kovač svoje lijepo djelo oblikuje u skladu s »buon concetto«²⁹², a božje misli koje se moraju častiti i voljeti u licima lijepih ljudi, kao u njegovim djelima, nazivaju se »divin concetti«.²⁹³

287 Vidi bilj. 143.

288 »Forma«, treći izraz koji se često izjednačava s »ideom«, ne dolazi u obzir: on kod Michelangela znači jednostavno »lik« (npr. Frey CIX, 61) ili, u smislu skolastički-peripatetičke upotrebe (»anima est forma corporis«), »duša«; tako npr. u Frey CIX, 105: »Da bi se vratila onamo odakle je izašla, besmrtna forma u zatvor tvoj zemaljski...«

Ovo tumačenje (usp. Scheffler, nav. dj., str. 92, bilj. 2) nalazi potvrdu u tome što se u potpuno istom kontekstu »immortal forma« može zamijeniti s »alma diva« (Frey CXXIII; usp. i Frey CIX, 103, red 4-6).

289 O tome usp. bilj. 92.

290 Tako Frey XXXIV, red 3; XXXVI, stanca 10, red 4; LXII, red 3; CIX, 1, red 12; CIX, 25, red 7; CIX, 103, red 2. Pri tome nailazimo i na riječ »imagine« ili »imago« naravno i u konkretnom značenju zbiljske, naslikane ili isklesane slike, npr. Frey LXV, red 3; CIX, 53, red 2; CIX, 92, red 3.

291 Tako Frey CIX, 59, red 2; CXLTV, red 2.

292 Frey CIX, 87, red 1 i d.

293 Frey CXXI, red 7. Izrazi »imagine« i »concetto« su posebno snažno suočeni u Frey CIX, 50:

»U godinama mnogim i sred kušnja mnogih
mudrac traži i dobar *concetto* nađe,
od slike kakve žive,
i to kad blizu je već smrti, u kamenu oporu i surom.«

Ne moramo dakle sumnjati u to da izraz »conchetto« i u ovdje navedenoj pjesmi možemo bez oklijevanja prevesti izrazom »idea«. Međutim koliko odgovara ta predodžba, koju Michelangelo ovdje i drugdje povezuje s tim izrazom, onoj ηεοπιατοη i čara? Imamo sreće što za sonet »Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto...« posjedujemo uvodni komentar koji je sam Michelangelo izričito odobrio²⁹⁴, a koji je napisao već spomenuti firentinski akademik Benedetto Varchi.²⁹⁵ Taj komentar kao prvo potvrđuje ono što je već pokazala jezična statistika: »Na ovom mjestu končeto našeg Pjesnika uzima se u značenju onog pojma za koji smo prije rekli da su ga Grci zvali *idea*, Rimljani *exemplar*, a mi *modello*; odnosno označava onaj oblik ili sliku, neki je zovu nakanom, koju svi imamo u mašti, a odnosi se na sve što kanimo željeti, napraviti ili reći; premda je ta slika duhovna. ... ipak je djelatni uzrok svega onoga što se kaže ili čini. Stoga Aristotel u sedmoj knjizi *Metafizike* kaže: Oblik koji djeluje u odnosu na odabrano nalazi se u stvarateljevom duhu.«²⁹⁶

Ono stoje međutim pri tome neobično jest da Varchi, veliki platonist, Michelangelovo shvaćanje suštine tog idealnog umjetničkog »conchetta« i njegova odnosa prema zbiljskom umjetničkom djelu - a koje ovaj iznosi u ovoj pjesmi - interpretira u čisto aristotelovskom smislu. Ako on u gore navedenom odlomku spominje 7. knjigu Aristotelove *Metafizike*, nadalje čak navodi komentar Averroësa o toj 7. knjizi iz koje uzima formulaciju. »Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia.«²⁹⁷ I uistinu, u Michelangelovoj poeziji ne nalazimo ništa što bi se protivilo takvu tumačenju termina »conchetto«. U

»Conchetto« je dakle ideja »imagine« koja je u skladu s njom izražena u kamenu. Usp. i Frey CXLVI: »Ako sam po tvom imenu sklopio bilo kakvu sliku.«

294 Milanese, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, 1875., Nr. 464, 465.

295 *Due Lezioni di messer Benedetto Varchi*, 1549. Prvo predavanje koje komentira sonet tiskano je kod Guastija, nav. dj., str. LXXXV i d., po čemu i mi citiramo.

296 Varchi, nav. dj., str. XCIV.

297 Varchi, ibidem. Spomenimo da Varchi posebno ističe aristotelovski element u Michelangelovu razmišljanju, što se u novijoj literaturi premalo spominje (on to čini s jasnim aludiranjem na gore citirane /str. 64/ stihove Francesca Bernija): »on je novi Apolon i novi Apel i ne govori riječi, nego stvari uzete ne samo iz Platona, nego i iz Aristotela.«

principu je pomisao daje »ideja« umjetničkog djela ἐνργεῖα prisutna u umjetniku jednako tako aristotelovska kao i predodžba da samo umjetničko djelo δυνάμει leži gotovo u kamenu ili drvu; ona bi postala »platoniska«, tj. neoplatonska tek kad bi se tvrdilo da »idea« obvezno ima primat nad zbiljski nastalim umjetničkim djelom. Međutim, to ovdje nije slučaj: koliko god Michelangelovo mišljenje podrazumijeva da umjetničko djelo nije nastalo oponašanjem neke izvanjske stvari već ozbiljenjem unutarne ideje, jednako tako mu je nebitno da to ozbiljenje u materijalu uvijek i nužno zaostane za ἐνδον εἶδος (iako u pogledu na prirodno lijepo uvijek naglašava neizmjerni razmak između nebeske i zemaljske ljepote, unutarnjeg i vanjskog motrenja); i koliko god je sigurno, u suprotnosti s poimanjem klasike i klasicizma, odbio izvođenje umjetničke ideje iz osjetilnog iskustva²⁹⁸, toliko je i bezvrijednim smatrao tvrdnju koja je odlikovala manirističku metafiziku umjetnosti - da umjetnička ideja potječe izričito iz nadzemaljske sfere.

Umjetnost mu je, čini se, zapravo pružala mogućnost da prevlada provaliju između ideje i zbilje - ukoliko ju velika pobožnost koja je odlikovala njegovu starost nije odbacila kao i sve zemaljsko; i stoga je kod njega termin »concetto« namjerno imao prednost pred pojmom »idea« koji je kod drugih autora toga vremena bio već pomalo otrcan, a za njega kao zbiljska poznavatelja neoplatonizma bio obvezujući u smislu transcendentalnog poimanja. Michelangelove umjetničke »misli« nisu se morale ni hvaliti niti se opravdavati svojim božanskim podrijetlom i natprirodnom ljepotom.

Potpuno je drukčije, ali ne manje posebno, značenje koje Dürerovo mišljenje pridaje pojmu umjetničke ideje. U njegovu se duhu križaju nastojanje za racionalnim ozakonjivanjem umjetnosti - stoje obilježje talijanske teorije umjetnosti koju je

298 Michelangelo je u jednoj mladenačkoj ljubavnoj pjesmi (Frey IV) u metafizičkom, tj. teološkom smislu preoblikovao misao o »elekcijskoj teoriji«: »izbor najboljeg« ne vrši čovjek, već (kako bi stvorio voljenu) Bog, jer za njega stvoreno i ono što će se stvoriti nisu suprotnost:

»Onaj koji sve pravi, svaki dio načinio jest,
i zatim je od svega izabrao najljepši dio,
da pokaže time svoje izvrsne stvari,
i to, kako ih je izradio božanskom svojom vještinom.«

on strastveno prigrlio - i uvjerenje - koje možemo nazvati gotovo romantičnim - o individualnom značenju umjetničke »ingenioznosti« koju možemo shvatiti samo kao poseban dar. Onaj isti čovjek koji je pola života proveo pokušavajući učvrstiti nadsubjektivan »temelj« umjetničkog stvaranja, koji nastoji spoznati naprosto općenito obvezujuće zakone ispravnosti i ljepote, ipak s druge strane formulira uvid - koji i sam naziva »čudnim« i razumljivim samo »snažnim nasilnim umjetnicima« - da jedan može postići nešto puno značajnije u nekom neugledno malom crtežu nego drugi u nekoj velikoj slici kojom se bavio mjesecima i godinama - da jedan može biti veći umjetnik u prikazivanju nekog ružnog lika, nego drugi u prikazivanju nekog lijepog: »Jer velika je ona umjetnost koja u grubim seljačkim stvarima može pokazati pravu snagu i umijeće... i taj je dar čudesan. Jer Bog često nekome podari razum da učini nešto dobro, što nitko u njegovo vrijeme neće učiniti jednako ili možda nitko prije njega niti itko poslije njega.«

Ta unutarnja podijeljenost (jer konzekventno provođenje romantično-individualističkog načina razmišljanja dovelo bi svakom nastojanje teorije umjetnosti u smislu renesanse ad absurdum) pomogla je Düreru da prije Talijana osjeti problematičnost odnosa između zakona i zbilje, pravila i genija, objekta i subjekta. On je shvatio da je nemoguće postaviti jednu jedinu, apsolutno važeću normu ljepote - ali jednako tako daje nemoguće zadržati se na jednostavnom oponašanju osjetimo danog; te tako došao do zaključka da i matematička metoda i traživanja proporcija i empirijska metoda oponašanja modela za velikog umjetnika nisu ništa drugo nego nužni početni stupanj za stvaranje iz duha koje je stvaralački slobodno, ali ipak sjedne strane »utemeljeno«, a s druge blisko prirodi: Onome koji je puno mjerio, samome se stvori »mjera odoka« - a tko je svoju »dušu napunio« kroz često »preslikavanje« (dakle reproduciranje prirode po modelima), u njemu se samome stvori »tajno blago srca« iz kojeg može izljevati ono »stoje dugo vremena sakupljao izvana«.²⁹⁹

299 Lange i Fuhse, nav. dj., str. 227; glede izraza možemo usporediti Ficina, *Komentar Simpoz. (Opera II, str. 1336)*:

Time je Dürer došao vrlo blizu onome što je talijansko proučavanje umjetnosti njegova vremena podrazumijevalo pod pojmom »idea«. Ali on s a m upotrebljava izraz »idea« - jer i on ga upotrebljava, u nekim ulomcima koji čak spadaju u 1512. godinu - u jednom potpuno drukčijem i vrlo osebnom smislu: »Prije više stotina godina moćni su kraljevi naveliko poštivali veliko umijeće slikarstva, te su izvrsne umjetnike bogatili i iskazivali im počasti, jer su takvo umijeće smatrali istovrsnim Božjem stvaranju. Jer dobar je slikar ispunjen likovima i kada bi bilo moguće da živi do vijeka, mogao bi iz unutrašnjih ideja o kojima piše Platon svojim djelima uvijek iskazivati nešto novo.«³⁰⁰

Ovdje ideja dakle nije krajnji rezultat vanjskog iskustva, što bi bilo u smislu renesansnog načina razmišljanja, već - stoje puno više u smislu srednjovjekovnog načina razmišljanja, te neoplatonizma koji je talijanska teorija umjetnosti preuzela tek mnogo poslije - jedna krajnje unutarinja predodžba, otprilike u onom smislu u kojem je Meister Eckart govorio o unutarjoj slici duše; ono što je još bitnije, ako su ideje inače ono što umjetničkim djelima garantira objektivnu valjanost i ljepotu, za Dürerera je njihovo uistinu važno obilježje njihova neiscrpnost i originalnost - to što one umjetniku pružaju mogućnost da iz svog duha izlijeva »uvijek nešto novo«. Učenje o »ideama«, koje ovdje gotovo da dobivaju obilježje »nadahnjivanja«, stupa u službu onog romantičnog poimanja genija koje obilježje pravog umjetništva ne vidi u ispravnosti i ljepoti već u jednoj beskonačnoj punini koja uvijek stvara nešto osebnom i do tada nepostojeće.

Teško je sada poricati daje doslovni tekst Dürerove rečenice: »Jer dobar je slikar ispunjen likovima i kada bi bilo moguće da živi do vijeka, mogao bi iz unutrašnjih ideja o kojima piše Platon svojim djelima uvijek iskazivati nešto novo.« na dvostruk način uvje-

Dürer

»Iz toga će tajno sakupljeno blago srca biti objavljeno...«

Ficino

»Opterećen tom sklonošću zanemaruje *blago pohranjeno u njegovoj unutrašnjosti*.«

Tok misli je tako različit da moguća povezanost u smislu neposredne ovisnosti izgleda krajnje upitna.

300 Lange i Fuhse, nav. dj., str. 297,27 i d., vrlo slično i isto tamo str. 295,8 i d.

tovan tuđim formulacijama: sjedne strane podsjeća na jednu Ficinoovu izjavu, na koju podsjeća još jedna dosta često navodena izjava iz istog ulomka: (»Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque Semper exeogit et futura praedicit«)³⁰¹, a druge se strane čini određen poznatom Senekinom izjavom: »Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet... plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat.«³⁰² Međutim, iz spajanja tih dviju tako različitih rečenica nastalo je nešto sasvim novo: Kad Seneka za Boga kaže daje, upotrijebimo Dürerove riječi, iznutra pun figura, Dürer to kaže za čovjeka; a kad Ficino svojom načelnom nezainteresiranošću za likovnu umjetnost rečenicom o »divinus influxibus« cilja samo na gotovo mantičko oduševljenje jedinstvenih filozofa (koji su po njemu jednako važni kao i teolozi i proroci), Dürer to prenosi na slikara. Time je pojam »idea« povezoao s pojmom umjetnička inspiracija, a svojoj rečenici, koja je s aspekta crkve gotovo uvredljiva, daje umjetnička djelatnost »stvorenje istog lika kao i Bog« dao neusporedivo dublje obrazloženje. Ta rečenica zapravo ima humanistički karakter, te je bila uobičajena i za talijansku teoriju umjetnosti, što možemo vidjeti na čitavom nizu primjera - ona uvijek iznova govori da umjetnik »oponašanjem najvišeg stvaratelja« svoja djela »stvara« vrlo navlastito i da je sam takoreći jedan »alter deus«.³⁰³ U srednjem vijeku bilo je

301 Ficino, *Libri de vita triplici I*, 6 (*Opera I*, str. 498); veće je Karl Giehlow, *Mitt. d. Ges. f. vervielfält. Kunst*, 1904., str. 68, odgovarajuću Dürerovu rečenicu (Lange i Fuhse, str. 297, 20) povezoao s Ficinovom izjavom koja je citirana u tekstu.

302

Dürer
(L.-F. 298, 1 = 295, 13)
»Jer dobar je slikar ispunjen likovima i kada bi bilo moguće da živi do vijeka, mogao bi iz unutrašnjih ideja o kojima piše Platon svojim djelima uvijek iskazivati nešto novo.«

Seneca
(*Epist. LXV*, 7, cijeli citat bilj. 41)
»Ove uzore svih stvari Bog ima unutar sebe on pun je tih slika koje Platon zove idejama.«

303 Izjavama Vasarija, Zuccarija, Pacheca i Bellorija, koje bismo mogli umnožavati u beskraj (usp. npr. Lomazzo, *Trattato II*, 14, str. 159: »Alija samo ovu vježbu smatram, po svojem skromnom sudu, najizvršnijim i najbožanskijim

uobičajeno Boga uspoređivati s umjetnikom kako bi se objasnila suština božjeg stvaralaštva - novo doba uspoređuje umjetnika s Bogom kako bi heroiziralo umjetničko stvaralaštvo: to je razdoblje u kojem umjetnik postaje »Divino«.

Suprotnost između »učenja o idejama« i »teorije oponašanja« u teoriji umjetnosti sličnaje na određeni način spoznajno-teorijskoj suprotnosti između »teorije preslikavanja« i »konceptualizma« (u najširem smislu riječi): ovdje i ondje se odnos subjekta i objekta tumači čas u smislu čisto reproduktivnog preslikavanja, čas ustrojstva koje crpi »urođene ideje«, čas apstrakcije koja bira između danog i izabrano sažima; i ovdje i ondje to kontinuirano kolebanje između tih različitih mogućnosti i nerazrješiva teškoća da se bez pozivanja na transcendentalnu instancu dokaže nužna usklađenost između danog i spoznaje, potječu iz preduvjeta da mora postojati jedna »stvar po sebi« s kojom se intelektualna predodžba, bilo daje samo puka kopija ili nezavisna tvorovina, može slagati ili bi se morala slagati samo onda ako neki u bilo kojem smislu božji princip omogućiti nužnost tog slaganja. U spoznajnoj teoriji je taj preduvjet »stvari po sebi« uzdrmao Kant - u teoriji umjetnosti se do istog uvida došlo tek djelovanjem Aloisa Riegla. Otkako držimo da smo shvatili kako umjetničko motrenje jednako tako nije suprotstavljeno »stvari po sebi« kao ni spoznavajući razum, nego dapače - kao i on - može

na svijetu, budući da se umjetnik tu pokazuje skoro kao drugi Bog«) ovdje možemo dodati samo dvije lijepe Leonardove izjave (*Trattato*, Nr. 13 i 68) u drugoj verziji: »Jer slikar je Gospodar svake vrste ljudi i svih stvari. Ako slikar hoće vidjeti ljepotu u koju će se zaljubiti, on je gospodar njihova nastanka, a, ako hoće vidjeti čudovišne stvari koje će ga strašiti, ili ako su smiješne i za izrugivanje, ili ako zavređuju sućut, on je njihov gospodar i Bog [u drugoj tradiciji *stvoritelj*] ... i, zapravo, ono što jest u svijetu svojom biti, prisutnošću i maštom, to slikar ima prvo u umu, a zatim u rukama; a ruke su mu tako izvrsne, da kroz kratko vrijeme stvaraju razmjernu harmoniju u samo jednom pogledu, koji je upućen stvarima«, - i gotovo doslovce se poklapajući s Dürerovom izjavom - »*Božanstvo koje ima slikarevo znanje čini da se slikareva misao promijeni u lik sličan božanskom, utoliko što sa slobodnom voljom pristupa stvaranju različitih bića, raznih životinja, biljaka, plodova, zemalja, sela, ... itd.*«

biti sigurno u valjanost svojih rezultata upravo zbog toga jer samo postavlja zakone svog svijeta, odnosno ne posjeduje nikakve druge predmete osim onih koji se prvotno konstituiraju u njoj³⁰⁴, od tada nam suprotnost između »idealizma« i »naturalizma«, koja je do kraja 19. stoljeća vladala filozofijom umjetnosti i prešla u 20. stoljeće pod različitim krinkama (ekspresionizam i impresionizam, apstrakcija i uživljavanje), mora u principu izgledati kao »dijalektička antinomija«; međutim upravo iz ovoga moći ćemo razumjeti kako je ta suprotnost mogla toliko dugo davati poticaje mišljenju teorije umjetnosti i uvijek iznova poticati na nova rješenja koja su bila manje ili više protuslovna. Povijesnom promatranju neće se učiniti bezvrijednim spoznati sva ta rješenja u njihovoj raznolikosti i shvatiti ih s obzirom na njihove povijesne pretpostavke, ako je filozofija problem na kojem se temelje zbog same prirode stvari proglasila nerješivim.

304 Kao što razum »utječe na to da osjetilni svijet ne bude nikakav predmet iskustva ili da bude priroda« (Kant, *Prolegomena* § 38), tako umjetnička svijest utječe na to da osjetilni svijet ili uopće ne bude predmet umjetničkog prikazivanja ili da bude oblikovanje; pri tome moramo obratiti pozornost na jedno: dok je zakonitost koju osjetilnom svijetu »propisuje« razum i čijim ispunjavanjem ona postaje »prirodom« općenita, dotle je zakonitost koju osjetilnom svijetu »propisuje« umjetnička svijest i čijim ispunjavanjem ona postaje »oblikovanje«, individualna, ili (ako upotrijebimo izraz koji je nedavno predložen - (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss. Hamburg, 1923.) »idiomatska«.

I. DODATAK

G.P. LOMAZZOVO POGLAVLJE O LIJEPIM PROPORCIJAMA IMARSIGLIO FICINOV KOMENTAR SIMPOZIJA

MARSIGLIO FICINO¹

[0 tome daje ljepota duhovna. III. poglavlje:

... Ima nekih koji misle daje ljepota stanovit položaj svih udova tijela ili pak sklad i razmjer vezan s ljupkošću boja. S takvim mišljenjima se ne slažemo....] *Dodaje se da ovaj razmjer uključuje sve udove tijela složenog od njih*, [tako da ljepota nije u nekom udu samom za sebe, nego u svima skupa. Dakle, nijedan ud neće biti lijep sam za sebe,] *ali ipak razmjer cjeline je sastavljen od dijelova*; [odatle dolazi apsurd...]

0 tome daje ljepota sjaj Božjeg lica, IUI. poglavlje:

Božja moć koja nadvisuje Svemir, anđele i duhove koje je stvorila, podjeljuje im, kao vlastitij djeci, tu svoju iskru [u kojoj je plodna snaga koja omogućuje da se bilo što stvori. Ova Božanska iskra u njima, koji su najbliži Bogu, oslikava poredak čitavog

- 1 Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver Convito di Platone*, Firenca 1544., Or. V, cap. 3 do 6, 94 i d. (usp. lat. izvornik *Opera IL*, 1336 i d.) - Lomazzo je pri obradi odgovarajućih poglavlja mnogo ispuštao (tako osobito ono što se odnosi na akustičku ljepotu), mnogo dodavao i preuzeto djelomice pisao drugim redosljedom. Zato nije moguće paralelna mjesta, kao stoje uobičajenome, u tiskanome sučeljavati, nego se morao primijeniti sljedeći postupak: Ficinijeva mjesta koja je Lomazzo ispustio stavljena su u uglate zgrade, također u Ficinija nepostojeća Lomazzova mjesta. Ostala mjesta, dakle ona u kojima Lomazzo ovisi o Ficiniju, istaknuta su kurzivom.
- 2 Iz: Ficino, cap. 3 (ibidem, 94). Vidi se da Ficino definiciju ljepote kao proporcije na tome mjestu iznosi samo zato da bi (u Plotinovu duhu) doveo do apsurdna izjednačavanje ljepota = proporcija.

svijeta, i to puno izrazitije negoli se to oslikava u ovosvjetskoj materiji; stoga je ova slika svijeta koju u cijelosti vidimo kod anđela i duhova, izraženija nego u onom što vidimo pred svojim očima.] *U njima se nalazi slika svega: sunca, mjeseca, zvijezda, počela, kamenja, stabala i životinja. Ove slike u anđelima zovu se uzori ili ideje, u duhovima razum i spoznaja, u svjetskoj materiji prizori i oblici. Ove slike su jasne u svijetu, jasnije u duhu, a najjasnije u Anđelu. Dakle, jedno te isto Božje lice odsijava se u tri zrcala postavljena jedno za drugim: u Anđelu, u duhu, i u svjetskom tijelu. U prvome, budući da je najbliže, najjasnije, u drugom, malo daljem, nešto manje jasno, u trećem, najdaljem, vrlo je zamučena. Zatim, sveti um Anđela, budući da nije zapriječen posredstvom tijela, odražava se sam u sebi, te vidi lice Božje urezano u vlastita prsa, [i videći ga divi se, diveći se neprestano se s njim združuje u velikoj požudi. A mi zovemo ljepotom onu dražest Božjeg lica, ljubavlju zovemo Anđelovu požudu, preko koje se potpuno sljepljuje s Božjim licem. Bog dao, prijatelji moji, da se to opet meni događa.] *Ali naš duh, stvoren pod tim uvjetom da se okruži zemaljskim tijelom, naginje služenju tijelu, te opterećen njime zaboravlja blago skriveno u njegovim prsima. Budući da je uvijen u zemaljsko tijelo, dugo služi tijelu na uporabu i k njemu često prilagođuje svoj smisao, a prilagođuje mu i razum više negoli je potrebno. Stoga dolazi do toga da se duh ne obazire na svjetlo božanskog lica koje u njem uvijek sja, i to sve dok tijelo ne odraste, a razum se ne probudi, s pomoću kojega može promatrati Božje lice koje se jasno odsijava u očima unutar svjetskog organizma. [Zbog toga promatranja počinje se obazirati na lice Božje koje sja u duhu. I, budući daje očevo lice milo djeci, isto tako treba da lice Boga Oca bude najmilije duhovima. Sjaj i dražest ovog lica, bilo da se nalazi u Anđelu, u duhu ili u svjetskoj materiji, mora se zvati univerzalnom ljepotom, a žudnja prema njoj univerzalna je Ljubav.] *Ne sumnjamo da je ta ljepota netjelesna, jer očito je da ona u Anđelu i u duhu nije tjelesna, a već smo prije rekli da u tijelu ona nije tjelesna. Sada iz toga možemo razumjeti da oko ne vidi drugo doli sunčeva svjetla, jer slike i boje tijela ne vide se nikada, osim ako nisu obasjane svjetlošću. One ne dolaze do oka sa svojom materijom. I doista čini se naravnim da one moraju biti u oku kako bi ih oko moglo vidjeti. Jedino se, dakle,***

svjetlost Sunca, oslikana bojama i likovima svih tijela od koja se odbija, predstavlja očima. Oči s pomoću stanovite svoje prirodne zrake hvataju tako oslikanu svjetlost sunca, te, nakon što su je uhvatile, vide tu svjetlost i sve slike koje su u njoj sadržane. Tako se cijeli okolni svijet, koji se vidi, hvata očima, i to ne u onom obliku u kojem je tjelesna materija, nego koji je sadržan u svjetlosti ubačenoj u oči. Tako da se svijet nalazi u toj svjetlosti, već odvojen od materije, te je pri opažanju nužno bez tijela. [Iz ovoga se onda očito vidi zašto ta svjetlost ne može biti tijelo, odnosno da u jednom času od istoka prema zapadu napuni skoro cijeli svijet i sa svih strana prodre u materiju zraka i vode, a da ih ni najmanje ne ošteti, te da se širi po trulim predmetima, a da se sama ne uprlja. Ove prilike ne vrijede za prirodu tijela jer se ono ne miče u jednom času, već kroz vrijeme, i isto tako jedno tijelo ne prodire u drugo, a da se ne ošteti neko od njih i li oba. Dva tijela povezana jedno s drugim uzajamno utječu jedno na drugo. To vidimo u slučaju miješanja vina i vode ili vatre sa zemljom.] Dakle, budući da je sunčeva svjetlost netjelesna, ono što ona prima, prima na svoj vlastiti način. Boje i likove tijela pak prima u duhovnom obliku, i vidi se očima na isti način na koji je primljen. Stoga se zbiva da cijeli ukras ovoga svijeta koji je treće lice Boga, preko netjelesnog sunčeva svjetla na netjelesni način dolazi u oči.

[Kako nastaju ljubav i mržnja i što uzrokuju; ljepota je duhovna, V. poglavlje

Iz svega ovoga slijedi da svaka dražest božanskog lica koja se zove općena ljepota, nije utjelovljena samo u Anđelu i u duhu, nego i u izgledu očiju. Ne volimo samo ovo lice u njegovoj cjelini, nego volimo sve njegove dijelove i divimo im se, one u kojima se rađa posebna ljubav i posebna ljepota. Stoga volimo svakog čovjeka kao člana svjetskog reda, osobito kad se u njemu bjelodano odsijava iskra božanskog ukrasa. Ova ljubav ovisi o dva uzroka: o tome da nam se očevu lice ionako sviđa, ali i o tome što ljudsko obličje i lik, ako su skladno složeni, na najskladniji način nalikuju onom pečatu ili ako hoćete razlogu stvaranja čovjeka koji je naša duša uzela od Stvoritelja svega i drži to u sebi. Stoga nam se vanjska slika čovjeka, kada prijeđe u dušu preko osjetila, ne sviđa i čini nam se ružnom, ako se ona ne slaže s idealom čovjeka

koji duh od iskona nosi u sebi; ako se slaže, onda nam se doista sviđa i smatramo je lijepom. Stoga se dogodi da nam se neki, čim ih sretnemo, sviđe ili ne sviđe, premda mi ne znamo razlog za to, budući daje duh zarobljen u služenju tijelu i ne promatra oblike koji se po prirodi nalaze u njemu, nego po prirodnom i skrivenom neslaganju ili neslaganju zaključuje slaže li se s njim ili ne vanjski oblik stvari koji svojim likom pritišće na oblik same stvari, a taj lik je utisnut u samom duhu. U skladu s tim tajnim slaganjem ili neslaganjem, duh voli ili mrzi neku stvar. Božanska iskra, o kojoj smo već govorili, ulila je u Anđela i u duh pravi lik čovjeka koji se treba stvoriti unutra; ali struktura čovjeka unutar svjetske materije koja je vrlo udaljena od Stvoritelja, izrođuje se od svojeg izvornog lika:] *u skladno raspoređenoj materiji sličniji je, a u slabije raspoređenoj je manje sličan. Onaj lik koji je sličniji, kako se stapa s Božjom snagom i Idejom Anđela, tako se stapa i s razumom i pečatom u duhu; duh odobrava ovo slaganje u stapanju i od ovog slaganja sastoji se Ljepota,* [a od odobravanja sastoji se osjećaj Ljubavi, zato što su Ideja i razum ili pečat strani tijelu, a građa tijela prosuđuje se prema sličnosti s njima, ne po materiji ili po količini, nego po nekom bestjelesnom dijelu. I prema tomu koliko je ljudsko tijelo tomu slično, slaže se s njima, toliko je lijepo, ali ipak su tijelo i Ljepota dvije različite stvari. Ako se netko zapita kako oblik tijela može nalikovati na oblik i stanje duha i Anđela, molim neka obrati pozornost na zgradu Arhitekta. Spočetka je Arhitekt u duhu formirao sastav i skoro³ Ideju zgrade; zatim stvara kuću (prema tomu kako može) onakvu kakvu je u mislima koncipirao. Tko će reći da kuća nije tijelo? I daje ona vrlo slična netjelesnoj Ideji umjetnika, prema kojoj je i izrađena? Svakako se prije treba prosuđivati prema nekakvu netjelesnom kriteriju nego prema sličnosti s materijom. Ako možeš, potrudi se da iz nje izvučeš materiju: možeš je izvući mišlju. Dakle, izvuci materiju iz zgrade i ostavi red: neće ti od materijalnog tijela ostati ništa, znači daje sve to bio samo red koji je dolazio od umjetnika i u umjetniku je i ostao. Učini to isto tijelu bilo

3 Usp. o ovome izrazu str. 20 i d. te bilj. 87.

kojeg čovjeka i naći ćeš oblik onoga što se stapa s pečatom duha, a to je jednostavno i bez materije.]⁴

Koliko toga treba da bi nešto bilo lijepo i o tome daje Ljepota duhovni dar. VI. poglavlje.

*Na kraju, što je Ljepota tijela? Zacijelo je to nekakav čin, živahnost i dražest, koja se odsijava u tijelu pod utjecajem Ideje. Ovaj sjaj ne silazi u materiju, ako ona prije toga brižljivo nije pripremljena. A priprema živog tijela ispunjava se kroz tri stvari: red, proporciju i obris. Red znači udaljenost dijelova jednih od drugih; proporcija znači količinu; obris znači konture i boje. Stoga ponajprije treba da svaki ud tijela ima svoje prirodno mjesto, a to je da oči, uši, nos i ostali ekstremiteti budu svaki na svojem mjestu, da oba oka budu jednako udaljena od nosa, svako uho pak da bude jednako udaljeno od očiju. A ova jednakost udaljenosti koja pripada redu još nije dovoljna ako se ne doda proporcija dijelova koja će svakom udu dodijeliti veličinu koja mu priliči, vodeći računa o razmjerima čitava tijela.*⁵ [A ti razmjeri su da tri nosa postavljena jedan pored drugoga čine duljinu lica, te da dva polukruga uha spojena čine krug otvorenih usta, i da isto to vrijedi i za obrve ako se povezu jedne s drugima. Dužina nosa neka bude jednaka dužini usana i isto tako uha, a dva opsega oka neka odgovaraju usnom otvoru. Osam glava neka čine dužinu jednoga tijela i na sličan način neka raširene ruke s kraja jedne na kraj druge i isto tako raširene noge čine duljinu tijela.] *Osim ovoga potrebnim držimo oblik, zato da bi umjetni obrisi, bore i sjaj očiju ukrašavali red i poredak dijelova. Premda su te tri stvari u materiji, ipak ništa manje mogu biti neki dio tijela.*

4 Usp. o ovome čitavom prikazu gotovo doslovno isto Plotinovo mjesto, *Eneade L*, 6,3, djelomice navedeno u bilj. 56.

5 Dimenzije tijela što ih naznačuje Ficino potječu dijelom iz poznatoga Vitruvijevega kanona (tako određivanje cijele duljine tijela u osam duljina glave, podjela lica u tri duljine nosa i podatak da su ispružene ruke jednake duljini tijela) - dijelom, čini se, iz tradicije koja seže do srednjega vijeka, kao što se ona može pratiti, s jedne strane u umjetničkim spisima, ali s druge u kozmološkoj literaturi. Iz ove potječe, posebice, sklonost izjednačavanju raznih, zapravo disparatnih pojedinačnih dimenzija, koja se susreće i u Pomponija Gauricijai (u izmijenjenome smislu) u Leonarda. Usp. o tome Panofsky, *Monatshefte f Kunstwiss. XV.*, 1921, 1., c.

Red udova nije nijedan ud posebice, jer red je u svim udovima i nijedan ud se ne nalazi u svim udovima. Tomu pridolazi da red nije ništa drugo dolična udaljenost dijelova, a udaljenost je ili nikakva ili praznina ili obris linija. Ali, tko će reći da su linije tijelo? I to kad se zna da im nedostaje širine i dubine, koje su potrebne tijelu. Osim ovoga mjera nije količina, nego je granica količine. Granice su površina, linije i točke, a te stvari nemaju dubine, pa se ne mogu zvati tijelima. Stavimo još oblik, ne u materiju, nego u živahan sklad svjetla, sjene i linija. Stoga se ljepota pokazuje kao nešto toliko udaljeno od tjelesne materije da se ne spaja s tom materijom, ako nije raspoređena u skladu s trima spomenutim netjelesnim preduvjetima. Temelj za tri preduvjeta je odgovarajući sklop četiriju počela, i to tako da naše tijelo bude slično nebu, a njegova je supstancija uređena i ne suprotstavlja se formiranju duše nekakvim viškom vlage. Tako će se nebeski sjaj lakopojaviti u tijelu sličnom nebu. A taj savršeni ljudski oblik koji ima duh, u mirnoj i poslušnoj materiji će se bolje izraziti. [Gotovo na isti način se raspoređuju glasovi da bi se dobila njihova ljepota. Njihov red je da se penje s dubokog glasa na osminku, te da se spušta s osminke na duboki. I to tako da pretrči preko trećina, četvrtina, petina i šestina, glasova i poluglasova. Forma je odzvanjanje jasnog glasa. Pomoću te tri stvari kao triju elemenata pripremaju se za ljepotu tijela sastavljena od mnogih udova, kao što su stabla, životinje i sklopovi više glasova; a jednostavnija tijela, kao što su četiri počela, kamenje, kovine i jednostavni glasovi dostatno se pripremaju za ljepotu preko stanovite plodnosti i jasnoće njihove naravi. Ali duh je po svojoj prirodi njoj prilagođen, i to najviše time stoje duh i gotovo najbliže zrcalo Božje, u kojem, kako smo već rekli, odsijava slika Božjeg lica.

Dakle, kao što zlatu ne treba ništa dodati da bi izgledalo lijepo, nego je dovoljno odvojiti od njega zemljane dijelove, ako ga oni zatamnjuju:]. ..tako duh nema potrebe da mu se išta doda da bi izgledao lijepim. Ali treba napustiti uobičajenu pretjeranu brigu i skrb za tijelo i opsjednutost požudom i strahom, da bi se odmah pokazala prirodna ljepota duha. [Ali, da ne bi naš spis premašio razmjer teme,] zaključimo prema spomenutim stvarima da je ljepota neka živa duhovna dražest koja se Božjom emanacijom prvo ulijeva u anđele, a zatim u ljudske duše, nakon

njih u tjelesne likove [i glasove]; a ova dražest preko razuma i vida [i sluha] potiče i donosi užitak našem duhu, u tom užitku nas zarobljuje, te tako pobuđuje vatrenu ljubav.

G. P. LOMAZZO⁶

[Kako se spoznaju i⁷ ustanovljuju proporcije prema ljepoti.
Pogl. XXVI.]

Sada mi preostaje da se pozabavim općim načinima na koje se razumno raspoređuju dijelovi u koje je umjetnost podijeljena, te ponajprije proporcijom kao nečim najvažnijim, jer ona se općim mišljenjem smatra onim netjelesnim, što u tijelima uključuje sve udove skupa, a nastaje u njima iz dijelova. Proporcija se, premda je u svojoj snazi jedna te ista, na mnoge načine može spoznati i ustanoviti, imajući u vidu narav ljepote kojoj služi u slikama, da bi se mogla predstaviti istina koja se promatra u tijelima. To se na mnoge načine postiže prema raznolikostima koje se nalaze u njima, koliko pomoću ljepote duha toliko pomoću tjelesnog skla-
da; o tome naširoko raspravljaju platonisti.] *A ponajprije moramo znati da ljepota nije drugo nego odgovarajuća živahna i pro-
duhovljena dražest, koja se najprije preko Božje zrake unosi u anđele, a u njima se vide likovi svake sfere, koji se u njima zovu uzor i ideje; zatim prelazi u duhove, gdje se likovi zovu razlozi i spoznaje, te konačno idu u materiju, gdje se zovu slike ili oblici, [i stoga preko viđenja pruža užitak svima, ali više-manje zbog raz-
loga koje ćemo reći dolje]. Ova ljepota sja u istom Božjem licu u trima ogledalima stavljenim po redu, u anđelu, u duhu i u tijelu, u prvom najsjajnije jer je najbliža, u drugom bljeđe jer je dalja, a u trećem najslabije jer je najdalja. Ali anđeo, budući da ga ne sputava tijelo, odražava se sam u sebi i vidi ljepotu kao isklesanu u sebi samom. A duh je stvoren uz uvjet da bude okružen zemaljskim tijelom, te propada služeći tijelu. Opterećen tom sklonošću tijelu zaboravlja ljepotu koja je u njemu skrivena i sve što je uključeno u to zemaljsko tijelo posvećuje se služenju tom tijelu, pri-*

6 G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590., cap. 26 (u »secunda edizione«, Bologna, prema kojemu mi citiramo, str. 72 i d.).

7 U naslovu poglavlja stoji umjesto »e« samo zarez; u kazalu, str. XI., stoji, na-
protiv, ispravno »e«.

lagođujući pritom svoj osjećaj, a ponekad čak i razum. Istoga dolazi da se ne obazire na onu ljepotu koja se u njemu neprekidno odsijava, sve dok tijelo već nije naraslo i razum se probudio, pomoću kojega razmatra onu ljepotu koja se odsijava u očima svjetskog stroja i u njemu boravi. Konačno, tjelesna ljepota nije drugo nego stanovit čin, živost i dražest koja se u tijelu reflektira preko utjecaja njegove ideje, a taj utjecaj ne silazi u materiju ako ona nije najprikladnije za to pripremljena. A ta priprema živoga tijela izvršava se u tri stvari, a to su red, mjera i izgled. Red znači razlike među dijelovima, mjera količinu, a izgled linije i boje. Ipak kao prvo treba da svaki ud bude na svojem mjestu, da oči, na primjer, budu jednako udaljene od nosa, a uši jednako udaljene od očiju. Ali ova jednakost udaljenosti koja pripada redu nije dostatna ako joj se ne doda razmjer dijelova koji treba svakom udu dodijeliti odgovarajuću veličinu pazeći na proporciju cijeloga tijela, kako će se još kasnije reći, i pored ovoga još i potreban izgled, da bi umjetničke linije i sjaj očiju ukrašavali red i mjeru dijelova. Premda su ove tri stvari u materiji, isto tako ne mogu biti nijedan dio tijela, [kako tvrdi Ficino kad govori o Platonovoj "Gozbi"], govori da red udova nije nijedan ud pojedinačno, jer red je u svim udovima, a nijedan ud se ne nalazi u svim udovima. Dodaje se red nije drugo nego odgovarajuća udaljenost dijelova, a udaljenosti ili uopće nema ili je prazna ili je potez crte. Ne mogu ni linije biti tijelo, jer im nedostaje širine i dubine koje su potrebne tijelu. Osim toga mjera nije količina, nego je granica količine, a granice su i površina, linije i točke, koji nemaju dubine te se ne mogu zvati tijelima. I konačno ni izgled nije smješten u materiji, nego u veselom skladu svjetla, sjena i linija. I iz ovog razloga se dokazuje da je ljepota toliko udaljena od tjelesne materije da se ne počinja s tom materijom, osim ako nije obrađena trima gornjim pripremanjima. Temelj tih priprema je uređeni sklad četiriju elemenata, tako da je naše tijelo mnogo sličnije nebu, sastav kojega je usklađen. I kada se ne zamuti od tvorbe duše kroz nekakvu pretjeranost vlage, lako će se nebeska svjetla pojaviti u tijelu sličnom Nebu i onom savršenom obliku čovjeka koji drži duh u materiji mirnim i pokornim. [Ali, kada govorimo o uređenju našeg tijela, ono proizlazi iz kvaliteta zbog kojih sva naša tijela postaju međusobno različita, a te kvalitete

se prenose jedna na drugu, kako se opširno čita kod zvjezdoznana, a vidimo to i iz iskustva. Ali mogu biti samo četiri glavna načina razlikovanja, prema broju počela i snazi njihovih kakvoća, za što zvjezdoznanci da su temelj svih oblika ili mjera ljudskoga tijela. Stoga stoje vatra poglavito tople i suhe kakvoće, od kojih prva raširuje, a druga otvrdnjuje, slijedi da su Marsova tijela velikih udova, izdignutih, čvrstih i dlakavih. Budući da zrak ima glavnu vlagu i da od vatre uzima toplinu, koji nedostatak raširuje materiju ondje gdje vlaga čini nešto dugim i mekanim, uzrokuje da Jupiterova tijela nisu velikih udova, kao i Marsova, nego su umjerena, osjetljiva na dodir i uzdignuta. Budući da voda ima poglavito hladnoću i u zraku sudjeluje u vlazi, a hladnoća skuplja i otvrdnjuje, dok vlaga omekšava, Mjesečeva tijela su manja od Jupiterovih, ali su nerazmjerna, tvrda i slaba. Konačno, kako je zemlja svojom prirodom uglavnom suha zbog udjela vatre, a hladna, što uzima od vode, a suhoća i hladnoća su najžešći, Saturnova tijela su poglavito vrlo opora, više nego što su takva Marsova, i imaju uske i udubljene udove. I s ove četiri kakvoće nastaju svi drugi likovi, to jest, Sunčeva tijela koja prema mišljenju astrologa nisu tako oporih udova kao Marsova jer Sunce ima neka zajednička obilježja sa Saturnom, ali ipak oporija od Jupiterovih i manja od njih. Venerina su tijela, zato što ta planeta naginje Jupiterovoj prirodi, velika i dobro proporcionirana, vrlo profinjena i najljepših udova, budući da imaju narav razblaženu omjerom vlažnoga i toploga. Merkurovim tijelima astrolozi daju oblik prema kakvoći Merkura. Od ovoga se može razumjeti da o tim aktivnim i pasivnim kakvoćama poglavito ovisi Ljepota; i mora se izraziti na djelu preko svojih proporcija i udova uzetih iz prirodnog uzora duha, kojem je materija bila dobro raspoređena u Saturnu kroz težinu, u Jupiteru kroz veličanstvenost i veselost, u Marsu kroz hrabrost i odvažnost, u Suncu kroz srčanost i gospodstvo, u Veneri kroz ljupkost, u Merkuru kroz inteligenciju i oštroumnost, a u Mjesecu kroz milost. Ali isto tako se u susretu kvare: u Saturnu bijedom, u Jupiteru pohlepom, u Marsu okrutnošću, u Suncu porokom i tiranijom, u Veneri raskalašenošću, u Merkuru zločinstvom i magijom, u Mjesecu nestalnošću i lakoćom. Kada se ova ljepota neće savršeno sviđati zbog nekog od svojih izraza, iz nekoga drugoga će doći

samo suprotnost tih kakvoća. Ipak sa svom sigurnošću znamo da su u svim načinima ponašanja, gestama, radnjama, tijelima, glasovima, rasporedu udova i u bojama Marsovi i Venerini ljudi različiti od Saturnovih; Jupiterovima su suprotni Marsovi; Marsovima Saturnovi, Jupiterovi, Sunčevi i Merkurovi. A nasuprot tomu za Saturnove se lijepe ljudi koji imaju nešto Merkurova, Jupiterova, Sunčeva i Mjesečeva; za Jupiterove su Saturnovi, Sunčevi, Venerini, Merkurovi i Mjesečevi; za Marsove Venerini; za Sunčeve Jupiterovi i Venerini; za Venerine Jupiterovi, Marsovi, Sunčevi, Merkurovi i Mjesečevi; za Merkurove Jupiterovi, Venerini i Saturnovi. To slaganje ili odbijanje među stvorenjima se to više vidi što više su pravo usklađeni rasporedi materije ili pak odbojni duhovi s kojima su srasle materije. Iz toga izlazi da će se nekome, tko će vidjeti četiri ili šest muškaraca ili žena, više svidjeti jedan ili jedna nego neki drugi, a nekome drugom će biti mrsko ono što će se njemu sviđati. Osobito se ovo razabire u umjetnostima, da netko zazire od neke umjetnosti a da drugu voli, pa se dakle događa da sve prirode zaokupljaju sve umjetnosti. Nego to se nigdje ne vidi očitije nego u prosudbi ili uživanju u ljepoti; jer ako je neka žena doista lijepa, kad je vide razni muškarci, neće svima izgledati takva na isti način. Nekome će se svidjeti njezine oči, drugome nos, nekome usta, nekome čelo, kosa, vrat, prsa, ruke, nekome će se svidjeti jedno, drugom drugo. Nekome će se svidjeti njezina dražest, nekome odjeća, nekome vrlina, nekome pogled ili pokret. I tako to biva sa svim tijelima, da se jedan dio sviđa i smatra lijepim, kao oči, a neki drugi se ne sviđa i smatra ružnim, kao čelo ili usta. A li sve te stvari treba promotriti pažljivo da bi se mogle dati odgovarajuće proporcije prirodi tijela, i možda vježbati da bi postala savršeno ugodnima ili neugodnima. Tako će se u nekoj priči ljepota nekog Sunčeva kralja izraziti u veličanstvenosti i u djelu vladara ili onoga koji zapovijeda, ljepota nekog Marsova vojnika u suprotnostima i u napadačkim i obrambenim činima; ljepota nekog Venerina čovjeka vidjet će se u profinjenosti s kojom govori, ljubi ili se udvara. I tako, kad se svakom tijelu dadu čini koji odgovaraju njegovoj prirodi i umjetnosti, potvrdit će se zadovoljstvo, kao što lupežu odgovaraju uže, lisičine i okovi; djeci ptice, psi, cvijeće i druge sitnice. A sve će to slikar naći u skladnosti umjetnosti, filozof u predstavljanjima

prema materiji, povjesničar u odlukama, a drugi umjetnici u svojim strukama. A stvar je očita iz iskustva, kako će, da se ostavimo udova i njihovih proporcija, lice naslikano na prirodan način u nazočnosti živoga čovjeka od mnogih ljudi biti prosuđeno na razne načine, prema njihovu načinu gledanja. Tako će nekom izgledati da ima boju sličnu živom licu, drugom daje bjelje, trećem žuće, četvrtom crvenije ili tamnije. To se događa stoga što se svjetlo na slici ne odsijava, kako je to slučaj kod živog lica, pa se zrake raspršuju iz očiju, onakve su u skladu sa svojom kakvoćom, ali materija se ne mora odsjati u duhu kojem se mora približiti ovako i onako. A tako se može vidjeti raznoliko oponašanje boja, kako smo rekli, ali i površina koje će nekima izgledati šire a drugima uže, ili duge i kratke. Stoga možemo smatrati da se umjetnik treba više obazirati na razum nego posebni nečiji užitak, jer djelo mora biti univerzalno i savršeno, inače se radi u mraku.] *To nije tema kojom se služe oni koji priznaju da njihov duh nema potrebe da mu se doda išta da bi se pravio da izgleda lijepim u djelu, nego je samo potrebno da se pruži briga i skrb za tijelo i da se smetnje požude i straha uklone, kako bi nam u svojim dijelovima pokazao razumnu prirodnu ljepotu [njihova duha i onih koji su tako raspoloženi i očišćeni od emocija po kojima ih kasnije odobravaju i hvale, ne brinući se za brbljarije onih koji se više brinu za osjetilni užitak tijela nego za duh, a žive kao u nekakvu blatu bez ikakva svjetla rasuđivanja.] Ipak je istinska ljepota samo ona koja se crpi iz razuma, a ne iz ova dva tjelesna prozora. To se, konačno, lako dokazuje tim, što nitko ne stavlja u sumnju da se ona ne bi nalazila u anđelima, u dušama i tijelima, i da oko ne bi moglo vidjeti bez svjetla. Ipak se likovi i boje tijela vide samo ako su obasjani svjetlošću, a ne dolaze pred oči sa svojom materijom, premda izgleda potrebnim da trebaju biti u očima da bi od njih bili viđeni. Tako se i sunčeva svjetlost obojana u bojama i likovima svih tijela od kojih se odbija, očima prikazuje uz pomoć nekakve njihove prirodne zrake. I ogoljujući ga na taj način mi vidimo svjetlost i sve ono u njoj naslikano. Jer sav ovaj svjetski red koji vidimo uzima se iz očiju, ne tako što je u tjelesnoj materiji, nego tako da je u svjetlosti, da je ulivena u oči. A zato što je u toj svjetlosti, već razdvojen od potrebne materije i bez tijela jest, sav ukras ovoga tijela dolazi nam preko svjetla.*

Dakle, utjelovio se u naše oči, ne u tijela, to više ljepote nam se prikazuje što više se ona u dobro raspoređenoj materiji dokazuje sličnijom pravom liku ulivenom u Anđela i u duh božanske zrake. Kad se materija stapa s Božjom silom i s Idejom Anđela, stapa se s razumom i s pečatom koji je u duhu, gdje omogućuje ovo slaganje u stapanju, od čega se sastoji i ljepota, koja se preko takva rasporeda materije razlikuje u svim tijelima prilagođavajući se ili ne slažući se s likom koju duh posjeduje od svoga početka. [Sada od ove ljepote ulivene u tijela i koja se manje-više u njima pojavljuje, kako je rečeno, marni slikar mora izvesti proporcije i prilagoditi ih svojem djelu prema kakvoći odnosno prema gore navedenim različitim prirodama.]

II. DODATAK

GIOVANNI PIETRO BELLORI:

»IDEJA SLIKARA, KIPARA I GRADITELJA IZABRANA IZ
PRIRODNIH LJEPOTA I NADREĐENA PRIRODI«¹

Ovaj vrhovni i savršeni um, pokrovitelj prirode u njezinu stvaranju prekrasnih djela, visoko gledajući u sama sebe ustanovio je prve oblike koji se zovu idejama, tako daje svaki oblik bio izveden iz iz prvotne Ideje, stvarajući tako sklop stvorenih stvari. Ali, nebeska tijela iznad mjeseca koja nisu podložna promjeni, ostala su zauvijek lijepa i uređena, jer spoznajemo ih kao vječno utvrđena i prekrasna. Drugo se zbiva s tijelima ispod mjeseca, izloženima promjenama i ružnoći; i premda Priroda uvijek nastoji proizvesti svoja izvrsna djela, ništa manje se zbog nestalnosti materije mijenjaju oblici, a osobito se kvare ljudska ljepota, kako to vidimo iz bezbrojnih iskrivljenja i nerazmjera koji se nalaze u nama. To je razlog što slikari i kipari, oponašajući prvog tvorca, u sebi prave uzor Svevišnje ljepote te gledajući u nj ispravljaju² prirodu bez zanemarivanja boja i crta. Ova Ideja, ili božica slikarstva i kiparstva otvara svete zastore velikih talenata raznih Dedalä i Apela, otkriva nam se i silazi na mramor i platna; nastala je iz prirode i nastaje izvorištem umjetnosti, izmjerena umnim šestarem postaje mjera ruke, a kad je oživi mašta, ona oživi sliku. Prema mišljenju najvećih filozofa postoje u duhu umjetnika primjerni uzorci koji su nepromjenjivi i vječno najljepši i naj-savršeniji. Slikareva i kipareva ideja onaj je savršeni i izvrstan uzor u mislima sa zamišljenim oblikom kojega se pri oponašanju

- 1 Gio. Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rim, 1672., L, 3-13. Dodan je, sadržajno s raspravom o ideji, usko povezan s uvodom za *Život Annibale Carraccija* (ibidem, str. 19-21). Vjerujemo da ćemo čitatelju i doprinosimo budućemu novom izdanju Bellorija ako navedena mjesta spisa što više verificiramo.
- 2 Izraz »emendare« (prema Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde IX.*, str. 88, »školski izraz filološki obojen«) nalazi se u istoj uporabi već u L. B. Albertija, str. 121, citirano u bilj. 189).

uspoređuju stvari koje nam se nalaze pred očima: tako to određuje i Ciceron u »Oratoru« i »Brutu«. »Kao stoje u oblicima i likovima nešto savršeno i izvrsno, a kad se pomisli na izgled toga, oponašanjem se to uspoređuje s onim što vidimo, tako i ideal govorništa umno spoznajemo, a njegov očiti oblik hvatamo ušima.³ Tako ideja znači savršenstvo naravne ljepote i sjedinjuje istinit s vjerojatnim oblikom stvari koje vidimo, uvijek težeći najboljem i čudesnom, te stoga ne samo da se takmi s prirodom, nego je i nadmašuje pokazujući nam potpuna i profinjena djela koja nam priroda ne prikazuje često u svakom dijelu. Ovu pohvalu potvrđuje Proklo u »Timeju« kad kaže: »Ako uzmeš prirodnog čovjeka i onoga kojega je oblikovalo kiparstvo, prirodni će biti manje slabijeg izgleda, jer umjetnost radi preciznije.«⁴ Ali Zeuksid koji je odabirom četiriju djevica izradio čuvenu sliku⁵ Heleni koju Ciceron navodi kao primjer u »Oratoru«, podučava i slikara i kipara da promatra ideju najboljih prirodnih oblika odabirom raznih tijela, birajući ona najprofinjena.

Ipak nije mislio da ne može samo u jednom tijelu naći sve one savršenosti koje je tražio da bi izrazio Heleninu ljepotu, jer priroda ne pravi nijednu pojedinu stvar koja bi bila savršena u svakom dijelu. »Nije niti vjerovao da se sve što mu treba za ljepotu može naći u jednom tijelu, stoga što u jednostavnoj vrsti nije priroda sa svih strana izglučala.«⁶ Hoće ipak Maksim iz Tira da slika načinjena od slikara, a uzeta iz različitih tijela, proizvodi ljepotu koja se ne nalazi ni u jednom prirodnom tijelu koje bi se približilo ljepoti kipova.⁷ Isto je Parazije pripisivao Sokratu, da

3 Ciceron, *Orator II.*, str. 7 i d.. citirano u bilj. 20; usp. 20 i d. te 122 si.

4 Proklo, *Comm. u Tim. II.*, 122 B: »οὐδέ εἰ λάβοις τον υπό φύσεως δεδημιουργημενον άνθρωπον και τον υπό της ἀνδριαντοποιητικής κατεσκευασμένον, πάντως ὁ εκ της φύσεως κατά τό σχήμα σεμνότερος πολλά γάρ ἡ τέχνη μάλλον ακριβοί Bellorije, vjerojatno zaveden Junijem, u tumačenju mjesta otišao predaleko: Proklo samo kaže da prirodni čovjek nije posve ljepši od umjetnički prikazanoga jer je umjetnost umnogome egzaktnija.

5 Overbeck, *Schriftquellen 1667-1669*. U renesansi se spominje, zacijelo, u svakome spisu bilo kakvoga estetskoga sadržaja.

6 Ciceron, de *Inventione*, II. 1,1.

7 Maksim Tirski (Φιλοσοφούμενα) XVII., 3 (ured. Hobein, 211): ονπερ τρόπον και τοις τά αγάλματα τούτοις διαπλάττουσιν, οἱ παντός παρ' ἐκάστου καλόν συναγαγόντες, κατά την τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εις μίμησιν μίαν, κάλλος εν υγιές και ἄρτιον και ἡρμοσμένον αὐτό αὐτω ἐξειργάσαντο. και ουκ

slikar, kada je sebi u bilo kakvu obliku za cilj postavio prirodnu ljepotu, mora iz raznih tijela uzeti sve ono što svako od njih ima kao savršeno, budući da je teško naći savršenstvo u samo jednom tijelu.⁸ Stoga je priroda toliko podređena umjetnosti da su umjetnike - oponašatelje, ponajprije tijela, ukorili: Demetrija su opomenuli daje previše prirodan,⁹ Dionizija da slika nama slične ljude, pa su ga obično zvali ἀνθρωπογράφος, slikar ljudi.¹⁰ Pazuza¹¹ i Pireika¹² optužili su najviše stoga što su oponašali najgore i najružnije, kao stoje u današnje vrijeme Michelangelo od Caravaggia bio previše prirodan, te slikao ljude slične postojećima, a Bamboccio i još gore. Korio je Lizip mnoštvo kipara da su pravili ljude kakvi se nađu u prirodi, a on se hvalio da ih radi onakve kakvi bi trebali biti,¹³ stoje bio jedini propis koji je Aristotel dao i pjesnicima i slikarima.¹⁴ Međutim, za takvo što nisu optuživali Fidiju koji je izazvao divljenje onih koji su promatrali forme njegovih heroja i bogova, zato stoje oponašao prije ideju nego prirodu; Ciceron, kada govori o Fidiji, tvrdi da prikazujući Zeusa i Atenu nije promatrao nikakav oblik, prema sličnosti s kojim bi se ravnao, nego je u svojim mislima slopio oblik velike ljepote koji je uporno gledao, te je prema njemu upravljao misli i ruku. »Nije taj umjetnik, kad je izrađivao Zeusa ili Atenu, nikoga promatrao prema sličnosti s kojim bi se ravnao, nego mu je u glavi obitavala nekakva misao vrhunske ljepote koju je promatrao, te mu je ona upravljala umijeće i ruku.«¹⁵ Stoga je to Seneki, prem-

ἀν εὔρες σῶμα ακριβές κατά ἀλήθειαν ἀγάλματι ομοιον. ορέγονται μὲν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.

8 Ksenofont (Ἀπομνημ.), III., 10,1. Usp.gore bilj. 31.

9 Lukijan, (Φιλοψεύδ.), 18 i 20 (»ἀνθρωποποιός); Kvintilijan, *Inst. Or.* XII, 10, 9 (ovdje prigovor, koji je iznio, između ostalih, Alberti, da je težio više za sličnošću nego za ljepotom); Plinije, *Epist.* III. 6.

10 Aristotel, *Poetika 2*: »Πολύγοντος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χειρῶν, Διονύσιος δὲ ομοίους εἰκαζεν« Plinije, *Nat. Hist.* XXXV., 113, naziva umjetnika (»ἀνθρωπογράφος), jer on »nihil aliud quam homines pinxit«.

11 Aristotel, *Poetika 2* i *Polit.* VIII., 5, 7.

12 Plinije, *Nat. Hist.* XXXV., 112.

13 Plinije. *Nat. Hist.* XXXIX., 65. Bellori je mjesto shvatio, što je zanimljivo, upravo obratno nego što ono znači: Lizip je, to je pravi smisao, prema njegovu tvrđenju ljude prikazivao ne onakvim kakvi su, nego kako se čini da su (quales viderentur esse). Treba ga, dakle, smatrati upravo »iluzionistom«.

14 Aristotel, *Poetika 2*.

15 Ciceron, *Orator II.*, 9.

daje bio stoik i strog sudac umjetnosti, izgledala velika stvar pa se divio umjetniku koji je u mislima stvorio tako božanske oblike premda nije vidio ni Zeusa ni Atenu. »Nije vidio Fidija Zeusa, ali ipak gaje napravio kao da će izbaciti grom, nije mu pred očima stajala Atena, ali ipak je bio dostojan te umjetnosti, pa je smislio i izložio bogove.«¹⁶ Apolonije iz Tijane nas uči isto, da fantazija čini slikara mudrijim nego oponašanje; jer ova druga radi samo one stvari koje vidi, dok prva radi i ono što ne vidi, ali je u nekom odnosu s onim što vidi.¹⁷ Pa onda, ako savjete antičkih mudraca hoćemo spojiti s najboljim naukom naših suvremenika, citirajmo Leona Battistu Albertija koji kaže da u svim stvarima treba voljeti ne samo sličnost, nego ponajprije ljepotu, te da od najljepših tijela treba birati najljepše dijelove.¹⁸ Tako Leonardo da Vinci savjetuje slikara da sebi stvori tu ideju, da razmotri ono što vidi i porazgovori sam sa sobom izabirući najizvrsnije dijelove od svega.¹⁹ Rafael iz Urbina, veliki majstor i znalac, ovako piše Castiglioneu o svojoj Galateji: »Da bih naslikao jednu ljepoticu trebalo bi mi nekoliko ljepotica, ali, kako je nestašica lijepih žena, koristim ideju koja mi padne na pamet.«²⁰ Guido Reni, koji je po ljepoti svojih djela nadmašio svakog drugog umjetnika u našem stoljeću, kad je u Rim slao sliku Svetog Mihaela Arhanđela za kapucinsku crkvu, ovako je pisao Monsignoru Massaniju, majstoru kuće Urbana VII: »Volio bih da sam imao anđeoski kist ili rajske forme da bih stvorio Arhanđela i vidio ga na nebu, ali nisam se mogao popeti tako visoko i uzalud sam ga tražio na zemlji. Doista sam promatrao onaj oblik koji sam stvorio sebi u ideji. Postoji i ideja ružnoće, ali nju ću objasniti pomoću demonija jer je izbjegavam čak i u mislima, niti mi je stalo daje držim na pameti.« Guido se razmetao da može slikati ljepotu, ne onu koju je gledao očima, nego sličnu onoj koju je vidio u ideji; tako je njegova lijepa

16 Seneca (Stariji!), *Rhet. Controv. X.*, 34.

17 Filostrat, *Appolonius u. Tyana VI.*, 19 (ur. Kayser, *τά Σωζόμενα*, 2. izd. 1853., str. 118). Usp. bilj. 37.

18 Alberti, *ibidem*, str. 151 i 153 (usp. bilj. 101).

19 Leonardo, *Trott. della pittura 88 i 98* (izbor), tamo 53 (unutarnje rasprave slikara sa samim sobom).

20 Usp. str. 32. Rečenica »il gran maestro...« je, kao stoje poznato, navod iz Dantea.

ugrabljena Helena jednako bila hvaljena kao i antička Zeuksidova. Ali nije bila tako lijepa ta antička Helena, kako se to njima činilo, budući da su se u njoj nalazili i nedostaci i stvari za prijekor; tako se drži da prava Helena nikada nije putovala u Troju, nego da su umjesto nje oteli kip zbog ljepote kojega se ratovalo deset godina. Misli se, međutim, daje Homer u svojim epovima opjevao ženu koja nije bila božanska zato da bi proslavio Grke i učinio zanimljivijom svoju temu trojanskog rata; stoga je i Odisseja i Ahileja uzdigao u junaštvu i mudrosti. Tako Helena sa svojom prirodnom ljepotom nije se mogla usporediti sa Zeuksidovim i Homerovim formama; a nije bilo ni takve žene koja bi imala toliko ljepote koliko Afrodita Knidska, ili Atena iz grada Atene koju su zvali lijepim oblikom, niti se može naći takva junaka koji bi bio jednak Glikonovom Farnezinskom Herkulu, ili žena koja bi se po ljepoti mogla izjednačiti s Kleomenovom Medičeskom Venerom. Zato se najveći pjesnici i govornici, kada hoće proslaviti kakvu nadljudsku ljepotu, utječu usporedbama s kipovima i slikama. Ovidije kad opisuje najljepšega kentaura Hilara, slavi ga kao najslbličnijega najhvaljenijim kipovima:

»Velika im sila je na licu, vrat, ramena i ruke,
i prsa blizi slavljanim su djelima umjetnika«²¹

Na drugom je mjestu pak uzvišeno pjevao o Veneri, koja bi, daje Apel nije bio naslikao, dosada ostala tonuti u moru:

»Da Kosku Veneru nikad ne naslika Apel,
tonula ona bi još pod silnim vodama.«²²

Filostrat uzdiže ljepotu Euforba, slična kipovima Apolona,²³ i drži da Ahilej toliko nadmašuje ljepotu svojega sinčića Neoptolema, koliko ljepotane nadmašuju kipovi.²⁴ Ariosto kada stvara ljepotu Angelice, uspoređuje je s kipom izklesanim od marljiva kipa, a vezanom za greben:

»Vjerovao bi da napravljena jest
od alabastra i l' od mramora slavnog,

21 Ovidije, *Metam.* XII., 397.

22 Ovidije, *Ars amandi* III., 401.

23 Filostrat, *Ἡρωικός*, 725 (Kayser, ibidem, 317).

24 Filostrat, *Ἡρωικός*, 739 (Kayser, ibidem, 324).

Ruggiero, iΓ da za greben je privezana
vještinom marljiva kipara.«²⁵

U ovim stihovima je Ariosto nasljedovao Ovidija pri opisu Andromede:

»Kad ugleda za sure stijene vezane ruke
Abantijada, da vjetar im kose
pomicao nije i oči da suze lijevale nisu,
da mramor je to, mislio bi on.«²⁶

Marino, slaveći Tizijanovu »Mariju Magdalenu«, s istim pohvalama obdaruje sliku i umjetnikovu ideju uzdiže iznad prirodnih stvari:

»AT prepušta priroda i to prepušta istinu
onom što pravi umjetnik iz nje proizvede,
ono što imao je u duši i mislima,
tako lijepim i živim je i naslikao.«²⁷

Iz toga proizlazi da Castelvetro nije s pravom prekorio Aristotela u svojoj »Tragediji« kada je rekao da nije vrijednost slike u tome da se naslika nešto lijepo i savršeno, nego nešto slično prirodnomu, bilo daje lijepo ili ružno; kao da višak ljepote zamagluje sličnost.²⁸ Taj Castelvetrov argument ograničava se na

25 Ariosto, *Orlando furioso* X, stanz. 96 (o predmetu usp. npr. još VII., stanz. 11 i XL, stanz. 69 id.).

26 Ovidije, *Metam.* IV, 671.

27 Marino, *Lagalleria distinta*, Milano 1620., 82 (ljubaznim priopćenjem prof. Waltera Friedländera, Freiburg).

28 Lod. Castelvetro, *Pojednostavljena i izložena Aristotelova Poetika*, IL, 1 (u nama dostupnom bazelskom izdanju iz 1576. godine, 72): Ali, premda Aristotel uzima primjer užitka koji se postiže oponašanjem u slikarstvu, kako bismo spoznali užitak koji se postiže oponašanjem poezije, isto tako treba znati da taj primjer nije najbolji na svijetu; tako slikarstvo pruža manje užitka u onom dijelu, u kojem najviše i najuzvišenije poezija pruža užitak, a ondje gdje slikarstvo pruža više i uzvišenijeg užitka, poezija, ne samo da ne pruža užitak, nego izaziva i odbojnost. Stoga se slikarstvo ... mora podijeliti na dva dijela; na jedan, u kojem predstavlja sigurnu i poznatu stvar, na primjer stanovitog i posebnog čovjeka, recimo Filipa Austrijskog, španjolskog kralja, i na drugi dio, onda kada oponaša neodređenu i nepoznatu stvar, kao nekakva neodređenog i općenitog čovjeka, »prikaz određene i poznate ličnosti, tako je daljnji tok misli, pruža u slikarstvu znatno veći užitak nego prikaz neodređenoga »čovjeka naprosto« (jer pri prvom prikazu potrebno je mnogo više truda i spretnosti, a svaka mala nesličnost donosi slikaru najteži

ikastičke slikare²⁹ i portretiste koji se ne drže nikakve ideje, nego su podložni ružnoći lica i tijela, pa ne mogu dodati ljepote niti popraviti prirodnu ružnoću a da ne zakinu sličnost, inače bi portret bio ljepši, ali manje sličan. Filozof ne misli na ovakvo ikastičko oponašanje, nego podučava tragičara običajima najboljih, navodeći primjere dobrih slikara i tvoraca savršenih slika, koji se služe Idejom; a ovim riječima to kaže: »Budući daje tragedija oponašanje najboljih, mi trebamo oponašati dobre slikare; jer oni izražavaju vlastitu formu prema sličnosti s njima, *dajući im običnu formu čine ih sličnima, a slikaju ljepšima.*«TM

Stvar ideje je pak da se rade ljudi ljepšima nego što obično jesu i da se izabere savršen čovjek. Ali nije Ideja isto što i ta ljepota; različiti su njezini oblici: jaki, odvažni, veseli, profinjeni, svake dobi i spola. Ali mi ne slavimo samo slabašnu Afroditu s Parisom na brdu Idi, niti u vrtovima Nise slavimo Bakha; nego gore na strmim vrhovima Menala i Dela divimo se Apolonu s tobolem i Artemidi s lukom. Zacijelo je jedno bilo ljepota Zeusa Olimpijskog i Here Samske, a drugo ljepota Herakla Lindskog i Kupida Tespijskog; tako za različite stvari pristaju različite forme, jer ljepota nije drugo nego ono što izrađuje stvari onakve kakve jesu u svojoj vlastitoj i savršenoj ljubavi; najbolji slikari je izabiru promatrajući oblik svačega. Osim toga moramo uzeti u obzir da, budući daje slikarstvo prikazivanje ljudske djelatnosti, slikar istodobno mora na pameti zadržati i uzore i osjećaje koji pristaju uz to djelovanje, na isti način kao što pjesnik u mislima čuva ideju ljuta čovjeka, plašljivca, tužna, a tako isto smijeha i plača, straha i odvažnosti. Ti osjećaji moraju mnogo dulje ostati utisnuti u misao umjetnika skupa s neprestanim promatranjem prirode, jer nemoguće je da ih naslika rukom iz prirode, ako ih prije nije stvorio u mašti; a za to je potrebna najveća moguća pažnja, jer nikad se ne vide duševna stanja, osim u nekom prijelazu ili

prigovor) - u poeziji je upravo obratno tako da bi se načela likovnoumjetničkoga i poetskoga »oponašanja« mogla označiti kao dijametralno suprotna: tamo (izvana, onaj koji se pojavljuje pred očima), ovamo (»unutarnje oponašanje koje se pokazuje u umu«).

29 Usp. o tome platonskome izrazu, koji je npr. i Junije upravo u tome smislu krivo tumačio, kao i Comanini i Bellori, ono navedeno u bilj. 144 i 259 te na str. 3.

30 Aristotel, *Poetika XV*, 11 (1454 b).

kroz nekoliko kratkih trenutaka. Tako, kada slikar ili kipar naumi oponašati djelo iz modela koji se stavlja pred njega, a taj model nema nikakvih emocija, duhom i tijelom je neodređen i miruje, onda se umjetnik okreće mišljenju drugih. Ali ipak je potrebno stvoriti neku sliku o njemu prema prirodi promatrajući ljudske emocije i prateći tjelesne pokrete s duševnim pokretima; i to tako da jedno o drugom ovise. Da ne propustimo arhitekturu, recimo da i ona treba naći sebi najprikladniju ideju: kaže Filon³¹ daje Bog, kao dobar arhitekt, promatrao ideju i uzor, te osjetilni svijet proizveo iz idealnog i umno spoznatljivog svijeta. Tako, budući da arhitektura ovisi o uzoru, i ona postaje nadređena prirodi; tako Ovidije, opisujući Dijaninu pećinu kaže daje priroda izrađujući je oponašala umjetnost:

»Nikakvom umjetnošću nije izrađena, al' umjetnosti se igrala priroda u svojem djelu.«³²

Tako je možda mislio i Torquato Tasso kada je opisivao Arminin vrt:

»Umjetnosti priroda sliči, jer kao da svojom voljom u šali oponaša vlastitu oponašateljicu.«³³

To je osim toga tako izvrsna građevina, da Aristotel zaključuje: ako bi gradnja bila prirodna stvar, priroda bi radila kao sada arhitektura, jer bila bi prisiljena služiti se istim pravilima da bi postigla savršenstvo,³⁴ isto kao što su same božanske nastambe osmislili pjesnici s marom arhitekata, onako ukrašene likovima i stupovima, te su opisali kraljevsku palaču Sunca i Ljubavi i uznijeli arhitekturu na nebo. Tako je ova ideja i božanstvo ljepote bilo stvoreno u mislima antičkih mudraca koji su uvijek promatrali najljepše dijelove prirodnih stvari, a tako je ružna i niska ova druga ideja koja se najvećim dijelom stvara u praksi, jer Platon je tvrdio daje ideja savršena spoznaja stvari koju je započela priroda.³⁵

31 Filon, *de opificio mundi*, cap. IV. Usp. gore bilj. 71.

32 Ovidije, *Metam. III*, 158.

33 Tasso, *Gerusalemme liberata XVI*, 10.

34 Aristotel, *Phys. Ausc. I, 8, 199*: »Οιον ει οικία των φύσει γιγνομένων ήν, ούτως άν έγγινετο ώς νυν υπό τέχνης ...« Aristotelu je, dakako, posve strano da ovdje, u duhu Bellorijeve »perfettione«, želi dati vrednovanje arhitektonskoga stvaranja: on hoće usporedbom prirodnoga stvaranja s umjetničkim pokaza-

Kvintilijan nas uči da sve stvari usavršene od umjetnosti i ljudskog duha svoje izvorište imaju u samoj prirodi³⁶ iz koje potječe prava ideja. Stoga oni koji bez spoznaje istine svega idu s praksom stvaraju utvare umjesto likova; od njih su različiti drugi koji krađu istaknut talent i kopiraju tuđe zamisli, te rade djela koja nisu djeca, nego kopilad prirode i izgleda da su prisegli na poteze svojih učitelja. Ovom zlu pridolazi još i to, da zbog nedostatka duha ne znaju izabrati najbolje dijelove, pa izabiru loše strane svojih učitelja i sebi stvaraju ideju lošega. Nasuprot tomu oni koji se zaklinju u ime naturalista ne stvaraju u svojoj glavi nikakvu ideju; preslikavaju nedostatke tijela i navikavaju se na ružnoću i greške, pri čemu se i oni zaklinju na model, kao i njihov učitelj; on se uklonio od njihovih očiju i skupa s njima dijeli cijelu umjetnost. Platon te prve slikare uspoređuje sa sofistima koji se ne utemeljuju na istini, nego na lažnim prividima mišljenja;³⁷ drugi su slični Leukipu i Demokritu koji pomoću ispraznih atoma slučajno sastavljaju tijela. Tako oni i umjetnost slikarstva osuđuju na mišljenje i uporabu, kako je to Kritolaj htio, naime, daje govornišтво običaj govorenja i vještina ugadanja, τριβή i κακοτεχνία, ili bolje reći ἀτεχνία,³⁸ običaj bez umijeća i bez razuma, koji uzima posao od uma i sve

tijediniteleološku svrhovitost prirodnoga događanja, »τινος ἐνεκα γίνεσθαι ...«. Usp. također, upravo ovdje, veoma instruktivan komentar: Thomas, *Frette-Mare XXII*, 373 i d.).

- 35 Usp. npr. *Phaidon XIX* (75a) »Ἀλλά μὲν και τόδε ὁμολογοῦμεν μή ἄλλοθεν αὐτό ἐννεοηκέναι μηδέ δυνατόν εἶναι ἐννοῆσαι, ἀλλ' ἐκτοῦδεῖν ἢ ἄψασθαί εκ τίνος ἄλλης τῶν αἰσθησεῶν ...« Naravno daje Platonu osjetilno opažanje samo povod, ali ne i izvor spoznaje, koja se može dobiti samo time da se duh, presežući osjetilno opažanje, okreće prema onome što se, kada je jednako, ne može pojaviti nejednakim i, obratno, dakle prema idejama.
- 36 Kvintilijan, *Inst. Or. II*, 17, 9.: »Illud admonere satis est omnia, quae ars consummavereit, a natura initia duxisse.«
- 37 Platon, *Sofist*, 236 i id. Također pojam μίμησις φανταστική pojavljuje se u Bellorija, dakako, u drukčije protumačenome obliku: fantasia za njega (isto kao za Comaninija) nije osjetilni privid, već proizvoljna unutarnja predodžba, zato on »fantastične« umjetnike - koje bi Platon prije poistovjetio s takozvanim »realistima« - vidi u maniristima. Ali različitost njegova shvaćanja u odnosu na Comaninija, što još jednom naglašavamo, sastoji se u tome što on cilj »pittori icastici« (po njemu: »jednostavno oponašanje prirode«) ne osuđuje ništa manje od cilja »pittori fantastici«.
- 38 O peripatetiku Kritolaju i njegovim pogrdama retorike usp., Kvintilijan, *Inst. Or. II*, 15, 23 (τριβή) i II, 18, 2 (κακοτεχνία i ἀτεχνία); nadalje Sekst

predaje osjetilima. Stoga oni prije hoće da ono, stoje najviša inteligencija i ideja najboljih slikara, da to bude svačija navika, kako bi povezali neznanstvo s mudrošću; ali uzvišeni duhovi, uzdižući misao na ideju lijepoga, daju se zanijeti samo od te ideje i promatraju je kao odsječak božanskog. Kod toga puk sve svodi na dojam osjetila vida; hvali stvari naslikane na prirodan način, jer je naviknut vidjeti stvari takvima, cijeni lijepe boje, ne lijepe oblike koje ne razumije; zamara ga profinjenost, odobrava novine; prezire razum, slijedi mišljenje i udaljuje se od istine umjetnosti, nad kojom je kao na vlastitu postolju posvetio najplemenitiji kip Ideje. Ostalo bi da kažem, budući da su se stari kipari služili čudesnom idejom, kako smo već naznačili, daje ipak potrebno proučavanje najsavršenijih antičkih kipova, kako bi nas vodile k ispravljenim prirodnim ljepotama, i istodobno treba usmjeriti oko prema promatranju drugih najizvrsnijih majstora; ali ovu temu ćemo ostaviti za traktat o imitaciji čineći zadovoljstinu onima koji nisu skloni proučavanju antičkih kipova. Glede arhitekture reći ćemo da arhitekt treba stvoriti plemenitu ideju i uspostaviti koncepciju koja će mu služiti kao zakon i način, koji će raspoređivati njegove izmišljaje u red, u pravilan razmještaj, u mjeru i u euritmiju cjeline i dijelova. Ali, s obzirom na ukrase i ukrašavanje redova, neka se ideja utvrdi i potvrdi na primjerima starih koji su uspjeli nakon mnogo proučavanja urediti ovu umjetnost; kada su Grci za nju izmislili najbolje izraze i proporcije koje su zatim potvrdila najučeniija stoljeća i suglasnost i naraštaji mudraca, pa su postali zakoni čudesne Ideje i vrhunske ljepote koja, budući daje samo jedna u svakoj vrsti, ne može se promijeniti, a da se ne uništi. Ali, nažalost je unakažavaju oni koji je mijenjaju svojim novinama, dok pored ljepote stoji ružnoća kao što poroci nagrizažu kreposti. Slabo u tom raspoznajemo utjecaj pada Rimskog Carstva s kojim su istodobno pale sve dobre umjetnosti, a s njima prije svega arhitektura; i to zato jer su ovi barbari prezirali grčko-rimske modele i ideje i najljepše spomenike antike, te su kroz mnoga stoljeća ludovanja smislili takve fantastične redove da su umjetnost napravili čudovišnim neredom. Bramante, Rafael, Baldassare, Giulio Ro-

Empirik, πρὸς Ῥήτορας, passim, pregled u *Philodemi voll. Rhet.*, ur. Sudhaus, Suppl. 1895, IX i d.

mano i konačno Michelangelo potrudili su se daje izdignu iz herojskih ruševina na njezinu prvotnu ideju i izgled, birajući najprofinjenije oblike antičkih građevina. Ali danas, umjesto da se zahvalimo takvim premudrim ljudima, nezahvalno ih uspoređujemo s antičkim umjetnicima, kao da su oni bez ikakve domišljatosti i duha preslikavali jedni od drugih. Svako pak sebi u glavi stvara nekakvu novu ideju i utvaru arhitekture na svoj način, izlažući je na trgu i na fasadama; to su ljudi zacijelo bez ikakva znanja koje bi trebao imati arhitekt čijim se imenom isprazno kite. Samo una-kažuju zgrade i gradove i uspomene, izivljavaju se na uglovima, prijelomima i iskrivljavanjima crta, rastavljaju postolja, kapitule i stupove sa svojim tričavim štukovima, razmravljenim detaljčićima i nerazmjerom; a Vitruvije pak optužuje slične novosti³⁹ i stavlja pred nas najbolje uzore. Ali dobri arhitekti čuvaju najizvrsnije oblike i redove; slikari i kipari, birajući najprofinjenije prirodne ljepote, usavršuju ideju, te se njihova djela približavaju prirodi i nadmašuju je, stoje najveće postignuće te umjetnosti, kao što smo već dokazali. Od toga nastaje poslušnost i divljenje ljudi prema kipovima i slikama, dakle, nagrada i čast⁴⁰ za umjetnike; ovo je bila slava Timantova, Apelova, Fidijina, Lizipova i još mnogih drugih proslavljenih, jer svi su se oni uzdigli iznad ljudskog obličja te proizveli divljenja vrijedne ideje i djela. Može se slobodno ova ideja zvati savršenstvom prirode, čudom umjetnosti, providnošću uma, uzorom misli, svjetlom mašte. Sunce, koje s istoka nadahnjuje Menonov kip, vatra, koja grije i oživljuje Prometejev kip. Ideja čini da Venera, Gracije i Amori, napustivši Idalski vrt i kilterske obale, dolaze da obitavaju u tvrdoći mramora i praznini sjena. Svojom snagom helikonske Muze ojačavaju boje do besmrtnosti; a svojom slavom prezire Palada babilonska platna i sva napuhana razmeće se dedalovskim lanom. Ali, kako ideja govorništa toliko ustupa pred idejom slikarstva, koliko je i vid dje-lotvorniji od govora, ja ovdje ne mogu ništa reći i šutim.

39 Vitruvije, *De architectura*, VII, 5, 3-8, tirada koja je, dakako, upravljena samo protiv slikane arhitekture takozvanoga IV. stila; Bellori se ovdje žesti, dakako, protiv specifično »baroknoga« pravca u arhitekturi, koji je, ponajprije, zastupao Boromini.

40 Zacijelo: »honori«.

ANNIBALE CARRACCI

Danas se slikarstvo najviše cijeni kod ljudi i smatra se da se spustilo s neba, jer je božanski Rafael sa zadnjim obrisima umjetnosti najviše uvećao svoju ljepotu vraćajući je u antičku veličanstenost obogaćenu svim tim dražestima i darovima koji su slikarstvo već jednom proslavili kod Grka i Rimljana. Ali, budući da stvari ovdje na zemlji nikada ne ostaju u istom stanju, tako i ono što se popelo na svoj vrhunac, jednom mora početi padati, kako to određuje zakon vječne promjene. Umjetnost koja je od Cimabuea i Giotta već tijekom pedestih godina trinaestog stoljeća jako uznapredovala, ubrzo je počela padati, te je od kraljice postala niska i nevrjedna služavka. Stoga se nakon tog sretnog stoljeća potpuno pokvarilo njezino obličje. Umjetnici su napustili proučavanje prirode i pokvarili umjetnost svojom »manirom« ili, možemo reći, fantastičnom idejom, naslonjenom na praksu, a ne oponašanje. Ovaj uništavajući porok slikarstva prvo je počeo klicati kod majstora dobra glasa, pa se ukorijenio u školama koje su nakon toga nastale: nevjerovatno je uopće za pričati koliko su se pokvarili slikari, ne samo od Rafaela nego i od drugih, koji su se odali maniri. Firenca koja se hvasta daje majka slikarstva, i grad u Toskani najslavniji po svojim učiteljima, već je zanijemila u slavi kista; i drugi iz rimske škole nisu se više obazirali na tolike uzore, stare i nove, te su zaboravili na bilo kakvo hvalevrijedno dostignuće; pa, premda je u Veneciji više nego drugdje odolijevalo slikarstvo, ipak se ni tu ni po Lombardiji više nije čuo onaj slavan krik boja koji je zamuknuo kod Tintoretta, dosada najvećega venecijanskog slikara. Još ću reći nešto što zvuči gotovo nevjerovatno: ni unutar ni izvan Italije nije bilo nikakva slikara jer još nije dugo vremena daje Peter Paul Rubens prvi izvan Italije iznio boje; a Frederico Barocci koji je bio mogao pomoći obnovi umjetnosti, ljenčario je u Urbinu i nije joj nikako pomogao. U tom dugom metežu umjetnost su tukle dvije suprotstavljene krajnosti: jedna od njih sva se oslanjala na prirodu, a druga na maštu. Autori u Rimu bili su Michelangelo, Caravaggio i Giuseppe iz Arpina; prvi je preslikavao tijela onako kako se pojavljuju pred očima, bez probiranja, drugi pak nije gledao baš ono prirodno i slijedio je slobodu nagona; obojica su stekla povoljan glas i u

svijetu izazvala divljenje i oponašanje. Tako, kada se slikarstvo kretalo prema kraju, najpovoljnije zvijezde okrenule su se prema Italiji i Bog je htio da u Bologni, gradu prvaku u znanosti i učenju, nastane najistaknutiji talent i da se s njim preporodi već skoro propala i ugasla Umjetnost. Taj čovjek bio je Annibale Carracci...

Kazalo imena

- Alan od Otoka, oponašanje
prirode 55
- Alberti, Leone Battista
definicija ljepote 62-64, 71,
109
istraživanja o proporcijama 78
kod Bellorija 122, 152, 155
norma ukusa 61
odjek u ranom baroku 83, 84
oponašanje prirode 57, 58, 91,
117, 129
pojam ideje 67, 78
povezanost s Platonom 61, 65
povezanost s Plotinom 38, 64,
65
- Alberti, Romano o Pliniju 22
- Albert Veliki, Komentar
Dionizija 41
- Aleksandar Veliki i Apel 22
- Alhazen u ranoj renesansi 64
- Alkamen kod Tzetzesa 16
- Allori kao manirist 84
- Anselmo Canterburyjski, teološ.
dokazivanje
estetskim primjerima 46
- Apel
Aleksandar Veliki 22
kod Bellorija 153, 156, 162
kod Cicerona 19
kod Melanchthona 16
- Apolonije iz Tijane
kod Bellorija 155
o fantaziji 24
- Akvinski, Toma
ideja, definicija 44-47, 74
»imago« 50, 133
kod Dantea 51
kod Pacheca 96
kod Ripe 114
kod Zuccarija 99-103, 104, 106
»kvazi-ideja« 46
nauk o lijepom, teološ. 107
o kiparstvu 35
o oponašanju 50
pojam umjetnosti 17
primjer »kuće« 32
spis 'pulchro et bono' 41
stvaranje, božje i umjetničko
46, 47
- Arcimboldo, Capricci 114
- Arhimed kod Melanchthona 17

- Ariosto
 kod Bellorija 157
 o Zeuksidu 57
- Aristotel
 arhitekt, primjer, kod Plotina,
 Filona i Tome Akvinskog
 46
 forma i materija 26, 32, 33
 kod Bellorija 154, 157-159
 kod Maria Equicole 70
 kod Melanchthona 16
 kod Scaligera 32
 kod Seneke 26-28
 kod Zuccarija 86, 97, 102, 109
 Michelangelo i 134, 135
 o ljepoti 23, 24
 o umijeću glume 55
 recepcija u XIII. st. 44
 u renesansi 61
- Armenini, Giovanni Battista
 protiv naturalizma 56
 stav o *disegnu* 84, 92, 88
 umjetnička inspiracija 75
- Arpino, Giuseppe di
 kod Bellorija 164
- Augustin
 definicija ideje 41, 42
 »imago« 50, 133
 kod Dionizija Areopagita 44
 Mario Equicola 70
 oslanjanje na Cicerona 41, 43
 »pulchritudo« 39, 40
 teorija oponašanja 49
- Averroes, Komentar o
 Aristotelu spomenut od
 Varchia 134
- Bacon, barun Verulamski protiv
 elekcijske teorije 78
- Baldinucci, Filippo
 definicija *disegna* 92
 definicija ideje 75
- jednako »inteligibilnom
 objektu« 81
maniera 117, 118
- Baglione, Giovanni protiv
 naturalizma 120
- Baldassare kod Bellorija 162
- Barocci, Federigo kod Bellorija
 164
- Bellori, Giovanni Pietro
 bakrorez *imitatio sapiens* 55,
 116
maniera 117, 118, 162
 nauk o ideji 52, 77, 121-124
 protiv naturalizma 55, 110,
 119, 121, 122, 125
 reinterpretacija Cicerona 20
 stvaranje, božje i umjetničko
 138
 teorija umjetnosti,
 klasicistička 121
 »Vite de' Pittori etc.«, otisak
 152
- Berni, Francesco o
 Michelangelovu platonizmu
 128, 134
- Bernini
 kao teoretičar umjetnosti 116,
 119
 o portretu 93
 protiv elektivne teorije 78
 protiv naturalizma 126
- Biondo, umjetnik i priroda 56
- Bisagno, Francesco, o *disegnu*
 92
- Boccaccio, Giovanni
 o Giottovom slikarstvu 58
 preobražaj Epimeteja u
 majmuna 55
- Boetije kod Pacheca 96
- Bonaventura
 metafizika svjetla 41

- ponavljanje Aristotelovog primjera »kuće« 32
 utjecaj Tome Akvinskog 46
 Borromini kod Bellorija 162
 Bramante kod Bellorija 162
 Breughel, Peter kod Giustinianija 119
 Bril kod Giustinianija 119
 Bronzino kao manirist 84
 Bruno, Giordano
 definicija ljepote 108
 Eros 132
 protiv pravila 81, 84
 Camillo, Giulio, Idea del Teatro 79
 Caravaggio, Michelangelo da kod Bellorija 154, 164
 kod Giustinianija 119
 sudovi o njegovom naturalizmu 60, 83, 119
 Carducho, Vicente o umjetnosti portreta 37
 Carracci, Annibale Bellorijeva Vita 152, 163
 kao obnavljač klasične umjetnosti 117
 kod Giustinianija 119
 Castelvetro kod Bellorija 134
 suosnivač moderne poetike 94
 Castiglione kod Bellorija 155
 ljepota = dobrota 108
 ponašanje prirode 69
 Cantenburyjski, Anselmo, teološki dokazivanje estetskim primjerima 46
 Cellini kao manirist 84
 Cennini, Cennino o daru izumljivanja 69
 prikazivanje planina 53, 54
 Cesariano, izdanje Vitruvija 79
 Chambray, Roland Freart de kao klasicist 125
 Champagne, Philippe de prigovor klasicizmu 125
 Christ, Joh, Fr, o »göüt« 118
 Ciceron
 djelovanje na Augustina 41
 kod Bellorija 122, 123, 153-155
 kod Landina 52
 kod Melanchthona 16, 17
 o ideji 21, 26, 68, 74
 o ljepoti 33
 o mašti 69, 74
Orator 19, 20
 u ranoj renesansi 65
 Cimabue kod Bellorija 164
 Civetta kod Giustinianija 119
 Clemens Alexandrinus, oponašanje prirode 55
 Clovio, Giulio (Klović, Julije) pismo o jednom posjetu Grecu 114
 Comanini
 Allegorese 114
 nauk o ideji, originalno-platonska 72-74, 122
 pogrešno tumačenje Platona 158, 160
 preteča moderne teorije umjetnosti 94
 sud o Düreru 85
 Condivi o Platonu 128
 Vita di Michelangelo 85
 Correggio u ranom baroku 83
 Cosimo, Piero di ilustracija jedne Boccacciove pripovijetke 55
 Cusanus, Nicolaus (Nikola Kuzanski)
 Contemplatio idearum 45

- Dante
 kod Bellorija 155
 nauk o ideji 51, 52
 poimanje umjetnosti 51, 52
 oponašanje prirode 55
 utjecaj na Michelangela 128
- Danti, Vincenzo
 kao manirist 84
 ljepota, vanjska i unutarnja 107, 108
 o pravilima 88, 89
 preteča moderne teorije umjetnosti 94
 ritrarre i imitare 90
- Demetrije (slikar)
 u estetici antike 22
 renesanse 56
- Dion Krizostom
 o Fidijinu Zeusu 24
 o Heleni 126
 o kiparstvu 34
 ljepota 69
- Dionizije Areopagit
 kod Ficina 40, 62
 o idejama u Bogu 40, 44
 oslanjanje na Plotina 34
- Dionizije iz Halikarnasa
 Zeuksid kao primjer za ideu 77
- Dolce, Lodovico
 o ljepoti 109
 sud o *disegnu* 84, 92
 umjetnik i priroda 56, 92
- Dondi, Giovanni, proizvod umjetnosti i proizvod prirode 57, 58
- Doni, A. Francesco o Dürerovoj melankoliji 93
- Dürer, Albrecht
 »blago srca« 70
 istraživanja o proporcijama 78, 85
 kod Donija 93
- Michelangelov sud 85
 o umjetničkom ingeniju 135-138
 pojam umjetnosti 17
 posebna pozicija prema normi 61
 povezanost s Ficinom 137, 138
 preuzimanje kod Lomazza 89
 proizvod umjetnosti i prirode 48, 57
 sud o Comaniniju 85
 uspoređivanje sa Senecom 138
 Zuccarijev sud 86-88
- Du Fresnoy kao klasicist 125
- Eckhart, Meister
 ponavljanje Aristotelovog primjera kuće 32
 nauk o ideji 50, 137
 Toma Akvinski 46, 50
- Empedoklo, usporedba slike sa svemirom 21
- Equicola, Mario, ideja = oblik 70
- Euklid u ranoj renesansi 64
- Felibien, Andre kao klasicist 125
- Ficino, Marsiglio
 definicija ljepote 108
 Komentar Timeja 42, 66
 o ideji 66, 45, 114
 otisak *Komentara o Simpoziju* 141-147
 teorija umjetnosti 62
 usporedba s Dürerom 137, 138
 utjecaj Dionizija Areopagita 40
 utjecaj na Lomazza 108, 112, 124

KAZALO IMENA

- utjecaj na Poussina 124, 125
 Fidija
 kod Bellorija 155, 162
 kod Cicerona 19, 20, 24, 26
 kod Dionizija Krizostoma 24
 kod Plotina 24, 31, 36
 kod Tzetzesa 15
- Filon
 kod Bellorija 159
 mijena pojma ideje 42, 44
 oslanjanje na Aristotela 32, 46
- Filostrat
 kod Bellorija 155, 157
 o mašti 24, 25
 »o slikama« 22, 24, 74
- Freart de Chambray, Roland
 kao klasicist 125
- Gauricije, Pomponije,
 nauk o proporcijama 145
- Geiler von Keisersperg
 pojam *occapiscic* 130
 usporedba proizvoda
 umjetnosti i prirode 48
- Gessner, Salomon Cenninis
 propisi za prikazivanje
 planina 54
- Ghasāli, Al, teleološki nauk o
 ljepoti 108
- Ghiberti
 Gianbologna kao manirist 84
 oponašanje prirode 56
 stav o antici 116
- Giordano, Bruno
 definicija ljepote 108
 Eros 132
 protiv pravila 81, 84
- Giotto
 kod Bellorija 163
 kod Boccaccia 58
- Giovio, Paolo,
 na medalji poruge 114
- Giulio Romano kod Bellorija
 162
- Giustiniani, Marchese
maniera 117, 118
 »modi« slikarstva 119
- Goethe
 o antici 120
 o ideji 122
maniera 118
 promatranje prirode 54
- Greco
 Clovio (Klović), Izvještaj
 Giulija (Julija) o njemu
 114
 kao manirist 84
- Grgur iz Nise, O ljepoti 40
- Grgur, Magister, prirodna istina
 umjetničkog djela 48
- Guercino, slika »la pittura« 93
- Guido Reni
 kod Bellorija 155
 kod Giustinianija 119
 ideja i model 76
- Heinse, Wilhelm,
 protiv elekcijske teorije 78
- Homer
 kod Bellorija 126, 156
 kod Platona 14
 kod Scaligera 30
 kod Schillern 54
 u renesansi 61
- Honnecourt, Villard de,
 rad po predlošku prirode 49
- Hoogstraaten, S. van,
 protiv elekcijske teorije 78
- Junije, Franciscus
 oponašanje prirode 91, 124
 pogrešno tumačenje Platona
 158

- Zeuksid kao primjer za ideu
77
- Kalipid, glumac 55
- Kant, »Stvar po sebi« 139
- Kaisersberg, Geiler von
pojam acpoupECic 130
usporedba proizvoda
umjetnosti i prirode 48
- Kritolaj kod Bellorija 161
- Ksenofont
i simetrija 34
kod Bellorija 154
ljepota, nastanak u
umjetničkom djelu 23
- Kvintilijan
kod Bellorija 154, 160
u ranoj renesansi 62, 65
o Kritolaju 161
o umjetnosti i prirodi 23
- Landino
Concetto 55
Komentar o Danteu 52
- Leonardo da Vinci
kod Bellorija 122, 155
kod Pacheca 77
norma ukusa 61
o daru pronalaženja 69
odjek u ranom baroku 83
oponašanje prirode 56-58
plagijat Palissyja 83
prednost slikarstva 22
prevladavanje materije 35
proporcijske studije 78, 85,
86, 145
stvaranje, Božje i umjetničko
139
- Lomazzo, Giovanni Paolo
»figura serpentinata« 85
»ideja« kod portreta 93
o Arcimboldu 114
- o *disegnu* 93, 103
o ljepoti 107, 108, 111
oponašanje 91, 126
ovisnost o Ficinu 108, 112,
124
preteča moderne teorije
umjetnosti 94
preuzimanje Albertijeve
teorije umjetnosti 85
preuzimanje Dürerovih
proporcija 89
stvaranje, Božje i umjetničko
138
utjecaj na Poussina 124, 125
Djela:
*Idea del Tempio della
Pittura* 79, 110, 111
otisak pogl. XXVI 147-152
*O lijepim proporcijama i
Komentar Simpozija
Marsiglia Ficina*, otisak
141-147
protivno Zuccariju 103,
113
Traktat iz 1584. 89-91,
95, 107-108
- Longin, spor s Plotinom 42
- Luca Pacioli »Divina
proportione« 65
- Lukijan
kod Albertija 65
kod Bellorija 154
ljepota jednako harmonija 33
»San« 21
- Lizip
kod Bellorija 154, 162
oponašanje prirode 58
- Mander, Karei van
ideja jednako moć mašte 75
- Manetti, stav prema antici 116
- Marino kod Bellorija 157

KAZALO IMENA

- Maksim iz Tira kod Bellorija 154
- Melanchthon
o Ciceronu 16, 17, 122
o Platonu 16, 17
pojam umjetnosti 17
- Mengs, Rafael
utjecaj na Winckelmannu 124
- Michelangelo
Aristotel i 134, 135
»conchetto« 133-135
eleksijska teorija 135
kao novoplatonist 35, 128-130
kod Baldinuccija 117
kod Bellorija 162
sud o Düreru 85, 86, 88
- Miron, antički epigrami o njemu 23
- Nikola Kuzanski (Cusanus, Nicolaus), *contemplatio idearum* 85
- Nola, Pavao
protiv portreta 37
- Origen o ljepoti 40
- Ottokar von Steier,
prigovor realizmu 49
- Ovidije kod Bellorija 156, 157, 159
- Pacheco, Fr.,
skolastički nauk o ideji 77, 80, 95, 96 106
stvaranje, Božje i umjetničko 138
- Pacioli, Luca
»Divina proportione« 65
- Pader, Hilaire kao Lomazzov prevoditelj 124
- Pahlmann, Cenninijevi propisi za prikazivanje planina 54
- Palissy, Bernard, Leonardov oponašatelj Parmigianino kao manirist 84
- Parhazije, primjer za elektivni postupak 35
- Patrizzi, definicija ljepote 108
- Pavao iz Nole protiv portreta 37
- Perrault, Charles, prigovor klasicizmu 125
- Peruzzi kao manirist 84
- Petrarca
o umjetničkom stvaranju 68, 79
utjecaj na Michelangela 128, 129
- Piero di Cosimo, ilustracija Boccacciove pripovjetke 55
- Pignoria, Lorenzo 114
- Piles, Roger de
L'idee du peintre parfait 79
prigovor klasicizmu 125
- Piero della Francesca, Studije o proporciji i perspektivi 85
- Pino, Paolo,
stav od *disegnu* 84
- Platon
kod Albertia 65
kod Bellorija 122, 158, 160
kod Cicerona 19, 20, 26
kod Comaninija 72-74, 158, 160
kod Dantea 52
kod Dantija 108
kod Dürera 137
kod Equicole, Maria 70
kod Ficina 62, 66, 112, 113, 141
kod Landina 52
kod Melanchthona 16, 17
kod Michelangela 128, 134

- kod Pacheca 96
 kod Scaligera 32
 kod Seneka 27, 28, 138
 nasuprot Plotinu 34
 otisak *Komentara Simpozija*
 141-147
 pogrešno tumačenje u
 klasicizmu 122
 pozicija u ranoj renesansi 61,
 65
 stav o umjetnosti 13-16
 usporedba državnika sa
 slikarom 23
 Zuccari i 99, 100
 Djela:
 Država 15, 22, 23
 Fedon 160
 Pisma 14
 Sofist 15, 160
 Zakoni 15
- Plinije
 Bellori i 154
 o slikarstvu 22, 23
- Plotin
 Alberti i 64, 65
 definicija ljepote 33, 37
 dodir s Aristotelom 46
 eleksijska teorija 35, 36
 forma i materija 30-33, 35, 36
 interpretacija 14
 kod Ficina 62, 67, 141, 145
 kod Michelangela 130
 o Fidijinu Zeusu 24
 pozicija u ranoj renesansi 61,
 65
 protiv stoicizma 35
 suprotno Platonu 34-36, 42,
 44
 o praslikama 30-36, 68
- Plutarh
 kod Albertija 91
 ideja kao sadržaj svijesti 25
 Poliklet u estetici antike 19, 23
- Pomponije Gauricije,
 proporcijski nauk 145
- Pontormo kao manirist 84
- Porfirije o Plotinu 35
- Poussin
 novoplatonski nauk o ljepoti
 124, 125
 o stilu 118
- Proklo
 istina i ljepota u umjetničkom
 djelu 15, 36
 kod Bellorija 153
 o Fidijinu Zeusu 24
- Protogen kod Cicerona 19
- Rafael
 kod Baldinuccija 117
 kod Bellorija 122, 123, 155,
 162, 163
 kod Giustinianija 119
 kod Pacheca 77
 kod Winckelmanna 124
 pismo Castiglioneu 69, 77
 pojam ideje 75, 79, 121
 predstavnik klasike 83, 117
- Reni, Guido
 ideja i model 76
 kod Bellorija 155
 kod Winckelmanna 124
- Ripa, Cesare o ljepoti 108, 112
- Romano, Giulio kod Bellorija
 162
- Rossi kao manirist 84
- Rosso kao manirist 84
- Rubens, Peter Paul
 kod Bellorija 164
- Rudolf Habsburški
 nadgrobní spomenik 49
- Rumohr
 kritika klasicizma 125
- Salviati kao manirist 84

KAZALO IMENA

- Sarto, Andrea del kod
 Baldinuccija 117
- Scaliger, Jul. Caes.
 definicija ljepote 107
 ideja kao predmet slikarstva
 30
 oponašanje prirode 91
 utemeljenje moderne poetike
 94
- Scanneiii
 definicija ljepote 108
 preteča moderne teorije
 umjetnosti 94
 protiv naturalizma 120
- Scaramuccia, Luigi
 protiv naturalizma 116
- Schiller
 oponašanje prirode 54
 parabola o mramornom bloku
 130
- Sekst Empirik
 o Kritolaju 161
- Shaftesbury
 utjecaj na Winckelmanna 124
- Siciolante da Sermoneta kao
 manirist 84
- skolastika
 forma i materija 47, 48
 shvaćanje ideje 42-44
 Seneka kod Bellorija 155
 kod Dürera 138
 kod Landina 52
 kod Pacheca 96
 kod Scaligera 32
 shvaćanje ideje 24, 27-29, 42
- Sokrat
 elekcijaska teorija 23
 kod Belloria 154
- Stefan
 Villanijevo očitovanje o 55
- stoa
 Plotin, kritika 35
 tumačenje mitova 24
- urođene ideje 25, 27, 42
- Stobej, ideja kao sadržaj svijesti
 25
- Tasso, Torquato kod Belloria
 159
- Tijana, Apolonije iz Tijane
 kod Bellorija 155
 o mašti 24
- Tintoretto kao manirist 84
- Tirije, Maksim
 kod Bellorija 154
- Tizian kod Bellorija 157
 kod Giustinianija 119
- Toma Akvinski
 definicija ideje 44, 46, 47, 74
 »imago« 50, 133
 kod Dantea 52
 kod Pacheca 96
 kod Ripe 114
 kod Zuccaria 99-104, 109
 »kvazi-ideja« 46
 o kiparstvu 35
 o oponašanju 55
 pojam umjetnosti 17
 primjer kuće 32
 spis »de pulchro et bono« 41
 stvaranje, božje i umjetničko
 45, 46
 teološki nauk o ljepoti 108
- Tzetzes, Johannes
 pjesma o jednoj Fidijinoj
 Ateni 15
- Varchi, Benedetto
 komentar o Michelangelu 134
- Vašari
 concetto 55
 iskustvo i mašta 70, 71, 75
 kod Bellorija 123
 o ideji 79
 stav o antici 91, 92, 116

IDEA

- stav o *disegnu* 71, 78, 92, 108
stav o tradiciji 56
stvaranje, Božje i umjetničko
138, 139
- Verulamski, Bacon
protiv elekcijske teorije 78
- Vettori (Victorius), Giceronova
verzija teksta 20, 122
- Villani, Filippo
oponašanje prirode 54, 55
stav o antici 116
- Villard de Honnecourt,
rad prema predlošku prirode
49
- Vitruvije
Cesarianovo izdanje 79
estetika 15
kod Bellorija 162
pozicija u ranoj renesansi 64
proporcijski nauk kod Ficina
145
- Wilhelm von Auvergne
ideja i pojam 45
- Winckelmann
Bellorijev utjecaj 126
protiv naturalizma 55, 126
»stil« 118
- Zeuksid
kao primjer za elekcijski
postupak
- kod Albertija 67, 68
kod Bacona Verulamskog 78
kod Baldinuccija 78
kod Bellorija 153, 156
kod Heinsea 78
kod Hoogstraatena 78
kod Junija 77
kod Pacheca 77, 80
kod Zuccarija 106
suprotno Plotinu 35
u antici 23
u renesansi 57
- Zuccari, Federigo
aristotelovac 106, 107
»Idea de' pittori« iz 1607. 95,
96
ideja kod portreta 92
o oponašanju 57, 92, 106, 126
o tipovima 86
o Tomi Akvinskom 46, 99-104
preteča moderne teorije
umjetnosti 80, 94
prihvaćanje skolastičkih misli
46, 102, 103
protiv matematike 87, 88, 95
stav o *disegnu* 92, 95-102
stvaranje, Božje i umjetničko
138, 139
sud o Düreru 87, 88
sud o Leonardu 87, 109
suprotno Lomazzu 103, 113
Zucchi, Jacopo, Discorso 80

Erwin Panofsky i njegovo djelo

Što moramo znati da bismo razumjeli umjetnička djela? Neki odgovaraju s dugom listom potrebnih znanja (povijesti, povijesti umjetnosti, umjetničkih tehnika, optike, naravno estetike i filozofije, psihologije, psihoanalize...) dok drugi preporučuju samo pažljivo gledanje, slušanje, čitanje... Po ovim drugima povijest umjetnosti i slične discipline nemaju mnogo veze s našim uživanjem u umjetnosti. No malo tko će otvoreno zastupati stav da znanje i inteligenciju valja ostaviti po strani upravo u odnosu spram umjetnosti, unatoč tomu što nam služe na svim ostalim područjima života.

Kad je riječ o traženju znanja o umjetničkim djelima gotovo je nemoguće precijeniti značenje Erwina Panofskog (1892.-1968.) za povijest umjetnosti, povijest teorija o lijepome i umjetnosti, odnosno kulturnu povijest općenito. Rođen u Hannoveru, školovao se u Berlinu, Münchenu i Freiburgu, a 1920. pridružuje se u Hamburgu Aby Warburgu i Ernstu Cassireru u tzv. Warburgovu institutu, surađujući u projektu zasnivanja teorije kulture na proučavanju sustava simbola. Od 1926. do 1933. profesor je na hamburškom sveučilištu, a s dolaskom Hitlera na vlast otišao je u emigraciju i nastavio rad u Sjedinjenim Državama, na Princeton University.

Panofsky je razvio tzv. ikonologijski pristup u povijesti umjetnosti. Ikonologija za razliku od ikonografije ne proučava značenje slika samo na razini prepoznavanja prikazanoga, na primjer svetačkih atributa, simboličkog značenja boja i slično, već nastoji prikazati značenje slika kao očitovanje specifične kulture (ponekad se govori i o povijesti mentaliteta zasnovanoj na likovnosti). Ikonologija u tom smislu nije jednostavno suprotstavljena formalističkim proučavanjima umjetnosti već upravo omogućuje proučavanje povijesti i značenja formi. Panofsky je proučavao značenje formi i izvan područja likovnih umjetnosti u užem smislu, pisao je o filmu, o nekim oblicima industrijskoga dizajna i tako dalje. Ipak je najpoznatiji po svojim proučavanjima Dürerove »Melencolie« (zajedno s F. Saxlom, 1924), *Perspektive kao 'simboličke forme'* (1927), *Gotičke arhitekture i skolastike* (1951), po brojnim ikonologijskim studijama o renesansi i značenju u vizualnim umjetnostima te, naravno, po knjizi koju imate u rukama, prvi put objavljenoj 1924. i revidiranoj 1959.

Idea je, svedena na šturi opis, knjiga o utjecaju platonizma na povijest umjetnosti. No »utjecaj platonizma« jest presudno pitanje za značenje likovnih djela u nekoj kulturi. Pojednostavnjeno rečeno: Platon, za kojega su lijepo, dobro i istinito nerazdvojno povezani, postavlja pitanje približavaju li nas umjetnička djela istini ili udaljuju od istine. Platon ulazi u raspravljanje o umjetnosti kao protivnik oponašanja, kao protivnik prikazivanja zemaljskih stvari umjesto sagledavanja njihove biti s onu stranu osjetilnoga. No Platon je također savršeno formulirao stavove o zemaljskoj ljepoti kao poticaju na putu nadilaženja puko zemaljskih stvari. Platonove su riječi stoga trajno utjecajni iskaz proturječnosti koje prate umjetnost. Umjetnička se djela po definiciji doživljavaju kao meta-fizička, osjetilno-nadosjetilna: ona su predmeti ali i mnogo više od toga. Ne troše se u procesu održavanja života i ne iscrpljuju se u nekoj funkciji. Nisu, naprosto, oruđe, nadilaze okolnosti u kojima nastaju i oblikuju svijet.

Povijest recepcije Platona, začetnika temeljnih misaonih shema još uvijek djelatnih u našoj kulturi, sjajna je podloga za rekonstrukciju povijesti teorija o umjetnosti i lijepome. Pojam platonizma još je dalekosežniji: u drugačijoj terminologiji mogli

bismo govoriti o esencijalizmu, nastojanju da se dokuči bit, trajna i nepromjenjiva »ideja« neke pojave: a riječ ideja, a tu stvar postaje i filozofski napeta, grčki *eidos*, govori o vidljivosti, o vidljivom: trajnom, pouzdanom obliku, pojmu koji zasniva jedino istinsko znanje. Ideje su *pra-slike*.

Knjiga Erwina Panofskog stoga je knjiga o platonizmu i knjiga o platonističkom nastojanju da se shvati bit neke pojave: primjerice, pojedinih umjetničkih razdoblja, različitih stilova. Knjiga predstavlja razdoblja antike, srednjega vijeka, renesanse, manirizma i klasicizma, s posebnim tekstom o Michelangelu i Düreru. Također daje ogledne analize odabranoga broja likovnih djela.

Knjiga Erwina Panofskog neophodna je za niz disciplina, prije svega za povijest umjetnosti, filozofiju i teologiju ali i za cjelinu društvenih i humanističkih znanosti. Jedno je od onih temeljnih djela čija se trajna vrijednost stalno iznova potvrđuje u referencijama najnovije znanstvene produkcije. Danas je, primjerice, mnogo napisa o potrebi novoga čitanja Warburga, a neki čak pokušavaju Panofskog i Ernsta Gombricha optužiti za promjenu programa Warburgova instituta, za sužavanje njegove djelatnosti na povijest umjetnosti. Mogli bismo, nasuprot tomu, reći daje upravo prerastanje ove discipline u pluridisciplinarno područje proučavanja vizualne kulture, područje koje nam iz mjeseca u mjesec pruža nova dostignuća, tek omogućeno znanstvenom strogošću Erwina Panofskog. U vrijeme toliko zainteresirano za dokazivanje socijalne konstruiranosti pojava koje su naoko prirodno dane, spoznaja može napredovati samo strogošću. Shvaćanje perspektive kao simboličke forme, a ne kao našem vidnom aparatu najprimjerenijeg oblika stvaranja iluzije trodimenzionalnosti na dvodimenzionalnoj podlozi, zahtijeva pažljivo izlaganje svakoga koraka. Stvari koje su kontra-intuitivne, na prvi pogled u suprotnosti sa zdravim razumom, upravo su najznačajniji predmet teorije, tu je udio znanja najvažniji (najjasniji je primjer kretanje nebeskih tijela).

Ima knjiga kojima svi pripisuju veliki utjecaj i značenje pa samim time i mogu računati na kvalificirane kupce, ali se iz nekih razloga ti kupci ne pretvaraju u prave čitaoce. Mnoga je klasična

djela lijepe književnosti nužno malo pogurnuti da bi nova publika mogla shvatiti kako su velika djela uvijek zanimljiva čak i kada je riječ o stvarima koje nam na prvi pogled nisu bliske. S teorijskim je djelima pak vrlo važno da se ne damo zaplašiti. Čitaoci ove knjige odmah će uočiti koliko je opsežna njezina znanstvena aparatura, bilješke, citati, upućivanje na druga djela. To samo znači daje svaka rečenica dobro utemeljena, a ne da sve reference moramo upamtiti da bismo razumjeli tezu. Knjigu valja, naprosto, čitati da bi se dobilo odgovor na niz pitanja što nastaju i u najjednostavnijemu gledanju umjetničkoga djela i u najjednostavnijem pokušaju da iskažemo svoje divljenje ili negodovanje.

Nadežda Cačinović

Erwin Panofsky
IDEA

Nakladnik
Golden marketing
Zagreb, Kneza Mislava 1
tel./faks: 01/4557-916, 4618-206
e-mail: golden-marketing@zg.tel.hr
www.golden-marketing.hr

Za nakladnika
Ana Maletić

Urednik
Radule Knežević

Izvršni urednik
Ilija Ranić

Lektorica
Vesna Radaković-Vinchierutti

Korektorica
Nataša Polgar

Likovno rješenje korica
Studio Golden

Računalna obrada
Vlado Zelenić

Tisak i uvez
Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Zagreb

UDK7.01

PANOFSKY, Erwin

Idea : prilog povijesti pojma starije teorije umjetnosti /
Erwin Panofsky ; preveli Irena Martinović (njemački) ... <et.
al.> ; redakcija i pogovor Nadežda Čaćinović. - Zagreb :
Golden marketing, 2002.

Kazalo.

ISBN 953-6168-64-2

I. Likovna umjetnost - Estetika

420722011

