

O ČETIRISTOTOJ GODIŠNJICI JEDNE SMRTI

(*Michelangelo Buonarroti*)

1475 – 1564.

I

*Ora in sul uno, ora in sul altro piede
Variando cerco della mia salute
Fra'l vizio e la virtute;
L'alma confusa mi travaglia e stanca.
Come, chi'l ciel non vede,
Che per ogni sentier si perde, e manca.*

Michelangelo

Prošla su četiri stoljeća od smrti Buonarrotijeve. To je tek jedan tren, nije ni puni čas taj vremenski razmak u bezgraničnim zvjezdanim razmjerima; ali po našim zemaljskim mjerama na našem planetu čini se taj isti period od četiri stoljeća izvanredno velikim. Naša je naime mjera ljudski vijek – život jednog ljudskog bića, jedne generacije po najoptimalnijem trajanju. Po toj i takvoj mjeri znače ta četiri stoljeća dvanaest do trinaest generacija koje nas dijele od Buonarrotijeva životnog kraja. Što su sve te generacije morale doživjeti, proći i proživjeti? Trajale su, radale se i umirale u stalnoj izmjeni u nemiru rušenja i građenja, u borbama, bunama, u katastrofama rata, kuge i gladi. Prolazile su u stalnim proturječnostima od pogreške do pogreške, od predrasuda do predrasuda, od privida do privida ili kako bi Michelangelo rekao, između grijeha i kreposti, između iracionalnog i racionalnog, sred nasilja i umišljene pravde, sred stvarnog Inferna. probijajući se kroz mučni Purgatorij, a ne našavši puta do priželjkovanog Paradiza mira i sreće. Proticale su te generacije na svojim uskim prostorima, što su se skupno zvali Evropom, a bili azijski poluotok. U stalnim trzavicama, u trajnim napetostima zbivale se duboke stoljetne izmjene, ne samo u društvenoj strukturi. u načinu života, a pogotovo u naziranju o tom životu. Iz tih i takvih korjenitih promjena proizlazili su sve veći sukobi, već samo mijenjanje strukture proizvelo je automatski sve jača kretanja, neminovne su suprotnosti radale posvema drugim saznanjima i novim iskustvima nego što su to bila tadašnja. Uza sve teškoće rast i razvitak generacija kretao se sve jače i brže u drugom usmjerenju. Tako iz sredovječnih supersticija i

teoloških mudrovanja razrasla se naročita demonologija. Na primjer, iz sredovječne alkemije što je uporno tragala za kamenom mudraca da bi iz običnih metala u svojim retortama prema kabalističnim formulama pretvorila te metale u suho zlato, otkrita su sasvim druga saznanja i drugi rezultati nego što su ti alkemičari prvotno htjeli. Otkriti su novi uvidi i nova shvaćanja o samoj prirodi na temelju eksperimenata.

Jednako je tako bilo i s astrologijom, koja je po svojim horoskopima prorokovala od pamtivijeka udes ljudima, njihovu budućnost kao i njihovu dobru ili zlu sreću, prema tome kako su sijale zvijezde u času njihova rođenja na njihovu meridijanu, gdje su se rodili. Kad nisu ti unajmljeni astrolozi na svim dvorovima velikih potentata i tirana, velikih i malih, izvršavali svoju preuzetu dužnost da gataju budućnost po svim pravilima te »znanosti«, u stvari te velike supersticije, tog vjerovanja što traje sve do naših dana, do dana opće tjeskobe u sve većoj užurbanosti i jurjavi, bili obični ulizice i šarlatani, tada su ti astrolozi, proračunavajući konstelacije zvijezda i planeta u kući u kojoj su se nalazili u času rođenja djece silnika, promatrali uvijek ponovo ta zvijezda i te planete, zapažali među svojim računima i svojim zapažanjima i protuslovlja i sukladnosti, tako da je pred njihovim očima i u njihovim svijestima nastajala sasvim nova slika svemira, pogotovo tada kad im je tehnika dala u ruke savršenije instrumente za samo promatranje.

I kad bi danas kakvom dokonom fantastu palo na um da postavlja po toj »znanosti«, po svim njezinim pravilima astrologije Michelangelov horoskop, bez obzira na njegov opus, vrlo dobro poznat i u ogromnoj literaturi u tančine u svim varijantama opisan, tad bi se taj fantast presenetio i ponovno bi išao računati, tražeći sigurnu pogrešku, jer ta Michelangelova stravičnost, strastvenost, taj prkos, ta furia i terribilità kao i ona teška »melanconia« zapisana bi bila u tom horoskopu kao i njegov životni put litalice i emigranta u svojoj vlastitoj zemlji. U takvom horoskopu, u tim zvjezdanim računima kao da bi se čitao poremećaj običajnih konstelacija planetskih priklona, nebeskih kuća i zemaljskih meridijana, ali čitala bi se i titanska sila i moć kraj bespomoćnosti i klonulosti jedne izvanredne, gotovo nadnaravne svijesti, što je kroz svoj dugi vijek nosila ne samo obilježje već i mučno breme numinoznosti. Taj veliki individualitet označavalo je i imenovalo ga njegovo vrijeme i onako s punim pravom sa strahopočitanjem Michelangelo Bounarroti il Divino.

Moglo bi se sigurno primijetiti: sve su to tlapnje, suvišno i dokono imaginiranje i fantaziranje uokolo sujeverja o tim još srednjovjekovnim astrološkim gatanjima na kraju uistinu velike epohe visoke renesanse. Nasuprot takvim primjedbama slegnut će koji

nepopravljivi skeptik superiorno ramenima ali i dodati onu šekspirsku:

*»There are more things in heaven and earth, Horatio,
Than are dreamt of in our philosophy.«*

(Hhamlet, I act)

Da, zaista taj tadašnji humanizam visoke renesanse nije razriješio sve tajne između neba i zemlje ni odgovorio na njih, tek je odgovarao na svoj posebni način a pogotovo tada kad su se u tim odgovorima pojavile drevne istine i bistrine antičkog svijeta. One su uskrsele iz tame zaborava i stvarnih grobova. U sjeni starozavjetnih proroka i svetih doktora novozavjetne crkve provirio je veliki Pan sa čitavom svojom družbom. Zazivao je već Dante božanskog Muzageta:

Apolo dobri, za rad što mi osta,
Stvori, da tvoj bi žar se u me slio,
koliko je zaljubljen lovor dosta.

Meni je jedan vrh Parnasa bio
dosada dosta sad mi valja ući
s oba u trke preostali dio,

Uđi u moju grud, nadahnjujući,
onim me pjevom, s kakvim nekoć krenu
Marsiji uda iz korà izvući.

(Preveo M. Kombol. Raj I. 13–21)

Zazivala se božanska sila Apolona da nadahne pjesnike, stari se simboli, alegorije i mitosti opet javili. Opet se pojavio u versima i u slici od malenih minijatura pa sve do velikih zidnih dekoracija Parnas s dva vrha i sprodolom između njih, gdje su muze i nimfe sa svim bogovima i božicama slavile slavlje. Miješao se pogaizizam s kršćanstvom. U tom miješanju različitih i suprotnih demonologija, starih mitskih priča i još starijih simbola i alegorija uskrslu je i vjerovanje kao neki osobiti znak vremena, što se javlja uvijek ponovno na prekretnicama svjetske historije bremenitim tjeskobama o propasti svijeta. Tom smaku svijeta prema tom sujevjerju prethodi pojava lažnog Krista, što zavodi svojim propovijedima i čudima ljude a u stvari je to izrod pakla – sam Antikrist. Tu satansku pojavu uobličio je u katedrali Orvieto u desnoj njezinoj kapeli prethodnik Michelangelov Signorelli, kad je na svježoj žbuci ispričao u spomenutoj kapeli o tom sotoni kao predobjavi priči suda i posljednjih dana ljudskoga roda.

Lukin ciklički prikaz je epopeja trajne borbe između dobra i zla. Izrečen je tu dramatski kontrast između duševnosti i putenosti sred trajnih epizoda nasilja i jezivog krvoprolića. A sve je to izrekao majstor crtač ljudskog nagog tijela, što živi svojim posebnim statuarnim životom skladnih odnosa. Neočekivana skraćanja i izražajni pokreti, sigurnost čvrstih sjena na trodimenzionalnim tjelesima potertavaju živost tih fresaka, kojima se i sam Buonarroti divio, jer je i on kao i njegov prethodnik Luka Signorelli izlazio iz ponajbolje tradicije kvatroćenta, naročito onog što se okupljao oko središta Firenze. Tu su tradiciju kvatroćenta ostvarivali i ostvarili svojim djelima poizbor pravi iskonski majstori izrađujući svetačke i profane motive, počev od posvema malenih zlatarskih ukrasa mramornih i brončanih reljefa i punih likova do slikanih pala i poliptiha kao i velikih zidnih freskalnih dekoracija, što su krasili palače i crkve, samostanske refektorije, ćelije i kapele! Među takvim poizbor majstorima vršila se trajna oštra utakmica tko će od njih oblikovati što skladniju realizaciju ili tko će izvajati i naslikati ili tko će pak iznijeti sretnije rješenje po strukturi i konstrukciji samih arhitektonskih modela. Ti su majstori redom bili sjajni crtači crteža i projekata, što su povezivali arhitekturu, kiparstvo i slikarstvo. Iz te povezanosti rasla je njihova univerzalnost, jer rijetka je bila botega (radionica) u Firenci na Calle larga koja nije istovremeno preuzimala narudžbe iz svih grana umijeća.

Iz te i takve tradicije crpao je Michelangelo već u svojoj ranoj mladosti ono najvažnije shvaćanje velike forme, što ga je vodilo i razvijalo se u njegovim kasnijem gigantima, bilo klesanim, ili slikanim da bude u konačnici okrunjeno arhitektonskim rješenjem velike kupole sv. Petra u Rimu. On je, naime, kao mladić upijao tu kvatroćentističku novu skladnost: crtao je Giottove statuarne sažete likove, precrtavao je novotara Massaccija. U takvoj atmosferi učenja i takmičenja među najboljim i najizrazitijim djelima rasla je i oblikovala se Buonarrotijeva snaga i silina. Već u tom formiranju njegova je divlja, neobuzdana i strasna priroda začvorila u zanose i u žeđ za savršenstvom i mržnju prema polovičnom i nevaljanom ili slabom, a njegova je mašta fanatično posizala za onim vrhunskim rešavanjima što ih do njega nije još nijedna majstorska ruka uspjela dokučiti. Sve ono što je u mladosti preminuli Massaccio dospio da tek »skicira« ostvario je Buonarroti (Beren-son). Sva su ta velika njegova ostvarenja dostignuta posredstvom nagog ljudskog tijela. Izraziti to ljudsko tijelo u pokretu, zamahu i u onoj naročitoj napetoj ali i skladnoj dinamičnosti značilo je za Buonarrotija veliko umijeće, kako je to on sam u svom životu često isticao.

Na taj su način nastala i najvažnija djela u njegovu opusu, od mladenačkih nagih mramornih likova sve do uzavrelih kolopleta



Michelangelo: Jedna od prvih skica za »Dan suda« u Sikstini.

golih ljudskih tjelesa na zidovima prostorije Sikstinske papinske kapele. Tamo je, naime, Michelangelova mračna imaginacija izbacivala biblijska skazanja – lik za likom, scenu za scenom, i to sve, kako je već rečeno, posredstvom nagih tjelesa. Trodimenzionalnost tih oblika i njihova čvorenja izražena su u izrazitom tonalitету svjetla i sjene, a ona čelna freska, glavna ponad žrtvenika, kao da je zakoprenjena tamnim velom ispod kojeg se naziru krugovi povezanih nagih figura. Vrtlože se ti divovski likovi, bjelasaju im se čvrste modelacije ispod tamne koprene dok u visinama, sred gornjih krugova, kraj Madone, zaogrnutе plaštem, imperatorskom gestom usmjeruje snažni lik Krista poniranje osuđenih u mrak iz kojeg se žari vatra pakla. Dan je to suda i smak svijeta. U tom se stravičnom vihoru, prepunom crnine, nastavlja ono isto suprotstavljanje dobra i zla što su ga vijekovi izrazili i pokoljenja oblikovala kao konačno veliku pobjedu nad zlom a ujedno veličanje dobrog. Odmazda i kazna – posvećenje i nagrada. Dan suda i krajnji dan ljudskog roda.

To suprotstavljanje dobroga i zloga, krijeposti i grijeha, taj dijalog nastavlja Michelangelo na sikstinskom zidu. Onaj istovetni, što ga je njegov prethodnik Signorelli već izrekao na zidovima desne kapele u orvijetskoj katedrali, slikajući čitavim ciklusom fresaka konac svijeta kao dan strašnog suda. Samo u tom Michelangelovu izricanju postoji posvema drugi zamah, sasvim drugačije likovno shvaćanje, prožeto silinom, istovremeno i pritiskom što ga je tištao kao mora, nego što su to bila likovna realiziranja Signorellijeva. Druga je to priroda izbacivala svoje prikaze i likove u Sikstini nego što je to bio slučaj u Orvietu. Istina, tamo je ispričana priča o Antikristu, koji svojim čudesima prethodi danu Suda. A šta ne postoji i šta nema možda tog istog sotone, tog demona zla i na Buonarrotijevim freskama u Sikstini kao predznaka velike konačnice? Da, on je prisutan i na bačvastom svodu i ponad glavnog žrtvenika. I nije jedino u liku zmije na drvetu saznanja, već je utkan i u cjelokupni mračni posao velikog Buonarrotija, što je izbačen na zidove tog jednostavnog prizmatičkog prostora Sikstine. U tom prostoru još živi i traje dub sveobuhvatan a pun protuslovlja i sumnja i strasti, zanosa i mržnje, taj duh, ta svijest što je služila desetorici papa, koji su se takmičili i nadmetali samo da bi za pojedine Buonarroti što veće i što zamašnije radove posvršavao, bilo u Rimu, bilo u Firenci. A taj majstor nad majstorima otimao se, pod prisilom je radio većinu radova za te mogućnike kako to proizlazi iz samih njegovih pisama, da ne spominjem njegove konfesionalne sonete, koji iako do nas nisu doprli u originalnoj formi kako ih je majstor napisao, već su u nekim djelovima korigirani, ipak jasne pokazuju kakvi su odnosi bili među Buonarrotija i tih papa kojima je služio. S papom Julijem II još se ponajviše slagao;

naime, po strasnom temperamentu bili su ravni jedan drugome, dok je, naprotiv, mrzio pape Medičejce i njihovu svojtu. Štaviše, borio se protiv njih. Utvrđivao gradske utvrde i podizao kule i tornjeve svoje republikankse Firence. Nakon medičejske pobjede pomoću strane sile emigrirao je krišom iz Firence, da bi spasio glavu, bježao je sve do Venecije, on koji je isklesao ponosnog i prkosnog mladenačkog diva Davida kao simbol slobode grada crvenog krina nasuprot svim znakovima, simbolima i grbovima što su ih Medičejci s pozlaćenim kuglama nametali i umetali nad ulaze i pročelja crkava, palača i gradskih utvrda. Bili su to mogućnici i silnici, u stvari bogati bankari, ali i omraženi. Satirali su svoje protivnike, ubijali, vješali i pljačkali. Tako su spalili propovjednika Savonarolu na trgu Signorije kao krivovjernika, jer se drznuo u svojim propovijedima anatemisati poganluk tih papa roda medičejskog i njihovih nepuća i bastarda a velikih knezova Toskane i Etrurije. I za te i takve pape i gospodare morao je pod prisilom raditi poklonik Savonarole Michelangelo. Morao je napuštati i svoj najdraži projekt, a to je bila grobnica Julije II, koji je još za života taj isti papa odobrio. Zamišljena je bila kao spomenik u Sv. Petru s nizom gigantskih likova, alegorija i simbola. Sav se Michelangelo u početku bacio u taj veliki zadatak. Sam je izabirao u Carrari ogromne blokove ponajboljeg mramora, dopremao ih u Rim, a godinama je morao izvoditi za druge mogućnike druge poslove. Kraj njih je izvodio tek pojedine fragmente svog velikog plana grobnice. I na kraju, nakon različitih pogađanja, tužba i ponovnog smanjivanja prvotnog plana, podignut je u S. Pietro in Vincoli okrunjen prvobitni plan s glavnom figurom, poznatim Mojsijem, a likovi robova, što su toliko bili izrasli iz same čudi i prirode velikog majstora, danas su, oni dovršeni u Louvreu (2), a oni nedovršeni (4) u Akademiji u Firenci. Redom su imali krasiti uz druge likove grobnicu Julija II. Još danas ne mogu ocijeniti od tih skulptura, dramatskih i izražajnih, koje su značajnije, življe i čudesnije, da li one dovršene u Louvreu ili pak one nedovršene u Firenci? Pukim ali za mene sretnim slučajem našao sam se u Firenci pred tim Michelangelovim nedovršenim robovima upravo onoga dana kad je neka njemačka filmska družina snimala te »Robove«. Stajale su te marmorne gromade toga dana na ogromnim skulptorskim pomičnim stalcima (Drehscheibe). Na znakove snimatelja zasvijetlili su reflektori, a pomični su se stalci počeli kretati. I predamnom je rasla fantazmagorija. Iz polutame trijema galerije u samom mramoru izranjale su osvijetljene Michelangelove forme, kretale se, živjele su svojim posebnim životom. Svjetlo je mamilo na mramoru kao na živoj puti fine nijanse modelacije. Ti volumeni kao da su se iz svoje vjekovne statike pokrenuli, kao da ih je iz sna netko probudio, dok su u tom buđenju, u toj živoj igri svjetla tamne

sjene oštro izdizale tek nabačene i naznačene obrise tjelesa. Iz začaranog trijema firentinske Akademije nisam se micao sve dok je to snimanje trajalo. I bilo mi je jasno da sam tek tog dana sagledao i doživio u punom i pravom smislu te Michelangelove robove – te sputane bolne likove što ih je majstorova ruka u mramoru razotkrila.

II

*Deh! parla basso
Michelangelo*

U cjelokupnom zaista ogromnom opusu firentinskog majstora, i to graditelja, skulptora, slikara i nadasve velikog crtača, i po izvanrednoj kakvoći, po sveobuhvatnoj količini nesumnjivo se izdvaja ostvaren prostor u kojem su grobovi Lorenza i Giuliana u kapeli sv. Lorenza u Firenci. Stvoren je tamo najčudniji prostor što u likovnoj umjetnosti po svojoj jedinstvenosti uopće postoji. Majstorova ruka ga je oblikovala u sklad i napučila ga likovima, utvarama duha, koji je »kadar bio prodrijeti u dubine umijeća i života te se dovinuti na taj način savršenstva« (Buonarroti).

Put do tog čuda umijeća vodi kroz tamni hodnik: nizak je i zavijen, nekoliko stepenica naniže i čovjek se nađe usred sivog spomenika. Šuplja četverouglasta prizma, pokrita kupolom; jedna joj je stranica udubljena, tamo je Michelangelo nacrtao žrtvenik, njegovi su i elegantni svijećnjaci. Tu uistinu vlada mir i tišina, govor i sama riječ zastaje. I oni koji bi ušli bučno, počinju hodati na prstima, pod dojmom čitave okoline. Tu šapću i oni nesnosni patetični čičeroni. Valjda bi i tiha misa svojim jednoličnim mrmorom molitve i reskim zvukom zvonca strano i tuđe odzvanjala u toj ozbiljnoj i kamenoj kapeli mirnih i jasnih razmjera. Možda bi ovamo pristajao samo šapat ili tih uzvik udivljenja – svaki bi drugi glas upravo smetao, svaki bi grubo narušio ovaj čudni i tajni govor oblika. To kamenje je rječito i te riječi, taj govor zaokupljuje svakoga. Vezuje naše misli kao što sivi mramorni crtež veže i ritmički dijeli bijele plošnine; on steže svojim finim profilima strukturu prizme sama prostora. Jednostavnim pilastrima označeni su bridovi kao jaki potpornji koji pridržavaju vijence i obluke uokolo čitave šupljine. Bespogrešnim osjećajem obogaćuju bijele pačetvorine niše i doprozornjake slijepe ili prave. Sve je raspoređeno pravilno, nigdje nema ni previše ukrasa, a ni premalo. Pogođena je prava mjera, toskanski sretni ekvilibar našao je tu svoj najpotrebniji izražaj, a cjelokupna umjetnost svoj nadaleko poznati uzor. Stvorena je arhitektonska cjelina, koja kao da je sama po sebi nastala, upravo izrasla na onaj isti način kako priroda tvori svoje

oblike. Jasni i čisti oblici od najsitnijeg profila preko konsola i karniša do velikih lukova i glavnih tamnijih okvira pokazuju jedinstvene odnose; jedinstven im je i ritam, kao da im je mjere kazivao otkucaj srca. Zato tako i djeluju, zato su ti oblici i njihov ritam smjesta shvatljivi i razumljivi. Takve razmjere je pogadala antika, a Grčka ukalupila za sve poznije imitatore, kojima srca više nisu diktirala mjere.

U toj skladnoj i jedinstvenoj ljusci bijelog i sivog kamena postavljeni su strogo i simetrično kipovi velikoga Firentinca. Oni su vezani organski s prostorom i nisu ništa drugo nego najjači akcenti čitave arhitektonske cjeline. Mada je sve jednostavno, gotovo u dva glavna tona riješeno, to ipak nije bezbojno. Jer kad zažute sunčane zrake kroz prozore, visoko postavljene, bilo koji dio prostora, ili pak te zlatne zrake, makar kako bile bljede, poglade koji lik, zasnijetli čitavo to sivilo u stotinu varijanta boja i odraza, te još jače izazivaju dojam da se nalazimo u nekom fantastičnom lecu, kojemu se stranice ljeskaju i palučaju prigušenim sjajem. To se defasto, jedva, zamjetljivo ljeskanje odigrava se na velikoj skali tonova od najtamnijeg sivila, što se začvorilo pod šljemom mislioca ili u tajanstvenoj sjeni iza njega, pa sve do bijeloga bjelcata sjaja, što se iskri na svakoj povišenoj oblini mramorne Zore. Uz tu igru svjetla i sjene prelijeva se sivilom isto tako obilata skala boja, i to onih jedva zamjetljivih. Titraju te boje od hladno modrikastih, kakve se sakrivaju u dubinama tužnih očiju Sntona, pa sve tamo do onih toplih žućkastih, gotovo bjelokosnih, što maze oblike Dana.

Kao da kakav živi duh upravlja tom tajanstvenom igrom svjetla, sivila i boja: igraju boje žive sjene, titraju tonovi, drhte tek naslućene nijanse. Ljeskaju se oko oblina, plaze po zavojima i udubinama modelacije, prate rez dlijeta i stvaraju gotovo posebnu atmosferu života u prostoru što nosi ime grobnice.

Tako da se čovjek mora pitati da li u toj živoj atmosferi doista ima mjesta smrt? Da li je to uopće grobnica? Ne, i sto puta ne – to nije raka. Mogu te kamene ploče pokrivati i čuvati ne znam čiji pepeo, mogu stoljećima te stvorove od kamena nazivati neznačajnim imenima Lorenza i Giuliana, pa opet to nije samo grobnica njihovu spomenu, na tom mjestu ne vlada smrt. Ti spomenici žive bez obzira na te rano preminule Medićejce, njima vlada možda teža i bolnija sila nego što bi bila ta inače blaga sestra, kako je nazva sveti brat iz Asisa.

Kakva je to sila što struji s tih blokova, s tih golemih prilika i nabreklih oblina, koje će se sad na protegnuti i podignuti snažna uda? Kakva je to moć što pritište te utvare u stav sputanih giganta? Kakva mòra prignu ta divovska stegna, ta puna bedra, te široke i jake grudi i još jače i krepkije ruke? Koja li patnja izmori

snagu herkulskih mišica? A koji golemi jad udube bol u ta pravilna lica i zareže oko sočnih usana crtu gorčine? A ponad svega: koja je to tajna i bolna misao što se ponosna skameni u licima izmišljenih ljepolikih mladića, nesuđenih cezara i nedospjelih vojvoda?

Izviđa se i struji, sila je, ona živi u tom prostoru. A ta je sila prigušeni očaj, i to onaj najgorči. Sputao ga je u kamen majstor, prenio ga iz svojih žila, iz svoje krvi, te sad ovdje stoljećima traje.

»Okovan ko rob i prepun gorčine
Krivom stazom gazim patnik bijedni,
Suđeno mi klesati božanstva lik.«

Tako mu je suđeno, jer se rodio pod fatalnom zvijezdom (Vasari), koju i sam proklinje: »Stravična zvijezdo, još stravičniji udesu, koji mi vežeš i okivaš svu snagu i čitavu volju.«

Buonarroti ili kako ga Ariosto zove »Michel, piu che mortale, angel divino« ovdje se ispovijeda, daje sebi oduška, možda više nego na drugim mjestima u drugim radovima. Sve što je leglo, što je pritisnulo godinama na njegovu i onako mračnu narav, tu je upravo našlo svoj najizrazitiji i najjasniji odjek. Mòru koja ga je gušila prenijelo je njegovo dlijeto u kamen. Na taj ju je način zbacio donkle sa sebe; prema sebi samome gradio je te žive mramore, uklesao u njihove pokrete svoje patnje, svoje strave i svoje prkose.

Strašan je. »kako vidiš, ne može se s njim raditi«, piše o njemu papa Julije. No u to vrijeme njegova »terribiltà« nije više ona ista što se olujno goni svodom Sikstine. Michelangelo je u to doba već blizu šezdesete, pa je i rezignacija zamjetljiva. Životna je spoznaja potpunija, sveobuhvatnija, ali i više zasićena bolom i gorčinom.

Zbog toga nisu utvare Michelangelove na tom mjestu smirenije, jedino je njihov zamah drugačiji. Isti su pokreti, ruke, bedra, glave i njihovi izrazi kao i na svodu Sikstine, ali opet, ovdje je svaka forma punija, kao da se život ovdje u njoj više kondenzirao. K tome je sve zasićeno nekim gospodskim prezirom; bolni izraz, koji daje glavnu intonaciju svim likovima, pomiješan je s ponosom i prkosom. Sputana se gorčina čita s tih lica. U ta je gigantska tijela uklesana teška i bolna spoznaja, a isto i prigušeni bijes. Kamena je to ispovijest satvorena u vrućici i u fizičkim bolima. Divlje je zadiralo dlijeto Buonarrotijevo u kamen, lupao je još divlje čekić o to dlijeto, samo da se zaboravi sramno stanje: morati služiti otimaču i tiraninu rođenoga grada, te njegovoj obitelji klesati slavu. Krvava spoznaja, koja peče, još krvavija i teža svijest okovana roba.

»U vrućici u mraku samcat bdijem
Tad, kada sunce zemlji zrake skrije

Dok druge odmor sladi, jad me hije
Raspet na tlima stenjuć suze lijem.«

Sam samcat, bez ikoga među hladnim gromadama mramora, još kao mladić piše iz Rima ponosno, ali i bolno priznanje, a to mu je i poslije ostalo: »Nemam prijatelja, ne trebam ih i neću da ih imam!« Buonarrotijevi su prijatelji velike sjene i velika svjetla: prvo i najveće, »stella lucente« Dante, koga gotovo čitavog napamet znade, zatim sagorena baklja, fanatični brat iz svetoga Marka Savonarole i konačni stalni oganj starozavjetne biblije, plamenih jezika proroka, kojih vapaj, bijes i prokletstva ječe Buonarrotijevom nutrinom.

Sramotna je okolina, slobode nema. Bastard Medičejski Aleksandar, sin mulatkinje, vlada rodnom Firenzom, neki Caliban, u to vrijeme kad Michelangelo kleše sakristiju Sv. Lorenca. Tada radi i kleše bez odmora, da ga izmorena moraju otrgnuti od posla, jer mu jedino rad znači što i zaborav; jer kuda se krene, svuda je sramota, svuda okovi i posljedice ropstva, svuda gadna prignutost, svuda samo ropstvo. Ne vidi više Buonarroti u golemim blokovima svoga najmilijega materijala mladenačkog pobjednika Davida, republikanski simbol, i Bakha, ni Cupidona, ni pobjednika ni spasitelja, samo još gleda roba i roblje.

Pa kad se nađe u golemim rupama Carrarskih gora ili u kamenim brlozima Pietrasanta, da izabire svoj materijal, zure iz svake pećine, iz svake gromade, iz svakoga neotesanog kamena gigantski robovi, koji čekaju samo meštrovu ruku da ih izvadi na svjetlo dana, jer il Divino zna tu tajnu »da u svakoj gromadi mramora, i to onog neotesanog gotov lik počiva, treba ga izvaditi i osloboditi...«. Tako Michelangelova ruka vadi iz gromade već u gromadi predosjećane i viđene likove. Oslobađa iz suvišne kamene kore i otkriva ih svjetlu i svijetu. Sve u Michelangelove figure tako otkrite, tako su se rodile, a sumorne su, pečata ih majstorova ruka, skrovita misao, a ta je: bolje se uopće ne roditi. Osobito u to vrijeme, kad

»Sunce slobode u pepelu gasne,
I to znači smrt, pa kad bi i ruke
Silnika pomogle, onda bi muke
Tek bile mi noći bez zore jasne.«

Jest, kad slobode nema, sve je mračno, sve je crno, i zora i dan i sumrak, sve je noć i jedino noć i još snovi.

Bolno je buditi se, osjet svjetla je bol, jer trza svijest i time dira nanovo ranu, zato se i otmilje Michelangelova Zora, neće da bude budna. Opire se, štiti se, ljevicom nastoji prekriti se velom i tako

se očuvati svjetla i time svijesti. Kao da su u tom hipu nabrekli svi mišići punoga i nagog ženskog tijela u strahu pred javom. Dok je desna noga sasvim opustila, lijevom već struji bezvoljni pokret. To bolno kolebanje između sna i jave i to odupiranje našlo je u licu svoj najjači odraz. Možda je to lice jedno od najljepših što ih je isklesao Michelangelo. Naliči ponešto na umirućeg roba. U tom je licu nevjerojatno postignuto: da kamene oči mutno zure, u njima je još san, a nabrekle usnice, da su još samo nešto više otvorene, zaječale bi vapajem. Kontrast Zori je Sumrak, on prelazi iz jave u san. Sav izmoren, predaje se zaboravu; otpustile su mu mišice, svijest iščezava. Sumorne bore na čelu iščezavaju. Sav je golem klo- nuo u san, tek mu je još ostalo samilosnog sućuvstvovanja za bijedu i patnju jave.

Ponad tih bolnih kipova polutame, likova koji kolebaju između sna i jave, stoluje »il Pensieroso«, ukrućena i okamenjena misao. Potpuno predanje samo toj zamišljenosti. Igra sjene što je baca šljem na lice toga tužnog i lijepog mladića kao da oživljuje još više tu bolnu masku. Ta sjena još više potertava onaj uprti daleki po- gled meditacije.

Narečeni Lorenzo nadlaktio se nad nekom kutijom, mogla bi biti i Pandorina; odvjetak je to pravi sikstinskog Jeremije. Lorenzo je miran u sebi, sav kao izliven. Svi su pokreti sve skladne forme, pače oni nabori teku, viju se, vežu i vode našu pažnju na zasjenjeni njegov pogled. Gleda lijepi mladić. Gleda, upire svoj pogled. Teče vrijeme, sat za satom, dan za danom. Prolazi Zora, Dan, Sumrak i Noć. Upire svoj pogled Lorenzo daleko izvan toga prostora, maj- storova svemoćna »malinconia« odredila mu je smjer.

Ne tiče taj pogled ni rođaka Giuliana, koji u cezarskom kostimu glumi akciju u niši nasuprot Lorenzu. Ne tiče taj pogled ni prediv- nu Giulianovu desnicu. Upravljen kao da prozire samo pustoš, samo prazninu. Obuimlje sve ništavilo, tiče granice života i smrti. Rezig- niran, zasjenjen i zamišljen Lorenzo možda i pita.

Čarobnjak, il Divino, starina Meštar u taj je Lorenzov pogled upleo čitavu svoju spoznaju o bolnoj svijesti, još više je upleo i bol- ni upitnik o konačnom smislu.

Da li može na taj rezignirani upit odgovoriti buntovni i prkosni gigant što predočuje Dan, ili to šutke bolje i jasnije odgovara nje- žna i blaga Noć? Dan je stvarnost, prikazan je kao gigant, silan i snažan. Nabreknute su mu mišice, pod teretom te snage sav se svi- nuo, protegao. On ne odgovara, prkosan i pun prezira sam pita, sna- žan i golem: Čemu sunce i svjetlost, čemu svijest, čemu snaga, kad je to i onako snaga roba?

Ipak najjasnije tumači rezignaciju Lorenza sama Noć. Njezin je san najispravniji odgovor; sigurno ta divna žena, ta tješiteljica

svih otkriva ponajbolje skrovitu misao Michelangela da je sreća, mir i zadovoljstvo samo san i snovi. Jest, majstor joj je udahnuo tu misao, taj mu je lik, naime, bio i najdraži i najbliži, s njime se i najviše bavio. Na tom je simbolu Michelangelova ruka pretvorila mramor u pravi put. Mazio je majstor te forme, stvarao je tu lik najdražeg svog vremena, upravo svog elementa, u kojem su sazorile sve njegove misli, osnove i svi njegovi snovi, i oni isklesani i oni ispejvani. Tu je Noć majstor često hvalio i častio pjesmom:

O crna noći, mračna si mi draga!
Vazda kruniš mirom svaki danji trud.
Tko te hvali, dobro zna za tvoju grud
Tko te časti, mudrosti ima blaga.

Ti umornu vidaš misao jada,
Jer pokoj joj daješ sjene blage,
A mene dižeš šaljuć snove drage
S tla put visina, što mi je sva nada.

O sjeno smrti, ti što u svom krilu
Blažiš muku, što nam sreću prijeti!
Ti posljednji l'jeku svih naših boli!

Ti jačaš našeg slabog t'jela silu.
Tareš i jad i suze, što patnju n'jeti.
Razgoniš srdžbu dobrom, koj' te voli.

Klonulo je lijepo nago žensko tijelo, nagnula se glava te dobre sestre sviju Sibila sa sikstinskog stropa. Oštro rezan profil odaje potpun mir i spokoj, pače oko usana kao da titra sasvim slab osmijeh. Guste su se pletenice spustile, prate oblinu grudi, ove kao da se nadimlju u duboku snu. Desnica podupire nagnutu glavu, a jedinstveno podignuto bedro krije krilo te utješiteljice i dobre božice sna. Atributi toga simbola: čuk i stravična maska zaboravljaju se pred tim živim oblicima. Zarobljen lik, zarobljen život uspavane ljepote, on živi, diše.

Noć, što pred tobom nježno klonu speći
Od Andela je klesana u kamen,
Al' njezin san je i života znamen;
Sumnjaš? Zbudi je, sama će ti reći!

Takav epigram prilijepi Giovanbattista Strozzi na kip tek što je bio gotov. Brzo mu odgovara Michelangelo drugim epigramom tumačeći svoje djelo:

Drag mi je san, al' biti kam još više,
Dok vrijeme jada i sramote traje,
Ni čut ni vidjet moja sreća sva je.
Stog me ne budi: Oh, govori tiše!

(Preveo: M. Kombol)

Jest, vlada tišina. Sunčani i zimski dan blijedim je svojim trakama danas samo nešto jače rasvijetlio bolnu glavu Zore, pomilovao i glavu Sutona. Titra danas sasvim slabo zlaćana prašina sunčane igre. Igraju boje, žive sjene, ljeskaju se tonovi blješte, drhte tek naslućene nijanse. Živa je atmosfera, živi misao Buonarrotijeva u tom prostoru. Ne smeta ni to što je te kamene sjene porod Calibanov vjekovima imitirao, stavljajući loše dvojnike, još gore, kopije ili grešne varijante na carske i kraljevske dvorove, crkve, vojarne, banke, burze i tamnice. Tom profanacijom nisu ti likovi izgubili svoj čar, a još manje time što su vjekovima Calibanova djeca ulazila u to svetište i krala te oblike, pretvarajući ih u smiješne groteske, hvaleći se kako su nadbili velikoga Firentinca.

Snovi u toj kapeli, u toj uvijek novoj sakristiji, u tom svetištu melankolije traju, žive svojim životom dalje i otkrivaju bez prestanka vjekovima spoznaje sapetoga čovjeka.

III

Une verité triste
Renan

Snovi i djelo Michelangela Buonarrotija u svojoj cjelini kao i u pojedinostima izdizalo se ne samo nad običajnim majstorskim prosjekom već je taj opus stršio i ponad djelatnosti ponajboljih majstora talijanskog preporoda kao izuzetno svjedočanstvo velike kreativne ličnosti talijanske kao i cjelokupne povijesti likovne umjetnosti. Taj njegov opus je u svojoj biti veliki izraz, i to izrazito konfesionalne prirode jedne osebujne ljudske svijesti što je svoju strastvenu emocionalnost umjela, znala i usudila se dobaciti na tako visoku razinu, ponirući istovremeno duboko u vlastitu svijest, kako to nije ni prije ni poslije njega nijednoj svijesti uspjelo. Ta ispovijest znači vrh do kojeg je uopće visoka renesansa doprla. Poslije tog dometa cjelokupni se likovni razvoj spušta u nizine i širine a i puste vještine baroka da bi se poslije te prelomne tačke uputio u manirizam. Sva ta kretanja budućeg razvitka bila su već i u samom sveobuhvatnom djelu Michelangelovu predskazana; a osobito je to uočljivo potkraj njegova dugog života.

Svako, naime, od četiri stoljeća što nas dijele danas od smrti Michelangelove odnosilo se drugačije kroz generacije prema pojavi velike ličnosti. Još za života, kraj svih svojih protivnika i takmaca, bilo je Michelangelovo djelovanje promatrano s općenitim divljenjem i ocjenjivano kao nedostižno. Različni tadašnji mogućnici svjetovni i crkveni vlasti otimali se za koga će dlijeto i kist Buonarrotijev raditi i čije će ime, porodicu i slavu njihovu pronijeti svijetom. A suvremenik Michelangelov, poznati pisac životopisa talijanskih majstora Vasari, postavlja pred svima drugima Michelangela u prvi plan te njegov rad ističe kao veliki uzor. Njegovo veličanje može se sažeti ovim kratkim citatom: »Uistinu sretno je naše doba, o blaženi ste vi umjetnici... što ste u Vašem vremenu mogli na izvoru tolike bistrine prosvijetliti Vaše zamućene oči da bi progleдали trudno ali i čudesno djelo i izvrsno umijeće... Zato zahvalite nebesima te uznastojte slijediti (imitare) Michelangela u svim stvarima.« (Vasari, Vite VI, str. 428, Vita di Michelangelo Buonarroti)

Sam Vasari potpisivao se i slovio u vrijeme Buonarrotija kao slikar i arhitekt a u stvari ono što je od njega najbolje bilo i ostalo njegove su »Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori«. To je prva povijest talijanske umjetnosti po nekom redu složena, više neka kronika puna i prepuna anegdota i legenda, osobito u prvom izdanju, koje je sam živi Michelangelo svojim sonetom pozdravio. Drugo izdanje Vasarijevih »Vita« poslije smrti Buonarrotijeve mnogo je i opširnije i po podacima tačnije. A upravo ti podaci, često sasvim krivi, sve do današnjeg dana ipak imaju značajnu i veliku vrijednost, jer taj uporni kroničar likovnog fenomena bilježio je sve i sva o mrtvim kao i o tadašnjim živim umjetnicima, i vrijednim i onim manje vrijednim, te ostvario opširan prikaz i svjedočanstvo kulturno-historijsko, s kojim su se služili pozniji historičari.

Pred tim svojim »Vitama« Vasari je napisao osim uobičajenih posveta teoretski općeniti predgovor o tehnikama raznih grana umjetnosti. Već u tom uvodu ističe i poziva se na visoki ideal i uzor koji za njega znači Michelangelo, a on sam se shvaća sljedbenikom i nastavljajem njegova djela i njegovih zasada. kako to proizlazi iz autobiografije Vasarijeve na kraju tog standardnog djela, što se završuje s njegovim »Ragionamentima« (Razgovorima), podijeljenim u tri dana. U tim razgovorima, koje on vodi, navodno, s medičejskim principom Ferdinandom, kardinalom i velikim vojvodom od Toskane, Vasari nastavlja izlaganje svojih shvaćanja, tumači svoje slike i svoja nastojanja. Sve to čini kao slikar i arhitekt. Treba reći da je najmanje sretne ruke u svom zaista ogromnom opusu, što ga je izvodio ponajviše u srednjoj Italiji, brzopleto, na ogromnim plošinama zida, samostana, kupola, kapela i na zidovima velikih pa-

lača. Vasari je neki virtuoz, vještak, tipični manirist, a likovno prazan uza sve kičenosti i prenatrpanosti alegorija, ukrasnih simbola, grbova i pojedinih zastava.

Taj manirizam nastajao prema utvrđenim kanonima, formulama i dogmama, po takozvanim »naravnim zakonima ljepote«, »zlatnog reza« i drugih iznađenih shema. Samo takve dogme mogu lagano okliznuti u sujevjerje, u običnu supersticiju, kako je to već na početku ovog stoljeća Benedetto Croce u svojoj »Estetici« (1905) u poglavlju pod naslovom »Astrologija u estetici«, kad spominje primjer Vasarijeva ideala, samog Michelangela istakao (str. 105): »Poučavao je, naime, Michelangelo svoga učenika Marka del Pina iz Siene: da mora uvijek svaki lik tako ostvariti da taj lik bude u obliku piramide i u obrisu (lineamento) valovit prema brojčanom omjeru 1, 2 i 3; na žalost, usuprot takvom učenju i pravilima nije Marko iz Siene prestao bit loš prosječni slikar, kakvog možemo ovdje u Napulju u mnogim njegovim djelima vidjeti. Ali iz te Michelangelove zasade ili učenja mnogo drugih je likovnjaka smatralo da proglase valovite i zmijuljaste linije za »prave linije ljepote«. O tim zakonima ljepote, o zlatnom rezu i o valovitim i zmijolikim linijama napisano je mnogo debelih knjiga koje se prema našem mišljenju mogu prisposodobiti nekoj astrologiji estetike.« (Croce)

Nesumnjivo je Vasari bio mnogo sretnije ruke na polju arhitekture nego što je to bio na području slikarstva i dekoracije. Ali ni na tom području nije dostigao svoj veliki uzor, a ipak mu je kao arhitektu uspjelo da stvori remek-djelo projektirajući i izgrađujući ensemble Uffizija za vrijeme vlade Cosima I, velikog vojvode, god. 1559. Urbanistički taj je zadatak upravo uzorno riješen: između Palazza Vecchija i Loggije dei Lanzi nastale su Uffizzije skladno pomirene i povezane u jednu cjelinu izvanrednog gradskog centra Firence, te se mogu donekle postaviti kraj Michelangelova rješenja na rimskom Campidogliju. Na žalost, danas taj jedinstveni gradski prostor sa svojim monumentalnim građevinama remeti to što je taj prostor kao i po drugim mjestima zakrčen vozilima te je postao obično parkiralište automobila.

Do kraja šestnaestog stoljeća općenito je zadržano više divljenje negoli ocjenjivanje Vasarija u opusu Michelangela kao nesumnjivo vrednovanje. Jedino je mladi Kandiot El Greco, koji je preko Venecije posredstvom Hrvata Klovića stigao u Rim, smjesta protestirao protiv poganluka Michelangelova u Sikstini, protiv nagih tjelesa što ih je Michelangelo postavio iznad glavnog oltara papinske kapele. Za tog mladog Grka što je u Veneciji izrađivao u skupini madonera slike za Bliski istok bilo je Michelangelovo slikanje »Posljednjeg suda« svetogrđe«, koje treba što prije ukloniti i otući, pa da on, Greco, islika ponad istog žrtvenika sasvim drugu sliku, koja

bi se na takvom posvećenom mjestu doličila i koja ne bi bila prikaz nagosti, i to sasvim laički, svetica i mučenika, makar kako umjetnički izvedena, kao što ih je Michelangelo izveo na tom mjestu. Za Dominika Theotocopula »bio je Michelangelo dobar čovjek, samo što nije umio slikati«. On je, naime, sasvim drugačije osjećao, njemu je bila tuda renesansa i Michelangela i Rafaela. »On je bio pravi nasljednik bizantskog umijeća, držao se još uvijek onoga što je patrijarh Germanos u VIII vijeku tražio od crkvenog slikarstva: »Crkva je nebo na zemlji, u kojem stoluje nebeski Bog, a taj nebeski Bog i ti vrhunaravni sveci i anđeli, kad se slikaju, ne mogu i ne smiju imati ljudske obične proporcije i ljudske obične boje.« Kad se ta izjava El Grecova pročula u Rimu, htjelo ga se kamenovati. Svi se dignuše protiv njega, i umjetnici i ljubitelji umjetnosti. Uz druge neprilike bilo je valjda i to opće negodovanje i razlog da se El Greco izgubio iz Rima« (Lj. B.) i tražio novu domovinu gdje će se njegova umjetnosti u mističnom sjaju ostvariti.

Međutim, papa Pio naredio je da se na tom prikazanom dijalogu dobra i zla o Danu suda što ga je Buonarroti u Sikstini izveo pokriju i preslikaju ti nuditeti, ti gigantski aktovi, da ne bi prouzročili bilo kakvu sablazan i da se onemogućee prigovori. Sve to preslikavanje nije pokrilo onu tragičnu masku na oderanoj koži gigantskog mučenika ispod velikog Krista gotovo u središtu svih tih uskrsnulih tjelesa što se izdižu prema onima koja se ruše u ponore pakla. Ta središnja iznurena i bolna maska je autoportret samog Michelangela.

Već je u prijašnjem izlaganju potcrtano da je cjelokupni Michelangelov opus izrazito konfesionalne naravi. Kroz njegov se život može ta činjenica vrlo dobro pratiti, pogotovo u poodmaklim godinama, kad se pokraj idealiziranih različitih lica pojavljuju crte njegova vlastitog lica i kod njegovih crtanih, modeliranih i slikanih likova. Primjera imade mnogo, jer nije jedino ta autoportretna maska njegova lica u središtu »Dana suda« u Sikstini, već su te iste crte i u modelaciji staračke glave na »Pieti« u firentinskoj katedrali. One su uočljive i na studiji Mojsije a prisutne su i na sikstinskom stropu kod figura starozavjetnih proroka (Jeremija), da ne spominjem tu istu prisutnost kod nedovršenih robova, što su resili preko dva stoljeća, oblijepljeni sigastim nišama kao ukrasne atrape, kneževski park Boboli u Firenci. Danas su ti prekrasni mramori u firentinskoj akademiji u polutama muzejskog prostora. Tamo traju, nesvršeni, još posve neotkriveni u svojim blokovima, i izriču stoljećima likovno ono neizrecivo, što je bilo moguće izreći jedino Michelangelu. Kroz ta četiri duga stoljeća što nas dijele od Michelangelove smrti ispisane su čitave nepregledne biblioteke od estetičara, filozofa i povjesničara likovnog fenomena na temu: Što je sklad, što je ljepota? Taj veliki niz definicija i odgovora na to pi-

tanje iz tih knjiga sigurno je raznovrstan i protuslovan, a ipak pred tom Michelangelovom ispovjedu jedino vrijedi odgovor pjesnika i kritičara Baudelaira (Fussées) na to pitanje: »C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture.« (Hotice se ne prevodi taj Baudelairov tekst na hrvatski, da bi se zadržao i način i izraz pjesnikova u originalu.)

Generacije XVII stoljeća od velike trojke visoke renesanse, Leonardo, Rafael i Michelangelo, ocjenjivale su sve više Rafaela kao glavnu vrednotu, pogotovo kad je u tom stoljeću čitavog evropskog likovnog razvitka vodstvo počela preuzimati francuska umjetnost. Generacije XVIII stoljeća još su više napuštale ono prijašnje početno opće divljenje opusu Michelangela. Kao uzori vrijedili su Rafael, Correggio, Carraccio, Guide i Dominiquin, kako to vrlo dobro izriče u svojim pismima le président de Brosses (1709–1777) u »Lettres d'Italie«. Taj nasmijani epikurejac divi se Rafaelu i Correggiju. Za njega je npr. »Bitka na Milvijskom mostu« remek-djelo Rafaela, premda su tu veliku mašinu izvodili Rafaelovi daci poslije njegove smrti. Michelangelo ga zbunjuje, ipak hvali freske njegove u Sikstini dok drži da je njihov autor »loš ali stravičan crtač«. Dalje nastavlja da »Dan suda« Michelangelov proizvodi jedino veliki metež, koji više začuđuje nego što bi se svidao. Kad piše o medičejskoj kapeli, tada ocjenjuje: »Sve je to savršeno lijepo ali bez svake umiljatosti, jedino u svemu postoji snaga. Za Michelangelovu Mojsiju zapisuje da je djelo i lijepo i učeno, ali je grubo i bez ukusa.«

Sam W. Goethe (1749–1832) u »Italienische Reise« ima dvije ili tri rečenice divljenja o Buonarrotijevim freskama u Sikstini. I dalje ništa. Michelangelovi robovi nisu ga mogli nagovoriti u Boboliju a još manje kipovi i Buonarrotijeva arhitektura. On je samo tražio antiku i Palladija, koji je za njega bio majstor nad majstorima. Taj sveobuhvatni duh, iako je crtao i zanimao se za likovnu umjetnost, nije posjedovao, kako je to F. Fosca u »De Diderot a Valery« (Paris 1960) ispravno definirao, »la sensualité visuelle«. Ta senzualnost dana je onim najrjeđim kritičarima, što rijetko griješe u ocjenjivanju likovnog fenomena.

I nema danas nikakve sumnje da taj prirodni dar, tu rijetku senzualnost vizuelnu nisu posjedovali i oni veliki pisci francuskog romana XIX stoljeća kao što su to i Stendhal i Balzac a još manje Taine kao racionalni dogmatičar estetike druge polovine prošlog stoljeća. Njegove dogme o sredini, rasi i vremenu ne mogu ni donekle približiti a kamoli razriješiti problematiku kreativnosti te jedinstvene pojave čitave povijesti vizuelnog fenomena, kakva je bio Michelangelo Buonarroti u svojoj sveobuhvatnosti. Buonarroti stoji uza sve svoje trzaje, uza svu svoju časovitu bespomoćnost, pa

i svoja kolebanja i lutanja, već u svojo jmladosti izlovan kao velika sinteza čitavog kvatročenta. Stoji na vrhu visoke renesanse, upravo na uzanom sljemenu (Wöllflin) tog velikog razvitka. A kasnije još, u svojoj dubokoj starosti crta, modelira i gradi iznalažeći sažete izraze, koji su presudni za dalje likovno usmjeravanje. Poslije njega kao da više ne postoje pojave njegova formata. Svi ti njegovi suradnici, sljedbenici i navodni nastavljači, svi su oni mikelandelovski, ali su svi redom, neki više ili manje, vještaci, virtuozi – prazni i dekorativni. Prazna retorika bez unutarnjeg sadržaja, kakvim je bila i najmanja crtarija ili kakav sitan Mikelandelov modeleto pun i prepun, upravo nabit. Ta unutarnja silina bila je kod Buonarro-tija toliko važna i bitna u njegovu cjelokupnom opusu. Ta posebna osobina mu je pribavljala kod suvremenika za vrijeme života neko naročito strahopoštovanje, štaviše i kod njegovih najljućih neprijatelja, a tih je bilo dosta i u Rimu i u Firenci. Dosta je za tu tvrdnju spomenuti pismo Aretinovo, koje taj iznuđivač i ucjenitelj umjetnika upućuje u studenom god. 1545. Michelangelu. U tom pismu, između fraza divljenja »Danu suda« u Sikstini, Aretino se grozi Michelangelu zbog bezvjerstva, raskalašenosti i krađe (prema baštinicima Julija II) te konačno na kraju pisma stavlja »dobro-namjerni« post scriptum: »Htio sam Vam samo pokazati da ako ste Vi divino (di vino) nisam ni ja od vode (d' aqua).« (Prema Burckhardt). I sasvim je naravno da se Buonarroti nije obazirao ni na klevete ni na neprijateljstva i intrige raznih klika, bilo u Rimu ili u Firenci, već je suvereno i s prezirom preko svih tih i takvih osvada prelazio, osjećajući svoju nadmoćnost. To njegovo osjećanje superiornosti još je više ogrubilo njegovu netrpeljivu prirodu, što se svakom zgodom prolamala u ispadima grubim i uvredljivim. Postoji čitav niz anegdota i zapisa o tim njegovim svadama i o toj njegovoj netrpeljivosti, bez obzira da li se to radilo o njegovim takmacima ili naručiteljima kardinalima, papama, knezovima ili vlasteli, običnim bezobzirnim i krvavim silnicima. Bio je slab i nekritičan prema svojim mladim suradnicima i pomagačima; često im je iz pukog inata davao gotove crteže i čitave kompozicije, da bi oni bili bolji od njegovih suparnika, takmaca i gotovih neprijatelja. U toku se njegovih godišta nije izmijenila njegova strasna priroda, on se nije strasnošću izmijenio, ali je ta terribilità poprimila drugo lice. Mjesto prijašnjeg prkosnog prezira zavladała je njime u njegovu nemiru trpkā gorčina, prožeta kao nekom rezignacijom. I što je više stario, pogrbljen starac uz pomoć štapa – on Michelangelo Buonarroti, glavni graditelj Sv. Petra, što ponosno kruniše svoje djelo kupolom u sutonu svog života, još uvijek vitalan, crta, kleše i piše svoje sonete. Zapisuje teškom rukom što je iz blokova izbijala gigante svjedočanstva o svojim posljednjim saznanjima.

Prošlo je stoljeće na svom početku u vrijeme klasicizma malo marilo za Buonarrotijev opus. Istina, znalo se za njegovu važnost, ali klasiciste u njihovim shemama nije Michelangelo mogao nagovoriti. Tek kasnije vrijeme romantike otkriva u neku ruku ponovo Michelangela kao veliku individualnost. Mnogi se od romantičara zanose onim što im je u tom opusu bilo najbliže, a to je bila ponajviše strastvenost, divljina, a pogotovo zamah velikih oblika. Dosta je kao primjer spomenuti Gericaulta a, konačno, i Daumiera, tog velikog grafičara XIX vijeka, koji je bio u stanju i najobičniji prikaz iz dnevnog života pretvoriti u živi veliki oblik mikelandelovske snage.

Kasnije, u arhitekturi druge polovine prošlog stoljeća u onom fatalnom ponavljanju raznih stilova, npr. kod »renesansnih palača«, u čistom stilu pojavljivale su se neke navodne »mikelandelovske« forme, prazne i likovno bezvrijedne. U kiparstvu i slikarstvu stanje je bilo drugačije. Naročito su u Francuskoj novo nadošle generacije, sve tamo od Courbetova »Realizma« pa preko impresionista i simbolista do Cézanna na početku našeg stoljeća, provodile bez nekih programa borbu protiv službeno priznatih slikara Beaux-Artsa za puku svoju afirmaciju, i početno pojedinačno, a kasnije u grupama. I nužno su bili ti ismijavani i ozloglašeni novotari proglašivani da su protiv svake tradicije, a kad tamo, obratno je istina, jer veliki Courbet proizlazi iz najbolje likovne evropske tradicije dok Manet u svojoj prvoj fazi sigurno ne proističe iz tradicije talijanske visoke renesanse, ali je zato i izrazito vezan o tradiciju španjolskih majstora Velasqueza i Goye.

Treba još svakako u tom čitavom zbivanju na prelomu vijekova u likovnom svijetu podsjetiti na istaknutu pojavu kipara A. Rodina, i to zbog veze s tradicijom i sa samim Michelangelom. Nije na ovom mjestu potrebno nabrajati sve stvarne i pozitivne kvalitete tog predstavnika francuske skulpture onog vremena. Taj kvalitet nije samo obuhvatio kiparske već je on bio i značajan u crtačkim realizacijama, štaviše on se protegao i na studij arhitektonskih oblika francuskih gotskih katedrala. Rodinovi su crteži i studij ljudskog nagog tijela bili stalna pratnja njegovu posebnom načinu modeliranja. Kad on bilježi u medičejskoj kapeli Buonarrotijevu noć, tada je to izrazito bilješka impresionista. Njegovi crteži aktova, naročito ženskih, što su tuširani, mekani, pokretni, ukruženi u žive tek nabačene konture, zahvati su bili impresionistički. Taj je način nalazio posvuda i nasljeđivače i predane imitatore, i u crtežu i u maniri modeliranja. Većinom se taj način širio po likovnim školama kao posebna suvremena vrednota.

Sjećam se vrlo dobro kako je u onoj prvoj ekipi zagrebačke javne škole prozvan taj način modeliranja i crtanja »rodenštinom«.



Rodin, Penseur i V. Hugo, Iz fotografske zbirke Moderne galerije New Yorka

Reprodukcije te »rodenštine« nosile se po džepovima kao neki talisman a bile su to iz raznih časopisa reprodukcije poznatih Rodinovih djela: bio je to njegov »Poljubac«, »Adam i Eva«, »Taoci iz Callaisa«, zatim navodno prema Danteu izvedena Vrata pakla s poznatim dijelovima »Tri sjene«, »Francesca da Rimini« itd. i, konačno, »Misilac« (Penseur). Da! gotovo sam zaboravio i »Ruku božju«, što je inspirirala mladog još Meštrovića u Beču da učini što brže i bolje i ogromnije »Nogu božju«. S aspekta te prve zagrebačke škole bila je pojava Rodina neki daleki pojam, u svojoj veličini nedostiživ i savršen kao neki mutni mit nove ljepote, u stvarnosti nepoznat, zato nije bilo nikakvo čudo, kad sam se prvi put našao u Parizu, u toj tada evropskoj Meki čitave likovne umjetnosti, još kao student minhenske akademije, da su se moji prvi koraci tamo usmjerili Panteonu da konačno ugledam Rodinova gigantskog »Penseura« u originalu a ne u reprodukciji.

I što sam tamo našao, vidio i doživio? Prvo svoje pariško razočaranje: vidio sam u originalu Rodinova »Mislioca«, ali nisam našao nikakvog giganta, kako su to reprodukcije sugerirale. Pred Panteonom čučao je na niskom postolju izmodelirani muški akt. Svi su mu mišići bili napeti na nagom tijelu, od nožnih pa do vratnih. Izazivao je dojam da se grčevito kinji i napinje da bi mislio mišićima a ne glavom, kako su to od prvog dana postavljanja duhoviti Parižlije općenito utvrdili. Istina, taj i takav »Penseur« izazivao je i dojam da je sašao s Michelangelova sikstinskog »Dana suda«, i to iz kruga ili kolopleta prokletnika, te mora pred velikim klasicističkim pročeljem Panteona, sav sitan, iza željezne ograde svoje zemaljske dane trajati. Poslije je taj Rodinov »Misilac« uklonjen ispred Panteona kao što je maknut i njegov mramorni »Victor Hugo« iz Palais Royale i spremljen u Rodinov muzej. Sic transit . . . U Parizu je na javnom mjestu zaostao jedino Rodinov »Balzac«, na raskrsnici bulevara Monparnasse i Raspaila, pred bivšom Rotondom, pred bivšim stjecištem svih mogućih artista i zgubidana, poznatih i nepoznatih svjetskih skitalica. I još danas stoji pred tom bivšom Rotondom željezna ograda na silazu u metro Vavin u istoj strukturi kao što su komponirana Rodinova poznata »Vrata pakla«.

Bilo je to vrijeme »Belle epoque« – »Art nouveau«, što se u centralnoj Evropi zvalo skupnim imenom »secesija«. Bilo je to prelomno vrijeme s kojim je počinjao naš vijek pred prvi svjetski rat. I što je mogla u to i zato vrijeme značiti velika pojava jednog Michelangela Buonarrotija? Taj rijetki i osebujni individualitet kao da je ostao rezerviran za historičare, da ga proučavaju i u tančine prouče. Zaista, sve tamo od polovine prošlog stoljeća pa do dana današnjeg privukla je pojava Michelangela i njegova opusa čitav niz sve samih značajnih predstavnika sveukupne svjetske povijesti umjetnosti. Obrađeno je djelovanje Buonarrotijevo, bilo u velikim po-



A. Rodin: crtež

vijesnim edicijama, bilo pak u monografijskim posebnim izdanjima. Bezbrojni su eseji, studije i prikazi o pojedinim značajnim njegovim radovima. Publicirani su u više navrata i njegovi crteži, njegova korespondencija kao i ona koja se tiče njegova života i rada a pisali su je njegovi savremenici. Posebnu važnu dionicu u tom golemom registru i u toj velikoj bibliografiji, koja sama po sebi obasiže nekoliko svezaka, sačinjavaju izdanja Michelangelovih soneta u originalu kao i u različitim prevodima. Na hrvatski ih je, osim pojedinih soneta što su preveli Kombol i Nazor, kompletno preveo O. Delorko (Zora, 1950). Među autorima u obrađivanju teme o Michelangelu, kako je i razumljivo, prevladavaju Talijani, slijede zatim Nijemci i Francuzi, potom Englezi i konačno Američani (Benson).

Obradujući tu temu s različitih aspekata, nisu često ti autori suglasni, naprotiv su često i protuslovni. Štaviše protivurjeđe je

obično i u katalogu djela i u redosljedu a ponajviše u atributiranju nesumnjivih Buonarrotijevih kiparskih i crtačkih izraza. Mnoge kontraverzije traju sve do danas; pridolaze novi podaci i dokumenti iz pojedinih arhiva, što pobijaju prijašnje, tako da se sva pitanja kao ni sama problematika oko pojedinih djela ne može smatrati kao konačna ni zaključna. Tako na primjer B. Berenson u višekratnoj francuskoj ediciji svog djela »Les peintres Italiens de la Renaissance« (Gallimard, 1935) vrednuje, uza svu galamu angažiranih i neangažiranih, svjesnih i nesvjesnih rušitelja svake likovne tradicije. Michelangela ovako: »Michelangelu pripada slava što je shvatio ono što je svijet zaboravio od vremena Grčke: saznanje da je nagost ljudskog tijela sama po sebi tema velike umjetnosti. Prije njega studiralo se nago tijelo kao sredstvo, bilo u svrhe znanstvenog istraživanja, bilo pak u svrhe pravilnog određivanja ekvilibra draperija. Michelangelo, naprotiv, spozna je i vidi u toj nagosti cilj koji sadržava sve obuhvatno, najviši cilj svoje umjetnosti na način da se ta dva pojma nerazdruživo stapaju u njegovu duhu. To je i tajna njegovih trijumfa; to je istovremeno i tajna njegovih pogrešaka.«

Zatim nabraja Michelangelove trijumfe u stvaranju vizije giganta, idealno lijepih, snažnih i grandioznih, dakle viziju tipa »čovjeka koji će vladati zemljom, a tko zna? možda i nebesima« (Berenson).

Poslije toga izbraja Buonarrotijeve pogreške i zaustavlja se prvo kod »Dana suda«. Za B. Berensona to je promašen prikaz, »u kojem se osjeća duboki nesklad između genijalnog umjetnika i zadanog posla« (Berenson), dalje navodi da je Michelangelo »sklon pretjerivanju i da izopačuje snagu u brutalnost a taktilne vrednote razvlači u silovite modelacije« (ib.). »Da, kao u »Sutonu bogova« (Wagner »Götterdämmerung«), »Dan suda« ne prikazuje drugo nego krajnji čas koji prethodi propasti Univerzuma u ništavilo, Michelangelo nam je dao vrlo uzbudljivu sliku tog časa; a kad bi se katastrofa i dogodila, nitko ne bi nadživio – ni sam bog...« »Ono što nam Michelangelo saopćuje, to je snoviđenje divova, san što se preobražuje u košmar...«

Držim da nije dalje potrebno nizati tvrdnje B. Berensona o negativnim stranama kao staračkim pojavama iznurenosti i nemoći u Michelangelovu opusu ili te navodno negativne strane uz posebna obrazloženja pobijati, dovoljno će biti uporedno tom Berensonovu shvaćanju suprotstaviti shvaćanje jednog Dvoržaka o problematici same kreativnosti i same vitalnosti i u poodmaklim godištimajave kakva je bila Michelangelova. Upravo to suprotstavljanje može svakom pokazati da je Dvoržakova postavka ne samo dublje ušla u problematiku Michelangelova stvaranja već je ona i kritičnija i istinitija nego što su to shvaćanja Berensonova o staračkoj klonulosti, nebrizi i promašenosti. Naprotiv, Dvoržak utvrđuje činje-

nično stanje u tom Buonarrotijevu periodu kasne njegove dobi, kad stvara svoj »Dies irae« – »Dan suda«, kad u bezbojnom sivilu komponira u Paolinskoj kapeli velike freske »Obraćenje Pavla« i »Razapeće Petra«, kad crta svoje posljednje crteže i kleše »Pietà Palestrine« i ono čudo umijeća što su nazvali »Pietà Rondanini«, a još prije »Pietà« u firentinskoj katedrali.

U to vrijeme, naime, Michelangelo zabacuje posvema antiku kao izvor formalnog rješavanja, eliminira svaku vremensku ili lokalnu uvjetovanost. Stvara novi pojam prostornosti. »Prostornost je bezgranična i netjelesna, ne više tjelesna kao što je to bio slučaj u prijašnjoj firentinskoj ili rimskoj umjetnosti, a još manje jedino optički dojam koji je vladao kod Venecijanaca, već je ta prostornost bila jedina i sama po sebi neizmjerena, otimala se svakom likovnom oblikovanju osim da bude kontrast tjelesnom, koje se spoznaje u kubičnom proširivanju pojedinih tijela i njihovih pokreta... Obrelo se tu novo shvaćanje sudbine, kojoj je podložno svako bivstvovanje. Moglo bi se taj »Sudnji dan« prisposodobiti stravičnom snu: ono što je Dante epski još sredovječno zamislio i u prekogrobno carstvo smjestio, predstavlja se tu kao vječna tragedija ljudstva, što je sažeta u jedno jedino dramatsko zbivanje. U mnogobrojnim pojedinačnim scenama bore se likovi nadnaravnim snagama za svoju sudbinu, a ponad svih tih epizoda stoji nešto više, nešto što se ne može izbjeći: jedna sila koju svi ti divovi moraju slijediti kao što slijedi prašina vjeh, ta sila odlučuje o njihovoj sudbini te ih ujedinjuje u jednom jedinom krik, njihovih zastrašenih duša...«

»Na mjesto vanjske istine nastupa (kod Michelangela) nutarnja doživljena istina – i to ne samo u napuštanju objektivnih prostornih veza i odnosa već u svemu što slika ima saopćiti gledaocu... U stvari znači obrat, veliku, peripetiju. Namjesto prijašnjeg objektivnog izvan čovjeka postavljenog sadržaja na temelju opažanja ili idealiziranja prirode, pojavljuje se kao vrhovno pravilo likovno oblikovanje subjektivnog umjetničkog doživljavanja...« (M. Dvoržak, *Geschichte der Italienischen Kunst, Die Entstehung der Barockkunst*, Piper, München 1923). Taj se obrat kod Michelangela pripremao dugo, a probio se u svoj svojoj snazi kad je Michelangelo pod prisilom u tjeskobi pun gorčine i očaja izbacivao svoj mračni vihor oblika povrh žrtvenika u Sikstini. Stvarno od tog njegova »Dana suda« počinje novi stil, naime »cijela talijanska umjetnost postaje mikelandelovska, i to ne samo po pojedinim oblicima već po čitavom mišljenju, što će biti prožeto novim shvaćanjem bezvremenskog ideala prostorno općenito vrednovanog – ideala koji će biti pun i prepun duševne patetike nikad do tada u likovnom svijetu izražene« (Dvoržak). Taj problem i taj obrat prema baroku i



Michelangelo: Pietà Rondanini

manirizmu obilježuje sigurno sam Buonarroto u jednom od svojih posljednjih soneta:

Burnim je morem tok života moga
Već stigao krhkom lađom k općoj luci,
Gdje predat moraš sudu i odluci
Srž svakog djela tvog, dobrog i zloga.

Maštanja moga zanos uvijek vrela
Kom umjetnost bje idol i vladarka,
Sad vidim kako bješe grdna varka;
sve što čovjek, i ne krijuć želi:

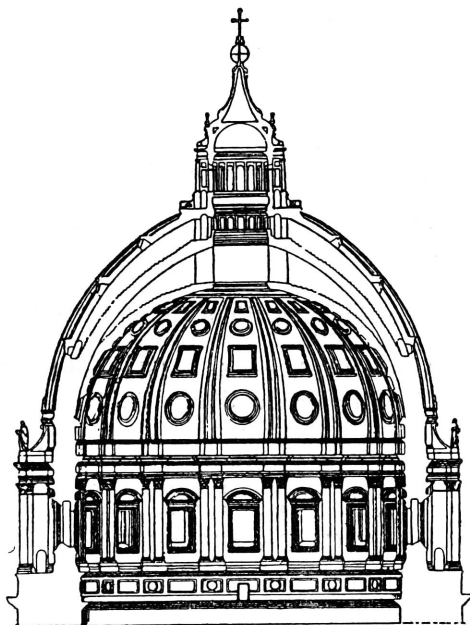
Ljubavni sni, i vedri i tašti i ludi,
što će, kad dve su smrti sad uza me?
Jedna već tu, a druga vreba na me.
I kist i dlijeto utaman se trudi
Umirit dušu, što želi sve bliža
Bit k Onom, koji nam ruke pruža s križa.

Michelangelo (Preveo V. Nazor)

Zaista, između dobra i zla proticao je tok dugog Michelangelovog života. Prolazio je taj život u velikim zbivanjima, trajao je u nemiru i trzavicama. Michelangelo je doživio i preživio pljačku Rima (sacco di Roma) od protestantskih trupa i mogao gledati maskiranog Antikrista u papinskoj odori pod tijarom što su ga te trupe vozale po Rimu dok su druge njihove čete žarile i palile po Rimu, kako savremeni kroničari zapisuju, gore nego što su pljačkali Rim svojedobno sami Vandali. Michelangelo je doživio i Tridentinski koncil, kad je pak crkvena vlast uzela maha i zavládala potpuno kao pro-
tureformacija, kao nova teokracija, sa sudovima, inkvizicijom i lomačama. Michelangelov se život trajno odvijao u napornom radu i u borbi, i u mladosti kao i u starosti. Na tom životnom putu bile su mu pratilice tjeskobe i gorčine. Kao realizator bio je rijetka, i to ona od najredih sila – bio je Il Divino – a u stvarnosti nezadovoljni nesretnik. Taj nesretni nezadovoljnik razbija tik potkraj života grupu Pietà, jer ga ne zadovoljava u momentu sumnje. Kasnije te razbite komade sastavlja njegov đak Tiberio Calcagni, i danas stoji ta mramorna grupa u lijevoj kapeli katedrale u Firenci, te predstavlja sigurno jednu od najznačajnijih skulptura velikog majstora. U liku Josipa iz Arimateje pod kukuljicom je starački iznuren
i autoportret autora gornjeg soneta, samog Michelangela, u smirenoj bolnoj rezignaciji. Starac rezignira, to se očituje u crtežima pred smrt, prijašnje crtarije, i jasne i određene, mijenjaju se u sve

zamućenije, akcenti se ritma sve više penju prema visinama. Stari se majstor na kraju vraća gotskoj vertikali, tako da se u Michelangelovu opusu dotiče barok i gotika. Posljednji njegov zahvat oblika posvema je gotski, to je ingeniozna »Pietà Rondanini«. U tom mramoru traju dva lika: mati i sin. Uspravni su likovi. Mati pridržava mrtvog sina i očita je komponenta tek naznačenih modelacija na vertikali (Dant vulnera formam). Nastala u tjeskobi iz tjeskobe, teške i bolne. Zov je to posljednji za pomoć u tjeskobnoj neumitnoj bespomoćnosti. Veliko svjedočanstvo u dubokoj starosti, jer poslije te i takve realizacije kao da Michelangelo odbacuje zavazda svoje dlijeto.

Lj. B.



Prerez Michelangelove kupole Sv. Petra u Rimu

Umro u Rimu 18. veljače 1564. u 90-toj godini, pokopan u S. Croce u Firenci.