

johann joachim winckelmann

razmišljanja o oponašanju grčkih djela u slikarstvu i kiparstvu

Dobar ukus koji se sve više širi svijetom počeo se najprije stvarati pod grčkim nebom. Sva iznahašća stranih naroda stizahu u Grčku kao prvobitno sjeme, da bi u zemlji koju je — prema priči — Minerva, zbog umjerenih godišnjih doba što ih je tu zatekla, između svih zemalja dodijelila kao obitavalište Grcima, u zemlji koja je imala rađati mudrim glavama, da bi u toj zemlji poprimila drugu prirodu i drukčije obličje.¹

Ukus što ga je taj narod unio u svoja djela ostao je samo njemu vlastit; malokad mu je uspijevalo da se udalji od Grčke ništa ne gubeći, a pod dalekim podnebljima kasno su ga upoznali. Bez sumnje bijaše on posve stran pod nordijskim nebom u doba kad su obje umjetnosti — čiji su veliki učitelji Grci — nailazile na premalo poklonika, u doba kad su se poštovanja najdostojnija Correggiova platna u kraljevskim stajama Stockholma vješala kao pokrivala na prozore.

Valja priznati da je vladavina velikog Augusta uistinu ono sretno razdoblje u kojem su umjetnosti poput strane kolonije uvedene u Sasku. Za njegova nasljednika, njemačkog Tita, udomačile su se u zemlji i zahvaljujući njima dobar ukus postade svojina sviju.²

Vječni je spomenik veličini toga monarha to što su, u službi oblikovanja tog ukusa, pred oči svekolikog općinstva izložena najveća blaga Italije, i što je savršeno proizišlo iz ostalih zemalja. U svome maru oko ovjekovječenja umjetnosti nije mirovao sve dotle dok istinski neprijevarna djela grčkih majstora nisu predana umjetnicima za nasljedovanje.

Otvoreni su najčišći izvori umjetnosti: sretan je tko ih nađe i kuša. Tražiti ih znači putovati u Atenu; od sada Dresden za umjetnika postaje Atena. Za nas je jedini put postajanja velikima, štoviše, oponašanjem nedostižnima, nasljedovanje starih. Pa kako je rečeno o Homeru da je tek onaj naučio štovati ga koji ga je naučio razumjeti, tako vrijedi i za umjetnička djela starih, posebice Grka. Treba ih upoznati kao što se poznaje prijatelj, da bi se shvatilo kako je Laokoont oponašanjem jednako nedostižan koliko i Homer. Tek posredstvom tako bliskog poznanstva moći će se sudi-

1

Usp. Platon, **Timaj**, Beograd 1981, str. 60. »Izabrala je mesto na kome ste se vi rodili, jer je primetila da je u tim oblastima raspored godišnjih doba izuzetno povoljan i da doprinosi rađanju najrazboritijih ljudi.«

2

Friedrich August II (vlada Saskom kao nasljedni knez od 1694. do 1733) osnivač je biblioteke i velike umjetničke zbirke (Kunst-kammer) u Dresdenu.

Friedrich August III (vlada 1733—1763) otkupljuje za dresdensku zbirku uglavnom antička djela (zbirke G. P. Bellorija, A. Chigija, kardinala Albanija...) i dovodi talijanske kasnobarokne majstore (Mattielli, Algarotti...), tako da Dresden postaje »njemačka Firenza«.

ti, kao što je Nikomah³ sudio o Zeuxisovoj Heleni: »Uzmi moje oči«, reče nekom nezalici koji je htio kuditi sliku, »pa će ti se pričiniti poput boginje«.

Tim su očima Michelangelo, Raffael i Poussin promatrali djela starih. Dobar ukus oni su crpli na njegovu izvoru, Raffael, štoviše, u zemlji odakle je potekao. Poznato je o njemu da je u Grčku slao mladiće koji su za njega crtali ostatke djela iz starog doba.

Statua što ju je načinila neka stara rimska ruka odnosno će se prema svome grčkom uzoru u najmanju ruku kao Vergilijeva Didona, koju su zajedno s pratnjom uspoređivali s Dijanom među njezinim Oreadama, prema Homerovoj Nausikaji, koju je onaj nastojao oponašati.

Laokoont je umjetnicima starog Rima bio upravo ono što je i nama: Polikletov kanon; savršeno pravilo umjetnosti.

Ne vidim potrebnim navoditi da se i u najslavnijim djelima grčkih umjetnika mogu naći stanovite nedostatnosti: delfin koji je pridodan Medičejskoj Veneri pokraj djece koja se igraju; Dioskoridov⁴ rad Diomed s bogovima zaštitnicima, osim glavne figure, primjeri su za to. Poznato je da rad na poleđini kovanica egipatskih i sirijskih kraljeva malokad uspijeva dostići prirodnu izražajnost glava tih kraljeva. Veliki su umjetnici i u svojim nedostatnostima mudri, ne griješe a da istodobno i ne poučavaju. Stoga promatrajmo njihova djela onako kako je Lukijan⁵ zahtijevao da se promatra Fidijin Jupiter; Jupitera samog, a ne klupicu pod njegovim nogama.

Poznavao i nasljedovatelji grčkih djela u remek-djelima Grka ne otkrivaju samo najveću ljepotu prirode, nego i više od prirode, to će reći, stanovite idealne ljepote njihove, koje su, kako nas uči jedan stari Platonov tumač, sačinjene od slika zamišljenih samo razumom.

Ljepota grčke prirode

Najljepše tijelo među nama najljepšem grčkom tijelu vjerojatno ne bi bilo sličnije nego što je bilo Ifiklovo tijelo njegova brata Herkula.⁶ Utjecaj blagog i čistog podneblja djelovao je pri začetnom oblikovanju Grka,

³ Nikomah (oko 300. prije n. e.), grčki kipar iz Atene.

⁴ Dioskorid, jedan od najpoznatijih antičkih rezača gema i kameja. Živi u Rimu u Augustovo doba, ugleda se na umjetnost 5. st. prije n. e.

⁵ Lukijan (oko 120—180), rimski govornik i pisac.

tjelovježbe, s kojima se započinjalo u ranoj mladosti, tom su oblikovanju podavale plemenitu formu. Zamislimo mladog Spartanca, začetog od junaka i junakinje, koji u djetinjstvu nikad nije bio sapet povojima, koji je od sedme godine spavao na tlu a rvanje i plivanje vježbao od malih nogu. Stavimo ga uz nekoga mladog Sibarita⁷ našeg doba i prosudimo kojega bi od njih dvojice umjetnik uzeo za model mladom Tezeju, Ahilu, pa čak i Bakhu. Oblikovan prema drugom bio bi to Tezej odrastao uz ruže, prema prvom Tezej othranjen mesom, kako je o dvjema različitim predodžbama tog junaka sudio neki grčki slikar.

Silan podstrek tjelovježbama za sve mlade Grke bile su velike igre, a zakoni su za Olimpijadu zahtijevali desetomjesečnu pripremu, i to u Elidi, na mjestu gdje su se i održavale. Prve nagrade nisu uvijek dobivali zreli muškarci, nego većinom mladići, kako pokazuju Pindarove ode. Dostići božanskog Diagora⁸ bila je najveća želja mladeži. Pogledajte hitrog Indijanca kako u stopu slijedi jelena; kako su tečni njegovi skokovi, kako lagana građa cijelog tijela. Tako Homer oslikava svoje junake, a Ahila obilježava prvenstveno hitrinom njegovih nogu.

Tim vježbama tijela su poprimala snažnu i mušku konturu, kakvu su Grci davali svojim kipovima, bez nupuhanosti i suvišnih zadebljanja. Svakih deset dana morali su se mladi Spartanci pokazivati pred eforima, a ti su onima koji su se počeli debljati nametali strožu dijetu. Čak je i jedan od Pitagorinih zakona nalagao čuvanje od prekomjernog debljanja. Vjerojatno se iz istog razloga mladim Grcima najstarijih vremena, koji bi se prijavili za natjecanje u rvanju, za vrijeme predvježbi dopuštalo uzimati samo mliječnu hranu.

Svako je neprilično stanje tijela brižljivo izbjegavano; budući da Alkibijad u mladosti nije htio da uči svirati frulu zbog toga što iskrivljuje crte lica, njegov su primjer slijedili i drugi mladi Atenjani.

S obzirom na to i odjeća je Grka bila takva da nad prirodnom oblikovateljicom nije činila ni najmanje nasilje. Rast lijepih oblika nimalo nije trpio od različitih tipova i komada naše današnje odjeće, koja

⁶ Ifiklo, Herkulov brat blizanac. Kontrast Winckelmann temelji na mitskoj predaji po kojoj je Zeus s Alkmenom začeo Herkula iste noći kad i Ifikla njezin zakoniti muž Amfitrion. Prvi je, dakle, božanskog, a drugi ljudskog porijekla, pa odatle i razlike među njima.

⁷ Sibariti, stanovnici velikogrčke kolonije Sibarije poznati po mekoputnom i lagodnom životu.

⁸ Diagora, olimpijski pobjednik u šakanju. Pindar mu je posvetio svoju 7. olimpijsku odu.

steže i stješnjuje, osobito oko vrata, na bokovima i bedrima. Pripadnice lijepog spola u Grčkoj nisu znale ni za kakvu bojažljivu prisudu u svom odijevanju: mlade su Spartanke bile odjevene tako lagano i kratko da su ih zbog toga nazivali pokazateljicama bokova. Poznato je kako su brižljivi bili Grci u nastojanju da uzgoje lijepu djecu. U svojoj Kallipoediji Quillet⁹ ne pokazuje toliko putova prema tom cilju koliko su ih poznavali Grci, koji su išli tako daleko da su od plavih očiju pokušavali načiniti crne. Da bi se potakao taj običaj, ustanovljena su i takmičenja u ljepoti. Održana su u Elidi: nagrada se sastojala od oružja koje je vješano u Minervinu hramu. Pri tim igrama nije moglo nedostajati temeljitih i znalačkih sudaca, jer su Grci, kako izvještava Aristotel, svoju djecu davali obučavati u crtanju, prije svega zbog toga što su vjerovali da ih to čini vještijima u promatranju i prosuđivanju tijela.

Ljepota soja što i danas obitava većinu grčkih otoka, premda je u njemu pomiješano mnogo strane krvi, i zanosne draži ljepšeg spola, posebno na otoku Skiosu, navode tako reći na zasnovano nagađanje o ljepoti njihovih predaka, koji su se dičili da su jednako stari, kao mjesec, pa i stariji. I danas još postoje cijeli narodi kod kojih ljepota nije nešto naročito, jer su svi njihovi pripadnici lijepi. Svi se putopisci slažu da je to slučaj s Aramencima, i s Kabardincima, jednim narodom na tatarskom Krimu.¹⁰

Bolesti koje razaraju mnoge ljepote i kvare najplemenitija oblička bijahu Grcima još nepoznate. U spisima grčkih liječnika nigdje se ne spominju boginje, brazgotine koje one ostavljaju nisu opisane uz lik, makar prikazan i u najpodrobnijim crtama, ni jednog junaka što ga spominje Homer. Venerične pošasti i njihova pratilja, engleska bolest, još nisu bješnjele protiv ljepote grčke prirode. Uopće, sve je, od rođenja pa do punine zrelosti, bilo prirodom bilo umjetnošću, stajalo u službi oblikovanja tijela, u službi čuvanja, rasprostiranja i ukrašavanja tog oblikovanja, sve je djelovalo u korist ljepote grčke prirode, te se s velikom vjerojatnošću može govoriti o neusporedivosti ljepote njihovih tijela s našima.

U zemlji kakva je bila Egipat, navodna domovina umjetnosti i znanosti, gdje je priroda u mnogoj od svojih pojava bila sputana strogošću zakona, i najsavršeniji njezini stvorovi bili su umjetnicima poznati samo djelomice i nepotpuno. U Grčkoj, naprotiv, gdje su se ljudi od mladosti posvećivali uživanju i radosti,

gdje stanovito današnje građansko blagostanje nije okivalo slobodu navada, ljepota se prirode otvoreno pokazivala kao velika učiteljica umjetnika.

Studij prirode u grčkih umjetnika

Škola je za umjetnike bila u gimnazijama, gdje su se mladići, pred javnošću inače stidljivi, bavili tjelovježbom posve goli. Tamo su dolazili filozofi i umjetnici: Sokrat da poučava Harmida, Autolika, Liziju, Fidija da tim lijepim stvorenjima obogati svoju umjetnost. Tu su se proučavali pokreti mišića i okreti tijela: studirali su se njihovi obrisi koje su u pijesku za sobom ostavljali mladi rvači.

Najljepša nagost tijela pokazuje se ovdje u mnogo različitih, istinskih i plemenitih položaja u kojima se najmljeniji modeli iz naših akademija nikako ne mogu zamisliti.

Karakter istine sastoji se u unutarnjem osjećanju: crtač koji ga želi polučiti u našim akademijama neće postići ni sjenu istine ako sam ne dopuni ono što ne može proživjeti bezosjećajna i ravnodušna duša modela, koji nije kadar izraziti ni akciju, jer je ona svojstvena posve određenom osjećanju strasti.

Uvid u mnoge Platonove dijaloge, čiji je početak stavljen u atenske gimnazije, dopušta nam da stvorimo sliku o plemenitim dušama mladeži, te da zaključimo kako su jednakomjerne morale biti njihove radnje i poze prilikom vježbi na tim mjestima.

Najljepši su mladići plesali u kazalištu neodjeveni, a Sofoklo, veliki Sofoklo, bio je prvi koji je svojim sugrađanima u mladosti priredio tu predstavu. Frina¹¹ se za eleuzijskih igara kupala gola pred očima Grka, a pri izlasku iz vode bila je umjetnicima predložak za Veneru Anadiomenu; poznato je da su mlade djevojke u Sparti za određene svečanosti posve gole plesale pred očima mladića. Odbojnost koju bismo ovdje mogli osjetiti postat će podnošljivijom ako se podsjetimo da su se i kršćani prve Crkve bez i najmanjeg zaogrtaanja, i muškarci i žene, istodobno krstili uranjanjem u istu krstionicu.

Svaka je, dakle, svečanost u Grka bila za umjetnike prilika da se podrobno upoznaju s ljepotom prirode. Čovječnost Grka u svoj svojoj raskošnoj slobodi nije dopuštala uvođenje krvavih igrokaza, ili ako su takvi, kako neki misle, bili uobičajeni u jonskoj Aziji, nakon nekog su vremena bili obustavljeni. Antioh Epifan¹², sirijski kralj, dozvao je mačevaocima iz Rima i tje-

⁹ Quillet, Claude (1602—1661), francuski liječnik i pjesnik. Njegova poema o odgoju *Callipédie* izašla je 1655.

¹⁰ Kabardinci, stanovnici današnje Kabardino-bajkalske ASSR i Gruzije, na sjevernoj strani Kavkaza — kavkaski Čerkezi.

¹¹ Frina, čuvena hetera iz 4. st. prije n. e., Praksitelova ljubavnica.

¹² Antioh Epifan, sirijski kralj vladao od 175. do 163. prije n. e.

rao Grke da gledaju, isprva im odvratne, predstave tih nesretnika: s vremenom, međutim, izgubio se osjećaj čovječnosti, pa su i te priredbe postale škole za umjetnike. Ktezil¹³ je ovdje studirao svoga umirućeg mačevaoca, »na kojem se moglo vidjeti koliko je još duše u njemu ostalo«.

Idealno lijepo Prevladavanje naturalizma

Te brojne prigode za promatranje prirode potakle su Grke da idu još dalje: počeli su stvarati određene općenite pojmove ljepote, i pojedinačnih dijelova i cjelokupnih odnosa tijelâ, pojmove koji su se imali uzdići i nad samu prirodu; njihova je praslika bila stanovita čisto razumski koncipirana priroda.

Tako je i Raffael oblikovao svoju Galateju. O tome govori njegovo pismo grofu Baldasareu Castiglioneu: »Budući da su ljepote«, piše on, »među ženama tako rijetke, služim se određenom idejom u svojoj uobrazilji.« Prema takvim pojmovima, nadređenim uobičajenoj materijalnoj formi, oblikovali su Grci bogove i ljude. Kod bogova i božica čelo i nos bili su u gotovo pravoj liniji. Glave slavnih žena na grčkim kovanicama imaju jednak profil, premda se tu nije moglo po volji raditi prema idealnim poimanjima. No moglo bi se također predmnijevati da je takva građa lica bila svojstvena starim Grcima, kao što su u Kalmika¹⁴ uobičajeni spljošteni nosovi, a u Kineza sitne oči. Velike oči na grčkim glavama u dragom kamenju ili na kovanicama možda potvrđuju takvo nagađanje.

Rimske carice grčki su umjetnici na svojim kovanicama oblikovali upravo služeći se tim idejama: glave Livije i Agripine imaju potpuno jednak profil kao i glave Artemizije i Kleopatre.

Unatoč svemu tome svrnut ćemo pažnju na jedan zakon koji su Tebanci propisali svojim umjetnicima, a koji su poštivali umjetnici čitave Grčke, naime, »uz prijetnju kazne što je moguće bolje oponašati prirodu«. Gdje se meki grčki profil nije mogao izvesti bez štete za sličnost, povodili su se za istinitošću prirode, kao na prekrasnoj glavi Julije, kćeri cara Tita, djelu Evodove¹⁵ ruke.

¹³ Ktezil, grčki kipar i lijevač bronce (?). Plinije ga spominje kao autora brončanih statua Dorifora i ranjene Amazonke.

¹⁴ Kalmici, stanovnici Kalmičke ASSR, sjeverozapadno od Kaspijskog mora.

¹⁵ Evod (kraj 1. st.), rezač gema.

Najviši zakon koji su grčki umjetnici vazda poštivali, »osobe prikazivati sličnima i istodobno ljepšima«, nužno je pretpostavljao namjeru majstora da dostignu ljepšu i savršeniju prirodu. Polignot¹⁶ je toga neprestano bio svjestan.

Ako se, dakle, o velikim umjetnicima izvještava da su postupali kao Praksitel, koji je svoju Veneru Knidsku oblikovao prema Kratini, svojoj prilježnici, ili kao drugi slikari koji su Laidu¹⁷ uzimali za model gracija, mislim da se to događalo bez osobitih odstupanja od općih velikih zakona umjetnosti. Čulnu ljepotu umjetnik je preuzimao iz lijepe prirode, uzvišenost crta lica i tijela davala mu je idealna ljepota: od prve je uzimao ljudsko, od druge božansko.

Onaj tko je dovoljno prosvijetljen te može progledati i najskrovitiju unutarjost umjetnosti, usporedivši preostalu građu grčkog kiparstva s novijim, pogotovo ako se to novije više povodilo za prirodom a manje za starim ukusom, pronaći će još mnoge, slabo otkrivene ljepote.

U većini kipova novijih majstora na sljubljenim dijelovima tijela opažaju se sitni, odviše naglašeni nabori, a ondje gdje su takvi isti nabori položeni na dijele grčke figure, koji međusobno vrše jednakomjerni pritisak, jedan iz drugoga uzdiže lagani zamah, tako da daju dojam cjeline, i u toj cjelini pritisak djeluje plemenito. Ta nam majstorska djela pokazuju kožu koja nije napeta, već meko prevučena preko zdravog mesa, a ono je ispunja bez napuhanog rastezanja; kožu što slijedi smjer savijanja mesnatih dijelova s kojima je sjedinjena. Nikada ta koža ne izbacuje sitne, samostalne, od mesa odijeljene nabore, kao što je slučaj na našim tijelima.

Novija se djela od grčkih razlikuju i po množini malih utora i mnogih, odviše čulno izvedenih jamica i bora, koje su na djelima starih, ondje gdje se uopće nalaze, tek naznačene sa štedljivom mudrošću, već prema njihovoj količini u savršenije grčke prirode, te su nerijetko opažene samo zahvaljujući osjećaju učenjaka.

Sama po sebi ovdje se nameće vjerojatnost da je ljepota građe grčkog tijela počivala više na jedinstvu cijelog ustrojstva, na plemenitom povezivanju dijelova, na bogatijoj mjeri punine, nego na mršavim nategnutostima i upalim šupljinama naših tijela.

Dalje od vjerojatnosti ne može se ići. No ta vjerojatnost zasluhuje pažnju naših umjetnika i poznavalaca

¹⁶ Polignot, slikar iz 5. st. prije n. e. Smatran je »pronalazačem« slikarstva i jednim od najvećih slikara antike.

¹⁷ Laida, ime za četiri korinške hetere iz 5. st. prije n. e. Ovdje vjerojatno Laida »mlada«, Apelova ljubavnica.

umjetnosti; a to utoliko više što je prijeko potrebno da se hvaljenje grčkih spomenika oslobodi mnogih predrasuda koje su s njim povezane, da ne ispadne kako težnja za nasljedovanjem tih djela proistječe iz učmalosti vremena.

Taj moment, oko kojega su podijeljeni glasovi umjetnika, zahtijevao bi opširniju raspravu nego što ju je ovdje trenutačno moguće dati.

Uspješnije oponašanje prirode nasljedovanjem Grka

Poznato je da je veliki Bernini bio jedan od onih koji su Grcima htjeli osporiti i prednosti ljepše prirode i idealnu ljepotu njihovih figura. Bio je osim toga mišljenja da je sama priroda u svim svojim dijelovima kadra pružiti traženu ljepotu: umjetnost se sastoji u tome da se ta ljepota pronađe. Dičio se time da je odbacio predrasudu u koju je bio zapao vidjevši draži Medicejske Venere, draži što ih je i sam u raznim prilikama spoznao u prirodi, ali tek nakon mukotrpnog studija.

Nije li, dakle, Venera bila ta koja ga je ponukala da ljepotu, što ju je prije mislio pronaći samo u njoj, počinje otkrivati i u prirodi, koju, dakle, bez Venere ne bi ni tražio. Ne slijedi li iz toga da ljepotu grčkih kipova treba otkrivati prije nego ljepotu u prirodi, da je ona mnogo prodornija i mnogo manje rasuta nego ova posljednja? Stoga je studij prirode u najmanju ruku duži i teži put prema poznavanju savršene ljepote nego studij antike. Mladim umjetnicima, koje je vazda poticao da lijepo traže prvenstveno u prirodi, Bernini nije baš pokazivao najkraći put.

Oponašanje lijepog u prirodi ili je upravljeno na pojedinačni koncept ili sabire zamjedbe raznih pojedinačnosti i spaja ih u jedno. Prvo znači izraditi sličnu kopiju, portret; to je put nizozemskim oblicima i figurama. Drugo, međutim, vodi prema općenito lijepom i njegovim idealnim slikama; a to je put koji su izabrali Grci. Razlika je između njih i nas u ovome: Grci bi do tih slika došli da ih i nisu pronalazili na ljepšim tijelima, zahvaljujući svakodnevnim prigodama za promatranje prirodne ljepote, prigodama koje se nama ne ukazuju svaki dan, a još rjeđe onako kako bi umjetnik želio.

Naša priroda neće lako začeti onako savršeno tijelo kakvo ima Antinoj Admirandus,¹⁸ a ideja neće moći oblikovati ništa što bi bilo doraslo više nego ljudskim

odnosima božanske ljepote Vatikanskog Apolona: ovdje nam se jasno pokazuje što su priroda, duh i umjetnost bili kadri proizvesti.

Držim da njihovo oponašanje može više pridonijeti da postanemo mudri nego oponašanje prirode, jer ono što je raspodijeljeno po čitavoj prirodi u njima se pokazuje kao koncentrirani sukus, a zatim jer se u njima pokazuje koliko priroda, smiono ali mudro, može nadvisiti samu sebe. To oponašanje poučit će umjetnike kako sa sigurnošću misliti i praviti koncepte, jer ih ovdje suočava s krajnjim granicama ljudski i istodobno božanski lijepog.

Gradi li umjetnik na toj podlozi i pušta da mu ruku vodi grčko pravilo ljepote, sasvim će se sigurno naći na putu oponašanja prirode, a pojmovi cjelovitosti, savršenosti prirode starih pročistit će u njemu pojam rascjepkanosti u našoj prirodi, približivši to pravilo njegovim osjetilima: otkrivajući ljepote nesavršene prirode znat će ih povezati sa savršeno lijepim, a uz pomoć uzvišenih oblika, koji će postati sastavni dio njegove svijesti, sam će sebi biti pravilo.

Tek tada, ne prije, moći će se, pogotovo ako je slikar, prepustiti oponašanju prirode u onim slučajevima gdje mu umjetnost dopušta da se odaleči od mramora, osobito na odjeći, i da sebi uzme više slobode, kako je to učinio Poussin; jer, kako kaže Michelangelo, »onaj koji neprestano slijedi druge nikada neće uznapredovati, i tko po samom sebi ne umije učiniti ništa valjano, ni stvarima drugih neće se znati valjano poslužiti«.

Dušama kojima priroda bijaše sklona,

Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit praecordia Titan,
time je otvoren put da i same postanu originali.

U tom smislu valja shvatiti i ono što Piles¹⁹ želi nagovijestiti govoreći kako se Raffael, u vrijeme kad ga je sustizala smrt, trudio da napusti mramor i posvema oponaša prirodu. Istinski ukus starine bio bi ga, međutim, pratio i kroz običnu prirodu, a svi iskustveni opažaji u njoj stopili bi se kod njega nekom vrstom kemijske preobrazbe u ono što je sačinjavalo njegovo biće, njegovu dušu.

Možda bi u svoje slike unio veću raznovrsnost, bogatiju odjeću, više kolorita, više svjetla i sjene: ipak, njegove bi figure u svako doba bile manje cijenjene zbog toga nego zbog plemenite konture i uzvišenosti duše, što ih je naučio izražavati po uzoru na Grke.

Ništa nam jasnije ne pokazuje prednost nasljedovanja starih od primjera dvojice mladića, jednako velike na-

18

Antinoj Admirandus, skulptura mladića u grčko-egipatskom stilu, nastala po Hadrijanovoj narudžbi u Rimu na početku 2. st. Predstavlja Hadrijanova ljubimca Antinoja.

19

Piles, Robert, autor više životopisa umjetnika u 2. pol. 17. st.

darenosti, od kojih je jednom prepušteno da studira starinu, a drugome prostu prirodu. Taj će oblikovati prirodu onako kako je nalazi: ako je Talijan, slikao bi figure možda kao Caravaggio, ako je Nizozemac, i s dovoljno sreće, kao Jacob Jordaens, ako je Francuz, kao Stella:²⁰ onaj prvi, međutim, oblikovat će prirodu onako kako ona zahtijeva, a figure će slikati kao Rafael.

Vrijednost crteža Kontura

Kad bi oponašanje prirode umjetniku i moglo dati sve, ispravnost konture njime zacijelo neće dostići: nju može naučiti jedino od Grka.

Najplemenitija kontura ujedinjuje ili opisuje sve dijelove najljepše prirode i idealnih ljepota grčkih figura; ili je pak u objema najviši pojam. Eufranor²¹, koji se istakao nakon Zeuxisovih vremena, smatra se prvim koji joj je podao uzvišeniju maniru.

Mnogi su među novijim umjetnicima pokušavali oponašati grčku konturu, ali uspjelo nije gotovo nikome. Veliki Rubens daleko je od grčkog obrisa tijelâ, a u onim svojim djelima koja je napravio prije putovanja u Italiju i studija antike — najdalje.

Linija koja dijeli puninu prirode od suvišnog u njoj veoma je tanka, pa su i najveći noviji majstori skretali na ovu ili onu stranu te teško opipljive granice. Onaj tko je nastojao izbjeći ispijenu konturu zapadao je u naduvenost, a tko je nju htio izbjeći, u ispijenost.

Michelangelo je možda jedini za kojega se može reći da je dostigao antiku, ali samo na snažnim, mišićavim figurama, na tijelima iz herojskog razdoblja, ne na nježno mladenačkim, ne na ženskim figurama, koje su pod njegovom rukom postajale Amazonke.

Nasuprot tome grčki je majstor svoju konturu na svim figurama izvodio navlas besprijekorno, pa i u najfinijim i najmukotrpnijim radovima, poput onih što su rezbareni u dragom kamenju. Promotrimo Dioskoridova Diomeda i Perzeja, ili Herakla s Iolom, djelo Teukrove²² ruke, i divimo se u tome nenadmašivim i nedostiznim Grcima.

20

Stella (Stalard, Stallard, Stellaert), flamanska slikarska porodica (16/17. st.), uglavnom pejzažisti i portretisti.

21

Eufranor (2. pol. 4. st. prije n. e.), kipar i slikar, ljevač bronce, veoma cijenjen u rimsko doba.

22

Teukar, rezač dragog kamenja ranoga rimskog carskog doba. Autor ametista što ga spominje W. a nalazi se u Firenzi.

Parhazija²³ se općenito smatra najjačim u konturi.

Pa i odjećom grčkih figura vlada majstorska kontura, čije ostvarenje kao da je bilo glavna umjetnikova namjera, što i kroz mramor pokazuje ljepotu tjelesne građe, kakva se pokazivala kroz atičku haljinu.

U visokom stilu izrađena Agripina i tri vestalke među kraljevskim antikama u Dresdenu zaslužuju da ih ovdje navedemo kao velike uzore. Agripina vjerojatno nije Neronova majka, nego starija Agripina, Germanikova žena. Umnogome je slična već spomenutoj stojećoj statui baš te Agripine, koja se nalazi u predvorju Biblioteke svetoga Marka u Veneciji. Naša je sjedeća figura, veličine koja nadilazi naravnu, glave oslonjene o desnu ruku. Njezino prekrasno lice pokazuje dušu u ronjenu u duboka razmatranja, zbog briga i skrbi nesjetljivu za sve vanjske utiske. Mogli bismo nagađati da je umjetnikova namjera bila prikazati junakinju u žalosnom trenutku kad joj je obznanjeno protjerivanje na otok Pandatriju.

Vestalke su vrijedne divljenja u dvostrukom smislu. One su prva velika otkrića iz Herkulanuma: no ono što ih čini još vrednijima velika je manira koja se očituje na njihovoj odjeći. U tom djelomičnom aspektu umjetničkog rada sve se tri, a posebice ona čija veličina prelazi naravnu, mogu staviti uz Floru Farnese i ostala grčka djela prvog reda. Druge dvije u prirodnoj veličini tako su međusobno slične te se čini kao da potječu od jedne iste ruke; razlikuju se jedino u glavama, koje nisu jednake kvalitete. Na ljepšoj glavi kovrčava se kosa u obliku sitnih brazdi spušta od čela prema stražnjem dijelu glave, gdje je skupljena povezom. Na drugoj glavi kosa leži glatko uz lubanju, a kovrče sprijeda skupljene su i vezane vrpcom. Lako je moguće da je tu glavu izradila i postavila neka novija, ali dobra ruka.

Glave obiju figura nisu pokrivene nikakvim velom, no to im ne osporava naziv vestalki, budući da se Vestine svećenice i na drugim mjestima pojavljuju bez vela. Ili pak veo, koji je sastavni dio odjeće, leži, sudeći po jakim naborima, prebačen straga na vratu, kako se vidi na najvećoj vestalki.

Stoga se javnosti s punim pravom obznanjuje da su ta tri božanska djela ukazala na prve tragove po kojima se došlo do otkrića podzemnih blaga grada Herkulanuma.

One su ugledale svjetlo dana u času kad je uspomena na njih bila tako reći pokopana i zatrpana zaboravom, kao i sam grad pod vlastitim ruševinama: u doba kad

23

Parhazija (kraj 5. st. prije n. e.), slikar na glasu osobito zbog svoga izražajnog i istančanog crteža. Sokrat ga je cijenio zbog znalačkog prikazivanja »duše«.

je žalosna sudbina koja je zadesila to mjesto bila poznata gotovo samo zahvaljujući vijesti mlađeg Plinija o skončanju njegova rođaka, kojega je kataklizma zaskočila zajedno s gradom.

Ta remek-djela grčke umjetnosti postavljena su i štovana pod njemačkim nebom još prije nego što je, koliko se može saznati, Napulj imao sreću da pokaže i jedan jedini herkulanski spomenik.

Nađene su 1706. u mjestu Portici kod Napulja, ispod nekoga zasutog svodovlja, prilikom kopanja temelja za ladanjsku kuću princa Elbeufa, te su odmah zatim, zajedno s drugim, na istom mjestu otkrivenim statuama od mramora i kovine, dospjele u posjed princa Eugena²⁴ i prenesene u Beč.

Taj je veliki poznavalac umjetnosti, da bi figure smjestio na neko odlično mjesto, dao podići još jednu prizemnu dvoranu u svom dvorcu gdje su smještene pokraj nekoliko drugih. Čitava Akademija i svi umjetnici Beča bijahu veoma ozlovoljeni kad se, još savim neprovjereno, pričalo o njihovoj prodaji, i svatko je žalosnim očima gledao kako napuštaju Beč, odlazeći u Dresden.

Slavni Matielli²⁵, kojemu je Poliklet dao mjeru a Fidi-ja dlijeto (Algarotti), sve je tri vestalke, prije nego što se to dogodilo, marnim trudom kopirao u glini, ne bi li se time nadoknadio njihov gubitak. Nekoliko godina poslije njih i on je stigao u Dresden i ispunio ga vječnim djelima svoje umjetnosti; no svećenice su i dalje ostale predmet njegova studija draperije, u čijem se prikazivanju sastojala njegova snaga sve do u starost, što je još jedan od temeljnih razloga njihove izvrsnosti.

Draperija

Pod riječju draperija razumijevamo sve što umjetnost uči o pokrivanju nagosti figura i o načinu na koji odjeća prijanja uz njih. To je umijeće, nakon ljepote prirode i plemenitosti konture, treća prednost što je posjeduju djela starine.

Draperija vestalki dana je u vrhunskoj maniri; sitni prelomi nastaju zahvaljujući blagom uzmahu većih partija, i ponovo se u njemu gube s plemenitom slobodom

24

Eugen Savojski (1663—1736), poznati vojskovođa. U svom novosagrađenom bečkom dvorcu Belvedere osnovao je biblioteku i zbirku umjetnina.

25

Matielli, Lorenzo (+1748. u Dresdenu), kipar, od 1738. u Dresdenu dvorski inspektor skulpture.

Algarotti, Francesco (1712—1764), pjesnik, teoretičar umjetnosti i crtač. Za Augusta III Saskog kupuje umjetnine po Italiji.

i mekanom harmonijom cjeline, ne prikrivajući ljepotu konture golog tijela. Koliko bi se zamjerki u tome moglo naći novijim majstorima!

Nekolicini velikih umjetnika, posebice slikara novijeg vremena, valja pravedno priznati da su u nekim slučajevima napuštali taj put — kojega su se obično pri odijevanju svojih figura držali grčki majstori — ne naškodivši prirodi i istini. Grčka je draperija obično rađena prema tankoj i vlažnoj odjeći koja, kako je umjetnicima poznato, prijanja tik uz tijelo dopuštajući da se vidi njegova nagost. Čitav gornji dio odjeće grčke žene bijaše od veoma tankog materijala; stoga se i zove peplon, veo.

Da stari nisu baš uvijek radili fino lomljene nabore na odjeći, svjedoče neki njihovi izvrsni radovi: stare slikarije i osobito stara poprsja. To može potvrditi krasni Karakala među kraljevskim antikama u Dresdenu.

U novije vrijeme jedan se sloj odjeće polaže na drugi, katkada i teška odijela koja ne mogu padati u tako mekim i tečnim prelomima kao u starih. To je dovelo do nove manire velikih partija odjeće, u kojoj majstor svoje umijeće može iskazati jednako spretno kao i u uobičajenoj maniri starih.

U tom se načinu najvećima mogu smatrati Carlo Maratta i Francesco Solimena.²⁶ Nova vennecijanska škola, koja je nastojala ići još dalje, pretjerala je u toj maniri, pa je njezina odjeća, budući da je prikazana samo u velikim partijama, postala kruta i limenasta.

Duhovno, izraz humanog Plemenita jednostavnost

Opća izvanredna značajka grčkih remek-djela, napokon, jest plemenita jednostavnost i smirena uzvišenost, i u postavi i u izrazu. Kao što dubina mora, bez obzira na to kako površina bjesni, uvijek ostaje mirna, tako i izraz grčkih figura uza sve strasti pokazuje veliku i staloženu dušu.

Ta se duša ogleda na licu Laokoonta, i ne samo na licu, unatoč najžešćim mukama. Laokoontov bol, što ga otkrivamo na svim mišićima i tetivama tijela, koji upravo i sami proživljavamo, ne gledajući ni lice ni ostale dijelove već samo bolno uvučen trbuh, taj se bol, kažem, ni u kakvoj strasti ne pokazuje ni na licu ni na cijeloj postavi figure. Iz njegovih usta ne izlaze stravični krikovi, kao što ih opisuje Vergilije kod svog Laokoonta. Otvor usta to ne dopušta; prije bismo re-

26

Maratti(a), Carlo (1625—1713), slikar i grafičar. Ispočetka radi pod utjecajem Coreggiova djela, pri kraju svoga stvaralaštva sve se više okreće baroknom klasicizmu.

Solimena, Francesco (1657—1747), slikar, radi u stilu napuljskoga kasnog baroka s naznakama rokoka.

kli da iz njih izlazi bojažljivo, tjeskobno uzdisanje, kao što opisuje Sadolet.²⁷ Patnje tijela i uzvišenost duše uravnoteženo su raspodijeljeni u istoj jačini cijelom građom figure. Laokoont trpi, no on trpi kao Sofoklov Filoktet: njegov jad prodire nam do dna duše; ali bismo željeli da poput tog junaka možemo jad podnijeti.

Izraz tako uzvišene duše daleko nadilazi oblike prirodne ljepote: u samom sebi morao je umjetnik osjetiti snagu duha što ju je htio utisnuti svom mramoru. Grčka poznaše umjetnike i mudrace svjetskoga glasa u jednoj osobi, i to ne samo jednoga kakav je bio Metrodor.²⁸ Mudrost pruža ruku umjetnosti i njezinim figurama udahnjivaše više nego običnu dušu.

Ispod odjeće, kojom je umjetnik imao odjenuti Laokoonta kao svećenika, njegov nas se bol ni upola ne bi tako snažno doimao. Bernini je čak tvrdio da je, po načinu na koji se ukočilo Laokoontovo bedro, već vidljivo djelovanje otrova što ga je pustila zmija.

Sve radnje i položaji grčkih figura, koje ne obilježava taj karakter mudrosti nego su previše vatrene ili divlje, dovele su u grešku koju stari umjetnici nazivahu »parenthesis«.

Što je stanje tijela smirenije, to je prikladnije da opiše istinski značaj duše: u drugim položajima, odveć nemirnim, duša se nalazi u raspoloženju koje nije njezino najistinskije, nego joj je prinudom nametnuto. Kad izražava žestoku strast, duša se ističe jače i dojmljivije; ali plemenita i uzvišena ona je tek u stanju jedinstva, u stanju mirovanja. Bol bi kod Laokoonta, da je izražen jedino on, značio »parenthesis«; da bi postigao dojmljivost i plemenitost duše, umjetnik mu je dao pokret koji je pri takvoj boli najbliži stanju mirovanja. No u tom miru dušu valja označiti crtama koje su svojstvene samo njoj i nijednoj drugoj, te tako djeluje mirno ali dojmljivo, smireno ali ne ravno-dušno ili pospano.

Izrazita je suprotnost, upravo najdalja oprečnost o-vome, prost ukus današnjih, posebice mlađih umjetnika. Nema toga što će njih oduševiti ako ne uključuje neobične položaje i radnje, popraćene drskom vatrenošću, što je oni, kažu, izvode s mnogo duha i franchezze. Miljenik njihovih poimanja zove se kontrapost, on je za njih najčišći pojam svih svojstava umjetničkog djela, svojstava što ih sami postavljaju. Od svojih fi-

gura zahtijevaju dušu koja poput komete izmiče iz svoje putanje; želja im je da u svakoj figuri vide Ajanta ili Kapaneja.²⁹

Lijepe umjetnosti imaju svoju mladost kao i ljudi, a njihov početak sličan je onom umjetnika, kad vrijedi samo što je pretjerano i zapanjujuće. Takvog je lika tragična Eshilova muza, a njegov je Agamemnon, djelom zahvaljujući hiperbolama, postao mnogo tamnijim od svega što je napisao Heraklit. Po svoj prilici ni prvi grčki slikari nisu slikali mnogo drukčije nego što je njihov prvi dobar tragičar pjevao.

Žestoko, ono što neprestano izmiče, prethodi svemu čovjekovu djelovanju; staloženost i temeljitost dolaze na kraju. Ove posljednje, naime, zahtijevaju vremena da bi im se divilo; svojstvene su samo velikim majstorima: žestoke strasti pridržavaju za sebe njihovi učeni.

Upućeni u umjetnost znaju kako je teško oponašati taj privid,

... ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum, frustra que laborent Ausus idem.

Veliki crtač La Fage³⁰ nije uspio dostići ukus starih. Na njegovim djelima sve je u pokretu, te se, promatrajući ih, osjećamo podijeljeno i rastreseno, kao u nekom društvu gdje svi prisutni žele govoriti u isti mah.

Plemenita jednostavnost i smirena uzvišenost grčkih statua isto je tako značajka i grčkih spisa iz najboljih vremena, iz doba Sokratove škole; a upravo su ta svojstva i u srži Raffaelove veličine, do koje se uzvinuo nasljedovanjem starih.

U samome njemu ujedinila se ljepota duše i tijela kojoj prvoj bijaše dano da u novije doba otkrije istinski značaj starih, k tome — što bijaše njegova najveća sreća — u tako ranim godinama u kojima poluoblikovani duhovi obično nemaju nikakva osjećaja za pravu veličinu.

Tom istinskom ukusu starine, što izbija iz njegovih djela, valja nam se približiti očima koje su navikle gledati i osjećati ljepotu. Tad će nam tek punim zna-

29

Ajant, grčki junak, sudjeluje u trojanskom ratu, po snazi i mudrosti Odisejev suparnik. Poznato je osobito njegovo bjesnilo nakon nepravdne presude kojom je Ahilovo oružje dopalo Odiseju a ne njemu, bjesnilo u kojem je, začaran, poklao ahajska stada, pastire i pse, misleći da su Ahajci. Kapanej, jedan od vojskovođa u pohodu sedmorice na Tebu. Divovskog rasta, ohol i razmetljiv, izaziva i samog Zeusa, koji ga je usmrtio munjom na vrhu tebanskih bedema.

30

La Fage, Raymond (1656—1690), slikar, crtač i grafičar, »klastičnog« ukusa, osobito cijenjen od sakupljača u 18. st.

27

Sadoletto, Jacopo (1477-1547), talijanski kardinal i političar, humanist. Pisac djela *Illustrium imagines* (1517), *De Laudibus Philosophiae* (1538) itd.

28

Metrodor (2. st. prije n. e.), atenski slikar i filozof. Utječe na rimsko trijumfalno slikarstvo.

čaja i uzvišenosti djelovati suzdržana smirenost glavnih figura Raffaelova Atila³¹, figura koje mnogi drže beživotnima. Rimski biskup, nastojeći odvratiti hunskega kralja od namjere na navali na Rim, ne ističe se gestom i pokretom govornika nego čovjeka punog dostojanstva koji svojom pukom nazočnošću smiruje uskomešanost; poput onoga kojega opisuje Vergilije,

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem
Conspexere, silent arrectisque auribus adstant,

lica punog božanskoga pouzdanja pred očima bjesomučnika. Apostoli ne lebde u oblacima poput apokaliptičkih anđela nego, ako je sveto dopušteno uspoređivati s poganskim, kao Homerov Jupiter na čije bi treptanje očnih kapaka uzdrhtao cijeli Olimp.

Algardi³², na svome čuvenom prikazu upravo te priče rađenom visokim reljefom na jednom od oltara crkve sv. Petra u Rimu, nije svojim figurama umio dati baš tu djelotvornu smirenost kakvu im je dao njegov veliki prethodnik. Kod Raffaela one se pojavljuju kao poslanici Gospodara nad vojskama, kod Algardijska kao smrtni ratnici s oružjem ljudi.

Kako je mali broj poznavalaca, koji bi bili kadri spoznati uzvišenost umjetnikova izraza, našao divni sv. Mihael Guida Renija u kapucinskoj crvi u Rimu! U mjesto njemu srca se priklanjaju Conkinom³³ Mihaelu, kojemu se na licu odražavaju zlovolja i osveta, dok Renijev, srušivši neprijatelja Boga i čovjeka, lebdi nad njim bez ogorčenja, vedra i opuštena držanja.

Jednako tako opuštenog i mirnog engleski pjesnik slika Anđela osvete dok lebdi nad Britanijom, uspoređujući s njim junaka svoga bojnog pohoda, pobjednika kod Blenheim³⁴.

Raffaelova Sikstinska Madona

Kraljevska galerija u Dresdenu među svojim blagom odnedavna čuva jedno dostojanstveno djelo Raffaelo-

³¹ Susret pape Leona Velikog s Atilom, Raffaelova freska u vaticanskoj Stanzi di Eliodoro, većim dijelom rad Raffaelovih pomoćnika, 1511—1514.

³² Algardi, Alessandro (1602—1654), kipar i arhitekt, čak bolonjske akademije, uz Berninija najznačajniji i najutjecajniji kipar svoga vremena, barokni klasicist.

³³ Reni, Guido (1575—1642), značajan predstavnik talijanskog ranobaroknog slikarstva, pod utjecajem bolonjskog eklekticizma, s elementima karavalesknog kolorita.
Conca, Sebastiano (1680—1764), slikar, učenik Solimene. Ukus mu je manierističko-klasicistički.

³⁴ Zapravo bitka kod Höchstadta (1704), u kojoj su Eugen Savojski i lord Marlborough pobijedili Francuze i Bavarce u ratu za španjolsko nasljeđe.

ve ruke, i to iz njegova najboljeg vremena, kako svjedoče Vasari i mnogi drugi: Madonu s djetetom, sv. Sikstom i sv. Barbarom koji kleče sa strane, i s dva anđelčića u prednjem planu.

Ta je slika nekoć krasila glavni oltar samostana sv. Siksta u Piacenzi. Tamo su hodočastili ljubitelji i poznavaoци umjetnosti kako bi vidjeli toga Raffaela, kao što su u starini putovali još samo u Thespiju da bi na licu mjesta uživali u prekrasnom Kupidu, djelu Praksitelove ruke.

Pogledajte Madonu lica punog nevinosti, i istodobno više nego samo ženske uzvišenosti, u položaju koji odaje blaženi mir, onu smirenost kakvu su samo u starini znali podati slikama božanstava. Kako je velika i plemenita cjelokupna njezina kontura!

Dijete u njezinu naručju uzdignuto je nad običnom djetecom licem iz kojega se čini da kroz nevinost djetinjih crta svjetlucaju zrake božanstva.

Svetica o njezinu boku kleči klanjajući se u punoj smirenosti, ali još daleko od majestetičnosti glavne figure; taj raskorak majstor je nadomjestio blagom dražesti njezina lica.

Figura sveca njoj nasuprot predstavlja dostojanstvenog starca u čijim crtama kao da se ogleda njegova mladost, posvećena Bogu.

Strahopoštovanje što ga sveta Barbara pokazuje prema Madoni još je čulnije i dirljivije izraženo njezinim lijepim rukama pritisnutim o grudi, dok ga svetac pokazuje pokretom ruke. Upravo nam ta radnja oslikava svećevo ushićenje, a umjetnik ju je, mudro, radi veće raznovrsnosti, radije dodijelio muškoj snazi nego ženskoj čednosti.

Vrijeme je svakako osjetno naškodilo sjaju te slike, snaga boja djelomično je ishlapjela; ali duša, koju je umjetnik udahnuo djelu svojih ruku, oživljava ga i dan-danas.

Svi koji ovom i ostalim Raffaelovim djelima pristupaju s nadom da će u njima pronaći sitne ljepote kakve krasi djela nizozemskih majstora, mukotrpni mar Netschera ili Doua, put poput slonovače Van der Werffa³⁵, ili pak zaglađenu maniru nekih Raffaelovih današnjih zemljaka, svi će oni, kažem, u Raffaelu zaludu tražiti velikog Raffaela.

³⁵ Netscher, Constantin (+ 1723), nizozemski portretist.
Dou, Gerrit (1613—1675), nizozemski slikar genrea i portreta.
Van der Werf, Adrien i Pieter (17/18. st.), rade uglavnom genre slike i portrete malog formata za širu publiku.

Radni postupak kipara

Nakon studija prirodne ljepote, konture, draperije, te plemenite jednostavnosti i smirene uzvišenosti u djelima grčkih majstora, pažnju umjetnika treba svrnuti na njihov radni postupak, ne bi li im njihovo oponašanje uspješnije polazilo za rukom.

Poznato je da su svoje prve modele pretežno radili u vosku; novi su majstori umjesto njega izabrali glinu ili slične podatne mase; a to su učinili radi toga da bi lakše i spretnije dali izraz puti, budući da im se vosak činio odveć ljepljivim i nepodatzim.

Ali, to ne znači da je oblikovanje u vlažnoj glini Grcima bilo nepoznato ili neuobičajeno. Zna se dapače i za ime onoga koji se u tome prvi okušao. Dibu tad sa Sikiona prvi je majstor figure u glini, a Arkesilaj³⁶, prijatelj velikog Lukula, ostao je poznatiji po svojim modelima u glini nego po svojim djelima. Za Lukula je Arkesilaj načinio figuru u glini koja je imala predstavljati blaženstvo, a prodavana je za 60.000 sesteracija; vitez Oktavije davao je istom umjetniku — za običan gipsani model neke velike posude što ju je kario dati izliti u zlatu — cijeli talenat.

Kad bi mogla zadržati vlažnost, glina bi bila najprikladniji materijal za oblikovanje figure. Ali pri pečenju voda hlapi, te se čvrsti dijelovi figure stisnu, pa ona gubi na masi i zauzima manje prostora. Kad bi figura od tog smanjivanja jednako trpjela na svim dijelovima, odnos bi među njima ostao jednak. Međutim, manji se dijelovi suše brže nego veći, a tijelo figure, kao najdeblji dio, najkasnije: tako masa ostalih dijelova u istom vremenu izgubi više nego njegova.

Ta se nepogodnost može izbjeći voskom; tu se ništa ne gubi, a glatkoća puti, teško dostižna uobičajenim postupkom, može se postići na drugi način.

Model se najprije napravi u glini, zatim se oblikuje u gipsu i na kraju izlije u vosku.

Način na koji su Grci prema svojim modelima radili u mramoru, čini se, nije bio onakav kakav je uobičajen među većinom današnjih umjetnika. Na mramorima starih posuda otkriva se samosvijest i samopouzdanje majstora, pa se ni na djelima nižeg ranga ne mogu lako uočiti mjesta na kojima je otklesano previše ili premalo. Zacijelo, sigurnu i nepogrešivu ruku Grka vodila su neka određenija i pouzdanija pravila nego su naša.

Uobičajeni je put naših kipara da preko svojih modela, pošto su ih dobro prostudirali i oblikovali prema

svom najboljem umijeću, povuku vodoravne i vertikalne linije koje se međusobno presijecaju. Nakon toga postupaju kao slikari kad uz pomoć mreže smanjuju ili povećavaju sliku, te sve to mnoštvo ukrštenih linija jednostavno prenose na kamen.

Svaki, dakle, mali kvadrat modela prenosi svoju površinu na veliki kvadrat kamena. Ali, budući da se tako ne može odrediti i sam obujam tijela, ne može se točno naznačiti ni stupanj ispupčenja ili udubljenja modela: umjetnik će budućoj figuri doduše moći dati određeni razmjer, prenesen s modela, no kako se ipak mora prepustiti samo umijeću svoga oka, teško će se moći riješiti sumnje da je radio, u odnosu na model, preduboko ili preplitko, da je oduzeo premalo ili previše mase.

Nema takvih linija uz pomoć kojih bi umjetnik mogao, bez kolebanja i bez najmanjeg odudaranja, obrise modela, bilo vanjske bilo one unutrašnjih dijelova, prenijeti na svoj kamen.

Tome se pridružuje i okolnost da umjetnik sav taj opsežan posao nikako ne može obaviti sam, već se mora poslužiti i rukom svoga pomoćnika koji nije baš uvijek jednako vješt u postizanju njegovih namjera. Dogodi li se da nešto bude loše otklesano upravo zbog toga što je na spomenuti način nemoguće precizno odrediti granice dubina, greška ostaje nepopravljivom.

Ovdje valja općenito napomenuti da ovaj kipar koji već pri početnoj obradi izbuši kamen i time određuje doseg dubina, ne tražeći ih postupno tako da im krajnju dubinu odredi posljednji udarac njegove ruke, taj, kažem, svoje djelo nikada neće moći očistiti od grešaka.

Glavni nedostatak koji i ovdje susrećemo jest da se linije povučene na kamenu moraju otklesavati i isto tako ponovo povlačiti, s velikom mogućnošću otklona od modela.

Neizvjesnost karakteristična za takav način rada silila je, dakle, umjetnike na traženje sigurnijeg puta; onaj što ga je za kopiranje starih statua u Rimu pronašla i prvi put upotrijebila francuska Akademija prihvatili su mnogi, pa i u radu prema modelima.

Naime, iznad statue koja se želi kopirati namjesti se četvorokut prema njezinim razmjerima, a s njega se u jednako raspoređenim razmacima spuste konopčići s olovnim utezima. Tako se vanjska ispupčenja figure jasnije označe nego linijama na površini pri čemu je svaka točka jednako ispupčena: uz pomoć njega umjetnik, nadalje, dobije opipljiviju predodžbu o nekolicini najjačih ispupčenja i udubljenja — na temelju udaljenosti konopca od dijelova koje pokrivaju — pa svom poslu može prići s više hrabrosti.

Ali, budući da se krivulje savijene linije ne mogu točno odrediti jednom jedinom pravom linijom, taj način neće umjetniku pružiti potpuno pouzdan oslonac pri izvođenju obrisu, a što se tiče mnogih otklona od njihove glavne plohe, tu će umjetnik ostati bez ikakve niti vodilje, bez ikakve pomoći.

Stoga je lako pojmiti da ni tako nije jednostavno naći prave odnose figura: tražit će se i uz pomoć horizontalnih linija koje presijecaju konopce s olovom. Međutim, zrake svjetla koje dolaze od četvorokuta što ih sačinjavaju linije odmaknute od figure padat će u oči pod većim kutom, pa će se utoliko i produljivati što je veći razmak prema gore ili prema dolje između linija i našeg očista.

Za kopiranje antičkih statua, s kojima se ne možemo ophoditi onako kako se nekome sviđa, konopci s olovom još imaju veliku vrijednost, i vjerojatno za taj posao nije pronađen lakši i sigurniji način; no za radove prema modelu taj put, iz opisanih razloga, nije dovoljno precizan.

Michelangelo je pošao putem koji je prije njega bio posve nepoznat, i doista je pravo čudo da od kipara, koji su ga štovali kao svoga velikog učitelja i majstora, ni jedan u tome nije postao njegovim nasljedovateljem.

Fidijska novijeg doba, najveći nakon Grka, naišao je, čini se, na pravi trag svojih velikih učitelja; svijet barem nije upoznao bolji način na koji bi se sveukupni čulni dijelovi ljepota modela mogli prenijeti na figuru i njome izraziti.

Taj je postupak, ponešto nepotpuno, opisao Vasari; bit je, prema njemu, u ovome:

Michelangelo je uzimao posudu s vodom u koju bi polegao svoj model od voska ili od nekoga tvrdog materijala; zatim bi ga postupno podizao sve do površine vode. Tako su se najprije pokazivali ispupčeni, a tek zatim udubljeni dijelovi, dok napokon cijeli model nije ležao izvan vode. Upravo tako, kaže Vasari, obrađivao je Michelangelo svoj mramor; najprije bi naznačivao ispupčene, a zatim, malo-pomalo, i udubljene dijelove.

Čini se da ili Vasari nije imao baš najjasniju predodžbu o načinu rada svoga prijatelja, ili ga zbog njegova nemarnog opisa možemo sebi predočiti ponešto drukčijim od onoga kako on izvještava.

Oblik posude s vodom kod njega nije dovoljno jasno određen. Postupno izdizanje modela iz vode bilo bi mukotrpno i zahtijevalo bi više vremena nego što umjetnikov životopisac želi dopustiti.

Možemo biti uvjereni da je postupak što ga je sam izumio Michelangelo nastojao što je moguće temeljiti-

je proučiti i prilagoditi svojim potrebama. Po svoj prilici postupao je ovako:

Umjetnik je uzimao posudu prema obliku mase svoje figure, za koju recimo da je bila izduženi četvorokut. Gornje rubove stranica toga četvorokutnog sanduka, kao i njegove unutrašnje stranice odozgo do dna, obilježio je pravilnim razmacima koje je u povećanom mjerilu prenio na svoj kamen. U sanduk je položio model od teškog materijala, ili ga je, ako je bio od voska, pričvrstio za dno. Preko sanduka je prema načinjenim razdjeljcima razapeo mrežu, a iste je razdjeljke prenio i na kamen, spojivši ih linijama, kao što je neposredno nakon toga, po svoj prilici, činio i na figuri. Preko modela lijevao je vodu sve dok nije stigla do krajnjih točaka ispupčenih dijelova, pa je, uočivši onaj dio koji je na figuri imao biti ispupčen, pustio određenu količinu vode, čime se pokazao određeni ispupčeni dio modela, i tada bi na njemu radio prema broju razdjeljaka u kojem se otkrio. Ako bi se istodobno pojavio i neki drugi dio modela, tada bi, ovisno o tome koliko je bio otkriven, obrađivao i njega. I tako je činio sa svim ispupčenim dijelovima.

Voda se ispuštala u sve većoj količini, dok izvan nje nisu ležala i udubljena. Razdjeljci na sanduku pokazivali su mu svaki put visinu vode u neprestanom padu, a površina vode gornju osnovnu liniju udubljenja. Njegove prave mjere bile su odgovarajuća količina stupnjeva na kamenu.

Voda mu, međutim, nije opisivala samo udubljenja i izbočine, nego i konturu modela; prostor unutrašnjih strana sanduka, sve do linije vode, čiju su mu veličinu označivali razdjeljci na drugim dvjema stranama sanduka, uvijek mu je služio kao mjerilo za količinu materijala što će ga oduzeti svom kamenu.

Time je njegovo djelo dobilo prvu, ali ispravnu formu. Površina vode opisivala mu je liniju čiji su dijelovi bili krajnje točke ispupčenja. Ta se linija vodoravno snižavala s padom vode u posudi, a umjetnik je to opadanje slijedio svojim dlijetom, sve dok mu voda nije pokazivala najnižu razinu ispupčenih dijelova. Smanjeno mjerilo modela u sanduku umjetnik je u uvećanom mjerilu slijedio na svojoj figuri, te ga je tako linija vode dovela sve do krajnjih granica konture, pa je model ležao posve izvan vode.

Njegova figura zahtijevala je lijep oblik. Ponovo je izlio vodu na svoj model do visine koja mu je odgovarala, pa je izbrojio razdjeljke označene na sanduku, sve do linije koju je opisivala voda, da bi tako vidio visinu ispupčenih dijelova. Tada bi kutnim mjerilom izmjerio visinu stupnjeva na svojoj figuri, pa ako bi našao da se njihov broj poklapa s onima u manjem mjerilu sanduka, bio bi, uz pomoć takvog geometrijskog proračunavanja sadržaja, siguran da je postupao ispravno.

Pri daljnjem radu nastojao je izvesti pritisak i pokret mišića i tetiva, krivulje ostalih sitnijih dijelova, najsitnije umjetničke detalje modela prenijeti i na figuru. Voda koja je okruživala i najneupadljivije dijelove oštro je isticala njihove zakrivljenosti, opisujući u ispravnoj liniji njihovu konturu.

Takav način rada, naravno, ne prijeći da se model stavi u sve moguće položaje. Postavivši ga u profilni položaj umjetnik će uočiti i one detalje koji su mu promakli. Profil će mu također pokazati svoju vanjsku konturu, i ispućenih i uvučenih dijelova, te čitav presjek.

Sve to, i nada u dobar uspjeh rada, pretpostavlja model napravljen umjetničkom rukom, i to prema istinskom ukusu starine.

To je staza koja je Michelangela dovela do besmrtnosti. Slavno ime i velike nagrade dopuštale su mu da uzme sebi dovoljno vremena kako bi mogao raditi s potrebnom brižljivošću.

Umjetnik našeg doba, kojemu su priroda i marljivost podarile talent što obećava, koji nalazi da je taj način rada najistinitiji i najispravniji, prisiljen je raditi više za kruh nego za čast. Stoga ostaje u kolotečini na koju se navikao, u kojoj smatra da pokazuje više vještine, i nastavlja se služiti mjerenjem odoka, što ga je usvojio dugotrajnom vježbom, odredivši ga sebi za pravilo.

To mjerenje odoka, kojemu se uglavnom prepušta, dopunjeno praktičnim načinima koji su djelomično veoma dubiozni, postalo je gotovo odlučno; ali kako bi fin i pouzdan bio njegov rad da se od mladosti služio neprevarljivim pravilima!

Kad bi mladi umjetnici već od početka bili uvedeni u tu maniru Michelangelova rada, bilo u glini, bilo u nekoj drugoj materiji, maniru što ju je Michelangelo bio pronašao nakon dugog traženja, mogli bi gajiti nadu da će se približiti Grcima koliko i on.

Zasluge novijeg slikarstva

Sve što se može reći o vrijednosti grčkih djela u kiparstvu po svoj prilici vrijedi i za grčko slikarstvo. Ali vrijeme i bijes ljudi oduzeli su nam sredstva kojima bismo to mogli neoborivo dokazati.

Grčkim se slikarima priznaje crtež i izraz, i to je sve. Perspektiva, kompozicija i kolorit niječu im se. Ta se prosudba zasniva djelomice na radovima u reljefu, djelomice na nađenim slikarijama starih (ne može se reći Grka) u Rimu i okolici, na podzemnim svodovima

palača Mecenata, Tita, Trajana i Antonina, od kojih u cijelosti nije sačuvano više od trideset, a neke su tek mozaici...

Već su drugi primijetili da je Poussin studirao takozvanu Aldobrandinsku svadbu³⁷, da su pronađeni crteži koje je Annibale Carracci napravio prema navodnom Marku Koriolanu³⁸, te da postoji velika sličnost između glava na slikama Guida Renija i glava na poznatom mozaiku koji prikazuje otmicu Europe.

Kad bi nam te fresko-slike omogućivale utemeljen sud o slikarstvu starih, bili bismo skloni da njihovim umjetnicima, sudeći prema sličnim ostacima, zaniječemo i vrijednost crteža i izraza.

Neki pojam o tome daju nam, kako se tvrdi, slikarije prenesene zajedno sa zidovima iz herkulanskog kazališta: Tezej, kao pobjednik nad Minotaurom, dok mu mladi Atenjani ljube ruke i grle koljena; Flora pokraj Herkula i fauna; navodna presuda decemvira Apija Klaudija — ta su djela prema svjedočanstvu umjetnika crtana dijelom osrednje, dijelom pogrešno. Većina glava, tvrde oni, ne pokazuje nikakav izraz, a kod Apija Klaudija ne vidi se čak ni dobra karakterizacija.

No upravo to dokazuje da je riječ o slikarijama veoma prosječnih majstora, budući da je poznavanje lijepih odnosa, obrisa tijela i izraza moralo biti svojstveno i dobrim slikarima, kao što je bilo grčkim kiparima.

To umijeće, što ga priznajemo starim slikarima, nipošto ne umanjuje zasluge novijih na istom polju.

Njima bez sumnje pripada prvenstvo u perspektivi, i ono, unatoč svemu učenjačkom respektu prema starijima, što se tog umijeća tiče, ostaje na strani novijih. Zakoni kompozicije i rasporeda figura bijahu starima poznati samo djelomice i nepotpuno, kako otkrivaju i reljefni radovi iz vremena kad su u Rimu cvjetale grčke umjetnosti.

Pa i što se kolorita tiče, čini se da, sudeći prema izvodima iz starih spisa i ostacima starog slikarstva, prednost pripada novijim umjetnicima.

I različite vrste slikarskih prikaza u novije su vrijeme dobile na savršenosti. Sudeći po svemu naši su sli-

37

Aldobrandinska svadba, rimska zidna slika otkrivena 1606, nazvana prema vlasnicima, obitelji Aldobrandini. Nastala vjerojatno potkraj 1. st. prije n. e.

38

Koriolan, Marcije (kraj 5. i početak 4. st. prije n. e.), rimski patricij, nakon sukoba s plebsom otjeran u progonstvo, prilazi Volščanima i vodi njihovu vojsku protiv Rima. Na nagovor majke i žene odustaje od osvajanja grada i postaje žrtva Volščana. Rimsku zidnu sliku s prikazom tih događaja navodno je kopirao A. Caracci.

kari stare nadmašili u prikazima životinja i krajobraza. Čini se da starima nisu bile poznate ljepše vrste životinja iz drugih podneblja, ako o tome smijemo zaključivati na osnovi pojedinih slučajeva kakvi su konj Marka Aurelija, oba konja na Monte Cavallo, pa i po navodnim Lizipovim konjima iznad portala crkve svetog Marka u Veneciji, po Farnezijskom volu, i ostalim životinjama te grupe.

Navodimo ovdje tek usput da stari nisu na svojim konjima zamjećivali dijametralni pokret nogu, kako se vidi na konjima u Veneciji i na starim kovanicama. Neki noviji u tome su ih nasljedovali, a bilo je i onih koji su ih za to opravdavali.

Naši krajobrazi, posebice nizozemskih slikara, svoju ljepotu uglavnom imaju zahvaliti tehnici slikanja u ulju: boje time dobivaju više snage, veselosti i uzvišenosti, a i priroda je pod njihovim zgusnutijim i vlažnim nebom nemalo pridonijela procvatu te umjetničke vrste.

Spomenute i neke druge prednosti novijih slikara pred starima zaslužuju da ih temeljitijim dokazima istaknemo u jačem svjetlu nego što se činilo do sada.

Apstraktno mišljenje u umjetnosti Alegorija

Za obogaćivanje umjetnosti treba načiniti još jedan korak. Umjetnik koji počinje napuštati prosječnu kolotečinu, ili ju je već napustio, mora se odlučiti na taj korak; no njegova noga zapinje na najžilavijem mjestu umjetnosti, i tu je posve bespomoćan.

Povijest svetaca, basne i metafore unatrag nekoliko stoljeća vječni su i jedini predlošci novijih umjetnika. Prilagođivali su ih i izvještačili na tisuće načina, tako da se poznavao umjetnosti od toga javlja dosada i spopada ga muka.

Umjetnik koji posjeduje duh što je naučio razmišljati neće ostati na prikazivanju Dafne i Apolona, otmice Prozerpine ili Europe, ili sličnih sadržaja. Nastojat će da se pokaže pjesnikom, da figure prikazuje slikama, to jest alegorijski.

Slikarstvo se proteže i na stvari koje nisu samo čulne prirode, pa su i njegov najviši cilj, a Grci su se, kako spisi iz starine svjedoče, trudili da ih dostignu. Parhazija, slikar koji je dušu prikazivao poput Aristida³⁹, i-

mao je, kažu, sposobnost da izrazi karakter cijelog jednog naroda. Atenjane je slikao dobrodušnima i u isti mah okrutnima, lakomislenima i istodobno tvrđoglavima, hrabrima i kukavicama ujedno. Ako je takvu predodžbu moguće ostvariti, tada samo alegorijom, slikama koje znače opće pojmove.

Ovdje umjetnik kao da se nalazi u pustinji. Jezik divljih Indijanaca, koji baš pokazuje golem nedostatak sličnih pojmova, koji ne poznaje riječi što bi mogle označiti spoznaju, prostor, trajanje itd., u toj svojoj praznini posve je blizak slikarstvu našeg vremena. Svaki slikar koji misli dalje od dosega svoje palete teži za tim da posjeduje zalihu učenosti u koju može posegnuti kad mu uredba osjetilni znak za stvari koje nisu osjetilne. Potpuno djelo te vrste još ne postoji: dosadašnji pokušaji nedovoljno su opsežni te ne dosežu spomenute velike namjere...

To je i razlog što su veliki slikari birali samo poznate sadržajne predloške. Annibale Carracci, umjesto da najslavnije podvige kuće Farnese u farnezijskoj Galeriji prikaže kao alegorijski pjesnik općim simbolima i alegorijama, svu je svoju snagu ovdje pokazao tek u poznatim fabulama.

Kraljevska galerija slika u Dresdenu čuva bez sumnje takvo blago u djelima velikih umjetnika, koje možda nadmašuje sve galerije na svijetu, a Njegovo veličanstvo, kao najupućeniji poznavalac lijepih umjetnosti, svoj je izbor sa svom strogošću usmjerio samo na naj-savršenija djela svoje vrste; ali, kako se malo historijskih djela nalazi u toj kraljevskoj riznici! Još manje alegorijskih i poetskih.

Slavni Rubens najsjajniji je među velikim slikarima, koji se usudio poći još neutrtom stazom toga slikarstva u svojim velikim, uzvišeno poetskim djelima. Luksemburška galerija⁴⁰, zahvaljujući rukama najspretnijih bakrorezaca, postala je poznata cijelom svijetu.

Poslije njega, u novije doba, nisu izvedena mnoga djela koja bi bila uzvišenija od kupole Carske biblioteke u Beču, što ju je oslikao Daniel Gran,⁴¹ a u bakar urezao Sedelmayer. Herkulova apoteoza u Versaillesu, kao aluzija na kardinala Herculesa od Fleurija, što ju je naslikao Le Moine⁴², a kojom se Francuska diči kao

39

Vidi bilj. 23.

Aristid (1. pol. 4. st. prije n. e.), slikar iz Tebe. Prvi je u grčkom slikarstvu prikazivao masovne scene (slika Borba protiv Perzijanaca imala je više od stotinu likova).

40

Ciklus od dvadeset kompozicija velikog formata koje Rubens radi po narudžbi Marije de'Medici za njezinu palaču u Luxemburgu (1622—1625), a prikazuje prizore iz kraljičina života, na kojima su izmiješane narative s mitsko-allegorijskim temama.

41

Gran, Daniel (1694—1757), austrijski slikar, prenosi venecijanski i napuljski kasni barok u Austriju. Radi pretežno historijske, alegorijske i dekorativne stropne freske.

42

Le Moine, François (1688—1737), predstavnik francuskoga dekorativnog slikarstva na prelasku iz kasnog baroka u rokoko.

najvećom kompozicijom na svijetu, u usporedbi s učenom i duha punom slikarijom njemačkog umjetnika samo je obična i kratkovidna alegorija; doima se poput hvalospjeva u kojem su najjače misli vezane uz imena u kalendaru. Tu se pružila prilika za izvođenje nečega velikog, i čudi nas što to nije i ostvareno. No već po tome što je apoteoza jednog ministra imala krasi najotmjeniji strop kraljevskog dvorca jasno nam je što je sve umjetniku ovdje nedostajalo.

Umjetniku je potrebno djelo koje sadrži alegorijske figure i scene sabrane iz čitave mitologije, iz najboljih pjesnika starih i novog vremena, iz tajnog mudroslovlja mnogih naroda, iz spomenika starine na kamenju, kovanicama i posuđu. Taj bi bogati materijal trebalo rasporediti u pogodne razrede, tako da uz pomoć uputa za namjenu u pojedinačnim slučajevima postane koristan u umjetnikovoj izobrazbi.

Time bi se u isto vrijeme otvorilo široko polje mogućnosti oponašanja starih, a naša bi djela zadobila uzvišeni ukus starine.

Dobar ukus naših današnjih ukrasa, koji se, od vremena kad je još Vitruvije gorko žalio nad njegovim kvarenjem, u novije doba sasvim iskvario, ... mogao bi se, isto tako, temeljitijim studijem alegorije pročitati i privesti istini i razumu.

Naše vitice, i još omiljenije školjčice, bez kojih je formalno nezamisliv bilo kakav ukras, ponekad u sebi nemaju ništa više prirode nego svijećnjaci koji su nosili male dvorce i palače što ih spominje Vitruvije⁴³. Alegorija bi nas mogla poučiti kako da se i najmanji ukrasi izrađuju shodno mjestu na kojem se nalaze.

Reddere personae scit convenientia cuique.

Slike na stropovima i nad vratima uglavnom su tu da ispunjavaju slobodna mjesta, koja ne mogu uvijek biti popunjena pozlatom. Stoga one ne samo da ne stoje ni u kakvu odnosu sa staležem i okolnostima posjednika, već su tu često i na njegovu štetu.

Zidove, dakle, ispunjava odbojnost pred praznim prostorom; a tu prazninu treba da ispune slike koje su prazne mislima.

U tome i jest razlog da umjetnik, prepušten vlastitoj proizvoljnosti, u nedostatku alegorijskih slika često bira takve sadržajne predloške koji njihovu naručiocu više služe na ruglo nego na čast; a ovaj, po svoj prilici

ci zato da bi se već unaprijed osigurao, s finim oprezom zahtijeva od slikara da mu napravi slike koje ne znače ništa.

Pa čak ni takve nije uvijek lako pronaći, i napokon velut aegri somnia, vanae Fingentur species.

Slikarstvu se, dakle, uzima ono u čemu je njegova najveća radost, naime predodžba nevidljivih, prošlih i budućih stvari.

One pak slikarije koje bi na nekom mjestu mogle imati veliko značenje gube ga upravo time što im se ne dodjeljuje takvo mjesto, već neko posve ravnodušno i neprikladno. Graditelj neke nove zgrade... stavit će možda nad visoka vrata svojih soba i dvorana male slike koje se suprotstavljaju zakonima očista i perspektive. Tu je riječ o takvim komadima koji su dio stalnih i nepokretnih ukrasa; ne o takvima koji se unutar neke zbirke raspoređuju po simetriji.

U mnogim slučajevima ni izbor arhitektonskih ukrasa ne pokazuje mnogo više temeljitosti. Oružje i trofeji na lovačkoj su kući jednako neprikladni kao i Ganimed s orlom, Jupiter s Ledom na reljefima brončanih vrata crkve sv. Petra u Rimu.

Svrha umjetnosti

Sve umjetnosti imaju dvostruku svrhu: pružati zadovoljstvo i poučavati. Stoga su mnogi među velikim pejsažistima držali da je njihova umjetnost samo polovično ostvarena ako svoje krajolike ostave bez figura.

Kist kojim se umjetnik služi treba da bude umočen u razum, kao što je netko rekao za Aristotelovu pisaljku: više nego što privlači oko on mora poticati na razmišljanje, a to će naučiti i postići tako da svoje misli ne skriva nego zaogrne alegorijama. Posjeduje li sadržajni predložak koji je sam izabrao, ili mu je dan, a koji je načinjen poetski, ili ga takvim valja načiniti, njegova će ga umjetnost oduševiti, te će u njemu razbuktati plamen što ga je Prometej oteo bogovima. Poznavalac će imati o čemu razmišljati, a običnog ljubitelja to će potaknuti da uči.

Preveo Milan Pelc