

**Mare Janakova**

## LEONARDO DA VINČI – najveći teoretičar umetnosti renesansne epohe

### LEONARDO DA VINČI – teoretski ogledi o umetnosti

Šve do pojave renesanse, likovna umetnost nije imala svoju teoriju. U srednjem veku poklanjala se izvesna pažnja pisanoj reči vezanoj za umetnost, ali je to najčešće bilo u smislu ikonografskog tumačenja i dogmatizma ili pak u sklopu kontemplativno-religioznih traktata. Kritički osvrti na savremenu umetnost ili iznošenje ličnih umetničkih afiniteta i stavova, bilo je još od helenističke epohe uglavnom zaboravljeno.

Početak 15. veka za sobom je doneo opšti kulturni i duhovni preporod društva, početak interesovanja za sve zaboravljene estetsko-humanističke vrednosti. Osvanula je era nezaustavljivog pisanja o umetnosti. Uslovi za ovakav smer razvitka civilizacije bili su najpre ostvareni u Italiji. Rana renesansa iznedrila je svog najvažnijeg teoretičara umetnosti – Albertija.<sup>1</sup> On i drugi rani humanisti dali su osoben pečat na ovom polju, praveći sudbonosnu prekretnicu u odnosu na prethodne epohe.

Pored Mikelandela, Leonardo da Vinči<sup>2</sup> je jedini veliki slikar italijanske visoke renesanse koji je za sobom ostavio pisani materijal vezan za umetnost. Zamišljen kao iscrpna studija slikarstva, ovaj traktat je da Vinči verovatno pisao za svoju slikarsku školu u Milanu. Vrlo često, on se obraća u drugom licu, i tako najneposrednije učestvuje u obučavanju i savetovanju budućih slikara. Ako je zaista tačno da je od ovog materijala pripremana obimna knjiga, pojedini njeni delovi su svakako do danas nesačuvani, budući da su u postojećem korpusu sačuvane mnogobrojne sheme njenog generalnog plana. Ono što nam je ostalo odnosno ono što danas čini Leonardovo pisano stvaralaštvo, je nešto više od 5000 strana crteža i beležaka, najčešće u vidu teksta pisanog s leva na desno na marginama skiciranih blokova.<sup>3</sup> Ove beleške predstavljaju ili sekvence koje je Leonardo kopirao iz drugih knjiga koje su mu bile dostupne, ili su originalne ideje koje odslikavaju ličnu teoriju i istraživanje. Datovani rukopisi pokrivaju period od 1489. do 1518. godine i nalaze se po mnogim svetskim javnim i privatnim bibliotekama (pre svega u Madridu, Parizu i Vindzoru). Do danas, veliki deo ovih spisa je publikovan.<sup>4</sup> Međutim, mnogo značajniji za upoznavanje teorijskih pogleda na umetnost je rukopis koji se čuva u Vatikanskoj biblioteci, Trattato della pittura, nastao u XVI veku od strane onovremenih studenata,<sup>5</sup> kao kopija rasturenih originalnih spisa.<sup>6</sup>

Da je veći deo Leonardovih spisa o umetnosti bio napisan do 1498. godine, govori podatak iz knjige Fra Luke Pačolija, u okviru posvete Lodoviku Sforci. Pačoli, slavan matematičar i Leonardov prijatelj, pominje "ljubezni i naučni duel" koji je održan 9. februara 1498. godine u tvrđavi presvetlog grada Milana, u kome je među ostalim zvanicama "proncljivim arhitektima i inženjerima i revnosnim pronalazačima novih stvari" učestvovao i Firentinac Leonardo da Vinči koji je "već tada sa svom marljivošću završio dostojnu knjigu o slikarstvu i ljudskim kretanjima".

Traktat je prvi put štampan 1651. godine, od strane Rafaela Trišoa di Fresna u Parizu kod J. Langloa, na italijanskom jeziku, a na francuskom jeziku izašao je u prevodu Rolana Treavala, gospodara od Šambreja. U 18. i 19. veku pojavila su se različita izdanja od kojih kao najbolja treba pomenuti: izdanje Guljelma Mancija iz 1817. i Hajnriha Ludviga iz 1882.

Temelj Leonardovih umetničkih i naučnih razmatranja bilo je duboko verovanje u vrednost eksperimenta i direktnog posmatranja prirode. Na takav način on je prilazio i dok je slikao i dok je naučno polemisao, nadmašujući svoje savremenike

pa čak i eksperte različitih nauka. "Umetnik, a najpre slikar, je vrsta naučnika". U svom delanju on se služi znanjem dobijenim putem čula pažljivim posmatranjem prirode. Zapravo, Leonardo je nastavio metod koji je Alberti postavio početkom veka: primenjivanje naučnih principa na umetnost; ali postoji bitna razlika među njihovim teorijama. Dok Alberti primenjuje jednostavne i opšteprihvaćene deduktivne procese i u cilju dolaženja do generalnih zakona,<sup>7</sup> Leonardova veličina leži u istraživanju fenomena, dok je malo posvećen izvođenju opštih zakonitosti iz svojih istraživanja.

Rukopis Trattato della pittura iz Vatikanske biblioteke počinje svojevrsnom raspravom, nadmetanjem između slikarstva i ostalih umetnosti (muzike, pesništva i vajarstva). Zatim se nastavlja diskusija o odnosu između slikarstva i nauke, i govori o tome zašto je do sada slikarstvo bilo izostavljeno iz slobodnih, naučnih disciplina, kao i o mestu koje slikarstvu zaslužno pripada. Sudeći po dotaknutim temama i po živom, neposrednom obliku izražavanja, sa razlogom se pretpostavlja da je ovaj deo spisa bio pisan ili naknadno iskorišćen za potrebe izvesnog nadmetanja (dakle, pomenute manifestacije) održanog na dvoru Lodovika Sforce u Milanu.

#### SOCIJALNA POZICIJA UMETNIKA I LEONARDOVA TEORIJA

U Leonardovo vreme počinje borba slikara, skulptora i arhitekata za priznanje njihovih profesija kao slobodnih veština, a koje su do tada smatrane za mehaničke delatnosti. Nove naučne metode, sve više inkorporirane u umetničke discipline, nosile su sa sobom logičan zaključak da umetnost ne može biti više samo zanat, pa umetnici kreću da sebi obezbede bolju socijalnu poziciju.

Praktično, položaj umetnika u 15. veku bio je značajno bolji nego u prethodnim epohama. Javno poštovanje umetnika se vremenom, tokom renesanse, konstantno povećavalo i možda u 16. veku doživelo vrhunac sa Mikelandelom, čijoj je ličnosti pripisvana božanska dimenzija (divine). Tako je bilo u praksi, dok je u teoriji nastavljen otpor prema uvrščavanju slikarstva i skulpture u slobodne veštine. Sredinom 15. veka Lorenzo Valla isključio ih je sa svoje liste, a mnogo kasnije i Cardanus i Vossius klasifikovali su ih kao mehaničke. Pitoricchio ih je izostavio na svojim freskama slobodnih veština s kraja 15. veka u Vatikanskim apartmanima u Borgi. Ono osnovno na čemu su umetnici renesanse zasnivali svoje nastojanje da slikarstvo uđe u slobodne veštine je matematika, koja je u obliku linearne perspektive predstavljala jedno od najvažnijih naučnih oruđa za studiju prirode. Budući da je pripadala trivijumu, matematika je predstavljala jak argument da se i umetnost smatra slobodnom veštinom. Alberti i Giberti<sup>8</sup> su objašnjavali vrste matematike koje slikar mora da pozna, ali to nisu eksplicitno povezali sa pitanjem slobodnih veština. Leonardo je prvi teoretičar koji je to učinio. Kada je pisao o važnosti perspektive, izvesne delove citirao je od Džona Pekhama, srednjevekovnog pisca o perspektivi.<sup>9</sup> Isto tako, ugledanjem slikara i skulptora na principe arhitekture, za koju se još od Vitruvija tvrdilo da za nju arhitekta mora posedovati najraznovrsnija znanja, i ukazivanjem na dostojanstvo koje ova umetnost nosi (a koje potiče od njenog oslanjanja na matematičku tačnost tj. na aritmetiku i geometriju kao na slobodne veštine sa najvećim stepenom tačnosti)<sup>10</sup>, oslikana su stremljenja i ideali umetničkih predstavnika epohe.

Slikari i skulptori eksplicitno zahtevaju jednakost sa poezijom (jednom od slobodnih veština) i tvrde da je njihova umetnost dostojanstvena isto koliko i ona. Prva poteškoća na koju su u tome nailazili je činjenica da slikarstvo i skulptura izgledaju manuelnije no poezija. Ekvikola, teoretičar koji je pisao posle Leonardove smrti, tvrdio je da ove umetnosti, ma koliko bile dostojne hvale, ipak moraju biti shvaćene kao daleko inferi-

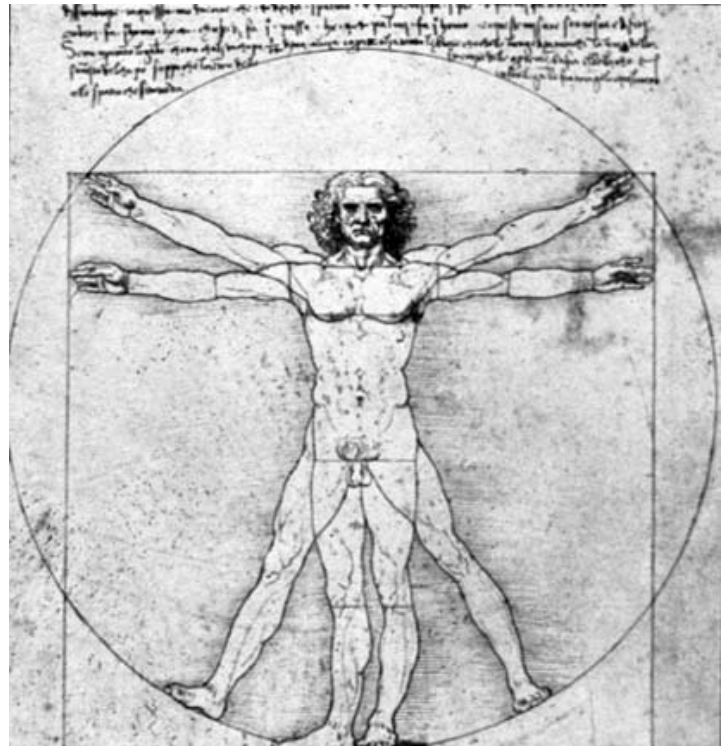
ornije od poezije, budući da predstavljaju rad i napor više tela no uma. Od sličnih napada Leonardo je branio slikarstvo rečima: "Ako ga nazivate mehaničkim zato što ruka izvodi ono što se nalazi u slikarevom umu, šta onda pisac radi pomoću olovke, i ako ga nazivate mehaničkim samo zato što se radi za novac, da li iko išta radi bez neke nadoknade?". "Slikar je gospodar svih tipova ljudi i svih stvari. Ako on želi da vidi lepotu koja će ga oduševiti, ona leži u njegovoj moći da je stvori. On može da predstavi bilo šta iz univerzuma, mašte, sveta ideja..., i sve to se može videti i doživeti u jednom pogledu. Ko prezire slikarstvo ne može voleti ni filozofiju ni prirodu. Pravo slikarstvo je nauka, istinsko dete prirode, ali ga zapravo možemo nazvati njenim unukom jer su sve vidljive stvari prvorodenčad prirode i od njih se zatim rađa slikarstvo". Prema njegovom shvatanju, ako su slikari unuci prirode, putem njihove umetnosti oni se mogu nazvati i nećacima Boga.

Onog trenutka kada su vizuelne umetnosti postale opšte-prihvaćene kao slobodne veštine (a to se izgleda desilo u humanističkom ambijentu oko 1500. godine), protagonisti su počeli međusobnu raspravu oko toga koja od umetnosti je dostojanstvenija i sa većom slobodom. Među njima je bio i Leonardo, posebno zainteresovan da slikarstvo brani od napada skulptora i pesnika, pa su mnoge njegove beleške posvećene ovoj temi. Tvrdeći da slikarstvo može da prikaže jednu akciju kompletnije no poezija, on u jednoj svojoj belešci kopira Simonidesa<sup>11</sup> i kaže: "Ako slikarstvo nazivate nemom poezijom, slikar može nazvati poeziju slepim slikarstvom, i koji je onda gori defekt? Biti slep ili gluv"? Izjednačavajući slikarstvo sa naukom, on ide i dalje i nastoji da dokaže kako je slikarstvo i u ovom slučaju superiornije: "Slikarstvo ne mogu naučiti oni koji nisu prirodno obdareni. Ne može se kopirati kao pismo tamo gde kopija ima istu vrednost sa originalom. Priroda nikada nije ista, pa to sebi ne može dozvoliti ni slikarstvo. Jedinственost, unikatnost prirode čini je superiornijom u odnosu na nauku koja se štampa kao knjiga svuda".

#### SLIKARSTVO KAO NAUKA

Leonardo je, kombinujući svoju umetničku senzitivnost sa naučnim pobudama ka znanju, analizirao pojave i načine na koje priroda funkcioniše. To ga je dovelo do dubokih studija prirode. Naučne metode je koristio sa ciljem da utvrdi zakone koji u prirodi vladaju, smatrajući da se jedino tako može posvetiti slikarskom pozivu. On ih je tražio ne da bi uspešno obavio izvestan posao naložen od strane njegovog patrona, već da bi izazvao sopstvenu kreativnu snagu. Tako njegove kompozicije izražavaju dinamičnost i emocije, likovi su modelovani u punoj životnosti izraza, pejzaži odražavaju poredak stena, razvitak bilja, kretanje vode.

Leonardo je čvrsto verovao da je slikarstvo potpuno zasnovano na naučnim osnovama. A ono je nauka upravo iz razloga što je zasnovano na matematičkoj perspektivi i studiji prirode. "Slikarstvo se temelji na naučnim i istinitim osnovama a ovi principi proizilaze iz istraživanja". Vera u eksperiment i strast za posmatranjem prirode ostali su do kraja glavne Leonardove preokupacije. U jednoj grupi beležaka on napada apstraktne spekulacije sholastike. Ono što je na ovom polju Leonardo doneo kao potpunu novinu je ukidanje srednjevekovnog kanona da je nauka jedino sigurna ako je čisto spekulativna i mehanička i samo ako donosi zaključke o materijalnom svetu: "Kažu da je svako znanje mehaničko ako je produkt eksperimenta, da je naučno ako počinje i završava se u manuelnoj aktivnosti. Ali meni izgleda da su takve nauke, koje ne proizilaze iz eksperimenta kao izvora celokupne istinitosti i koje ni početak, ni sredinu, ni kraj ne povezuju sa nekim od pet čula, uzaludne i pune grešaka, i ako mi sumnjamo u istinitost svega što dolazi do nas preko čula, koliko ćemo tek



Leonardo

sumnjati u stvari koje ne mogu biti proverene čulima (kao što su priroda Boga, duše i sličnih stvari)".

Budući da je slikarstvo vrsta nauke, njeni procesi moraju biti proveravani u svakom koraku racionalnim sudovima: „Žalostan je umetnik čija su dela ispred njegovih sudova, ali onaj će umetnik ići napred sve do perfekcije čiji su sudovi ispred svega". Iako je ovakvim i sličnim uverenjima, koja nose koncepciju umetnika – naučnika, posvećena većina Leonardovih beležaka, postoje i izvesni delovi koji se tiču umetnika kao kreatora i inovatora. Koliko god da je veliko bilo Leonardoovo osećanje da je slikarstvo naučna aktivnost, shvatao je on da ono nije jedino to i da izvesne sposobnosti koje zahteva slikar nisu neophodne i za naučnika. "Mladi umetnik ima potrebu za prirodnim talentom, dok student matematike može da uči i preko čiste primene obrazaca". Nemogućnost stvaranja umetničkog dela jedino preko naučnog mišljenja je takođe pokrenuto kao argument kada Leonardo govori o geometriji i aritmetici kao naukama koje "jedino proširuju poznavanje kvantiteta... ali se ne tiču kvaliteta, koji čini lepotu prirode i slavu sveta". "Slikarstvo, međutim, proučava sa filozofskom i suptilnom spekulacijom kvalitete svake forme. Jer sve to postoji bilo u materijalnoj formi bilo u imaginaciji, sve je to umetnik imao najpre u svom umu a potom u delu svojih ruku". On je čak jednom prilikom ovu inventivnu sposobnost uporedio sa Božjom moći prilikom stvaranja sveta. Tako je slikar ne samo naučnik koji kopira prirodu već i kreator; on može da slika ne samo dela iz prirode već mnogo više; on nadmašuje prirodu svojom beskonačnom inventivnošću (fintione).

Ali, Leonardo nikada ne ohrabruje umetnika da svojoj mašti pusti na volju. Ono što slikar pronade novo, mora uvek da ga najegzaktnije zasnuje i opravda u prirodi. Čak i ako u stvarnosti ne postoji, ono mora posmatraču da izgleda kao da bi sasvim moglo postojati. Ako imaginarna vizija nije izgrađena na materijalu sakupljenom direktno iz prirode, ona će biti nejasna i nekompletna "jer imaginacija ne vidi takvu divotu kakvu vidi oko" i "imaginacija stoji u istom odnosu sa realnošću kao senka sa telom koje je baca". "Čak i ako umetnik želi da slika potpuno fantastično čudovište, mora ga sazdati od nogu koje već postoje kod životinja, ili sve to neće biti ubedljivo". Stoga Leonardo daje sledeći završni savet umetniku: "Znajući da možeš biti dobar slikar i ako nisi univerzalni majstor sposoban

da imitira sve kakvoće oblika koje proizvodi priroda, i da nisi u stanju da ovo učiniš ako ih vidiš u svom umu i kopiraš ih odatle, zato kada ideš preko polja usmeri svoje misli na različite objekte i studiraj ih jedan po jedan, praveći svežanj odabranih stvari". Na ovaj način umetnik će napuniti svoj um predstavama baziranim na egzaktnom poznavanju prirode i njegova mašta će imati siguran temelj za njegove pronalaskе.

Po pitanju toga zašto do sada slikarstvo nije ubrajano u nauke, Leonardo objašnjava: "Pošto pisci nisu poznavali nauku o slikarstvu, nisu mogli opisati njegove stupnjeve i delove. I ono samo ne prikazuje svoj cilj rečima; ono je zbog nepoznavanja ostalo iza pomenutih nauka, ne gubeći zato svoju božanstvenost. I zaista, nije bez razloga to što ga nisu proslavljali, jer se ono proslavlja samo sobom, bez pomoći tuđih jezika, isto kao i izvrsna dela prirode. A ako ga slikari nisu opisali i podigli do nauke, to nije krivica slikarstva. Zar zbog toga što se malo slikara bavi književnošću, jer im život ne dozvoljava da se razumeju u nju, treba da kažemo da je ono manje plemenito? Treba li mi da kažemo da osobine trava, kamenja i bilja ne postoje zato što ih ljudi nisu upoznali? Svakako ne, već ćemo reći da te trave po sebi ostaju plemenite bez pomoći ljudskoga jezika ili književnosti".

#### HIJERARHIJA UMETNOSTI

Leonardovo bavljenje nekolicinom umetnosti<sup>12</sup> dozvolilo mu je i odvelo ga je u njihovo međusobno poređenje i uočavanje razlika. "Ona nauka je korisnija čiji su plodovi pristupačniji i, prema tome, manje je korisna ona koja je manje pristupačna. Rezultat slikarstva pristupačan je svim generacijama sveta, jer je taj rezultat podvrgnut čulu vida, a do razuma preko uha on ne dolazi na isti način kao što dolazi preko vida". Isto tako, dok poezija i muzika postoje u vremenu u ritmičkom obliku, slikar se ne može izraziti u ritmičkim intervalima vremena već ima sposobnost da uvede ritam u konture svojih figura. Slikarstvo u svojim proporcijama (koje odgovaraju varijacijama tonova u zvuku) liči na muziku. Njegove simultane harmonije izazivaju neobično zadovoljstvo kod posmatrača odnosno slušaoca. Upravo u ovome je poezija uskraćena, budući da ne može dati više od jednog zapisa u jedinici vremena. Umetnost i doživljaj lepote bivaju u slučaju poezije ograničeni nepostojanjem ritma a time i harmonije. U ovom trenutku Leonardo postavlja pitanje Čitaocu: "Da li si znao da je naša duša sačinjena od harmonije"? U osobenoj raspravi sa braniocima poezije, on tvrdi da je slikarstvo finija umetnost jer "čini predstave prirodnih pojava istinitijim", dok u drugim delovima kaže: "slikarstvo je za poeziju isto što i realnost za senku".

Muziku Leonardo naziva sestrom slikarstva, zato što zavisi od sluha – čula koje dolazi odmah posle vida, i zato što je njena harmonija zasnovana na jedinstvu sopstvenih proporcionalnih delova datih simultano. Ali slikarstvo se uzdiže više od muzike "jer se ne gubi tako brzo kako se i rađa, kakva je sudbina nesrećne muzike". Ono traje i ima sve znake života, pa čak i uz tu činjenicu da je ograničeno na jednu površinu. "Muzičari tvrde da je njihova umetnost ravnopravna sa slikarstvom, zato što predstavlja telo sastavljeno iz mnogih delova koji se mogu ponuditi sa mnogobrojnim harmonijskim ritmovima. Ali slikar odgovara da ljudsko telo sastavljeno od mnogih delova ne daje užitak, jer lepota mora da varira i stvara nove oblike i mora da traje veliki niz godina a ne da se neprestano rađa i umire". Leonardo, dakle, muzici pronalazi dve bolesti: jednu koja je smrtna i drugu koja je trošna. Poeta u opisu izvesne stvari može da je prikaže samo iz više simultanih poteza, dok će slikar to prikazati odjednom. A dok se muzika služi melodijama u ritmičkom nizanju kroz vreme, i slikarstvo harmonijom u svojim proporcijama, poezija je u tome sprečena. Iz svih ovih razloga "poeta pada mnogo ispod slikara u prikazivanju vidljivog a isto

tako i ispod muzičara u prikazivanju nevidljivog". "Koji će jači utisak i raspravu u društvu izazvati: slika bitke ili pesma o njoj? Da li ćemo se više diviti opevanoj lepoti žene ili njenom portretu"? Poređenjem slikarstva i vajarstva, Leonardo nalazi da prvo zahteva više promišljanja i veštine i da je čudesnija umetnost od skulpture "jer slikarev um mora obavezno ući u srž prirode da bi je interpretirao i mora protumačiti razloge za njene pojave". Po njegovom mišljenju vajarstvo nije nauka, već u najvećem stepenu mehanička veština, budući da prouzrokuje znoj i telesni zamor kod svog stvaraooca, i manje zamara um nego kod slikara. Ono se iscrpljuje time što pokazuje oku ono što jeste, i ne izaziva nikakvo divljenje onoga koji posmatra. A slikarstvo, snagom nauke, na ravnoj površini pokazuje ogromna polja sa dalekim horizontima. U svoju nadležnost slikar uključuje sve vidljive stvari, dok skulptor to ne može. Slikarstvo prikazuje različite udaljenosti menjanjem boje, atmosferu koja postoji između posmatranog objekta i slikarevog oka, dok vajarstvo jednostavno prikazuje oblike prirodnih objekata, bez dalje obrade i nadogradnje. "Slika može predstavljati kišu, maglu, oblacima pokrivene planine i doline, oblake prašine koji se dižu od zemlje, potoke i reke koje teku u provide se i ribe koje se igraju pod vodom, pesak koga raznosi vetar na obali, zvezde na nebu...". Skulptor ne može predstaviti transparentne i luminozne supstance, isto kao što ne može raditi bez pomoći svetlosti i senke jer one stvaraju oblik tela i definišu njegove konture.

"Kako sam se bavio skulpturom kao i slikarstvom, daću svoje mišljenje: skulptura je manje intelektualna umetnost od slikarstva. Ona zavisi od okolnog svetla, dok slika nosi svoju sopstvenu svetlost i senku; da bi izveo delo skulptor mora zavisiti od postojeće svetlosti i senke, dok je slikar nezavistan od ove prirodne pojave; skulptor ne razlikuje različite prirodne boje objekta, dok slikar tu mogućnost nikada ne propušta, linije perspektive skulpture ne vide se uvek verno, dok je sa onim i slikarstvu potpuno obrnut slučaj; efekti vazdušne perspektive izvan su delokruga vajara... Jedina od prednosti koju pruža skulptura je ta što poseduje veću otpornost prema vremenu – slikarstvo je lepše, imaginativnije i bogatije u izvorima, dok je skulptura jedino trajnija. Slikarstvo je čudesna umetnost, puna tananih spekulacija, kojih je vajarstvo potpuno lišeno, jer zahteva vrlo kratko razmišljanje. Odgovaramo vajararu, koji kaže da je njegova nauka trajnija od slikarstva, da je ta trajnost osobina izvajane materije, a ne vajara; i u tom pogledu on ne treba da se hvališe, već da tu slavu ostavi prirodi, tvorcu te materije".

A neuporedivo više razmišljanja od onog koji zahteva skulptura, više duhovnog napora koji se po obimu približava slici, pruža bareljef, zbog činjenice da se mora služiti perspektivom. Tako se bareljef po svom dostojanstvu približava slikarstvu u Leonardovom hijerarhijskom sistemu umetnosti.

O samim umetničkim žanrovima, Leonardo takođe obilato raspravlja. Na jednom mestu on pominje istorijsko slikarstvo kao najuzvišeniju i najplemenitiju vrstu slikarstva u kojoj se "od umetnika zahteva da pokaže sve aspekte svog talenta". Ono zahteva "univerzalno znanje, mada je najvažniji element u njemu slikanje čoveka". Predstavljanje čoveka povlači za sobom ne samo verno slikanje njegovog tela već i duše, uma. Ovo drugo izražava se pomoću gestova lica i pokreta ekstremiteta. Na osnovu toga, Leonardo je razvio čitavu jednu teoriju – teoriju ekspresije, i posvetio joj prilično prostora u svojim zabeleškama. Od strane mnogih kasnijih teoretičara, posebno francuskih,<sup>13</sup> ova teorija će biti preuzeta i dalje razvijana.

Zašto je Leonardo slikarstvo stavio iznad svih drugih umetnosti? Svakako ne zato što je i sam bio slikar, jer se podjednako i istovremeno bavio i drugim umetničkim disciplinama.<sup>14</sup> Za objašnjenje ovog pitanja neophodno je poznavati opšte kulturne i umetničke prilike njegove epohe. Kako se često kaže, "istorija renesanse pisana je kičicom". Više no u bilo kojoj

umetničkoj oblasti, u slikarstvu se ispoljilo novo shvatanje sveta. Arhitektura je rešila nove tehničke probleme, ali na osnovu klasičnih pogleda i klasičnog osećanja harmonije. Vajarstvo, ma koliko poletno i obećavajuće u novoj epohi, samo je obogatilo antičku zaostavštinu. Ali u slikarstvu su, i u prostornom i u kolorističkom smislu, bili otkriveni novi svetovi, nove mogućnosti. Slikarstvo je u centru pažnje renesansnog čoveka i o njemu se piše više no ikada i daleko više nego o ostalim umetnostima. Centralna figura italijanske kulture druge polovine<sup>15</sup>. veka je upravo Leonardo da Vinči. U svom delu on, dakle, verno oslikava osobine i ideale svoje epohe.



Bitka kod Anginarija

#### TEORIJA DEKORUMA

Blisko povezana sa teorijom ekspresije je jedna druga Leonardova teorija koja je kasnije imala ogroman uspeh a koja se, vezana za likovne umetnosti, kod njega pojavila po prvi put u istoriji: teorija Dekoruma. Ovaj pojam je do tog vremena već postojao u okviru književnosti, i Vinči ga preuzima iz teorije poetike Aristotela i Horacija.

Za potpun prikaz ličnosti, Leonardo smatra da je neophodno i poštovanje dekoruma. Gestovi koje pravi figura ne smeju samo da pokazuju njena osećanja već moraju biti odgovarajuća njenom uzrastu, rang i položaju. Takva ista mora biti njena odeća, okolina u koju je smeštena i svi ostali detalji kompozicije. "Pridržavati se Dekoruma, to je da tako kažem, prikladnost radnje, odeće, okoline i okolnosti dostojanstvu odnosno poniznosti stvari koje se žele prikazati. Neka kralj bude dostojanstven sa bradom, držanjem i odećom; neka mesto bude bogato, i neka sluga stoji sa poštovanjem i divljenjem, u odeći dostojnoj i saglasnoj kraljevskom dvoru. Neka pokreti izvesnog starca ne budu kao oni u mladića, niti oni neke žene kao u muškarca, niti oni u muškarca kao u deteta". Kod Leonarda je dekorum jedan od elemenata bitnih i u kompletnom predstavljanju spoljnog sveta, element bez koga bi istorijsko slikarstvo bilo nekompletno i neubedljivo. Ova teorija će kasnije (Tridentski koncil) biti razvijana u nešto drugačijem, religiozno obojenom smislu, postajući sinonim za pristonost i moralnu podobnost.

#### UMETNOST I ČULA

*"Oko je ogledalo duše. Ono nosi lepotu čitavog sveta".*

*Leonardo*

Najvažnije čulo je čulo vida (organ impresiva). Ono se najmanje vara u vršenju svoje funkcije nego ijedno drugo čulo. Sva ostala čula su podređena njemu i aktiviraju se u zavisnosti od njegovih komandi. Sa organom percepcije ova čula komuniciraju putem *sensus communis* i tako deluju na ljudsku dušu. Teoriju da sve naše znanje zapravo ima poreklo u našim opažajima, Leonardo praktično preuzima od Aristotela (De

anima). Leonardo detaljno objašnjava način delovanja i put čulnih nadražaja (preko nerava, mišića i razuma, do duše), postavljajući fundamentalnu osnovu onim psihološkim disciplinama čije će se izučavanje nastaviti tek u 19. i 20. veku, a pri svemu tome on se dotiče i zakona neurologije, optike...

"Oko zastupa i savetuje sve umetnosti. Ono je princ matematike, a nauke zasnovane na njemu su apsolutno tačne. Duša, imajući na raspolaganju oči, zadovoljena je iako boravi u tamnici tela". Veliki prostor u svojim beleškama Leonardo je posvetio ovom čulu. U jednom delu on čak, kao poeta, piše svojevrsnu odu oku, i odmah zatim opširno se udubljuje u naučno i matematičko izlaganje o njegovom funkcionisanju. Na umetničkom studijama, student mora obavezno da uči kako oko funkcioniše, da izučava njegovu strukturu i život, da posmatra kako se na njegovoj površini odražava igra svetlosti... Slikar mora da analizira i spozna kako se posmatrane pojave prenose na oko, i to u cilju da na platnu reprodukuje tu viziju. Njegove slike moraju pružiti impresiju "prozora kroz koji mi gledamo u deo vidljivog sveta koji nas okružuje". Za postizanje ovoga on će biti osposobljen putem nauke o perspektivi, koja podrazumeva matematički metod konstituisanja trodimenzionalnog prostora, u koji je uključen neograničen broj posebnih objekata, na dvodimenzionalnoj površini.

#### O KOPIRANJU PRIRODE

Slikarstvo je nauka ali koja se razlikuje od drugih nauka jer podrazumeva produkciju materijalnog umetničkog dela. Taj materijalni produkt predstavlja reprodukciju izvesnog dela prirode. Međutim, Leonardova ideja slikarstva kao naučnog imitiranja prirode bitno se razlikuje od Albertijeve.

Prema onima koji su ignorisali prirodu i smatrali da pomoću puke prakse mogu stvarati umetnička dela, Leonardo je gajio poseban prezir: "Oni koji se posvete praksi bez nauke su kao mornari koji kreću na put bez kormila i kompasa i koji nikada neće biti sigurni gde idu. Praksa mora uvek biti zasnovana na čvrstoj teoriji". On je nepovoljnog mišljenja i za one koji se oslanjaju na verno imitaciju, kao što je Albertijeva mreža tj. metod slikanja na parčetu stakla koje je postavljeno na slikarev vidik. Ovo se može, po njegovom mišljenju, iskoristiti kao prečica i postupak koji štedi rad, kao trik pomoću kojeg onaj ko ima dovoljno teoretskog znanja (pre svega iz perspektive) može da proveri svoj rad prema naučnim standardima. Zato je često savetovao slikare da sa sobom nose ogledalo kako bi videli da li odraz na njemu istinski odgovara slici. A, pak, na nekim drugim mestima, Leonardo se pojavljuje i kao okoreli pristalica što tačnije imitacije prirode (čak veći i od Albertija) i ovu tačnost stavlja kao krajnji test slikarstva. Tada se prema odrazu u ogledalu odnosi ne više kao načinu samoprovere svoga rada, već kao prema istinskoj slici. Bilo kako bilo, za Leonarda je kopiranje prirode bilo od velike važnosti. Pri tome, on se oštro borio protiv (Albertijevog) idealizma: "Ako umetnik pokušava da poboljša, popravi prirodu, to ga samo može odvesti u neprirodnost i afektiranost". Što se tiče procesa selekcije onog najlepšeg iz prirode, čega je Alberti takođe bio pristalica, iz beležaka koje tretiraju ovu temu jasno je da se Leonardo zalaže da slikar kopira sve iz prirode i da se ne ograničava izostavljanjem izvesnih stvari. Na mnogo mesta on govori o lepoti svega što je priroda stvorila, bez pravljenja međusobnih razlika i stepena lepote. Iz drugih delova saznajemo, međutim, da je bio svestan da sva priroda nije jednako lepa, ali je do kraja ostao ubeđen da je sve iz nje vredno kopiranja.

"I pesnik i slikar prikazuju lepotu i ružnoću stvari, a uvođenje ružnoće čak služi određenoj svrsi jer kontrast između lepih i ružnih delova prikazuje svaki od njih sa većim intenzitetom". Kontrast koji Leonardo preporučuje je vrlo važan element u

njegovoj teoriji i može se povezati sa jednim od osnovnih odlika njegovog dela: interesovanje ne za "lepo" već pre svega za "individualno i karakteristično". Na ovaj način on je otvoreno suprostavljen Albertiju, koji je svojim traganjem za idealnim proporcijama, opštim tipom ljudske figure i sličnim, bio uvek u težnji za pre svega lepim. U jednom skicenom bloku, Leonardo je iscrtao čitavu seriju karikatura, čime je očigledno da je ovaj teorijski stav sledio i u svojoj praksi, a originalnost sopstvene koncepcije kopiranja prirode može se jedino videti u tretiranju specifičnog.

Leonardovo viđenje sveta je antropocentrično, ali mnogo manje usko nego Albertijevo. Alberti razmišlja o svemu sa pozicije čoveka, dok je Leonardo duboko zainteresovan za biljke i životinje i to radi njih samih a ne samo radi koristi prema čoveku. Zato, kada Leonardo kaže da slikarstvo imitira celu prirodu, on tu ne uključuje samo čoveka već i druga živa bića i neživu prirodu. Jedan odeljak svog traktata posvetio je on proporcijama konja, a veoma veliki broj preživelih fragmenta bavi se drvećem i opštim aspektima pejzaža – "bez poznavanja pejzaža, umetnik nikada ne može biti univerzalan".<sup>15</sup> Iz pojedinih odeljaka vidi se da je pomno posmatrao proces sazrevanja tikve, ili da je proučavao gravitaciono privlačenje kod nekih biljaka i njihov običaj da se okreću prema suncu...

#### ○ PERSPEKTIVI

"Perspektiva je uzda i kormilo slikarstva. No, ona nije ništa drugo do korenito poznavanje funkcija oka. A ova funkcija se jednostavno temelji na primanju, u obliku piramide, oblika i boja svih stvari pred njim. Kažem u obliku piramide jer ne postoji tako mala stvar koja neće biti veća od tačke gde se sve piramide stiču u oku. Tako, ako povučete linije od svake ivice tela kako one konvergiraju, morate ih dovesti u jednu istu tačku i obavezno dobiti oblik piramide".

Leonardo navodi i razmatra tri vrste perspektive: linearnu, perspektivu boja (vazdušnu perspektivu) i perspektivu iščeznuća. O prvom on kratko zaključuje da postoji samo kod linearnog crtanja tela tj. da obuhvata linije (granice, konture) tela. U vazdušnoj perspektivi Leonardo se pokazao kao potpuni inovator, podrazumevajući pod tim pojmom put po kome se boje menjaju odnosno blede što se više udaljavaju od oka. Raniji pisci (Alberti) očigledno nisu bili svesni da ivice objekata postaju manje jasno definisane i detalji na njima manje razgovetni što se više udaljavaju. Izgleda da čak nisu ni registrovali, ili ih nije interesovalo, da su brda u daljini zapravo plava, dok su pojedini slikari pre Leonarda ili nezavisni savremenici (Peruđino) nagovestili u svojim slikama mogućnosti ove vrste perspektive. Perspektiva iščeznuća objašnjava na koji način objekti gube jasnoću pri povećavanju rastojanja. Kako se slikarstvo, kao svojevrsna nauka, bavi svim bojama površine tela i svim njihovim oblicima, u relativnoj blizini ili udaljenosti, i stepenima smanjenja koja nastaju pri povećanju udaljenosti, ova nauka (slikarstvo) je i majka perspektive. U okviru linearne perspektive (koju Leonardo naziva crtanjem i koja po njemu predstavlja oblikovanje tela) postoji i nauka koja se bavi svetlošću i senkom i koju on naziva *chiaroscuro*.

#### ○ SVETLOSTI I SENCI I ○ BOJI

*"Od svih studija prirodnih procesa, ona koja se tiče svetlosti pruža najviše zadovoljstva istraživaču. Čak i ako se Bog koji je svetlost svih stvari udostoji da me prosvetli, zanimaću se za svetlost... Gledaj u svetlost i doživi njenu lepotu. Zatvori oči i pogledaj ponovo – ono što vidiš nije ono što je pre bilo".*

*Leonardo*

Beleške u kojima su egzaktnost i inventivnost Leonardovih pogleda dovedeni do najvišeg stepena, su one koje se tiču svetlosti i senke (*chiaroscuro*). Na njih on u praksi nije

obraćao veću pažnju upravo zbog svog nastojanja da slika ima reljefni izgled. A sa koliko je pažnje i tačnosti posmatrao ove pojave, govori njegova beleška da senka koju baca sunce na belu površinu je zapravo plava – ideja koja je obnovljena tek u drugoj polovini 19. veka, kada je postala jedno od fundamentalnih otkrića Impresionizma. On se u ovom smislu može shvatiti i kao veliki preteča impresionista – po svom interesovanju za kontraste, refleksije, sjaj i fenomene boja, i istraživanja atmosferskih efekata.

Tri vrste svetlosti osvetljavaju sva čvrsta tela: partikularna (koju predstavlja sunčeva ili svetlost sa prozora ili plamena), univerzalna (vidi se kada je oblačno vreme ili magla) i prigušena (vidi se kada je sunce u zoru ili uveče potpuno ispod horizonta). Kada je posmatrano telo u celini u senci ili je u celini osvetljeno jarkim svetlom, imamo vrlo slabu percepciju detalja. Za razliku od toga, što je intenzivnija svetlost, boje stvari se prikazuju u većoj lepoti.

Senka je u Leonardovim spisima definisana kao umanjenje svetlosti i nalazi se između svetlosti i tame. "Meni se čini da je senka od ključnog značaja za perspektivu, zato što bi bez nje neprovidna i čvrsta tela bila rđavo definisana jer bi same konture izostale". Svako čvrsto telo je na svojoj površini okruženo svetlošću i senkom. Postoje dve vrste senke: prosta i složena. Svaka senka ima dva dela: izvornu senku (nalazi se na površini tela koje baca senku) i izvedenu (ona koja nastaje od izvorne senke tj. polazi od pomenutog tela, kreće se kroz vazduh i, ako naiđe na prepreku, zaustavlja se na mestu na koje pada oblikom svoje osnove). Ogroman prostor u svom traktatu Leonardo je posvetio upravo ovom problemu – senci i njenim osobinama. On govori o razlikama između vrsta i delova senki, njihovom graničenju, spajanju, konturama, promenama, kretanju, intenzitetu, zagasitosti, o piramidalnoj i pojačanoj senci, o tome gde su senke tamnije a gde svetlije, o poprimanju boje svoga tela u senci...

Teorija primarnih boja sunčevog spektra, u Leonardovo vreme još uvek nepoznata i otkrivena tek u 19. veku. uticala je na njega u velikoj meri. On četiri osnovne boje povezuje sa četiri elementa prirode: vatrom, vodom, zemljom i vazduhom. Zatim govori o njihovom mešanju i dobijanju sekundarnih boja, njihovom sjaju, refleksijama, perspektivi, vidljivosti i neutralizaciji. Prema njegovom mišljenju, slikarstvo se deli na dva glavna dela od kojih je prvi figura, to jest linija koja odvaja figuru tela i njegove delove (crtež). Drugi deo je boja odnosno senka, koja se nalazi između tih kontura.

Kao slikar, Leonardo se posebno isticao u modelovanju pomoću svetlo-tamnog i bio je izumitelj *sfumata*. Koristio ga je kao prozirni lazur da bi ublažio granične konture objekata i tako stvorio one čudesne senke i prelive što lebde u zamišljenom prostoru. Leonardo prvi koji je upotrebio senku (u obliku *sfumata*) ne kao plastični element koji deli i modelira već kao svetlucavo-vezivni suton, kojim je dočaravao mekoću ljudske puti. Ove svetlucave senke dovele su, kasnije, i do Karavađovog tenebrosa i tamne dubine Rembrantovog slikarstva.

Važnost koju je Leonardo pridavao reljefu u slikarstvu vidi se iz sledeće njegove izjave: "Ako slika nema izgled reljefa onda ona ne zadovoljava prvi i najnužniji razlog za sličnost sa portretisanom stvari". Za Leonarda je ovaj kvalitet od veće važnosti nego lepota kolorita ili tačnost crteža: "Prvi zadatak slikara je da napravi ravnu površinu koja bi trebalo da predstavlja telo koje se uzdiže i stoji izvan svoje podloge, i ko god nadmaši druge u ovom pogledu zaslužuje najveće priznanje. A ova studija ili bolje rečeno ovaj vrhunac našeg učenja zasniiva se na svetlosti i senci". Upravo ovom, esencijalnom kvalitetu dobrog slikarstva, Leonardo se vraćao mnogo puta u svojim beleškama. Alberti je takođe stavio jak naglasak na važnost reljefnosti u slikarstvu, ali njegovom metodu (koji u

stvari pripada plastičnoj tradiciji firentinskog slikarstva (Kvatročenta: snažne konture i jasno postavljanje senki) Leonardo se suprostavlja uvodeći mekše konture i zamagljenost senki.



Predeo iz Toskane

### O PROPORCIJAMA LJUDSKE FIGURE

Razlika između Albertijevog interesovanja za tipično i generalno i Leonardovog za individualno i karakteristično, posebno je uočljiva kada se govori o proporcijama ljudskog tela. Dok je Alberti pokušao da utvrdi jedinstven kanon o proporcijama i da ga primeni na sve ljudske figure, Leonardo ide drugim putem, posve suprotnim, koncentrišući se na beskrajne varijetete koje priroda pokazuje u ljudskoj figuri: "Čovek može biti dobrih proporcija i ako je debeo i nizak, ili visok i mršav, ili osrednji, i ko god ne zapaža ove razlike uvek će praviti svoje figure na jedan isti način i svi će međusobno ličiti kao da su braća, a ovo je za veliku osudu". Razlika u viđenju problema proporcija među ovom dvojicom najvećih teoretičara umetnosti renesanse, odgovara promenama koje su se desile u slikarstvu tokom 15. veka.

Naime, u Albertijevo vreme, kada su slikari još uvek radili u smislu vraćanja realizmu posle nerealističkog stila srednjeg veka, u interesu tog realizma je bilo neophodno da se utvrde približne proporcije ljudskog tela (budući da u srednjem veku one nisu igrale kod umetnika veliku ulogu). Stoga su Albertijeve teorije o proporcijama bile sredstvo za konstituisanje prve faze "renesansnog realizma".

U Leonardovo vreme, međutim, situacija je postala sasvim drugačija. Realizam je bio apsolutno ustanovljen i umetnici su sasvim dobro poznavali tačne proporcije ljudskog tela. Njihova tendencija je bila da ih koriste mehanički i tako učestvuju u stvaranju akademske uniformnosti. Sada je postalo potrebno dati suprotan savet nekadašnjem. Dakle, u borbi sa stilizacijom i monotonijom od kojih je firentinskoj umetnosti zapretila opasnost, Leonardo je uvećao značaj varijeteta u proporcijama ljudske figure.

Teorija proporcija je uopšte kod renesansnih umetnika nailazila na veliko oduševljenje. Njeni kanoni nisu samo predstavljali put do umetničkog majstorstva, već i način za dostizanje harmonije. Proporcije u slikarstvu, skulpturi i arhitekturi bile su nalik harmoniji u muzici i donosile su izuzetan užitak. Čuveni Leonardov crtež (sada u Venecijanskoj akademiji) bio je reprodukovan u jednom izdanju Vitruvijeve knjige iz 1511. godine, u cilju da ilustruje fenomen da se ljudsko telo sa ispruženim rukama i spojenim stopalima može upisati u krug, dok isto tako telo sa dijagonalno postavljenim ekstremitetima čini krug opisan oko pupka. Proporcije ljudskog tela su ovde povezane sa najsavršenijom geometrijskom figurom – krugom. Leonardo se trudio da dokaže Vitruvijeve matematičke formule, u smislu da ih stavi na čvrste naučne osnove pomoću empirijskih

istraživanja, i u tom cilju sakupljao je podatke sa živih modela.<sup>16</sup> U jednom povećem pasusu sakupio je sva do tada postojeća znanja o proporcijama delova ljudskog tela i dopunio ih onim do kojih je samostalno došao, i tako još jednom potvrdio da je svoj traktat zamislio kao svojevrсни priručnik za studije umetnosti.<sup>17</sup>

A da bi verno oslikao pokret ljudskog tela, slikar mora poznavati njegovu unutrašnju strukturu, svaki mišić i svaku venu. U tom cilju detaljno su opisani izgled i funkcije delova tela i organa, počev od embriona, pa preko usana, jezika, ruku... i ovaj deo se zaista može shvatiti kao pravi anatomski praktikum. Iz izvora se saznaje da je upravo ova skupina beležaka i skica, posvećena anatomiji ljudskog tela, bila na "umetničkom tržištu" najcenjeniji i najtraženiji deo Leonardove zaostavštine.

### PREDSTAVLJANJE DUHA

*"Duh je moć spojena sa telom..., jer ako je duh besteljni kvantitet, onda se zove vakum, a praznina u prirodi ne postoji".*

*Leonardo*

"Umetnik vidi spoljašnju površinu stvari, ali on mora poznavati organsku strukturu koja leži ispod da bi predstavio posmatranu stvar. Predstavljanje ljudske figure povlači za sobom poznavanje anatomije i proporcija, međutim, jednako važno je da slikar prodre u čovekovu dušu. Akcije moraju sugerisati motive koji su ih izazvali; lice i gestovi moraju otkriti sklop misli. Ljudsko telo je jedna vidljiva ekspresija duše. Ono je oblikovano sopstvenim duhom".

Leonardo je smatrao da je upravo predstavljanje duha najviši cilj njegove umetnosti. Njegov portret Mona Lize oduvek je smatran remek delom po ekspresiji unutrašnjeg života, a njegove ostale slike su takođe prebogat "unutrašnjim životom naslikanih likova. "Svaka mentalna akcija mora se obavezno odraziti u pokretu tela. Dobar slikar ima pred sobom dva glavna zadatka: kako prikazati čoveka i kako prikazati njegovu dušu. Prvi je jednostavan, drugi vrlo težak, jer ga treba predstaviti gestovima i pokretima delova tela; a ovo treba učiti od nemih, jer oni to bolje rade od ijedne druge vrste ljudi".

Postoje pokreti duha koji nisu praćeni pokretima tela (i oni su najteži za slikanje) i oni koji su praćeni pokretom tela. Pokret duha daje telu jednostavne i lake pokrete, nikako razbacane, jer njegov objekat je u duhu koji ne pokreće čula kad je zauzet samim sobom. Slikarstvo čoveka mora se ticati svakog pokreta, i onog napravljenog i vidljivog spolja, i onog nevidljivog, nežnog drhtaja duše. Pokreti su vesnici duše onoga ko ih čini i "ako treba prikazati nekoga ko izražava strahopoštovanje, ne treba mu dati izraz smelosti i nametljivosti, ili očajanja ili zapovednički izraz, kao što videh ovih dana jednog anđela koji je izgledao, donoseći blagovest, kao da hoće da istera Majku Božju iz njene sobe, uz pokrete koji su izražavali takvu uvredu koja može da se nanese samo najgorem neprijatelju. A Majka Božja je izgledala kao da hoće, sva očajna, da se baci kroz prozor".

### O AUTORITETIMA U UMETNOSTI

Isti argument kao i na polju apstraktnih spekulacija, Leonardo je primenio u principu autoriteta: "Mnogi me mogu okriviti zbog mog izjašnjavanja protiv autoriteta osoba koje su najviše poštovane, ne uzimajući u obzir da je moj rad predmet čistog i prostog eksperimenta koji je jedini pravi učitelj. Svako ko se u izvesnom argumentu poziva na autoritet, tom prilikom ne koristi svoju inteligenciju već samo memoriju". Ovo je, zapravo, nastojanje na ličnom testu, "testu zaradi znanja", koji je zamenio Albertijev i ranohumanistički "test autoriteta".

Upravo svesrdna vera u prirodu činila je da Leonardo ne odobrava one koji su nastojali da imitiraju stil drugih majstora: "Nikada ne imitiraj manir drugog slikara; u suprotnom ćeš biti prozvan nećakom a ne sinom prirode u tvojoj umetnosti. Ovo govorim onima koji od umetnosti žele slavu i čast, a ne onima koji preko nje žele da dođu do bogatstva". Izuzetak je pravio prema mladim slikarima koji su morali da studiraju radove majstora kao svojevršno treniranje, ali su morali da od te prakse odustanu što je pre moguće. Opasnost kopiranja stila drugog majstora leži u tome što odvodi u manirizam a to je, u Leonardovim očima, jedan od najgorih grehova, budući da manirizam isključuje naturalizam. Manirizam uopšte potiče od učestalog ponavljanja izvesnog slikarskog trika bez konsultovanja prirode, prilikom čega se formira jedna nesvesna navika i umetnik nije svestan da ide suprotno prirodi. Ista sudbina zadešava umetnika koji se oslanja na svoju memoriju umesto na direktnu studiju prirode.

Leonardo od umetnika traži samokritiku i oštre sudove. Svest mora, kaže on, biti uvek jasnija od dela. Autoriteti u ovome ne mogu da pomognu. U njegovom slikarstvu ovo je naročito istinito. On nikada nije zadovoljan sobom i uvek smatra da je sve nesavršeno i nedovršeno.

### O ŽIVOTU UMETNIKA

"Ako želiš da se predaš svojim studijama i slikarstvu, moraš se kloniti društva i prijatelja koji ne simpatišu tvoje slikarstvo. Ako budeš sam, bićeš sav svoj, a ako budeš u društvu jednog jedinog druga, bićeš upola svoj, i utoliko manje ukoliko budeš više ometan u svom radu... Ali, rado i strpljivo slušaj mišljenje drugih i dobro gledaj da li onaj koji te kudi ima pravo ili ne; i ako nađeš da ima – odmah ispravi greške, ako nađeš da nema – pravi se kao da ih nisi ni čuo, a ako je on čovek koga ceniš – dokaži mu da se vara..."

Najbolji ambijent za slikara je da slika u društvu drugih kolega. Tako može mnogo šta novo da nauči i da čuje o svom slikarstvu, i stideće se ako ne zadovolji kriterijum, a pohvale drugih daće mu podstrek i zdravu ambiciju (...). Slikar ne sme nikada da se povede za materijalnom dobiti, i ako bude slike radio samo da bi ih prodao, a ne i za svoju dušu, i ako bude gledao da što više njih proizvede ne vodeći računa da ih dovede do savršenstva, on nikada neće biti dobar slikar i njegova slava biće brzo zaboravljena". Važno je da dok slika, umetnik oseća pravo zadovoljstvo jer "božanstvenost ove nauke čini da se slikarev duh pretvara u neku vrstu božanskog duha, jer on ima slobodu i moć da govori pokolenjima o različitim osobinama raznih živih bića, biljki, plodova, predela, polja, odronjenih bregova, strašnih i užasnih mesta koja izazivaju strah kod onih koji ih gledaju, o dopadljivim, nežnim i ljupkim mestima sa raznobojnim cvećem, o rekama koje se spuštaju sa silinom velikih bujica, o moru i njegovim burama i peni..."

Jedno Leonardovo poglavlje govori o umetnikovom obrazovanju. On kaže da mladić treba najpre da izuči perspektivu, jer je ona mera svih stvari. Onda treba da preslikava crteže dobrih majstora, zatim da crta prema prirodi da bi proverio ono što je naučio. Teoretska priprema je pretpostavka praktičnog rada. Ispred svakog saznanja nalazi se veština gledanja. Manuelna sposobnost je potrebna i zahteva upornu vežbu, ali umetničko delo mora biti individualno shvaćeno i ono je slobodan izraz stvaralačke snage.

Kako je poznato da se bolje sudi o greškama drugih no o onim sopstvenim, Leonardo preporučuje da treba gledati odraz slike u ogledalu, jer u toj refleksiji učiniće se kao delo drugog slikara pa se bolje može suditi o greškama. On preporučuje uvek marljivo, pažljivo i sporo a ne gribo i brzo slikarstvo. Preporučuje što duži vremenski interval izrade dela, jer tako sud o njemu postaje savršeniji. U nizu slikarskih saveta, upućenih

kako studentu tako i zreloom slikaru, kaže i sledeće: "Slikarstvo opada i gubi u kvalitetu iz godine u godinu ako slikar nema ni jedan drugi standard do već urađenih slika drugih majstora (to se vidi kod rimskih slikara koji su uvek imitirali jedni druge pa je njihova umetnost konstantno opadala – posle njih došao je Đoto, Firentinac koji se nije zadovoljio da imitira dela svog učitelja Čimabua, budući da je bio rođen u usamljenim planinama naseljenim jedino kozama i sličnim životinjama i budući vođen prirodom u svojoj umetnosti, on je počeo od crtanja koza u pokretu po kamenju, a zatim je crtao i sve ostale životinje iz sela i tako je posle duge studije nadmašio ne samo majstore tog vremena već i sve one iz prethodnih vremena. Posle njega umetnost je ponovo opala, jer je svako počeo da imitira njegove slike..., sve do Tomaza iz Firence, zvanog Mozačo, koji je pokazao kako oni koji za svoj uzor uzimaju sve drugo osim prirode, učiteljice svih majstora, rade uzaludno. Jer oni koji uče samo prema autoritetima a ne po prirodi, oni su samo rođaci a ne sinovi prirode".

### ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Zahvaljujući svojim naučnim sklonostima i činjenici da je umetnički talenat predodredio da bude umetnik, Leonardo se pokazao kao preteča novoga doba. Njegova inteligencija je bila oslobođena religijskih i filozofskih autoriteta i potpuno posvećena istraživanju i posmatranju. Nosio je poverenje u razum, poverenje u iskustvo kao neposredni kontakt sa prirodom, poverenje u nauku koja nije odvojena od umetnosti i tehnike. Zbog toga je nazvan "univerzalnim genijem".<sup>18</sup> I kada je (često) napuštao svoja dela ne podarivši im konačan izgled, bilo je to u skladu sa njegovim principom neprekidne sumnje u istinitost svoga rada, u sveprisutnoj težnji ka savršenstvu. Svoju "nauku o slikarstvu", začetu u univerzumu kao organizovanom kosmosu koji savršeno korespondira sa poljem umetnosti, nastojao je da u celini zasnuje na Prirodi, "učiteljici slikarstava". U svemu tome nije on bežao ni od mašte, kreativnosti i invencije umetnika. Kada govori o tome kako povećati sopstveni talenat i stimulisati invenciju, on savetuje slikara da gleda u zid sa različitim mrljama ili u rastureno kamenje, oblake, pepeo, blato. "I ako se u sve to dobro udubiš i razumeš, možeš naći zaista zadivljujuće ideje i mozak ti je stimulisan za različite pronalaskes. Jer nejasnim stvarima um je podstaknut na inventivnost".

Leonardo je bio prvi koji je u svojoj umetničkoj praksi izneo pravu sistematičnu studiju predmeta i pojava ne manje no u svojim teoretskim radovima. Iako njegovo slikarsko delo nije obimno (čak i kada uzmemo u obzir i sve izgubljene slike i nacрте), njegov uticaj na slikarstvo onog vremena i narednih generacija postavio se kao izuzetno dalekosežan.

Posmatrano kao vrsta znanja, o umetnosti slikarstva on sudi na osnovu dva principa: istinitosti njenih premisa i metoda i kompletnosti znanja prikazanog u njenoj produkciji. Ovo ukazuje na to da je upravo kompletnost sa kojom umetnost reprezentuje prirodu glavna norma na osnovu koje se sudi.<sup>19</sup>

Na putu razvoja umetničke teoretske misli kroz renesansu, koja počinje Albertijem i ranim humanistima i završava se pozno- renesansnim (manirističkim) idejama Mikelandelove umetnosti, Leonardo stoji ne samo kao osnov za razumevanje svoga vremena već i kao prekretnica između dve značajne i međusobno suprotne umetničke epohe. Leonardovo nastojanje na "naučnosti slikarstva" i to pre svega preko matematičkih metoda, što čini i značajan deo Albertijeve teorije, Mikelandelo je već sasvim zapostavio. Ali, Leonardo je, uz sve svoje egzaktne principe, insistirao i na neprikosnovenosti čula u ljudskom znanju. Tako nam Mikelandelove izjave, npr. ona koju beleži Lomaco da su "sva geometrijska ili aritmetička razmatranja, i sva opravdanost perspektive beskorisna čoveku bez očiju",<sup>20</sup> ili ona koju mu pripisuje Vazari da je "neophodno imati kompas

u očima a ne u ruci, jer ruke rade a oči sude", mogu izgledati razumljivije i kao sastavni deo svojevrstne "evolucije" renesansne umetničke misli. Mikelandelo je negirao u celini ideju da je priroda zasnovana na opštim zakonima i univerzalnoj pravilnosti, smatrajući, kao izraziti oponent Direrovog tretiranja proporcija ljudske figure, da fiksna pravila ne mogu postojati i, kako kaže Vazari, "pravio je svoje figure sa proporcijama 9, 10 ili čak 12 glava sadržanih u telu, smatrajući da će na taj način postići potpunu harmoniju gracioznosti, koju priroda do tada nije prikazala". Za nov kanon lepote, koji se oslanjao više na maštu i individualnu inspiraciju nego na poslušnost prema utvrđenim pravilima, i koji će u potpunosti prihvatiti i dalje razvijati nova generacija slikara – maniristi, neophodnu ideološku osnovu pružili su upravo Leonardovi spisi. Leonardo kritikuje Albertijev princip traženja idealnih i opšte-primenljivih proporcija, naglašavajući da prirodu treba predstavljati i u svim svojim nepravilnostima i neobičnostima, i da lepota leži, ne u opštem i idealnom, već u individualnom i karakterističnom. "Neobične i promenljive stvari posebno su privlačile njegovu pažnju. On je možda prvi osetio onaj deo umetnosti koji nije zasnovan na dopadljivosti...". Uz sve to, on je i snažan protivnik Albertijevog antropocentrizma, i istupa kao podjednaki ljubitelj svega, i živog i neživog, od čoveka do biljke.

#### Fusnote:

- 1 Leon Batista Alberti (1404–1472), dela: *De re aedificatoria*, Florence, 1485; *Della pittura libri tres*; *De statua*.
- 2 Leonardo da Vinci (1452–1519).
- 3 Budući da je Leonardo bio levak. Osim ovih sačuvanih, pretpostavlja se da su mnoge beleške i skice izgubljene. A mnoge, pisane nekim naročitim pismom i složenim skraćenicama, ostale su nam još uvek nepristupačne.
- 4 J.P.Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1880–3, and 1939; C.Ravaisson–Mollien, *Les Manuscrits de Leonard de Vinci*, Paris 1881–91; *Codex Atlanticus* (ed), Rome, Accademia dei Lincei, 1884–1904; Beltrami, *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano*, Milan 1891; *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford University Press 1998.
- 5 U literaturi se kao sastavljač najčešće pominje Frančesko de Melci, koji je bio sledbenik i omiljen Leonardov učenik. Posle Leonardove smrti, 1519. godine, Melci je postao naslednik njegovih spisa, knji-

ga i instrumenata, koje je do svoje smrti, 1570. godine, čuvao u svom letnjikovcu u Vapriju.

- 6 U Vatikanskoj biblioteci se nalazi kao Codice Urbino. Ovaj rukopis čini bazu izdanja Leonsardovih spisa u "Quellenschriften für Kunstgeschichte" od Heinricha Ludwiga iz 1882. godine.
- 7 Generalizovanja koja izvodi obično su blisko povezana sa radom njegovih prethodnika, posebno srednjovekovnih filozofa.
- 8 L.Ghiberti, *I Commentari*, ed. J.Schlosser, Berlin 1912.
- 9 John Peckham, *Perspectiva Communis*, Milan 1482. Peckham nije, naravno, imao na umu nikakvu vezu između perspektive i slikarstva, i perspektivu je razmatrao čisto kao optičku studiju, često ističući superiornost oka u odnosu na uvo i druga čula (i na taj način dao temelj budućim raspravama o slobodnim veštinama).
- 10 Ekvikola (*Equicola*,. *Instituciones... con un eruditissimo discorso della pittura*, Milan 1541) navodi viđenje Eupompusa da slikarstvo ne može da postoji bez temelja na aritmetici i geometriji.
- 11 Koji opisuje slikarstvo kao muta poesis i poeziju kao pictura loguens.
- 12 Koliko je poznato, on se bavio slikarstvom, arhitekturom (učestvovao je u gradnji Milanske katedrale), vajarstvom (dobio je porudžbinu da napravi konjaničku skulpturu vojvode Frančeska Sforce, za čiji su kolosalni model savremenici mislili da se graniči sa čudom), kao i poezijom i muzikom. Zna se da je umeo da peva i da je javno svirao loutu na dvoru Lodovika Sforce. Interesovao se za matematičke nauke, mehaniku, civilno i vojno inženjerstvo (imao je glavnu reč u izgradnji kanala Marteza, radio kao ratni inženjer za Čezara Bordžiju), a odlikovao se i zabavnim veštinama: mačevanjem, igranjem, jahanjem.
- 13 Ova Leonardova teorija predstavlja početak one sistematizacije gestova i ekspresija koja je dovedena do najvišeg stepena u Francuskoj u 17. veku.
- 14 Vidi napomenu 12.
- 15 Odeljci sa naslovima: "Kako naslikali noć", "Kako naslikati oluju", "O predstavljanju drveća u pejzažima", "Predstavljanje listova biljaka", "Predstavljanje četiri godišnja doba", "Opis potopa i kako ga predstaviti u slikarstvu" i dr.
- 16 U svojim beleškama Leonardo se poziva na Vitruvija i njegovo delo "De architectura".
- 17 "Od korena kose do dna brade je desetina ljudske visine; od dna brade do vrha glave je osmina ljudske visine; širina ramena je četvrti deo ljudske visine... Razdaljina između brade i nosa i između obrva i početka kose je jednaka visini uva i iznosi trećinu lica..."
- 18 *Homo universalis*.
- 19 Značaj koji Leonardo pridaje kompletnosti sa kojom umetnost reprezentuje prirodu, kao svojevrstnoj i sveobuhvatnoj dimenziji istine, vidi se najjasnije u raspravi o dostojanstvu različitih umetnosti.
- 20 G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milan 1584.