

Arhe X, 20/2013
UDK 730 Rodin : 141.131
Originalni naučni rad
Original Scientific Article

IVA DRAŠKIĆ VIĆANOVIĆ¹
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

LIK I MISAO U SKULPTURI OGISTA RODENA

Sažetak: Tekst predstavlja pokušaj specifične fenomenološke analize koja otkriva međusobnu vezu skulpture Ogista Rodena i njenog likovnog izraza i filozofije neoplatonizma. Autor tretira neoplatonizam kao filozofsku prizmu kroz koju se može posmatrati skulptorski postupak Ogista Rodena. Autor ističe filozofski značaj *non finito* estetskog principa (principa nedovršenosti) i skulpture njime definisane i označava ga kao „metafizičku prečicu“ zbog njegove likovne i filozofske snage.

Ključne reči: lik, misao, Roden, skulptura, nedovršeno, estetika, neoplatonizam

„Svako veliko umetničko delo“, kaže Ogist Roden (Auguste Rodin), „dovodi nas do granice onoga što se može spoznati. Svi majstori stignu do zida onog zabranjenog gaja u kom boravi nedokučiva Tajna. Neki od njih bolno ozlede čelo lupivši glavom o zid, drugima, pak, onima čija je uobrazilja vedrija, pričinjava se da preko zidova čuju milozvučne ptice koje nastanjuju tajni vrt“².

Drugim rečima, svaki veliki umetnik izvodi nas *meta ta fizika* i daje nam u sjaju čulnosti, kroz lepotu, da naslutimo transcendentno.

Jedan od takvih bio je, bez svake sumnje, Ogist Roden.

Jedan od takvih bio je i njegov veliki prethodnik Mikelandelo Buonaroti (Michelangelo Buonarroti).

Za Rodenove skulpture, kao i za Mikelandelove, može da se kaže da su filozofske misli očulotvorene u kamenu, zarobljene u kamenu i bronzi, ali tako suptilno zarobljene i držane mermerom i bronzom da nam upravo činjenica što su materijom sputane i zadržane omogućava da ih prepoznamo, protumačimo i doživimo.

Rodenova dela (kao i Mikelandelova) nude nam ovaploćenu u tvrdom materijalu, nude našem čulnom doživljaju, *aisthesis* –u, tananu filozofsku spekulaciju koja jedan od svojih oslonaca ima, prema našem mišljenju, u filozofiji novoplatonizma.

I to je ono što je fascinantno u ovom skulptorskom opusu koji se upravo iz tog razloga može označiti kao „metafizički“ a koji je definisan *non finito* principom, odnosno principom nedovršenosti.

¹ E-mail adresa autora: ivadraskicvicanovic@gmail.com

² Pol Gzel, *Roden o umetnosti*, str. 116-117.

Kada govorimo o **principu** nedovršenosti u estetici imamo na umu situaciju kada je umetničko delo hotimice nedovršeno, sa punom svešću, dakle – namerom autora, ne prosto napušteno u jednom trenutku stvaralačkog procesa, već koncipirano po principu estetske nedovršenosti. Samo u ovakvom slučaju nedovršenost dobija dignitet stvaralačkog principa. Takvo delo predstavlja pravu radost za teorijski um jer se krajnje suprotno, ali čvrsto i štaviše opipljivo i vidno, dotiče bitnih filozofskih problema.

Jedan od najupečatljivijih primera hotimice nedovršenog umetničkog dela u istoriji likovnih umetnosti, očigledna primena principa nedovršenosti kao stvaralačkog umetničkog principa, jesu Mikelandelove skulpture poznate pod italijanskim nazivom *non finito* – nedovršeno. One se i zovu samo tako *non finito*, nedovršene, jer je njihova hotimična nedovršenost upravo onaj momenat koji ukazuje na njihovu estetsku suštinu.

Zajednička karakteristika svih Mikelandelovih *non finito* skulptura je snažan kontrast između grubog – i vizuelno i taktilno grubog – i neobrađenog kamena (mermera) i fino modelovanog ljudskog tela (uglavnom muškog akta) koje se izdvaja, kao da izviere iz te grube, neobrađene podloge. Dakle prepoznatljiva je gruba podloga iz koje se izdvaja oblik. Drugo vrlo bitno kada je reč o Mikelandelovom *non finito* opusu je sama njegova skulptorska tehnika poznata takođe pod nazivom *non finito*, tehnika koja podvlači efekte svetlosti i senke i ostavlja vidnim tragove oruđa kojim majstor modeluje – dleta i zupčastog dleta.

Zašto naziv *non finito*? Upravo zbog ovog segmenta koji hotimice ostaje u rudimentarnom stanju, stanju u kakvom ga je iznedrila priroda, za ljudsko oko stanju bezobličnom, amorfnom, neodređenom.

Pomenute osobine *non finito* estetskog principa karakterišu *mutatis mutandis* i skulptorski postupak Ogista Rodena.

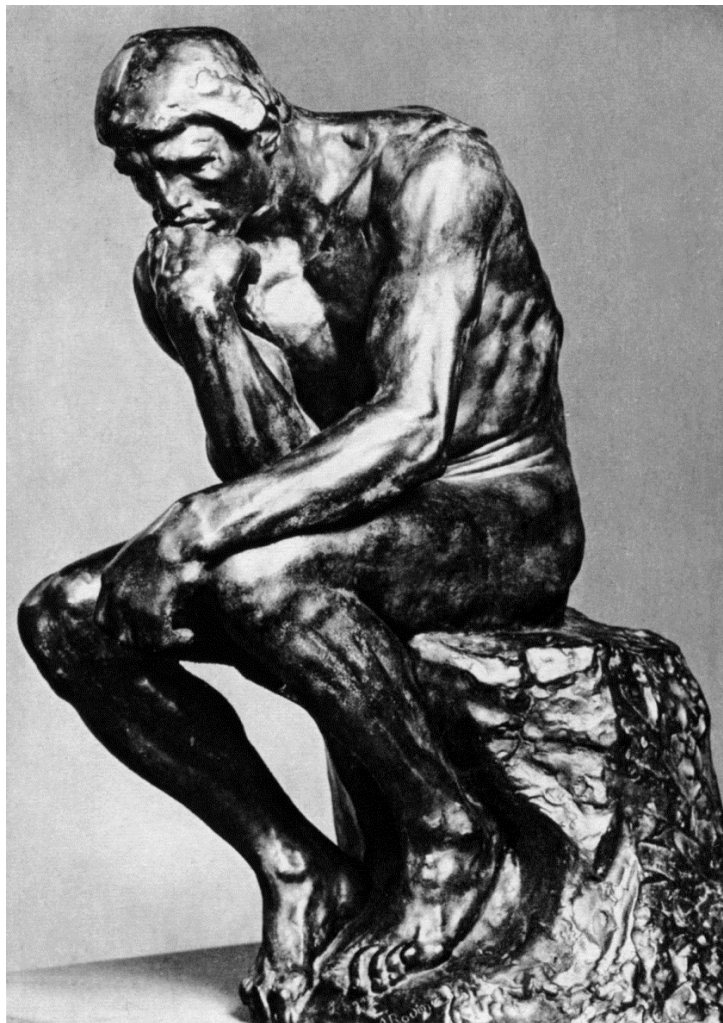
U ovom tekstu pokušaćemo da dokažemo da transparentnost slojeva Rodenove skulpture nudi i omogućuje recipijentu pojavljivanje tanane filozofske spekulacije i da njegov skulptorski opus zaslužuje naziv „metafizička skulptura“; u ovoj našoj analizi akcenat ćemo staviti na vezu Rodenovog skulptorskog opusa i nekih ključnih ideja neoplatonizma.

MISAO JE KRIVA

Ogist Roden, iako (za razliku od Mikelandela Buonarotija) nije sedeo na gozbama Neoplatonske akademije u Firenci i nije čedo epohe u kojoj su revitalizovani Platon i Plotin, izradio je ipak nekoliko skulptura natopljenih neoplatonizmom. To su na prvom mestu *Mislilac*, *Razmišljanje i Misao*, zatim *Poljubac*, *Ona koja je bila lepa* i *Balzak*.

Snažno u prilog našoj tezi da nas direktno, neposredno i kraćim putem *meta ta fizička* vode upravo ona umetnička dela koja su određena *non finito* principom i da su ona filozofska misao zadržana u kamenu, govore čuvene Rodenove skulpture *Mislilac i Misao* i *Razmišljanje*.

Već sama njihova imena nagoveštavaju pokušaj filozofske spekulacije; ono što je impresivno u ovim delima jeste činjenica da je najtananija metafizička spekulacija uspešna, oživljena – u kamenu.



SLIKA 1, Roden, *Mislilac*

Prvi utisak koji ostavlja Rodenov *Mislilac* kao da ne odgovara nazivu skulpture. Čini se da pod pojmom mislioca svako *a priori* očekuje suptilniji, misaoniji lik, finije crte lica i možda čak i ne tako snažno telo. Naš drugi utisak, međutim, daće za pravo Rodenu u njegovoj viziji i tumačenju mislioca.

To muško biće koje sedi isturenih kolena na komadu grubo obrađenog kamena i desnom šakom podupire bradu u tipičnom stavu zamišljenosti, puno je neke sirove i neukroćene snage koja izbija ne samo iz njegovih širokih pleća i nabreklih mišića ruku i nogu, već i iz nezgrapno postavljenih stopala i šaka koje kao da su suviše velike i snažne za stav u kome su se zatekle a koji je prouzrokovan procesom razmišljanja.

Prekrupne i presnažne šake i stopala svikli na grub rad i naporno kretanje, dirljivo su nespretni u svom neuspelom pokušaju da zauzmu uljudno malo prostora i osvoje sofisticiran pokret koji je posledica procesa mišljenja.

Lice Rodenovog *Mislioca* jeste takođe lice nemislećeg bića koje se po prvi put uhvatilo ukoštac sa novim začuđujućim stanjem; Snažne kosti glave sa niskim čelom ispod kose nalik na kapu; spuštene, teške vede napregnute misaonim procesom, spljošten nos i usta i podbradak priljubljeni, gotovo uronili u ogromnu šaku... To je bez svake sumnje stvor kome je misaoni proces bolan i naporan i koji u njemu izaziva tugu. Kako kaže Leonid Andrejev u svojoj drami *Misao*: „Misao je kriva“. Njegova materijalna egzistencija, njegova naglašena čulnost i fizička snaga bivaju prožete duhovnim principom i taj proces oduhovljavanja, prožimanja duhovnošću bića, mučan tom biću, i izaziva dirljivu i bolnu nedoumicu na njegovom licu.

Skulptor nam je majstorski ponudio u kamenu novoplatonski koncipiran sukob duha i tela; dva principa se vidno i bolno sudaraju, teška, masivna ljuštura tela pritiskuje i okiva duh, ali, s druge strane i njena nezgrapna masivnost se slama unutrašnjom duhovnom energijom. „Misao je kriva“. Ne prija ljušturi misao, niti misli prija ljuštura. I naravno, potpuno fascinantna je i ovde očulotvorenost suptilne filozofske spekulacije. Mikelandelova tehnika *non finito* u Rodenovom slučaju impresionistička, sa akcentovanim kontrastom svetlosti i senke, grubo obrađenim površinama i rudimentom kao podlogom, savršeno je u funkciji likovno – metafizičke poruke umetnika.

„Kada dobar vajar modeluje ljudski torzo“, kaže Roden, „on ne daje samo mišiće, već život koji ih oduhovljuje... više nego sam život... onu silu koja ih je uobličila i udahnila im bilo ljupkost, bilo snagu, bilo ljubavnu privlačnost, bilo neukročenu bujnost“³.

Kod njegovog *Mislioca* vidna je sila koja je uobličila to biće i udahnila mu snagu i neukročenu bujnost koju sada slama i razdire misao. Pol Gzel, očigledno sa duboko proosećanim doživljajem Rodenovog dela kaže: „Izgleda mi da vas je kod ljudskog bića najviše zanimala ona čudna nelagodnost duše okovane u telu. ...Vi ste u svojim delima ispoljili tu netrpeljivost duha prema okovima materije. U vašem *Misliocu* užasni napor meditacije koja uzalud teži da obuhvati ono apsolutno, lomi i grči atletsko telo, savija ga, klupča ga, mrvli ga..... Je li tako majstore?“. „Ne kažem da nije“⁴, odgovara Ogist Roden, potvrđujući Mikelandelov neoplatonski motiv u svojoj umetnosti.

GRČ REFLEKSIJE

Druga Rodenova skulptura sa otvoreno metafizičkim ambicijama je *Razmišljanje*, po mnogima jedno od najuzbudljivijih Rodenovih dela.

³ Pol Gzel, *Roden o umetnosti*, str. 114.

⁴ *Ibid.*, str. 118,



SLIKA 2. Roden, *Razmišljanje*

Pol Gzel skulpturu *Razmišljanje* opisuje na sledeći način: »To je lepa mlada žena čije se telo bolno grči. Izgleda kao da je razdire neka tajanstvena bol. Glavu je duboko pognula. Usne i očni kapci su joj sklopljeni i moglo bi se pomisliti da spava. Ali bolni izraz njenih crta otkriva dramatični napor duha».⁵

⁵ Pol Gzel, *Roden o umetnosti*, str. 97.

Ono što najviše iznenađuje, po Gzelu, „kad je čovek gleda to je što nema ni ruku ni nogu. Izgleda kao da ih je vajar razbio u nastupu nezadovoljstva samim sobom. I čovek mora da zažali što je jedna tako snažna figura nepotpuna, što je pretrpela tako svirepe amputacije“. Izrekavši pred Rodenom kako kaže „i protiv svoje volje“ to osećanje, dobio je sledeći odgovor:

„Šta mi vi to prebacujete? Verujte mi da sam namerno ostavio statuu u ovom stanju. Ona prikazuje Razmišljanje. Eto zašto nema ni ruku da dela, ni nogu da hoda. Zar niste, zbilja, primetili da razmišljanje kad se u njemu ode sasvim daleko, nameće tako jake argumente za najprotivrečnije solucije da nalaže nepomičnost“⁶.

Sjajna Rodenova analiza fizičke manifestacije procesa razmišljanja što i jeste posao skulptora, odnosno likovnog umetnika uopšte – da utvrdi i prikaže vezu stanja duha i pokreta tela, čulima dostupnu vidljivu manifestaciju unutrašnjih procesa.

U ovom kontekstu posmatran zanimljiv je i Sokratov, da ga tako nazovemo, „filozofski grč“.

Jedan od najmisaonijih likova u ljudskoj istoriji, Sokrat iz Alopeke, sin Fenarete i Sofroniska, u trenucima intenzivnog razmišljanja nije mogao da se pomeri s mesta. Stajao je satima, potpuno nepomičan, pogleda uprtog u jednu tačku i razmišljao, odnosno, sokratski – razgovarao sa samim sobom. Kad se Sokratu javi ono što on naziva svojim demonom, Sokrat, ma gde se zatekao – zaustavlja se, stoji i misli satima. Savremenici, štaviše, kažu da je Sokrat u najnezgodnijim prilikama, usred ratnog okršaja naprimer, imao običaj da stoji ukočen prkoseći zbivanjima oko sebe. Očigledno, potrebno je vreme za razgovor, za istinski dijalog sa samim sobom, a ako je iko umeo da ga vodi i životno držao do njega – bio je to Sokrat.

Njegovo iskakanje iz kolotečine svakodnevnog mišljenja manifestuje se i fizički – Sokrat bukvalno, u fizičkom smislu, zastaje i ne može da funkcioniše dok zagrljaj filozofskog demona malo ne popusti. Njegov filozofski, misaoni grč bio je tako snažan da da mu je u potpunosti onemogućavao pokret.

Čini se da je Sokratov slučaj primer najsnažnijeg, štaviše možemo da kažemo i najdramatičnijeg iskakanja sa nivoa svakodnevnog na ravan filozofskog mišljenja.

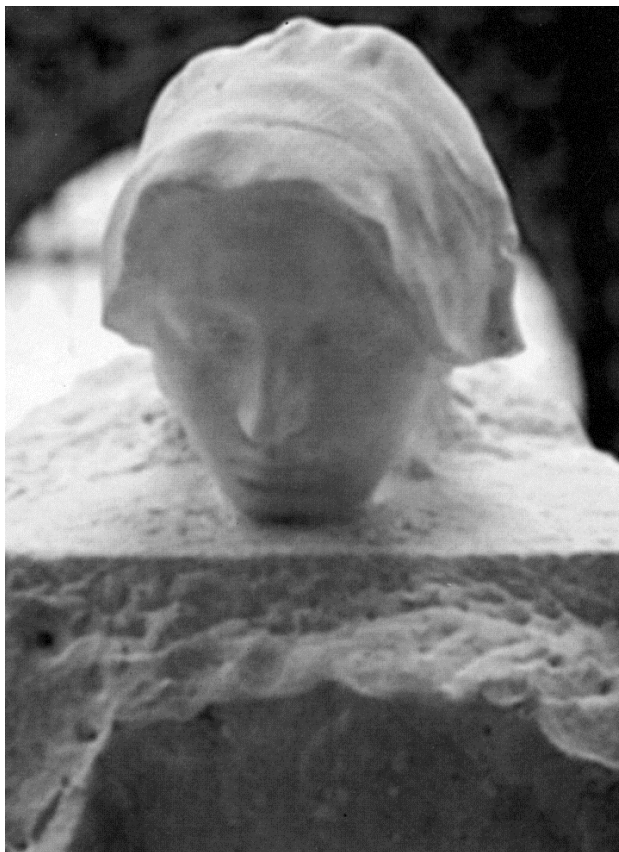
Šekspirov besmrtni Hamlet takođe, životno u grču refleksije, koja kako reče Pol Gzel „amputira“ telo, pokret, akciju, ne može da funkcioniše u svakodnevnoj, praktičnoj ravni i nijednu svoju odluku, plod živih misaonih procesa njegovog duha ne može da sprovede u delo, sputan sve novim nadolazećim misaonim procesima koji preispituju već rešeno. „Misao je kriva“ kako kaže Andrejev.

Likovna sredstva Rodenova i u ovom slučaju počivaju na Mikelandelovom principu nedovršenosti. „Namerno sam je ostavio u ovom stanju“, kaže Roden – u stanju fizičke nedovršenosti. Forma lika na krajevima prelazi u besformno, u rudiment koji je ovde simbol nepomičnosti i koji na ovoj skulpturi predstavlja i nemoć misli da razreši sve što je ophrvava, „njeno lupanje čelom“ o transcendentno, nemoć da savlada sveukupni duhovni prostor koji se nameće kao predmet misli i njenu nesposobnost za akciju, nesposobnost da sprovede u delo plodove kontemplacije.

⁶ *Ibid.*, str. 98.

SKROMNOST REFLEKSIJE

Drugačija vizija misli, nežna, liriska, je Rodenova skulptura baš pod tim nazivom *Misao*.



SLIKA 3. Roden, *Misao*

Po Mikelandelovom konceptu likovnog suprotstavljanja grube, neformirane podloge i suptilno uobličene lika izrasta u Rodenovoj *Misli* ljupka i smerna ženska glava i to glava mlade žene sa produhovljenim licem i nečulnim ustima. Brada joj je oslonjena na podlogu, štaviše uronjena u nju, pogled uprt preda se. Na glavi ima čudnu kapu koja pojačava utisak njene mladalačke smernosti i skromnosti. *Non finito* tehnika sa akcentom na kontrastu neobrađene, gole materije i modelovanog, oživotvorenog i oduhovljenog s jedne strane i akcentom na kontrastu svetlosti i senke, savršeno je u funkciji Rodenove ideje. Glava kao da izranja iz tame u svetlo; ali ujedno ona sama kao Plotinovo Jedno isijava svetlost; ona ne ulazi u auru svetlosti koja je njoj tuđa i nije njena, ona izrasta u sopstvenu emanaciju svetlosti i štaviše rasvetljava mrtvu materiju pod sobom.

Čarobnjak Ogist Roden uspeo je da očulotvori misao u materiji i to u najtvrdjoj – kamenu. Misao se nadvija nad svoj predmet, posmatra ga i proučava mirno – ovaploćenje *Theorie*, odnosno kontemplacije. Izraz lica pribran i smeran, smeran do melanholijske. Sokratsko „Znam da ništa ne znam“, suština misaonosti i mudrosti, predočeno nam je likom ove svetlošću oduhovljene fizionomije mlade žene i pojačano utiskom koji ostavlja njena čedna kapa; ali nema kod nje sokratske mediteranske vedrine i superiornosti, superiornosti koja ironijom uvek probija kroz Sokratovu filozofsku skromnost i kroz njegovo „Znam da ne znam“, i „Ti me pouči“. Ova je misao plotinovski koncipirana – bolna, napregnuta, ekstatična, mistična, svetlošću prožeta i svetlošću oduhovljena. Ona izrasta iz podloge i suštinski je nadilazi aktivnim duhovnim principom koji se čulno očituje kao svetlost, lepota svetlosti, ona prožima i osmišljava inertnu materiju koja je ispod nje – i fizički i suštinski. S druge strane, rudiment pod njom je čvrsto drži, lomi joj krila i ne da da uzleti – brada joj je prikovana za podlogu. Šta hoće da nam sugeriše Ogist Roden? Hegelijansku tezu da je misao uvek upućena na predmet i njime držana i zarobljena, ili nemoć misli, duhovnog principa kao takvog da u potpunosti prožme i savlada materiju? I jedno i drugo, vrlo verovatno.

VIZUELIZACIJA STRASTI

Pogledajmo sada Rodenov glasoviti *Poljubac*:

Muškarac i žena sjedinjeni u poljupcu izranjaju iz mikelandelovski, *non finito* koncipiranog, grubo obrađenog mermernog postolja. Estetski uzbudljiv kontrast fakture grubog, hrapavog postolja i fino modelovanih tela ljubavnika koja vizuelno doživljavamo kao glatka i meka, ima još jednu bitnu konotaciju – to je kontrast čulne, ovozemaljske strasti koja prožima ljubavnike i čiji je likovni simbol rudimentarno postolje i duhovne ljubavi koja ih privlači jednog drugom i koja kao da ih goni da preskoče, transcendiraju granice fizičke čulnosti.

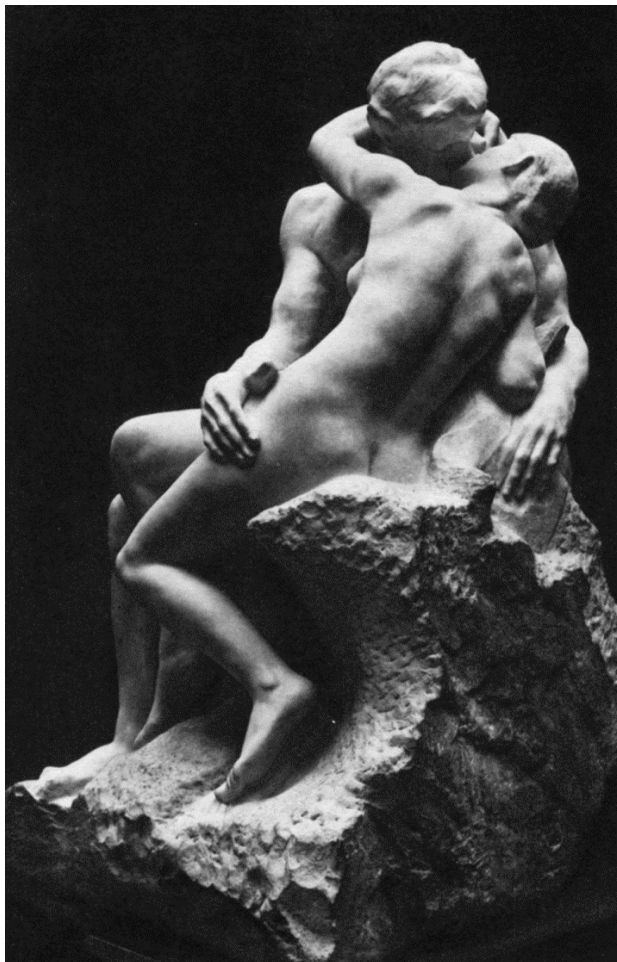
Izvanredan utisak u našem prvom vizuelnom kontaktu sa ovom skulpturom ostavljaju leđa žene koja su vajana sa rafinmanom i ljubavlju, a neposredno suprotstavljena grubom kamenu iz koga se izdvajaju, kao i leđa njegove *Danaide* imaju „mnoštvo ispupčenja i ulegnuća... beskrajno talasanje udubljenja i na krstima sve ove divne jamice. To je istinska put“, kako kaže Roden. „Kao da je isklesana poljupcima i milovanjem!“.

I kao kod *Danaide* stopalo žene, mekano i nežno, u direktnom kontaktu sa hrapavom podlogom koja može da ga ozledi, pojačava utisak ženstvenosti cele figure.

Dok gledamo Rodenov *Poljubac* kao da čitamo Platonovu *Gozbu* – od želje za telom, lepotom telesnosti ka želji za posedovanjem duše, lepote duhovnosti, vuče sila erosa naviše i izvlači, isteže tela ljubavnika koja iako fizički spojena, iskazuju žudnju za potpunijim spajanjem duše s dušom i kao da se muče, grčevito se tražeći – i ne nalazeći – u poljupcu.

Tako nas i Roden likovno, vizuelno vodi naviše – od grubog neobrađenog kamenog postolja koje kao simbol neoplatonski shvaćenih okova fizičke čulnosti steže tela ljubavnika, preko *tropo finito* vajanih tela muškarca i naročito žene s predivnim leđima ka njihovom grčevitom zagrljaju i spajanju lica u poljupcu u emanaciji strasti kojoj je

fizička i telesna samo put; put lucidno viđena i kao sredstvo ostvarenja želje i ujedno kao prepreka duhovnoj žudnji, žudnji za potpunim spajanjem i prelaskom u modus androgina iz Aristofanove besede u *Gozbi*.



SLIKA 4. Roden, *Poljubac*

Unutrašnja protivrečnost strasti same koja koristeći fizičko i telesno, platonsku ljušturu i okov duše, ujedno pokušava da ga odbaci, nadiđe, transcendira, stremeći ka jedinstvu duša, očulotvorena je u mermeru Rodenovim *Poljupcem*. To je ustvari formulacija onog specifičnog metafizičkog naboja ove skulpture. „Čudna nelagodnost duše okovane u telu“ o kojoj govore Roden i Gzel, ispoljava se ovde kao nelagodnost ljubavne strasti koja žudeći za telom, za posedovanjem tela – zbog lepote fizičke čulnosti i kroz nju – želi ujedno da ga se oslobodi i da ga poništi. Kao što vatra koristi drvo da bi gorela i zbog njega, na osnovu njega gori, uništavajući ga samim tim procesom, tako i

eros plamsa kroz telesnost poništavajući je ujedno tim svojim plamenom i stremeći uvis ka vantelesnom i nadtelesnom jedinstvu.

Potresna slika ljudske ljubavi koja nam je data kao večiti sukob ali i prožimanje duhovnog i telesnog.

Kao što kod *Mislioca* misao mrvli i lomi ljušturu telesnosti koristeći je kao svoje stanište, tako u *Poljupcu* eros slama i sagoreva telesnost upotrebljavajući je kao gorivo za svoj plamen, to jest upotrebljavajući je ujedno i kao medijum svog plamsanja, odnosno postojanja.

VIZUELIZACIJA PROPADANJA TELESNOSTI



SLIKA 5. Roden, *Ona koja je bila lepa*

Ona koja je bila lepa, skulptura koju je Roden izradio kao svojevrsnu vizuelizaciju Vijonove pesme *Lepa oružarka*, predstavlja ostarelu, ružno ostarelu, kurtizanu. Možda je ovde upravo irelevantno što je u pitanju kurtizana, mnogo je važnija činjenica da je u pitanju žena koja je sad ružno stara a koja je nekad bila lepa. Doduše, Mikelandelo Buonaroti je bio uveren da „kreposne žene zadržavaju svežinu duže nego nekreposne“⁷, odnosno, drugim rečima, da bludnice brže i ružnije stare. Ovo je, prema svedočenju Kondivija, izjavio kada su mu prigovarali da njegova *Pieta* iz crkve Svetog Petra iz njegove rane faze (rađena tehnikom zvanom *tropo finito*), izgleda suviše mlada da bi bila majka odraslom sinu u muževnom dobu. „To je devica“, branio je svoje delo Mikelandelo, „u čije se grudi nikada nije prikrala ni najmanja putena želja koja bi delovala na telo“.

Suviše čedna da bi starila dakle. Možda je u ovom kontekstu od značaja što je *Ona koja je bila lepa* replika na Vijonovu *Staru oružarku*, odnosno prikaz ostarele bludnice. A možda je jedno remek delo prošlosti na tu istu temu, Donatelova potresna i gotički ekspresivna *Magdalena* bilo izazov Rodenu da izradi svoju verziju starice koja kao breme mladosti nosi i iščezavanje nekadašnje fizičke, telesne lepote i činjenicu da je svoje čari prodavala za novac.

Bilo kako bilo, pred nama je još jedno veliko Rodenovo delo i ujedno primer onoga što smo nazvali „metafizičkom skulpturom“ zbog svog intenzivnog filozofskog naboja i mogućnosti da nas kroz medijum čulnosti uputi „s one strane granica fizičkog“.

Ona koja je bila lepa, očulotvoreno, otelotvoreno propadanje telesne lepote kao takve.

Pol Gzel kaže da ova skulptura izložena u Luksemburškoj palati ostavlja porazan utisak „na mnoge posetioce a naročito posetiteljke. Zapazio sam“, kaže on, „kako žene rukama pokrivaju oči da bi se oslobodile tog priviđenja“⁸.

Prizor jeste u izvesnom smislu zastrašujući; za mladu osobu još uvek udobno smeštenu u sopstvenu telesnost, očaranu pristalošću svoje fizičke „ljuštare“ i „okova duše“ i zanesenu zadovoljstvima fizičke čulnosti koje „ljuštura“ još uvek pruža, prizor *Ona koja je bila lepa* podseća na Mazačovu (Masaccio) poruku sa freske *Sveto Trojstvo* koja se odnosi na prikazani kostur u donjem delu freske „Ono što si ti ja sam nekada bio, ono što sam ja, ti ćeš biti“.

Livena u bronzi, koju Mikelandelo nije voleo zbog suviše obojenosti i možda sjaja, *Ona koja je bila lepa* sedi na grubo modelovanom postolju, sedi pogrbljena, glave obojene naniže, ruku koje kao da su joj vezane na leđima. Svaki segment tela je dramatično uništen procesom starenja, odnosno trajanjem telesnog u vremenu: samo lice koštunjavo i zborano izgubilo je čak odlike pola i da nije slabe, proredene kose umotane u neku vrstu punđe na potiljku, mogli bismo pomisliti da je u pitanju lice ostarelog muškarca. Pogrbljena pleća su sva satkana od kostiju, žila i naborane kože, ruke, čvornovate i sparušene bespomoćno počivaju na leđima, kao kod Mikelandelovog *Pobunjenog roba*, uvezane okovima fizičke čulnosti, okovima telesnosti koji podrazumevaju podređenost, kako bi rekao Kant kauzalitetu prirodne nužnosti, odnosno neumitnu podložnost propadanju i nestajanju. Usahle grudi, naboran i opušten trbuh, žilave, čvornovate noge, sve je u funkciji izraza nužnosti propadanja koja je usud fizičke čulnosti.

⁷ Vil Djurant, *Renesansa*, str. 418.

⁸ Pol Gzel, *Roden o umetnosti*, str.32.

Zanimljiva su u ovom kontekstu i stopala starice, posebno ako ih poredimo sa stopalom žene iz grupe *Poljubac*. Stopala *One koja je bila lepa* žilava i košunjava, nalik na ogromne kandže neke ostarele ptice, čvrsto su priljubljena uz postolje – podlogu skulpture, uranjaju u nju i gube sopstvenu formu. Oblik više nije definisan, on ponire u amorfno u procesu nestajanja. Sušta suprotnost obloj, mekanoj, ženstvenoj nozi žene u *Poljupcu*.

Ovde vidimo zašto je Platon bio ubeđen da je *eidōs* žene, žena kao takva ontološki bitnija od jedne, pojedinačne, telesnošću i čulima definisane žene; ona stari, propada i – nestaje, dok *eidōs* žene učestvuje u večnosti i nepromenljivosti i zato i jeste *to onontos* – istinsko biće. Suštinska nevrednost i nebitnost telesnosti i materijalnosti, kako su je doživljavali i Platon i Plotin i renesansni neoplatoničari postaje vidljiva, čulima dostupna i bitno estetska – u antičkom smislu: dohvatljiva kroz medijum čulnosti – i u modernom smislu: umetnički lepa – na Rodenovoj skulpturi ostarele lepote.

Stvaralačka svetlost duhovnosti napušta telo i ono propada u mrak i ružnoću materijalnosti. Postajući ništavilo, telo biva sve ružnije. Ovde je starost, proces starenja likovni izraz neoplatonske ideje da su telesnost i čulnost, materijalnost kao takva, jednake ružnoći i nebiću.

Prepoznatljiva Rodenova nedovršenost u obradi površina vrata, pogrbljenih leđa, čvornovatih ruku, smotane kose i naročito podloge i stopala uronjenih u nju, akcentuju utisak sparušavanja, zbrčkavanja, propadanja materije telesnosti. Ekspresija *non finita* ima, kao i uvek, izrazit filozofski naboj.

VIZUELIZACIJA DUHOVNE SNAGE

Jedan impresivan *non finito* je i Rodenova statua Onore de Balzaka. Znameniti francuski pisac, izmučen sopstvenim talentom i stvaralačkom energijom postao je inspirativna tema velikom francuskom skulptoru, Ogistu Rodenu.

Sama Rodenova zamisao je već čudna. *Balzak* stoji uspravno, ali njegovo telo je potpuno nedefinisano; ono je umotano neobičnom odećom, nekom vrstom pokrova koji oblike torza, ruku i nogu ne samo prikriva nego kao da ih zatrpava i demobilizuje. Neki prinudni mir, okovanost nečim i prikovanost za podlogu, vlada *Balzakovim* telom. Taj utisak izazivaju *non finito* obrađene površine *Balzakove* sablasne odeće.

Iz tog okovanog i nedefinisnog obličja tela izbija Balzakova glava, lica okrenutog ustranu i blago podignutog uvis. Ali treba videti to lice! Iako rađeno *non finito* obradom površina kao i telo, lice je definisano i strahovito izražajno: visoko čelo, istaknute veđe, snažan nos i izvanredno uhvaćen izraz očiju i stisnutih usta. Napregnuti, koncentrisani mir vlada tim licem – ne okovani i pasivni koji vlada telom – to je nekakav aktivni mir, pandan Mikelandelovoj „akciji u mirovanju“ koji je potreban za izlivanje stvaralačke energije i snažne duhovnosti koja izbija iz *Balzakovog* lika kao što lik izbija iz tela.

Pritom, Roden je *Balzakovu* glavu diskretno obavio grubo obrađenom draperijom koju pisac kao da blago oturjuje svojim pokretom glave a koja podseća na faraonsku kapu, simbol kraljevskog dostojanstva u duhovnom kraljevstvu misli.



SLIKA 6. Roden, *Balzak*

I ovde neoplatonska krpa amorfne materijalnosti biva nebitna. *Balzak* svoju telesnost, okov duha i svoje stvaralačke energije, kroz vizuelni doživljaj izrastanja njegovog lika iz amornog pokrova, odbacuje kao zmija košuljicu i uzdiže se snagom svoga duha nad telesnošću kao takvom. I ovaj put platonska i neoplatonska „čudna nelagodnost duše okovane u telu“ i „netrpeljivost duha prema okovima materije“⁹ je prisutna i izrazita.

„U svim vašim statuama postoji isti polet duha ka snovima i pored teške i kukavne plati“¹⁰, konstatuje Gzel razgovarajući sa Rodenom o njegovoj skulpturi.

Roden pristaje na ovakvu analizu svog dela i zaključuje: „...vi ste u mojim delima tačno zapazili trzaj duše ka možda varljivom carstvu istine i bezgranične slobode. Zaista je u tome tajna koja me uzbuđuje“¹¹. – Refleks platonizma u modernim vremenima i – modernoj skulpturi.

⁹ *Ibid.*, str. 118.

¹⁰ *Ibid.*, str. 118.

¹¹ *Ibid.*, str. 119.

LITERATURA:

- Djurant, V., *Istorija civilizacije, Renesansa*, Vojnoizdavački zavod i Narodna knjiga, Beograd, 2004.
- Gzel, P., *Ogist Roden o umetnosti*, Metafizika, Beograd, 2004.
- Kristeller, *The Philosophy of Marsilio Ficino*, New York, 1943.
- Maiorino, G., *The Cornucopian Mind and the Baroque Unity of Arts*, The Pennsylvania State University Press, 1989.
- Moore, H., *On Sculpture*, London, 1966.
- Panofski, E., *Ikonoške studije*, Nolit, Beograd, 1975.
- Platon, *Ijon, Gozba, Fedar*, BIGZ, Beograd, 1979.
- Plotin, *Eneade*, NIRO Književne novine, Beograd, 1984.
- Rilke, R. M., *Ogist Roden*, Beograd, 2009.

IVA DRAŠKIĆ-VIĆANOVIĆ
Faculty of Philology, University of Belgrade

FIGURE AND THOUGHT IN AUGUSTE RODIN'S SCULPTURE

Abstract: Text is an attempt of specific phenomenological analysis of relationship between Auguste Rodin's sculpture and its visual expression and philosophy of Neoplatonism. Author treats Neoplatonism as philosophical prism for Auguste Rodin's sculptural procedure. Author emphasizes philosophical importance of *non finito* aesthetic principle and sculpture defined by that principle, calling it »metaphysical shortcut« because of its visual and ontological strength.

Keywords: figure, thought, Rodin, sculpture, unfinished, aesthetics, Neoplatonism

Primljeno: 24.8.2013.

Prihvaćeno: 2.10.2013.