




De slaaf en zijn meester

**Terribilità en het sublieme in de onvoltooide
slavenbeelden van Michelangelo.**



Kirsten Derks, s4024923

Bachelorwerkstuk

Begeleider: dr. Bram de Klerck

Versie 2, 23-06-2015

INHOUDSOPGAVE

Inleiding	p. 3
1. Michelangelo en de slavenbeelden	p. 5
2. Vasari's <i>terribilità</i>	p. 9
2.1 <i>Terribilità</i> in de <i>Vite</i> van Vasari	p. 9
2.2 <i>Terribilità</i> en Michelangelo	p. 10
2.3 <i>Terribilità</i> en <i>deinos</i>	p. 11
2.4 <i>Terribilità</i> in de <i>prigioni</i>	p. 12
3. Longinus	p. 14
3.1 <i>Peri hypsos</i>	p. 14
3.2 Het sublieme in de retorica	p. 14
3.3 Het sublieme in de beeldende kunsten	p. 16
4. Edmund Burke	p. 18
4.1 Voorafgaand aan Burke	p. 18
4.2 <i>A Philosophical Enquiry</i>	p. 18
4.3 Oorzaken van het sublieme	p. 19
4.4 <i>The sublime and the beautiful</i>	p. 22
4.5 Burke's sublieme, de beeldende kunsten en de <i>prigioni</i>	p. 23
Conclusie	p. 24
Literatuur	p. 26
Afbeeldingen	p. 27

INLEIDING

Michelangelo (1475 – 1564) wordt tegenwoordig als een van de grootste kunstenaars aller tijden gezien, maar ook in zijn eigen tijd werd hij al opgehemeld. Tijdens zijn laatste jaren in Rome werd Michelangelo vooral omgeven door jongere, minder getalenteerde kunstenaars die naar hem opkeken en hem ‘divino’ noemden.¹ Ook Giorgio Vasari, de zestiende-eeuwse Florentijnse kunstcriticus, schreef vol lof over hem en zag in hem de beste kunstenaar die de wereld ooit gekend had. Hij schreef dat Michelangelo’s beelden eerder een goddelijke dan een menselijke indruk maakten.² Vasari noemt in zijn levensbeschrijving enkele keren het woord *terribilità*, een lofuiting waarmee hij zowel Michelangelo’s kunst als temperament omschrijft.

In dit werkstuk zal duidelijk worden dat het begrip *terribilità* niet uit de lucht komt vallen: het is afgeleid van het Griekse woord *deinos*, dat angstig of verschrikkelijk betekent. *Deinos* kan op zijn beurt weer in verband kan worden gebracht met *hypsos*, het verhevene of sublieme, dat door de Romeinse filosoof Longinus wordt beschreven in zijn traktaat *Peri Hypsos* uit de eerste eeuw na Christus. Hierin schrijft hij over de betekenis en oorzaken van het sublieme in de retorica. Vasari was via zijn vriendenkring op de hoogte van dit traktaat.³ De tekst van Longinus bereikte in Engeland in de jaren 1740 een groter publiek dankzij de uitgave van William Smith. In de vroege achttiende eeuw werd zijn theorie opgenomen in het werk van verschillende theoretici, zoals Thomas Burnet.⁴ Via deze weg heeft het traktaat ook invloed gehad op de theorie over het sublieme van Edmund Burke, die in 1757 werd uitgegeven.

Omdat de verschillende begrippen qua betekenis erg overeenkomen, denk ik dat *terribilità* kan worden gezien als een zestiende-eeuwse variant van het sublieme zoals dat in de achttiende eeuw wordt geformuleerd. In dit werkstuk zal ik dan ook onderzoeken in hoeverre *terribilità*, het sublieme volgens Longinus en het sublieme volgens Burke overeenkomen. Ik zal daarnaast ook kijken of het achttiende-eeuwse sublieme toepasbaar is op het werk van Michelangelo. Vasari beschrijft diens kunstwerken met het woord *terribilità*. Wanneer dit begrip overeenkomt met Burke’s sublieme, zou dit laatste begrip immers ook van toepassing moeten zijn op de werken van Michelangelo. De werken van Michelangelo zullen dan ook op een ‘moderne’ manier subliem te noemen zijn.

Omdat het niet mogelijk is het gehele oeuvre van Michelangelo te bespreken, zal ik me beperken tot de onvoltooide slavenbeelden die zich tegenwoordig in de Galleria dell’Accademia in Florence bevinden (afb. 1,2,3,4 en 5). Deze groep bestaat uit vier beelden, die elk een slaaf uitbeelden: *Atlas*, *de ontwakende slaaf*, *de jonge slaaf* en *de bebaarde slaaf*. Omdat ze niet voltooid zijn, zijn de slaven nog deels in het ruwe marmer verborgen. Ze lijken zich uit de steen

¹ Zöllner 2008, p. 12 en De Tolnay 1960, p. 3.

² Vasari 1992, p. 212.

³ Gründler 2012, p. 91.

⁴ Shaw 2006, p. 27.

los te willen maken. De beelden zijn meer dan levensgroot: elk beeld heeft afzonderlijke afmetingen, maar ze zijn alle vier hoger dan 2,5 meter. Deze werken nemen ondanks, of juist dankzij, hun onvoltooidheid een belangrijke plek in binnen het oeuvre van Michelangelo. Daarnaast lijken ze me een goed beeld te geven van *terribilità* zoals Vasari dat omschrijft. Omdat ze al aan dat idee voldoen, lijkt het me erg interessant om te onderzoeken of deze beelden dan ook binnen de achttiende-eeuwse ideeën van het sublieme passen. Zo zal het duidelijk worden of *terribilità* verwant is aan het sublieme zoals Burke dat beschrijft en of achttiende-eeuwse begrippen toepasbaar zijn op oudere kunstwerken.

1. MICHELANGELO EN DE SLAVENBEELDEN

Nog als leerling van Domenico Ghirlandaio (1449 – 1494) kwam de Florentijnse Michelangelo Buonarroti al in de gunst van Lorenzo il Magnifico de' Medici (1449 – 1492), die het talent van de jonge beeldhouwer herkende. Hij mocht bij hem intrekken en hier beeldhouwwerken maken.⁵ Met de beeldhouwwerken die hij hier maakte, verwierf hij al enige roem. Korte tijd na de dood van Lorenzo de' Medici werd hij in Rome ontboden door de kardinaal van San Giorgio in Velabro, Raffaele Riario (1461 – 1521). Ook hier kreeg hij verschillende opdrachten en maakte hij veel studies, waardoor hij veel bekendheid verwierf in heel Italië.

Met alles wat hij maakte, kreeg Michelangelo steeds meer faam. Toen Julius II aan de macht kwam als paus, liet deze Michelangelo gelijk naar Rome ontbieden. Hier kreeg hij van de paus de opdracht voor diens grafmonument, waar ik verderop nog op terug kom.⁶

De laatste jaren van zijn leven bracht hij in Rome door, waar hij bleef werken aan de Sint Pieter. Cosimo de' Medici (1519 – 1574) probeerde Michelangelo tevergeefs naar Florence terug te halen om voor hem te gaan werken. Michelangelo weigerde dit, omdat hij al oud was en nog verplichtingen betreffende de Sint Pieter had. Toch was hij van plan nooit meer naar Florence terug te keren: zijn stad was geen republiek meer en dat stond hem erg tegen. Florence had een staatsvorm gekregen waar hij niet achter stond en dit zag Michelangelo als een dood van vrijheid.⁷ Later verdwenen zijn republikeinse neigingen: hij leek in te zien dat al het lokale patriottisme vergankelijk is en ging daarom een ander ideaal aanhangen, wat meer universeel en spiritueel was: het was het ideaal van de burgers van het christendom. Zijn politieke overtuiging spiritualiseerde en veranderde dus in een religieuze overtuiging. Hij wilde alleen nog maar werken voor de glorie van God: kunst moest alleen nog maar God en het Christelijke geloof dienen.⁸

Deze spirituele houding zien we ook terug in zijn werken. Vanaf 1550 heeft Michelangelo geen enkel beeldhouwwerk meer voltooid.⁹ Vanaf dat moment wilde hij het onmogelijke doen: hij wilde niet langer meer vorm geven aan het moment, maar juist aan de eeuwigheid. Omdat dit onmogelijk was, zag hij veel van deze beelden als mislukt, waarop hij ze stuk heeft geslagen.¹⁰

De reden dat hij sommige werken niet voltooide, is volgens Giorgio Vasari zijn perfectionisme. Wanneer hij niet meer tevreden was met wat hij had gemaakt, liet hij het beeld

⁵ Vasari 1992, p. 202.

⁶ Vasari 1992, p. 212.

⁷ De Tolnay 1960, p. 3.

⁸ De Tolnay 1960, p. 6.

⁹ Goldscheider 1950, p. 8.

¹⁰ Goldscheider 1950, p. 9.

voor wat het was.¹¹ De slavenbeelden die zich tegenwoordig in de Galleria dell'Accademia in Florence bevinden, zijn ook onvoltooid gebleven, maar om een andere reden.

De slavenbeelden in de Accademia vormden deel van het originele plan voor het grafmonument van paus Julius II, die voor zijn verkiezing tot paus kardinaal Giuliano della Rovere (1443 – 1513) heette. In 1505 liet hij Michelangelo, toen 29 jaar oud, in Rome ontbieden en gaf hem de opdracht voor zijn grafmonument, dat nooit volgens het oorspronkelijke plan is afgemaakt.¹² Michelangelo moest hiervoor opdrachten in Florence onvoltooid laten, zoals de beelden van de twaalf apostelen, bedoeld voor de Dom en het karton van de slag om Cascina. Toen paus Julius II tevreden was met het ontwerp van de tombe, ging Michelangelo naar Carrara om marmer uit te zoeken. Het ontwerp van de tombe was zodanig groot, dat de paus er een speciale plek voor moest uitzoeken. Hij wilde het monument oprichten in het op dat moment nog onvoltooid koor van de Sint Pieter. Dit koor zou echter niet groot genoeg zijn. Hierop wilde Julius II de kerk afbreken en opnieuw laten bouwen, op een grotere schaal, zodat zijn grafmonument zou passen.

Op dat moment verloor de paus zijn interesse in het project, omdat hij vooral bezig was met het ontwerp voor de nieuwe basilica van de Sint Pieter.¹³ Niet veel later vluchtte Michelangelo uit Rome naar Florence. Wat er precies is gebeurd dat Michelangelo dit noodzakelijk achtte, is niet geheel duidelijk. Waarschijnlijk kon of wilde de paus niet meer geld besteden aan zijn grafmonument. Michelangelo was wel bereid het project af te maken, maar gaf er de voorkeur aan in Florence verder te gaan. Hij meende hier beter en met meer toewijding te kunnen werken.¹⁴

In de tussentijd kreeg Michelangelo meer opdrachten van paus Julius II, die allemaal voorrang hadden op zijn grafmonument, zoals het plafond van de Sixtijnse kapel en een beeld van Julius. Wanneer Julius II sterft, in 1512, was hij zijn tombe echter niet vergeten. Hij liet 10.000 dukaten na om het werk te voltooien en zijn nabestaanden stelden een nieuw contract op met Michelangelo.¹⁵ Het plan dat hierbij werd aangehouden is te zien op een tekening die zich tegenwoordig in New York bevindt (afb. 6). Het monument zou bestaan uit zo'n 40 sculpturen en negen reliëfs. Dit was geen reëel plan: het zou namelijk nooit in de daarvoor bepaalde tijd van zeven jaar afgemaakt kunnen worden.¹⁶ Hij blijft aan het grafmonument werken tot 1515 of 1516, wanneer de familie van de gestorven paus in diskrediet raakte. Michelangelo had al een

¹¹ Vasari 1992, p. 263.

¹² Vasari 1992, p. 212.

¹³ Hodson 1999, p. 55.

¹⁴ Hirst 2011, p. 67.

¹⁵ Hodson 1999, p. 59.

¹⁶ Hirst 2011, p. 114.

aantal figuren af, waaronder de *Mozes* (afb. 7). De nieuwe paus, Leo X (1475 – 1521), had Michelangelo vanaf toen nodig voor andere projecten.¹⁷

Tijdens het pontificaat van Leo X, tussen 1519 en 1521, had Michelangelo toch de mogelijkheid aan de tombe te werken en hij maakte de zogenoemde ‘prigioni’, de slavenbeelden.¹⁸ Het originele concept voor de tombe had figuren van de deugden in niches, afgewisseld met de slavenbeelden. De eerste lijst zou op deze slavenbeelden steunen. Om deze reden is deze groep groter en zwaarder dan de twee slavenbeelden die zich tegenwoordig in het Louvre bevinden (afb. 8). De prigioni zijn meer architecturaal, ze zijn ontworpen om gewicht te dragen, zoals kariatiden.¹⁹

Na de dood van Leo X leek Michelangelo weer meer tijd te hebben voor het grafmonument van Julius, maar dit duurde niet lang. Toen een lid van de Medici familie tot paus Clemens VII (1478 – 1534) werd gekozen, liet deze hem meteen weer naar Rome komen en gaf hem andere opdrachten. Hij zorgde ervoor dat Michelangelo werd vrijgesteld van zijn plichten ten opzichte van de tombe van Julius.²⁰

Onder paus Clemens VII werd het contract aangepast: het monument zou geen vrijstaand monument meer zijn, maar zou nog slechts uit één façade bestaan. Het ontwerp voor dit monument was in 1526 af. In 1531 begonnen opnieuw onderhandelingen voor het monument, en in 1532 wordt er een vierde contract opgesteld. Hierin stond wederom vermeld dat het grafmonument uit één façade zou bestaan met 6 sculpturen van Michelangelo’s hand. Hij zou twee maanden per jaar vrij krijgen van zijn werkzaamheden aan de Medici-kerk, om aan de tombe te werken. Ook de locatie van het grafmonument werd toen aangepast. De tombe zou niet meer in de Sint Pieter worden geplaatst, maar in de kerk van San Pietro in Vincoli. De nabestaanden van Julius II wilden het monument graag in de Santa Maria del Popolo, maar Michelangelo vond de San Pietro in Vincolo een veel betere plek en zette dit plan door.²¹ Het werk zou in 1535 af moeten zijn, maar ook dit ging hem niet lukken. Hij moest in 1534-1535 aan het werk voor de paus, die hem het *Laatste Oordeel* liet schilderen in de Sixtijnse kapel.²²

Na de dood van Clemens VII, komt paus Paulus III (1468 – 1549) aan de macht. Ook hij wil dat Michelangelo voor hem gaat werken en hij weet de Della Rovere familie over te halen om akkoord te gaan met een bescheidener grafmonument voor Julius II. Hierdoor was Michelangelo in 1542 eindelijk verlost van zijn contract.²³ Hij had de beelden van het monument grotendeels af en hij had ze aan zijn medewerker, Raffaello da Montelupo gegeven om de laatste hand eraan te leggen. De architectuur van het monument liet hij in dat jaar aan zijn

¹⁷ Hodson 1999, p. 59.

¹⁸ Echinger-Maurach 2009, p. 52.

¹⁹ Hodson 1999, p. 89.

²⁰ Vasari 1992, p. 230.

²¹ Echinger-Maurach 2009, p. 64.

²² Echinger-Maurach 2009, p. 57-64.

²³ Hodson 1999, p. 110.

medewerkers Francesco d'Amadore da Urbino en Giovanni de' Marchesi over. Uiteindelijk is het monument af in 1544 (afb. 9).²⁴

De slavenbeelden maakten geen deel meer uit van het monument en ze werden na Michelangelo's dood als geschenk aan de hertog, Cosimo I (1519 – 1574), gegeven. Hij plaatste ze in de Boboli tuinen. Later, in de twintigste eeuw, werden ze verplaatst naar de Galleria dell'Accademia.²⁵

²⁴ Echinger-Maurach 2009, p. 91.

²⁵ Zöllner 2008, p. 422.

2. VASARI'S TERRIBILITÀ

2.1 *Terribilità in de Vite van Vasari*

In zijn boek *De Levens of Vite* schrijft Vasari (1511 – 1574) vol lof over Michelangelo. Hij ziet de kunstgeschiedenis als een lineaire ontwikkeling en als aanloop naar de werken van Michelangelo, die volgens hem volmaakt zijn. Ook beschrijft hij de nieuwe stijl van Michelangelo, die hij een verheven stijl noemt.²⁶ In zijn levensbeschrijving van de Florentijnse kunstenaar laat hij ook regelmatig het woord goddelijk vallen. Vasari beschrijft dat God Michelangelo en diens kunstwerken naar de aarde heeft gezonden om een voorbeeld te zijn voor andere kunstenaars.²⁷ Hij vertelt dat zijn beelden en schilderijen eerder een goddelijke dan een menselijke indruk maken, maar daarnaast noemt hij ook Michelangelo zelf enkele malen goddelijk. Wanneer hij de figuren van het plafond van de Sixtijnse kapel beschrijft, zegt Vasari immers dat deze

“ ... prachtige figuren – getuigend van een scherpzinnig vernuft – [...] slechts door de goddelijke handen van Michelangelo konden worden voortgebracht.”²⁸

Hij hemelt het werk en de persoonlijkheid van Michelangelo op en noemt beide bovennatuurlijk. Michelangelo was de enige die zo iets kon maken: hij had als enige het vernuft ervoor, en de vaardigheden. Vasari was hierin niet de enige: al tijdens het leven van Michelangelo werd hij als een godheid gezien. De jongere kunstenaars in de kring rond Michelangelo in Rome noemden hem ‘divino’.²⁹

Om de kunstwerken van Michelangelo goed te kunnen beschrijven, gebruikt Vasari het woord *terribilità*. Dit begrip is geen inventie van Vasari zelf: het begrip komt al voor in een boek uit 1499, *Hypnerotomachia Poliphili* van Francesco Colonna (1433 – 1527). Colonna beschrijft een piramide als ‘immensa e terribile’. Hiermee verwijst hij niet alleen naar de grootte, maar ook naar de grandeur, verhevenheid en durf van het ontwerp. Voor zover we weten is hij de eerste die dit begrip op de visuele kunsten toepast en zijn boek heeft veel invloed gehad op het idee van *terribilità* zoals we dat bij Vasari tegenkomen.³⁰

Er is een aantal betekenissen verbonden aan *terribile*, waarvan de originele voortkwam uit *terrore*, dat angstig of verschrikkelijk betekent. In deze betekenis wordt het woord gebruikt

²⁶ Vasari 1992, p. 242.

²⁷ Vasari 1992, p. 245.

²⁸ Vasari 1992, p. 222.

²⁹ Zöllner 2008, p. 12 en De Tolnay 1960, p. 3.

³⁰ Summers 1981, p. 234.

om dingen, personen, acties of gebeurtenissen te beschrijven die de toeschouwer vullen met een gevoel van angst, vrees of verschrikking. Maar er zijn ook andere betekenissen: *terribile* werd ook gebruikt in de zin van exceptioneel, bijzonder en excellent of juist vreemd, verrassend en extravagant. In de zestiende eeuw kreeg het woord daarnaast ook het karakter van een esthetische categorie of stijl en wordt het gebruikt om een speciale kwaliteit van artistiek talent te beschrijven.³¹ *Terribilità* verandert later in de zestiende eeuw al snel van karakter en het komt dan meer in de buurt van het later ontwikkelde concept van het sublieme te staan.³²

2.2 *Terribilità* en Michelangelo

De eerste referentie aan ‘*terribile*’ in het werk van Michelangelo vinden we in de correspondentie van Sebastiano Veneziano (1485 – 1547, later Sebastiano del Piombo genoemd) enkele jaren na de voltooiing van het plafond in de Sixtijnse kapel. Het begrip *terribilità* refereert hier naar de persoonlijkheid van de kunstenaar. Sebastiano verwijst echter ook naar het karakter van Michelangelo zoals zich dat manifesteert in zijn werk. Hij legt dus specifiek een verbinding tussen Michelangelo’s gedrag en karakter en zijn kunstwerken.³³

In een andere brief van Sebastiano refereert hij in vergelijkbare termen aan Michelangelo, maar hier gebruikt hij het woord *terribilità* in meerdere betekenissen.

“De la teribilità vostra che me replichate, io, per me, non vi tengo teribile; et si non ve ho scritto circha questa partida, non ve maravegliate, perché non me parete teribile se non ne l’arte, cioè el mazor maestro che fusse mai. Cussì par a me: se io son in eror, mio danno.”³⁴

In eerste instantie gebruikt hij het woord om te verwijzen naar Michelangelo’s grillige persoonlijkheid, maar later gebruikt hij het juist in associatie met de kunst die hij maakt, kunst die van een hogere orde is. Hij noemt Michelangelo *terribile*, omdat hij de grootste kunstenaar is die er ooit is geweest. Hij gebruikt deze term dus als lof voor een bepaalde vaardigheid, in dit geval een vaardigheid in de kunsten.³⁵

Wat Sebastiano bedoelt met *terribile* en *terribilità* wordt verder duidelijk gemaakt door de woorden van Francisco de Hollanda (1517 – 1585), een Portugese schilder die een tijd in

³¹ Bialostocki 1967, p. 222.

³² Bialostocki 1967, p. 223.

³³ Summers 1981, p. 235.

³⁴ Buonarroti 1965, p. 256, Summers 1981, p. 235:

“Of your *terribilità* of which I am told, for my part I do not consider you *terribile*, and if I have not written to you about this matter, do not wonder at it, because you do not seem *terribile* except in art, that is (you are) the greatest master who ever was. So it seems to me: if I am in error, the fault is mine.”

³⁵ Summers 1981, p. 235.

Rome heeft doorgebracht, waar hij zich in de kringen rond Michelangelo bewoog. In zijn tekst is *terribile* wederom een term die gebruikt wordt als lof voor een bepaalde vaardigheid. Hij schrijft:

“Maar jullie Italianen (ik heb het hier niet over de Duitsers of de Fransen) vinden het de grootste eer en het enige teken van waarde dat een man zichzelf bewijst als een *terrible pintor*, of *terrible* op elke andere manier.”³⁶

In Vasari's *Vite* heeft het woord ook een reeks betekenissen. Bij werken van andere kunstenaars verwijst hij met dit woord vaak naar de expressieve kwaliteit van een kunstwerk, maar wanneer Vasari het werk van Michelangelo beschrijft in termen van *terribilità*, bedoelt hij iets dat meer in lijn ligt met de intenties van Sebastiano en Francisco de Hollanda. Bij Vasari speelt ook de bekwaamheid van de kunstenaar een rol. Hij heeft hierbij zowel een vergelijking met de natuur als een vergelijking met de antieken voor ogen. De kunstenaar moet niet alleen de natuur nabootsen en overtreffen, maar ook de antieken.³⁷

Zoals als eerder vermeld, heeft *terribilità* niet alleen met de kunstwerken, maar ook met de persoonlijkheid van de kunstenaar te maken. Michelangelo stond bekend als een kluizenaar, een man die geen vrienden had. Hij schreef naar zijn broer Buonarrotto:

“Io ò amici di nessuna sorte, e no' ne voglio.”³⁸

Dit is echter niet helemaal waar: hij had wel vrienden. Zij noemden hem niet *terribile*, maar waren juist erg van hem gecharmeerd. Er wordt vaak beweerd dat zijn opdrachtgevers, zoals paus Leo X, hem *terribile* noemden.³⁹ Dit kwam omdat hij de opdrachten die hij kreeg, zo wilde uitvoeren als hij geschikt achtte. De mening van de opdrachtgever deed er hierbij niet toe. Dit wordt duidelijk als Michelangelo zijn plan doorzet om het grafmonument te maken in de kerk van San Pietro in Vincoli. De nabestaanden en de toenmalige paus wilden het monument juist in de kerk van Santa Maria del Popolo. Michelangelo vond deze kerk juist minder geschikt qua ruimte en licht en drukte zijn idee door.⁴⁰ Hij was perfectionistisch en alleen het beste was goed genoeg. Datgene dat volgens hem niet goed genoeg was, werd vernietigd.

³⁶ Summers 1981, p. 235, de Hollanda 1899, p. 34:

“A vós os Italianos (não digo já Allemães nem Fransceses) a mór honra, a mór nobreza e o ser pera mai, sómente pondes em um [homem] ser terribel pintor, ou terribel em qualquer faculdade; ...”

³⁷ Gründler 2012, p. 103-105.

³⁸ Hirst 2011, p. 121.

“Ik heb geen vrienden, en ik wil er geen.”

³⁹ Hirst 2011, p. 121-122.

⁴⁰ Echinger-Maurach 2009, p. 64.

2.3 *Terribilità en Deinos*

Al het voorafgaande toont aan dat *terribilità* een directe vertaling van het Griekse woord *deinos* of *deinotes* is, dat angst of schrikwekkendheid betekent. Bialostocki was de eerste die nadrukkelijk wees op de overeenkomsten tussen de twee begrippen. Beide woorden hadden eerst een negatieve betekenis, maar deze veranderde in de loop van de tijd, waardoor beide woorden gebruikt werden om positieve kenmerken te beschrijven.⁴¹ Hij schrijft dat het woord *deinos* drie groepen betekenissen kent: 1. Angstig, verschrikkelijk; 2. Vreemd, wonderbaarlijk sterk, krachtig; 3. Slim, bekwaam, vaardig. In de retorische terminologie was *deinos* aanvankelijk geen afzonderlijke stijl, maar een kwaliteit die werd toegeschreven aan de vertegenwoordigers van de strenge, *gravis* stijl. Later kreeg *deinos* wel de status van een afzonderlijke stijl: een stijl die gewelddadige emoties kon oproepen.⁴² Het stilistische ideaal van *deinotes* was ontwikkeld door de Grieken, met name Hermogenes, Demetrius en Dionysius van Halicarnassus, van wie boeken beschikbaar waren in de bibliotheek van Lorenzo de' Medici. *Deinos* is echter, in tegenstelling tot andere esthetische termen die de positieve aspecten van een ding bespreken in termen van maat en omvang, niet vaak gebruikt in de visuele kunsten, hoewel het wel vaak verschijnt in de kritiek van retorica.⁴³

Sebastiano wilde Michelangelo prijzen in elke betekenis van het woord *deinos*, terwijl de Hollanda alleen verwijst naar nummer drie. Vasari gebruikt het woord, net als Sebastiano, in elke betekenis.⁴⁴ Hij wil Michelangelo prijzen voor zijn vaardigheden als schilder, architect en beeldhouwer, maar daarnaast noemt hij ook diens persoonlijkheid *terribile*.

2.4 *Terribilità in de 'prigioni'*

De slavenbeelden in de Accademia kunnen, als zijnde een product van Michelangelo, *terribile* genoemd worden. Michelangelo wordt geprezen om zijn vaardigheden en zijn stijl, die verheven genoemd wordt. Zijn stijl wordt door Vasari gezien als de beste stijl: de kunstgeschiedenis komt volgens hem tot een hoogtepunt bij Michelangelo. Deze stijl is niet helemaal terug te zien in de slavenbeelden, omdat ze nog niet voltooid zijn. Toch is het mogelijk je voor te stellen hoe ze eruit zouden zien wanneer ze zouden zijn afgemaakt, ondanks dat de beelden nog deels in het ruwe marmer verborgen zitten. De kwaliteit van de beelden zijn al goed zichtbaar.

⁴¹ Bialostocki 1967, p. 225.

⁴² Bialostocki 1967, p. 224.

⁴³ Summers 1981, p. 236.

⁴⁴ Summers 1981, p. 236.

Daarnaast vertonen de *prigioni* het *terribilità*-karakter van de kunstenaar. Hij heeft de beelden niet willen afmaken. Toen hij voor de laatste keer naar Rome ging om het grafmonument af te maken, zou hij de slavenbeelden met zich meenemen om ze ter plekke te voltooiën. Dit weigerde hij, vanwege de kosten van het vervoer, en hij gaf de beelden aan Cosimo I.⁴⁵ Michelangelo was een onrustige kunstenaar. Hij nam telkens nieuwe opdrachten aan, omdat hij daar ‘meer zin in had’. Hij wilde vooral doen wat hijzelf interessant vond. De opdrachten die hij kreeg, voerde hij op een manier uit die hij geschikt achtte.⁴⁶ De slavenbeelden in de Accademia zijn naar mijn idee daarom een goede uitdrukking van het karakter van Michelangelo en ook op deze manier *terribile* te noemen.

⁴⁵ Hirst 2011, p. 258.

⁴⁶ Echinger-Maurach 2009, p. 64.

3. LONGINUS

3.1 *Peri Hypsos*

Al in de antieke periode veronderstelden verschillende auteurs dat sommige voorstellingen, zowel in woorden als in beelden, bij de toeschouwer zorgen voor intensievere emoties die met het sublieme kunnen worden geassocieerd.⁴⁷ De toeschouwer kan zich in dat geval niet weren tegen dit ‘Erstaunliche’, maar wordt door de onweerstaanbare macht en geweld overweldigd. Dit is ook wat Longinus in zijn traktaat schrijft.⁴⁸

Longinus’ tekst, *Peri Hypsos* of *Over het Verhevene*, stamt al uit de eerste eeuw na Christus. Zijn tekst wordt gezien als de belangrijkste tekst over het sublieme in de vroegmoderne tijd.⁴⁹ Het traktaat wordt in de zestiende eeuw namelijk herontdekt, hoewel het sublieme nooit echt in de vergetelheid is geraakt.⁵⁰ In deze periode werd het traktaat meerdere keren uitgegeven en vertaald, wat zorgde voor een grote verspreiding. Het is mogelijk dat Vasari via twee vrienden op de hoogte was van dit traktaat. Zijn tijdgenoten en vrienden Vincenzo Borghini en Cosimo Bartoli bevonden zich namelijk in de intellectuele kringen waarin Longinus werd besproken en vertaald.⁵¹

3.2 *Het sublieme in de retorica*

De tekst van Longinus wordt algemeen beschouwd als de eerste theoretische discussie van het sublieme. Longinus wil de kunst van de retorica onderwijzen aan zijn lezers en staat hiermee in de traditie van praktische onderwijzers, die teruggaat tot Cicero. Tegelijkertijd onderscheidt hij zich van deze traditie door een nadruk te leggen op een manier van spreken die geen vorm heeft. Hij beschrijft wat hij de beste manier vindt om een boodschap te creëren die het hoogste effect in de toehoorder oproept, de sublieme retorica.⁵² De standaard aspecten van de retorica, zoals *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* en *actio*, kunnen onderwezen en in praktijk gebracht worden, maar het sublieme heeft geen definitie. Dit problematiseert het pedagogische aspect van het traktaat. Hij lijkt te zeggen dat het sublieme niet geleerd kan worden.⁵³ Het sublieme kan niet onderwezen worden, alleen een genie kan het beheersen. Het is namelijk iets dat het

⁴⁷ Gründler 2012, p. 85.

⁴⁸ Gründler 2012, p. 86.

⁴⁹ Gründler 2012, p. 88.

⁵⁰ Gründler 2012, p. 90.

⁵¹ Gründler 2012, p. 91.

⁵² Hamlett 2013.

⁵³ Shaw 2006, p. 12.

verheven individu instinctief aanvoelt: je kunt het niet leren, maar je moet het vangen als een goddelijke gave.⁵⁴ De goede retoricus of schrijver heeft een natuurlijke aanleg voor het sublieme.⁵⁵

Het sublieme heeft dus geen definitie, gaat zelfs de definitie voorbij. Wel kunnen de effecten van het sublieme benoemd worden. Volgens Longinus produceert het sublieme extase in de toehoorder, en geen overredingskracht. Het veroorzaakt een combinatie van verbazing en verwondering, die superieur is aan overredingskracht en het aangename.⁵⁶ Het wonderbaarlijke heeft immers een grotere macht dan het welbehagen.⁵⁷ Het sublieme kan in één enkele zin opduiken, wat de toehoorder met *ekplexis* (verwondering) slaat. Dit in tegenstelling tot de andere aspecten van de retorica, zoals inventie en de vaardigheid om het materiaal te ordenen, wat niet in enkele passages duidelijk gemaakt kan worden. Dit kan men pas waarderen als de hele context duidelijk is.⁵⁸

Dit suggereert dat het sublieme een product is van de natuur en niet van kunst. Longinus spreekt dit echter tegen: de natuur heeft wel haar eigen wetten en werkt niet willekeurig. Gevoelens ontstaan wel in de natuur, maar de kunsten zijn juist nodig om hier vorm en samenhang aan te geven. De kunsten zijn dus nodig om het sublieme te uiten.⁵⁹

Het doel van de sublieme retorica is niet om mensen te overtuigen, maar om de toehoorder te inspireren en emoties bij hem op te roepen.⁶⁰ De kern van het sublieme is een staat van gevoelens, die beschreven kan worden als verwondering, verbazing, eerbied, vervoering, extase of verheffing.⁶¹ Zoals verderop duidelijk zal worden, komt dit overeen met wat de achttiende-eeuwse filosoof Edmund Burke schrijft. Longinus noemt dan ook een aantal manieren om het sublieme op te roepen, zoals het gebruik van een metafoor, een hyperbool of een vergelijking. Hij benadrukt dat het gebruik hiervan niet per se het sublieme oproept, maar dat het als hulpmiddel kan dienen.⁶² Als er een kwaliteit is die subliem te noemen is, komt dat niet door de vorm, maar meer door de impact van deze kwaliteit op de toehoorder. Belangrijk hierbij is de relatie tussen spreker en de toehoorder, waar volgens Longinus de sleutel tot het sublieme ligt.⁶³

Een ander belangrijk aspect van het sublieme volgens Longinus is dat het iedereen en altijd moet behagen. Wanneer een stuk tekst subliem lijkt, doet de lezer er goed aan de tekst nogmaals te lezen. Sommige passages verliezen hun verhevenheid bij herhaling: het werkelijke

⁵⁴ Shaw 2006, p. 13.

⁵⁵ Longinus 1980, p. 28.

⁵⁶ Shaw 2006, p. 13.

⁵⁷ Longinus 1980, p. 28.

⁵⁸ Shaw 2006, p. 13.

⁵⁹ Shaw 2006, p. 14.

⁶⁰ Hamlett 2013.

⁶¹ Shaw 2006, p. 14.

⁶² Shaw 2006, p. 14.

⁶³ Hamlett 2013.

verhevene is datgene dat altijd subliem is.⁶⁴ Daarnaast is passie het belangrijkste in de verhevenheid. Het sublieme is een weergalm van karaktergrootheid. De gepassioneerde verteller kan daarom wel het sublieme oproepen, terwijl de niet-gepassioneerde redenaars dit niet kunnen.⁶⁵

Uit het voorgaande blijkt dat het sublieme bij Longinus, *hypsos*, overeenkomt met het Griekse *deinos*. De twee begrippen hebben eigenlijk dezelfde betekenis.⁶⁶ Omdat *terribilità* ook te verbinden is aan *deinos*, heeft het ook een relatie met *hypsos*.

3.3 Het sublieme in de beeldende kunsten

Hoewel Longinus slechts schrijft over de retorica en letterkunde, wordt zijn traktaat vanaf de achttiende eeuw toch vaak genoemd in verband met de beeldende kunsten. Dit komt door de paar verwijzingen die hij maakt naar natuurlijke objecten. Deze maakte hij vooral als metaforen voor de kracht van taal, maar hij gebruikt ook natuurlijke fenomenen om het effect van fysieke grootte te demonstreren. Hij beschrijft bijvoorbeeld oceanen en vulkanen met hun kleinere, huiselijke tegenhangers, beekjes en hardvuren. Hij schrijft:

“Whatever exceeds the common size is always great, and always amazing.”

Deze passages worden in de achttiende eeuw veel relevanter, wanneer het sublieme vaak gekoppeld wordt aan het idee van “*awe mixed with terror*”, zoals dat bij Burke wordt beschreven. Longinus legt echter geen verband tussen het sublieme en terror. Ook maakt hij geen contrast tussen het sublieme en het schone, zoals dat bij Burke ter sprake komt.⁶⁷

Naast de natuurlijke metaforen gebruikt Longinus ook objecten die door de mens gemaakt zijn als visuele metaforen. Hoewel hij zich vooral bezig houdt met de retorica, geeft hij ons op deze manier toch een beeld van wat hij dacht dat subliem was in de beeldende kunsten: namelijk “*greatness of size and abundance of variety*”. Hij noemt hierbij als voorbeeld de *Colossus*, waarbij hij benadrukt dat correcte proporties niet noodzakelijk zijn om een gevoel van het sublieme op te roepen.⁶⁸ Ook bij de beeldende kunsten heeft het sublieme volgens Longinus dus geen vaste vorm. Wel noemt hij de grootsheid van de objecten als een belangrijke factor in het oproepen van het sublieme.

⁶⁴ Longinus 1980, p. 34.

⁶⁵ Longinus 1980, p. 35-36.

⁶⁶ Saint-Girons 2005, p. 50 – 53.

⁶⁷ Hamlett 2013.

⁶⁸ Hamlett 2013.

Kunnen we de prigioni van Michelangelo subliem noemen volgens de definitie van Longinus? Hij noemt in de beeldende kunsten het belang van het formaat bij het oproepen van het sublieme. De slavenbeelden van Michelangelo zijn niet zo groot dat ze niet meer te bevatten zijn, maar ze overtreffen wel een levensgroot formaat. Daarnaast noemt Longinus dat het sublieme geen vaste vorm heeft, maar wel bepaalde emoties oproept, zoals verwondering, verbazing of extase. Het ware sublieme blijft aanwezig, ook bij herhaling. Ik denk dat de prigioni een gevoel van verwondering en eerbied oproepen bij de beschouwer. De beschouwer ziet een figuur uit de ruwe steen naar voren komen, hij ziet het maakproces. Dat Michelangelo zo vaardig was dat hij een levensechte figuur uit een blok harde steen kon houwen, is bewonderenswaardig. Dit gevoel zal blijven, ook bij herhaling: de beelden blijven gevoelens van verwondering en eerbied oproepen, ook wanneer ze al eerder bekeken zijn door de toeschouwer.

4. EDMUND BURKE

4.1 Voorafgaand aan Burke

Rond het midden van de jaren 1740 raakte het sublieme bekend bij een groter publiek. In deze tijd schreef een aantal mensen over het sublieme, waarmee ze de weg vrij maakten voor Burke en zijn theorie. Een van hen was Thomas Burnet (1635 – 1717): zijn boek *The Sacred Theory of the Earth* (1680-1689) ging het boek van Edmund Burke vooraf. In zijn boek schreef hij negatief over bergen, hij vond ze niet mooi, sereen of charmant. Het majestueuze, wilde en onregelmatige was in die tijd niet het schoonheidsideaal. Voor hem waren deze bergen wel een afbeelding van het oneindige, van het goddelijke, maar hoe konden bergen een werk van God zijn wanneer ze niet mooi waren? Hij vond dat natuur een werk van schoonheid moest zijn, gefundeerd op de principes van orde, proportie en terughoudendheid, maar dit is niet terug te zien in bergen. Burnet's conclusie was dat het sublieme een vorm van goddelijke overmaat is, die wordt onthuld op het punt waar de orde van schoonheid uit elkaar valt.⁶⁹

4.2 *A Philosophical Enquiry*

In 1757 publiceert Burke (1729 – 1797), anoniem, zijn *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Voor hem ligt de oorsprong van het sublieme in alles dat op welke manier dan ook verschrikkelijk is.⁷⁰ Het sublieme is volgens hem de sterkste emotie die de geest kan voelen. Hij beschrijft het als 'awe mixed with terror'.⁷¹ Burke schrijft dat de menselijke geest in drie staten kan verkeren: de staat van onverschilligheid is de standaard staat van onze geest, wanneer er geen pijn of welbehagen aanwezig is.⁷² Deze twee laatstgenoemde emoties kunnen in verschillende varianten voorkomen. Pijn is van deze twee emoties de sterkste: het is een soort afgezant van de dood en daarmee ook verschrikkelijk. Als pijn en gevaar te dichtbij komen, geeft dit alleen de negatieve emotie van verschrikking. Wanneer dit echter op een afstand blijft, geeft het gevaar een bepaald plezier. Burke noemt ze dan zelfs *delightful*.⁷³

Alles wat verschrikkelijk is, of verwant is aan het verschrikkelijke, is voor Burke een bron van het sublieme. Hij zegt aanvankelijk dat de grootte van het object daarbij niet van

⁶⁹ Shaw 2006, p. 29-30.

⁷⁰ Shaw 2006, p. 48.

⁷¹ Burke 2008, p. 36.

⁷² Burke 2008, p. 31.

⁷³ Burke 2008, p. 36.

belang is: ook kleine objecten of wezens, zoals slangen, kunnen het idee van het sublieme oproepen.⁷⁴ Een belangrijk component van het sublieme is volgens hem het obscure. Obscuriteit maakt een object verschrikkelijk, omdat je niet alles kunt zien of begrijpen.⁷⁵

“To make any thing very terrible, obscurity in general seems to be necessary.”⁷⁶

Hij lijkt te willen zeggen dat het sublieme een inherente kwaliteit is van verschillende objecten, maar wanneer hij verder schrijft, lijkt hij juist overtuigd te zijn dat het sublieme zijn oorsprong vindt in woorden.⁷⁷ Een tekening kan voor Burke nooit een bron zijn van het sublieme, omdat het een duidelijk en compleet beeld geeft van hetgeen getekend is. De tekening laat niets over aan de verbeelding en heeft niks obscuurs.⁷⁸ Woorden hebben volgens hem een grotere impact op de verbeeldingskracht dan afbeeldingen. Ze laten meer ruimte om zelf dingen in te vullen en kunnen beter het obscure weergeven.⁷⁹ Een valkuil hierbij is herhaling: om woorden een sublieme kracht te geven, moeten ze nieuw zijn. Wanneer woorden niet nieuw zijn, kunnen ze ook niet obscuur zijn.

Burke benadrukt de negatieve aspecten van het sublieme, in tegenstelling tot zijn voorgangers. Hij ziet het niet als bevrijdend of opwindend. Ondanks dit, kan er toch een manier van welbehagen of plezier van het sublieme worden afgeleid. Wanneer pijn of gevaar te dicht bij komen, kan er geen genot uit voort komen. Wanneer echter de toeschouwer gevaar of pijn op een bepaalde afstand bekijkt, roepen ze wel degelijk gevoelens van lust op. Wat hierbij belangrijk is, is het aspect van kijken en van zelfbehoud.⁸⁰ Alleen op een bepaalde afstand kan de toeschouwer dus het sublieme ervaren. De toeschouwer moet zichzelf niet erin verliezen, maar heeft juist een reflectief vermogen nodig om het te kunnen ervaren.

4.3 Oorzaken van het sublieme

Hoewel Burke aanvankelijk schrijft dat de grootte van een object niet bepaald of het object een bron van het sublieme kan zijn, schrijft hij verderop in zijn boek juist dat dit een belangrijke oorzaak van het sublieme kan zijn. Hij noemt hier dat objecten die het gevoel van oneindigheid oproepen, subliem kunnen zijn. Alleen wanneer de grenzen niet duidelijk waarneembaar of

⁷⁴ Burke 2008, p. 53.

⁷⁵ Burke 2008, p. 54.

⁷⁶ Shaw 2006, p. 50.

⁷⁷ Shaw 2006, p. 49.

⁷⁸ Burke 2008, p. 55.

⁷⁹ Shaw 2006, p. 50.

⁸⁰ Shaw 2006, p. 53-54.

begrijpbaar zijn, is er sprake van obscuriteit en onzekerheid. Alleen dan kan het object subliem zijn.⁸¹

De afmetingen van een object kunnen op verschillende manieren een subliem effect oproepen. Zo noemt Burke dat de hoogte van een object van groter belang is voor het sublieme effect dan de lengte: naar een groot grasveld kijken roept in mindere mate het verhevene op dan tegen een hoge toren op kijken. De hoogte van een object is op zijn beurt dan weer minder van belang dan de diepte. Burke noemt hierbij als voorbeeld dat het naar beneden kijken in een afgrond sneller het sublieme oproept dan omhoog kijken naar een grote toren. Maar dit werkt ook de andere kant op: objecten die zo klein zijn dat het menselijke oog het niet kan zien, zijn ook subliem te noemen. Alles op deze wereld is op te delen in steeds kleinere deeltjes. We kunnen ons niet voorstellen hoe klein deze deeltjes kunnen zijn, dit gaat ons verstand te boven.⁸²

Verbonden met de grootte van objecten is het principe van oneindigheid, ook een bron van het sublieme. De notie van oneindigheid vult ons met *delightful horror*, het onvervalste effect van het sublieme. Er zijn niet veel dingen die van nature oneindig zijn, maar om het sublieme effect te bereiken, hoeven ze maar oneindig te lijken, zoals ook eerder werd aangegeven. Als de grenzen voor ons niet duidelijk waarneembaar zijn, roept het object al een gevoel van het sublieme op. Het effect op ons als toeschouwer is dan hetzelfde als wanneer het object wel van nature oneindig zou zijn.⁸³ Deze oneindigheid zit ook in bepaalde objecten die ons behagen. Een voorbeeld hiervan zijn jonge dieren: deze roepen een aangener gevoel bij ons op dan volgroeide dieren. Dit zit hem juist in hun onvolgroeidheid: onze verbeelding wordt zo onderhouden met de belofte van meer. Ditzelfde zegt hij ook terug te vinden in schetsen van kunstenaars. Deze behagen hem meer dan voltooide schilderijen, omdat ze ook meer aan de verbeelding over laten en dus meer beloven.⁸⁴

Een andere oorzaak van het sublieme is pracht, waar de sterrenhemel een voorbeeld van is. Burke definieert pracht als een overvloed van dingen die op zichzelf al waardevol of prachtig zijn. Het aspect van overvloed of een groot aantal is hierbij van groot belang. In deze veelheid zit dan ook een bepaalde wanorde, die de grandeur vergroot. In de kunsten bestaat deze vorm van grandeur in theorie wel, maar deze is eigenlijk onmogelijk te bereiken.⁸⁵

Als laatste bron van grootsheid noemt Burke moeilijkheid, of *difficulty*. Wanneer een object eruitziet alsof er veel kracht en werk in is gestoken om het te vervaardigen, is het idee groots. De ruwheid van een werk vergroot deze vorm van grandeur, omdat het de aanwezigheid van kunst en vernuft uitsluit. Als voorbeeld noemt Burke Stonehenge: wat betreft plaatsing of

⁸¹ Burke 2008, p. 58.

⁸² Burke 2008, p. 66.

⁸³ Burke 2008, p. 66.

⁸⁴ Burke 2008, p. 70.

⁸⁵ Burke 2008, p. 71.

ornament heeft hij geen bewondering voor dit monument, maar het roept wel verbazing en ontzag op voor de hoeveelheid kracht die er nodig was dit te kunnen maken.⁸⁶

Deze term komen we ook al eerder in de kunstkritiek tegen. *Difficultà* was in de late Renaissance een van de belangrijkste termen van lof voor een kunstenaar. Het werd gebruikt door kunstcritici vanaf het late Quattrocento, om voorbeelden van briljante kunstgrepen te prijzen, zoals correct gebruik van verkorting in het menselijk lichaam. Andere belangrijke artistieke problemen die geassocieerd werden met *difficultà* zijn *chiaroscuro*, anatomie, draperieën, het menselijk lichaam in beweging en het tekenen van contouren.⁸⁷ Verschillende schrijvers, onder andere Paolo Pino (1534 – 1565), schreven dat een goede kunstenaar zich liet kennen door elke compositie te versieren met een scherpzinnige kunstgreep.⁸⁸ *Difficultà* werd tegenover *facilità* gezet en werd gezien als een deugd. Het idee van *difficultà* werd breder toegepast dan alleen op de beeldende kunst: het beste voorbeeld hiervan is de *sprezzatura* van Baldassare Castiglione (1478 – 1529). De handelingen van de hoveling moeten wel *difficultà* bezitten, maar deze moet hij verbergen. Hij moet doen alsof het hem allemaal makkelijk en natuurlijk afgaat. Het ideaal in de beeldende kunsten was om grootse dingen te bedenken en om ze vervolgens zonder moeite uit te voeren.⁸⁹ Michelangelo zei zelf:

“Only those figures are good from which the evidence of effort has been taken away, that is, carried through with such great art that they seem natural things rather than artificial.”⁹⁰

Michelangelo schreef in een brief aan Benedetto Varchi (1503 – 1565) dat de beeldhouwkunst moeilijker was dan de schilderkunst. De uitvoering van een afbeelding in steen was grootser dan een afbeelding op doek of paneel, omdat er meer *difficultà* in de beeldhouwkunst nodig was.⁹¹ Ook Vasari gebruikte de term *difficultà* en prees Michelangelo om zijn *sprezzatura*, zonder dit woord te gebruiken.⁹² Het is hierbij belangrijk te weten dat hij dus niet om zijn *difficultà* alleen werd geprezen, maar om zijn *difficultà* gedaan met *facilità*.⁹³ Dit is een duidelijk verschil met *difficulty* bij Burke. Hier gaat het er alleen om dat het object bij de beschouwer een gevoel oproept van bewondering, omdat het duidelijk is dat er veel moeite in is gestoken het object te maken. Het aspect van *facilità* is bij Burke dus helemaal niet van belang.

⁸⁶ Burke 2008, p. 71.

⁸⁷ Summers 1981, p. 179.

⁸⁸ Summers 1981, p. 177.

⁸⁹ Summers 1981, p. 178.

⁹⁰ Summers 1981, p. 178.

⁹¹ Summers 1981, p. 184.

⁹² Summers 1981, p. 178.

⁹³ Summers 1981, p. 180.

4.4 *The sublime and the beautiful*

Lust wordt vergeleken met het sublieme en staat tegenover de liefde en het schone. Het schone is huiselijk, klein en sierlijk. Er zit altijd een idee van zwakte in: affectie of medelijden, het is passief. Bij het schone houden we van wat zich aan ons geeft. Het sublieme staat er tegenover. We geven ons over aan datgene dat we bewonderen. Het is actief en deugzaam.

Schoonheid staat los van het sublieme, maar het is er ook mee verbonden.⁹⁴ Het is volgens Burke een sociale kwaliteit. Als iemand of iets ons een gevoel van plezier geeft door alleen al naar ze te kijken, dan inspireren ze ons met gevoelens van tederheid en genegenheid naar hun persoon. We willen een relatie met ze.⁹⁵ Het is de kwaliteit in een lichaam die liefde (of een andere, soortgelijke passie) oproept. Liefde staat los van verlangen of lust, het is de voldoening die onze geest vult wanneer we iets moois bekijken.⁹⁶

Schoonheid is niet afhankelijk van proporties.⁹⁷ Om dit te bewijzen bekijkt Burke verschillende groepen: bloemen, dieren en mensen. Hij ziet dat in elke categorie verschillende proporties voorkomen en dat deze niet een voorwaarde zijn voor schoonheid. Hij zegt dat bloemen allemaal een andere vorm en andere proporties hebben, maar dat we alle bloemen mooi vinden.⁹⁸ Ditzelfde geldt ook voor dieren en mensen. Daarnaast is schoonheid ook niet afhankelijk van de geschiktheid of bruikbaarheid van een object. Ook dit probeert Burke duidelijk te maken met een voorbeeld bij dieren: de snuit van een varken is heel bruikbaar, maar draagt niet bij aan de schoonheid van het dier.⁹⁹

Schoonheid is volgens Burke:

“Beauty is, for the greater part, some quality in bodies, acting mechanically upon the human mind by the intervention of the senses.”¹⁰⁰

De karakteristieken van het schone zijn dan ook relatief kleine maten, glad en effen, heldere kleuren, delicaat en fijn.¹⁰¹ Burke zet het sublieme en het schone naast elkaar en ziet dan een opmerkelijk contrast: het sublieme object is groot in dimensies, ruw, donker, obscuur en massief. Terwijl het schone juist het tegenovergestelde is hiervan: relatief klein qua afmetingen, glad en effen, niet obscuur, licht en delicaat. Deze ideeën zijn van een totaal verschillende

⁹⁴ Burke 2008, p. 83.

⁹⁵ Burke 2008, p. 39.

⁹⁶ Burke 2008, p. 83.

⁹⁷ Burke 2008, p. 84.

⁹⁸ Burke 2008, p. 86.

⁹⁹ Burke 2008, p. 95.

¹⁰⁰ Burke 2008, p. 102.

¹⁰¹ Burke 2008, p. 107.

natuur. Het schone is gebaseerd op plezier, terwijl het sublieme verbonden kan worden met pijn.¹⁰²

4.5 Burke's sublieme, de beeldende kunsten en de Prigioni

Zoals al eerder genoemd, vond Burke dat het sublieme vooral zijn oorsprong vindt in taal en woorden. Een beschrijving van een object in woorden is obscuur, geeft een incompleet beeld van dat object. Dit geeft de toehoorder de mogelijkheid om een sterkere emotie te voelen dan bij een duidelijke en heldere beschrijving zoals bijvoorbeeld een tekening of schilderij geeft.¹⁰³

Kunstobjecten zullen volgens Burke altijd in de categorie van het schone vallen, en kunnen geen sublieme gevoelens opwekken. Toch kan de beeldende kunst een klein beetje in de buurt komen van het sublieme: een schets staat volgens Burke dichter bij het sublieme, omdat het een abstracter beeld geeft van een object en daarmee obscuurder is dan een schilderij dat af is.¹⁰⁴ De beeldende kunsten kunnen dan niet zo goed het sublieme uitdrukken als woorden, maar een niet afgemaakt kunstwerk kan dit wel beter dan een voltooid kunstwerk.

De slavenbeelden van Michelangelo zouden dus beter een gevoel van het sublieme kunnen oproepen dan zijn andere werken die wel voltooid zijn. Burke noemt verschillende oorzaken van het sublieme, de eerste hiervan waren grootsheid en oneindigheid. Hoewel de beelden geen bijzonder grote afmetingen hebben en we dus duidelijk de grenzen van de objecten kunnen bevatten, passen ze toch in Burke's idee van het sublieme. Elk van de vier slaven zit nog deels in het marmer verstopt: de grenzen van de slaven zelf zijn dus niet geheel duidelijk. De slaven zitten nog gevangen in een oneindigheid, een deel van de beelden dat we niet kunnen begrijpen. Dit deel laat geen duidelijke grenzen zien: de slaven komen uit dit deel naar voren, maar tegelijk maken ze ook nog deel uit van die oneindigheid. Dit geeft de beelden een bepaalde obscuriteit die Burke zou kunnen verbinden met het sublieme.

Wanneer we kijken naar de materiële aspecten van de prigioni zou het ook mogelijk zijn de notie van *difficulty* aan deze beelden te verbinden. Ze zijn gemaakt van marmer, een van de hardste steensoorten. Om deze steensoort goed te kunnen bewerken, is dan ook veel kracht nodig. Omdat de prigioni niet zijn afgemaakt, is dit aspect duidelijker te zien. De beeldhouwwerken van Michelangelo die wel voltooid zijn, lijken juist te willen ontkennen dat het veel moeite heeft gekost ze te vervaardigen. Door hun precieze en verfijnde uitvoering lijkt het alsof marmer is makkelijk te verwerken steen is.

¹⁰² Burke 2008, p. 113.

¹⁰³ Burke 2008, p. 55.

¹⁰⁴ Burke 2008, p. 70.

CONCLUSIE

In zijn eigen tijd werd Michelangelo al als groots kunstenaar gezien. Zijn kunst werd door Vasari beschouwd als de beste kunst ooit gemaakt. Hij werd gezien als *divino*, door God naar de aarde gestuurd. Zijn kunst, maar ook zijn karakter werd door Vasari ‘terribile’ genoemd, een van de hoogste lofuitingen die toen gangbaar waren.

Terribilità komen we voor het eerst tegen bij Francesco Colonna. Met dit woord verwijst hij niet alleen naar de grootte, maar ook naar de grandeur, verhevenheid en durf van een ontwerp. Het woord ‘terribile’ betekent angstig of verschrikkelijk en het woord wordt in deze zin gebruikt om dingen te beschrijven die de toeschouwer vullen met angst, vrees of verschrikking. Maar er zijn ook andere betekenissen van ‘terribile’: het woord wordt ook gebruikt in de zin van exceptioneel, bijzonder en excellent of juist vreemd en verrassend.

In de zestiende eeuw kreeg het woord daarnaast ook het karakter van een esthetische categorie of stijl en werd het gebruikt om een speciale kwaliteit van artistiek talent te beschrijven. Bialostocki was de eerste die het verband tussen *terribilità* en *deinos* legde. Hij schreef dat het woord *deinos* drie groepen betekenissen kende: 1. Angstig, verschrikkelijk; 2. Vreemd, wonderbaarlijk sterk, krachtig; 3. Slim, bekwaam, vaardig. Vasari prees Michelangelo met al deze betekenissen van het woord in gedachte.

Vasari was waarschijnlijk op de hoogte van het traktaat van Longinus: de eerste, bekende verhandeling over het sublieme. Longinus richtte zich in zijn traktaat vooral op het sublieme in de retorica, maar noemt enkele metaforen, waardoor zijn tekst vanaf de achttiende eeuw ook op de beeldende kunsten wordt toegepast. Hij schrijft dat het sublieme geen vaste vorm heeft. Het is ook niet te leren, het ware genie beheerst het al uit zichzelf. Het sublieme produceert extase in de toeschouwer, een combinatie van verwondering en verbazing. In de beeldende kunsten speelt de grootsheid van het object voor hem een rol in het oproepen van het sublieme. *Hypsos* heeft bij Longinus eigenlijk eenzelfde betekenis als *deinos*.

Omdat het traktaat van Longinus in de achttiende eeuw wordt herontdekt, heeft het een grote rol gespeeld in de theorie van Burke. Ook hij beschrijft het sublieme als de sterkste emotie die een mens kon voelen. Hij benadrukt het aspect van obscuriteit als vereiste voor het oproepen van het sublieme. Alleen wanneer de mens iets niet helemaal kan bevatten, roept dat sublieme gevoelens op. Daarnaast zet Burke het sublieme naast het schone. De beeldende kunsten vindt hij in de laatste categorie vallen: een beeld geeft een goed overzicht van datgene wat getoond wordt en heeft dus geen obscuriteit. Een schets daarentegen staat dicht bij het sublieme, omdat het onvoltooid en abstracter is en daarom obscurder dan een voltooid schilderij.

De besproken theorieën verschillen eigenlijk nauwelijks met elkaar. *Terribilità* is afgeleid van *deinos*, dat op zijn beurt weer te verbinden is aan *hypsos*. We weten nu ook dat deze antieke vorm van het sublieme te verbinden is aan de achttiende-eeuwse variant van Burke.

Hierdoor kunnen we nu met zekerheid zeggen dat *terribilità* een vroege vorm is van wat we tegenwoordig kennen als het sublieme.

Ook weten we nu dat al deze begrippen min of meer toepasbaar zijn op de slavenbeelden van Michelangelo. Vasari beschrijft de stijl en het karakter van Michelangelo als *terribile*: de verheven stijl van de kunstenaar is nog niet helemaal zichtbaar in de *prigioni*, omdat deze onvoltooid zijn, maar zijn *terribile* karakter komt wel tot uitdrukking. Longinus beschrijft het sublieme vooral in de retoriek, waardoor het moeilijker is de slavenbeelden hieraan te toetsen. Hij noemt dat het sublieme verwondering oproept en ik denk dat dit zeker het geval is bij deze beeldengroep. De *prigioni* lijken uiteindelijk het beste te passen in Burke's idee van het sublieme: omdat de beelden onvoltooid zijn, lijken de figuren uit het niets, uit een oneindigheid naar voren te komen. De beelden zijn omringd met een bepaalde obscuriteit, wat volgens Burke een belangrijke rol speelt bij het sublieme.

Wat belangrijk is te onthouden, is dat begrippen zoals het sublieme niet uit de lucht komen vallen. Het sublieme kent een lange voorgeschiedenis, beginnend in de klassieke oudheid. De term en de inhoud van de term verschillen een beetje van tijd tot tijd, maar het idee van het sublieme blijft in de loop van de eeuwen bestaan. Ons 'moderne' begrip van het sublieme is daarom ook toepasbaar op oudere kunstwerken, uit de vroegmoderne periode. In de kunstgeschiedenis en kunsttheorie zijn er dus grotere lijnen te herkennen die tijdperken en periodes overstijgen. Moderne begrippen in de kunsttheorie zijn dus niet alleen voorbehouden aan moderne kunst.

LITERATUUR:

- J. Bialostocki, "Terribilità", in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, vol. III, Berlijn 1967, pp. 222 – 225.
- M. Buonarroti, *Il Carteggio di Michelangelo*, bewerkt door G. Poggi, P. Barocchi en R. Ristori, Florence 1965, vol. II.
- E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford 2008.
- C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II*, München 2009.
- L. Goldscheider, *The sculptures of Michelangelo*, Londen 1950.
- Lydia Hamlett, 'Longinus and the Baroque Sublime in Britain', in Nigel Llewellyn and Christine Riding (eds.), *The Art of the Sublime*, January 2013.
(<https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/lydia-hamlett-longinus-and-the-baroque-sublime-in-britain-r1157632>, accessed 27 January 2015).
- F. Hartt, *Michelangelo the complete sculpture*, Londen 1969.
- M. Hirst, *Michelangelo, the achievement of fame*, New Haven en Londen 2011.
- R. Hodson, *Michelangelo Sculptor*, Londen 1999.
- F. de Hollanda, *Vier Gespräche über die Malerei*, vertaald door J. de Vasconcellos, Wenen 1899.
- Longinus, *Over het Verhevene*, vertaald door W.E.J. Kuiper, Amsterdam 1980.
- B. Saint-Girons, *Le sublime de l'antiquité à nos jours*, Parijs 2005.
- D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, New Jersey 1981.
- C. de Tolnay, *The Final Period: Last Judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last pietas*, Princeton 1960.
- G. Vasari, *De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Amsterdam 1992.
- F. Zöllner red., *Michelangelo: het complete oeuvre*, Hong Kong, Londen, etc. 2008.

AFBEELDINGEN



Afb. 1: Michelangelo, *Atlas*, ca. 1530 – 1534, marmer, hoogte 277 cm. Galleria dell'Accademia, Florence. (bron: www.accademia.org, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 2: Michelangelo, *De ontwakende slaaf*, ca. 1520 – 1523, marmer, hoogte 267 cm. Galleria dell'Accademia, Florence. (bron: www.accademia.org, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 3: Michelangelo, *De bebaarde slaaf*, ca. 1530 – 1534, marmer, hoogte 263 cm. Galleria dell'Accademia, Florence. (bron: www.accademia.org, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 4: Michelangelo, *De jonge slaaf*, ca. 1530 – 1534, marmer, hoogte 256 cm. Galleria dell'Accademia, Florence. (bron: www.accademia.org, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 5: De Prigioni naast elkaar. (bron: www.larivistaculturali.com, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 6: Michelangelo, *ontwerp voor het grafmonument voor Julius II*, ca. 1512 – 1513. Pen en bruine inkt, lichtbruine wassing over zwart krijt, 510 x 319mm. Metropolitan Museum of Art, New York. (bron: www.wga.hu, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 7: Michelangelo, *Mozes*, ca. 1513 – 1515. Marmer, hoogte 235 cm. San Pietro in Vincoli, Rome. (bron: www.henkverveer.nl, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 8: Michelangelo, *Stervende slaaf*, ca. 1513 – 1516. Marmer, hoogte 215 cm. Musée du Louvre, Parijs. (bron: http://www.thais.it/scultura/image/ALTE/SRIN_382.jpg, geraadpleegd op 29-4-2015).



Afb. 9: Michelangelo, *grafmonument voor Julius II*, voltooid in 1545. San Pietro in Vincoli, Rome. (bron: www.wikipedia.org, geraadpleegd op 29-4-2015).