

pravi kao da žudi, za srećom jednog primitivnog doba, već sa podsvesnim sećanjem jednog primitivca, koji je slučajno živio u doba sofisticirane civilizacije. Dok rekonstruiše spoljni izgled jednog preistorijskog sveta, Pjero di Kozimo kao da ponovno preživljava osećanja preistorijskog čoveka, stvaralačko ushićenje probudene ljudske vrste, kao i strasti i zebnje pećinskog čoveka i divljaka.

3. STARAC VREME

Svetovnjačke kompozicije Pjera di Kozima, zasnovane na jednom skoro darvinovskom evolucionizmu i prožete čestim vraćanjem u primitivan svet stariji od bilo kog istorijskog perioda, predstavljaju najvišu i praktično jedinstvenu manifestaciju opšte tendencije oživljavanja „*sacrosancta veustias*“. Ova tendencija se, po pravilu, ograničavala na oživljavanje starog doba u istorijskom smislu reči; sam Pjero, kao što smo videli, bio je nastrojen kao kakav arheolog, a i kao primitivist.



Medutim, ponovno spajanje klasičnih motiva i klasičnih tema samo je jedan vid renesansnog pokreta u umetnosti. Slike koje predstavljaju paganska božanstva, klasične mitove ili događaje iz grčke i rimske istorije i koje, bar u ikonografskom smislu, ne otkrivaju da su proizvod jedne post-srednjovekovne civilizacije postoje, naravno, u ogromnom broju. Ali još veća, i još opasnija sa stanovišta ortodoksnog hrišćanstva, jeste kolichina slika u kojima se renesansni duh nije samo ograničavao

na vaspostavljanje klasičnih ideala u granicama klasične sfere, već je težio izvesnoj vizuelnoj i emocionalnoj sintezi paganske prošlosti i hrišćanske sadašnjosti. Ova sinteza ostvarivana je putem različitih metoda, koji su se mogli primenjivati bilo odvojeno bilo u kombinacijama.

Najšire primenjivan metod mogao bi se nazvati *reinterpretacija* klasičnih predstava. Ovim predstavama davana je jedana nova simbolična sadržina svetovnog, ali svakako neklasičnog karaktera (o čemu svedoče brojne personifikacije i alegorije koje su se razvile u toku renesansnog perioda) ili su bile podređivane specifičnim hrišćanskim idejama. Ovo se, opet, moglo postići ili putem kontrasta (na primer, kada se na slikama Hristovog rođenja prikazuju klasični sarkofazi i ruševine¹ ili kada, na freski Filipina Lipija u S. Marija Novela, sveti Filip isteruje satanu ispred neke vrste *scenae frons*, prožete paganskom simbolikom) ili putem asimilacije, kao što je slučaj sa slikama Hrista, koje ponavljaju motiv Apolonove kule i slikama Device Marije modelovanim prema liku Venere ili Fedre. Dok je srednjovekovna umetnost usvajala klasične motive bez mnogo razmišljanja, renesansa je nastojala da za tu praksu iznade opravdanje na teoretskom planu. „Pagani su najvišu lepotu pripisivali svom paganskom bogu Ablou“, kaže Direr, „i zato ćemo se služiti njime kada želimo da predstavimo gospoda boga, koji je najbješe biće, i baš kao što su oni predstavljali Veneru kao najlepšu ženu tako ćemo i mi smerno isticati iste osobine u liku svete Device Marije, Isusove majke“².

Pored ovakve promišljene reinterpretacije klasičnih predstava, postoje i mnogi drugi slučajevi, u kojima su se obnovljene klasične tradicije sasvim prirodno, ili čak automatski, stapale sa srednjovekovnim tradicijama koje su nadživele vreme. Kada je neki klasičan karakter izašao iz srednjeg veka u potpuno neklasičnom ruhu (kao što je ukratko objašnjeno u prvom poglavlju) i kada mu je renesansa vratila prvobitan izgled, konačan rezultat često je sadržao tragove toga procesa. U nekim slučajevima se srednjovekovno ruho ili svojstvo čvrsto zadržalo i u preuobličenoj formi i na taj način prenosilo srednjovekovni element u sadržaj nove predstave.

Rezultat toga bilo je ono što bih ja nazvao *pseudomorfozom*; izvesnim renesansnim likovima davano je značenje koje, uprkos njihovom klasičističkom izgledu, nije bilo prisutno u njihovim klasičnim prototipovima, mada je često nagoveštavano već u klasičnoj literaturi. Zahvaljujući svojim srednjovekovnim prethodnicima renesansni umetnici su često mogli da prevedu u slike ono što se u klasičnoj umetnosti smatralo neizrazivim. U ovom i sledećem poglavlju pokušaću da ilustrujem tipične slučajeve „pseudomorfoze“, analizirajući dva karaktera koja svi smatraju klasičnim. Za razliku od mnogih drugih slične vrste, oni su uspeali da odole masovnom odstranjivanju humanističke sadržine iz umetnosti kasnog devetnaestog veka i održe popularnost sve do naših dana u tolikoj meri da se pojavljuju na ljubavnim pismima i novogodišnjim čestitkama, kao i u smešnim karikaturama i ozbiljnim oglasima. Reč je o likovima Starac Vreme i Slepí Kupidon.

Predstavljen, na primer, na reklamí Štedne banke Baueri Starac Vreme je jednostavan primerak ove vrste. Od atributa, koji služe da bi personifikacija bila prepoznatljiva, on poseduje samo karakteristike starosti i kose. Njegovi prethodnici su obično mnogo bogatije opremljeni. U renesansnoj i baroknoj umetnosti Starac Vreme je obično imao krila i u najvećem broju slučajeva bio nag. Njegovom najčešćem atributu, kosi ili srpu, dodavani su, ili ih ponekad zamenjivali, peščani sat, zmija ili zmaj koji grize sopstveni rep, ili zodijski, a u mnogim slučajevima on hoda uz pomoć štaka.

Neke crte ovih kompleksnijih predstava mogu se naći u klasičnim ili pozno-antičkim slikama koje su predstavljale ideju vremena, ali se u drevnoj umetnosti ne može pronaći nijedna specifična kombinacija koja čini tip Starac Vreme u modernom smislu. U tom tipu, grubo govoreći, mi nalazimo dve glavne vrste pojmova i predstava. S jedne strane, to su predstave vremena kao „Kariosa“, to jest kratkog, odlučujućeg trenutka, koji čini prekretnicu u životu ljudskih bića ili razviku univerzuma. Ovaj pojam ilustruje lik obično poznat

kao Prilika (slika 35). Prilika je prikazivana kao čovek (u izvornom obliku nag) u brzom pokretu, obično mladić i nikad pravi starac, uprkos tome što se u grčkoj poeziji Vreme ponekad naziva *polios* (sedokosim)³. Imao je krila i na ramenima i na petama. Oznake su mu bile terazije koje su prvobitno balansirale na ivici brijača i, u nešto kasnijem periodu, jedan ili dva točka. Štaviše, na glavi je često imao onaj poslovični čuperak, za koji se čelava Prilika može zgrabiti⁴. Zahvaljujući ovom neodređeno alegoričnom karakteru, lik Kairosa ili Prilike bio je drag pozno-antičkom i srednjovekovnom duhu. Potrajao je sve do XI veka, a kasnije je imao tendenciju stapanja s likom Fortune, s obzirom da je ovu fuziju potpomagala činjenica da je latinska reč za „Kairos“, naime *occasio*, istoga roda kao i *fortuna*⁵.

S druge strane, sušta suprotnost ideje o „Kairosu“ našla je ovaploćenje u drevnoj umetnosti; reč je, naime, o persijskom pojmu Vremena kao „Ajona“, to jest božanskog principa večne i neiscrpne kreativnosti. Ove predstave su ili povezane sa kultom Mitre, u kom slučaju prikazuju jednu groznu krilatu priliku sa lavljom glavom i lavljim kandžama, u čvrstom zagrljaju ogromne zmijske i ključem u svakoj ruci⁶ ili slikaju orfičko božanstvo, obično poznato kao Fan, u kom slučaju prikazuju jednog lepog, krilatog mladića, okruženog zodiakom i snabdevenog mnogim atributima kosmičke snage, koga takode opisuju zmijska (slika 36)⁷.

Ni u jednoj od ovih starih predstava ne možemo naći sat-pešćanik, kosu ili srp, štake, niti bilo koje karakteristike izuzetno poodmakle dobi. Drugim rečima, drevne predstave Vremena karakterišu ili simboli velike brzine i nesigurne ravnoteže ili simboli univerzalne snage i neograničene plodnosti, a nikako simboli propadanja i razaranja. Na koji način su, onda, uvedeni pomenuti veoma specifični atributi lika Starac Vreme? Odgovor se nalazi u činjenici da je grčka reč koja označava vreme, Hronos, vrlo slična imenu Kronosa (rinskog Saturna), najstarijeg i najstrašnijeg od svih bogova. Kao zaštitnik poljoprivrede, on je obično nosio srp. Kao najstariji član grčkog i rimskog panteona, bio je po pozivu star, a kasnije, kada su

velika klasična božanstva počela da se poistovećuju s planetama, Saturn je doveden u vezu sa najvišom i najsporijom od njih. Kada je religiozno obožavanje postepeno bivalo sve manje i konačno potisnuto filozofskim razmišljanjem, slučajna sličnost reči Hronos i Kronos navodena je kao dokaz stvarne istovetnosti ova dva pojma, koja su uistinu imala neke zajedničke crte. Prema Plutarhu, izgleda najstarijem autoru koji u literaturi govori o toj istovetnosti, Kronos znači Vreme, na isti način kao što Hera znači Vazduh, a Hefest Vatru⁸. Neoplatoničari su ovo poistovećenje prihvatili pre na metafizičkom nego na fizičkom planu. Oni su interpretirali Kronosa, oca bogova i ljudi⁹, kao *Nous*, Kosmički Um (dok je njegov sin Zeus ili Jupiter poistovećen sa njegovom „emanacijom“, *Psyché* ili Kosmičkom Dušom), te su ovaj pojam lako mogli da stope s pojmom Hronosa, „oca svih stvari“¹⁰, „starog mudrog graditelja“, kako su ga nazivali¹¹. Učeni pisci iz četvrtog i petog veka naše ere počeli su Kronosu-Saturnu da daju nove attribute, primerice, zmijsku ili zmajsku grizu sopstveni rep¹², što je trebalo da naglasi njegovo vremensko značenje. Osim toga, oni su prvobitne crte njegovog lika reinterpretirali kao simbole vremena. Njegov srp, tradicionalno tumačen kao poljoprivredna alatka ili kao instrument za uskopljavanje, počeo je da se interpretira kao simbol *tempora quae sicut falx in se recurrunt*¹³; a mitska priča da je on prožderea sopstvenu decu tumačena je kao znak da Vreme, koje je Simonides još ranije nazivao „oštrozubim“¹⁴, a Ovidije *edax rerum*¹⁵, proždire sve što je stvorilo¹⁶.

Tako ćemo pre u ikonografiji Kronosa-Saturna nego samog Vremena morati da tražimo dopunski dokazni materijal. Međutim, sinteza iz koje je konačno proizašla predstava Starca-Vremena, onakva kakvu je mi poznajemo, stvorena je uz mnogo promena. U klasičnoj umetnosti Kronos ili Saturn je izvanredno dostojanstven, mada pomalo turoban lik, koji se karakteriše srpom, velom preko glave (slika 38)¹⁷ i, kada sedi, tužnim položajem, u kome glavu naslanja na ruku¹⁸. Krila se nigde ne pojavljuju¹⁹, ali se ne pojavljuju ni palice ni štake.

Tokom srednjeg veka nastupila je promena. U skladu sa normalnom shemom evolucije, izloženom u prvom poglavlju, klasična predstava Saturna povremeno je vaskrsavala u umetnosti karoliškog i srednjovizantijskog doba, ali je uspela da se održi u životu samo u jednom relativno kratkom periodu. Slike Saturna koje manje-više doslovno ponavljaju klasičan tip, čiji najbolji primer predstavlja freska u Kaza dei Dioskuri u Pompeji, nalaze se: prvo, u prepisima jednog kalendara iz četvrtog veka poznatog kao *Hronograf iz 354. godine* ili kao *Flokalus-Kalendar* (slika 39)²⁰; drugo, u „planetarijima“, koji se pojavljuju u astronomskim raspravama poreklom iz karoliškog ili vizantijskog doba²¹; treće, u rukopisima *Propovedi* svetog Grgura, koji potiču iz jedanaestog i dvanaestog veka i u kojima se događaji iz mita o Saturnu prikazuju među ostalim scenama koje predstavljaju nemoralnost paganskih bogova; u minijaturi o kojoj je reč on proždire umotan kamen kojim je zamenjen mali Jupiter (slika 42)²²; četvrto, u ilustracijama poglavlja „*De dis gentium*“ u enciklopediji Hrabana Maurusa *De universis*, koju danas poznajemo na osnovu dva nezavisno radena prepisa, jednog radenog u Montekasinu 1023. godine (slika 40), a drugog u južnoj Nemačkoj u prvoj polovini petnaestog veka (slika 41); interesantno je primetiti da je u rukopisu iz Montekasina klasični srp (koji je verno sačuvan u nemačkom prepisu novijeg datuma) već bio zamenjen modernom kosom²³.

Tokom zrelog srednjeg veka zapadnjačka umetnost odrekla se slika iz karoliškog doba, koje su pale u zaborav sve do petnaestog veka, a u međuvremenu su bile zamenjene potpuno neklasičnim tipovima. Zahvaljujući činjenici da je Saturn, slično Jupiteru, Veneri i ostalim, identifikovan sa jednom planetom, ove nove predstave pojavljuju se u ilustracijama i mitografskih i astroloških tekstova.

U svojstvu planetarnog vladara, Saturn je smatran izuzetno naopakim tipom; reč „*saturmine*“ u engleskom jeziku i danas znači „trom, tmuran temperament“, kako navodi Oksfordski rečnik. Ljudi podložni njegovom uticaju mogu biti moćni i bogati, ali nikako prijazni i blagorodni; mogu biti mudri, ali

ne i srećni. Ljudi rođeni u znaku Saturna nužno moraju biti melanholični. Čak i ova veoma uslovena preimućstva data su samo neznatnoj manjini Saturnove „dece“. Obično su Saturn, najhladniju, najtmurniju i najsporiju od svih planeta, povezivali sa starošću, bednim siromaštvom i smrću²⁴. Odisia, slično Saturnu, Smrt se od najstarijih vremena predstavljala na slikama sa kosom ili srpom (slika 43)²⁵. Saturn je smatran krivcem za poplave, glad i sve ostale nesreće. Ljude rođene pod njegovim znakom svrstavali su među najbednija i najnepoželjnija ljudska bića, kao što su bogalji, škrtice, prosjaci, kriminalci, siromašni seljaci, čistači klozeta i grobari. Tek u poslednjoj četvrtini petnaestog veka firentinski neoplatoničari vratili su se Plinovoj koncepciji Saturna, smatrajući ga eksponentom i zaštitnikom dubokoumne filozofske i religiozne konceptualne, dok su Jupitera poistovećivali sa običnom praktičnom, racionalnom inteligencijom²⁶. Međutim, čak ni ova neoplatonistička obnova, koja će u krajnjoj liniji dovesti do poistovećenja saturnovske melanholičnosti sa genijalnošću, nije mogla da uzdrma popularno verovanje da je Saturn najopakija od svih planeta.

Astrološke predstave — delom izvedene iz arapskih izvora — neprestano su naglašavale ove nepovoljne implikacije. Saturn se u najvećem broju slučajeva²⁷ pojavljuje u liku mrzovoljnog, bolesljivog starca, veoma često seljačkog izgleda. Njegovu kosu ili srp često zamenjuje pijuk ili ašov, čak i onda kad je predstavljen kao kralj na prestolu i sa krunom (slika 44)²⁸, i ovaj ašov teži da se transformiše u štap ili štaku, karakteristične za starost i opštu oronulost (slika 48). Kao konačan proizvod, Saturn je prikazivan kao pravi bogalj sa drvenom nogom, koja skriva njegovu još odvratniju unakaženost (slika 49)²⁹. Na minijaturama i baktorezima koje slikaju uticaj sedam planeta na ljudski karakter i sudbinu — omiljenu temu u italijanskoj umetnosti petnaestog i početkom šesnaestog veka, a još omiljeniju u severnjačkim zemljama — osobine Saturnove „dece“ obilato odražavaju neprivačnu prirodu njihovog „oca“; na tim slikama prikazane su skupine siromašnih seljaka, drvošeca, zatvorenika, bogalja i kriminalaca

na vešalima, dok utisak ublažava jedino pojava kakvog kaludera ili pustinjača, nižeg predstavnika sfere *vita contemplativa* (slika 48)³⁰.

U mitografskim ilustracijama, koje su se razvile isključivo na osnovu literarnih izvora, lik Saturna kreće se od fantastičnog prema zadržavajućem i obojnom izgledu. Na najranijem poznatom primerku, crtežu iz Regensburga iz oko 1100. godine, koji smo već pominjali (slika 13)³¹, on ima jedan veliki, lepršavi veo (ilustrujući *caput velatum* ili *glauco amictu cooperium*) i drži srp, zatim kosu, pa i zmaja koji grize sopstveni rep. Standardni tip Saturna razvio se u četrnaestom veku onda kada se počelo sa ilustrovanjem *Moralizovanog Ovidija* i njegovih derivata³². Na ovim slikama bili su obično predstavljeni još neki likovi u vezi sa mitom o Saturnu; svrha im je bila da drammatizuju njegov namrgoden lik i da čak oštrije nego što je to bio slučaj u astrološkim ilustracijama naglase njegovu surovost i rušilačku osobinu. Ilustratori se nisu libili da naslikaju gnusan prizor škopljenja, kao i čin proždiranja živog deteta, scenu koju klasične slike nikada nisu prikazivale. Ova kani-balistička slika postaće prihvaćen obrazac u umetnosti poznog srednjeg veka (slika 45)³³ i najzad se spojiti sa astrološkim predstavama tako da povremeno nailazimo na kombinaciju prizora škopljenja i gutanja deteta (slika 46)³⁴, ili kombinaciju prizora gutanja sa motivom drvne noge³⁵. Scene proždiranja i škopljenja se u jednom manje-više klasicističkom obliku provlače kroz umetnost zrele renesanse i baroka (slika 47), pa čak i dalje: Gojin grozomorni Saturn je opštepoznat, a scena kastracije se, na primer, može videti na freskama iz Vila Lante, koje se pripisuju Euliju Romannu³⁶.

Takvo je bilo stanje stvari u vreme kada su umetnici počeli da rade ilustracije Petrarčinih *Trijumfa*. Kao što je svima poznato Čestitost trijumfuje nad Ljubavlju, Smrt nad Čestitošću, Slava nad Smrcu, Vreme nad Slavom — da bi ga pobedila jedino Večnost. S obzirom da pesnik nije dao opis spoljašnjeg izgleda Vremena, osim što kaže "*andar leggiero dopo la guida*

sua, che mai non posa"³⁷, ilustratori su slobodno mogli da mu daju oblik kakav su želeli. Tokom srednjeg veka pojavilo se nekoliko skolastičkih personifikacija samog Vremena, kao što je, recimo, jedna francuska minijatura iz oko 1400. godine, na kojoj je ono predstavljeno sa tri glave (koje označavaju prošlost, sadašnjost i budućnost) i sa četiri krila, od kojih svako predstavljalo po jedno godišnje doba, dok svako pero simbolizuje po jedan mesec (slika 50)³⁸. Međutim, slike ovako apstraktno prirode bile su, izgleda, nepodobne da izraze suštinske osobine Petrarčinog moćnog, nemilosrdnog rušitelja. Kod Petrarke Vreme nije neki apstraktan filozofski princip, već jedna konkretna zadržavajuća sila. Nije stoga čudno što su ilustratori rešili da stope bezazlenu personifikaciju francuskog "*Temps*" sa mračnom predstavom Saturna. Od prve su uzeli krila³⁹, a od druge odvratan, oronuli izgled, šake i, najzad, one striktno saturnovske karakteristike, kao što su kosa i motiv proždiranja. Da ova nova slika personifikuje Vreme često je naglašavano prisustvom peščanog sata, koji se, izgleda, prvi put pojavljuje u ovom novom ciklusu ilustracija, a ponekad i zodijska ili zmaja koji grize sopstveni rep.

Ovde ću se ograničiti da navedem samo pet karakterističnih primera ilustracija Petrarčinog dela: (1) jedan venecijanski drvorez iz druge polovine petnaestog veka, koji se nadovezuje na srednjovekovne personifikacije Vremena na taj način što ovaj lik stavlja strogo u prednji plan, ukrašavajući ga sa četiri krila koja su nekada simbolizovala godišnja doba (slika 52)⁴⁰; (2) jedan panel sa svadbenog sanduka, koji se pripisuje Pezelinu, a na kome je broj krila smanjen na dva, kao što je i normalno (slika 54)⁴¹; (3) jedan panel sa svadbenog sanduka, rad Jakopa del Selaja, u koji su se uvukli različiti novi i delimično neobičajeni atributi; pored peščanog sata, tu nalazimo jedan sunčani časovnik i dva pacova, jednog crnog, drugog belog, koji simbolizuju uništavanje života sa svakim proteklim danom i noći (slika 55)⁴²; (4) jedan drugi venecijanski drvorez, na kome su krila — ali ne i kosa — izostavljena, dok ideju o beskonačnom kruženju izražava zmaj koji grize sopstveni rep; ovde, kao i na onom prvom venecijanskom drvorezu, destruktivni

snagu Vremena jasno izražava sumoran pejzaž sa ogolelim drvećem i trošnim građevinama (slika 53)⁴³; (5) jedan drvorez iz jednog izdanja Petrarčinog dela iz šesnaestog veka, koji, u isto vreme dok prikazuje krlatu prilikom koja proždire jedno dete, u skladu sa saturnijanskom tradicijom poznog srednjeg veka, ipak ilustruje i klasicističke tendencije zrele renesanse, time što oronulog starca, uprkos njegovim štakama, transformiše u krepku nagu prilikom (slika 56)⁴⁴.

To bi, onda, bilo poreklo lika Starac Vreme, onakvog kakvog ga mi poznajemo⁴⁵. Delom klasičan a delom srednjovekovni, delom zapadnjački a delom orijentalni, ovaj lik izražava i apstraktnu uzvišenost jednog filozofskog principa i opaku proždrljivost jednog destruktivnog demona. Baš to kompleksno bogatstvo ove nove predstave objašnjava čestu pojavu i raznovrsno značenje Starca-Vremena u renesansnoj i baroknoj umetnosti.

Ponekad je lik Starac Vreme korišćen kao jednostavno sredstvo za označavanje proticanja meseci, godina ili stoleća, kao što je to slučaj u Šekspirskoj *Zimskoj bajci*, gde se Vreme pojavljuje kao hor ispred petog čina ili, opet, u jednom od Berninjevih projekata, gde je dato kako nosi jedan egipatski obelisk (slika 58b)⁴⁶, kao i u brojnim alegorijama starodrevne ili istorijske prirode⁴⁷. Međutim, u drugim, još brojnijim slučajevima, liku Starac Vreme dato je jedno dublje i određeno značenje; uopšteno govoreći, on može da predstavlja ili rušitelja ili otkrivaoca⁴⁸, ili je dat kao jedna univerzalna i neumitna sila, koja kroz ciklus stvaranja i razaranja proizvodi ono što bi se moglo nazvati kosmičkim kontinuitetom: „ti odgajajš i ubijaš sve što postoji“, da se poslužimo Šekspirovim rečima⁴⁹.

U prvom od navedenih svojstava, Vreme, pošto je poprimilo osobine kobnog, kanibalistički nastrojenog Saturna koji vitla kosom, počelo je sve tešnje da se povezuje sa Smrću. Upravo su iz slike Vremena, pred sam kraj petnaestog veka, predstavte Smrti počele da pozajmljuju karakteristični peščani sat⁵⁰, a ponekad čak i krlila, kao što je slučaj na Berninjevom grobu Aleksandra VII⁵¹. Zauzvrat, Vreme je moglo biti prikazivano kao posrednik Smrti koju snabdeva žrtvama⁵², ili kao demon

gvozdenih zuba, koji stoji usred ruševina (cf. drvoreze na slici 52 i 53)⁵³. Ova ideja o „zubu Vremena“⁵⁴, neobično primenjena na arheologiju, data je veoma doslovno i stoga zabavno na frontispisu jednog izdanja iz sedamnaestog veka knjige *Storinskih statua koje je pakosni zub vremena poštedeo*; na njemu se vidi Starac Vreme sa svojom kosom i zmijom koja grize sopstveni rep usred ostataka građevina i kipova, kako nagriža Torzo Belvedere, tačno na isti način na koji je ranije prikazivan stari Saturn kako proždire sopstvenu decu (slika 60)⁵⁵.

Vreme kao otkrivalac (slika 59) poznato je ne samo iz mnogih poslovice i izreka pesnika⁵⁶, već i iz mnogobrojnih slika na teme kao što su, recimo, Vreme otkriva ili spasava Istinu, Vreme štiti Vrlinu, Vreme opravdava Nevinost i slično⁵⁷. Umetničke interpretacije teme o Vremenu i Istini, zasnovane na klasičnoj frazi „*veritas filia temporis*“, obimno su obradene u jednom članku dr Saksla iz novijeg vremena⁵⁸. Zato ću se ograničiti na razmatranje samo jednog slučaja, koji zaslužuje izvesnu pažnju zbog svog prividno zagonetnog karaktera i zbog toga što je u pitanju značajan umetnik.

U Galeriji Araci u Firenci nalazi se tapiserija zasnovana na skici Andela Bronzina, inače rad flamanskog tkачkog majstora Dovanija Rosta⁵⁹. Na ovoj kompoziciji, koja je u jednom spisku iz 1549. godine nazvana *L'innocentia del Bronzino*, prikazana je Nevinost kojoj prete zle sile koje simbolizuju četiri divlje životinje: psa, lava, vuka i zmiju, a koje predstavljaju Zavist, Plahovitost, Požudu i Lukavstvo (slika 61)⁶⁰. Nevinost spasava Pravda koja drži mač i terazije i čiji položaj je hotimično identičan položaju Hrista koji spasava duše iz pakla⁶¹, dok krlato Vreme, sa peščanim satom na ramenu, gri jednu prilikom koju je jedan prehodni autor nazvao „mladom devojkom“⁶². Međutim, Vreme, u stvari, ne samo da gri, već i otkriva ovu mladu devojkku, koja se na taj način pokazuje kao personifikacija Istine⁶³. Otuda ova kompozicija predstavlja spoj tri međusobno povezane verzije jedne teme: Vreme spasava Istinu, Vreme otkriva Istinu i oslobađanje Nevinosti od progona. Treća od ovih tema je tema čuvene Apeleve *Klevere*, onako kako je opisuje Lukijan⁶⁴.

Ova tapiserija ima i svog patrijaka, pa je tapiserija *Flora*, izgleda, radena nešto kasnije i takođe sačuvana u Galeriji Araci (slika 62)⁶⁵. U čisto tehničkom smislu ova dva dela su neosporno patrijaci. Imaju identične dimenzije i istu borduru. Međutim, opšti plan tapiserije *Flora*, s obzirom da je usred-sreden oko jednog dominantnog lika, kompoziciono se ne slaže sa gusto zbijenom skupinom likova na drugoj tapiseriji, dok u ikonografskom smislu ove dve koncepcije ostaju neusklađene. Ne samo što se ideja o jednoj boginji koja bezbrizno deli cveće ne slaže sa duhom ozbiljne moralne alegorije, već se može dokazati da sama kompozicija *Flora* izvorno spada u jednu potpuno različitu seriju slika. Ova ženska prilika koja pre lebdi iznad ovna nego što ga jaše (uzgred budi rečeno, ona vodi poreklo iz Direrovog crteža radenog tehnikom nagrizanja bakra, pod naslovom *Omita na jednorogu* ili, tačnije, *Omita Prozerpine*, slika 63)⁶⁶ ne bi trebalo da se naziva *Flora*, već Primavera — razlika je u tome što je *Flora* samostalan mitološki lik, dok Primavera, proleće, pripada ciklusu o četiri godišnja doba. Dalji dokaz pružaju ostali likovi na tapiseriji, koji nisu prosto „jedan ovan“, „jedan bik“ i „jedan par u zagrljaju“, već su to zodijački znaci za tri prolećna meseca: Ovan predstavlja mart, Bik april, a Bizanci maj. Ovo, naravno, ne isključuje mogućnost da je Bronzinova kompozicija imala bogatije značenje od proste „podele godine u vezi sa vrstom vremena i stepenom vegetacije“, da ponovo citiramo Oksfordski rečnik; jer, u skladu sa verovanjem koje važi tokom skoro dva milenijuma, četiri godišnja doba su tesno povezana sa pojmovima kao što su četiri čovekova starosna doba, četiri elementa, četiri vrste temperamenta, tako da Bronzinova Primavera automatski izaziva asocijaciju na pojmove mladosti, vazduha i sangviničnog temperamenta, sa svim sekundarnim implikacijama veselosti i ljubavi⁶⁷. Očigledno je da je takozvana *Flora* — tapiserija prvobitno zamišljena kao jedna u seriji od četiri; njeno sadašnje vezivanje sa tapiserijom o Nevinsti moralo je biti neka naknadna ideja, i to ne baš sasvim srećna, posmatrano sa ikonografske tačke gledišta. Naš zaključak je da je tapiserija *Flora* spojena sa tapiserijom o Nevinsti samo

zato što se patrijak planiran za ovu drugu nije mogao izraditi kad su tkalci došli do njega, iz razloga što skica, prvobitno napravljena za njega, nije više bila dostupna.

U stvari, Bronzinova kompozicija koja savršeno pristaje uz tapiseriju o Nevinsti, i po svojoj kombinaciji velikog broja likova i po specifičnosti ikonografije, bila bi čuvena *Alegorija* u londonskoj Nacionalnoj galeriji (slika 66)⁶⁸. Ova slika, koja se obično datira negde oko 1546. godine, tačno odgovara skici za tapiseriju o Nevinsti. Vazari je opisuje na sledeći način: „On je naslikao jednu sliku jedinstvene lepote, koja je poslata u Francusku, kralju Fransoa. Na njoj je bila naslikana naga Venera, sa Kupidonom koji ju je ljubio, a na jednoj strani je bilo Zadoljstvo (*Piacere*), i Veselost (*Gioco*), i drugi bogovi ljubavi, dok su na drugoj strani bili Prevarta (*Fraude*), Ljubomora (*Gelosia*) i ostale ljubavne strasti“⁶⁹.

Ovaj opis napravljen je, naravno, na osnovu sećanja, jer je slika već otpremljena za Francusku (otuda upotreba prošlog umesto sadašnjeg vremena). Otuda Vazarijeva tvrdnja nije ni potpuna ni sasvim tačna. On izostavlja lik Vreme, koji ponovo karakterišu krila i peščani sat, on pokriva mnoge detalje sunarnom tvrdnjom „i ostale ljubavne strasti“ i, najzad, navodi više likova nego što se stvarno pojavljuje, s obzirom da govori o Veselosti i Zadoljstvu, kao i o drugim bogovima ljubavi⁷⁰. Pa ipak je Vazarijev opis sasvim dobar u onome što sadrži, čak se i tvrdnja da se „na jednoj strani“ vide Zadoljstvo i Veselost, dok su „na drugoj strani“ smeštene Prevarta i Ljubomora, mada neopravdana kao opis kompozicione strukture, može braniti ako se shvati da se odnosi na kontrast u značenju. Sa ikonografskog stanovišta slika zaista prikazuje zadovoljstva ljubavi „na jednoj strani“ i njene opasnosti i muke „na drugoj strani“, ali na takav način da se zadovoljstva tumače kao bezvredna i varljiva preimućstva, dok su opasnosti i muke prikazane kao veliko i pravo zlo.

U glavnoj skupini prikazan je Kupidon kako gri Veneru koja drži jednu strelu u jednu jabuku. Jabuku ona pruža žudnome dečaku, a strelu sakriva, verovatno implikujući delju o nečem „slatkom, ali opasnom“. Nadalje, mladićko doba Ku-

pidona i gest koji prevazilazi granice nežnosti daju jedan potpuno dvosmislen karakter ovom, pretpostavlja se, bezazlenom zagrljaju majke i deteta. Ovaj utisak još više pojačava, a ne ublažava, činjenica da je Kupidon prikazan kao tobož-bespolno biće, mada je mirta koja se vidi iza njega klasičan simbol ljubavi, a dva goluba koji se ljube kraj njegovih nogu označavaju „ljubavna milovanja“⁷¹. Da zaključimo, ova slika pretpostavlja Raskoš nego uobičajenu skupinu Kupidon u zagrljaju Venerę, a to potkrepljuje činjenica da Kupidon kleči na jastuku, uobičajenom simbolu dokolice i sladostrašća⁷².

Na levoj strani ove neobično sladostrasne skupine pojavljuje se glava jedne starije žene, koja se divljački čupa za kosu. Za nju je sasvim prihvatljiva Vazarijeva oznaka „Ljubomora“; jer, baš kao što su u Ljubomori spojeni užasni vidovi Zavisiti i Očajanja, tako je i u ovom liku spojen patos drevnih tragičnih maski sa pokretom mahnitog čupanja za kosu, viđenog na jednom Direrovom crtežu radenom tehnikom nagrtzanja bakra, poznatom pod naslovom *Očajnik*⁷³. Na desnoj strani nalazi se jedan amorčić, koji baca ruže, i koji na levoj strani ima alku, ukrašenu zvončićima, što predstavlja ukras ili amajliju koja se često sreće u klasičnoj, poglavito grčkoj umetnosti. Na njega se Vazarijevi termini „Zadovoljstvo“ i „Veselost“ mogu primeniti sa gotovo podjednakom tačnošću⁷⁴, a izvesno je da je zamišljen kao neka vrsta kontrasta smknutom liku Ljubomore. Međutim, zadovoljstva koja on obećava označavaju se kao besplodna i varljiva zloslutnim prisustvom dveju maski, od kojih jedna predstavlja mladu ženu, a druga starijeg čoveka zlobna izgleda.

Činjenica da maske simbolizuju koristoljublje, neiskrenost i lažljivost suviše je dobro poznata da bi trebalo govoriti o tome⁷⁵. Međutim, to što su prikazane dve maske umesto jedne i što njihove crte pokazuju kontrast između mladosti i starosti, lepote i ružnoće, nagoveštava jednu specifičnije značenje, koje ih povezuje sa likom što se pomalja iza vragolastog Amora. Ova prilika, koju ponekad označavaju kao harpiju⁷⁶, a ponekad, prilično neadekvatno, kao „devojčicu u zelenoj haljini“⁷⁷, nesumnjivo je istovetna onoj koju Vazari naziva *La Fraude*,

ili Prevara. U tom liku Bronzino uspeva da dà koncentrat i skoro vizuelan komentar karakteristika lažne hipokrizije, osobina koje su ikonolozi u šesnaestom veku označavali nazivima kao što su *Inganno*, *Hippocrisia*, a posebno *Fraude*. Prema kanoniku ovih ikonologa, Čezaru Ripi, *Hippocrisia* ima stopala vuka, skoro potpuno sakrivena pod odećom. *Inganno* se može predstavljati kao žena koja divnom maskom skriva gadno lice i koja „naizmenično“ nudi vodu i vatru. Konačno, *Fraude* ima dve glave, jednu mladalačkog, drugu staračkog izgleda; u desnoj ruci ona drži dva srca, a u levoj masku, ima rep zmaja i umesto ljudskih nogu kandže grilona.

U Bronzinovom liku ove crte spojene su u jednu jedinstvenu celinu koja deluje, a tako je i zamišljena, u isto vreme i privlačno i odbojno. Njegova mala „Fraude“, očit vlasnik onih dveju kontrastnih maski, u početku zaista izgleda kao dražesna „devojčica u zelenoj haljini“. Međutim, haljina nije u stanju da potpuno prikrije krležasto telo slično telu ribe, lavlje ili panterске kandže i rep zmaja ili zmije. Jednom rukom ona nudi međno saće, dok u drugoj skriva otrovnu živolinjicu; štaviše, šaka koja pripada njenoj desnoj ruci, odnosno šaka sa saćem, u stvari je šaka leve ruke, dok je šaka na levoj ruci u stvari šaka desne ruke, tako da ova prilika nudi slatkoću prividno „dobrom“, a stvarno „rdavom“ rukom, a otrov skriva u prividno „rdavoj“, a stvarno „dobroj“ ruci⁷⁸. Na taj način ovde imamo najsofisticiraniji simbol izopačene dvoičnosti koji je ikkada stvorio jedan umetnik, a ipak, što prilično začuduje, simbol koji moderan posmatrač nije u stanju da brzo shvati.

Tako se čitava skupina sastoji od Raskoš, okružene personifikacijama i simbolima varljivih zadovoljstava i očitih zala⁷⁹; ovu skupinu, zatim, otkrivaju Vreme i Istina. Lik Vremena smo već pominjali, a skoro da nije ni potrebno reći da ženska prilika s leve strane, koja pomaže pri dizanju vela sa čitavog prizora, nije ništa drugo do Istina, „*Veritas filia Temporis*“. Na tapiseriji koja prikazuje Nevinost, gde se lik Istine pojavljuje tačno na istom mestu, ona je uživala u odbrani vrline; ovdje ona, sa jednim tipično ženskim osećanjem gadenja, sličnim tipično muškoj jarošći staroga Hronosa, doprinosi razobliča-

vanju poroka. Činjenica da je kao simbol poroka u dotičnom historijskom periodu odabrana sablaznjiva seksualna činost, radije nego drugi oblici zla, savršeno je u skladu sa duhom kontrareformacije.

Razlozi zbog kojih londonska alegorija nije uzeta kao parnjak tapiseriji o Nevinsti mogu se samo nagadati. Iz Vazarjevog izraza „slika jedinstvene lepote“ možemo zaključiti da je londonska alegorija, odista veoma privlačno umetničko delo, učinila snažan utisak na firentinskom dvoru. Sasvim je shvatljivo da je veliki vojvoda Kozimo bio u tolikoj meri oduševljen skicom ove kompozicije, da nije želeo da je dâ flamanskim tkućima, pa je naredio da mu po njoj izrade sliku, kako bi crtež sačuvalao strogost linija i nepatvorenost, još pojačane mirnim sjajem Bronzmovih boja. Otuda sasvim možemo shvatiti zašto je veliki vojvoda baš ovu sliku izabrao za poklon svom najcenjenijem savezniku.

Prvobitno, međutim, skica za londonsku alegoriju sigurno je trebalo da posluži kao osnov slike koja bi predstavljala parnjaka tapiseriji o Nevinsti. Uzete zajedno, ove dve kompozicije, jedna koja prikazuje „Odbranu Nevinsti“, a druga „Razobličavanje Raskoš“, daju sliku dvostruke funkcije Vremena kao otkrivaoca: „da izobličí laž i iznese na videlo istinu“⁸⁰.

Vreme kao univerzalan kosmički princip opeva se u poeziji od orfičkih himni do Edne Sent Vinsent Milej i Oldosa Hakslija, u filozofiji od Zenona do Ajnštajna i Vajla, a u umetnosti od antičkih vajara i slikara do Salvadora Dalija. Jednu izvanrednu predstavu, koja spaja lik Vremena onakav kako su ga razvili ilustratori Petrarčinog dela sa vizijama apokalipse, nalazimo u delu Slivena Hoza *Uživanje zadovoljstva*; tu se Vreme pojavljuje kao čovek poodmakle dobi, sa bradom, krilima i snažnim telom pokrivenim perjem. U levoj ruci drži časovnik, a u desnoj vatru; ima opasan mač; na desnom krilu ima sunce, na levom krilu Merkur, a na telu mu se vidi još pet planeta: Saturn na temenu, Jupiter na čelu, Mars u ustima, Venera na grudima

i Mesec iznad struka (slika 51). Svestan svoje univerzalne moći, on pobija preimućstva Slave i kaže:

Zar ja, vreme / ne činim da se prirodá uveliča
Zar ja, vreme / ne činim da prirodá propáda
Zar ja, vreme / ne činim čoveka živim
Zar ja, vreme / ne odučimam mu život
Zar ja, vreme / ne dajem reč smrti
Zar ja, vreme / ne trošim njegovu mladost i vek
*Zar ja, vreme / ne unajunjem sve stvari?*⁸¹

Međutim, nijedan period nije bio toliko opsednut dubinom i obinom, užasom i uzvišenošću pojma vremena kao što je bio barok^{81a}, period u kome se čovek našao suočen sa beskrajem, kao osobinom svojstvenom univerzumu, umesto osobinom koja je preimućstvo boga. Sam Šekspir, da ostavimo po strani sve druge pisce elizabetanskog doba, preklinjao je, izazivao, kudio i pokoravao Vreme u petnaestak soneta i skoro jedanaest strofa svoje poeme *Nastilje nad Lukrecijom*⁸². On sažima, ali i nadmašuje, sva razmišljanja i osećanja nastala u proteklim vekovima.

U vizuelnim umetnostima nenadmašne slike Vremena kao kosmičke sile stvorio je jedan mirniji, skoro kartezijanski duh, Nikola Pusen. Kada slika sudbonosni trenutak u kome Faeton — veliki simbol čovekovih bezgraničnih želja i ograničenih moći — traži sunčeve kočije, dar koji će sobom nositi i njegovo uzdizanje do vrha i njegovu propast, Pusen likom Starac Vreme zamenjuje brojne individualizovane personifikacije, koje se nalaze kod Ovidija, čiji opis mu je služio kao model (slika 67). A na njegovoj slici *Ballo della Vita Humana* — nekoj vrsti humanizovanog „Točka sreće“ — sile koje sačinjavaju neizbežni krug čovekove socijalne sudbine — Siromaštvo ruku pod ruku sa Radom, Rad sa Bogatstvom, Bogatstvo sa Raskoší, a Raskoší ponovo sa Siromaštvom — igraju uz svirku lire Vremena, dok se jedan dečaćić igra sa pešćanim satom Vremena, a drugi pravi mehurice od sapunice, koji znače prolaznost i neplodnost. Čitavim prizorom gospodari mirno kretanje sunca, koje vozi svoje kočije kroz zodijak (slika 68)⁸³.

Razvoj lika Starac Vreme instruktivan je iz dva razloga. On svedoči o umoenju srednjovekovnih crta u jednu predstavu koja, na prvi pogled, izgleda čisto klasična po karakteru; osim toga, on ilustruje povezanost čiste „ikonografije“ sa interpretacijom suštinskog ili bitnog značenja.

Za klasičnu umetnost karakteristično je da je Vreme jedino predstavljano ili kao Prilika u letu („Kairos“) ili kao kreativna Vечnost („Ajon“). Takođe je karakteristično da je renesansna umetnost stvorila sliku Vremena-rušitelja, spajajući personifikaciju francuskog „Temps“ sa zastrašujućom prilikom Saturna i na taj način dala tipu Starac Vreme mnogo različitih novih značenja. Jedino uništavanjem lažnih vrednosti može Vreme ispuniti funkciju otkrivanja Istine. Jedino kao princip promene može ono otkriti svoju istinski univerzalnu moć. U ovom pogledu se čak i Pusenove slike Vremena razlikuju od klasičnih; on ne suzbija destruktivne sile Vremena u korist njegove kreativnosti, već spaja ove kontrastne funkcije u jednu jedinstvenu celinu. Čak i kod njega predstava Vremena ostaje spoj klasičnog Ajona i srednjovekovnog Saturna.

4. SLEPI KUPIDON

Dok se lik Starac Vreme pokazao kao prilično komplikovana tvorevina, zahvaljujući spajanju dva prvobitno nezavisna elementa, dotle je Kupidonov slučaj, na prvi pogled, daleko jednostavniji. Dečacić sa krilima, naoružan lukom i strelom, bio je vrlo čest lik u helenskoj i rimskoj umetnosti. Međutim, u klasičnoj književnosti ovaj lik je veoma retko predstavljao kao slepa u klasičnom slikarstvu to nikada nije bio slučaj.

Naravno, uverenje da je „ljubavnik zaslepljen onim što voli, tako da pogrešno prosuduje o onom što je ispravno, dobro i čestito“, često se izražava u klasičnoj literaturi, koja obiluje



D. ar r. r. g. um f. y. g. r. u. m. f. a. m. a. e. l. a. r. e. d. a. u. e. r. e. n. o.
d. r. l. a. p. f. i. a. m. g. e. n. e. r. a. t. i. v. i. a. r. e. t. u. p. h. a. r. e. t. e. m. a. n. g. a. s. i. s. t. e. n. t. e.

izrazima kao što su *caecus amor*, *caeca libido*, *caeca cupido*, *caecus amor sui*². Međutim, ovo slepilo karakteriše ljubav kao psihološku emociju, često izrazilo egotistične prirode. Kada se Ljubav predstavljala kao lik, recimo kod Propertija³, koji je u jednoj čuvenoj elegiji opisuje „onako kako je slikari slikaju“; ona se javlja u obliku nagog deteta sa krilima, koje nosi luk i strele, ili buktnju, ili i jedno i drugo. To su atributi Ljubavi u Senekinoj *Oktaviji*, Apulejevom *Zlalom margarci* i brojnim helenskim epigramima⁴. Ako ostavimo po strani Teokritovu komičnu paralelu između Erosa i Plutusa (boga bogatstva), čije „slepilo“ je postalo poslovično još otkako je Hiponaks osudio nepravедnu raspodelu ovozemaljskih dobara⁵, postoji samo jedna jedina latinska pesmica u kojoj se Kupidon opisuje kao slep, ali ova pesma potiče iz dosta kasnog perioda, a i prilično je sumnjive autentičnosti⁶.

Brojne predstave Kupidona u helenskom i rimskom slikarstvu u saglasnosti su sa opisima Propertija, Seneke i Apuleja. Ni u jednoj od njih nema motiva zavoja preko očiju i kad god moderni arheolozi pominju zaslepljenog Kupidona klasičnog porekla (renesansni autori bili su potpuno svesni činjenice da u drevnoj umetnosti Kupidon nikada nije bio slep), moguće je dokazati da su njihove tvrdnje pogrešne⁷. Ono malo umetničkih dela iz vizantijskog i karoliškog perioda u kojima se nag, detinji lik Kupidona, slično velikom broju drugih paganskih božanstava, direktno oživljava iz klasičnih izvora, potvrđuju da je motiv vezanih očiju bio stran grčkoj i rimskoj ikonografiji. Tog motiva nema ni na vizantijskim kovežićima za nakit ukrašenim rozetom (slika 69)⁸ ni u Opijanovim ilustracijama (slika 70)⁹, gde se Eros pojavljuje kao moćna sila koja vlada nagonima bogova, ljudi i životinja, kao što ga nema ni u karoliškim minijaturama u rukopisima dela Hrabana Maura *De Universo* (slika 71)¹⁰ ni Prudencijevoj *Psihomahiji*, gde su Kupidon i njegov (tobožnji) brat Jokus (Laktidja) predstavljeni u bekvstvu, kako prate straman pad Raskoši (ilustracija u tekstu i slika 72)¹¹.

Srednjovekovne predstave Kupidona, koje nisu izvedene iz klasičnih modela, već slobodno rekonstruisane na osnovu literarnih izvora, saobražene su, naravno, nagoveštajima koji su dati u tekstovima. Ako ostavimo po strani epove koji se direktno bave homerovskim ili vergilijevskim temama, kao što su razne verzije trojanskog ciklusa, u kojima se Kupidon pojavljuje kao običan član klasičnog panteona i opisuje shodno tome¹², ovi tekstovi mogu se podeliti u dve glavne grupe. Jedna grupa „parafrazira“ lik malog paganskog Kupidona, koji je ostao svež u sećanju ljudi, ali koji je, izgubivši svoje prvobitno značenje, počeo da se tumaći na jedan metaforičan ili alegoričan način. Druga grupa izgrađuje jedan specifično srednjovekovni pojam uzvišene ljubavi koja se, kada je personifikovana, javlja kao jedan fantastičan lik, potpuno različit od klasične predstave, ali obdaren onim što bi se moglo nazvati emocionalna aktuelnost. U prvom slučaju imamo jedan interpretativan opis Kupidona, izgrađen i prenesen moralizatorskom mitografijom, a u drugom jednu metafizičku glorifikaciju Ljubavi, razvijenu u idealističkoj poeziji, bez obzira na mnoštvo deskriptivnih detalja izvedenih iz klasične literature ili poznoantičke i srednjovekovne učenosti¹³.

Platonova teorija o ljubavi nije ostavila nikakav trag u grčkoj i rimskoj poeziji. Didaktički pesnici, kao Lukrecije ili Opijan, glorifikovali su ljubav kao svemoćnu i sveprisutnu silu, ali su tu silu zamašljali kao jedan prirodan, a ne metafizički princip koji prožima, ali ne i prevazilazi, materijalni svet. U lirskoj poeziji, s druge strane, ljubav je slikana kao najjača ljudska emocija, blažena i bolna, životodavna i smrtonosna; međutim, ni Teokrit ni Tibul, ni Kalimah ni Ovidije, ne bi ni sanjali da objekat tog osećanja uzdignu do „nadnebeske sfere“.

Platonistička teorija, međutim, uticala je na muslimanski Istok i doprinela radanju strasnog misticizma u delima Al Gazalija i Omara Kajama, a prihvatili su je i oci hrišćanstva, transformišući Platonovu teoriju ljubavi u teoriju božanske *agape* ili *carritas*, umnogome na isti način na koji su njegovu epistemologiju pretvorili u logiku božjeg duha. Sledstveno tome, pojam *carritas*, prvobitno ograničen na „ljubav koju bog

ima prema nama", proširen je na nesebičnu ljubav čoveka prema bogu i svojim bližnjim. Ali, čak i tada je *carritas* (*appetitius boni*, ili *amor Dei*, ili *amor spiritualis*) sačinjavao oštar kontrast raznim oblicima „senzualne“ ljubavi, koje su potpadale pod naziv *cupidditas* (*appetitius mali*, ili *amor mundi* ili *amor carnalis*).

Ovaj kontrast ublažen je onda kada je poezija dvanaestog veka — verovatno pod orijentalnim uticajem — sublimisala senzualnu ljubav u ono što su trubaduri i njihovi sledbenici nazivali „*Amour*“, „*Amore*“ ili „*Mime*“, dok je teologija dvanaestog veka skrenula u emocionalni mističizam, a religiozne strasti koncentrisale se na Devicu Mariju. Pojam „senzualne ljubavi“ spiritualizovao se i, istovremeno, prozeo duhom obožavanja žene, duhom koji je bio podjednako stran i paganskom Zapadu i muslimanskom Istoku.

To je bila osnova na kojoj je trinaesti vek mogao da postigne privremeno izmirenje pojmova *cupidditas* i *carritas*, slično izmirenju klasičnih i srednjovekovnih principa u vajarstvu razvijene gotike i tomističkoj teologiji. Dok je stara antiteza nastavila da živi, kao i uvek, u konzervativnijoj etici i poeziji¹⁴, duh nove generacije postigao je čvrsto stapanje konkretnog objekta ljudske ljubavi i metafizičkog bica više ili manje religioznog karaktera. *Roman o ruži* zamenio je ženu od krti i mesa jednim mističnim cvetom: Gvido Gviničeli i ostali predstavnici „slatkog novog stila“ transformisali su je u antedela; a u Danteovom delu natprirodan princip olicen u Beatrici opire se imenovanju do te mere da su komentatori mogli interpretirati pišćev lik kao Otkrovenje, Veru, Božansku mistost, sholastičku Teologiju, Crkvu i, najzad, platonističku filozofiju.

Ova harmonija, međutim, kao i sva izmirenja protivrečnih principa, nije mogla dugo, da potraje. Petrarca je ponovo humanizovao i senzualizovao objekat svoje strasti, istovremeno ga idolizujući i uzdižući na stepen božanstva. Nasuprot Danteovoj Beatrici, Petrarčina Laura vazda ostaje stvarno ljudsko biće i postaje utoliko poželjnija kao žena ukoliko se više glorifikuje kao jedna ideja ili čak predstavlja kao svetica koja

ima odličja Hrista. Teološka antiteza između *carritas* i *cupidditas*, koju su „slatki novi stili“ i Dante privremeno ukinuli, ponovo se u vidu izvesne psihološke tenzije pojavljuje kod Petrarke. Petrarca je bio dovoljno velik pisac da monumentalizuje ovu tenziju. Međutim, kod njegovih imitatora njegov uticaj (koji je nazvan „hroničnom bolešću italijanske poezije“) morao je da dovede do onog plaćevnog i pomalo dvosmislenog stava — *simlichbersimlich*, da citiramo Geteovog Melstofela — koji se još uvek pogrešno naziva „platonistička ljubav“^{14a}.

Većina predstavnika „slatkog novog stila“ i ne pokušava da dâ neki vizuelan opis Ljubavi, zato što je poistovećuje sa principom toliko spiritualnim i uzvišenim da po prirodni stvari prevazilazi oblast čulnog iskustva. „*E non si può conoscer lo viso*“, kao što kaže Gvido Kavalkanti¹⁵, ili

„*Ma io dico ch'Amor non ha sustanza,
Ne è cosa corporal ch'abbia figura*“.

da citiramo jednog anonimnog pesnika iz istog perioda¹⁶. Ostali izvori, naročito pisci alegoričnih epova tipa *Romana o ruži*, opisuju „il *Signor Amore*“ ili „*le Dieu Amour*“ kao vidljivu pojavu, ili pre kao neku viziju. U njima je ovaj bog dat ne više kao dete nego kao lep mladić prinčevske pojave, koga često prati pokorni sluga ili čitava pratnja dodatnih personifikacija¹⁷. On zadržava krila, ali je sada obučen u blistavo ruho, dok na glavi ima krunu ili venac (slike 73 i 74). Često ga prikazuju kako sedi na prestolu ili kao gospodara kakvog zamka ili tvrđave. U drugim primerima on se pojavljuje u nekom divnom vrtu, uglavnom na vrhu drveta (slika 75); to je motiv koji se, mislim, može otkriti još kod Apuleja.¹⁸ Naoružan je zubljom, ili zubljom i strelom, ili sa dve strelice, ili lukom i strelama ili, veoma često, sa dva luka, jednim od glatkog belog drveta ili slonove kosti, a drugim tamnim i čvornovitim, pri čemu svaki luk ima odgovarajuće strele,

zlatne, koje izazivaju ljubav, i crne, obično olovne, koje je uništavaju.¹⁹ Lepota Ljubavi često se poređi sa lepotom anđela ("it semble que ce fust uns anges", kaže *Roman o ruži*), a Dante čak karakteriše "Amore", potpuno istim rečima upotrebljenim u Jevandelju po sv. Marku, kojima se opisuje kako Andeo otkriva Svetim ženama Hristovo vaskrsnuće: "Che mi parve nella mia camera lungo me sedere un giovane vestito di bianchissime vestimenta".²⁰

U ovim pesničkim opisima, kao i u umetničkim delima njima inspirisanim, "Amour", "Amore", "Frowwe Amour", "Venus Cupido" ili Ljubav, ma kako se nazivala²¹, nikad nije slepa, a ne bi ni mogla biti slepa, s obzirom na platonističko uverenje da najplemenitije od svih osećanja ulazi u ljudsku dušu putem najplemenitijeg od svih čula. Trvdnje koje potvrđuju ovu činjenicu veoma su česte u poeziji razvijenog srednjeg veka: "E'l suo cominciamento è per vedere"²², ili: "E gli occhi in prima generan l'Amore"²³, ili: "Vien da veduta forma che s'intende"²⁴. Jedan komentator Petrarkingov dela iz šesnaestog veka, govoreći o predstavi Ljubavi, primećuje da ne bi bilo zgodno da organ pomoću koga se ljubav rađa i stvara zadovoljstvo, to jest oči, bude slep, a ne lep, "jer načelo ljubavi nije ništa drugo do lepota, a lepe stvari je divno posmatrati"²⁵.

U delima iz četrnaestog veka izvedenim iz *Romana o ruži*, međutim, može se uočiti jedan interesantan fenomen. Dok se u originalu jasnovidost ljubavi sama po sebi podrazumeva, neki od docnijih pesnika naročito se trude da naglase ovu činjenicu i posebno ističu da, po njihovom mišljenju, Kupidon nije slep. Na primer, u prevodu dela *Echees Amoureux*, koji je radio Džon Lidgeji nalaze se sledeći stihovi:

"Though somme seyn, in special,
That he seeth ryght nothing at al,
But is us blinde as stok or stone . . .
I espyed by his chere
That his sight was ryghte clere"²⁶

A Čoser kaže:

"And al be men seyn that blind is he,
At-gate me thoughte he myghte wel y-see"²⁷

Slično tome, Petrarca u svom sto osamnaestom sonetu opisuje "Amore" na ovaj način:

"Cieco non già, ma farrato il veggio,
Nudo, se non quanto vergogna li vela;
Garzon con l'ali, non pinto ma vivo . . ."²⁸

Protesti ove vrste, naravno, pretpostavljaju postojanje uverenja da Kupidon jeste slep, kao i postojanje slika na kojima je tako predstavljen. Razvrtak ove koncepcije može se posmatrati na onoj drugoj grupi literarnih izvora, koje smo nazvali "moralizovanom mitografijom".

Propercijeva "Elegija", već ranije pomenuta²⁹, ne samo što daje opis Kupidonovog lika, već i alegorično objašnjenje njegovih karakterističnih crta. Dečji izgled simbolizuje "nerazumno" ponašanje zaljubljenih, krila ukazuju na kolebljivost i nestalnost ljubavnih osećanja, a strele neizlečive rane koje ljubav zadaje ljudskoj duši. Na taj način proizilazi da je rimska poezija — i retorika — već stvorila jednu moralizatorsku interpretaciju lika Kupidonovog, interpretaciju koja je od samog početka bila izrazito pesimistička, jer je ljubav shvatana kao jedno opasno i bolno iskustvo, koje dovodi duh do stanja nepostojanosti i delinijastosti. U mitografskim spisima ova nepovoljna interpretacija ne samo što se održala, već se i razvila, stekavši važnost koju istoričari "pesničke ljubavi" često prenebrejavaju.

Poznatički pisci, koji su mitografski materijal preneli u srednji vek, nastavili su potpuno istim putem kao Propercije. Što se tiče srednjovekovnih pisaca, iako je njihovu pažnju još uvek zaokupljao mali, nag idol iz paganskih uspomena, oni pod uticajem teologije nisu priznavali njegov značaj, što je dovelo do umnožavanja neprijatnih strana Ljubavi. Servije, u svom komentaru Vergilija, još uvek prenosí Propercijevu "moralizaciju" bez ikakvih znatnijih izmena³⁰. Isidor Seviljski i Hrabanus Maurus dodaju tumačenje zublje "quia inflammata"³¹, a *Mitograf II* oseća se obaveznim da Kupidonovu nagotu objasni na isti način na koji je Fulgencije objašnjavao nagotu Kupidonove majke, Venere: "stramotnost ljubavi je uvek očevidna i nikad skrivena"³². *Mitograf III* (to jest,

verovatno Aleksander Nekam) sumira bitne elemente ove tradicije, dodaje nekoliko humanističkih detalja, kao što je motiv dveju strela, i pruža alternativna tumačenja izvesnih karakternističnih crta.³³

Tek neposredni sledbenici Aleksandera Nekama šine odlučujući korak, dodajući oslepljenost ostalim Kupidonovim osobinama. U didaktičnoj poemi Tomazina fon Cerklera pod naslovom *Der Wälsche Gast* (iz oko 1215. godine) Ljubav kaže: „Ja sam slepa i ja zaslepljujem“³⁴, i osim Petrarčinih namerno klasiističkih opisa³⁵ i nekoliko drugih specifičnih slučajeva teško da posle *Mitografja III* postoji ijedan opis „paganskog“ Kupidona koji ne podvlači njegovo slepilo, ma koliko doslovno se u drugim stvarima pisci držali prethodne tradicije. To važi za originalnu francusku verziju *Moralizovanog Ovidija*³⁶, za delo *Tesoretto* Bruneta Latinija³⁷, Danteovog učitelja, za Berkorijev uvod latinskoj verziji *Moralizovanog Ovidija*³⁸, za *Libellus De Imaginibus Deorum*, delo za koje je rečeno da predstavlja izvod iz Berkorijeve rasprave³⁹, za Bokáčovo delo *Genealogia Deorum* (u kome se Kupidon opisuje kao zaslepljen umesto samo slep, kao i sa grifonovim kandžama umesto stopala)⁴⁰, a važi i za pesmice nepoznatih autora koje objašnjavaju popularne predstave *Amor Carnalis*⁴¹ ili *Amor Mundanus*⁴².

Alegorijske interpretacije ove novostecene mane do krajnosti su neprijatne. Kupidon je nag i slep zato što „lišava ljude odela, poseda, zdravog razuma i mudrosti“. Slep je „zato što mu je svejedno kuda se kreće, pošto ljubav napada i siromašne i bogate, i ružne i lepe. Takođe ga nazivaju slepim zato što on zaslepljuje ljude, jer ništa nije više zaslepljeno nego čovek pod uticajem ljubavi za neku osobu ili stvar“. Ili: „Slikari pokrivaju njegove oči maramom, da naglase da zaljubljen čovek ne zna kuda ide, pošto nema razuma niti sposobnosti opažanja, jer ga vodi isključivo strast“⁴³.

Razmišljanja ove vrste obilato su koristili pisci soneta i drugih kraćih pesama, od Federika del Ambe (iz oko 1290. godine), čiji Kupidon

³³ „Spoglia i cor di liberta regnante,
E fascia gli occhi della provvidenza“³⁴.

i koji ga u jednoj drugoj pesmi pre poredi sa đavolom nego anđelom (*“L'Amore del Diavol tien semblanza”*)⁴⁵, do moštvica renesansnih i čak baroknih pesnika koji neumorno parafraziraju tradicionalističku „moralizaciju“.

Ove dve oprečne struje mišljenja objašnjavaju upornost s kojom izvesni „idealistički“ pesnici četnaestog veka naglašavaju činjenicu da je vid boga ljubavi „posve jasan“. Suprotstavljajući duhovnu ljubav, koja uzdiže čoveka, senzualnoj strasti, koja ga unižava, oni se ponašaju, da tako kažemo, kao svedoci u parnici svetlookog *“Amore”*, slavijenog u filozofskoj poeziji, protiv Slepeg Kupidona, koga su izumeli i žigosali moralistički nastrojeni mitografi⁴⁶.

Ako modernom posmatraču zavoji preko Kupidonovih očiju išta znači, onda on to shvata kao šaljivu aluziju na tracionalan i često pomalo zagonetan karakter ljubavnih osećanja i načina odbira. Međutim, prema zakonima tradicionalne ikonografije, Kupidonovo slepilo njega definitivno svrstava na krivu stranu moralnog sveta. Bez obzira da li se reč *caecus* interpretirala kao „nesposoban da vidi“ (slep u užem smislu, fizički ili mentalno) ili kao „nesposoban da bude viđen“ (skriven, tajan, nevidljiv), ili kao „prepreka oku ili duhu da vidi“ (mračan, bez svetla, crn), u svakom slučaju slepilo „nam izražava jedino nešto negativno i ništa pozitivno, i pod slepecem mi obično podrazumevamo grešnika“, da upotrebimo reči jednog srednjovekovnog moraliste⁴⁷. Slepilo se, stoga, uvek povezuje sa zlom, sa izuzetkom Homerovog slepila, koje je, smatra se, služilo da mu očuva duh neuprljan čulnim prohtevima, kao i slepila Pravde, čija je namena da osigura njenu nepristrasnost. Međutim, obe ove interpretacije nisu u saglasnosti ni sa klasičnim ni sa srednjovekovnim mišljenjem; Ili Pravde vezanih očiju posebno predstavlja humanističku mešavinu sasvim skorašnjeg porekla⁴⁸.

Otuda u srednjem veku srećemo neprestano povezivanje Dana (kojim vlada Sunce) sa Životom i Novim zavetom i Noći (kojom vlada Mesec) sa Smrću i Starim zavetom. Ove veze naglašavaju se u brojnim slikama Hristovog raspeća, u kojima se razni simboli dobra, uključujući i personificiranu

Crkvu, pojavljuju s desne strane Hrista, dok se simboli zla, uključujući i personifikaciju Sinagoge, nalaze s njegove leve strane. Najrazvijeniju verziju ovakve postavke nalazimo u Uta-jevandeljima s početka jedanaestog veka. Ovdje je personifikacija Crkve združena sa personifikacijom Života, a natpis *Pia gratia surgit in ortu* uводи ideju zore; s druge strane, personifikacija Sinagoge združena je sa personifikacijom Smrti, a natpis *Lex tenet in occasum* uводи ideju sumraka.⁴⁹ U ovom slučaju Sinagoga (slika 78) još nije predstavljena vezanih očiju. Njeno zaronjavanje u tamu nagovešteno je samo time što joj se gornji deo glave, uključujući i oči, gubi iza okvira, isto onako kao što se sunce koje zalazi gubi iza horizonta. Međutim, otprilike u isto vreme, ili čak i nešto ranije, slepilo je počelo da biva označavano jednim novim simbolom, zavojem. Ovaj simbol spada u istu vrstu u kojoj se nalaze ostali specifični srednjovekovni motivi, kao što su Točak sreće^{49a}, ogeđalato Razboritosti ili stube Filozofije, motivi koji se od simbola koji predstavljaju klasične personifikacije razlikuju po tome što nekoj metalori daju vizuelan oblik, umesto da ukazu na izvesnu funkciju. Zavoj se prvi put pojavio na jednoj minijaturi koja datira negde oko 975. godine, na njoj je Noć — *caeca nox*, kako se stalno naziva u klasičnoj književnosti — predstavljena kao žena vezanih očiju (slika 76)⁵⁰. A u svetlu napred pomenutih međudnosa lako možemo videti na koji način je ovaj novi motiv počeo da se prenosi, prvo na „neprosvetljenu” Sinagogu (slika 79)⁵¹, a onda, kako se ideja dalje razvijala, na personifikacije kao što je Nevera⁵² i, otprilike u isto vreme, Smrt.

Sinagoga vezanih očiju (koja se često opisuje izrekom *Vetus testamentum velatum, novum testamentum revelatum*) obično se povezuje sa sledećim Jeremijinim stihom: „Kruna nam je s glava pala, teško nama jer smo grešili, zbog toga nam je srce malaksalo, zbog toga su nam oči mutne”⁵³. Ovaj lik pojavio se još sredinom dvanaestog veka i uskoro je postao standardna predstava u srednjovekovnoj umetnosti i književnosti, tako da je neki prepisivač Uta-jevandelja u petnaestom veku automatski zamenjivao lik koji samo „zaronjava u tamu” prilikom

vezanih očiju⁵⁴. Smrt sa zavezanim očima pojavljuje se nešto kasnije; možda najraniji i sigurno najimpresivniji primeri nalaze se u međusobno povezanim ciklusima o Otkrovenju na zapadnim fasadama crkava Notr Dam u Parizu, Amijenu i Rensu, u kojima je prikazana jedna grozna ženska prilika vezanih očiju (*la Mort*), koja čereći svoju žrtvu (slika 81)⁵⁴. Motiv vezanih očiju često se zadržava čak i onda kada je Smrt počela da se predstavlja samo kao kostur. Šekspirov Džon od Gonta još uživa u emocionalnim mogućnostima ideje o oslepljenoj Smrti, dok oplakuje izgnanstvo sina:

„Lampju mi bez ulja, istrošenu noć,
Ugasice starost za večitu noć;
Moje parče sveće izgorete; neće
Slepa smrt dati da vidim sina svog.”⁵⁵

Tako je slepi Kupidon počeo svoju karijeru u prilično zastrašujućem društvu; on je pripadao Noći, Sinagogi, Neveri, Smrti i Sudbini (klasična *caeca Fortuna*), koja se takode — ne znamo tačno kad — pridružila toj grupi personifikacija sa vezanim očima⁵⁶. Unutar ove grupe Kupidon se naročito dovođio u vezu sa Sudbinom i Smrću, jer su sve troje i u prelaznom i u neprelaznom smislu slepi. Slepi, ne samo kao personifikacije jednog neprosvetljenog stanja duha, ili jednog tamnog oblika egzistencije, već i kao personifikacije jedne aktivne sile koja se ponaša kao čovek lišen vida; sve troje udaraju ili promašuju cilj nasunce, nikako ne vodeći računa o starosnoj dobi, socijalnom položaju i pojedinačnoj zasluži⁵⁷. Jedan francuski pesnik iz petnaestog veka, po imenu Pjer Mišo, sažeto je izrazio ove ideje u jednoj izvanrednoj pesmi (pod naslovom *La Danse aux Aveugles*), u kojoj se Ljubav, Sudbina i Smrt opisuju kao tri velike, slepe sile, koje nagone ljude da igraju po taktu njihovih čudljivih, ali neopozivih zakona:

„Amour, Fortune et Mort, aveugles et bandés,
Font danser les humains chacun par accordance”⁵⁸ (slika 82)

Ovaj lik slepog Kupidona — ili „mitografskog Kupidona”, kako bismo ga mogli nazvati, da bismo ga razlikovali od „poetske Ljubavi” — razvio se, u skladu sa istorijskim uslovima, u različita obličja.

Nemačka umetnost, zahvaljujući verovatno činjenici da su reči "Liebe" i "Mime" obe ženskog roda, pokazuje snažnu tendenciju za ovaploćenjem Slepog Kupidona nagom ženskom prilikom. Ovo je slučaj već kod ilustracija dela *Wälscher Gast*, na kojima je „slepa i zaslepljuća“ Ljubav predstavljena kao naga žena, sa očima otvorenim ili zatvorenim, u zavisnosti od skrupuloznosti ilustratora, ali još ne sa vezanim očima. Ona odapinje strelu u oko „zaljubljenog“ ili „nerazumnog“ čoveka, dok je „mudar čovek“ imun na njena oružja (slika 85)⁵⁹. U Nemačkoj se lik nage žene zadržao — sa ili bez zavoja preko očiju — u brojnim pozno-srednjovekovnim predstavama čisto senzualne ljubavi (slika 84)⁶⁰.

U Francuskoj i Flandriji, međutim, uticaj likovne tradicije, formirane pod dejstvom *Romana o ruži* i njemu sličnih poema, bio je toliko snažan da je „mitografski Kupidon“ iz ilustracija *Moralizovanog Ovidija* i njegovih derivata, mada vezanih očiju, težio da zadrži princevsko ruho i zreo izgled lika "Dieu Amour"; i to uprkos činjenici da baš oni tekstovi kojima pripadaju prilike vezanih očiju eksplicitno zahtevaju nag lik dešnjeg izgleda — što predstavlja inostruktivan primer upornosti s kojom se ustanovljene likovne tradicije mogu nametati iznad zahteva pisane reči (slike 86, 87)⁶¹.

Tek u italijanskom trećentu i kvatroćentu ovaj proces onoga što smo nazvali „pseudomortozom“ biva dovršen. Tada je Kupidon — nepromenjenog pola i manji po veličini — izgubio odeću i razvio se u popularni lik *garzone* ili *puito*, karakterističan za umetnost renesanse i baroka, lik koji je, izuzev novostecenog slepila, zadržao izgled klasičnog *puer alatus*. Međutim, ova se evolucija čak ni u Italiji nije odvijala kao jednostavan proces. Jedno izvesno vreme nije postojala nikakva suštinska razlika između nage prilike vezanih očiju, koju su zahtevali mitografski literarni izvori, i onog hibridnog francuskog modela, u kome se zavoj preko očiju javljao u kombinaciji sa dvorjanskom odećom tipičnom za *Dieu Amour*⁶²; a tipični renesansni Kupidon, na primer, izvanredni lik Pjetera dela Frančeska u San Frančesko u Arcu (slika 92), morao je da se iskobeljava iz jedne predstave vrlo čudnog i odista demon-

skog izgleda. Ovaj lik pojavljuje se na grupi slika koje predstavlja Kupidona kao nagog, ili skoro nagog, krljatog dečaka i koje na taj način predstavljaju najstarije primere povratka njegovom klasičnom tipu. Međutim, Kupidon je na njima prikazan ne samo vezanih očiju, već i sa kandžama, koje su korišćene na slikama Davola, a ponekad i Smrti⁶³. Putem ovog karakterističnog obeležja Kupidon je odista pretvoren u onaj lik *diavolo*, sa kojim ga je u jednom svom sonetu potredio Federiko del Amba.

Najbolji poznat primer ovog lika nalazi se u dotovskoj alegoriji o Čednosti (koju istoričari sada obično datiraju negde između 1320 i 1325. godine) u San Frančesko u Asisiju (slika 88)⁶⁴. Tu Kupidona (nazvanog *Amar*) i njegovog nagog pra-tioca (*Ardor*) iz „Tvrđave Čednosti“ isteruju *Mors* — kostur sa kosom — i *Penitentia* — žena sa krlima, odevena u monašku odeću, koja drži bič; čitava kompozicija je namerno radena po uzoru na slike o progonstvu iz raja. Kupidon je naslikan kao dečak od dvanaest-trinaest godina, sa krlima i vencem od ruža. Preko očiju ima zavoj i potpuno je nag, sa izuzetkom kaša, na kome mu visi tobolac i na kome su nanizana srca njegovih žrtvi, kao skalpovi na pojasu kakvog Indijanca. Umešto čovečjih stopala, on ima grionove kandže.

Čudni likovi, poput ovog, imaju običaj da se povremeno pojavljuju vekovima, tako da i u kasnijim razdobljima nalazimo ponekog Kupidona sa kandžama. On se pojavljuje na nekim tondima i panelima svadbenih sanduka u vreme kvatroćenta⁶⁵, a jedan Kupidon, ne samo sa kandžama već i sa vencem od ruža i niskom srca oko pojasa, pojavljuje se na jednoj tapiseriji iz šesnaestog veka na kojoj je naslikan Petrarčin „Trijumf Ljubavi“ (slika 89)⁶⁶. Međutim, ovi kasniji primeri očigledno su radeni na osnovu asiškog lika, tako da nam ne govore mnogo o njegovom poretku.

Za razliku od njih, u zamku Sabionara di Avio nalazimo jednu neobičnu fresku (verovatno radenu negde oko 1370. godine), koja nikako ne može poticati od asiške freske, već mora voditi poreklo iz jedne posebne tradicije, očigledno ranije datuma od asiške verzije. Kupidon iz zamka Sabionara,

slično asiškom, jeste slep (koliko se može zaključiti po ostacima glave), nag, ima krila, luk, strelu i grifonove kandže, a i dečakog je izgleda; međutim, za razliku od asiškog, nema nisku sa srcima i, što deluje prilično iznenađujuće, prikazan je kako stoji na konju koji galopira (slika 91)⁶⁷.

Tako Kupidona sa kandžama nalazimo u dvema nezavisnim verzijama: kao pešaka i sa niskom od srca, ili kao konjanika i bez nje. Iz toga se može zaključiti da obe verzije vode poreklo iz jednog zajedničkog izvora, u kome je bila data i niska od srca i konj, kombinovano. Ovaj zajednički izvor stigao je do nas, čudnom slučajnošću, ne direktno već preko jedne hotimične inverzije: međutim, taj invertovani opis tako je precizan i sadržajan da treba samo da pozitivne znake pretvorimo u negativne, da bismo, da se tako izrazimo, rekonstruisali original. Ova inverzija je plod brižljivog truda jednog učenog pesnika, ljubitelja umetnosti i pravnika, po imenu Francška Barberina, koji je negde pre 1318. godine sastavio, napisao, ilustrirao i opremio dugačkim komentarima raspravu pod naslovom *Documenti d'Amore*⁶⁸.

Ilustracije uz ovu raspravu spajaju, u stvari, karakteristike asiške i sabionarske verzije (slika 90). Na njima je prikazan nag, dečaki lik Kupidonov, sa krilima, kandžama, ružama, tobolecm, niskom od srca i konjem — samo u različitoj kombinaciji i sa suprotnom intencijom. Barberino pravi razliku između uzvišene ljubavi, dopuštene ljubavi između ljudskih bića, i zabranjenih senzualnih strasti, isuviše niskih, da bi zaslужivale da se nazovu ljubavlju, nedostojnih razmatranja ozbiljnog mislioca⁶⁹. Pesnik nastoji da uzdigne "Amor Divino", a da bi to učinio što impresivnije on se osvrće na jedan lik koji su u prošlosti izmislili, kako ih on naziva, *saggi*. Taj lik predstavlja "mitografski" ili nedostojan Kupidon, ali Barberino ga reinterpretira na takav način da svaki detalj dobija jedno novo, povoljno značenje. On kaže:

*"Io non descivo in alta guisa amore,
Che faesser li saggi che tractaro
In dimostrar l'effetto suo in figura . . .
E color che l'vedranno.*

*Non credan ch'io cio faccia per mutare,
Ma per far novo in altro interpretare.
Che quel che facto e molto da laudare
Secondo lor perfecta intelligença . . .
Et anco amor comandando in infirma
Com'io l'rittarga in una bella forma.
Nudo con ali, ciecho, e fanciul fue
Saviamente ritratto a settiare,
Deritto stante in mobile sostegno.
Or io non mutò este facteçe sue,
Ne do ne tolgo, ma vo figurare
Una mia cosa e sol per me la tegno.*

*Io nol fo ciecho che da ben nel segno,
Ma non si ferma che pata perfetto,
Se no in loco d'ogni villa netto . . .
Fanciul nol faccio a simile parere,
Che parria poca avesse conosçença,
Ma follo quasi nel'adolescença . . .
Io, si gli o facti i pie suoi di falcone,
A intendimento del forte grentire
Che fa di lor chel sa chel sosterranno . . .
Nudo l'o facto per mostrar con'anno
Le sue vertu spiritual natura . . .
E poi per honestura,
Non per significança; il covre aliquanto
Lo dipintor di ghirlanda e non manto . . .
Dieci al cavallo in farena per pena
Li darli per mostrar che innamorato
A seco quel dond'egli e pot'lançiato . . ."*

To znači: „Ja opisujem ljubav u istom onom obliku u kome su je opisivali učeni ljudi koji su se bavili prikazivanjem njenog dejstva u jednom liku . . . A oni koji budu videli lik koji ja stvaram ne treba da pomisle da ga pravim radi promene, već da bih ga, putem različite interpretacije, učinio novim. Jer ono što su oni stvorili vredno je hvale, zahvaljujući njihovoj savršenoj inteligenciji . . . Pa čak mi i sama Ljubav svojim zapovestima naláže kako da je naslikam u lepom obliku. Nju su, mudro, slikali kao nagog, krilatog, slepog dečaka koji baca strele, stojeći uspravno na jednom pokretnom osloncu [to jest konju]. E, pa, ja ne menjam ove njene karakteristike, niti šta dodajem niti izostavljam. Ja želim da naslikam nešto

sopstveno svoje i zadržavam to samo za sebe. Ja ljubav ne pravim slepom, jer ona dobro pogada cilj. Ali ona se ne zadržava na takav način da izgleda savršena, osim na mestu lišenom svake nečistote... Ne slikam je kao dečaka iz sličnih razloga, jer bi onda izgledalo da ima malo razboritosti; ja njju slikam skoro kao mladića... Ako sam joj dao kandže one za koje zna da će je podržavati... Naslikao sam je golu da bih pokazao da su njene vrline duhovne prirode, a slikari je u izvesnoj meri pokrivalju jednim vencem, ne i ogrtačem, čenije... Konju sam kao tovar dao strele u tobolcu, da bih pokazao da zaljubljen čovek u sebi nosi ono što će ga kasnije pogoditi [to će reći da ljubav dolazi samo onima koji su potencijalno spremni za nju]...

Izuzev što Kupidon nije slep — tu Barberino nije održao svoje obećanje da ništa ne doda niti izostavi — slika opisana na latinskom jeziku može poslužiti za rekonstrukciju „tradicionalnog” lika koji je bio prototip za Kupidona, i asiškog i sablonarskog. Ovaj prototip — koji, naravno, nije predstavljao „*Amor Divino*”, kao što to radi Barberinova „reinterpetacija”, već onu manje svetu vrstu ljubavi — morao je biti izmišljen mnogo pre nego što je Barberino pisao svoju raspravu, mada svakako ne ranije od trinaestog veka. U njegovom sklopu lizovao ljubavnika^{70a}. Kao i asiška freska, on je morao prikazivati slepog Kupidona opasnog niskom srca (koju je Barberino preneo na konja) i sa vencem od ruža, koji je prvobitno predstavljao, ne „izvršnost koja se stiže pridržavanjem zapovesti Svete ljubavi”, kao što piše Barberino, već ovozemaljska sadržavati kandže, koje Barberino objašnjava kao sokolove kandže koje simbolizuju čvrstu vlast koju nad ljudima ima „*Amor Divino*”; prvobitno su to svakako bile grifonove kandže, kao u liku „mitografskog Kupidona”, koga je opisao Bokračo, i one su označavale pre neko davolisko nego andeosko „svojsivo”.

Na ovaj način nam je lako razumeti da je Bokračo, pokušavajući da da opis Barberinove alegorije, pobrkao eulogističku „reinterpetaciju” učenog pesnika sa mnogo manje prijatnim originalom, koji se ogleda na asiškoj freski, da bi i nehotice završio opisom ove druge: „U nekim svojim pesmama na maternjem jeziku”, kaže on, „Francško Barberino, ličnost koja se ne može zanemariti, pokriva je Kupidonove oči zavojem, davao mu grifonove kandže i opasivao ga pojansom punim nanizanih srca”⁷¹.

Iz ove prilično zamršene situacije proizilaze dve stvari: prvo (kao što se već moglo zaključiti iz naših citata iz dela Lidgejta, Čosera i Petrarke), da je u četrnaestom veku Kupidonovo slepilo imalo toliko precizno značenje da se njegov lik mogao menjati iz personifikacije Božanske ljubavi u personifikaciju nedozvoljene Senzualnosti i, obratno, prosto dodavanjem ili skidanjem zavoja s očiju; drugo, da je onaj poznati renesansni tip Kupidona, nagog, „slepog dečaka s lukom i strelom” nastao kao jedno malo čudovište, stvoreno u svrhu prekovrevanja.

Ovo malo čudovište, međutim, bilo je toliko slično nagim *putti*, koji su otprilike u isto vreme počeli da naseljavaju umetnička dela trećenta, u jednom čisto dekorativnom svojstvu (čuvven je primer Trainijevog *Trijumfa Smrti* iz Kamposanta u Pizi), da je njihovo spajanje bilo skoro neizbežno. „Asiški tip”, kako ga možemo nazvati, bio je „humanizovan” i u bukvalnom i u figurativnom smislu, a putem svesnog podražavanja klasičnih uzora razvio se u onog tipičnog renesansnog Kupidona: nagog, dečakog ili čak detinjastog izgleda, sa krilima, lukom i strelama (rede sa bakljom), sa očima koje je pokrivala *benda* ili *fascia*, ali izgleda nenarušenog grifonovim kandžama (slika 92). Ovaj Kupidon zvao se Legion i on je potpuno potisnuo i davolisko, malo čudovište sa asiške freske i andeoski lik „*Amore*” ili „*Le Dieu Amour*”, koji su bili njegovi preteče u srednjem veku.

Kada je ova naga, dečaka prilika, tradicionalno i simbolično slepa, postala sveprisutna u umetnosti, onda je motiv zavoja preko očiju često gubio osobeno značenje. U većini

slučajeva on je u slikarstvu bio skoro isto toliko običan i nevažan kao što su to u poeziji bili izrazi "il fanciul cieco", "slepi dečak" ili "le dieu aveugle". Većina renesansnih umetnika, "vulgo de moderni pittori", da se poslužimo rečima Andrea Gesualda, humanističkog komentatora Petrarke, počela je da se služi slepim Kupidonom i Kupidonom koji vidi skoro nasumce⁷². U ilustracijama Petrarčinih *Triumfa* naizmenično se pojavljuju oba ova tipa. Francuski ilustrator koji je 1554. godine pravio prepis Opljanovog dela *Cyngetica*, inače arheološki veran u mnogom drugom pogledu, automatski je oslepljivao svakog Kupidona koga je precrtao iz vizantijskog originala (slike 93 i 94). Čak i ilustrator dela Andrea Alkatija *Emblemata* — najranijeg i najpoznatijeg od brojnih zbirki ilustrovanih epigrama ili epigramskih opisa likova, veoma popularnih u šesnaestom i sedamnaestom veku — pokazuje, kako vreme odmiče, nebrizljivost ili neshvatanje Alkatijevih značenja i ideja. U kasnijim izdanjima, čak i oni Kupidoni čije je slepilo bitno za razumevanje teksta, gube zavoj preko očiju, usled nemarnosti crtača i rezbar⁷³.

Pa ipak prvobitna distinkcija između slepog Kupidona i Kupidona koji vidi ni u kom slučaju nije bila zaboravljena. Pisari i obradovani slikari zadržali su svest o prvobitnom značenju oba tipa. Diskusija o tome da li je Kupidon slep ili nije bila je u renesansnoj literaturi odista vrlo živa, mada s tom razlikom što je prenesena na jedan nedvosmisleno humanistički teren, pa je na taj način težila da se izrodi u običan *jeu d'esprit* ili da se poveže sa neoplatonističkim teorijama ljubavi, o kojima će biti govora u sledećem poglavlju.

Ponekad su pisari — čak i Šekspir u prvoj sceni prvog čina komedije *San lenje noći* — ispoljavali svoj duh zgodno parafrazirajući stare, dobre „moralizacije“ à la *Miograf III* ili Berkorije⁷⁴ ili, obratno, dokazujući nedoslednost ovog mitografskog lika; sam Alkaiati, na primer, primećuje logičku apsurdnost tradicionalnog zavoja preko očiju:

*„Da je slep, kakvu svrhu bi imao zavoj
Svo očii slepog dečaka skriva? Da li bi video manje?“*⁷⁵

Drugi autori, naročito emblematici, pokušavaju da motivu zavoja daju jedno novo i preciznije značenje, kao što je slučaj sa zanimljivom gravurom Ota van Vena, koja prikazuje Slepu Sudbinu kako oslepljuje Kupidona i stavlja ga na svoj loptu, da bi ilustrovala iskustvo da se ljubav menja sa srećom (slika 105)^{76a}. Neki drugi ističu različite nesreće koje može prouzrokovati Kupidonovo slepilo onda kada on pogodi pogršnu osobu ili greškom odabere olovnu strelu umesto zlatne^{76b}. Jedna verzija ove teme, neka vrsta renesansne varijacije na *Danse aux Aveugles*, zaista je impresivna kada je obrade vešti umetnici. Ljubav i Smrt kreću zajedno u lov; Smrt obavezno nosi dva tobočca, a mali Kupidon dva luka. Medutim, pošto su slepi oni greškom promene oružje (ili, prema jednoj drugoj verziji, namerno; naime, dok Kupidon spava, Smrt mu ukrade oružje i podmetne svoje na njegovo mesto). Tako su stari osuđeni da se zaljube, a mladi osuđeni da umru pre no što su i počeli da žive (slike 102, 104)^{76c}.

Kao što bi se i moglo očekivati renesansni zagovornici neoplatonističkih teorija pobijali su uverenje da je Ljubav slepa isto toliko odlučno kao i srednjovekovni pobornici poetične Ljubavi. Lik slepog Kupidona, ako su se njime i koristili, služio im je samo kao kontrast prema kome su isticali sopstvenu koncepciju uzvišene Ljubavi^{76d}. Medutim, značajno je da su se njihovi argumenti povremeno zasnivali ne samo na filozofskim, nego i na istorijskim razmatranjima. „Grčka i rimska umetnička dela ne govore ništa o Kupidonovom slepilu“, kaže Mario Ekvikola u svojoj čuvenoj raspravi *Di natura d'Amore*, „a poslovića veli da ljubav nastaje putem vida. Platon, Aleksandar Afrodizijski i Propertije, koji jasno opisuju Kupidonov lik, ne daju ga sa koprenom niti ga prave slepim“⁷⁷.

Tako zavoj preko očiju slepog Kupidona, uprkos tome što je u umetnosti renesanse upotrebljavan bez ikakvih distinkcija, kasnije teži da zadrži specifično značenje u onim slučajevima u kojima se kontrastiraju jedan niži, čisto senzualni i svetovni oblik ljubavi i jedan viši, spiritualniji i svetiji oblik ljubavi, bez obzira da li je u pitanju bračna, „platoniska“ ili

hrisćanska ljubav. Dok je u srednjem veku postojao izbor između „poetične ljubavi“ i „mitografskog Kupidona“, sada je počelo rivalstvo između „*Amor sacro*“ i „*Amor profano*“. Na primer, kada Kupidon trijumfuje nad Panom, koji predstavlja proste prirodne proheve, on nikad nije slep⁷⁸. S druge strane, kad god je prikazan kao sputan i kažnjen, oči su mu skoro uvek prekrivene zavojem⁷⁹. Ovo posebno važi za slike koje veoma savesno predstavljaju suparništvo između Erosa i Anterosa, što se u doba renesanse često pogrešno tumačilo kao borba između Senzualne ljubavi i Vrline. Funkcija klasičnog Anterosa, koji je smatran sinom ili Venere ili Nemezide, bila je da obezbedi reciprocitet u ljubavnim odnosima; međutim, nasuprot učenim istraživačima starina koji su ovo jasno shvatali (slika 96), moralisti i humanisti sa platonističkim sklonostima bili su skloni da predlog *ami* tumače u značenju „protiv“, umesto „zauzvrat“, pa su na taj način pretvarali boga Uzajamne ljubavi u personifikaciju moralne čistote^{79a}. Jedan od ovih humanista, Petrus Hedus, ili Hodus (*recte Cavretto*), dao je svojim invektivama protiv ljubavi naslov *Anterici*; jedan drugi, po imenu G. B. Fulgozus (*recte da Campo Fregoso*), objavio je didaktičnu raspravu u istom stilu pod naslovom *Anteros*; na naslovnoj strani ove knjige prikazan je Kupidon sa zavojem preko očiju, vezan za drvo, čije grane simbolizuju protivotrove protiv senzualne strasti, poimence Brak, Molitvu, Posao i Uzdizljivost; na zemlji leži razbacano Kupidonovo slomljeno oružje, njegove loše posledice personifikuju Poruga, Siromaštvo itd., dok Davo (*Mors Aeterna*) odnosi dušu pogodenu ljubavlju (slika 95)⁸⁰. Još češće je Anteros prikazivan kao zgodan mladić svetlih očiju, kako vezuje poraženog Erosa (Kupidona) za drvo i spaljuje mu oružje; osim ako ilustrator nije bio nemaran, Kupidon je uvek imao vezane oči (slika 100).

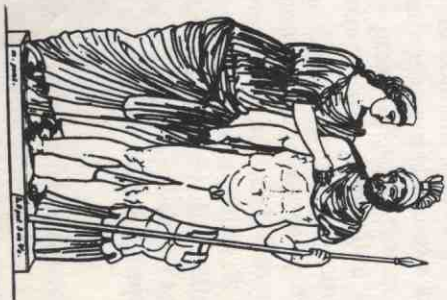
Kontrarreformacija je ovu antitezu između „čiste“ i „senzualne“ ljubavi prenela na pobožan plan i često je tumačila u duhu sladunjavog pijetizma. Među mnogim ljupkim slikama naslikanim u ovu svrhu svojim vraćanjem na ranu hrisćansku ideju o Lovcu Ljudi⁸¹, ističe se jedna mala gravura, no ona u isto

vreme usvaja helenistički tip dvojice *putti*, zabavljenih pećakim nadmetanjem. Rezultat toga je Kupidon vezanih očiju (*L'Amour mondain*), kako se nadmeće u lovu na ljudska srca sa sjajnookim, oreolom krunisanim, ali isto tako detinjastim *Saint Amour*, dok u zaglavlju stoji: „*Mittam vobis piscatores multos*“ (*Jerem.*, XVI, 16) (slika 103, cf. slika 97)⁸². Ponekad se protivnik i pobednik nad slepim Kupidonom eksplicitno poistovećuje sa platonskom ljubavlju, kao što je to slučaj u jednoj gravuri na kojoj *Amor Platonicus* nagoni u bekstvo svog protivnika vezanih očiju pretećim mahanjem dvema bakljama (slika 101)⁸³. Međutim, daleko pronicljivija je alegorija ovog tipa, delo Lukasa Kranaha starijeg (slika 106). Njegova slika, sačuvana u Pensilvanijskom umetničkom muzeju, predstavlja jednog malog Kupidona, koji sopstvenom rukom skida zavoj s očiju i na taj način se transformiše u personifikaciju ljubavi „koja vidi“. Da bi to učinio on se u najbukvalnijem smislu oslanja na Platona, jer stoji na jednoj impozantnoj knjiži sa natpisom *Platonis opera*, sa koje kao da „uzleće“ u uzvišeni je sfere⁸⁴.

5. NEOPLATONISTIČKI POKRET U FIRENCI I SEVERNOJ ITALIJI

(BANDINELLI I TICCIANI)

Činjenica da je jedan nemački provincijski slikar, kakav je bio Lukas Kranah, slikao Kupidona kako skida sebi zavoj s očiju, pruža na osnovu platonističkog učenja, ubedljiv dokaz o popularnosti „platonističke“ teorije ljubavi u prvoj četvrtini o šesnaestog veka. U Kranahovo doba ova teorija bila je već putem brojnih simpatičnih knjižica vulgarizovana, pa je postala



neizbežan predmet pomodnih diskusija. Međutim, u prvobitnom i nerazvodnjenom obliku ona je bila deo jednog filo-

zofskog sistema koji, nesumnjivo spada među najsmelije intelektualne strukture koje je ljudski duh ikad izgradio.

Ovaj sistem potiče iz „Platonističke akademije“ u Firenci, koja predstavlja izabranu grupu ljudi, vezanih zajedničkim prijateljstvom, zajedničkim sklonostima prema veselom životu i prosvetavanju ljudi, jednim skoro fanatičnim obožavanjem Platona i odanom privrženosti jednom simpatičnom, prefinenom, učenom čoveku, Marsiliju Ficinu (1433—1499).

Ovaj „*Philosophus Platonicus*, *Theologus*, *Medicus*“ koji je, pola u šali pola u zbilji, svoj život modelirao po ugledu na Platonov i čija je skromna i udobna vila u Kaređi (dar Kozima de Medičija), izgleda, bila Akademija *redivivus*, nije bio samo srce i duša, već i konstruktivni duh jednog nezvaničnog „društva“, koje je predstavljalo pre neku kombinaciju kluba, istraživačkog seminara i sekte, nego akademiju u modernom smislu te reči. Članovi društva, pored mnogih drugih, bili su: Kristoforo Landino, znameniti pisac komentara na dela Vergilija, Horacija i Dantea i autor poznate knjige *Quaestiones Camaldulenses*; Lorenzo Veličanstveni; Piko dela Mirandola koji je širio intelektualne horizonte „platonističke porodice“, jer je počeo sa izučavanjem orijentalnih izvora i, uopšte uzev, zadržao relativno nezavisan stav u odnosu na Ficina; Franško Katani di Diaseto (koji je, u tom pogledu, sušta suprotnost prethodnom), kao i Andelo Polteijano!

Zadatak koji je Ficino uzeo da ostvari bio je trojak. Prvo, putem prevoda na latinski — uz sažete izvode i komentare — učiniti dostupnim originalne platonističke spise, uključujući ne samo Platona, već i „platoniste“, to će reći Plotina i kasnije pisce, kao što su Prokl, Porfirije, Jamblih, Dionisije Pseudo-Areopagita, „Hermes Trismegistos“ i „Orfej“? Drugo, složititi ovu ogromnu masu znanja u jedan koherentan i živ sistem, sposoban da ulije novo značenje čitavom kulturnom nasleđu tog perioda. Vergiliju i Ciceronu, kao i Svetom Avgustinu i Danteu, klasičnoj mitologiji, kao i fizici, astrologiji i medicini. Treće, trebalo je usaglasiti ovaj sistem s hrišćanskom religijom. Doduše, Filo Aleksandrijski nastojao je da podvrgne judaizam (ili, bolje rečeno, jednu mešavinu judaizma i heleniističkih