

KNJIŽEVNOST I CIVILIZACIJA



UREDNIK
JOVAN HRISTIC

RECENZIA: JOVAN HRISTIC • NACRT ZA KORICE: DUŠAN RISTIĆ • OMOT: STEVAN
VUKOVIĆ • TEHNIČKI UREDNIK: BOGDAN ČURČIN • KOREKTOR: DOBRILA SIMIĆ •
IZDAVAČ: IZDAVAČKO PREDUZEĆE „NOLIT“, BEOGRAD, TERAZIJE 27 • STAMPA
BIRIGRAFIKA, SUBOTICA • TIRAŽ: 4000 PRIMERAKA

ERVIN PANOFSKI

IKONOLOŠKE
STUDIJE

HUMANISTIČKE TEME
U RENESANSNOJ UMETNOSTI

PREVEO
SVETOZAR M. IGNAČEVIĆ

БИБЛИОТЕКА
ОДЕЉЕЊА ЗА ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ
Има. бр. 11998
Сигн. 1-3865
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ
УНИВЕРЗИТЕТА У БЕОГРАДУ

NOLIT • BEOGRAD
1975

SADRŽAJ

Predgovor ovom izdanju.....	9
1. Uvod.....	19
2. Rana istorija čoveka u dva ciklusa slika Pjera di Kozima.....	43
3. Starae Vreme.....	69
4. Slepí Kupidon.....	87
5. Neoplatonistički pokret u Firenci i severnoj Italiji (Bandineli i Tioijan).....	108
6. Neoplatonistički pokret i Mikelandelo.....	135
Dodatak.....	180
Napomene.....	185
Bibliografija dela i članaka korišćenih u napomenama.....	257
Spisak ilustracija.....	277

ERWIN PANOFSKY
STUDIES IN ICONOLOGY
Humanistic Themes in the Art of the Renaissance

Copyright by
Harper & Row, Publishers, Inc.
New York

I. UVOD

I

Ikono grafija je grana istorije umetnosti koja se bavi sadržinom ili značenjem umetničkih dela, za razliku od njihove forme. Da pokušamo, onda, da odredimo razliku između *sadržine* ili *značenja*, s jedne, i *forme*, s druge strane.

Kada me neki poznanik na ulici pozdravi skidanjem šešira, ono što ja vidim, sa *formalne* tačke gledišta, nije ništa drugo do promena izvesnih detalja unutar jedne konfiguracije koja čini deo opšteg sklopa boje, linija i površina, koji sačinjavaju moj svet vizije. Kada ja identifikujem, kao što to automatski činim, ovu konfiguraciju kao jedan *predmet* (čoveka), a programu detalja kao jedan *dogadaj* (skidanje šešira), ja sam već prekoračio granice čisto *formalne* percepcije i ušao u prvu sferu *sadržine* ili *značenja*. Ovakvo shvaćeno značenje je značenje elementarne i lako razumljive prirode i mi ćemo ga nazvati *faktualnim značenjem*; ono se dobija prostim identifikovanjem izvesnih vidljivih formi sa izvesnim predmetima koji su nam poznati iz praktičnog iskustva i identifikovanjem promene u njihovim odnosima sa izvesnim radnjama ili događajima.

Prirodno je da će ovako identifikovani predmeti i događaji u meni sada izazvati izvesnu reakciju. Iz načina na koji moj poznanik izvodi svoju radnju, sa teoguda osetim da li je dobro ili loše raspoložen i da li svoj njegov ošććanja prema meni



indiferentna, prijateljska ili neprijateljska. Ove psihološke nijanse će gestovima mog poznanika dati jedno novo značenje koje ćemo nazvati *ekspresionalnim*. Ono se razlikuje od *faktnog* po tome što se do njega ne dolazi prostom identifikacijom, već „empatijom“. Da bih ga shvatio meni je potrebna izvesna senzitivnost, ali ova senzitivnost je još uvek deo mog praktičnog iskustva, to će reći moje svakodneve bliskosti sa predmetima i događajima. Otuda se i *faktno* i *ekspresionalno* značenje mogu svrstati zajedno; ona čine kategoriju *primarnih* ili *prirrodnih* značenja.

Medutim, moje shvatanje da skidanje šesira predstavlja pozdrav pripada jednom potpuno drugačijem području interpretacije. Ovaj oblik pozdrava svojstven je zapadnom svetu i predstavlja ostatak srednjovekovnog viteškog ponašanja; namne, ljudi pod oružjem imali su običaj da skidaju kacige, da bi pokazali da imaju miroljubive namere i očitovali sopstveno poverenje u miroljubive namere drugih. Ni od australijskog urođenika ni od starog Grka ne bi se moglo očekivati da shvati da skidanje šesira nije samo jedan praktičan događaj sa izvesnim ekspresionalnim konotacijama, već takode i znak učtivosti. Da bih shvatio ovo značenje radnje mog poznanika ja moram poznavati ne samo praktični svet predmeta i događaja, nego i svet viši od praktičnog, svet običaja i kulturnih tradicija svojstvenih jednoj određenoj civilizaciji. I, obratno, moj poznanik se ne bi mogao osetiti pobuden da me pozdravi skidanjem šesira da i on nije svestan značenja ovog čina. Što se tiče ekspresionalnih konotacija kojima je njegova radnja proprućena on ih može biti svestan ili ne. Otuda, kada ja skidanje šesira protumačim kao učtiv pozdrav, ja u njemu prepoznajem jedno značenje koje se može nazvati *sekundarnim* ili *konvencionalnim*; ono se razlikuje od *primarnog* ili *prirrodnog* po tome što se shvata razumom, a ne čulima, i po tome što se svesno daje praktičnoj radnji kojom se saopštava.

I, konačno, pored toga što čini jedan prirrodan događaj u vremenu i prostoru, pored toga što prirrodno ukazuje na raspodeljenja ili osećanja, pored toga što izražava jedan konvencio-

nalan pozdrav, radnja mog poznanika može iskusnom posmatraču otkriti sve što ulazi u sastav njegove „ličnosti“. Ta ličnost uslovljena je činjenicom da on kao čovek pripada dvadesetom veku, zatim njegovim nacionalnim, društvenim i obrazovnim zaleđem, prethodnim tokom i sadašnjim okolnostima njegovog života, ali se takode odlikuje individualnim načinom posmatranja stvari i reagovanja na svet, što bi se, kad bi se racionalizovalo, moralo nazvati izvesnom filozofijom. U izolovanoj radnji jednog učtivog pozdrava svi ovi faktori ne manifestuju se u punom obimu, ali se ipak daju prepoznati. Mi ne bismo mogli da napravimo mentalni portret tog čoveka na osnovu te jedne i jedine radnje, već samo koordiniranjem velikog broja sličnih opažaja i njihovim tumačenjem u vezi sa našim opštim znanjem o vremenu u kojem taj čovek živi, o njegovoj racionalnosti, klasi, intelektualnim tradicijama i slično. Pa ipak su sve osobine koje bi ovaj mentalni portret eksplicitno pokazao implicitno sadržane u svakoj pojedinačnoj radnji, tako da se, u obratnom slučaju, svaka pojedinačna radnja može tumačiti u svetlu ovih osobina.

Ovako otkriveno značenje može se nazvati *sušinskim značenjem* ili *sadržinom*; ono je bitno, dok su druge dve vrste značenja *primarno* ili *prirrodno* i *sekundarno* ili *konvencionalno*, pojavna značenja. Ono se može definisati kao objedinjavajući princip koji leži u osnovi i ujedno objašnjava i vidljivi događaj i njegov razumom shvaćen značaj, princip koji određuje čak i formu u koju će se vidljivi događaj oblikovati. Ovo *sušinsko značenje* ili *sadržina* nalazi se, naravno, isto toliko iznad sfere svesnih htenja koliko je *ekspresionalno* značenje ispod ove sfere.

Ako rezultate ove analize iz običnog života prenesemo na neko umetničko delo moći ćemo u njegovoj sadržini ili značenju razlikovati ista ta tri sloja:

1. — PRIMARNU ili PRIRODNU SADRŽINU, podeljenu na FAKTUALNU i EKSPRESIONALNU. Nju otkrivamo identifikovanjem čistih *formi*, to jest izvesnih konfiguracija linije i boje ili izvesnih naročito oblikovanih komada bronzne ili kamena, koji predstavljaju prirrodne *predmete*, kao što su

ljudska bića, životinje, biljke, kuće, alatke i slično; identifikovanjem njihovih uzajamnih odnosa kao *degradacija* i, najzad, zapazanjem takvih *ekspresionalnih* osobina kao što su setan karakter jedne poze ili gesta ili smirena, domaća atmosfera nekog enterijera. Svet čistih *formi*, na ovaj način shvaćenih kao nosilaca *primarnog* ili *prirudnog značenja*, može se nazvati svetom umetničkih *motiva*. Nabrajanje ovih motiva sačinjavalo bi *predikonografsku* deskripciju umetničkog dela.

2. — SEKUNDARNU ili KONVENCIONALNU SADRŽINU. Nju otkrivamo shvatanjem da jedna muška figura s nožem predstavlja sv. Vartolomeja, da jedna ženska figura sa breskvom u ruci predstavlja personifikaciju Istine, da jedna grupa figura oko stola u izvesnom rasporedu i sa izvesnim pozama predstavlja Tajnu večeru, ili da dve figure koje se bore na izvestan način predstavljaju Borbu Dobra i Zla. Ovakvim postupkom mi povezujemo umetničke *motive* i kombinacije umetničkih *motiva (kompozicije)* sa *temama* ili *idejama*. *Motivi*, na ovaj način shvaćeni kao nosioci *sekundarnog* ili *konvencionalnog* značenja, mogu se nazvati *predstavama*, a kombinacije predstava su ono što su stari teoretičari umetnosti nazivali *invenzioni*, dok smo mi navikli da ih zovemo *pričama* i *alegorijama*¹. Identifikovanje ovih *predstava*, *priča* i *alegorija* čini oblast ikonografije u užem smislu te reči. U stvari, kada neodređeno govorimo o *sadržini* nasuprot *formi*, mi uglavnom mislimo na oblast *sekundarne* ili *konvencionalne* sadržine, naime na svet specifičnih *tema* ili *ideja* koje se manifestuju u *predstavama*, *pričama* i *alegorijama*, nasuprot oblasti *primarne* ili *prirudne sadržine* koja se manifestuje u umetničkim *motivima*. „Formalna analiza“ u Velflinovom smislu u velikoj meri predstavlja analizu motiva i kombinacija motiva (kompozicija); jer bi formalna analiza u pravom smislu te reči čak morala da izbegava izraze kao što su „čovjek“, „konj“ ili „stub“, da i ne govorimo o ocenama kao što su „odvratni trougao između nogu Mikelandelovog Davida“ ili „izvanredno predstavljajne zglobova u ljudskom telu“. Očigledno je da tačna *ikonografska analiza u užem smislu* iziskuje tačnu identifikaciju *motiva*. Ako sećivo koje nam omogućuje da identifikujemo nekog sv.

Vartolomeja nije nož nego vadičep, onda ta figura nije sv. Vartolomej. Osim toga, važno je primetiti da tvrdnja „ovaj lik predstavlja sv. Vartolomeja“ implicira svesnu namenu umetnika da predstavi sv. Vartolomeja, dok ekspresionalne osobine lika mogu biti i nenamene.

3. — SUŠTINSKO ZNAČENJE ili SADRŽINU. Njega otkrivamo utvrđivanjem onih osnovnih principa koji pokazuju suštinski stav jedne nacije, jednog perioda, jedne klase, jedne religiozne ili filozofske vere — koji se nesvesno izražava u jednoj ličnosti i kondenzuje u jednom delu. Nije potrebno naglašavati da se ovi principi manifestuju, istovremeno osvetljavajući i „kompozicione metode“ i „ikonografski značaj“. Na primer, u XIV i XV veku (najraniji primer datira negde iz 1310. godine) tradicionalna predstava Hristovog rođenja sa Devicom Marijom položenom u krevet ili na ležaj često je zamenjivana jednom novom, koja pokazuje Mariju kako kleči pred malim Hristom u znak obožavanja. Sa kompozicione tačke gledišta ova promena, grubo govoreći, znači zamenu jedne pravougaone sheme jednom trougaonom; sa ikonografske tačke gledišta u užem smislu te reči, to znači uvođenje jedne nove teme, koju su literarno formulisali pisci kao što su Pseudo-Bonaventura i Sv. Bridžet. Medutim, to u isto vreme otkriva jedan nov emocionalan stav karakterističan za kasniju fazu srednjeg veka. Jedno zaista iscrpno tumačenje suštinskog značenja ili sadržine moglo bi čak pokazati da tehnički postupci karakteristični za jednu zemlju, period ili umetnika, recimo Mikelandelova naklonost skulpturi u kamenu umesto u bronzi ili osobena upotreba senčenja u njegovim crtežima, nose oznake tog istog suštinskog stava koji je primetan i u svim drugim specifičnim osobinama njegovog stila. Shvatajući na taj način čiste forme, motive, predstave, priče i alegorije kao manifestacije osnovnih principa, mi sve ove elemente tumačimo kao ono što je Ernst Kasirer nazvao *simbolične vrednosti*. Sve dok se ograničavamo na tvrdnju da čuvena freska Leonarda da Vinčija pokazuje skupinu od trinaest ljudi oko stola za večeru i da ova skupina ljudi predstavlja Tajnu večeru, mi se bavimo umetničkim delom kao takvim i njegove kompozicione i

ikonografske osobine tumačimo kao njegova sopstvena svojstva ili osobenosti. Međutim, kada pokušamo da to shvatimo kao dokumentat o Leonardovoј ličnosti ili civilizaciji u doba italijanske zrele renesanse ili jednom specifičnom religioznom stavu, mi se bavimo umetničkim delom kao znakom nečeg drugog, što se izražava u bezbrojnim varijacijama drugih znakova, i tada njegove kompozicione i ikonografske osobine tumačimo kao pojedinačan dokaz tog „nečeg drugog“. Otkrivanje i tumačenje ovih *simboličnih vrednosti* (kojih sam umetnik obično nije svestan i koje se čak mogu izraziti razlikovati od onog što je on svesno nameravao da izrazi) jeste predmet onoga što možemo nazvati *ikonografijom u dubljem smislu*, jednog metoda interpretacije koji se pojavljuje pre kao sinteza nego kao analiza. A kako je tačna identifikacija *motiva* preduslov za tačnu *ikonografsku analizu u užem smislu* tako je tačna analiza *predstavu, pruća i alegorija* preduslov za tačnu *ikonografsku interpretaciju u dubljem smislu* — osim ako se bavimo umetničkim delima u kojima je eliminisano čitavo područje sekundarne ili konvencionalne sadržine i u kojima se teži direktnom prelazu sa *motiva na sadržinu*, kao što je slučaj sa evropskim slikama pejzaža, mrtve prirode i žant slikarstvom, to jest, u celini uzev, sa izuzetnim pojavama koje karakterišu kasnije, više izveštačene faze unutar jednog dugog razvoja.

Kako ćemo onda doći do tačne *predikonografske deskripcije* i tačne *ikonografske analize* u užem smislu, sa krajnjim ciljem da prodremo u *suštninsko značenje* ili *sadržinu*?

U slučaju *predikonografske deskripcije*, koja se odvija u okvirima sveta *motiva*, stvar izgleda prilično jednostavna. Predmeti i događaji, čije predstavljane linijama, bojama i površinama čini svet *motiva*, mogu se identifikovati, kao što smo videli, na osnovu našeg praktičnog iskustva. Svako može da prepozna oblik i držanje ljudskih bića, životinja i biljaka; svako može da razlikuje ljuti izraz lica od veselog. Naravno, mogućno je da u datom slučaju obim našeg ličnog iskustva ne bude dovoljno širok, kada se, recimo, suoćimo sa predstavom neke stare ili reke alatke ili sa predstavom neke nama

nepoznate biljke ili životinje. U takvim slučajevima mi moramo konsultovanjem neke knjige ili stručnjaka, da proširimo domet našeg praktičnog iskustva, ali ne izlazimo iz sfere praktičnog iskustva kao takvog.

Pa čak i u toj sferi nailazimo na jedan specifičan problem. Ako ostavimo po strani činjenicu da se predmeti, događaji i izrazi predstavljeni u jednom umetničkom delu ponekad ne mogu prepoznati zbog nespособnosti ili predumišljaja umetnika, u principu je nemoguće doći do tačne predikonografske deskripcije ili identifikacije primarne sadržine mehaničkim primenjivanjem našeg praktičnog iskustva na umetničko delo. Naše praktično iskustvo je nezamenljivo i valjano kao materijal za predikonografsku deskripciju, ali ono ne garantuje njenu tačnost.

Predikonografska deskripcija slike Rodžera van der Vajdena *Tri mudraca*, koja se čuva u Berlinskom muzeju (slika 1), svakako bi morala da izbegava izraze kao što su „mudraci“, „mali Isus“ i slično. Međutim, morala bi da pomena da se na nebu vidi prićina jednog malog deteta. Otkud znamo da je to dete trebalo da bude prićina? Činjenica da je ono okruženo oreolom zlatnih zraka ne bi predstavljala dovoljan dokaz za ovu pretpostavku, jer se slični oreoli mogu videti na slikama Hristovog rođenja, na kojima je stvarno mali Isus. Da dete Rodžerovoј slici treba da bude prićina može se jedino zaključiti iz dodatne činjenice da ono lebdi u vazduhu. Ali otkud znamo da ono lebdi u vazduhu? Njegova poza ne bi se razlikovala i da ono sedi na nekom jastuku na zemlji; u stvari, vrlo je verovatno da je Rodžer za svoju sliku koristio jedan crtež iz života, crtež dećaka koji sedi na jastuku. Jedini valjan razlog za našu pretpostavku da dećak na slici iz Berlinskog muzeja treba da predstavlja prićinu leži u činjenici da je naslikan u prostoru bez ikakvog vidljivog oslonca.

Međutim, možemo kao primer navesti stotine slika na kojima ljudska bića, životinje i predmeti kao da vise u prostoru kršeći zakon zemljine teže, a da se time istovremeno ne predstavljaju kao prićine. Na primer, na jednoј minijaturi iz *Jevandelja Ota III* u Gradskoj biblioteci u Minhenu čitav jedan grad

naslikan je usred praznog prostora, dok likovi učesnika radnje stoje na čvrstom tlu (slika 2)?² Neiskusni posmatrač bi slobodno mogao pretpostaviti da je grad, zahvaljujući kakvoj čaroliji, predstavljen kao da visi u vazduhu. U ovom slučaju, međutim, nedostatak oslonca ne implicira nikakvo čudno obesaženje prirodnih zakona. Taj grad je pravi grad Nain, u kome se odigralo dečakovo vaskrsenje. U jednoj minijaturi iz oko 1000. godine ovaj prazan prostor ne smatra se istinskom trodimenzionalnom sredinom, kao što je to slučaj u nekom više realističnom periodu, već prosto jednom apstraktnom, nestvarnom pozadinom. Neobičan polukružan oblik onoga što treba da bude osnovna kuća potvrđuje činjenicu da je grad, u jednom više realističkom prototipu naše minijature, bio smešten na brdovitom terenu, ali da je prenesen u jednu sliku u kojoj je prostor prestao da se posmatra u svetu perspektivističkog realizma. Lik bez oslonca na slici van der Vajdena smatra se pričinom, dok lebdeći grad na Olovoj minijaturi nema nikakvo čudno značenje. Ova različita tumačenja nagoveštavaju nam „realističke“ osobine slike i „nerealističke“ osobine minijature. Ali činjenica da mi ove osobine shvatamo u deliću sekunde i skoro automatski ne sme nas navesti da poverujemo da bismo mogli da damo tačnu predikonografsku deskripciju jednog umetničkog dela, a da, u isto vreme, ne naslutimo njegov istorijski *locus*. Dok smo uvereni da motive identifikujemo na osnovu jednostavnog i čistog praktičnog iskustva mi, u stvari, čitamo „ono što vidimo“ u skladu s načinom na koji se *predmeti* i *dogadaji* izražavaju *formama pod promeniljivim istorijskim uslovima*. Postupajući na taj način, mi naše praktično iskustvo podvrgavamo jednom rukovodjećem principu, koji se može nazvati *istorijska stila*³.

Ikonografska analiza, koja se bavi *predstavama, pričama i alegorijama* umesto *motivima*, prepostavlja, naravno, mnogo više od poznavanja predmeta i događaja stečenog praktičnim iskustvom. Ona prepostavlja poznavanje specifičnih *tema* ili *ideja*, koje se prenose putem literarnih izvora, bez obzira da li se to poznavanje stiče hotimičnim čitanjem ili usmenom tradicijom. Australijski urođenik iz našeg primera ne bi bio u stanju da prepozna predmet jedne Tajne večere, njemu bi ta

slika prenela jedino ideju o nekoj veseloj večerinki. Da bi shvatio ikonografsko značenje te slike on bi morao da se upozna sa sadržinom *Jevanđelja*. Kada je reč o predstavljanju *tema* van okvira biblijskih priča ili prizora iz istorije i mitologije, koji su prosečno obrazovanom čoveku uglavnom poznati, svi smo mi australijski urođenici. U takvim slučajevima mi se moramo truditi da se upoznamo i sa onim što su autori ovih slika čitali ili na drugi način poznavali. Međutim, i u ovom slučaju, dok je poznavanje specifičnih *tema* i *ideja* koje se prenose putem literarnih izvora neophodno i dovoljno kao materijal za *ikonografsku analizu*, ono istovremeno ne garantuje njenu tačnost. Isto toliko nam je nemoguće da damo tačnu *ikonografsku analizu* mehaničkim primenjivanjem našeg literarnog znanja na motive, kao što nam je nemoguće da damo *predikonografsku deskripciju* mehaničkim primenjivanjem našeg praktičnog iskustva na *forme*.

Jedna slika venecijanskog slikara iz XVII veka Francëska Mafeja, na kojoj je predstavljena jedna lepa mlada žena sa mačem u desnoj i tanjirrom na kome leži odrubljena glava nekog čoveka u levoj ruci (slika 3), objavljena je kao portret Salome sa glavom Jovana Krstitelja⁴. Biblija odista kaže da je glava sv. Jovana Krstitelja doneta Salomi na tanjiru. Ali šta ćemo s mačem? Saloma nije sopstvenim rukama odrubila glavu svetom Jovanu Krstitelju. Biblija nam takode u vezi sa odrubljivanjem glave govori o jednoj drugoj lepoj ženi po imenu Judita. Sada je situacija tačno obrnuta. Postojanje mača bilo bi ispravno jer je Judita sopstvenim rukama odrubila glavu Holofernu, ali tanjir ne bi bio u saglasnosti sa temom o Juditi, jer biblijski tekst eksplicitno kaže da je Holofernova glava bila stavljena u vreću. Na taj način nalazimo dva literarna izvora koja se na našu sliku mogu primeniti s jednakim pravom i koja su jednako protivrečna. Ako sliku interpretiramo kao portret Salome, tekst opravdava postojanje tanjira, ali ne i mača; ako je interpretiramo kao portret Judite, onda tekst opravdava postojanje mača, ali ne i tanjira. Ako bismo u interpretaciji zavisili samo od literarnih izvora bili bismo u potpunjoj nedoumici. Srećom, to nije slučaj. Baš kao

što smo mogli da naše praktično iskustvo korigujemo i kontrolisemo ispitivanjem načina na koji su, pod promjenljivim istorijskim uslovima, *predmeti*, i *dogadaji* izražavani *formama*, to jest ispitivanjem istorije *stila*, isto tako možemo da korigujemo i kontrolisemo naše poznavanje literarnih izvora ispitivanjem načina na koji su, pod promjenljivim istorijskim uslovima, specifične *teme* ili *ideje* izražavane *predmetima* i *dogadajima*, to jest ispitivanjem istorije *tipova*.

U slučaju o kome govorimo moraćemo da se zapitamo da li je, pre nego što je Francisko Mafei naslikao svoju sliku, bilo uopšte portreta koji su neosporno predstavljali Juditu (neosporno, jer bi, na primer, uključivali i Juditinu služavku), a sadržali i ovaj tanjir bez opravdanja; ili portreta koji su neosporno predstavljali Salomu (neosporno, jer bi, na primer, uključivali i Salomine roditelje), a sadržali i ovaj mač bez opravdanja. I, gle: dok ne možemo da navedemo primer ni jedne jedine Salome sa mačem, mi se u Nemačkoj i severnoj Italiji susrećemo sa nekoliko slika iz XVI veka koje predstavljaju Juditu s tanjirom⁵; znači, postojao je *tip* „Judite s tanjirom“, ali nije postojao *tip* „Salome s mačem“. Iz ovoga možemo izvesti siguran zaključak da Mafejeva slika takođe predstavljala Juditu, a ne, kao što se pretpostavljalo, Salomu.

Dalje, možemo se zapitati zašto su umetnici osetili da imaju pravo da prenesu motiv tanjira sa Salome na Juditu, ali ne i motiv mača sa Judite na Salomu. Odgovor na ovo pitanje ponovo se može dati ispitivanjem istorije *tipova*, navodeći dva razloga. Prvi razlog leži u činjenici da je mač bio utvrđeni počasni atribut Judite, mnogih mučenika i takvih Vrliha kao što su Pravda, Istrajnost itd., tako da bi bilo neprilično prenositi ga na jednu raskalašnu devojku. Drugi razlog predstavlja činjenica da je tokom četrnaestog i petnaestog veka tanjir s glavom svetog Jovana Krstitelja postao samostalna pobožna predstava (*Andachtsbild*), naročito omiljena u severnim zemljama i u severnoj Italiji (slika 4); ona je iz slika koje predstavljaju Salominu priču izdvojena na isti način kao što je skupina sveti Jovan Evangelisti naslonjen na grudi gospoda boga izdvojena iz Tajne večere ili Devica Marija pri porođaju iz slike

Hristovo rođenje. Postojanje ove pobožne predstave ustanovilo je čvrstu vezu između ideje o odrubljenoj glavi i ideje o tanjiru, tako da je motiv tanjira mogao lakše da zameni motiv večere u slici Judite, nego što je motiv mača mogao da ude u sliku Salome.

Interpretacija *sušinskog značenja* ili *sadržine*, koja se bavi onim što smo nazvali *simboličnim vrednostima* umesto *predstavama*, *pričama* i *alegorijama*, zahteva više od poznavanja specifičnih *tema* ili *ideja* koje se prenose putem literarnih izvora. Kada želimo da dokažemo one osnovne principe na kojima se temelji izbor i predstavljanje *motiva*, kao i stvaranje i interpretacija *predstava*, *priča* i *alegorija*, principe koji osmišljavaju čak i formalni raspored i upotrebljen tehnički postupak, ne možemo se nadati da ćemo naći jedan jedinstven tekst, koji bi odgovarao ovim osnovnim principima, kao što XIII poglavlje Jevanđelja po Jovanu odgovara ikonografiji Tajne večere. Da bismo shvatili ove principe nama je potrebna jedna mentalna sposobnost slična onoj koju poseduje dijagnostičar — sposobnost koju ne mogu da označim bolje do prilično diskreditovanim terminom *simetička intuicija* i koju može bolje razviti neki talentovan laik nego neki stručnjak-erudita.

Međutim, ukoliko je ovaj izvor interpretacije subjektivniji i iracionalniji (jer svaki intuitivni pristup mora biti uslovljen interpretatorovom psihologijom i *Weltanschauung*-om), utoliko će potrebnija biti primena onih korektiva i kontrola koji su se pokazali neminovni i tamo gde je u pitanju samo *ikonografska analiza* u užem smislu ili čak jedino *predikonografska deskripcija*. Kada nas čak i naše praktično iskustvo i naše poznavanje literarnih izvora, ako se mehanički primenjuju na umetnička dela, mogu odvesti na stranputicu, onda bi bilo daleko opasnije pouzdati se u prostu i čistu intuiciju. Prema tome, kao što se naše praktično iskustvo mora kontrolisati uvidom u način na koji se, pod promjenljivim istorijskim uslovima, *predmeti* i *dogadaji* izražavaju *formama* (istoriju *stila*) i kao što se naše poznavanje literarnih izvora mora kontrolisati uvidom u način na koji se, pod promjenljivim istorijskim uslovima, specifične *teme* i *ideje* izražavaju *predmetima* i *dogadajima* (isto-

riju tipova), isto se tako, ili još i više, naša sintetička intuicija mora kontrolisati uvidom u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, opšte i bitne težnje ljudskog duha izražavaju specifičnim temama i idejama. To je ono što se može nazvati istorijom kulturnih simptoma — ili simbola, u smislu termina Ernsta Kasirera — uopšteno govoreći. Istoričar umetnosti moraće da proverava ono što smatra suštinskim značenjem umetničkog dela, ili grupe dela, kojima poklanja pažnju, u odnosu na ono što smatra suštinskim značenjem u što je moguće više drugih dokumenata civilizacije, istorijski vezanih za to delo ili grupu dela, dokumenata koji svedoče o političkim, pesničkim, religioznim, filozofskim i socijalnim tendencijama ličnosti, perioda ili zemlje koji se ispituju. Nije potrebno isticati da istoričar političkog života, poezije, religije, filozofije i društvenih uslova treba u obrnutom slučaju da na sličan način koristi umetnička dela. U traganju za suštinskim značenjem ili sadržinom različite humanističke discipline se baš i sreću na zajedničkoj platformi, umesto da jedna drugoj služe kao služavke.

Da zaključimo: ako želimo da se veoma precizno izražavamo (što, naravno, nije uvek neophodno u normalnom govoru ili pisanju, pri čemu opšti kontekst osvetljava značenje naših reči), onda moramo da razlikujemo *tri sloja sadržine ili značenja*, od kojih se najniži obično brka sa formom, dok je drugi specijalno područje ikonografije u užem smislu. Bez obzira u kom se sloju kretali, naše identifikacije i interpretacije će zavistiti od naše lične spremne i upravo iz tog razloga moraju se koristovati i kontrolisati uvidom u istorijske procese čiji se ukupan zbir može nazvati *tradicijom*.

U jednoj preglednoj tabeli sazeo sam ono što sam dosad pokušavao da razjasnim. Međutim, moramo imati na umu da se jasno odeljene kategorije, koje na ovoj preglednoj tabeli izgledaju kao da pokazuju tri nezavisne oblasti značenja, u stvarnosti odnose na različite aspekte jednog te istog fenomena, odnosno umetničkog dela kao celine. Na taj način metodi pristupa, koji ovde izgledaju kao tri nepovezane istraživačke operacije, u praktičnom radu stapaju se jedan sa drugim u jedan organski, nedeljiv proces.

PREDMET INTERPRETACIJE	NAČIN INTERPRETACIJE	PREDSPREMA ZA INTERPRETACIJU	KONTROLNI PRINCIP INTERPRETACIJE
I—Primarna ili prirodna sadržina — (A) faktualna, (B) ekspresionalna — sačinjava svet umetničkih motiva.	Predikonografska deskripcija (i pseudo-formalna analiza).	Praktično iskustvo (poznavanje predmeta i događaja).	Istorija stila (uvid u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, predmeti i događaji izražavaju formama).
II—Sekundarna ili konvencionalna sadržina sačinjava svet predstava, priča i alegorija.	Ikonografska analiza u užem smislu te reči.	Poznavanje literarnih izvora (poznavanje specifičnih tema i ideja).	Istorija tipova (uvid u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, specifične teme ili ideje izražavaju predmetima i događajima).
III—Suštinsko značenje ili sadržina sačinjava svet simboličnih vrednosti.	Ikonografska interpretacija u dubljem smislu (ikonografska sinteza).	Sintetička intuicija (poznavanje bitnih težnji ljudskog duha), koju uslovljava lična psihologija i Weltanschauung.	Istorija kulturnih simptoma ili simbola uopšte (uvid u način na koji se, pod promenljivim istorijskim uslovima, bitne težnje ljudskog duha izražavaju specifičnim temama i idejama).

II

Skrećući sa problema ikonografije uopšte na probleme posebne renesansne ikonografije, najviše će nas, prirodno, interesovati onaj fenomen iz kojeg je izvedeno samo ime renesanse: obnavljanje klasičnih starina.

Rani italijanski autori koji su pisali o istoriji umetnosti, kao što su Lorenzo Giberti, Leona Batista Alberti, a naročito Dordo Vazari, smatrali su da je klasična umetnost uništena početkom hrišćanske ere i da se nije povratila sve dok nije poslužila kao osnova renesansnog stila. Razlozi za ovo uništenje, onako kako su ih pomenuti autori videli, bili su najezde varvarskih naroda i neprijateljski stav ranih hrišćanskih sveštenika i učenjaka.

Razmišljajući na ovaj način, rani autori su i imali pravo i nisu. Nisu bili u pravu utoliko što tokom srednjeg veka nije bilo potpunog raskida s tradicijom. Klasične koncepcije — literarne, filozofske, naučne i umetničke — održale su se u životu tokom nekoliko vekova, naročito pošto su bile hodi-mično obnovljene u doba Karla Velikog i njegovih sledbenika. Stari autori, međutim, imali su pravo utoliko što se opšti stav prema klasičnim starinama iz osnova izmenio s početkom renesansnog pokreta.

Srednji vek ni u kom slučaju nije bio slep za vizuelne vrednosti klasične umetnosti i bio je duboko zainteresovan za intelektualne i poetske vrednosti klasične literature. Međutim, značajna je činjenica da klasični *motivi* baš na vrhuncu srednjovekovnog perioda (XIII i XIV vek) nisu korišćeni za predstavljanje klasičnih *tema* i, obratno, klasične *teme* nisu izražavane klasičnim *motivima*.

Na fasadi crkve Svetog Marka u Veneciji mogu se, na primer, videti dva velika reljefa podjednake veličine, od kojih je jedan rimsko delo iz III veka pre naše ere, dok je drugi izrađen u Veneciji skoro tačno hiljadu godina kasnije (slike 5 i 6)⁶. *Motivi* su toliko slični pa nam se nameće pretpostavka da je srednjovekovni vajar namerno kopirao klasično delo da bi napravio njegov duplikat. Ali dok rimski reljef predstavlja

Herkulesa kako kralju Euristu nosi erimantejskog vepra, srednjovekovni umetnik je zamenio lavlju kožu talasastom draperijom, a uplašenom kralja zmagajem i tako mitološku priču pretvorio u alegoriju spasenja. U italijanskoj i francuskoj umetnosti XII i XIII veka nailazimo na veliki broj sličnih slučajeva, naine namemog i direktnog pozajmljivanja klasičnih motiva, dok se paganske teme pretvaraju u hrišćanske. Dovoljno je pomenuti najčuvenije primere ovog tzv. proto-renesansnog pokreta: skulpture svetog Žila i Arla, čuvenu skupinu posete Device Marije u katedrali u Remsu, koja se dugo smatrala delom iz XVI veka, delo Nikoia Pizana *Obzavanje mularaca* u kome skupina Device Marije i malog Isusa pokazuje uticaj jednog Fedra-sarkofaga, koji se još čuva u Kamposantu u Pizi. Međutim, još češći nego ove direktne kopije su primeri kontinuirane i uobičajene obnove klasičnih motiva, od kojih su neki obilato upotrebljavani za potpuno različite hrišćanske predstave.

Ove reinterpretacije su, po pravilu, bile omogućavane ili čak podstrekavane izvesnom ikonografskom srodnošću, na primer kada je lik Orfeja korišćen da predstavi Davida ili kada je slika Herkulesa kako izvlači Kerbera iz pakla korišćena da predstavi Hrista kako izvlači Adama iz predvorja pakla⁷. Ali ima slučajeva u kojima je veza između klasičnog prototipa i njegove hrišćanske adaptacije čisto kompoziciona.

S druge strane, kada je neki gotski slikar trebalo da ilustruje priču o Laokoonu, Laokoon je postajao surovi, čelavi stariac, obučen u kostim epobe, koji je napadao žrtvenog bika nečim što je trebalo da bude sekira, dok su dvojica mališana plovila negde pri dnu slike, a morske zmije živahno izvirivale iz vode⁸. Enej i Didona su slikani kao omen srednjovekovni pas za partijom šaha ili su se javljali kao skupina koja pre podseća na proroka Natana pred Davidom nego na klasičnog heroja pred svojom draganom (slika 12). A Tizba očekuje Pirama na jednom gotskom nadgrobnom sponeniku, na kome je iza uobičajenog krsta napisano *Hic situs est Nimus rex* (slika 11)⁹.

Kada potražimo razlog za ovo neobično razdvajanje klasičnih *motiva* sa neklasičnim značenjem i klasičnim *tema* izra-

ženih neklasičnim likovima u neklasičnom ambijentu, očigledan odgovor leži, čini se, u razlici između likovne i literarne tradicije. Umetnici koji su motiv Herkula koristili da bi predstavili Hrista, ili motiv Atlasa da bi predstavili jevanđeliste (slike 7—10)¹⁰, radili su pod uticajem vizuelnih modela koji su im bili pred očima, bez obzira da li su direktno kopirali kakav klasičan spomenik ili imitirali neko dočnije delo, nastalo iz nekog klasičnog prototipa preko niza posredničkih transformacija. Umetnici koji su predstavljali Medeju kao srednjovekovnu princezu ili Jupitera kao srednjovekovnog sudiju prevodili su u slike jedan običan opis nađen u literarnim izvorima.

To je prava istina i otuda je literarna tradicija, preko koje se poznavanje klasičnih tema, a naročito klasične mitologije, prenosilo i održavalo tokom srednjeg veka, od najvećeg značaja ne samo za medijevalistu, već i za izučavaoca renesansne ikonografije. Čak je i u italijanskom kvatrocentu većina ljudi crpila svoje pojmove o klasičnoj mitologiji i srodnim predmetima više iz ove kompleksne i često veoma iskvarene tradicije, nego iz istinski klasičnih izvora.

Ako se ograničimo na klasičnu mitologiju, putevi ove tradicije mogu se ocrtati na sledeći način. Već su kasniji grčki filozofi počeli da tumače paganske bogove i polubogove kao obične personifikacije prirodnih sila ili moralnih osobina, a neki od njih su išli toliko daleko da su ih objašnjavali kao obična ljudska bića, kasnije uzdignuta na stepen božanstva. U poslednjem veku postojanja Rimske imperije ove tendencije su u velikoj meri pojačane. Dok su se hrišćanski oci upinjali da dokažu da su paganski bogovi iluzije ili opaki demoni (prenoseći na taj način mnoge vredne informacije o njima), sam paganski svet se toliko otudio od svojih božanstava da je obrazovani svet morao da čita o njima u enciklopedijama, didaktičkim poemama ili romanima, u specijalnim raspravama iz mitologije i komentarima na dela klasičnih pesnika. Najznačajniji od ovih kasnih antičkih spisa, u kojima su mitološki karakteri tumačeni na alegoričan način ili „moralizovani“, da upotrebimo srednjovekovni izraz, bili su delo Marcijana Kapela *Nuptiae Mercurii et Philologiae*, Fulgencijeve *Mito-*

logiae i, iznad svih, Servijeve divni komentari uz Vergilija, koji su trostruko ili četvorstruko duži od originalnog teksta i možda još popularniji od njega.

Tokom srednjeg veka ovi i drugi spisi te vrste bili su u punoj meri korišćeni i dalje razvijani. Mitografske informacije su na taj način prenošene, postajući dostupne srednjovekovnim pesnicima i umetnicima. Prvi, u enciklopedijama, čiji razvrtak počinje još od ranih pisaca kao što su Bid i Isidor Seviljski, nastavlja se Hrabanusom Maurusom (IX vek) i dostiže vrhunac u ogromnim delima pisaca zrelog srednjeg veka, recimo Vincentija iz Bovea, Bruneta Latinija, Bartolomea Anglikusa i drugih. Drugo, u srednjovekovnim komentarima na klasične i pozno-antičke tekstove, naročito na *Nuptiae* Marcijana Kapela, delo koje su snabdeli beleškama još irski naučnici kao, na primer, Johan Skotus Eriгена i koje je autoritativno komentarisao Remigije iz Ogezera u IX veku¹¹. Treće, u specijalnim spisima iz mitologije, kao što su, na primer, tzv. *Mitograf I i II*, koji su još uvek prilično ranog datuma i uglavnom zasnovani na Fulgenciju i Serviju¹². Najznačajnije delo ove vrste, takozvani *Mitograf III*, tentativno je pripisano jednom Englezu, velikom sholastičaru Aleksanderu Nekannu (umro 1217)¹³; njegovu raspravu, impresivan pregled svih informacija koje su bile dostupne negde oko 1200. godine, zaslužuje naziv konačnog zbornika razvijene srednjovekovne mitografije, to je delo koje je koristio čak i Petrarca kada je u svojoj pesmi *Afrika* davao slike paganskih bogova.

Period između *Mitografija III* i Petrarke doneo je još jedan dalji korak ka moralizaciji klasičnih božanstava. Likovi iz drevne mitologije ne samo što su tumačeni na jedan opšti moralistički način, nego su potpuno nedvosmisleno vezivani za hrišćansko verovanje; tako je, na primer, Piram tumačen kao Hristos, Tizba kao ljudska duša, a lav kao zlo što kalja svoje ruho, dok je Saturn služio kao primer, i u dobrom i u lošem smislu, za ponašanje sveštenika. Kao primeri za ovu vrstu spisa mogu se navesti francuski *Ovide Moralisé*¹⁴, delo Džona Raidvola *Fulgentius Metaphors*¹⁵, *Moralitates* Roberta Holkota, *Gesta Romanorum* i, pre svih, delo na latinskom

Moralizovani Ovidije, koje je negde oko 1340. godine napisao francuski teolog po imenu Petrus Berchorius ili Pier Bersuire, čovek koji je lično poznavao Petraraku¹⁶. Uvod njegovom delu čini jedno specijalno poglavlje o paganskim bogovima, uglavnom zasnovano na *Mitografu III*, ali obogaćeno specifičnom hrišćanskom moralizacijama. Ovaj uvod sa moralizacijama, skraćeniim radi sažetosti, stekao je veliku popularnost pod imenom *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*¹⁷.

Jedan nov i izuzetno značajan početak u tom smislu označio je Dovani Bokacio. Njegovo delo *Genealogia Deorum*¹⁸ daje ne samo nov pregled materijala, prilično naraslog posle 1200. godine, već u njemu autor svesno pokušava da se vrati istinskim antičkim izvorima i pažljivo ih stravi. Njegova rasprava označava začetak jednog kritičkog ili naučnog stava prema klasičnoj antici i može se smatrati prehodnikom takvih istinski naučnih studija renesanse kakva je *Historia Deorum Synagmata* iz pera L. G. Giralda koji je, opet, sa svog aspekta imao puno pravo da gleda s visine na svog najpopularnijeg srednjovekovnog prethodnika, smatrajući ga „proleterom i nepouzdanim piscem“¹⁹.

Treba primetiti da je do pojave Bokaciovog dela *Genealogia Deorum* žiža srednjovekovne mitografije bila jedna oblast prilično udaljena od neposredne mediteranske tradicije: Irska, severna Francuska i Engleska. Ovo je tačno i kada je reč o trojanskom ciklusu, najvažnijoj epskoj temi koju je klasična antika dala kasnijim pokolenjima; njena prva autoritativna srednjovekovna redakcija, *Roman de Troie*, često skraćivana, sažimana i prevodena na druge jezike, potiče od Benoa de Sen Mora, rodenog Bretnjca. Odista imamo pravo da govoremo o jednom proto-humanističkom pokretu, naime aktivnom zanimanju za klasične teme bez obzira na klasične motive, pokretu čije je središte u severnim oblastima Evrope, za razliku od proto-renesansnog pokreta, to jest aktivnog zanimanja za klasične motive bez obzira na klasične teme, pokretu čije je središte francuska Provansa i Italija. Da bismo valjano razumeli renesansni pokret moramo imati na umu značajnu činjenicu da je Petrarca, opisujući bogove svojih rimskih predaka,

morao da konsultuje priručnik koji je napisao jedan Englez, a da su italijanski slikari koji su ilustrovali Vergilijevu *Enaidu* u XV veku morali da pribegavaju minijaturama iz rukopisa dela *Roman de Troie* i njemu srodnih. Ovi rukopisi, s obzirom da su bili omiljena lektira svetovne vlastele, bili su bogato ilustrovani daleko pre samog Vergilijevog teksta koji su čitali učenjaci i daci, pa su privukli pažnju profesionalnih ilustratora²⁰.

Odista je lako shvatiti da umetnici koji su od kraja XI veka pokušavali da ove proto-humanističke tekstove prevedu u slike nisu mogli drukčije nego da ih slikaju na način koji se potpuno razlikovao od klasičnih tradicija. Jedan od najranijih primera ujedno spada među najupečatljivije: to je jedna minijatura iz oko 1100. godine, verovatno izrađena u Regensburškoj školi, na kojoj su naslikana klasična božanstva prema opisima iz Remigijevog dela *Komentari na Marcijana Kapelu* (slika 13)²¹. Na njoj se vidi Apolon kako se vozi u seljačkim kolima, a u ruci drži neku vrstu kitice sa poprsjima tri gracije. Saturn više liči na lik sa nekog romanskog stuba nego na starešinu olimpskih bogova, a Jupiterov orao ima mali oreol, slično orlu svetog Jovana jevandeliste ili golubcu svetog Grgura.

Međutim, ma koliko značajan bio, kontrast između likovne i literarne tradicije sam po sebi ne može ipak da objasni neobičnu dihotomiju između klasičnih *motiva* i klasičnih *tema*, koja je karakteristična za umetnost zrelog srednjeg-veka. Čak je i u slučajevima gde je postojala izvesna likovna tradicija u nekim oblastima klasičnog predstavljanja ova likovna tradicija namerno odbacivana u korist predstavljanja potpuno nekласičnih karaktera, čim je srednji vek izgradio jedan sopstveni, potpuno osoben stil.

Primeri koji ilustriju ovaj proces mogu se najpre naći u klasičnim predstavama koje se slučajno pojavljuju u slikama na hrišćanske teme kao, na primer, paganski idoli koji se često sreću u scenama mučeništva i sličnim, ili sunce i mesec u slikama Hristovog raspela. Dok predmeti od slonovače iz karolinškog doba još uvek prikazuju savršeno klasične tipove *Quadrifiga Solis* i *Biga Lunae*²², u romanskim i gotskim slikama

ove klasične tipove zamenjuju neklasični. I idoli su tokom vremena postepeno gubili klasičan izgled, mada su težili da ga sačuvaju duže od ostalih predstava, s obzirom da su bili prevashodni simboli paganstva. Drugo, i daleko značajnije, oni se pojavljuju u ilustracijama tekstova koji su već prethodno bili ilustrovani u pozno antičko doba, tako da su umetnicima karoliškog doba već bili dostupni vizuelni modeli tekstova kao što su Terencijeve komedije, zatim tekstova uključenih u *De Universo* Hrabanusa Maurusa, Prudencijeva *Psychomachia* i naučnih spisa, poglavito rasprava iz astronomije, gde se mitološke predstave pojavljuju i među sazveždima (na primer, Andromeda, Persej, Kasiopeja) i kao planete (Saturn, Jupiter, Mars, Sunce, Venera, Merkur, Mesec).

U svim ovim slučajevima možemo primetiti da su u rukopisima iz karoliškog doba klasične predstave verno, mada često nespretno, kopirane i zadržavane u likovima izvedenim iz njih, ali da su najkasnije u XIII i XIV veku napuštene i zamenjene potpuno drugim predstavama.

U IX veku ilustracije jednog astronomskog teksta, mitološki likovi kao, na primer, Persej, Herkul ili Merkur predstavljeni su na savršeno klasičan način, a to je takode slučaj kad se radi o paganskim božanstvima koja se pojavljuju u enciklopediji Hrabanusa Maurusa²³. Uz svu svoju nezgrapnost, koja prevratno potiče od nespretnosti lošeg imitatora iz XI veka izgubljenog rukopisa iz karoliškog doba, likovi u ilustracijama Hrabanusovog dela očito nisu smišljeni samo na osnovu literarnih deskripcija, već su vezani za antičke prototipove jednom likovnom tradicijom (slike 40 i 69).

Nekoliko vekova kasnije, međutim, ove originalne predstave pale su u zaborav i bile zamenjene drugim predstavama — delom novopronadenim, delom izvedenim iz orijentalnih izvora — predstavama u kojima nijedan moderan posmatrač ne bi prepoznao klasična božanstva. Venera je prikazivana kao otmena mlada dama koja svira lautu ili miriše ružu, Jupiter kao sudija sa rukavicama u ruci, a Merkur kao stari učenjak ili čak biskup (slika 14)²⁴. Tek u vreme same renesanse Jupiter je ponovo primio izgled klasičnog Zeusa, a Merkur ponovo stekao mladalačku lepotu klasičnog Hermesa²⁵.

Sve ovo pokazuje da se razdvajanje klasičnih *tema* i klasičnih *motiva* odigralo ne samo usled nedostatka likovne tradicije, već čak i uprkos likovnoj tradiciji. Kad god je neka klasična predstava, to jest spoj klasične *teme* sa klasičnim *motivom*, bila preslikavana u karoliškom periodu, periodu grozničave asimilacije, ta klasična predstava je odbačena čim je srednjovekovna civilizacija dostigla vrhunac i nije ponovo uvedena sve do italijanskog kvatroćenta. Odluka renesanse sastoji se u tome što je izvršila reintegraciju klasičnih *tema* sa klasičnim *motivima* nakon, moglo bi se reći, mrtve tačke.

U svesti srednjovekovnog čoveka klasična antika bila je suviše udaljena, a istovremeno suviše duboko prisutan pojam, da bi se shvatila kao istorijski fenomen. S jedne strane, osećao se neprekidan tok tradicije, s obzirom da je, na primer, nemački car smatran direktnim naslednikom Cezara i Avgusta, da su lingvisti mislili o Ciceronu i Donatu kao o svojim precima, a matematičari išli čak do Euklida. S druge strane, pak, osećalo se da postoji nepremostiv jaz između paganske i hrišćanske civilizacije²⁶. Ove dve tendencije još se nisu mogle dovesti u stanje ravnoteže, kako bi rezultirale osećanjem istorijske distancije. Klasični svet je u shvatanju mnogih imao za nas nekakvu daleki prizvuk bajke, slično savremenom paganskom Istoku, tako da je, na primer, Viljar de Onkur mogao jednu rimsku grobnicu da nazove *la sépulture d'un sarrazin* i da se Aleksandar Veliki i Vergilije smatraju orijentalnim čarobnicima. Za druge je klasični svet bio vrhovni izvor visokouvažavanog znanja i osveštanih institucija. Međutim, niko u srednjem veku nije bio u stanju da antičku civilizaciju posmatra kao zaseban celovit fenomen koji pripada prošlosti i koji je na istorijskoj distanci od savremenog sveta — kao jedan kulturni kosmos koji treba istražiti i, ukoliko je moguće, reintegrirati, umesto da se smatra svetom neobičnih čuda ili rudnikom znanja. Filozofi-sholastičari mogli su da se koriste Aristotelovim idejama i uklapaju ih u svoj sopstveni sistem, a srednjovekovni pesnici mogli su slobodno da vrše pozajmice od klasičnih autora, ali nijedan srednjovekovni čovek nije mogao da pomisli na klasičnu filologiju. Umetnici su, kao što smo videli,

možli da se koriste motivima iz klasičnih reļjefa i klasičnih statua, ali niko u srednjem veku nije mogao da pomišlja na klasičnu arheologiju. Kao što je srednjem veku bilo nemoguće da izgradi moderan sistem perspektive, koji bi se zasnivao na shvatanju jedne utvrđene distance između oka i predmeta i tako omogućavao umetniku da izgradi shvatljive i konzistentne predstave vidljivih predmeta, isto tako je bilo nemoguće da razvije moderan pojam istorije, koji bi se zasnivao na shvatanju jedne intelektualne distance između sadašnjosti i prošlosti i tako omogućavao naučniku da izgradi shvatljive i konzistentne predstave o proteklim vremenima.

Lako se može zaključiti da je jedno doba, koje nije bilo sposobno ni sklonu da shvati da su klasični *motivi* i klasične *leme* neodvojivi sa strukturalne tačke gledišta, u suštini izgavalo da sačuva jedinstvo ovoga dvoga. Čim je srednji vek zasnovao svoja sopstvena merila u pogledu civilizacije i otkrio sopstvene metode umetničkog izraza postalo je nemoguće da uživa, ili čak i samo razume, jedan fenomen koji nije imao zajednički imenitelj sa fenomenima savremenog sveta. Jedan posmatrač iz zrele faze srednjeg veka mogao je da ceni neki lep klasičan lik kada mu je predstavljen kao Devica Marija i Tizbu naslikanu kao neku devojku iz XIII veka kako sedi kraj nekog gotskog nadgrobnog spomenika. Medutim, klasična Tizba koja sedi pored klasičnog mauzoleja predstavljala bi arheološku rekonstrukciju i bila potpuno izvan njegovih moći shvatanja. U XIII veku se čak i klasično pismo smatralo nečim potpuno „stranim“; zapis sa objašnjenjima u *cod. Leydensis Voss. lat. 79* iz karoliškog perioda, napisan divnim *Capitulis Rustica*, bio je, radi manje obrazovanih čitalaca, prepisan uglavnom pismom visoke gotike.

Medutim, ova nesposobnost da se shvati suštinska „jedinственost“ klasičnih *tema* i klasičnih *motiva* može se objasniti ne samo pomanjkanjem izvesnog istorijskog osećanja, već i emocionalnom nepodudarnošću između hrišćanskog srednjeg veka i paganske antike. Tamo gde je helensko pagansvo — bar kako se održava u klasičnoj umetnosti — smatralo čoveka jednim potpunim jedinstvom tela i duše, jevrejsko-hrišćanska

konceptija čoveka zasnivala se na ideji o „grunmenu zemlje“, nasilno ili čak čudotvorno sjeđinjenom sa besmrtnom dušom. Sa ove tačke gledišta posmatrano, izvanredne umetničke formule koje su u grčkoj i rimskoj umetnosti izražavale organsku lepotu i životinjske nagone izgledale su prihvatljive samo ako im je davano jedno značenje koje je više od organskog i više od prirodnog, to će reći kad su bile potčinjene biblijskim ili teološkim temama. Nasuprot tome, u scenama iz svetovnog života ove formule morale su biti zamenjene novim, onim koje su bile u saglasnosti sa srednjovekovnom atmosferom dostojanstvenog ponašanja i konvencionalizovanih osećanja, tako da su se paganska božanstva i junaci, pomahnitali od ljubavi ili svireposti, pojavljivali kao otmeni prinčevi i device, čiji su izgled i ponašanje bili u skladu s kanonima srednjovekovnog društvenog života.

Na jednoj minijaturi iz *Ovide moralisé*, dela iz XIV veka, otmica Europe predstavljena je likovima koji odista izražavaju veoma malo strasnog uzbuđenja (slika 15)²⁷. Europa, odevena u kostim iz poznog srednjeg veka, jaše na svom malom, bezazlenom biku, kao kakva mlada dama koja je izjahala u jurtarnju šetnju, a njene pratilje, slično odevene, čine jednu mirnu grupicu posmatrača. One, naravno, treba da izražavaju uverenost i kuknjavu, ali one to ne rade ili bar mi nismo ubeđeni da rade, jer slikar niti je mogao niti želio da predstavlja životinjske strasti.

Jedan Direrov crtež, preslikan sa nekog italijanskog prototipa, verovatno za vreme njegovog prvog boravka u Veneciji, upravo naglašava onu emocionalnu vitalnost koja nedostaje pomenutoj srednjovekovnoj slici (slika 16). Literarni izvor Direrove *Omnice Europe* nije više neki prozni tekst u kome se bik poredi sa Hristom, a Europa sa ljudskom dušom, već paganski stihovi samog Ovidija, oživljeni u dvema izvanrednim strofama Andela Policijana: „Možete se diviti Jupiteru pretvorenom u jednog divnog bika zahvaljujući sili ljubavi. On juri sa svojim dražesnim, uplašanim tovarom. Njena divna zlatna kosa leprša na vetru, od kog joj se diže ogrtač. Jednom rukom ona grčevito drži rog bika, dok se drugom hvata za njegova leđa. Ona skuplja

noge, kao da se boji mora, i zgrčena od bola i straha uzalud vapi za pomoći. Jer njene ljupke pratilje ostaju na cvetnoj obali, a svaka od njih urla „Europa, vrati se! Cela obala odzvanja tim „Europa, vrati se“ i bik se okreće i ljubi joj stopala“²⁸.

Direrov crtež odista udahnjuje život ovom senzualnom opisu. Europin zgrčen položaj, kosa koja lepiša, odeća koju vetar zabacuje, tako da joj otkriva divno telo, držanje ruku, prijažen pokret bikove glave, obala nacičkana ožalošćenim pratiljama, sve je to predstavljeno verno i živo; štaviše, sama obala šumi od života *agnitici monstruili*, da upotrebnimo izraz jednog drugog pisca kvatročenta, a satiri pozdravljaju otmičara.

Ovo poređenje ilustruje činjenicu da reintegracija klasičnih tema i klasičnih motiva, koja izgleda karakteristična za italijansku renesansu, nasuprot brojnim, ali sporadičnim obnovama klasičnih tendencija u toku srednjeg veka, nije samo humanistička, već i humana pojava. Ona predstavlja veoma značajan element onoga što su Burkhart i Mišle nazvali „otkrice i sveta i čoveka“.

S druge strane, samo po sebi se razume da ova reintegracija nije mogla biti prost povratak klasičnoj prošlosti. Period koji je u međuvremenu prošao izmenio je svest ljudi, tako da se oni nisu mogli ponovo preobratiti u pagane, a izmenio je i njihov ukus i stvaralačka stremjenja, tako da njihova umetnost nije mogla jednostavno da obnavlja umetnost Grka i Rimljana. Oni su morali da nastoje da stvore jedan nov izražajni oblik koji se u stilističkom i ikonografskom pogledu razlikuje i od klasičnog i od srednjovekovnog, mada je srodan i duguje oboma. Cilj sledećih poglavlja biće da ilustruje ovaj proces stvaralačkog međusobnog prožimanja.

2. RANA ISTORIJA ČOVEKA U DVA CIKLUSA SLIKA PIJERA DI KOZIMA

Pjero di Kozimo (1461—1521) nije bio „veliki“ majstor, ali je bio veoma dražestan i zanimljiv slikar. Izuzev jednog putovanja u Rim, gde je sudelovao u ukrašavanju Sikstinske kapele pod vodstvom svog majstora Kozima Roselija, izgleda da je čitav život proveo u Firenci. Ako se ostavi po strani uticaj Singjorelija, primetan u njegovim ranim delima, stil Pjera di Kozima vuče korene iz firentinske tradicije.

Pa ipak on stoji prilično usamljen među pripadnicima Firentinske slikarske škole. Slikar najimativnije invencije, kao opservator bio je čudnovat realista. Dok njegove smelo isprepletene grupe aktova anticipiraju tendencije kasnijih manirista, istovremeno ostavljajući trajan utisak čak i na Mikelandela, njegovo „empatično“ interesovanje za ono što bi se moglo nazvati „duše“ biljaka i životinja, kao i tanano osećanje za svetlo i vrednosti atmosfere, daju njegovim slikama jedan izrazit nordijski pečat. Za razliku od većine drugih firentinskih slikara svoga doba — naročito Botičelija, koji se može smatrati njegovim antipodom — Kozimo je bio u sušini slikar, a ne crtač. On je pre imao osećanje za opipljiv epidemni sivari nego za njihov apstraktan oblik i svoju umetnost je zasnivao pre na kolorističkim valerima nego na linearnim sklopovima. Osvetljeni profili, postavljeni nasuprot pozadini tamnih, sivih boja; čudno drveće koje se diže visoko u nebo; magličasta

polutama neprohodnih šuma; plavičasta izmaglica iznad ustaljih voda; jaka sunčeva svetlost koja se razliva po širokim predelima; to su bile pojave koje su ga fascinirale. Da bi ih uhvatio razvio je jedan zadivljujuće fleksibilan slikarski postupak, ponekad isto toliko tanano prozračan kao kod svojih flamanskih i venecijanskih savremenika, a ponekad isto toliko širok, sočan i pomalo sirov kao kod baroknih slikara iz XVII veka ili čak impresionista iz XIX veka.

Sve ovo, međutim, ne bi moglo da objasni čudnu privlačnost koja zrači sa Pjerovih slika da njihova sadržina nije isto toliko neobična koliko i njihov stil. Razmatranju te sadržine biće posvećeno ovo poglavlje.

Za jednu od najranijih Pjerovih slika, koju je 1932. godine objavilo Vodsportsko učeno društvo iz Hartforda u državi Connecticut, obično se pretpostavlja da predstavlja mit o Hilii i nimfama (slika 17)¹. Na ovo tumačenje ima dosta zametki. Prema mitografskim izvorima² Hila je bio Herkulov lepi mljenik, koji ga je pratio u argonautskoj ekspediciji. U Miziji (Propontis) Herkul, Hila i, prema nekim autorima, Telamon zajedno su napustili brod i uputili se u šumu navodno zato što je Herkul, zbog svoje ogromne snage, slomio veslo, pa mu je trebalo drvo da napravi novo. Tamo su se razdvojili zato što je Hila morao da donese vodu za večeru. Međutim, kad je došao do reke Askanije (ili Cije) najade su se zaljubile u njegovu lepotu i odvukle ga u svoje kristalno prebivališće. Od tada ga niko više nije video, a Herkul je lutao po šumi uzaludno ga doživljujući (odale je potekao jedan lokalni obred koji sadrži ozbiljno-patetično prizivanje izgubljenog mladica, 'in lius *Hyla, Hyla' omne somaret'*)³.

Stoga cemo u umetničkoj interpretaciji ove teme očekivati da nademo sledeće elemente, koji su odista karakteristični za sve poznate slike zasnovane na mitu o Hilii⁴: pre svega, prisustvo nekog krcaga ili kakve druge posude, što bi nagoveštavalo cilj Hiline misije; drugo, prvenstvenu prisutnost vode u tom prizoru; treće, ljubavnu agresivnost najada; i, četvrto, grčevito oltimanje Hile.

Nijedna od ovih odlika nije prisutna na slici iz Hartforda. Nije naslikan nikakav krcag ili posuda. Prizor je smešten u jednu cvetnu dolinu. Vodeni pojas koji se pojavljuje u pozadini s leve strane samo je „pejzažni motiv“, bez ikakve veze sa glavnim događajem. Šest devojaka ni u kom slučaju ne pokazuju ljubavno uzbuđenje. One izgledaju kao da su iznenada prekinute u mimom poslu branja cveća i šetnji sa svojim malim psom; prekid je bio iznenadan, tako da su dve devojke s desne strane slike ispusstile cveće koje su nosile u naboranim draperijama. Od ovih šest devojaka, ona s leve strane izgleda prikoraku sa izrazom iznenađenja, ona s desne strane izgleda prilično veselo, uprkos tome što je izgubila cveće, a ona do nje pokazuje rukom na dečaka sa izrazom nadmene sažaljivosti. Najzad, lik devojke u sredini sa majčinskim zaštitništvom podiže mladica na noge, dok bi, kad bi on bio Hila, trebalo da ga vuče naniže.

Ovde je, nema sumnje, u pitanju prizor koji odiše iznenađenšću, ljubaznošću i gostoljubljem, a ne tragičnom strašću. Dečak, koji pre izgleda sve nego ljubimac jednog junaka i koji je jednom prilikom veoma prikladno nazvan „krivonogim momčićem“⁵, pokazuje čudnovato mlitavo i skrivljeno držanje. Njega je očigledno zadesio nesrećan slučaj, dovoljno neočekivan da prouzrokuje izvesnu zebnju, ali nedovoljno ozbiljan da potpuno uguši izvesnu veselost. U klasičnoj mitologiji postoji samo jedan događaj koji je u saglasnosti sa ovakvim predstavljanjem; to je prvi nesrećan slučaj jednog boga koga je baš nesreća, spojena sa retkom obdarenošću veselom dobrodušnošću i inventivnošću, učinila najsmušnijim i, u isto vreme, najomiljenijim likom paganskog panteona; to je pad ili, bolje rečeno, pronalaženje Vulkanova.

Klasični pisci jednodušno kažu da je Vulkan, ili Hefest, bio „izbačen sa Olimpa“ i da nije bio ponovo primljen u dvorac bogova pre no što je proteklo prilično vremena. Ovo predanje varira u pogledu izvesnih detalja; po nekima izbačen je još kao dečak, po drugima kao odrastao čovek; međutim, ostali izvori ne navode određen uzrast. Prema nekim autorima njegov pad je bio uzročnik njegovog poslovičnog hrabranja; po

drugima ta hromost bila je uzrok njegovog pada, s obzirom da su njegovi roditelji bili ljuti zbog urodene ukočenosti jedne noge, pa su rešili da ga se otarase, bacivši ga jednostavno sa Olimpa. Dalje se kaže da je našao privremeno utočište ili u okeanu ili na ostrvu Lemnos⁶. Ipak se srednji vek i renesansa uglavnom slažu, prihvatajući istu verziju, prema kojoj je Vulkan bio „strmoglavljen“ sa Olimpa u ranoj mladosti pošto se majci nije dopadala njegova unakrženost i iskrcan na ostrvo Lemnos, gde su ga stanovnici gostoljubivo prihvatili i bržno odgojili⁷.

Ovaj mit je istinska tema slike Pjera di Kozima. Mladi Vulkan, koga karakteriše očičledna ukočenost levog kolena, spuštio se pravo na livadu, na kojoj je šest devojaka bralo cveće. S obzirom da je besmrtan nije bio povređen, već pomalo ošamućen i nesposoban da se digne na noge. Kombinovani efekat njegove neočekivane pojave, njegovog nezgrapnog tela, njegovog preneraženog izraza i njegovog bespomoćnog stanja objašnjava različite psihološke reakcije devojaka: nemu zaprepaščenost, blago sažaljenje, izvesno uveseljenje i, u središnjem liku, buđenje materinskih instinkata.

Postoji samo jedna stvar koja se, izgleda, ne slaže sa pričom o Vulkanu. Zašto „stanovnici Lemnosa“ nisu prikazani kao grupa ostrvljana oba pola, već su isključivo predstavljene mladim devojkanama nimfolikog izgleda — toliko nimfolikog da je interpretacija ove slike kao slike koja predstavlja Hiliu ostala neosporena, uprkos činjenici da je Pjerovo navodno izražavanje priče o Hili na mnoge posmatrače delovalo kao „unekoliko čudno“⁸?

U ovom slučaju nije potrebno pribegavati razlozima kao što su „umetnička sloboda“ ili „odsustvo klasičnog obrazovanja kod slikara“; nime se mogu objasniti čisto filološkim metodom, ako prestanemo da se obaziramo na zaobilazne puteve post-klasične mitografije, kao što je izloženo u prvom poglavju.

Sve što je rana renesansa znala o klasičnoj mitologiji često je, da se podsetimo, bilo izvedeno iz post-klasičnih izvora. Skoro sve što su post-klasični izvori imali da kažu o Vulkanu

novim mladikim doživljajima zasniva se u ovom slučaju na Servijevim *Komentarima Vergilija*. U njima nalazimo sledeći pasus: „*qui [tj. Vulkan] cum deformis esset et Juno ei nimine arrisisset, ab Jove precipitatus est in insulam Lemnum. Illic nutritus ab Siniis*“⁹, što znači: „Jupiter ga je strmoglavio na ostrvo Lemnos zato što je bio nakaza i Junona se nije nasmešila na njega. Tamo su ga odgajili Siniiti“. Ovi Siniiti (*Sinoti* ili *Sinies andes*, kako ih naziva Homer)¹⁰ ne pojavljuju se ni u kakvom drugom kontekstu u latinskoj literaturi, stoga su morali da zbujuju srednjovekovne prepisivače, čitaoce i tumače. Otuda nije čudo što rukopisi štampanih verzija Servijevih komentara, kao i srednjovekovne raspave zasnovane na njima, pokazuju ogromne varijacije u tumačenjima toga mesta, od kojih neke uopšte nemaju nikakvog smisla, dok druge nastoje da učine pasus razumljivim. Jedno od ovih tumačenja glasi: „*Illic nutritus absiniis*“¹¹ (ili „*absinthio*“)¹², što bi značilo: „Tamo su ga odgajili na pelenu“; drugo: „*Illic nutritus ab sinis*“¹³, što znači: „Tamo su ga odgajili majmun“; i, najzad, treće: „*Illic nutritus ab nimpis*“¹⁴, što znači: „Tamo su ga odgajile nimfe“.

Ako je Pjero di Kozimo želio da predstavi na slici ovaj događaj u Vulkanovom životu imao je na raspolaganju tri mogućnosti: mogao je da pokaže kako se ovaj bog odaje jednom neuobičajenom obliku vegetarijanske ishrane; ili je mogao da ga podvrgne vaspitnim pokušajima majmuna; ili da ga učini predmetom materinske pažnje nimfa. Niko mu ne može zametiti što je izabrao treću alternativu.

Bokačo¹⁵ je, međutim, prihvatio tumačenje *ab sinis* i to, uzgred budi rečeno, objašnjava prisustvo majmuna na fresci sa temom Vulkanu u Palaco Skifanoja u Ferari¹⁶. Ali Bokačo je bio isuviše savestan i maštovit pisac, a da ne pokuša da dâ neko objašnjenje za ovaj neobičan detalj. Majmuni, obrazlaže on, imaju sličnost sa ljudima u tome što imitiraju ponašanje čoveka, baš kao što čovek podražava postupke prirode. Na koji način, onda, čovek podražava prirodu? On to čini upražnjavanjem veština i zanata, jer, prema aristotelovskoj definiciji, *techné* znači „delati kao što priroda dela“. Međutim, da bi

mogao da upražnjava veštine i zanate čoveku je potrebna vatra, a Vulkan je personifikacija vatre. Saglasno tome, priča da su Vulkan na naši i odgajili majmuni predstavljaju za Bokača alegoričan izraz istine da ljudi nisu mogli da koriste svoju prirodnu obdarenost za zanate i veštine pre nego što su pronašli vatru i naučili kako da je održavaju. "Et quoniam homines arte et ingenio suo in multis naturam imitari conantur, et circa actus tales plurimum opportunus est ignis, fictum est simias, id est homines, nutrisse Vulcanum, id est ignem fovisse", što znači: "I pošto čovek svojim stvaralačkim darom i umešnošću u mnogo čemu nastoji da prevaziđe prirodu i pošto je vatra u tim nastojanjima najkorisnija stvar, mislilo se da su majmuni, to jest ljudi, odgajili Vulkanu, to će reći odgajili vatru".

Posle toga Bokačo hvali mnogostruke moći vatre¹⁷, a zatim ističe da je Vulkan smatran ne samo „Jupiterovim kovačem” i „majstorom za izradu svih vrsta predmeta”, već i istinskim osnivačem ljudske civilizacije, pošto je „odgajanje Vulkanu”, to jest namerno održavanje vatre, dovelo do formiranja prvih društvenih zajednica, pronalaska govora i podizanja zgrada. Da bi potvrdio ovo gledište, Bokačo *in extenso* citira nekoliko odeljaka iz Vitruvija, koji glase: „U drevno doba ljudi su se radali kao divlje životinje po šumama, pećinama i lugovima, a održavali su se u životu jedući sirovu hranu. U to vreme se dešavalo da se ponegde zapali drveće, koje su šibali vetrovi i oluje, tarući im grane jednu o drugu. Zaplašeni plamenom, oni koji su se zadesili blizu tog mesta razbežase se. Kada se oluja stisala oni opet priđuše i, pošto su osetili prijatnu toplinu vatre na telu, stavivše drva; održavajući na taj način vatru, doveđoše još neke drugare i, pokazujući gestovima na vatru, ukazaše im kako bi mogli da je iskoriste. Kada su ovakvo okupljeni počeli da ispuštaju glasove različitog intenziteta, setiše se da ove slučajne slogove svakodnevnim upotrebom uobičajne. Zatim, nadevajući imena stvarima koje su češće upotrebljavali, počеше da govore zahvaljujući ovom slučajnom događaju i stadoše da vode razgovore među sobom. Pošto, na taj način, otkriće vatre označi početak ljudskog druženja, zajednice

i opštenja i pošto sada mnogi počеше da se okupljaju na jednom mestu, od prirode obdareni jednim darom koji premaša sposobnosti drugih životinja, i tako počеше da hodaju, ne s pogledom upravljanim u zemlju, već uspravno, i videše veličanstvenost vasiona i zvezda i, čak, počеше da prave pristupa sve što im bi volja; neki iz tog društva počеше da prave krovove od lišća, drugi da kopaju pećine u podnožju brda; neki da imitiraju gnezda lasta, pravivši od blata i granja mesta u koja bi mogli da uđu. Zatim, otkrivajući druga skloništa i izmišljajući nove stvari snagom svog razuma, ljudi vremenom počеше da grade nastambe”¹⁸.

Uključujući ovaj dugi odlomak iz Vitruvija u svoje delo *Genealogia Deorum* Bokačo je pozajmio svoj auteritet jednoj doktrini koja nije bila samo nehršćanska, već i izričito antireligiozna; sam se osetio podstaknuti da doda, na jedan šaljivo pravdalački način, da ovaj istaknuti rimski pisac očigledno nije poznavao Bibliju, odakle bi mogao da nauči da je imena svim stvarima dao jedan sasvim drugačiji izumitelj govora, po imenu Adam¹⁹ i da je Kain gradio ne samo kuće nego i čitav jedan grad²⁰. U stvari, ono što je „ovaj istaknuti rimski pisac” propovedao nije ništa drugo nego jedna posebna vrsta epikurovskog evolucionizma, koji je dobio konačan izraz u petoj knjizi Lukrecijevog dela *De Rerum Natura*²¹ i koji je o čovečanstvu razmišljao ne u svetlu božanske kreacije i kontrole, već u svetlu spontanog razvitka i napretka.

Još od samog nastanka klasične teorijske misli postojala su dva suprotna shvatanja o praiskonskom životu čovekovom. „Blagi” ili pozitivistički primitivizam, kako ga je formulisao Hesiod, predstavljao je prvobitni oblik ljudskog života kao „zlatno doba”, u poređenju sa kojim kasnije faze nisu ništa drugo do beskraini niz etapa jednog dugog otpadništva od milosti božje, dok je „surovi” ili negativistički primitivizam zamislio prvobitni oblik ljudskog postojanja kao jedno istinski zversko stanje iz koga se čovečanstvo srećom iščupalo, zahvaljujući tehničkom i intelektualnom napretku²².

Do obe ove koncepcije došlo se putem jedne misaone apstrakcije iz civilizovanog života. Ali dok „blagi” primitivizam

zamišlja civilizovan život kao nešto očišćeno od svega gnusnog i problematičnog. „surovi“ primitivizam smatra da je civilizovan život lišen svih udobnosti i kulturnih dostignuća. „Blagi“ primitivizam idealizuje prvobitno stanje sveta i stoga je u saglasnosti; sa jednim religioznim tumačenjem ljudskog života i sudbine, posebno sa raznim doktrinama o prvom grehu. „Surovi“ primitivizam je, s druge strane, težio da da realističku rekonstrukciju prvobitnog stanja sveta i otuda se lepo uklapao u shemu je-lne racionalističke ili čak materijalističke filozofije. Ova filozofija smatra napredak čovečanstva jednim potpunom prirodniim procesom, isključivo prouzrokovanim urođenim sposobnostima ljudske vrste, čija civilizacija počinje otkrićen vatre, a ceo kasniji razvitak objašnjava na jedan savršeno logičan način. Prvi u tom nizu zamišljenih događaja bio je spontani šumski požar, prouzrokovao ili trenjem vetrom njihovih grana, kao što misle Vitruvije i Plinije²³, ili munjom, kao što pretpostavlja Diodor Sikul²⁴, ili oboma, kao što misli Lukrecije²⁵. Zatim sledi odvažno prilaženje jednog čoveka ili grupe, dok se ostali razbežase; pa osećaj ugodnosti prouzrokovao toplotom; onda odluka da se vatra iznese iz zapaljene šume i održava pod nadzorom; okupljanje drugih, što je nužno iziskivalo nalaženje nekog sredstva uzajamnog sporazumevanja; i, konačno, kao krajnji rezultat, gradjenje stalnih prebivališta, zasnivanje porodičnog života, pripitomljavanje životinja, razvoj veština i zanata (pri čemu je opet posmatranje prirodnih procesa topljenja dalo podsticaj za stvaranje veštačkih)²⁶, i institucije socijalnog poretka uopšte. Ovo je shema događaja, onako kako su je rekonstruisali klasični predstavnici jedne filozofije prosvetčenosti i koju su kasnije preneli u slike renesansni umetnici koji su ilustrovali Vitruvijev tekst ili moderne rasprave o arhitekturi, zasnovane na Vitruvijevom učenju (slike 19—23)²⁷.

U početku se, međutim, čak i ova potpuno materijalistička teorija zasnivala na jednoj religioznoj ili bar miškoj koncepciji. Bokačo je u osnovi bio u pravu kada je Vitruvijev dugački epikurejski pasus uključio u poglavlje svoje knjige posvećene Vulkanu, mada ovaj rimski pisac ne pominje ni Vulkanu

ni bilo koji drugi miški ilk. Naime, mnogo pre nego što su filozof-evolucionisti preuveličali kulturni značaj vatre, bog vatre je u mitološkoj poeziji slavijen kao učitelj ljudi. „Pevaj o Hefestu, čuvenom sa svoje veštine, milozvučena muzo“, kaže Homerova himna, „o njemu koji je sa bistrookom Atinom naučio ljude na zemlji mnoge divne majstorije, ljude koji su prede živeli u pećinama, kao divlje zveri“²⁸. U Atini su Hefest i Atina imali zajednički hram, takozvani *Thesetion*, i zajedno im je ukazivana počast velikog praznika *Chalketia*. Osim toga, bili su smatrani zajedničkim osnivačima helenske civilizacije, zaštitnicima svih dobrih zanatlija i tumačima onoga što je Platon nazivao *philosophia* ili *philotechnia*.²⁹ I ma koliko da Vitruvije duguje Lukreciju, on ništa manje ne duguje jednom euhemerističnom izvoru koji eksplicitno pominje Hefestovo ime u vezi sa teorijom o šumskoj vatri: „Kada je jednom u planini grom udario u jedno drvo i obližnja šuma se zapalila, Hefest [ovde predstavljen kao legendarni kralj Egiptal] je neobično uživao u toj toploti za vreme zime i dodavao drva onda kada bi vatra počela da jenjava. A kada je na taj način uspeo da odtrži vatru, pozvao je ostale ljude da osele njenu prijatnost“³⁰.

Bokačova „vitruvijevska“ interpretacija Vulkanu baca svetlost na ikonografiju jedne manje poznate, ali izvanredno zanimljive slike Pjera di Kozima, koja je ranije pripadala kolekciji lorda Lodijana iz Dalkita u Škotskoj, a nedavno ju je otkupila Kanadska nacionalna galerija u Otavi (slika 18)³¹.

Po stilu i opštem karakteru ova slika je očito veoma srodna sa „slikom o Hili“. Obe su naslikane na grubom platnu — *tele* ili *panni*, da upotrebiimo izraze iz kataloga onoga doba — i dimenzije su im skoro identične. Slika iz Hartforda ima 60 × 66,5 inča unutar rama, a 61,25 × 68,5 inča merena sa poleđine; slika iz Otave ima 61,5 × 65,5 inča sa poleđine, dok je sa svake strane oduzet po jedan uzan pojas naslikane površine kad je platno stavljeno u okvir zatezac.

Zaključak je da ove dve slike idu zajedno³². Ako je ovo tačno i ako je, s druge strane, tačno tumačenje slike iz Hartforda kao „Nalazak Vulkana na Lemnosu”, onda bi tema druge slike takođe trebalo da bude neka priča o Vulkanu. Stvar odista stoji tako i izvori navedeni u prehodnim pasusima identifikuju ovu Vulkanovu priču već na prvi pogled. Slika iz Orave predstavlja „Vulkana kao prvog zanatliju i prvog učitelja ljudske civilizacije”.

Detali koji nagoveštavaju ovu scenu nalazi se u pozadini. Četiri snažna radnika rade na konstrukciji jedne primitivne kuće. Oni već poseduju nekakve alate kao, na primer, ekser, čekiće i testere, ali još uvek upotrebljavaju neotesana debila, a to je tačno ono što Vitruvije i mnogi njegovi sledbenici u doba renesanse kažu za najstariju „tehnološku fazu” ljudske civilizacije. „*Primumque furcis erectis et virgulis interpositis luto parietes texerunt*” („U početku su stavljali grube oblice, ispreplitali ih grancicama i dovršavali zidove blatom”). Scena deluje kao doslovno prevođenje u sliku ovog opisa primitivnog građevinarstva i nije slučajno da se najupečatljivije paralele mogu naći u drvorezima koji ilustruju sam Vitruvijev tekst, a potiču iz nešto kasnijeg perioda (slike 22 i 23)³³, kao i u crtežima iz nešto ranijeg vremena, a koji ilustruju pojedine renesansne rasprave, kao što je Filaretovo delo *Treatato di Architettura* (slika 21)³⁴.

Ako se ovo uzme kao polazna tačka, svi elementi Pjerove kompozicije daju se lako objasniti. U prednjem planu, s leve strane, može se videti sam Vulkan za svojim nakovnjem. On ima čelo mislioca, ruke i grudi kovača i tanku, ukrucenu nogu, koja ga je učinila predmetom podsmeha bogova. On vilita čekićem³⁵ i izgleda da je upravo naišao na jedan nov izum: naime, pravi potkovicu (druga potkovica je već završena) i očigledno je da je mladi konjanik u sredini slike živo zainteresovan za ovu novinu. Starac blaga izgleda, šćućuren kraj vatre, nije niko drugi nego Eol, bog vetra³⁶, i njegovo prisustvo određuje mesto gde se prizor odigrava. U jednom čuvenom pasazu Vergilije smešta Vulkanovu radionicu na jedno

od ostrva između obala Sicilije i Liparskih ostrva, na kojima je vladao Eol:

„*Insulae Sicantium iuxta latus Aeoliumque
Erythrae Liparen junantibus ardua saxis...*”³⁷

Pod uticajem ovih stihova kasniji mitografi smatrali su da postoji bliska povezanost između Vulkana i Eola, da bi ih najzad shvatili kao neku vrstu poslovnih partnera. „Razlog zbog kog se govorilo da se Vulkanova radionica nalazi negde između Eme (na Siciliji) i Liparskih ostrva”, kaže Servije, „prirodan je, to su, naime, vatra i vetar, koji oboje pogoduju poslu kovača. Ema je goruća planina (to jest vulkan), a Liparska ostrva pripadaju otocima kojima vlada Eol”³⁸; a tu tvrdnju gotovo doslovno ponavlja Aleksander Nekam³⁹, kao što i Bogračo pravi aluziju na nju⁴⁰. U stvari, samo je jedan dalji korak u istom pravcu učinjen onda kada je u *Libellus de Imaginibus Deorum* Eol bio opisan kao da radi sa dva prava kovačka meha („*flabii, instrumenta fabrilis*”)⁴¹, a i slikanje u skladu sa ovim opisom (slika 24)⁴².

Tako lik Eola na slici Pjera di Kozima postaje sasvim razumljiv. Ona dva velika predmeta koja stiska rukama bilo bi teško identifikovati bez poznavanja njihovog literarnog i slikarskog porekla. Na ovaj način u njima možemo prepoznati kožne mešine koje služe u istu svrhu kao i mehovi koji se pokreću nogom iz ilustracija dela *Libellus de Imaginibus Deorum*. Pjero di Kozimo je možda stavio jednu starinsku i stoga dostojanstveniju napravu umesto moderne iz razloga ličnog ukusa i sklonosti (što ćemo ubrzo analizirati). Međutim, postoji takode mogućnost da je bio upoznat sa Homerovim opisom Eola kako zatvara neposlušne vetrove u mešine za vino, ili sa nekom od onih starih slika koje su manje ili više saobrazne Homerovom opisu, a koje se mogu naći na klasičnom dragom kamenju, vizantijskim kovežićima za nakit izrađenim od slonove kosti i rimskim kapitolima⁴³.

Mala kamila sa samarom, koja se pomalja iza stene, i ljupka žirafa, sa izrazom sramežljive radoznalosti (koja, uzgred budi

rečeno, datira ove dve slike o Vulkanu u period nešto posle 11. novembra 1487. godine)⁴⁴, mogu se objasniti Pjerovim „mahnitno oduševljenim“ zanimanjem za *case che la natura fa per istranezza*⁴⁵; štaviše, ovi motivi određuju tačno onaj period u kome su domaće životinje već bile pripitomljene⁴⁶, a divlje životinje još nisu bile plašljive. Međutim, moramo još da objasnimo prisustvo mladića koji spava u prednjem planu i porodičnu skupinu iza njega⁴⁷, koja je po karakteru izrazito sinjoreljevaska, ili čak mikelandelovska. Ovi motivi su, takođe, u vezi sa likom Vulkanu, onako kako je interpretiran u klasičnoj literaturi. Oni u jednom opštem smislu ilustruju jednostavnu sreću u primitivnoj civilizaciji, to će reći jednoj mirnoj i samozadovoljnoj civilizaciji, zato što je zasnovana na principu „porodičnog života“. (Skupina otac, majka, dete ponovljena je u umanjanim razmerama s leve strane pozadine slike.) Međutim, kontrast između zaspalog mladića i „idealne socijalne skupine“ pored njega ima, osim toga, jedno specifično značenje u vezi sa Vulkanovom ličnošću. Naime, na samom početku onog čuvenog odlomka, koji je već citiran u vezi sa likom Eola, Vergilije karakteriše Vulkanu, revnosnog radnika i ranoranioca, sledećim rečima: „Onda kada usred noći, već uveliko prošle, odmora sa njegovih očiju odagna pospani dremež, kada ona kojoj je sudeno da živi od preslice i jevtinog razboja prva prodžara žar i zamrlu vatru, dodavši radnome danu i noćne časove . . . kako bi muževljev dom mogla da održava čistim i bog vatre ustaje iz dečicu, baš tada i tako, sa ne manjim žarom, bog vatre ustaje iz svoje meke postelje i uzima svoje radne alatke“⁴⁸. Ovaj nezaboravni opis očigledno predstavlja izvor inspiracije za četiri lika o kojima govorimo. Vulkan i njegovi verni učenici i pomagači već rade „usred noći, već uveliko prošle“, dok obični ljudi, koje predstavlja sklupčana prilika u prvom planu, još spavaju; jedino vredni mladi braćni par ustaje iz „pospanog dremeža“; mladi muž, još ne potpuno budan, proteže ukočene udove, dok žena pazi na dete. To je svitanje novog dana, što istovremeno simbolizuje zoru civilizacije.

Na taj način se slika iz Olave očigledno slaže sa slikom iz Hartforda, ne samo po stilu i velični, već i u ikonografskom

smislu⁴⁹. Da li su ove dve kompozicije samo parnjaci ili su pripadale čitavoj seriji priča o Vulkanu, ostaje, naravno, stvar nagađanja. Ipak se jedan jak argument u prilog drugoj alternativni može izvesti iz činjenice da Vazari pominje jednu sliku Pjera di Kozima, sada izgublenu ili bar nepoznatu, koja je predstavljala Marsa, Veneru sa svojim Kupidonom i Vulkanu⁵⁰. Ova slika, koja očigledno predstavlja treće poglavlje epa o Vulkanu, mogla bi sa puno verovatnoće biti treći element jedne koherentne serije, čije druge elemente Vazari ili nije video, ili ih se nije sećao ili ih je namerno izostavio, jer nije bio u stanju da identifikuje njihov sadržaj⁵¹.

Sa čisto ikonografske tačke gledišta, slika iz Olave može se uporediti sa dva panela za svadbenu sanduk (jedan iz Minhena, drugi iz Strazbura), na kojima je predstavljen mit o Prometeju i Epimeteju (slika 33)⁵². U oba slučaja umetnikova imaginacija usredsređena je na „Budenje čovečanstva“ i u oba slučaja podstičaj za ovo buđenje predstavlja vatru. Međutim, ova dva panela o Prometeju su mnogo kasnijeg datuma; u stvari, oni izgleda da pripadaju najkasnijoj fazi Pjerove de-latnosti i razlikuju se od slika o Vulkanu po stilu i načinu izrade, kao i po sadržini i atmosferi. U njima ne samo da se očituje strogo uzdržavanje od realističkih i pitoreskih detalja u korist jednostavnosti i dramske koncentracije, već se opisuje slika jedne faze ljudske civilizacije koja nedvosmisleno nadmašuje primitivnu etapu, datu u slikama o Vulkanu. Tehnička i društvena organizacija života već je dosegla visoke standarde, kuće se više ne grade od debala i grančica, ljudi više ne žive u raštrkanim porodičnim skupinama. „Tehnološka“ faza ljudske evolucije završena je, i sledeći korak ne može a da ne dovede do izvesne žudnje za duhovnom autonomijom, koja prisvajaju prava bogova i znači pre deifikaciju nego humanizaciju. Ona pretpostavlja žrtvovanje i iziskuje kažnjavanje. Kasniji mitografi, naročito Bokačo, uvek su insistirali na činjenici da, dok Vulkan personificira *ignis elementatus*, to jest fizičku vatru koja omogućuje čovečanstvu da rešava svoje praktične

probleme, Prometejeva baklja, zapaljena na točkovima kočije sunca ("vota solis, id est e greminio Dei"), nosi u sebi „božansku vatru“, koja predstavlja „svetlost znanja ulivenog u dušu neznalica“, kao i da se sama ta svetlost može positić jedino nauštrb sreće i duševnog mira.⁵³

Tako bi se kompozicije o Prometeju mogle smatrati jednim zakasnelim postskriptumom epu o Vulkanu, povezanim sa njim pre u apstraktnom nego u konkretnom smislu. Postoji, međutim, još jedna serija malih panela Pjera di Kozima, povezanih sa slikama o Vulkanu ne samo intelektualno već i po stilu, periodu u kome su nastali i estetskom stavu, a možda čak i po opredeljenju. Ova serija sastoji se od: (1) *Scene iz lova i Povratka iz lova*, oba u Metropolitenu muzeju u Njujorku; (2) *Pejzaža sa životinjama*, ranije u posedu jugoslovenskog princa Pavla, a sada u Ašmoleanskom muzeju u Oksfordu (slike 27—29).⁵⁴

Ova tri panela slikaju onu fazu ljudske istorije koja preti hodi tehničkom i socijalnom razviku omogućenom Vulkanovim učenjem, drugim rečima, kameno doba nasuprot metalnom. Svi oni se zajednički odlikuju odsustvom onih dostignuća koja su u slici iz Otave naglašena; detalje iz čovekovog istinski najranijeg postojanja, onda kada mu je upotreba vatre još bila nepoznata, Pjero je izradio sa istom onom arheološkom ili, bolje rečeno, paleontološkom savješnošću koju je uneo u slikanje života pod Vulkanom⁵⁵. Ne postoje tamo nikakve metalne alatke ili oružje; sledstveno tome, stabla koja služe kao katarke čamaca i splavova od pruća u *Povratku iz lova* ne samo da su neotesana, jer nije bilo strugača, već su i nepokresana, jer nije bilo tesera. (Obratite pažnju na grane koje vire iz stabla i rapave iverice.) Ne postoje nikakvi tkani materijali za odevanje ili druge pogodnosti; sledstveno tome, ljudi idu goli ili odeveni kožama i krznima. Ne postoje ni pripitomljene životinje, ni prave zgrade niti porodični život. Vladajući princip ove najranije faze, ljudsko nepoznavanje upotrebe vatre, upadljivo je istaknut detaljem koji bi se

mogao nazvati lajmotivom čitave serije, šumskim požarom, koji se na sva tri panela vidi kako pustoši drveće i plaši životinje⁵⁶; na dva panela pojavljuje se čak na više mesta. Nepristano ponavljanje ovog motiva ne može se objasniti samo slikarskom uobraziljom. Ono je, veoma očigledno, pre jedan ikonografski simbol nego jedan fantastičan *conceito*, jer je istovetan sa onim čuvenim šumskim požarom koji je često pohodio maštu Lukrecija, Diodora Sikula, Plinija, Vitruvija i Bokača. Setimo se da se on redovno pojavljivao u svim ilustracijama Vitruvija, a u doba renesanse bio je isto tako karakterističan za predstavljanje kamenog doba kao što je kula za predstavljanje svete Barbare.

Otuda je "priscorum hominum vita", da citiramo Komoizdanje Vitruvija, zajednička tema naše tri slike. Unutar ovog opšteg okvira, međutim, dve slike iz Metropolitena muzeja izgleda da su mnogo bližije povezane među sobom nego što je jedna od njih sa panelom iz Oksforda, ne samo po veličini, već i po sadržini. Na dvema slikama iz Metropolitena muzeja prevladaju raspojasane strasti. Pošto ne postoji istinska podvojenost između ljudi i životinja, s jedne strane, i ljudi i poluživotinja, kao što su satiri i kentauri, s druge strane, sva ova stvorenja vode ljubav i pare se ili se bore i ubijaju, svi odreda, ne obraćajući pri tom nikakvu pažnju na svog zajedničkog prijatelja, šumski požar. Pa ipak, čak i ovaj ultra-primitivni svet pruža dva različita aspekta. U *Sceni iz lova* (slika 27) nema ničeg osim užasa i smrti — jedan odvratan leš u prednjem planu — tu vlada zakon džungle, borba svakog protiv svih (na primer, jedan lav napada jednog medveda, ali istovremeno i njega napada jedan čovek), jedno međusobno uništavanje u kome se Polajuolovi junaci, vaskrsnuti kao horda satira i pećinskih ljudi bore za život lojagama, zubima i pukom snagom mišićavih ruku,

⁵³ *Arma antiqua manus unguis dentesque fuerunt
Et lapides et terna silvarum flagrantia ramis.*

Na slici se ne pojavljuje nijedna žena i ne mogu se razaznati nikakvi tragovi neke konstruktivne aktivnosti.

Povratak iz lova (slika 28) prikazuje taj isti prvobitni oblik života u nešto povoljnijem svjetlu. Nema više svirepog ubijanja. Plen se nosi „kući“ ingenioznim čamcima koje smo već opisali. (Uzgrad, lobanje veprova, pričvršćene za katanke prednje barke predstavljaju još jedan dokaz Pjerovih arheoloških interesovanja.)⁵⁸ Na slici je prikazan i jedan čovek koji pravi nov splav. Ovdje ne nedostaju ni žene; u stvari, neke od skupina kao da ostvaruju željeni san mnogih civilizovanih ljudi⁵⁹, „*Isle de Cythere*“ kamenog doba.

Na panelu iz Oksforda, jednom od najranijih pravih pejzaža post-klasične umetnosti, iskonske ljudske strasti su iskopnile, pa je očigledan izvestan napredak u pravcu civilizacije (slika 29). Vide se jedna kolibica, bez obzira kako primitivno napravljena, a kraj nje nekoliko ljudi sa primitivnim posudem (upoređi drvorez iz venecijanskog izdanja Vitruvijeve knjige 1511. godine). Još nije došlo vreme za odeću od tkanine, ali čovek koji se nalazi u srednjem planu s desne strane nosi prost kaput od štavljene umesto sirove kože. Šume su još uvek nastanjene neobičnim stvorenjima, stvorenim kao rezultat slučajnog sparivanja ljudi i životinja, jer svinja sa licem žene i jarc sa licem čoveka ni u kom slučaju nisu aveti slične onima na Bošovim slikama; oni treba da pruže potvrdu jednoj ozbiljnoj teoriji — osporavanoj i time u suštini prenošenoj dalje, u čitavih trideset pet stihova Lukrecijevih⁶⁰. Ova neobična stvaranja, izgleda, mimo naseļavaju šumu i polja zajedno sa lavovima, jelenima, ždralovima, kravama i jednom simpatičnom porodicom medveda. Da nema zadivljujuće prefinjenosti slikarske tehnike čoveku bi odmah pale na pamet slike Anrija Rusca ili Edvarda Hiksa⁶¹. Međutim, ono što u suštini izgleda kao duh drugarstva jedne „krajjevine spokoјstva“ uglavnom potiče iz opšte preplascnosti i opšte malaksalosti, jer ove zveri i poluzveri ne izgledaju toliko krotke koliko malaksale od bezanja i preneražene od straha zbog šumskog požara. Sada je i čovek svestan ovog požara; međutim, umesto da bude uplašen on koristi ovu priliku da pohvata nekoliko krava i volova koji su pobjegli iz zapaljene šume; njihov budući jaram on spremno nosi preko ramena.

Sistem prema kome su zasnovane evolucionističke kompozicije Pjera di Kozima ima izvesnu sličnost sa teološkom podlom ljudske istorije na eru *ante legem*, eru *sub lege* i eru *sub gratia*. Upotrebljavajući iste predloge mogli bismo da govorimo o eri *ante Vulcanum*, eri *sub Vulcano* i eri *sub Prometheo*; ova analogija ideja prihvatljiva je dotle, da je u oba slučajaja začetnik treće faze razapet radi onih koje je trebalo da spase. Na taj način *Vulkan na Lemnosu* iz Hartforda i slika iz Otave sa Vulkanom i Eolom kao učiteljima čovečanstva trebalo bi da budu jedno tumačenje ere *sub Vulcano*, dok bi tri mala panela iz Njujorka i Oksforda trebalo da predstavljaju tumačenje ere *ante Vulcanum*. A pošto je jednodušno usvojeno mišljenje da su ove dve serije naslikane u isto vreme, bilo bi privlačno postaviti hipotezu da one spadaju zajedno i u jednom više tehničkom smislu, to jest da su zamisljene kao jedna jedinstvena dekorativna shema i da su sve prvobitno bile pod istim krovom. Ova hipoteza slaže se sa onim što saznajemo od Vazarija. Prema njegovim rečima, Pjero di Kozimo je za kuću Franćeska del Pulijeeza naslikao „neke pripovesti u sličicama, rasporedene unutar jedne sobe“. „Čovek prosto nije u stanju da izrazi“, nastavlja Vazari, „raznolikost fantastičnih stvari koje je s uživanjem naslikao na ovim slikama, kolibe i životinje, razne nošnje i alatke kao i ostale fantastične maštarije koje su mu odgovarale jer su bile tako čudnovate“⁶². Sasvim je verovatno, a neki autori su već izneli ovu opravdanu pretpostavku⁶³, da su ove čudnovate slike identične sa ona tri panela iz Oksforda i Njujorka, koji stvarno nemaju nikakvo određeno značenje, u smislu jedne mitološke „priče“. Povrh toga, Vazari kaže da su „posle smrti Franćeska del Pulijeeza i njegovih sinova ove slike sklonjene i meni nije poznato šta je bilo s njima“⁶⁴, iz čega saznajemo da su one bile paneli, a ne freske. Neposredno posle ovoga Vazari prelazi na izgubljenju sliku sa Venerom i Vulkanom; „A takođe i jedna slika Marsa, Venere sa svojim Kupidonima i Vulkanom“⁶⁵; i mada nije sasvim sigurno da Vazarijevo *E così* hoće da kaže da je ova slika takođe izradena za Franćeska del Pulijeeza, takav zaključak je dopušten i, uistinu, već su ga izveli pisci koji se nisu bazirali ni na čemu drugom osim na Vazarijevom tekstu⁶⁶.

Na taj način postoji stvarno valjan razlog za pretpostavku da su tri panela iz Njujorka i Oksforda i „serija o Vulkanu“ izradeni za istog poslodavca; bilo bi lepo zamisliti da su tri manja panela, koja su mogla biti namenjena jedino sobi skromnih dimenzija, ukrašavala predsofbje koje je vodilo u salon, ukrašen monumentalnim pričama o Vulkanu, a da je oksfordski panel, koji slika prelazno stanje između apsolutne bestijalnosti i jednog relativno humanog života, bio smešten više ulaza. Ovakvo razmešene, dve serije slika bi sačinjavale jedan obiman ciklus koji bi, na bogat i ubedljiv način, mogao da predstavi dve najstarije faze ljudske istorije, onako kako su opisane u klasičnoj književnosti i ilustrovane sa dva drvoreza u izdanjima Vitruvija: „Vulkana“ kako besni u šumi, dok čovek, koji se još nije sprijateljio s njim, pokazuje isto zaprepašćenje i strah od životinja i hibridnih čudovišta; i opet „Vulkana“ kako silazi na zemlju u ljudskom obliku i ukazuje put ka civilizaciji.

Dovani Kambi u svojoj *Istoriji*⁶⁷ govori o jednom Francusku di Filipo Puljezeu ili prosto Francusku del Puljezeu (*uomo popolano e mercatante e ricco*), koji je bio jedan od firentinskih magistrata 1490—91 (nekoliko godina pre verovatnog datuma nastanka naših slika), a zatim ponovo, godine 1497—98. Nemirne 1513. godine bio je prognan iz grada zbog javnog vredanja imena Lorencia de Medičija Mladeg jednim rableovskim uzvikom „*el Magnifico merda*“. Ako je, što je najverovatnije, ovaj bogati, prostosrdačni demokrat bio mušterija koji je naručio serije o kojima govorimo, onda nije čudo što se njihova sadržina okreće oko lika Vulkanu, jedinog negospodskog zanatlije — *biancos*, da upotrebimo izraz iz Lukijanovog *De Sacrificiis* — u olimповskoj klasi dokonih. Čak je moguće da izrazilo individualizovana glava Vulkanu na slici iz Olave predstavlja portret samog Francuska del Puljezeu, koji je u vreme kada je slika izradena imao oko trideset pet godina⁶⁸.

Bilo bi apsurdno, međutim, objasniti pedantni primitivizam serije o kojoj govorimo isključivo političkim ubedenjima i

socijalnim položajem Francuska del Puljezeu. Dokazi neobičajene preokupacije Pjera di Kozima prilikama i osećanjima prvobitnog ljudskog postojanja odista su sveprisutni u njegovim slikama, bez obzira na temu, naručioca i konačni cilj.

Činjenicu da smo suočeni sa jednom izrazilo ličnom notom, sa jednim osobenim i doslednim interesovanjem, većno budnim u duhu umetnika, dalje potvrđuje jedna druga serija slika, blisko povezana sa tri panela iz Njujorka i Oksforda: one su takode bile „razmeštene u jednoj sobi“, u palati nekog patricija u Firenci. U stilističkom pogledu, međutim, one pokazuju nezantan napredak (postoji jak razlog za pretpostavku da su izradene 1498. godine ili neposredno iza toga), a sa ikonografske tačke gledišta one zauzimaju središnji položaj između serije o Vulkanu i dva svadbena sanduka sa Prometejom, s obzirom da predstavljaju doprinos Baha, boga vina, ljudskoj civilizaciji, a posebno otkriće meda.

Ove slike Vazari opisuje ovako: „Za Dovanija Vespučija, koji stanuje preko puta S. Mikele dela Via de Servi, on je izradio neke slike bahanalija (*„storie bacchanarie“*), koje su raspoređene u jednoj sobi. Na njima je naslikao faune, satire, šumske bogove, amorčice i bahantkinje, tako neobične, da je pravo čudo posmatrati raznovrsnost pastirskih torbica i odeće i raznolikost kozjih crta lica, datih sa nepatvorenim ljupkošću i verodostojnošću. U jednoj priči nalazi se Silen, koji jaše na magarcu, dok ga gomila dece pridržava i daje mu pice; prosto se oseća životna veselost, data izvanrednom ingenioznošću“⁶⁹. Ovaj živahan opis omogućio je identifikovanje dva panela koji su prvobitno sačinjavali seriju Dovanija Vespučija, koja je iz Sebraji zbirke u Bičvudu u Engleskoj prešla u posed američkih muzeja (slike 31 i 32)⁷⁰.

Jedan od ovih panela je (vidi sliku 32) nedovršen, naime, dok je divni pejzaž praktično završen, većina likova nalazi se u još „nedoslikanom“ stanju. Ipak, zahvaljujući jednom tekstu koji ćemo kasnije navesti, u stanju smo da identifikujemo sadržaj slike. „Velika, jelenolika životinja“, kako je nazvana u ranijim opisima, jeste Silenov magarac koji udara nogom nesrećnog jahaača, dok ovaj pada. Silen se na ovoj slici pojavljuje još

dva puta. Na desnoj strani drugovi mu pomažu da se dignu na noge, jedan upotrebljava neki veliki štap kao polugu, dok drugi čine zajednički napor, združenih snaga. Na levoj strani slike Silen leži na zemlji, dok njegovi prijatelji, uključujući Baha i Arijadnu, posmatraju smejući se, a deca skupljaju blato u zdele, da mu njime namažu lice (ovu neobičnu scenu, teško shvatljivu za posmatrača koji nije upoznat sa literarnim izvorom, možda je Vazari imao na umu kada je govorio o deci koja mu „daju pice“).

Drugi panel (slika 31), koji se sada nalazi u posedu Vuster-skog muzeja, izvanredno je očuvan. Kao vodeće likove on predstavlja jednog prilično rustičnog, široko osmehnutog Baha, koga karakteriše vinova loza uvijena oko jednog malog stabla⁷¹ i srebrni pehar, i Arijadnu, koja je dobro odevena i sa krcagom za vino, izrađenim kao imitacija klasičnog stila. Bog je doveo svoje bratstvo iz jednog mirnog gradića u planini dole u dolinu, kojom u sredini slike dominira ogromno šuplje drvo. Tu se povorka, sastavljena od Silena i njegovih drugova, satira oba pola i različitog starosnog doba, kao i nekoliko ljudskih bića ženskog pola, razdvojila. Neki se odmaraju ili brinu o deci, drugi lutaju po šumi, dok najveća skupina napreže sve snage da napravi strahovitu larnu, čiji cilj je da natera roj pčela da sleti na jednu od grana šupljeg drveta. Neke pčele su već počele da grade karakterističan „grozdast“ roj, zahvaljujući nastojanju trojice satira, od kojih su se dvojica, jedan odrastao i jedno dete, popeli na povoljan položaj na čvornovatom drvetu.

Upotreba bučnih instrumenata za sprečavanje pčela u roju od zastranjivanja — metod koji pčelari širom sveta još uvek koriste — opisana je u delima mnogih klasičnih pesnika i prirodnjaka⁷². Teško je, međutim, shvatiti kakve veze sa ovim postupkom imaju Bah, Arijadna i njihovi sledbenici. Odgovor se nalazi u jednom odlomku Ovidijevog dela *Fasti* (III, 725ss.), u kome se takode nalazi objašnjenje sadržine prve slike⁷³. Ovidije pokušava da objasni zašto obredi na Bahov praznik uključuju iznošenje i davanje za jelo slatkih kolača, nazvanih *liba*. Samo ime ovih kolača, kaže on, izvedeno je iz Bahovog

imena na latinskom jeziku, *Liber*, kao što su i reči *libanen* ili *libatio*, koje se upotrebljavaju da označe ponude uopšte. Upravo je Bah, nakon povratka iz Azije, naučio ljude da pale vatre na oltarima i odaju bogovima poštovanje ozbiljnim darovima. Otuda je najprikladnije da se slatki kolači prinose baš Bahu, s obzirom da se njemu pripisuje pronalazak meda. „Kolači se prave za ovog boga zato što on uživa u slatkim sokovima i zato što se veruje da je Bah pronašao med. Praćen satirima on je napustio peskoviti Hebrus i već stigao u rodopska brda i cvetni Pangajon [oba u Trakiji]. Mesingom optočene šake njegovih drugova zapleskaše. I, ele, roj mladih pčela, privučen bukom, skuplja se i ide tamo kud ih zvaka mesinga vodi. Liber hvata one koje su zalutale i zatvara ih u jedno šuplje drvo, a onda, kao nagradu, dobija tako otkriven med“⁷⁴. Njegovi sledbenici uživaju u ovom otkriću i počinju sami da traže saće po šumi. Ali Silen, pohlepan i lenj po prirodi, pri-teruje magarca uz jedan šupalj brest, nadajući se da će pronaći novu košnicu, i penje se magarcu na leđa. Međutim, lomni se grana na kojoj on održava svoju ogromnu težinu a, sem toga, ispostavlja se da je košnica, u stvari, гнездо stršljena. Tako biva izujedan po čeli, pada s magarca, dobija udarac kopitom, iščaši koleno, zaurta za pomoć i najzad biva spasen od svojih drugova, koji ga sa smehom uče kako da leći ubode blatom i muljem i najzad uspevaju da ga dignu na noge⁷⁵.

Ova dražesna priča objašnjava mnoge zagonetne osobine dvaju panela izrađenih za Vespucija. Objašnjava narednu pojavu Bahove svite i scene sa pčelama, istaknut položaj dva šuplja drveta — jedno treba da bude utočište prvog roja pčela kojim čovek gospodari, a drugo skrovište opakih stršljena — zatim, satire koji se penju na drveće u potrazi za medom, kao i mnoge nezgode Silenove. Pa ipak je Piero di Kozimo ovaj ovidijevski scenario interpretirao na sasvim individualan način.

Čak ako i ostavimo po strani takve izrazito individualne crte, kao što su tužan izraz magarca, što će kasnije naći paralelu u holandskom slikarstvu XVII veka, ili sablasno iskrivljeno drvo, dostojno kakvog nemačkog slikara-romantičara⁷⁶, Petrova verzija razlikuje se od svih drugih slika Bahove processije

po tome što Bahovu svitu ne predstavljaju kao gomilu razdraganih obožavalaca, već kao jedno neobično pleme nomada. Ovidije predstavlja jednu razuzdanu povorku, čija mahnita larna privlači pčele sasvim slučajno; Pjero slika jednu grupu skitača, od kojih neki imaju prijatan predah ili idu za svojim poslom, dok se drugi bave pčelarskim poslom sa određenim ciljem. Ovidije, kao i svi ostali umetnici koji su slikali Bahove obrede, predstavlja instrumente u *aerijerae comitum manus* kao ceremonijalna cimbala, dok Pjerovi satiri upotrebljavaju skromne kućne potreštine, kao što su lonci, šerpe, kutlače, mašice, lopate i strugače, a umesto palica koriste točjače, koske i jelenska kopta. Pognuta figura u prednjem planu, s desne strane slike — koja verovatno predstavlja Pana — s osmehom vadi tri glavice lutka iz svog ranca (*Vazarijev zaino*), u kome takode drži svoju malu panovsku sviralu. Dve žene, koje bi u svakoj ortodoksnjoj slici bahanalije bile predstavljene kao razigrane, razuzdane menade, ovdje mirno vode jednog malog satira za ruku i nose jedan veliki kotao.

Pjerovo oštroumno dočaravanje primitivnih stanja i njegov prelaz od dionizijske ka pastoralnoj interpretaciji⁷⁷ nije samo dobar vic, mada je očigledan element svesne parodije⁷⁸; njegova svrha je da naglasi jedan aspekt, koji je Ovidijeva „šaljiva priča” dotakla, ali ga nije razradila. Bah, slično Vulkanu, predstavlja jedan civilizovan uticaj. U divlju, surovu i ogolelu zemlju Trakiju on je uveo one vrednosti koje dopunjuju ljudska čisto tehnička dostignuća, koja predstavlja Vulkan, i primitivan život pastira i seljaka zaodavaju oreolom dostojanstva i neizveštačene radosti: jednostavne rituale pastirske religije, to će reći iznošenje prvih plodova na ponudu i žaćina⁷⁹, kao i umerena zadovoljstva pastirskog života — vino i med. Ovaj evolucionistički aspekt Ovidijeve priče o pčelama morao je da podstakne Pjerovu imaginaciju, a on ga je još i naglasio postupkom karakterističnim za slikarstvo poznog srednjeg veka i renesanse, odnosno podelom predela u pozadini slike na dve polovine simbolično kontrastnog karaktera. Ovakav „*passage moralisé*”, kako bismo ga mogli nazvati, često se sreće u slikama religioznog karaktera, u kojima postoji

kontrast između „*Aera sub lege*” i „*Aera sub gratia*”, a još izrazitije u slikama na teme kao što je *Herkul na raskršću*, gde je antiteza između Vrline i Zadovoljstva simbolizovana kontrastom između ugodnog puta koji vijuga kroz divan predeo i strme, kamenite staze koja vodi ka nepristupačnoj steni. Pejzaž na ovoj slici bahanalija unekoliko podseća na pejzaž slike *Herkul na raskršću*, koja se ranije pripisivala Pjeru, a sada se uglavnom pripisuje Nikolu Sogiju (slika 34)⁸⁰. Leva polovina, odakle svetkovina dolazi, pruža sliku mira i blagostanja: šuma je ustupila mesto lepo uređenom predelu sa lepim zgradama, travnjacima i divnim drvećem iznad koga sjaji mirno, vedro nebo. Na desnoj strani vidimo divljinu, nastanjenu majmunima, lavovima i nekolicinom očajnih divljaka koji se veru uz brdo; nekoliko drveta su ogolela i mrtva, druga su se usemenila; među kamenjem na neravnom tlu leži lešina jedne životinje, okružena rojem muva i zolja, dok se preteći oblaci skupljaju oko jedne zasađujuće stene, koja izgleda isto toliko patinirana kao što je zamak na drugoj strani slike belinjevski ili čak dordoneovski. Medutim, simbolične vrednosti, nagoveštene ovim kontrastom, preokrenute su u skladu sa razlikom između asketskog moralizma i hedonističkog evolucionizma. U slikama Herkula na raskršću ogoleli i sumorni predeo predstavlja vrline dostojne hvalje, dok raskošan i divan predeo predstavlja zadovoljstva koja zaslužuju osudu. Za Pjera di Kozima isti ovaj kontrast znači antitezu između užasnih tegoba neoplemenjene divljine i bezazlene sreće jedne pastoralne civilizacije. Čak i kad je ilustrovao Ovidija, on je poetsku viziju jednog orgijskog kulta morao da pretvori u jednu izvanredno realističnu sliku života u primitivnoj zajednici, sliku koja označava blagotvoran napredak civilizacije.

Slično Lukrecciji, Pjero di Kozimo je shvatao ljudsku evoluciju kao proces koji se odvija zahvaljujući urođenim osobinama i sposobnostima čovečanstva. U težnji da simbolizuje ove osobine i sposobnosti, kao i univerzalne sile u prirodi, on je svojim slikama glorifikovao klasične bogove i polubogove,

koji nisu bili stvaraoци kao Jehova iz biblije, ali su utelovljavali i otkrivali prirodne principe neophodne za „hod čovečanstva“. Ali, opet slično Lukreciju, i Piero je, sa izvesnom setom, osećao opasnosti koje ovaj razvoj povlači za sobom. Radosno je prihvatao uzdizanje čovečanstva iz zverskih životnih uslova kamenog doba, ali je sa žaljenjem primao svaki korak izvan nezveštane faze, koju bi on nazvao vladavinom Vulkanisa. Civilizacija je za njega značila carsivo lepote i sreće sve dok je čovek održavao blizak kontakt s prirodom, a košmar tlačenja, ružnoće i nesreće čim bi se čovek otudilo od nje⁸¹.

Jedan ovakav stav, jedinstven za umetnika rane renesanse, može se objasniti jedino psihološkim razlozima. Srećom, Piero di Kozimo nam je skoro poznatiji od bilo kog drugog umetnika njegovog doba. Nepristupačan i neodoljiv u isto vreme, on je kao ličnost ostao urezan u svačijem sećanju, do te mere da je Vazari, koji je bio devetogodišnji dečak kada je Piero umro, bio u stanju da jednim veoma uverljivim psihološkim portretom učini njegov lik besmrtnim.

Imali smo prilike da pomenemo Pjerovu „ludu“ ljubav prema životinjama i ostalim stvarima koje priroda stvara putem „volje ili slučaja“. Ali ako je bio „zajubljen“ u *sottigliezze della natura*, jednako je prezirao druženje sa ljudima, a naročito sa svojim sugradanima. Mrzeo je graju gradskog života i voleo da živi sam, mada je, kada bi blagoizvolio da se pomeša sa svetom, bio pun originalnih dosetki. Bio je „pustinjač“, „drug samoće“, i nalazio najveće zadovoljstvo u dugim, samotničkim šetnjama: „quando pensoso da se solo poteva andarsene fantasticando e fare suoi castelli in aria“. Mrzeo je zvuk crkvenih zvana i pevanje kaludera; odbijao je da se „pomiri s bogom“, mada je bio „dobar i veoma usrdan čovek, uprkos svom neobuzdanom životu“. Vazari takode govori da nije voleo normalne tople obroke i da je živeo od tvrdo kuvanih jaja, koja je u velikom broju pripremao unapred „da bi štedeo vatra“⁸². Nije davao da mu se radionica počisti, niti biljke u bašti urede, čak ni voće obere, jer je mrzeo da remeti prirodu: „allegando che le cose d'essa natura bisogna lassarle custodire a lei senza farci altro“. Užasavao se munje, Vulkanovog vatrenog otužja, ali je voleo da posmatra lep pljusak.

U skladu sa svojom racionalističkom i unekoliko snobovskom koncepcijom pravog umetnika, Vazari Pjerov način života naziva *una vita da uomo pittoresco bestiale che umano*. On ga opisuje kao upozoravajući primer mentalne poremećenosti: kao neurotičara sa tendencijom ka „animalitarnizmu“⁸³ i kompleksom vatre, kako bismo rekli današnjim rečnikom. Međutim, jedna Vazarjeva izjava pruža ključ za razumevanje prirode ovoga čoveka: „si contentava di veder salvatico ogni cosa, come la sua natura“. Ova reč *salvatico*, izvedena od reči *silva* kao i engleska *savege* — divljak, u magnovenju objašnjava i Pjerovu opsednutost primitivističkim idejama i njegovu magičnu moć da ih oživotvori paletom. Na njegovim slikama primitivna faza ljudskog života nije preobrazena u atmosferu utopističke sentimentalnosti, kao što je to slučaj u pesničkim i slikarskim evokacijama „Arkadije“⁸⁴, već je predstavljena krajnje realistično i konkretno. Piero ne idealizuje; baš suprotno, on „realizuje“ prvobitne etape ljudskog društva do te mere da i najfantastičniji likovi koje je stvorio, kao što su životinje sa ljudskim likom, predstavljaju samo primere primene ozbiljnih evolucionističkih teorija. Kolibe od neotesanih trupaca, čamci neobičnog oblika, uopšte svi živopisni detalji koji se mogu svrstati u ono što je Vazari nazvao *casamenti e abiti e strumenti diversi*, bazirani su na arheološkim istraživanjima i nalaze sličnost jedino sa ilustracijama naučnih tekstova. Pjerov svet izgleda fantastičan ne zato što su njegovi elementi nerealni već, naprotiv, zato što istinitost njegove interpretacije uverljivo evocira jedno doba koje je daleko od našeg mogućeg iskustva. Iz njegovih slika zrači jedna prodorna atmosfera neobičnosti zato što on uspeva da izazove predstavu jednog doba starijeg od hrišćanstva, starijeg čak i od paganimizma u istorijskom smislu te reči — u stvari, starijeg nego i sama civilizacija.

Piero di Kozimo može se nazvati jednim atavističkim fenomenom, ako imamo na umu da se emocionalni atavizmi sasvim lepo mogu pomiriti sa najvišim stepenom estetske i intelektualne prefinjenosti. Na njegovim slikama mi se suočavamo ne sa ugladenom „nostalgijom civilizovanog čoveka koji žudi, ili se

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