

5. NEOPLATONISTIČKI POKRET U FIRENCI I SEVERNOJ ITALIJI

(BANDINELLI I TICCIANI)

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



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

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

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

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

Zadatak koji je Ficino uzeo da ostvari bio je trojak. Prvo, putem prevoda na latinski — uz sažete izvode i komentare — učiniti dostupnim originalne platonističke spise, uključujući ne samo Platona, već i „platoniste“, to će reći Plotina i kasnije pisce, kao što su Prokl, Porfirije, Jamblih, Dionisije Pseudo-Areopagita, „Hermes Trismegistos“ i „Orfej“². Drugo, složitii ovu ogromnu masu znanja u jedan koherentan i živ sistem sposoban da ulije novo značenje čitavom kulturnom nasleđu tog perioda. Vergiliju i Ciceronu, kao i Svetom Avgustinu i Danteu, klasičnoj mitologiji, kao i fizici, astrologiji i medicini. Treće, trebalo je usaglasiti ovaj sistem s hrišćanskom religijom. Doduše, Filo Aleksandrijski nastojao je da podvrgne judaizam (ili, bolje rečeno, jednu mešovitu judaizma i helenističkih

kultova misterija)³ jednoj platonističkoj interpretaciji. Osim toga, kao osnovni problem hrišćanskih mislilaca postavljalo se pitanje uklapanja sve veće količine klasičnih ideja u opšti sklop njihove misli. Međutim, nikada ranije nije bio načinjen pokušaj da se spoji hrišćanska teologija, ovako potpuno razvijena, sa jednom velikom paganskom filozofijom, a da se pri tom ne naruši individualnost i celovitost ni jedne ni druge. Sam naslov Ficinovog najboljeg dela, *Theologia Platonica*, izražava njegovu ambiciju da obnovi „platonistički“ sistem mišljenja i dokaže njegovu „potpunu saglasnost“ sa hrišćanstvom⁴.

Grubo govoreći, Ficinov sistem⁵ zauzima središnu poziciju između skolastičke koncepcije, prema kojoj se bog nalazi izvan konačne vasiona, i kasnijih panteističkih teorija, prema kojima je vasiona beskonačna, a bog istovetan sa njom. Ficino koncipirao *En*, pira boga skoro na isti način na koji je Plotin koncipirao *En*, neiskazivo Jedno. Kad je reč, međutim, o dva metoda kojima su se služili obični smrtnici, pokušavajući da definišu neiskazivo — to jest o negaciji svih predikata (Plotin) i karakterizaciji putem očitih kontradikcija (Kuzanova *coincidentia oppositorum*) — Ficino prihvata oba; njegov bog je *uniformis* i *stiorum* — Ficino prihvata oba; Bog je stvorio svet „misleći sebe sama“, jer su kod njega „postojanje, mišljenje i htenje“ jedna te ista stvar; on se ne nalazi u vasioni, koja je neograničena, ali ne i potpuno beskonačna, već se vasiona nalazi u njemu; vasionu bog „ispunjava, a da sam nije ispunjen; prožima, a da sam nije prožet; i uključuje, a da sam nije uključen“⁶.

Ovaj univerzum, koji je tako neobično različit, a ipak neodvojiv od boga, razvija se u četiri hijerarhijska stepena, koji pokazuju postepeno opadanje savršenstva: (1) Kosmički Um (na grčkom: *Noûs*, na latinskom: *mens mundana, intellectus divinus sive angelicus*), koji predstavlja jednu čisto inteligibilnu i nadnebesku oblast; slično bogu, ona je postojana i nenarušiva, ali je, za razliku od njega, mnogostruka, s obzirom da sadrži ideje i pojmove (anđele), koji su prototipovi svega što postoji u nižim zonama; (2) Kosmička Duša (na grčkom: *Psyché*, na latinskom: *anima mundana*), koja je još

uvek nenarušiva, ali nije više postojana; ona se kreće iz sebe same (*per se mobilis*) i nije više oblast čistih oblika, već oblast čistih uzroka; otuda je slična nebeskom ili translunarnom svetu, podeljenom na poznatih devet sfera ili nebasa: najviša nebasa, sferu zvezda nekretnica i sedam sfera planeta; (3) Oblast Prirode, to jest sublunarni ili zemaljski svet, koji je narušiv, s obzirom da se sastoji od forme i materije, pa se može raspasti kada se ove dve komponente razdvoje; on se ne kreće *per se*, već zajedno sa svojim pokretačem, nebeskim svetom, sa kojim je povezan putem jednog pomalo nejasno definisanog medijuma, nazvanog *spiritus mundanus*, takode *nodus* ili *vinculum*; (4) Oblast Materije, koja je bezoblična i beživotna; ona dobija oblik, kretanje, postojanje čak, samo utoliko što prestaje da bude ona sama, pa ulazi u zajednicu s formom, da bi bila deo Oblasti Prirode.

Čitav ovaj univerzum predstavlja *divinum animal*; njega oživljava i njegove različite hijerarhijske međusobno povezuje „božansko dejstvo koje zrači iz boga, prožima nebasa, spušta se kroz elemente i završava se u materiji“⁷. Postoji jedna neprekidna struja natprirodne energije, koja teče odozgo nadole i vraća se odozdo nagore, sačinjavajući na taj način jedan *circulus spiritalis*, da citiramo Ficinov omiljeni izraz⁸. Kosmički Duh neprestano stremi bogu i obožava ga, a u isto vreme nadzire Kosmičku Dušu ispod sebe. Kosmička Duša, sa svoje strane, pretvara statične ideje i pojmove od kojih se sastoji Kosmički Duh u dinamične stvari koje se kreću i oplodavaju sublunarni svet i na taj način podstiču prirodu da stvara vidljive predmete. Odnos Kosmičkog Duha prema bogu, s jedne, i prema Kosmičkoj Duši, s druge strane, može se uporediti sa odnosom Saturna prema svom ocu Uranu i svom sinu Jupiteru⁹.

I pored sve svoje narušivosti, sublunarni svet ima udela u večnom životu i lepoti boga, što mu daje ono „božansko dejstvo“. Međutim, na svom putu kroz nebesko carstvo „saj božanske dobrote“, kako neoplatonisti definišu lepotu, rasuo se u onoliko zraka koliko ima sfera ili nebasa. Otuda na zemlji nema savršene lepote. Svako ljudsko biće, životinja,

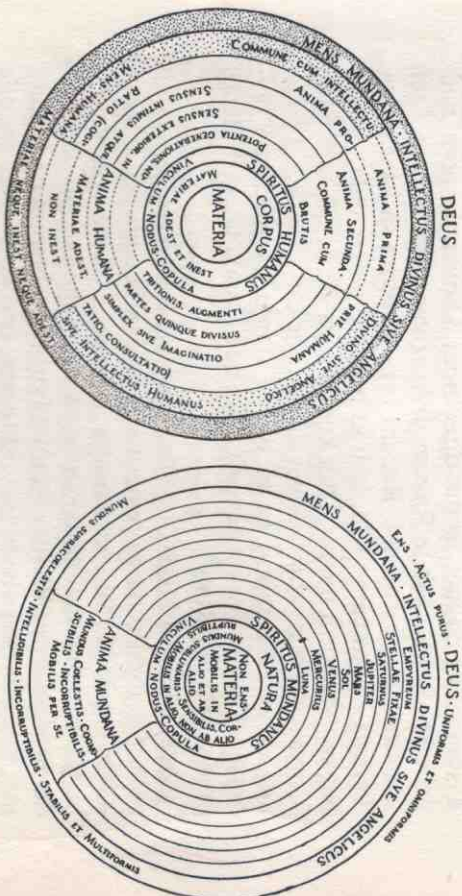
biljka ili mineral „stoji pod uticajem“ (otuda potiče ovaj, sada trivijalan izraz, koji je prvobitno bio kosmološki termin) jednog ili više nebeskih tela. Upravo uticaj Marsa čini razliku između vuka i lava (koji je pod uticajem sunca); a združeno dejstvo sunca i Jupitera daje konjskom bosiku medicinska svojstva. Svaki predmet ili fenomen u prirodi nabijen je, tako reći, nebeskom energijom¹¹.

U neoplatonističkom univerzumu nema mesta za nešto slično paklu. Piko naziva carstvo materije *Il mondo sotterraneo*¹²; međutim, čak ni materija, sa svojim čisto negativnim svojstvom¹³, ne može se smatrati kao zlo, utoliko pre jer priroda bez materije ne bi mogla da postoji¹⁴. Ipak, zahvaljujući ovom negativnom svojstvu, materija može, mora, u stvari, da prouzrokuje zlo¹⁵, jer njena „ništavost“ deluje kao pasivan otpor u odnosu na *summum bonum*; materija teži da ostane bezoblična i sklona je da odbacuje oblike koji su joj nametnuti¹⁶. Ovim se objašnjava nesavršenost sublnarnog sveta: nebeske forme ne samo da su nenarušive, već su i „čiste, potpune, delotvorne, oslobodene strasti i smirene“, dok su sublnarne stvari, s obzirom da ih materija skrnavi, ne samo trošne, već i „obogaljene, nedelotvorne, podložne brojnim strastima i, kada delaju prisiljene da se do kraja bore jedna s drugom“¹⁷.

Tako Oblast Prirode, puna snage i lepote kao manifestacija „božanskog uticaja“, kada joj se suprotstave bezobličnost i bezivotnost čiste materije, istovremeno predstavlja popršti beskonačne borbe, ružnoće i jada; suprotstavljena nebeskom, a da i ne govornu o nadnebeskom svetu. Za jednog firentinskog neoplatonistu nije nedoslednost nego nezbežnost diviti se „prisutnosti duhovnog u materijalnom“¹⁸, a istovremeno se žaliti da zemaljski svet predstavlja „zatvor“ u kome se čisti oblici ili ideje „dave“, „utapaju“, „narušavaju“ i „unakažuju toliko da se ne mogu prepoznati“. Kao odraz onog *splendor divinae bonitatis*, život na zemlji ima udela u blaženoj čistoti nadnebeskog carstva, a kao oblik postojanja nerazdvojno povezan sa materijom, on nosi u sebi deo turobnosti i jada onoga, što su Grci nazivali Hadom ili Tartarom (ovo drugo ime je, po svoj prilici izvedeno od grčkog *tartarein*, što znači: narušiti¹⁹).

Metafore slične ovima najviše se primenjuju na onaj čist oblik ili ideju, koji, čak i za vreme svoje materijalne inkarnacije, ostaje svestan svog nadnebeskog porekla, ljudsku dušu u svom odnosu prema telu, u kome živi kao *apud inferos*.

Fičino i njegovi sledbenici delili su onu vekovnu veru u strukturalnu analogiju između makrokosmosa i mikrokosmosa. Oni su, međutim, ovu analogiju interpretirali na jedan poseban način, što ću pokušati malo da pojasnim upotrebom jednog dijagrama²⁰. Kao što se svenir sastoji od materijalnog sveta



(prirode) i nematerijalne oblasti izvan mesečeve orbite, čovek se sastoji od tela i duše, pri čemu je telo oblik nerazlučno vezan za materiju, a duša oblik koji samo prijanja za nju. Kao što *spiritus mundanus* međusobno povezuje sublnarni i translnarni svet tako i *spiritus humanus* međusobno povezuje telo i dušu. Duša se, dalje, sastoji iz pet sposobnosti, grupisanih pod imenima *anima prima* i *anima secunda*.

Anima secunda ili Niža Duša živi u tesnom kontaktu sa telom i sastoji se od one tri sposobnosti koje u isto vreme usmeravaju i zavise od fizioloških funkcija: sposobnosti razmnožavanja, ishrane i rašćenja (*potentia generationis, nutritionis,*

augmenti): spoljašnje percepcije, to jest pet čula koja primaju i prenose signale iz spoljnog sveta (*sensus exterior, in partes quaque divisis*), i unutrašnje percepcije ili imaginacije, koja ove razbacane signale objedinjuje u koherentne psihološke slike (*sensus intimus atque simplex, imaginatio*). Otuda Niža Duša nije slobodna, već je određena „sudbinom“²¹.

Anima prima ili Viša Duša sastoji se od samo dve sposobnosti: Razuma (*ratio*) i Duha (*mens, intellectus humanus sive angelicus*). Razum je bliži Nižoj Duši; on združuje slike koje daje imaginacija prema pravilima logike. Duh je, međutim, u stanju da dokuci istinu direktnom kontemplacijom nadnebeskih ideja. Dok je Razum diskurzivan i refleksivan, Duh je intuitivan i kreativan. Razum biva povezan sa iskustvima, željama i potrebama tela, koji se prenose putem čula i imaginacije. Nasuprot njemu, Duh komunicira sa, ili čak ima udela u onom što se zove *intellectus divinus*; dokaz za to leži u činjenici da ljudska misao ne bi bila u stanju da predstavi pojmove večnosti i beskonačnosti kada ne bi imala udela u večnoj i beskonačnoj suštini²².

Za razliku od Niže Duše Razum je slobodan, to će reći on može da dopusti da ga ponese niži osećaji ili emocije, ili može da ih prevlada. To znači borbu; i mada Duh ne učestvuje u ovoj borbi ona indirektno utiče na njega utoliko što on treba da osvetljava put Razumu u toku borbe. S obzirom da Razum može da odnese pobeđu nad zahtevima čovekove niske prirode jedino ako se obrati za prosvetljenje nekoj višoj sili, Duh je na taj način prisiljen da često baca poglede na nemir ispod sebe, umesto da gleda naviše, što predstavlja njegovu pravu dužnost prema nadnebeskom carstvu koje se nalazi iznad njega.

Sve ovo objašnjava jedinstven položaj čoveka u sistemu neo-platonista. Osobinama svoje Niže Duše on je sličan nemištim životinjama; osobinama svog Duha sličan je onom *intellectus divinus*, a osobinom Razuma razlikuje se od svega u svemiru; njegov Razum je isključivo ljudski, kao osobina nedostupna životinjama, niže vrste u odnosu na čistu inteligenciju boga i anđela, a ipak sposobna da se okreće u oba pravca. To je značenje Ficchinove definicije čoveka kao „razumne duše, koja ima

udela u božanskom duhu, služeći se telom“²³, definicije koja kazuje ni više ni manje nego da je čovek „vezivna spona između boga i sveta“²⁴, ili „središte svemira“ kao što kaže Piko dela Mirandola²⁵. „Čovek se uzdiže u više predele ne odbecujući niži svet i može da se spusti u niži svet ne napuštajući viši.“²⁶

Ovakav položaj čoveka je u isto vreme uzvišen i problematičan. Dok mu čulni impulsi lelujaju između potčinjavanja i pobune Razum se naizmenično suočava sa porazom i pobeđom, a čak i neugrožen Duh često se odvrća od svog pravog zadatka, čovekova „besmrtna duša uvek je nesrećna u telu“²⁷; ona u njemu „spava, sanja, bunca i boluje“²⁸, ispunjena beskrajnom nostalgijom koja se konačno može zadovoljiti jedino kada se ona „vraći odakle je i došla“.

U pored svega toga, kada se čovekova duša oporavi od pada i počne ma koliko nejasno da se seća svojih preegzistencijalnih iskustava²⁹, Duh je u stanju da se odvoji od svih indirektnih smetnji koje obično sputavaju njegovu aktivnost; tada čovek može da dostigne, čak i u toku svog života na zemlji, izvesno privremeno blaženstvo, koje istovremeno obezbeđuje spasenje u budućem životu³⁰. Ovo privremeno blaženstvo ima dvostruk karakter: čovekov Razum, prosvetljen od strane njegovog Duha, može da se usredredi na zadatak usavršavanja čovekovog života i sudbine na zemlji; a njegov Duh može direktno da prođe u carstvo večne istine i lepote. U prvom slučaju on upražnjava moralne vrline sadržane pod imenom *iustitia* i odlikuje se aktivnim životom; postupajući tako on se nadmeće pogledu, vezuje se za Jupitera. U drugom slučaju on moralnim vrlinama dodaje teološke vrline (*religio*) i odaje se životu kontemplacije, pri čemu sledi primer Rahele i Magdalene, pa se potčinjava starateljstvu Saturna.³¹

U pogledu vrednosti ovih dveju mogućnosti postoje izvesne razlike u mišljenjima među članovima „Platonističke Akademije“. Landino, u svom čuvenom dijalogu o životu akcije i životu kontemplacije, nastoji da bude nepristrasan. On poredi *iustitia* i *religio*, principe akcije i kontemplacije, sa dva krlja,

koja oba „uzdižu dušu u više sfere“³⁰; on citira Vergilija kao potvrdu uverenja da su ne samo pobožni mudraci i učenjaci već i pravedni i čestiti ljudi od akcije vredni hvale i spasenja³¹; i, najзад, pokušava da napravi koñipromis navodeći da su Marta i Marija bile sestre i živele pod istim krovom, kao i da su obe bile ugodne bogu. Međutim, on čak i tada završava tvrdnjom: „Držimo se Marte da ne bismo zapustili našu dužnost prema čovečanstvu; ali više se vezujemo uz Mariju da bi se naš duh mogao hraniti nektarom i ambrozijom“³².

Ficino daleko radikalnije pristaje uz *vita contemplativa*. Za njega je intuitivno poimanje, a ne racionalno ostvarenje večnih vrednosti, praktično jedini put ka zemaljskom blaženstvu. Ovaj put otvoren je svakome ko „ozbiljno posveti svoj duh traganju za istinitim, dobrim i lepim“; međutim, potpuna sreća nastaje samo u onim izvanrednim trenucima kada se kontemplacija uzdiže do ekstaze. Tada se Duh, „gledajući netelesnim okom“³³, odvrća ne samo od tela već i od čula i imaginacije“ i na taj način pretvara u „instrument božanskog“³⁴. Ovo neiskazivo blaženstvo, koje su iskusili proroci, i jevrejski protoci i hrišćanski vidovnjaci — omljeni primeri su Mojsije i sveti Pavle³⁵ — predstavlja, u stvari, ono što Platon opisuje kao *theia mania* ili *furor divinus*; „divno ludilo“ pesnika (imajmo na umu da ona potpuno nesrednjovekovna koncepcija genija, koja se odražava u ovom izrazu, vodi poreklo iz Ficinove filozofije); zanos proroka; ushćenje mistika i ekstaza ljubavnika³⁶. Od ova četiri oblika nadahnutog ludila, međutim, najsnajzniji i najuzvišeniji je *furor amatorius*, „voljna smrt“³⁷, da upotrebimo Ficinove reči.

Mislilac koji je smatrao Platona „Mojsijem koji govori klasičnim grčkim jezikom“³⁸ i koji je ekstaze svetog Pavla navodio zajedno sa *amor Socraticus*, nije bio u stanju da vidi nikakvu suštinsku razliku između platonističkog *eros* i hrišćanskog *caritas*³⁹. Kad je Ficino poklonio jednom prijatelju svoje rak svojih komentara na Platonovu *Gozbu* i primerak svoje rasprave *De Christiana Religione*, pisao mu je u znak objašnjenja: „Ovim vam šaljem *Amor*, kao što sam obećao; ali takođe vam šaljem *Religio* da biste videli da mi je ljubav religiozna, a religija ljubavna“⁴⁰.

Idea ljubavi je, u stvari, osnova Ficinovog filozofskog sistema. Ljubav je ona pokretačka snaga koja nagoni boga — ili, bolje, kojom bog nagoni samog sebe — da izlize svoje bice u svet i koja, s druge strane, nagoni njegova stvorenja da teže ponovnom sjedinjavanju s njim. Prema Ficinu, *amor* je samo drugo ime za ono samo-obrtno strujanje (*circulus spiritualis*) od boga prema svetu i od sveta prema bogu⁴¹. Čovek koji voli uključuje se u ovo mistično kruženje.

Ljubav je uvek želja (*desiderio*), ali nije svaka želja ljubav. Kada nije povezana sa moći spoznaje želja ostaje prosta prirodna pobuda, slična slepoj sili koja tera biljku da raste ili kamen da pada⁴². Samo kada želja, upravljena od strane *virtu cognitive*, postane svesna jednog konačnog cilja, ona zaslужuje da se nazove ljubavlju. S obzirom da je ovaj krajnji cilj ona božanska dobrota koja se ispoljava u lepoti, ljubav se mora definisati kao „želja za oplodjenjem lepote“⁴³, ili, prosto, *desiderio di bellezza*⁴⁴. Ova lepota, setimo se, razasuta je po celom svemiru, ali ona uglavnom postoji u dva oblika koja simbolizuju one „Dve Venera“ (ili „Bliznakinje Venera“, kako ih često nazivaju neoplatonisti)⁴⁵ o kojima se govori u Platonovoj *Gozbi*: *Aphrodite Ourania* i *Aphrodite Pandemos*.

Aphrodite Ourania ili *Venus Coelestis*, to jest nebeska Venera, čerka je Urana i nema majku, što znači da pripada jednoj potpuno nematerijalnoj sferi, jer se reč *mater* (majka) povezivala s rečju *materia* (materija). Ona boravi u najvišoj, nadnebeskoj zoni svemira, to jest u zoni Kosmičkog Duha, a lepota koju ona simbolizuje predstavlja iskonski i univerzalni sjaj božanstva. Na taj način ona se može uporediti sa „*Caritas*“, posrednicom između ljudskog duha i boga⁴⁶.

Ona druga Venera, *Aphrodite Pandemos* ili *Venus Vulgaris* čerka je Zeusa-Jupitera i Dione-Junone. Njeno prebivalište je zona koja se nalazi između Kosmičkog Duha i sublunarnog sveta, to jest oblast Kosmičke Duše (u stvari, nije sasvim opravdano prevoditi njeno ime kao „zemaljska Venera“, pre bi je trebalo nazvati „prirodna Venera“)⁴⁷. Otuda lepota koju ona simbolizuje predstavlja jednu usintjenu sliku primarne lepote, koja više nije otrgnuta od materijalnog sveta, već se

ostvaruje u njemu. Dok je nebeska Venera čista *intelligentia*, ova druga Venera je jedna *vis generandi*, koja, slično Lukrecijevoj *Venus Genetrix*, daje život i oblik stvarima u prirodi i na taj način čini inteligibilnu lepotu pristupačnom našoj percepciji i imaginaciji.

Svaku od ovih Venera prati po jedan odgovarajući Eros ili Amor, koji se s pravom smatra njenim sinom, jer svaki oblik lepote proizvodi odgovarajući oblik ljubavi. Nebeska ljubav ili *amor divinus* dokopava se najviše čovekove sposobnosti, to jest Duha ili intelekta, i primorava ga da kontemplira inteligibilan sjaj božanske lepote. Sin one druge Venera, *amor vulgaris*, dokopava se onih srednjih sposobnosti u čoveku, to jest imaginacije i čulne percepcije, i nagoni ga da u fizičkom svetu stvara obličje božanske lepote.

Za Fičina su obe Venera i obe ljubavi „časne i vredne hvale“, jer obe teže stvaranju lepote, mada svaka na svoj sopstveni način⁴⁸. Pa ipak postoji razlika u vrednosti između „kontemplativnog“ oblika ljubavi, koja se uzdiže od vidljivog i pojedinačnog ka inteligibilnom i univerzalnom⁴⁹, i „aktivnog“ oblika ljubavi, koja nalazi zadovoljenje u okviru vizuelne sfere; s druge strane, nikakva vrednost ne može se pripisati običnoj požudi koja se spušta iz sfere vidljivog u sferu dodira; otuda platonisti koji uvažavaju same sebe ne treba da je nazivaju ljubavju. Samo onaj čije je vidljivo iskustvo tek prvi, ma koliko neizbežan, korak ka inteligibilnoj i univerzalnoj lepoti stiže na prag one „božanske ljubavi“ koja ga izjednačava sa svecima i prorocima. Onaj koji se zadovoljava vidljivom lepotom ostaje u okvirima „ljudske ljubavi“. A onaj koji je neosetljiv čak i za vidljivu lepotu, ili se srozava u razvrat ili, još gore, radi čulnih zadovoljstava odbacuje već dostignuto kontemplativno stanje, postaje žrtva „životinjske ljubavi“ (*amor ferinus*)⁵⁰, koja je, prema Fičinu, pre bolesti nego porok; to je oblik ludila izazvan zadržavanjem štetnih sokova u srcu⁵¹.

Sam Fičino vodio je neporočan i umeten život, kakav je smatrao da odgovara dostojanstvu naučnika i da mu čuva zdravlje. Međutim, njegov komentar na *Gozbu* nije zbitka moralnih propisa. On se opire moralnim klasifikacijama na

isti način na koji se čitava njegova filozofija opire alternativama kao što su optimizam-pesimizam, imanentnost-transcendentnost, senzualizam-konceptualizam.

Lako se može videti koliko je ova filozofija morala podstaci imaginaciju svih onih koji su, u jednom vremenu naraslih psiholoških pritisaka, težili za novim formama izražavanja onih strahovitih, ali ipak plodonosnih konflikata svoga doba: sukoba između slobode i prinude, vere i misli, bezgraničnih želja i ograničenih mogućnosti ispunjenja. U isto vreme, međutim, slavljenje uzvišene ljubavi otrgnute od „niskih pobuda“, ali koja ipak dozvoljava intenzivno uživanje u vidljivoj i opipljivoj lepoti, moralo je odgovarati ukusu otmenog ili tobože otmenog društva.

Tako su standardna dela u kojima je izlagana neoplatonistička teorija ljubavi, a to će reći Fičinov *Komentar Platonove Gozbe*, kasnije obično navođen kao „Fičinov *Convito*“, kao i komentar Pika dela Mirandole na jednu dugačku poemu Dirolama Benivieniija, koja je, opet, pesnička obrada Fičinove doktrine, imala veoma oskudnu pratnju, bar ukoliko se tiče čisto filozofskih dela⁵²; *Dialoghi d' Amore* Leonea Ebreja je jedina rasprava iz šesnaestog veka koja se može smatrati delom jednog konstruktivnog mislioca⁵³. Pa ipak su ta dela izvršila ogroman uticaj, kako direktan tako i indirektan, na slikare, pesnike i one koji bi se mogli nazvati „poetski mislioci“, od Mikelandela do Đordana Bruna, Tasa, Spensera, Dona i čak Šafsbjerija⁵⁴. S druge strane, ona su izazvala pravu poplavu „Dijaloga o ljubavi“, uglavnom severno-italijanskog porekla, a ovi su u društvu čimkvečenta, izgleda, igrali ulogu sličnu onoj kakvu danas imaju popularne knjige o psihanalizi. Ono što je nekada bilo jedna duboka filozofija pretvorilo se u neku vrstu društvene igre, tako da su „najzad dvorjani smatrali neophodnim delom svoga zanimanja da znaju koliko i kakve vrste ljubavi postoje“, da citiramo zajedljivu primedbu jednog filologa iz šesnaestog veka⁵⁵.

Prototipovi ovih dijaloga su *Asolani* Pijetra Bemba⁵⁶ i *Corrigiano* grofa Baldasara Kastiljonea (građanina Mantove), koji plaća svoj dug Bembu, čineći ga tumačem „platonске“

doktrine⁵⁷. Po stvarnom shvatanju Ficcinove filozofije, literarnoj veštini i snazi vizije *Asolani* i, u nešto manjem stepenu, *Corrigiano* daleko nadmašuju sve ostale primere svoje vrste, mada neki od ovih pokazuju veće pretenzije u smislu dubine i znanja⁵⁸. Pa ipak Bembo i Kasiljone ni u kom slučaju nisu bili konstruktivni mislioci. Želja im je bila da očaraju svoje čitaoce — Bembo čisto pesničkim intencijama, Kasiljone blago vaspitnim ciljevima — hvatajući ih na mamac jedne istančane društvene atmosfere i lepe dikcije. Opravdano je primeceno da je njihov odziv na neoplatonističku filozofiju bio „u suštini estetički“⁵⁹.

Kao posledica toga firentinska jevanđelja su se širila u jednom često privlačnom⁶⁰, ali uvek razvodnjenom i, što je još važnije, „socijalizovanom“ i feminiziranom obliku.

Radnja Ficcinovog *Convito* dešava se u jednoj raskošnoj sobi Vile Medici u Kaređi, gde se devet članova „platonске porodice“ okupilo da proslavi sedmi novembar (navodno datum Platonovog rođenja i smrti) svečanom predstavom originalne gozbe⁶¹. Radnja tipičnog „Dijaloga o ljubavi“ smeštena je u mirisne vrtove otmehih dama⁶² ili čak budoare obrazovanih kurtizana, od kojih se jedna, Tulija d'Aragona, potrudila da i sama napiše dijalog *O beskrainosti ljubavi*⁶³. Kada Firentinci navode konkretne primere fizičke i moralne lepote, oni još uvek citiraju Fedra i Alkibijada. Pisci „Dijaloga“ definišu, opisuju i hvale lepotu i vrlinu žene⁶⁴, i često pokazuju veliko interesovanje za pitanja etikcije u odnosima između polova⁶⁵. Nije onda čudno što se ovde upravo razlika između „nebeske“ i „obične“ ljubavi povremeno pojavljuje u pomalo iskrivljenom obliku. Neki pisci je svode samo na razliku između „časnog“ i „nečasnog“ osećanja⁶⁶, drugi jaz između „Dve Venere“ proširuju do te mere da uzdizanje od „*Venere Volgare*“ do „*Venere Celeste*“ izgleda neizvodivo⁶⁷. Ukratko, ono čemu ova literatura stvarno poučava jeste mešavina Petrarke i Emili Poust, izražena neoplatonističkim jezikom⁶⁸.

Razlika između Ficina i Pika, s jedne, i Bemba i Kasiljonea, s druge strane, ukazuje na razliku između Firence i Venecije. Dok se firentinska umetnost zasniva na crtežu, plastičnoj čvr-

stoći i arhitektonskoj strukturi, venecijanska umetnost zasniva se na boji i atmosferi, likovnoj sočnosti i muzičkoj harmoniji⁶⁹. Firentinski ideal lepote našao je svoj tipičan izraz u kipovima ponosito uspravnog Davida, venecijanski u slikama Venere u ležećem stavu.

Značajnu ilustraciju ovog kontrasta pružaju dve kompozicije, jedna firentinska a druga venecijanska, koje neoplatonističku teoriju ljubavi prenose u slike; njihov međusobni odnos sličan je odnosu između jedne ortodokсне firentinske rasprave o ljubavi i *Asolani* Pijetra Bemba.

Jedna od ovih kompozicija je gravura radena po Baču Bandinelliju, koju Vazari opisuje kao *Boj Kupidona i Apola, u prisustvu svih bogova* (slika 107)⁷⁰. Na njoj su predstavljene dve skupine klasičnih božanstava, utvrđene s dve strane jedne duboke klinure. U skupini s leve strane nalaze se Saturn, Merkur, Dijana i Herkul (to jest božanstva dubokomislenosti, pronicljivosti, čednosti i muževne snage), a predvode ih Jupiter i Apolon; ovaj poslednji je baš hitnuo strelu na svoje protivnike. Drugu grupu, koju uglavnom sačinjavaju Vulkan, njegovi pomoćnici i razne nage prilike oba pola, predvode Venera i jedan Kupidon satirskog lika, koji, na njen nagovor, upravlja strelu na Jupitera. Iznad Apolonove grupe nebo se razvedrava, dok drugu polovinu prizora, gde se nalazi Venerin hram i u pozadini zapaljene ruševine, prekriva mratan dim što kulja iz jednog velikog roga. Na oblacima u sredini lebdi jedna lepa žena, sa levom rukom podignutom u pokret koji odaye tugu; njen spušten pogled upravljen je prema Venerinoj grupi, ali u pruzenoj desnoj ruci ona iznad Apolonovih prisaša drži jednu vazu iz koje izbijaja plamen bez dima.

Značenje ove gravure nalazi se u sledećim kupletima: „Ovde se božanski Razum i mutna ljudska Požuda bore jedno s drugim, pred tobom, plemeniti Duše, kao sudijom. Ti, međutim, ovde prosišaj svetlo na časna dela, tamo pokrivaš nečasna oblacima. Ako Razum pobedi, on će sijati na nebeskom svodu zajedno sa suncem. Ako pobedi Venera, njena sflava na zemlji biće samo dim. Naučite, vi smrtnici, da zvezde stoje isto toliko iznad oblaka, kao što sveti Razum stoji iznad niskih prhteva“⁷¹.

Ovo objašnjenje pre će zbuniti nego uputiti na pravi put one koji nisu upoznati sa sistemom i terminologijom ortodoksnog firentinskog neoplatonizma. Pazljivi čitaoci Ficčina i Pika, međutim, odmah će shvatiti da ova borba, koju vode Kupidon, Venera i Vulkan (koji ovdje predstavljaju njihovog kovača oružja) protiv boga sunca, Apolona, i njegove pratnje koju čine božanstva sa više mudrosti i vrline, ilustruje, s jedne strane, zategnute odnose između Niže Duše i Razuma, a s druge, specifičan položaj u kome se nalazi Duh. Podsetimo se da u borbi između Razuma i nižih prohteva *mens* Duh ne učestvuje niti direktno utiče na ishod (otuda izraz "*arbitrio tuo*"). Međutim, *mens* ne može potpuno da prenebregne nemire ispod sebe (otuda spušten pogled i ljuti pokreti lika "*Mens*"), pa mora da osvetli Razum plamenom božanske mudrosti⁷².

Interesantno je, imajući na umu ovu gravuru, proučiti Ticijanovu *Svetu i profanu ljubav* iz galerije Borgeze⁷³, radenu oko 1515. godine, kada je uticao Bembovog dela *Asolani* bio na vrhuncu (slika 108). Mada bi između ove dve kompozicije teško mogla da postoji veća razlika nego što jeste, i po stilu i po raspoloženju, one ipak imaju neke zajedničke crte. U obema se u ruci najistaknutijeg lika vidi vaza puna nebeske vatre; u obema je izražen kontrast između jednog uzvišenog i jednog manje veličanstvenog principa i u obema ovaj kontrast simbolizuje poznati postupak na dva dela podeljenog "*parisage moralisé*"⁷⁴: pozadina Ticijanove slike takode je podeljena na dve polovine, jedan slabo osvetljen predeo sa utvrđenim gradom i dva divlja ili pitoma zeca (simbolima životinjske ljubavi i plodnosti)⁷⁵, i jedan više rustičan i manje raskošan, ali vedriji pejzaž sa stadom ovaca i seoskom crkvom.

One dve žene na Ticijanovoj slici veoma su slične dvema personifikacijama koje opisuje i tumači Čezare Ripa pod imenom "*Felicità Eterna*" (Večno Blaženstvo) i "*Felicità Breve*" (Kratko ili Prolazno Blaženstvo). "*Felicità Eterna*" je blistavo lepa, plava, mlada žena, čija nagota označava njen prezir prema prolaznim zemaljskim stvarima; plamen u njenoj desnoj ruci simbolizuje ljubav prema bogu. "*Felicità Breve*" je "dama" čija žuto-bela haljina predstavlja znak "zadovoljstva". Ona

je iskličena dragim kamenjem i drži jedan sud pun zlata i dragulja, simbole lažne i kratkotrajne sreće.

Iz ovog opisa saznajemo da je predstavljavanje naporedo nage žene sa vatrom u ruci (što je u Bandinellijevog gravuri atribut "*Mens*", a takode i atribut hrišćanske vere i "*Caritas*") i bogato odevene dame krajem šesnaestog veka još uvek shvatanje kao antiteza između večnih i prolaznih vrednosti. Pa ipak Ripini termini ne mogu adekvatno da odrede sadržinu Ticijanove slike. "*Felicità Eterna*" i "*Felicità Breve*" sačinjavaju jedan moralni i čak teološki kontrast, isto toliko nepomirljiv kao onaj koji je dat na dvema francuskim tapiserijama u Muzeju dekorativnih umetnosti, na kojima jedan omen čovek, osnažen teškim radom, samomučjenjem, verom i nadom i spašen božjom milošću, predstavlja kontrast jednoj dami, predanoj svetovnim težnjama i povezanoj sa Slepim Kupidonom (slika 116, 117)⁷⁶. Ticijanova slika, međutim, nije dokumentat neosrednjovekovnog moralizma već neoplatonističkog humanizma. Njegovi likovi ne izražavaju kontrast između dobra i zla, već simbolizuju jedno načelo u dva oblika postojanja i dva stepena savršenstva. Naga prilika uzvišenog duha ne predstavlja ovozemaljsko stvorenje, sa kojim pristaje da sedi na istom sedištu, već joj jednim blagim, uveravajućim pogledom, izgleda, saopštava tajne jedne više oblasti; a, osim toga, nika se ne može prevideti više nego sestrińska sličnost ta dva lika.

U stvari, naziv Ticijanove slike treba da glasi: *Geminae Veneres*. Ona predstavlja "Veneru blizakinje" u fičnovskom smislu i sa svim fičnovskim implikacijama. Naga prilika je "*Venere Celeste*" i simbolizuje princip univerzalne i večne, ali čisto inteligibilne lepote. Onaj drugi lik je "*Venere Volgare*" i simbolizuje "generativnu silu" koja stvara prolazne, ali vidljive i opipljive slike Lepote na zemlji: ljude i životinje, sveće i drveće, zlato i drago kamenje, kao i dela stvorena umetnošću ili veštinom. Otuda su obe, kako se Fičino izrazio, "časne i vredne hvale, svaka na svoj način"⁷⁷.

Kupidonov položaj između ovih dveju Venera, mada je nešto bliži "zemaljskoj" ili "prirodnoj", kao i činjenica da on meša vodu u basenu, može da izražava neoplatonističko verovanje

da ljubav, načelo kosmičke „smeće“; deluje kao posrednik između neba i zemlje⁷⁸; a činjenica da je Ticianov basen jedan starijski sarkofag⁷⁹, prvobitno namenjen smeštaju nekog leša, ali sada pretvoren u izvor života, mora da naglašava ideju o onome što je Ficino nazivao *vis generandi*.

Tician nije imao potrebe da objašnjava svoju *Svetu i profanu ljubav* kakvom učenom latinskom pesmom. Čak i oni koji nisu bili svesni pravog naziva *Geminae Veneres* mogli su da razumeju tu sliku; pre će naučnik nego „navrni posmatrač“ imati teškoće u njenom tumačenju. Tamo gde Bandineli pokazuje komplikovanost i strogu linearnost Tician pokazuje jednostavnost i čulnu kolorističnost. Tamo gde je Bandineli mračan i dijalektičan Tician je jasan i poetičan. Dok Bandineli prikazuje „Razum i Čulnost“ u ogorčenoj, neodlučenoj borbi, Tician slika divnu harmoniju između inteligibilne i vidljive lepote. Ukratko, u jednom slučaju imamo neoplatonizam u tumačenju jednog firentinskog maniriste, u drugom slučaju neoplatonizam u tumačenju jednog predstavnika vencesijanske zrele renesanse. *Sve stvari su nage i otvorene*

I pored sve svoje originalnosti Ticianova slika je i po svojoj ikonografiji i po svojoj kompoziciji vezana za raniju tradiciju.

Renesansni je bilo dobro poznato da je Praksitel izvajao dva čuvena kipa Venere, jednu odevnu, a drugu nagu, i da je ta naga, pošto su je odbacili stanovnici Kosa, postala ponos ostrva Knidosa⁸⁰. Verovatno je na bazi ovog podatka Mantegna dobio savet da uključi „dve Venere, jednu nagu a drugu obučenu“ (*doi Veneri, una vestita, l'altra nuda*)⁸¹, u svoje *Carstvo Komusa*, skup klasičnih božanstava koja uživaju u muzici Orfeja nakon izbacivanja nepoželjnih elemenata. Nije moguće dokazati da su ove *doi Veneri* već bile radene s namerom da predstavljaju nebesku i „zemaljsku“ ili „prirodnu“ Veneru, ali to izgleda prilično verovatno, s obzirom da su neki učeni prijatelji Izabele d'Estje, za koju je izradena slika o Komusu, bili veliki autoriteti po pitanju „platonске“ ljubavi⁸², a i Lukijan je nagu boginju iz Knidosa nazvao *„Aphrodite Ourania“*⁸³. Predstavljajte naporedo jedne nage, a druge obučene Venere bilo je, u svakom slučaju, očigledno

dobro poznato jednoj grupi humanista i umetnika, blisko povezanih sa Ticianovim sopstvenim krugom.

Kompoziciona shema, međutim, vodi poreklo od jednog veoma starog tipa slika, za koju izraz „debatna slika“ izgleda dobar naziv; to je slika koja predstavlja dva alegorična lika koja simbolizuju i zastupaju dva različita moralna ili teološka načela. Interesantno je primetiti da su ovakve debate ili *symkriseis* bile česte u klasičnoj književnosti, dok se klasična umetnost ograničila na predstavljanje dramatičnih prizora stvarnih borbi, kakve su one između Apolona i Marsovaca ili između Muza i Sirena; tek je hrišćansko naglašavanje „reči“ omogućilo stvaranje jednog „dijaloškog“ tipa slike⁸⁴, koji bi se mogao prilagoditi sporovima apstraktnih personifikacija. Tamo gde partneri debate predstavljaju pojmove kao što su „Priroda“ i „Razum“ (slika 111), ili „Priroda“ i „Ljupkost“ („Priroda“ se često poistovećivala sa Evom, a „Razum“ ili „Ljupkost“ sa Devicom Marijom, to jest „novom Evom“), jedan od njih je nag, a drugi obućen; i sasvim je verovatno da je nalice francuske Konstantinove medalje (iz oko 1400. godine), na kojoj je prikazano kako „Priroda“ i „Ljupkost“ stoje sa dve strane Kladenca Života (slika 110), bilo isto tako dobro poznato Ticianu kao što je njeno lice bilo poznato vajarima Certeza di Pavia⁸⁵.

U svim ovim primerima, kao i u jednoj zanimljivoj vizantijskoj minijaturi na kojoj je predstavljen sv. Vasilije između „Ovezemaljske Streće“ i „Nebeskeg Života“ (slika 109)⁸⁶, obučena žena simbolizuje uzvišeniji princip i obratno, dok su u Ticianovoj slici *Geminae Veneres* uloge obrnute. Ovo ne iznenađuje s obzirom na ambivalentnost nagote kao ikonografskog motiva. Stvarna nagota je ne samo u Bibliji već i u rimskoj literaturi često smatrana neprijatnom, jer je ukazivala ili na siromaštvo ili na bestidnost⁸⁷. U figurativnom smislu, međutim, ona je najčešće poistovećivana sa jednostavnošću, iskrenošću i pravom suštinom stvari, za razliku od opširnosti, lažnosti i spoljašnje pojave. Sve stvari su „nage i otvorene očima“ boga⁸⁸. *Gymnos logos* je otvoren, iskren govor. *Nuda virtus* je prava vrлина koja je bila cenjena u dobru, stara vremena,

NEOPLATONISTIČKI POKRET U FIRENCI
 ΗΑΡΜΟΝΙΑΚΗ ΣΤΙΧΗ → ΔΕΒΑΤΝΑ ΣΤΙΧΗ 125

stvarni
 dijaloški
 slika

debatna slika
 Zepa

onda kada se bogatstvo i društveni ugled nisu smatrali važnim⁸⁹, a već Horacije govori o *nuda Veritas*⁹⁰, mada su grčki pisci, što je veoma karakteristično, radije zamišljali Istinu kao odevenu u jednostavno ruho⁹¹.

Kada je krajem klasičnog perioda stvarna nagota postala u javnom životu toliko neobičajena da ju je, kao i svaku drugu „ikonografsku“ karakteristiku, trebalo „objašnjavati“, objašnjenje je tako moglo da bude i nepovoljno i povoljno. Oni isti pisci koji su tako obilato zamerali nagoti Kupidona i Veneri tumacili su nagotu triju gracija kao znak neiskvarene ljupkosti i čestitosti⁹². U srednjem veku verovalo se da Ukroitelji konja na Monte Kavatu predstavljaju dvojicu mladih filozofa po imenu Fidijs i Praksitel, koji su želeli da budu portretisani nagi, jer nisu imali potrebu za posredovanjem ovozemaljskih stvari i zato što je sve bilo „nago i otvoreno njihovim očima“⁹³.

* Srednjovekovna moralna teologija razlikovala je četiri simbolična značenja nagote: *nuditas naturalis*, prirodno stanje čoveka, koje doprinosi smernosti; *nuditas temporalis*, neposedovanje ovozemaljskih dobara, koje može biti dragovoljno (kao kod apostola ili monaha) ili izazvano siromaštvom; *nuditas virtualis*, simbol nevinosti (uglavnom nevinosti stečene priznanjem) i *nuditas criminalis*, znak požude, taštine i odsustva svih vrлина⁹⁴. Umetnička praksa, međutim, praktično je isključila poslednji od ova četiri tipa⁹⁵, i gde god je srednjovekovna umetnost davala hameran kontrast između jedne nage i jedne obučene figure, nedostatak odeće označava princip niže vrednosti. Jedan dobar primer *nuditas naturalis* pružaju gorepomenuti dijalozni između „Prirode“ i „Ljupkosti“, ili „Prirode“ i „Razuma“.

Tek proto-renesansni duh tumaći nagotu Kupidona kao simbol „duhovne prirode“ ljubavi (Francésko Barberino) ili upotrebljava jedan potpuno nag lik za predstavljajanje jedne vrline; pa čak i tada je muskarac u početku bio manje šokantan nego žena. Nikolo Pizano mogao je da upotrebi nagoog Herkula kao personifikaciju Čvrstine još negde oko 1260. godine (predikaonica Kristionice u Pizi)⁹⁶, ali se tek između

Proto renesansni duh
naga
i 2. naga
nagoti

1302. i 1310. godine njegov sin *Dovani* usudio da u skupinu Vrлина, koje u njegovoj predikaonici Katedrale u Pizi podupiru kraljevski lik *Maria-Sponsa-Ecclesia*, uključuje jednu Umerenost ili Uzdržljivost, oblikovanu po ugledu na jednu klasičnu „*Venus Pudica*“ (slika 113)⁹⁷.

Ove nage personifikacije vrline su u ikonografskom smislu još strogo crkvenog karaktera, a to je slučaj sa najranijim predstavama „gole Istine“, koja se pojavljuje u početku (negde oko 1350. godine) u društvu jedne obučene *Misericordia*, da ilustruje sledeći stih iz Psalmata LXXXIV: „Mlitosrde i Istina nalaze se zajedno; Pravедnost i Mir ljube se“ (slike 112, 114)⁹⁸. U italijanskom kvatrocentu, međutim, pojam „gole Istine“ prenet je na svetovni plan. Za ovo je uglavnom odgovoran Leone Battista Alberti, koji je u svojoj *Raspravi o slikarstvu* (prva verzija na latinskom 1436. godine) skrenuo pažnju moderno nastrojenih slikara na „Apelesovu klevetu“, koju opisuje Lukijan: osudu i kažnjavanje nevine žrtve, koju naknadno opravdavaju Kajanje i Istina⁹⁹. U svom opisu ove alegorije Alberti je sledio veran prevod grčkog teksta, koji je dao Gvarino da Verona. Međutim, dok je Lukijan, koji o pojavi Istine ne govori ništa, opisao Kajanje kako „plače posramljeno“, Alberti je izokrenuo situaciju, rekavši: „posle Kajanja pojavila se jedna mlada devojka, sramežljiva i stidljiva, po imenu Istina“ (*„una fanciulletta vergognosa et pudica, chianata: la Verita“*)¹⁰⁰. Ovo prenošenje epteta *pudica* ili *pudibunda* sa Kajanja na Istinu — promena tako mala da je do sada ostala neprimеćena — ipak je značajno. Naime, dok kajanje nаgoveštava osećanje krivice blisko sramoti, razumljivo je da Istina ne bi mogla da bude „sramežljiva i stidljiva“ da nije njene nagote; to dokazuje da je Alberti već zamišljao Istinu kao nagu priliku tipa „*Venus Pudica*“, kao što se pojavljuje na Botičeljevom panelu u palati Ufici i mnogim drugim parafrazama i predstavama teme Kleвете (slika 115).

Tako je lik *nuda Veritas* postao jedna od najpopularnijih personifikacija u umetnosti renesanse i baroka; već smo se susreli s njom u mnogobrojnim slikama „Istine koju otkriva

Dovani Pizano

da je kugla od stakla znači da se ova harmonija može lako raspasti, jer „staklo svojom lomljivošću označava ništavnost svih stvari na zemlji“¹¹⁴. Ovo je možda najsuprotnija tačka u celoj alegoriji. Muškarac, dok uzima svoju nevestu, posvećuje joj svoju ljubav, veru i nadu; a ona, prihvatajući i njegovu vlast i njegovu odanost, oseća se odgovornom za nešto što je isto toliko savršeno koliko i krhko; njihovu zajedničku sreću.

Ticijanova slika, međutim, nije samo alegorijski, već i mitološki portret. Nežan odnos jedne lepe žene u jednog muškarca u oklopu, kombinovan s prisustvom Kupidona, nagoveštava da se radi o Marsu i Veneri. U stvari, dok su neki od Ticijanovih sledbenika i imitatora pokušavali (ne mnogo uspešno) da promene alegorijske elemente „slike o d'Avalosu“¹¹⁵, drugi su je koristili kao model za dvostruke portrete otmenih parova koji su predstavljali Marsa i Veneru. To je, na primer, slučaj sa jednom slikom iz škole Paola Veronezea¹¹⁶; sa dvema slikama Parisa Bordonea, od kojih je bar jedna očigledno venčana slika, jer je na njoj prikazana dama kako bere nekim već dunju, koja je svadbena voće *par excellence* (slika 121)¹¹⁷; kao i sa jednom Rubensovom slikom¹¹⁸.

Možda neobično izgleda činjenica da su se ugledni verenici i tek venčani parovi slikali kao Mars i Venera, čiji odnos nije bio baš najegalniji. Pa ipak takav postupak nije bio bez presedana i opravdanja. Sjedinjavanje lepote i hrabrosti izgleda, na neki način, prirodnije nego sjedinjavanje lepote sa zanatskom veštinom; u stvari, kod Hesioda i Pausanije postoji dokaz da je Mars bio zakoniti muž Venerine mame, a što znači da je Homer udao za Vulkanu¹¹⁹, kao i da su imali kćer koja se zvala „*Harmonia*“, to jest Harmonija. Homerovska verzija nikad nije potpuno uništena u staru tradiciju. Ona je nastavila da se, u nešto izmnutom obliku, provlači u pozno-antičkoj i srednjovekovnoj mitografiji¹²⁰, kao i u učenijim spisima renesanse¹²¹; nju je prihvatilo zdravo za gotovo jedan vizantijski pesnik po imenu Maksimos Planudes, koji opisuje svadbeni pir Marsa i Venerine kao da ona nikad nije bila udata za Vulkanu¹²²; i, što je još važnije, ona je uvek ostala osnovna kosmoloških i, kasnije, astroloških spekulacija. Kod Lukrecija koji

Mars & Venera → slično kao u svim drugim slikama se radi o harmoniji

NEOPLATONISTIČKI POKRET U FIRENCI

je, sećamo se, tumačio Veneru kao veliku stvaralačku snagu u prirodi, ona je jedina u stanju da neutralizuje destruktivni princip koji simbolizuje Mars¹²³; u Nonosovoj *Dionysiaci* i Stacijusovoj *Thebais* ideja da jedino ljubav i lepota mogu da ublaže neslogu i mržnju i da njihovo sjedinjenje proizvodi univerzalnu harmoniju, postala je toliko važna da je Harmonija, čerka Venerine i Marsa, skoro sveprisutna u obema pesmama¹²⁴; a u svakoj astrološkoj raspravi nalazi se aksiom da Venera svojom blagošću smiruje razjarenost Marsa, dok on, njen „pro-sac“, nikad nije dovoljno jak da slomi njenu moć nežnosti. Firentinski neoplatonisti su ovo učenje snabdeli dubljim metafizičkim objašnjenjima¹²⁵.

Na taj način je Ticijan, poistovetjujući kakav otmeni ljubavni par s Marsom i Venerom, poređio njihovu zajednicu ne sa skrivenim strastima homerovskih ljubavnika već sa srećnim spojem dveju kosmičkih sila, iz koga se rađa harmonija. Zato je on ponovo uspostavio jedan tip, već poznat antonijskom periodu rimske umetnosti, kada su alegorijska tumačenja mita i mitološko portretisanje bili podjednako *en vogue*. Ticijanu je mogla biti dobro poznata više puta ponovljena mramorna skupina Komodus i Krispina, koja ovaj carski par predstavlja, tako reći, kao „Marsa i Veneru u sjedinjenju“¹²⁶; i kompozicija, slična slici o d'Avalosu, izuzev što na njoj „Venera“, a ne „Mars“, igra aktivniju ulogu (ilustracija na str. 108).

Već je opšteprihvaćeno da takozvana *Alegorija markiza d'Avalosa* mnogome anticipuje jedno od Ticijanovih poslednjih remek-dela, *Vaspitavanje Kupidona* iz Galerije Borgeze (slika 119)¹²⁷. Na toj slici jedna mlada žena sa krunicom u kosi — rukav joj je pričvršćen iznad lakti nekom vrstom narukvice, kao i na slici iz Luvera — vezuje oči jednom malom Kupidonu ščućurenom u njenom krilu, dok jedan drugi Kupidon, čije oči nisu vezane, stoji naslonjen na njeno rame i skrće njenu pažnju na sebe. S desne strane približavaju se dve devojke, noseći oružje ljubavi. Jedna od njih nudi svoj luk, a druga, nešto bliža glavnoj skupini, nosi topolac.

Opšte značenje ove kompozicije nije nejasno. S obzirom da se u Ticianovim delima ne pojavljuje nijedan drugi Slepi Kupidon, to imamo pravo da ovaj kontrast između dva mala boga ljubavi smatramo namernim. Motiv mlade žene s krunom, koja preko ramena gleda Kupidona, vodi poreklo od jedne klasične formule koja izražava ono što bi se moglo nazvati „Napravno ubedivanje“. Ova formula upotrebljena je, na primer, u helenskim predstavama Polifema ili Parisa kako se prepuštaju podstrekavanju Erosa (slika 120)¹²⁸; uticaj ove formule, sa Erosom pretvorenim u anđela, na renesansnu umetnost ogleda se u Mikelandelovom Isaiji. Junakinja naše slike, međutim, pre je izložena odvratanju nego uveravanju. Ona vezuje oči Kupidonu koji se nalazi na njenom krilu, a pri normalnom toku događaja luk i strele, koje donose one dve devojke, trebalo bi da budu date njemu, kako bi mogao da krene u svet, da „čini svoje zlo“.

Ovome se izričito protivi onaj drugi Kupidon; s obzirom da je jasnovid, on predviđa nevolju, ako se opasno oružje preda jednom slepom, malom dečaku, koji ispaljuje strele nasumce, kako bi prouzrokovao kratkotrajne i varljive strasti. Da li on predlaže da se zavoj s očiju njegovog suparnika skinu¹²⁹ ili sam isitiče svoje pravo na luk i strele, stvar je pretpostavke, mada ova druga interpretacija izgleda verovatnija u svetlu činjenice da ima samo jedna garnitura oružja i da devojka u prednjem planu, koja žudno ispituje pogledom lice svoje gospođarice, zadržava tobolac, kao da ne zna šta da radi sa njim. Međutim, jedno je sigurno, junakinja će prihvatiti predlog onog malog saveznika na ramenu: Slepom Kupidonu neće biti dozvoljeno da čini štete sa svojim lukom i strelama. Ona je već završila sa vezivanjem zavoja i okreće uvo njegovom suparniku sa zamišljenim i pomalo namuštenim izrazom, karakterističnim za onog koji „sluša razum“. Osim toga, devojka s tobolcem pokazuje veliku sličnost s likom Bračne Vernosti u *Algoriji d'Avolosa*; međutim, s obzirom da je zavodljivije odevena, možda bi je bilo pogodnije nazvati Bračnom Oda-nošću. Njena snažna i ozbiljna drugarica, odevena u lovačko odelo sa remenom preko ramena, očigledno treba da sugerise ideju o Dijani, boginji čednosti.

Tako vidimo da i Ticianova kompozicija *Vasplavanje Kupidona* ima sve potrebne elemente jedne venčane slike. Junakinja nije ništa manje individualizovana nego na slici *Algorija markiza d'Avolosa*; osim toga, koja bi tema bila pogodnija nego što je „Biranje Lepotino između Slepeg Kupidona i Jasnovide Ljubavi“ — ili, da citiramo omiljene izraze tog perioda, između Erosa i „*Anteros*, *Amor Virtutis*“¹³⁰, pogotovo kad su Bračna Odanost i Čednost prisutne da osiguraju mudro rešenje?

Ostaje, međutim, problem iznalazjenja podjednog imena za glavni lik. Kao konkretno ljudsko biće ona je, naravno, jedna lepuškasta nevesta koja se oprasla sa slepim bogom vragolastih avantura¹³¹. Ali, ko je ona kao „simbolična ličnost“?

Frankući, ponovo naš najstariji svedok, poistovećuje je sa Venerom, a dve devojke naziva „dvema nimfama neprigateljski nastrojenim prema Ljubavi“, rešenim da pobeđe „verolomnog Kupidona vezanih očiju“. On ih čak poznaje i po imenu; jedna je „*Dori*, *Ninja pudica e bella*“, a druga, „opremljena za lov“, jeste „*Arnilla*, *gloria dell' honestate*“^{131a}. Ovu interpretaciju prihvata je Jakopo Manili (1650), koji ukratko registruje ovu sliku kao „*una Venere con due Ninfe*“¹³², dok Karlo Ridolfi (1648) opisuje njen predmet kao „*le Grazie con Cupidine et alcune pastorelle*“¹³³. Ridolfijevu interpretaciju — netačnu čak i sa čisto faktografske tačke gledišta, jer na slici nema više od tri lika — odbacili su moderni istoričari umetnosti, slažući se, manje-više, sa Maniljevom *Venere*. Identifikacija glavnog lika sa Venerom je, u stvari, neosporna, naročito ako se ova Veneta — koja se od Erosa okreće Anterosu — interpretira kao „*Aphrodite Apostrophata*“ ili „*Venus Verticordia*“, koja je smatrana „Trecom Venerom, pored Nebeske i Zemaljske“ i obožavana zato što se „suprotstavlja i oklanja iz duše nepristojne želje i odvraca duh devojaka i žena od čulne ljubavi, usmeravajući ga čistoti“¹³⁴.

Pa ipak Ridolfijeva iznenadjuća tvrdnja, mada možda samo rezultat nerazumevanja Frankućijevih ponovljenih po-minjanja Tri Gracije^{134a}, može da predstavlja odraz jedne starije interpretacije, koja je, kada se posmatra u svetlu rene-

sansnih ideja, potpuno u saglasnosti sa teorijom o Veneri. Naime, dok opšeprihvaćeni mitografski izvori predstavljaju Tri Gracije kao nešto slično Venerinim pomoćnicama ili „dvorkinjama“ (*pedissequae*), platonistički humanisti renesanse počeli su da tumače njihov odnos prema Veneri na jedan više filozofski način. Oni su Tri Gracije smatrali nužnim preduslovom entiteta koji predstavlja Venera, u tom stepenu da su ih nazivali „Trojstvom“ onoga čega je Venera bila „jedinstvo“: smatrano je da one ovaploćuju trojaki vid Venere, to jest vrhovne Lepote, skoro na isti način kao što su bog otac, sin i sveti duh smatrani trojakim vidom Svevišnjeg. Na taj način bilo je moguće zameniti njihova tradicionalna imena (Aglaja, Eufrosina, Talijs) nazivima koji neposredno ukazuju na njihovu koesencijalnost sa Venerom. Nazivali su ih, na primer, *Pulchritudo*, *Amor*, *Voluptas* ili *Pulchritudo*, *Amor*, *Castitas* (oba ova natpisa nalaze se na medaljama Nikola Fiorentina, slika 124)¹³⁵, i to ne uprkos, već zahvaljujući činjenici da je obično privilegija same Venere da bude identifikovana sa *pulchritudo*. Sa ove tačke gledišta postoji neznatna razlika između ove dve interpretacije Ticianovog *Vaspilovanja Kupidona*. Dama koja pravi izbor između Slepeg Kupidona i Jasnovidne Ljubavi predstavljala bi u oba slučaja personifikaciju Lepote, bez obzira da li se *bi* glavna lika identifikovala — kako je, smatram najpodesniji način izražavanja — sa „*Venus Verticordia*“ u pratnji dve nimfe koje predstavljaju Bračnu Odanost i Čednost ili sa „Gracijom *Pulchritudo*“ u pratnji njenih „sestara“ *Voluptas* i *Castitas*¹³⁶.

6. NEOPLATONISTIČKI POKRET I MIKELANDELO

„Mikelandelo je bio čovek sa jakim i dubokom memorijom“ kaže Vazari, „tako da, čim bi makar samo jednom video tuda dela, on ih je savršeno pamtio i mogao njima da se služi na lakav način da jedva iko to ikad primeti“¹.

Lako je shvatiti ovo „da jedva iko to ikad primeti“. Naime, kad god je koristio „tuda dela“, klasična ili savremena, Mikelandelo ih je podvrgavao tako radikalnoj transformaciji da



rezultati ne izgledaju ništa manje „mikelandelovski“ nego njegova samostalna ostvarenja. U stvari, poređenje između Mikelandelovih „pozajmica“ i njihovih prototipova pomaže nam posebno da uočimo izvesne kompozicione principe koji su sasvim njegovi i koji su ostali suštinski neizmjenjeni sve dok njegov stil nije pretrpeo fundamentalnu promenu, primetnu u njegovim poslednjim delima².

Kao primer možemo uzeti motive inspirisane Pjerom di Kozimom; možemo upoređivati *Ignudo* s leve strane Jeremije ili