

Problems in Titian, Ervin Panofski Ticijan i Ovidije , 139-171.

U svetovnim kompozicijama o kojima se do sada diskutovalo, mitološki element, ako je uopšte i prisutan, je ograničen na likove i statične situacije; ne proširuje se na dramatične događaje. Na slikama *Venerina gozba*, *Bahanalije na Androsu*, *Nebeska i zemaljska ljubav*, *Alegorija Markiza del Vasta*, *Obrazovanje Kupidona* i raznim verzijama *Venere i muzičara* – na svim ovim slikama, čak i ako nisu predstavljeni savremenici, klasični Bogovi i Boginje se pojavljuju kao otelotvorenja opšte ideje ili principa, a ne kao heroji ili heroine pojedinačnih priča. Od nas se očekuje da shvatimo šta su oni ili šta predstavljaju, ali ne i da učestvujemo u onome što rade ili zbog čega pate.

Kada je Ticijan pozeleo da ispriča pravu *favolu* (osim uvek privlačne teme Lukrecije, čini se da se malo interesovao za klasične teme ne-mitoloških likova) obično je pronalazio pisanu inspiraciju u Ovidiju. Obzirom na ulogu Ovidija u zapadnom humanizmu od oko 1100. do današnjih dana – ni jedan drugi klasični autor nije obradio toliko mitoloških tema niti je bio toliko revnosno čitan, prevođen, parafraziran, komentaran i ilustrovan – ova činjenica nije ni iznenađujuća ni neobična; nije bezrazložno to što mnoga štampana izdanja Ovidijeve *Metamorfoze* i njihove parafraze nose podnaslove poput *Bible des poètes*, *Malerbibel* ili *Schildersbijbel*.

Pa ipak, Ticijanov odnos sa „pesnikom između dva sveta“, kako je nazivan, je prilično poseban. Mora da je osetio unutrašnju vezu sa autorom koji je bio temeljit i domišljat, čulan kao i svestan tragične zavisnosti čovečanstva od sudbine. Upravo ova unutrašnja veza je omogućila Ticijanu da interpretira Ovidijeve tekstove i bukvalno i slobodno, i sa velikom pažnjom oko detalja i u duhu nesputane inventivnosti. Ni jedan drugi veliki umetnik koji je bio zainteresovan za mitološke priče se nije toliko puno oslanjao na Ovidija i samo iz jednog izraza u tekstu naslikao vizuelne zaključke od tolike važnosti. Pa ipak, ni jedan drugi veliki umetnik koga je Ovidije zadužio nije tako malo oklevao da dopuni tekst drugim izvorima i čak, u makar jednom slučaju, promeni suštinsko značenje teksta. Ticijan, kao interpretator Ovidija, se osećao slobodnim da upotrebi sve vrste vizuelnih modela, antičke ili moderne, dok je, sveukupno, ostajao zavistan od specifične tradicije koja je cvetala svuda oko njega u bezbrojnim ilustrovanim izdanjima, prevodima i parafraziranjima *Metamorfoze*.

Najranija Ticijanova priča zasnovana na Ovidiju – osnovni primer višestruke derivacije u pogledu tekstuelnih kao i vizuelnih izvora – je njegov konačni doprinos uređenju studija Alfonsa d'Estea u zamku u Ferari: *Bahus i Ariadna*, koja je sada u Nacionalnoj galeriji u Londonu, a na koju je Vojvoda morao da čeka do proleća ili ranog leta 1523.

Tema slike je tako neobičajena čak i u klasičnoj, a kamoli postklasičnoj, umetnosti da je Anibal Ronkalji – gospodin koji je dokumentovao slike koje su 1598 nelegalno odnete iz Ferare – nije mogao da je identifikuje na odgovarajući način: on opisuje sliku kao „sliku oblika kvadrata koju je naslikao Ticijan na kojoj je naslikan Laokon“. Ova izjava je razumljiva, jer figura koju je

obavila zmija a koja se nalazi u prednjem delu slike sa desne strane liči verovatno više nego slučajno na Vatikansku grupu, gledano sa strane, čiji gipsani odlivak mora da je postao pristupačan Ticijanu oko 1520. To da je Ticijan uopšte uključio figuru obavijenu zmijom je posledica činjenice da je opisao Bahusa na osnovu Katulusovog opisa imaginarne tapiserije koja prikazuje Bahusa i njegovu svitu kako traže Ariadnu (*Karmina*, LXIV, 257-265) – opis koji ne samo da nabraja takve standardne motive poput mahanja tirsom, udaranje cimbalima i daira i bacanje udova raskomadane junice, već takođe sadrži neproverenu aluziju na neke kaluđere koji se „obavijaju vijugavim gujama“.

Što se Ticijanove slike, međutim, tiče, ovaj Katulusov deo govori samo o opremi i ponašanju sledbenika Bahusa. Inspiraciju za pravu temu je pružio Ovidije – i, karakteristično, dva potpuno različita dela od kojih se nijedan ne može naći u *Metamorfozi*. Jedan od ovih delova – i u ovom pogledu se slažem sa Edgar Vindom – je Ovidijevo sjajno prisećanje Ariadninog drugog i poslednjeg susreta sa Bahusom u FASTI, III, 459 – 516. Ariadnu, koju je Tezej napustio na ostrvu Naksos, spašava Bahuš koji je pronalazi usnulu na obali. Zatim je i on napušta kako bi osvojio Indiju. Ona hoda po liniji vode očajna, protestujući protiv nepouzdanosti oba njena ljubavnika i želeći svoju smrt. Ali Bahuš, vrativši se sa svog trijumfa i prativši je iza ledja, joj se pojavljuje po drugi put. On joj „briše suze poljupcima“ i ona umire u njegovom zagrljaju kako bi podelila njegovu besmrtnost: „Hajde da zajedno dosegne do vrha raja," kaže bog“. Dragulji u njegovoj dijadi se transformišu u sazvežđe poznato kao Korona („Kruna sa Knososa“), što se jasno vidi u gornjem levom uglu Ticijanove slike. Jedino frazom *a tergo forte secutus* možemo objasniti okrenuti položaj Ariadne.

Ali da bi objasnili sam čin Bahusa – a po ovom pitanju se moram složiti sa G. H. Tompsonom – moramo da pretpostavimo dodatni uticaj Ovidijeve *Ars Amatoria* (Ljubavna veština) (I, 525 – 564). Ovde (kao i u kraćem navođenju u *Metamorfozi*, VIII, 174 – 182) razlika između Bahusovog prvog i drugog susreta sa Ariadnom je namerno nejasna. Bahuš već zove Ariadnu „svojom ženom“, obećava joj besmrtnost i objavljuje da će Kruna sa Knososa uvek navoditi „nesiguran brod“ na moru; ona još uvek uzdiše i plače za Tezejem kao da ju je upravo napustio i kao da nije ranije sreća Bahusa. Ali samo *Ars Amatoria* pruža tekstuelnu osnovu za najupešatljiviji motiv na Ticijanovoj upečatljivoj slici: „brz skok Bahusa sa kočija,“ kako je to Kits rekao. „Kada je ovo rečeno, bog je iskočio iz svojih kočija kako se ona ne bi uplašila njegovih tigrova...“

Pomenuto je u prolazu da je Ticijan pozajmio stav Bahusa (koje će, sećamo se, biti obnovljeno u dve Svete Margarete) sa klasičnog Orestovog sarkofaga; suočen sa zadatkom izražavanja najviše emocije okrenuo se klasičnoj umetnosti kao riznici onoga što Varburg ushićeno zove *Pathosformeln* („obrasci strastvene emocije“). Ali ovde je, kao i u drugim slučajevima, Ticijan nadmašio instrukcije. Ujedinjujući kao i intenzivirajući ritam svog klasičnog modela, spustio je desnu ruku, spustio glavu na nivo niži od levog ramena i dodao figuri „krila“ dodavanjem karmin crvenog ogrtača koji se talasa veličanstvenim zamahom. Ideju o „skoku“ je, međutim, predložio Ovidijev *Desilit*.

Jedna mala ali značajna promena, koja svedoči o kombinaciji poštovanja prema slovu i slobode duha koja karakteriše Ticijanom odnos prema Ovidiju, je замена Bahusovih tigrova (koje je i sam pesnik zamenio uobičajenijim panterima) manjim mačkama koje su bile tačkaste a ne prugaste, a koje su stručnjaci identifikovali kao geparde ili leoparda koji se koriste za lov. Gepardi, kao što to njihovo hindustansko ime nagoveštava, su Indijska rasa, a čini se da je njihovo stavljanje umesto tigrova posledica dve struje razmišljanja. Kao prvo, slikar je želeo da zadovolji zainteresovanost svog pokrovitelja za retke, egzotične životinje – zainteresovanost koja je karakteristična za većinu aristokrata iz doba renesanse ali koja je bila tako jaka kod Alfonsa d'Estea da je, 1520., zahtevao od Ticijana da naslika gazelu koja je čuvana u palati Kornaro (Ticijan je revnosno otišao tamo, ali samo da bi saznao da je životinja uginula; međutim, ponudio se da ispuni želju Vojvode tako što će uraditi uvećanu kopiju slike koju je nekada uradio Đovani Belini). Kao drugo, i važnije, Ticijan je želeo da bude savršeno jasno da se Bahuš vratio iz Indije. Mada je neupadljivo, prisustvo geparda potvrđuje pretpostavku da je tema Ticijanove slike Bahusov drugi, i poslednji, susret sa Ariadnom: poistovećujući boga sa Orestom, Ticijan je transformisao čoveka koji ubija ono što mrzi u boga koji pruža besmrtnost predmetu svoje ljubavi, ali na taj način ga i uništavajući.

Bilo je potrebno više od 20 godina i poseban splet okolnosti da nastane Ticijanova sledeća mitološka priča: *Danaja* u Napulju. Naslikana u Rimu za Otavija Farnesu (unuka, sećamo se, pape Pavla III), ova slika je poslužila trostrukoj svrsi: trebalo je da udovolji mladom princu oslukavanjem erotske teme; da prikaže na pravi način klasični mit čije klasično predstavljanje nije bilo poznato u renesansi; i da izazove Mikelandela.

Kod Ovidija se na priču o Danaji – lepoj kćerki Akrisiusa, kralja Argosa, koju je otac utamničio u bronzanoj kuli kako bi je zaštitio od polnih odnosa sa muškarcima, ali koja je, kada joj je prišao Jupiter prikriven zlatnom kišom, postala majka Perseja - često aludira, ali se ne navodi detaljno. I sa jednim kasnim izuzetkom nije bila uključena u ciklus minijatura, drvoreza ili duboreza koji ilustruju pisana ili štampana izdanja Ovidijevih *Metamorfoza* i njihovih parafraziranja.

Srednji vek je, dakle, predstavljao i interpretirao Danaju, prema kontekstu, na mnogo različitih načina: kao savremenu princezu okruženu grupom mladih dama koje čekaju, a ne kao što klasični izvori navode „medicinsku sestru“ ili „staricu“, dok joj Jupiter prilazi prerušen u prodavca nakita; zatim kao personifikaciju Skromnosti, *Pudicitija*, koju štiti kula koja time postaje simbol Čednosti; ili čak kao predstavljanje Device Marije: „Ako je Danaja“, pita naš stari prijatelj Franciskus de Reca, „začela sa Jupiterom putem zlatne kiše, zašto Devica ne bi rodila kada je obremenjena Svetim Duhom?“

Jan Gosart je mogao da razvije šarmantnu, detinjastu Danaju iz srednjevekovnog „*Pudicitija* tipa“. Italijanska renesansa je, međutim, počela ispočetka; i osim zanosne *happax lagomena* poput scene sa Danajom u Baldasar Perucijevom malom frizu u vili Farnesini i Koređovog pohotnog remek dela u galeriji Borgeze, verzije iz Činkvečenta (visoke renesanse) i Seičenta (ranog baroka) podpadaju u dve klase. U jednoj – koja uključuje Anibal Karačijevu *Danaju* koja je bila u kući Bridžvoter i Rebmrantovu poznatu sliku u Ermitažu – figura heroine

je prilagođena Venecijanskom tipu naslonjene Venere tako da je iščekivanje zamenjeno ispunjenjem. U drugoj, ona je poistovećena sa Mikelandjelovom *Ledom* gde smo svedoci trenutka vrhunca onoga što Gete naziva „najdivnijom od svih scena“.

Ovaj „Leda tip“ je usvojio Primatićio na svojoj fresci u galeriji Franje I u Fontanblou (naslikana nešto posle 1540., izgubljena ali preneti preko duboreza Leonarda Tirija kao i preko tapiserije u Bečkom muzeju) kao i Tician na svojim Napuljskim slikama. Moguće je da je Tician poznavao Primatićijevu kompoziciju bilo preko duboreza Leonarda Tirija ili crteža (teško da je mogao lično da se sretne sa Primatićijem, jer kada je on išao u Rim između 1540. i 1542., to je uradio sa ciljem da kupi umetnička dela za Franju I i malo je verovatno da je otišao do Venecije). Ali sigurno je da su i Primatićio i Tician razvili svoje kompozicije iz Mikelandelove *Lede* naslikane 1530., a koja je, to znamo, obojici bila poznata. Moguće je da je Primatićio video original – kao i Rosovu kopiju – u Francuskoj, verovatno u samom Fontablou; Tician je možda video Vasarijevu kopiju koju je on doneo u Veneciju 1541. i prodao, zajedno sa kopijom Mikelandelove *Venere*, Ticianovom prijatelju i klijentu, Don Dijego Hurtado de Mendozi.

Ne sumnjam da je Ticianova heroína *Danaja* trebalo da se takmiči sa *Ledom* Mikelandela, koji je tokom jedne posete Ticianovoj radionici pohvalio „kako se to radi u prisustvu umetnika“ (privatno je pohvalu ograničio na „boju i tehniku“ žaleći što Venecijanski umetnici nikada nisu naučili principe dobrog crteža). Ali postoji, suvišno je reći, onoliko razlika koliko i sličnosti. Mikelandelova *Leda*, kako opravdano Čarls de Tolnej naglašava, nagnje glavu i zatvara oči kao u snu; Ticianova *Danaja* svesno, sramežljivo i veselo podaje, dok njen položaj, stopalo podignute noge čvrsto podupreto kanabeom umesto da visi u vazduhu (što je slučaj kod *Lede*), odaje utisak i oduševljenja i opuštenosti. Pored toga, čini se da su dve ili tri druge niti otišle u materijal Ticianove kompozicije. Mora da je i on sam gledao u ono što je čini se bio klasični izvor Mikelandelove *Lede*: rimski reljef prenet na crtež iz 16. veka koji podseća na Napuljsku sliku ne samo po poziciji i držanju podupiruće ruke (prilično drugačije nameštena i upotrebljena u Mikelandelovoj *Ledi* kao i u Primatićijevoj *Danaji*) već i po prisustvu Kupidona sa desne strane – figura koja verovatno nije zaista bila deo reljefa već je dodata u 16. veku. Dramatizujući stav ovog Kupidona u nasilnu, uplašenu kontraposto poziciju, gde je pokret glave suprotan pokretu torza i nogu, Tician je oponašao ne samo Lisipijansku *Eros savija svoj luk* iz Kapitolino muzeja, već i – možda i više – svoju omiljenu Mikelandelovu statuu: „*Uspeti Hrist*“ u Svetoj Mariji iznad Minerve.

Duh herojske raskoši, pojačan kombinovanim uticajem Mikelandela i antičke kulture, takođe prožima niz od 4 mitološke priče koje je od Ticiani tokom njegovog prvog boravka u Augzburgu, tj., 1548., naručila sestra Čarlsa V, Marija od Mađarske, koja je tada bila Regent Holandije. 1549., priče su ukrasile gornji hol njene palate u Binču ali je sve moralo da se ukloni pred najezdom francuske vojske 1554. Prebačene u Španiju dve godine kasnije, priče su se našle u Kraljevskoj palati u Madridu gde su stradale od ozloglašnog požara 1734. Dve, iako ozbiljno oštećene, su mogle da se restauriraju i sada su u Pradu; druge dve su u potpunosti uništene, mada nam je jedna od njih poznata makar preko duboreza Đulija Sanuta.

Tema za ovu četvorku je uzeta iz Ovidijevih *Metamorfoza*, IV, 455 – 461. U posebnom uglu Hada koji je Ovidije odredio za „prebivalište zlotvora“ – što može objasniti činjenicu da je soba u Kraljevskoj palati u kojoj su bile izložene Ticijanove slike bila poznata kao „Soba gneva“ ili „Soba prokletih“ – Junona posmatra kažnjavanje četiri velika grešnika u sledećem redosledu i na sledeći način: Titije, oskrnavitelj Latone, čiju jetru (centar ljubavne strasti) zauvek proždire lešinar; Tantal, izdajica Olimpijskih tajni, zauvek uzaludno poseže za hranom i pićem; Sizif, najpametniji i najperfidniji muškarac, zauvek nosi težak kamen uzbrdo koji se skotrlja; i Ikson, potencijalni zavodnik same Junone, zauvek se okreće okolo na svom točku.

Čini se da je Ticijan želeo tako da organizuje Ovidijev redosled da je seriju od 4 slika podelio u dva para koja su sa dva naspramna zida gledala jedni na druge: *Titije* (jedno od dva platna koja su preživela u Pradu i koji je pogrešno bio protumačen kao „*Prometej*“ u 16.veku je gledao na *Tantala*, prikazanog preko Sanutove štampe na drugoj strani prostorije; *Sizif* (drugi preživeli rad iz serije) je na sličan način gledao prema *Iksionu*. Kako se sa crteža može zaključiti, makar su u Binšu *Titije* i *Sizif* bili na istom zidu.

Nije sigurno da li je *Titije* nastao pod uticajem Mikelandelovog prikaza iste teme na jednom od njegovih Kavaljeri crteža; ali sigurno je da je položaj Tantala – oslanja se na kamen okružen vodom – nastao iz *Palog Gala* koji je već dva puta pomenut; a ova hrabro neklasična adaptacija klasičnog motiva je omogućila Ticijanu da prikaže nesrećnog heroja – po prvi put i verovatno jedinstveno – u neprilici koju su Homer i Ovidije opisali: „Nemoćan da zahvati vodu dok nadneseno drvo beži od njegovog stiska“ (*Metamorfoze*, IV, 458f.). Pored toga, približavanje stava Tantala stavu *Palog Gala* ga je učinilo privlačnom suprotnosti *Titija*: obe figure su prikazane naslonjene umesto da stoje i proizvode fin obrazac, telo Titija je naslikano visoko, ali se naginje naniže, spuštene ruke; telo Tantala je naslikano niže, ali se on naginje naviše, podignute desne ruke.

Iksion, sećamo se, nije ostavio traga. A o *Sizifu* možemo samo reći da ova grandiozna figura, natovarena do tačke kolapsa - ali koja se nikad ne sruši – i postavljena u veličanstveno paklenu pozadinu, predstavlja još jedan pokušaj da se ulije klasična šema pokreta pomoću Mikelandelove *teribilite*.

Leta 1554., Filip II, koji je tada još uvek bio princ, je primio drugo izdanje *Danaje* Otavio Farensa (što znamo iz pisma koji mu je Ticijan uputio nešto posle 25. jula); slika, koja godinu dana ranije još uvek nije bila završena, se čuva u Pradu. Značajna stilska razlika između dve verzije – druga se istrajnije ponavlja od prve – je već pomenuta u uvodu. Sa ikonografske tačke gledišta, možemo primetiti veće naglašavanje i erotskih i zlokočnih elemenata. Prisustvo malog psa, izgužvane posteljine, izostavljenje tkanine preko bedra u korist gesta *Venus pudica* (koji, kao i obično, naglašava ono što se pretvara da sakriva) daju sceni mnogo intimniji karakter; štaviše, izraz pocrvenelog lica deheroizovane – i, ako se može reći, de-Mikelandelizovane, *Danaje* je tako radostan a ipak tako dalek da se čini da „umire“ u Elizabetском značenju reči.

Sa druge strane, atmosfera nagoveštava mračno predskazanje. Zlatna kiša, gotovo crvenkasta, pljušti iz tamnih oblaka na mračnom, olujnom nebu (čini se da se Jupiter ne pojavljuje kao „Jupiter Pluvius“ (pošiljalac kiše) već kao „Jupiter Tonans“ (gromovnik),

manifestujući sebe ne u laganoj kiši zlata već u strašnoj eksploziji); a ogavna stara negovateljica, koja je zamenila Lisipijanskog Kupidona iz starije verzije, služi ne samo da pokaže mladost i lepotu Danaje, već i da naglasi čudesnu prirodu događaja u kome starica izaziva samo pohlepu ali transformiše svoju mladu gospodaricu u brod čija je sudbina da podari spasioca svetu.

U pismu iz 1554., koji navodi ovu drugu *Danaju* već kao svojinu Filipa, Ticijan objavljuje slanje još jedne mitološke priče, koju je on uprkos razlici u veličini i formatu zamislio kao pratnju *Danaji: Venera i Adonis* koja će, po Ticijanu, ponuditi prijatnu raznolikost dekoracije *kamerina* zato što prikazuje forme sa leđa tamo gde ih je *Danaja* prikazivala spreda; druge aspekte se nada da pruži u tumačenju *Perseja i Andromede* i *Jasona i Medeje*.

Venera i Adonis je prvo poslat u Madrid, ali je uskoro prebačen u London gde je sada prebivao Filip kao novopečeni suprug Marije Tudor. Stigla je malo pre 6. decembra 1554., kada se Filip ogorčeno žalio na stanje slike: bila je unakažena horizontalnom pukotinom u sredini, odvajajući glavu Venere od ostatka tela. Još uvek vidljiva, služi kao znak raspoznavanja originala koji se nalazi u Pradu od mnogih replika napravljenih u Ticijanovoj radionici, sa ili bez njegovog učešća.

Ispunjavajući svoje obećanje da prikaže „ženu sa leđa“, Ticijan je pribegao klasičnom modelu koji se odlikuje činjenicom da je figura koja sedi, gledano otpozadi, okrenuta na takav način da glava i stopala pokazuju različite smerove. Najbliža analogija koju sam mogao da nađem je nagost u takozvanom *Krevetu Poliklitusa*; ali čini se da je posredstvom lepe Hebe u Rafaelovoj *Venčanje Psihe* u vili Farnesini ovaj motiv privukao Ticijanovu pažnju. U pokušaju da opravda okretanje figure Venere, Ticijan ne samo da je napustio stazu ustanovljene ilustrativne tradicije, već je u pravom smislu ponovo napisao ceo mit – zbog čega ga je Rafaelo Bordini oštro kritikovao već 1584.

Locus classicus za priču o Veneri i Adonisu je u Desetoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza* (519 do kraja). Slučajno ranjena jednom od Kupidonovih strela, Venera se zaljubljuje u Adonisa, lepog lovca; voli ga toliko da i sama počinje da se bavi lovom na bezopasan način. Iako joj Adonis uzvraća ljubav, boginja se plaši da je njegova ljubav velika i opasna igra. „Mešajući svoje reči sa poljupcima,“ upozorava ga da ne lovi tako opasne životinje poput lavova, medveda ili veprova; a da se opravda, govori mu kako je smislila transformaciju Hipomena i Atlante u lava i lavicu navlačeći na sebe na taj način neprekidnu mržnju krvožednih zveri. Upozorivši ga još jednom, ona napušta scenu njihovih zadovoljstava – što je prema nekima planina Lebanon – i odlazi na Kipar u kočiji koju vuku labudovi. Tek nakon njenog odlaska Adonisova „hrabrost pobeđuje njene savete.“ Prepušten sam sebi, on odlazi u lov na veprove gde ga čeka smrt.

Ova priča priziva sliku prilično drugačiju od Ticijanove slike. Ovidijev Adonis, odgovoran pre nego neposlušan, ne krši molbe Venere; tek nakon njenog odlaska kroz vazduh (što se odražava na Ticijanovoj slici, izuzev činjenice da njenu kočiju vuku golubice a ne labudovi) on se prepušta izazovu potere. Ticijanov Adonis se, međutim, odvajava od Venere kao što se Jozef odvajava od žene iz Potifara, dok mali Kupidon, nemoćan, leži na leđima.

Ilustrovana Ovidijeva izdanja – uključujući *Métamorphose d'Ovide figurée* sa jako uticajnim drvorezom Bernarda Salomona (prvo izdanje, Lion, 1557.) – sadrže, po pravilu, samo

dve scene iz Adonisa: Venera i Adonis kao srećni par, ona ga drži u krili; i njeno žaljenje nakon njegove smrti. Čak se i inventivni Roso, na jednoj od fresaka u Galeriji Franca I u Fontenblou, ograničava na zadivljujuću varijaciju scene žaljenja, obogaćenu sećanjem na *Naricaljke Adonisu* Biona iz Smirne. Upravo je Ticijan izmislio ono što se može nazvati „Bekstvo Adonisa“ što je suprotno „Venerinom odlasku“ koje je prikazano na crtežu Antonio Molinarija i na koje je ukazano na inače konvencionalnom bakrorezu koji je uradio Hans Bol ili njegovi sledbenici.

U iskušenju smo da tražimo renesansni tekst za koji je moguće da je posredovao između *Metamorfoza* i Ticijanove slike i koji bi objasnio njegovu smelu i često imitiranu transformaciju „Venerinog odlaska“ u „Bekstvo Adonisa“. Ali, čak niiskusni urednici izdanja *Novi variorum Šekspir* nisu uspeali da pronađu takav tekst.

Zašto bi se Šekspirovi učenici mučili da ga traže? Zato što ih muči isti problem kao i istoričare umetnosti. Šekspir, poput Ticijana, interpretira Adonisa kao nevoljnog ljubavnika; u strofi 136 *Venere i Adonisa* on opisuje Adonisovo bekstvo od Venere na sledeći način:

„Ovako odlazi iz slatkog zagrljaja
Tih lepih ruku koje su ga vezale za njene grudi
I ka domu preko tamnog travnjaka hita;
Ostavlja ljubav na njenim ledjima, duboko razalošćenu.
Gledaj kako svetla zvezda pada na nebu,
Tako on klizi u noći iz oka Venere “

Čitajući ove stihove, skloni smo da posumnjamo u pretpostavku da je Šekspir greškom spojio ili zamenio, svog heroja sa tako tako frigidnim likovima i ženomrscima poput Glauka, Narcisa, Hipolita ili Hermafrodita. Šekspirove reči zvuče poput poetične parafraze Ticijanove kompozicije. Obzirom da je slika koju je naručio Filip II ostala u Engleskoj nekoliko godina i bila veoma pristupačna otiscima Đulija Sanuta (iz 1559.) i Martino Rote (preminuo 1583) iz 16.veka, usuđujem se da predložim da je Ticijan – baš kao što će inspirisati Kitsa svojim Bahušom – inspirisao Šekspira novom verzijom priče o Veneri i Adonisu, verzijom koja je dobro obrazložena umetničkim osnovama (tj., slikarevom namerom da predstavi glavnu figuru otpozadi) ali ne i anticipirana, čini se, u književnim izvorima.

U pismu iz 1554., sećamo se, Ticijan je obećao da naslika Filipu dve sledeće slike koje prikazuju „figuru žene“ : *Jason i Medeja* i *Persej i Andromeda*. O *Jasonu i Medeji* se ne može naći trag o nekom daljem pominjanju, dok *Persej i Andromeda* lako može biti identična divnoj slici u Valas kolekciji u Londonu na koju ćemo se ubrzo navratiti. Ali, pre nego što je ova slika isporučena, Ticijan je u Španiju poslao dve druge Ovidijske „mitologije“ koje su tada bile blizu završetka, sudeći po pismu iz 19. juna 1559; 22. ili 27. septembra su bile na putu. Jedna je bila *Dijana i njene nimfe koje je iznenadio na kupanju Akteon*, a druga je bila *Dijana otkriva trudnoću Kaliste*; obe su nekada bile čuvane u kući Bridžvoter, a sada su poverene Nacionalnoj galeriji u Edinburgu.

Suprotno *Danaji* i *Veneri i Adonisu* ove dve slike su pandan jedna drugoj u pravom smislu te reči; poklapaju se u formatu, veličini, kompoziciji i sadržaju. Postoji dosta razloga da

se pretpostavi da su bile zamišljene da se postave na isti zid, slika sa Akteonom sa leve, a sa Kalistom sa desne strane. Obema slikama dominiraju skoro simetrični sistemi presecajućih dijagonala i zavesa koje su simetrično postavljene u gornje uglove. Obe pokazuju pravougaoni stub na srednjoj udaljenosti, blago pomeren u desno na slici sa leve strane, a na levo na slici sa desne strane. I obe prikazuju Dijanu u ulozi lepe i okrutne boginje Čednosti kako se sveti nad nedužnim žrtvama.

Najopaženiji i najpažljiviji kritičar, Elis Voterhaus, je nazvala *Dijanu i Akteona* „prvom baroknom kompozicijom“. Na mnogo načina je ovo mišljenje, koje se može primeniti i na Kalistu, opravdano. Postoji „horor vertikala i horizontala“: čak je i bazen u sceni sa Akteonom nagnut, kao i, iz istog razloga, osnova statue na fontani (malo dete koje nosi urnu iz koje teče voda) na *Dijani i Kalisti*. Planine, šume i polja u pozadini su, kako Voterhaus kaže, „struja koja silazi“; figure u drugom planu su zatamnjene (osim nimfe koja vreba iza stuba na slici sa Akteonom, koja je naknadno dodata slici) kao da je senka pala na njih. Dominantne boje – u glavnom plava, karmin crvena, bela i zlatno braon – se ističu svetlećom, a ipak pretećom jasnoćom koju možemo videti pre oluje. Nije slučajno da je Rubens, koji je bio dobro upoznat sa ove dve Ticijanove slike iz perioda boravaka u Madridu 1624. i 1628., pozajmio sa njih ne jednom već u više navrata.

Pa ipak, ovom trendu prema paroku se suprotstavljaju dve potpuno različite struje: stalni uticaj klasične umetnosti i obnovljen i veoma jak uticaj Manirističnih tendencija. Ove elemente kompozicije ne drži na okupu ni ujedinjujuća sila svetla i senke ni neka vrsta gravitacionog povlačenja u dubinu. Već ono što se može nazvati „složen ritmički niz“ koji se manifestuje unutar i paralelno sa ravni slike. A figure su izduženije i, čini se, pokretljivije u zglobovima nego što to standardi i baroka i visoke renesanse propisuju. Odavno je kao direktna pozajmica iz Manirističke kompozicije prepoznata nimfa sa ledja na slici sa Akteonom: ona potiče sa Parmidaninovog *Dijaninog kupanja*, crteža koji se čuva u Ufici galeriji, a koji je popularizovan preko kjaroskuro otiska koji je pripisan Ugo da Karpiju i duboreza Antonio Fantucija. Istina je da je Parmidaninova nimfa nastala od figure sa Markantoniove *Osude Parisa*; ali postoje i druge sličnosti i moguće je da je cela ideja premeštanja akcenta sa „Dijane i Akteona“ na „Dijanu i njene nimfe na kupanju“ izazvana očigledno veoma popularnom kompozicijom Parmidanina.

Priča o Akteonu je detaljno i jako data u Trećoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza* (131-252). Nesrećni lovac, Kadmusov unuk, nedužno iznenađuje Dijanu i njene nimfe u Boeotijanskoj šumi gde se kupaju u svom svetom izvoru. Besna, boginja prska njegovu glavu vodom izjavljujući „Sada reci da si me video nagu – pod uslovom da možeš da kažeš“. On biva transformisan u jelena koga raskomadaju njegovi sopstevi psi. Ticijanova slika prikazuje samo prvi čin tragedije, fatalnu, bez predumišljaja izvedenu invaziju na Dijaninu privatnost; ono što sledi je nagovešteno samo simbolom: glavom jelena postavljenom na stub.

Prikazivanjem Akteona pre promene, Ticijan se vraća na drvoreze iz najranije ilustrovane edicije Ovidija, počinjući sa prvom iz 1497; većina kasnijih ilustracija ga prikazuje sa glavom jelena na ramenima. To je slučaj, na primer, sa nekoliko minijatura i slika (među kojima je i slika Veroneza koja se nalazi u Muzeju umetnosti u Filadelfiji); sa drvorezom u *Transformacijama*

koji je uradio Ticijanov dobar prijatelj Lodovico Dolče (Venecija, 1533.); kao i sa drvorezom Bernarda Salomona u *Métamorphose d'Ovide figurée* iz 1557. Jedina stvar koju je Ticijan možda prisvojio sa Bernardovog elegantnog malog rada je opšti stav Akteona i zamena kamenog bazena – iako prilično drugačijeg oblika – onim što Ovidije navodi kao „izvor okružen travnatim obalama reke“.

U suštini, međutim, Ticijanova lepa i zlokobna kompozicija ne duguje puno nijednoj prethodnoj ilustraciji mita o Akteonu i od svih njih se razlikuje – a, koliko znam i od narednih verzija – ne samo po takvim ličnim pečatima poput crvene zavesе i crnkinje koja nekako neumesno pomaže Dijani već i neočekivanim prisustvom arhitektonskog okruženja: zanimljiva kombinacija rustičnog stuba sa oronulim Gotskim lukom, što je jedini Gotski luk u Ticijanovim radovima. Ali, ono što izgleda kao trijumf poetske dozvole je zapravo trijumf mašte oplodene pažljivim čitanjem i inteligentnim razmišljanjem. „Postojala je dolina gusto nastanjena borovima i šiljatim čempresima koja se zvala Gargafija i bila je sveta za Dijanu,“ kaže Ovidije pripremajući scenu za sudbonosni događaj (III, 155-160). „U njenim najdubljim dubinama postoji pošumljena pećina koju nije stvorila nikakva umetnost. Genijalnost Prirode je oponašala umetnost; podigla je prirodni svod od živog kamena plovučca i mekane sedre“.

U glavi slikara iz 16.veka dobro upoznatog sa arhitektama i teoretičarima arhitekture ovaj opis lučne građevine koju je napravila „genijalnost Prirode imitirajući umetnost“ je morao da dovede dve blisko povezane ideje: ideja o rustičnosti i ideja o Gotskom stilu. Rustičnost je bila preporučena za takve namerno „neukusne“ tvorevine poput fontana i pećina. Sebastijano Serilio to naziva rusticizovanim komadom arhitekture. Gotski stil je smatran „prirodnim“ koji je izveden iz praistorijskih zaklona koje su držala neporavnana debla umesto stubova oblikovanih i usklađenih po „principima umetnosti“ – stil čiji su stubovi i dalje ličili na drveće i čiji su šiljati lukovi podsećali na žive grane koje se sreću u vazduhu.

Ticijan je tako našao ideju vodilju u Ovidijevom opisu, ali je obrnuo akcenat. Umesto da naslika pećinu gde je „genijalnost prirode“ imitirala umetnost, on je naslikao arhitektonsko okruženje gde je umetnost sledila „genijalnost prirode“. Za njega i njegove savremenike Gotski luk, kombinovan sa rusticizovanim stubom, je bio ljudskom rukom napravljen ekvivalent onoga što Ovidije naziva građevinom „koju je napravila priroda imitirajući umetnost“. Propalo stanje ove građevine, zajedno sa nagibom bazena već pomenutim kao delom uređenja kompozicije, daje utisak da priroda traži natrag svoje.

Poput Akteona i Kalista, čija je priča napisana u prethodnoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza*, je nedužna žrtva božanske nepravde. Kćerka Likaona, kralja Arkadije, ona je pripadala Dijaninoj sviti. Dok se neoprezno odmara nakon naporene potere, Jupiter, lukavo pretpostavljajući da je to sama Dijana, je grli i obeščašćuje, ostavljajući je trudnom. Devet meseci kasnije Dijana i njene nimfe odlučuju da se kupaju. Kalista, postidjena svog stanja, odbija da se priključi pa je njene prijateljice na silu svlače. Dijana je proteruje iz svoje svite, a ona rađa dečaka Arkasa. Uvek ljubomorna Junona prvo loše postupa sa njom, a zatim je pretvara u medvedicu. Kao takva vodi mizeran bedan život mnogo godina dok je njen sin, koji je sada izrastao u moćnog lovca, gotovo ne ubije. U ovom trenutku Jupiter interveniše premeštajući

majku i sina na nebeski svod: Kalista se transformiše u sazvežđe poznato kao „Veliki medved“, a Arkas u sazvežđe Arktofilaks („Čuvar medveda“). Ali junona, i dalje osvetoljubiva, prisiljava Velikog medveda da ostane iznad horizonta celu večnost tako da ne može da pronađe osveženje i pročišćavanje u okeanu poput ostalih sazvežđa.

Po stilu, *Dijana i Kalista* predstavlja, poput svog pandana, spajanje Manirističkih tendencija („složen ritmički niz“ i „izduživanje“) i klasičnog uticaja. Mali vodonoša koji služi kao statua u fontani ima mnogo klasičnih predaka. Nasilni gest nimfe skroz levo, koja otkriva Kalistu sa „takvim naglašavanjem“ da joj podignuta ruka gotovo pokriva lice, takođe već postoji u drevnoj umetnosti, kao i sam stav Dijane. Dok donji deo figure još uvek podseća na Nereide, od kojih je jedna poslužila kao model božanskoj Veneri u „*Nebeskoj i zemaljskoj ljubavi*“, njen gornji deo – desna ruka izdužena i spuštена, leva ruka odmara na ramenu nimfe – čini se otkriva uticaj Helenističkih „reljefnih slika“.

U ikonografiji, međutim, Ticijanova *Dijana i Kalista* ostaje, poput njenog pandana, delo nastalo skoro *ex nihilo* (ni od čega). Prethodna predstavljanja udaljavanja Kaliste nemaju značajne veze sa Ticijanovom kompozicijom. Tamo gde se otkriće Kalistine trudnoće i prikazuje – čega nema u Bernard Salomonovoj *Métamorphose d'Ovide figurée* iz 1557. - , ona je naslikana kako stoji, a scena se često kombinuje sa njenim zavodenjem, kao u drvorezima prvog ilustrovanog izdanja iz 1497. i kasnijim radovima, sa maltretiranjem od strane Junone ili čak sa njenom borbom sa sinom nakon što je transformisana u medvedicu, što je slučaj u Dolčeovim *Transformacijama* iz 1553. Nigde, pa čak ni u seriji od 12 duboreza Leonarda Tirija koje su sve posvećene mitu o Kalisti, ne pronalazimo prethodnike dve najbitnije karakteristike Ticijanove slike: interpretacija Dijane kao ohole figure koja kao da presuđuje (na drugim mestima je nalazimo ili kako se svađa sa Kalistom ili kako se kupu u vodi); i, pre svega, lepo i okrutno nasilje u sceni nasilnog svlačenja dok se Kalisto previja po zemlji. Da bi ponovo sreli drugu od ovih karakteristika, moramo otići unapred do Rembrantove rane i prilično vulgarne slike u kolekciji princa Salm-Salma u Anholtu u Vestfaliji. Bez obzira na sve razlike u stilu i duhu, mislim da Rembrant nije mogao da zamisli ovakvu kompoziciju bez uticaja Ticijana. Sama ideja kombinovanja priča o Akteonu i Kalisti na jednoj slici ne može da bude bez značenja; a u Kalistinom delu nalazimo konkretne sličnosti sa Ticijanom ne samo u ponoženoj žrtvi već i u nekim nimfama, naročito one koja se vidi sa leđa.

Problem je postavljen drugom verzijom slike Dijane i Kaliste koja se čuva u Bečkom muzeju. Ona se razlikuje od Edinburškog originala ne samo po vazdušastijoj i manje kompaktnoj kompoziciji (smanjenje veličine zavesе, izostavljanje figure koja kleči pred nogama Dijane, odvajanje Dijane od figure koja ju je podržavala, transformacija fontane u manje masivnu i konvencionalniju građevinu) već i po pokušaju da se smanji površina nagog tela. Divna naga devojka sa leve strane je zamenjena ogrnutom figurom, njen kontraposto pokret je u skladu sa šemom koju je Ticijan u više navrata koristio nekih 20 godina ranije, a i sama Kalista nije još uvek lišena odeće.

Zbunjujuća činjenica je da se za sliku koja se nalazi ispod zna da se slaže sa originalom, iz čega možemo zaključiti da je ono što je planirano da bude čista replika promenjeno – u

zadnjem trenutku, takoreći – i drugačiju verziju. Čini se sumnjivim da je sve ove promene izvršio sam Ticijan; ali sigurno su bile odrađene po njegovom naređenju i verovatno uz njegovo lično učestvovanje da bi se slagale sa tendencijama u njegovoj poslednjoj fazi. Sklon sam da verujem da slika u Beču – koja je u austrijskom vlasništvu od ranog 17.veka - pripada onim potpunim replikama, kojih je ukupno sedam, skoro svih mitoloških priča koje su napravljene za Filipa II a koje su bile napravljene u Ticijanovoj radionici i ponuđene caru Maksimilijanu II 1568., koji ih je verovatno i prihvatio.

Ova ponuda – napravljena pod prećutnom pretpostavkom da su slike autentična dela Ticijana – je preneti preko Maksimilijanovog Venecijanskog izaslanika, Veit von Dornberga, u pismu iz 28. Novembra. Lista koja je poslata u ovom pismu, pored *Kaliste*, pominje *Akteona koji iznenađuje Dijanu na kupanju*; ali takođe pominje sliku koja pokazuje strašan nastavak ovom nenamernom skrnavljenju: *Basna o Akteonu, transformisan u jelena i raskomadani sopstvenim psima*. U Ticijanovom pismu Filipu II iz 19.juna 1559., pominje se da je on ovu sliku „otposlao“. Ne postoje, međutim, dokazi da je ona ikada stigla u Madrid, a nije ni uključena u listu koju je Ticijan dao kralju 1574., a koja je sadržala spisak slika koje su mu bile isporučene „u poslednjih 25 godina“.

Ovo izostavljanje ne dovodi samo po sebi do nekog zaključka zato što lista iz 1574. na braja samo slike koje (po Ticijanu) još uvek nisu bile plaćene i izostavlja slike kojih nije mogao da se seti. Pa ipak, malo je verovatno da je Ticijan zaboravio, ili da nije bila plaćena slika koja je tako blisko bila povezana sa drugom slikom *Akteona* i *Kaliste*; opravdano, mislim, pretpostavljamo da jedina slika *Akteon raskomadan svojim psima* koja se može pripisati Ticijanu a koja još uvek postoji – slika koja je u svojinu Grofa od Hervuda i čiji se trag može naći u kolekcijama nadvojvode Leopold Viljema od Austrije i kraljice Kristine od Švedske, ali čiji trag ne postoji u Španiji – pripada kolekciji ponuđenoj Maksimilijanu II 1568.

Iz samog naslova se može zaključiti da pejzaž ima dominantniju ulogu nego u ostalim Ovidijevim pričama, a kompozicija je vrhunske originalnosti. U Ovidijevim ilustracijama se Akteonova smrt retko predstavlja, a kada se i pojavi, naročito u Bernard Salomonovoj *Métamorphose d'Ovide figurée* (gde, sećamo se, Akteon već nosi glavu jelena u sceni kupanja), on je u potpunosti transformisan u jelena i bačen na zemlju da sačeka svoj kraj kao što to, npr., čini divlja svinja na decembarskoj strani u *Très Riches Heures de Chantilly*. Na Ticijanovoj slici, međutim, središnja faza transformacije je rezervisana za finale priče. Akteon, koji je izuzevši glavu još uvek čovek, je još uvek na nogama i očajno se bori da se odupre svojim psima. Sama činjenica da njegovo telo nastavlja da bude telo čoveka dok mu glava postaje glava životinje koja ne govori pruža zastrašujuću realnost Ovidijevim rečima (*Metamorfoze, III*) koje je, mislim, Ticijan imao u glavi kada zamislio kompoziciju: „Žudeo je da uzvikne 'Ja sam Akteon, prepoznajte svog gospodara'; ali su reči odbile poslušnost njegovoj volji“. Ništa manje nije izuzetna ni činjenica da je gnusna scena postavljena na srednju udaljenost: prednji plan slike je okupiran veoma gracioznom figurom boginje pobednice koja juri kroz šumu i odapinje svoje strele, u potpunosti u miru sa sobom i sa svetom. Čak i u klasičnoj umetnosti znam za samo jedno predstavljanje Akteonove smrti gde Dijana igra sličnu ulogu; čini se da se i ovde

Ticijanova mašta rasplamsala na osnovu nekoliko Ovidijevih stihova. Njegovo predstavljanje Akteonove smrti (*Metamorfoze*, III) se završava rečima: „Tek kada je on umro od mnogobrojnih rana ublažila se ljutnja Dijane koja nosi tobolac“. (tobolac – deo lovačke opreme koji služi za nošenje strela)

Treći i poslednji par mitologija koje je za Filipa II naslikao Ticijan se sastoji od 2 platna koja pokazuju, redom, *Otmica Evrope* i *Persejevo oslobađanje Andromede*. Čini se čudnovatim – iako je ovo verovatno sasvim slučajno – da nakon dve naublažene tragedije dođu dve priče sa srećnim krajem (Evropa je, kako će biti upamćeno, postala kraljica Krita ili čak i boginja, i dala svoje ime trećini sveta), i da se ciklus koji počinje čudesnim začecem Perseja završava najsajnijim činom.

Otmica Evrope, prvi put pomenuto u Ticijanovom pismu iz 19.juna 1559., je poslato u Madrid oko tri godine kasnije (talnije, 26.aprila 1562.) i sada je ponosmuzeja Izabele Stjuart Gardner u Bostonu. Istorija *Andromede*, koja je još 1554. obećana Filipu II, je još uvek malo problematična. Ne možemo biti potpuno sigurni – iako su u prosequ dokazi na strani prve opcije – da li je slika koja je sada deo Volis kolekcije u Londonu identična sa onom koja je poslata Filipu II 1567. i koja se nalazila na listi uključenoj u Ticijanovom pismu iz 22.decembra 1574, ili pripada nizu replika koje su ponuđene caru Maksimilijanu II 1568. Sigurno je, međutim da – iako je započeta malo posle 1554. – nije dobila svoj krajnji izgled dok Ticijan nije odlučio da je spoji sa *Otmicom Evrope*, na kojoj je radio od 1559. do 1562.

Ove dve kompozicije su gotovo idealni pandani jedna drugoj. Obe suštinski prikazuju more. Obema gospodare dijagonale koje se kreću od donjeg levog ka gornjem desnom uglu na *Otmici Evrope* i od donjeg desnog ka gornjem levom uglu na *Oslobađanju Andromede*. Na obe slike je jedan od gornjih uglova ojačan, takoreći, balansiranim masama – figura Perseja na slici sa Andromedom, par Kupidona na *Otmici Evrope* – koji ispunjavaju kompozicionu funkciju analognu zavesama u dve scene sa Dijanom.

Otmica Evrope je podrobno opisao Ovidije (*Metamorfoze*, II) a tema ima tako dugačku i skladnu tradiciju u književnosti kao i u umetnosti da sva njena predstavljanja nose nekakvu familijarnu sličnost. Sa tačke gledišta ikonografije, čak i Ticijanova slika ima relativno malo iznenađenja i ne pretpostavlja njegovo poznanstvo sa nepoznatijim autorima poput Mohusa. Ovidije je zapisao privlačne detalje poput belog bika koji nosi venac koji mu je Evropa stavila; njeno pridržavanje za jedan od njegovih rogova; podizanje stopala da bi ih zaštitila od vode; marama koju duva vetar; svi ovi detalji su ponovljeni i utkani u desetine parafraza (uljučujući i par lepih strofa u Politijanovoj *Dostru*) i često su ih koristili umetnici mnogo pre Ticijana. Drvorez Bernarda Salomona u *Métamorphose d'Ovide figurée* iz 1557., se, na primer, slaže sa Ticijanovom slikom po tome što pejzažom dominira velika planina. A činjenicu da je motiv malog Kupidona koji jaše delfina bio odomaćen u obradi teme u severnoj Italiji demonstrira, što je veoma zanimljivo, rani Direrov crtež koji je kopiran sa Kvatroćento originala.

Pa ipak, čak i unutar ograničenja neobično uniformne tradicije, Ticijanova slika ostaje originalna ne samo po svojim skoro dugim bojama (voda se preliva iz zelenkaste u prednjem

delu slike do tamno plave blizu obale, braon boja brda koja je preslikana na tkaninu ispod Evrope, „Renoarsko“ roze boja njenog šala koja se pojavljuje na mnogim mestima, čak i na delfinu) i uzdrmanoj ali savršeno balansiranoj kompoziciji, već i po interpretaciji.

Najočiglednija anomalija je stav same Evrope. Ona se naslanja unazad a ne sedi na leđima bika, pokazujući, kako je rečeno svoje „mnogobrojne čari u neprikladnoj pozi koju samo strah može da sankcioniše“. Zaista, element straha ulazi na Ticijanovu kompoziciju baš kao što ulazi u Ovidijevo opisivanje: „Ona je uplašena i, nošena, gleda nazad ka napuštenoj obali“. Ali, njegova Evropa gleda u vis a ne unazad. Ona otkriva, pored straha, neku vrstu ushićenja koje je zadesilo smrtnu devojkicu koju odnosi bog. Po izrazu lica, položaju nogu, čak i po senci koja joj prelazi preko lica ona ima, čini mi se, više nego slučajne sličnosti sa *Danajom* u Pradu. Da nije drugačijeg pokreta ruku mogli bi je nazvati „Danaja gledana odozgo“.

U ovom pokretu ruku, međutim, figura se razlikuje ne samo od *Danaje*, već i od Ovidijevog teksta i svih prethodnih ilustracija, uključujući i drvorez Bernarda Salomona. Prema Ovidiju, Evropa bi trebalo čvrsto da drži rog bika – obično rog njoj najbliži – jednom rukom dok joj je druga na njegovim leđima. Ticijanova Evropa, međutim, koristi desnu ruku da podigne šal kao da pokušava da se zaštiti od Kupidonovih strela, dok levom obuhvata dalji rog bika dok joj ruka tako prelazi iza njegovog vrata. Kao što stav njenog tela ukazuje na predaju kao i strah, tako i pokret njenih ruku ukazuje na zagrljaj kao i želju za samoočuvanjem.

Oslobađanje Andromede (zasnovano na *Metamorfozama*, IV) duguje svoj sadašnji izgled detaljnom preoblikovanju koje je usledilo nakon 1559. Na originalnoj kompoziciji, koja je očigledno bila započeta 4 ili 5 godina ranije i koja je bila dovoljno napredna da ostavi jasne tragove „prvog stanja“ na rentgenskoj fotografiji, figura Andromede ne samo da je manje izdužena, već je i drugačije postavljena. Umesto da kao da lebdi iznad stene sa jednom rukom podignutom a drugom spuštenu, ona čvrsto stoji na zemlji dok su joj obe ruke vezane lancima iznad njene glave. A Persej – mada je ovo manje sigurno – dolazi da je spase pešaka a ne u letu.

Zatim imamo uticaj koji je promenio kompoziciju koja je u skladu sa standardima iz oko 1555. u kompoziciju koja je u skladu sa onim iz oko 1560., i još jednom se može razaznati kombinovani efekat Manirizma i klasične umetnosti. Čini se da veliko izduživanje i neodoljiv kaligrafski crtež Andromede reflektuje uticaj modela poput Parmidantinovog *Dijaninog kupanja*, možda čak i Benvenuto Čelinijevog reljefa koji je sada u Bargelu u Firenci. Iskošena pozicija njenog tela i položaj njenih nogu, sa druge strane, još uvek asociraju na Neride koje su privukle Ticijanovu pažnju nekih 45 godina ranije; dok graciozna linija njenih ruku u obliku slova S podseća na klasične menade.

Ove asocijacije, međutim, možda ne bi zaživele u Ticijanovoj glavi da ih nije pokrenuo drvorez Bernarda Salomona iz 1557., a koji je bio objavljen samo par godina pre nego što je slika izmenjena. Ovde je nova linija u obliku slova S koju čine Andromedine ruke – originalno su obe bile podignute – jasno predočena. Dok ovaj drvorez prikazuje Perseja koga nosi Pegaz, ranije Ovidijeve ilustracije, naročito ona u Venecijanskom izdanju iz 1508. kao Čelinijev reljef, anticipiraju ideju da on može da proдре u vazduh krilima na svojim stopalima.

Upravo ovako je sam Ovidije zamislio scenu: „Persej, uzimajući ponovo svoja krila, vezuje ih za oba stopala“; i ovde ponovo možemo da vidimo da je Tician ne samo gledao na otiske, slike i skulpture, već je i čitao tekst. Postoje tri karakteristike za koje, koliko ja znam, ne postoji presedan u tradiciji predstavljanjama o Andromedi: kao prvo, kao što je gospođa Rut Kenedi primetila, grane korala se mogu videti na obali; kao drugo, Persej, u Tintoretoskoj perspektivi koja se ne sreće često kod Tician, se spušta na noge a ne „naglavačke“; kao treće, on vitla, umesto normalnim mačem (ili, kao u Bernard Salomonovom drvorezu, čak i kopljem) oštro iskrivljenim oružjem koje izgleda kao mešavina azijskog mača i srpa. Po svemu ovome, mislim da je Tician inspiraciju našao u samim *Metamorfozama*. Ovde se poreklo korala navodi na kraju priče o Andromedi. Persejevo oružje se tri puta navodi kao „iskrivljeno“, „zaobljeno“ ili „srpastog oblika“. A njegovo spuštanje iz vazduha se opisuje kao „glavom napred“. Poput Direra u njegovoj *Apokalipsi*, Tician bi mogao da dostigne efekat fantastične slike prateći tekst bukvalno.

Baš kao što je Ticianova poslednja religiozna slika, *Pieta* u Akademiji, na neki način oproštaj od antika i Mikelandela, tako je njegova poslednja mitološka slika, „*Nimfa i pastir*“ u Venecijanskom muzeju – takođe nedovršena – oproštaj od antike i Đordona.

Odavno je primećeno da je naga osoba koja se naslanja oblikovana po Đordonovoj kompoziciji (izgubljena, ali delimično preneti preko gravure Đuluja Kampanjola) a koja je nastala na osnovu klasičnog izvora. Nepotrebno je reći da Tician ne samo što je transformisao, već je i promenio izgled svom modelu. Dodao je pastira koji drži – ali ne svira – frulu. Stavio je nago telo žene na kožu pantera (što ne mora da znači da je obeležje menade već, po Kristoforu Landini i Ripi, simbol neutoljivog *libida*) i okrenuo je njenu glavu u suprotnom smeru od glave njenog pratioca. Dodao joj je levu ruku čije zanimljivo držanje pojačava utisak da se povukla u sopstveni svet. Pored toga obavio je celu scenu misterijom čudno tužnog pastirskog pejzaža, sa slobljenim drvetom u pozadini – pejzaž gde je maksimalan ton kombinovan sa minimalnom bojom.

Čini se neverovatnim da je slika ovih dimenzija (skoro 150cm sa više od 180cm, iako je platno skraćeno sa obe strane) običan žanrovski komad, kako njeno konvencionalno ime nagoveštava. Predložene su različite interpretacije: još jedan komentar na odnos čula vida i sluha; Dijana i Endimion; Dafne i Kloe; Venera i Eneas; Orfej i Menada. Ali ova scena je previše nabijena emocijama da bi bila alegorija, a ova emocija je previše zauzdana i tužna za bilo koji od datih predloga.

Mene ovi obeshrabreni ljubavnici, telesno tako blizu jedan drugom, a sentimentom tako udaljeni, asociraju da priču o Enoni, jednoj od najpatetičnijih likova u Grčkoj – ili, pre, Helenističkoj – mitologiji. Nimfa koja živi na planinama Ida blizu Troje, bila je draga Parisu kada je on, prognan sa očevog dvora, živio kao skroman pastir a ne kao princ. Nakon što je bila napuštena od njegove strane zbog Jelene (događaj koji je ona, obdarena darom proricanja, mnogo ranije predvidela i strahovala od istog), ona nikada nije prestala da ga voli. Pa ipak, kada ga je pogodila otrovna strela i kada ju je preklinjao da mu zaleči ranu moćnim travama, ona je

odbila – ili joj je bilo zabranjeno – da mu spase život. Savladana tugom i kajanjem, ona se ubila i oboje su sahranjeni u istu grobnicu.

Postoje klasični reljefi, dokazano poznati u 16.veku, gde je Paris, poput Ticijanovog „pastira“, odeven u frigijske pantalone i svira na prostom instrumentu. Kad bi se dve figure na Ticijanovoj slici interpretirale kao Paris i Enona – još uvek ujedinjeni, ali pritisnuti senkom nadolazećeg razdvajanja i zle kobi - „mračna raskoš“ ove melanholične pastorage bi postala razumljiva. Verujem da je bila inspirisana Ovidijevom obradom teme o Enoni.

U svojim *Epistolama* ili *Heroidama* Ovidije je sakupio 21 izmišljeno pismo koje su veliki ljubavnici napisali u prošlosti. Peto od tih pisama (samo 3 su pripisana muškarcima) je Parisu uputila napuštena Enona. Ona izražava svoju tugu, iskazuje svoju trajnu ljubav i priseća se njihove prošle sreće:

„Ti, sada sine Prijama, bio si (da pustimo da
Poštovanje ustupi meso istini) sluga tada;
Smatrala sam prikladnim da se udam za slugu, ja, nimfa!
Među stadima smo se često odmarali
Zaštićeni drvetom; i, pomešana
Sa lišćem, trava je postala naš mladenački krevet.“

Ovi stihovi (*Heroide*, V) naslućuju ne samo temu i okruženje – travnato tlo, koza koja gricka lišće slomljenog drveta sa desne strane, veliko „zaštitničko“ drvo sa leve strane – ali je samo raspoloženje Ticijanova *ultima poesia* (poslednja pesma).