



Саша Брајовић

**Ренесансно
сопство и портрет**



1838

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

...Овако посматрано, идентитет је нешто сасвим различито од субјективности и појединачне личне историје. Он је нешто што се континуирано гради, преправља и поново склапа унутар социјалног и културног миљеа. Ипак, да ли иједна од институционалних сила које обављају „подржављење биолошког“ може у целости објаснити сопство? Да ли се може прихватити мишљење да је *self* уопште, а тиме и онај ренесансни, само артефакт, идеолошки продукт одређеног контекста? Или постоји нешто необрадиво, нешто тајанствено, нека fina душевна текстура и посебна вредност појединачног живота? ... Сматрам да ренесансни портрети и аутопортрети, разнолики и противречни, исказују и међупростор, драгоцену суштину личности изван сваког оквира. Портрет представља изглед ренесансног човека, али не као нешто схематско, већ као појединачно и изузетно, биће које није одвојено од себе.

Саша Брајовић

Ренесансно сопство и портрет

БЕОГРАД | 2009.

Саша Брајовић
Ренесансно сојство и њориреи
Прво издање, Београд 2009.

Издавач
Филозофски факултет, Универзитет у Београду
Чика Љубина 18-20, Београд 11000, Србија
www.f.bg.ac.yu

Рецензенти
Мирослав Тимотијевић
Ива Драшкић Вићановић

За издавача
Весна Димитријевић
Декан Филозофског факултета

Ликовно графичка ојрема
Бранислав Фотић
Тијана Динић

Лектура и коректура
Радмила Брајовић

Превод резимеа на енглески језик
Јелена Ердељан

Штампа
Досије студио, Београд

Тираж
500

ISBN
978-86-86563-62-0

Издавање ове књиге помогнуто је средствима
Министарства науке Републике Србије

Садржај

7		Реч на почетку
9		Увод
13		Ренесансно сопство
41		Трансформације ренесансног сопства у ренесансном портрету
61		Ренесансни портрет и смрт
80		Ренесансни портрет и живот
111		Ренесансни аутопортрет
142		Summary
150		Списак илустрација
152		Библиографија
168		Индекс

Реч на почетку

Ово је прва књига коју пишем а да у њу не уграђујем сопствено теренско и архивско истраживање. Дуго времена сам сматрала да без те *шежине* не смем ништа написати. Међутим, након три године интензивног припремања изборних курсева на тему индивидуалности и њене визуализације током новог века у западној Европи, одржаваних на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, пожелела сам да тај *недосиђај* превадам. Књига је заснована на резултатима туђих теренских и архивских истраживања, али је проистекла и из мог проучавања објављених извора и начина посматрања ове проблематике.

Ова књига вратила ме је ренесанси, култури која ми је, суштински, увек највише значила. Упознавана са њом одавно, као студент на њу усмеравана предавањима Бодина Вуксана, сада јој се, након дугогодишњег проучавања, посвећујем са зрелошћу, професионалном и личном.

Књига ме је вратила и мом првом и давнашњем интересовању, портрету. Размишљајући о портрету генерално, а нарочито о портрету вољене особе које више нема, сусретала сам се са разним књигама, између осталих са *La chambre claire* Ролана Барта из 1979, преведеном код нас тек недавно. Мучена питањем да ли је на портрету биће које волим одвојено од себе, а тиме и од мене, у овој књизи пронашла сам неке одговоре. У својој

књизи о ренесансном портрету заокупљена сам истом темом, овај пут историјски контекстуализованом. „Прозирној души“ ренесансног човека покушала сам да вратим њену светлу сенку и да створим сопствену „праву слику“ о њој.

У том настојању подстакли су ме студенти којима се моја прича допала. Размишљања неких, посебно Ане Богдановић и Марије Тодоровић, била су ми изузетно важна. Моје колеге, нарочито Јелена Ердељан, Ненад Макуљевић, Лидија Мереник и Иван Стевовић, са којима сам поделила тескобу реформе студија и свеукупне транзиције, оснажиле су моју одлуку да ову књигу напишем. Ива Драшкић, која је још у гимназијским данима потстакла моје интересовање за филозофију, суптилно је кориговала неке моје мисли у њој изражене и одагнала стрепње карактеристичне за моје сопство. Мирослав Тимотијевић охрабрио ме је да написано и објавим. Моја породица била је уз мене док сам ову књигу писала. Сви су заједно допринели да она, веома лична, буде написана без *шежине* коју је моја околина, а посебно ја сама, увек очекивала.



Увод

Посматрање портрета из прошлости ствара конфузију између онога што *излега* да јесте и онога што *јесте*. Портрети, као сурогат одсутног, отелотворују памћење. Они су неко друго биће, супротно од посматрача. Они упућују на прошло време и носе, неминовно, поруку о смрти која ће се тек десити, портретисаном и посматрачу. Интелектуална и емотивна размена која се одвија између портретисаног, одавно мртвог, и посматрача, сада живог, може бити веома напорна.

Историчари уметности у тој размени показују различите вештине. Покушавају да разоткрију оно што је испод и изван представљеног физичког облика. Својим интерпретацијама и самопрезентацијама дају нове оквире старим сликама. Теже да испричају „истиниту причу“ у коју сами верују. Историја уметности није фикција, али јесте имагинарија него што смо спремни да признамо. Пуна је разноликих тумачења, често контрадикторних, из чега произилази да су једна, барем у односу на друга, нетачна. Персоналност аутора је неизбежна. И поред труда да се досегне објективност, персоналност, фројдовски речено, *избија из сваке њоре*.

Нарочито у интерпретацији портрета. Кад историчари уметности желе да на портрету нешто виде, наћи ће начине да то докажу. Они приступају лицима одавно мртвих користећи не само познавање грађе и резултата претходних истраживања,

већ и интуицију засновану на лаичкој психологији, стварајући сопствену физиогномску интерпретацију. Уграђивање властитих фикција, могућно у историји уметности, биће, делом, одлика и ове књиге. Ретки портрети које помињем живе у мојој имагинацији, као врста аутобиографске приче.

Неки историчари уметности се фокусирају на карактер портретисаног и таленат сликара, други на визуализацију социјалне конструкције сопства, трећи на сам чин самопредстављања... Сви у своја размишљања укључују резултате других наука из области хуманиоре, што је, наравно, неопходно. Којем год методу се приклонили, сви теже да створе што комплетнију слику о некадашњем сопству и његовом представљању. Ја у својој књизи покушавам то исто. Желим да оцртам свеобухватан лик портретисаног унутар ренесансне културе и уметности, уз консултовање извора, различитих дисциплина и метода. Највише ме, међутим, занима проблем ренесанског сопства и његове презентације и перцепције.

Портрет, више од других жанрова, допушта слободу закључивања, јер изазива препознавање и уграђивање личног искуства и осећања, тренутних рефлексја и расположења. Он је, у том смислу, попут посматрања одраза у огледалу. У оба случаја *слика* функционише као посредник између различитих и подвојених сопстава. Та моћ портрета биће окосница мог интересовања у овој књизи, а тиме, на неки начин, и мој метод. Покушаћу да га развијем најпре из размишљања ренесанских људи о овој теми, посебно тадашњих теоретичара и историчара уметности.

Да би се ишчитало сопство неке епохе, давно је примећено, потребно је велико знање и таленат. Осећање реда, чак и у стању хаоса, као једна од примарних особина људског рода, намеће одређене класификације. У свакој култури, па и ренесансној, сопства су различита и често међу собом супротстављена. У време велике духовне кризе изазване потребом за реформом цркве, која је проистекла у крилу италијанског хуманизма а потом се разгранала и добила своју изразиту форму у оквиру

протестантске и, потом, католичке реформе, ренесансна сопства се још више компликују и рачвају. Плуралитет ренесансних сопстава и, самим тим, њихове визуализације, намеће потребу изучавања различитих конфесионалних сопстава у западној Европи – католичког и протестантског (и унутар њега подвајања бар на лутеранска и калвинистичка). Формулација сопства мањинских група, нарочито јеврејске, посебна је тема. Прожети потребом за асимилацијом, Јевреји се у интензивном сусрету себе са другима исказују као чврсто опредељени у чувању специфичних ставова, вредности, понашања и презентације. Виђење себе као чин рефлексије другог у себи формира сопство тзв. *marranosa*, покрштених Јевреја са Иберијског полуострва, који, неприхваћени и унутар ортодоксних јеврејских, као и хришћанских комуна, *луцају* Европом обликујући веома сложено осећање идентитета. Амбивалентно поимање себе открива се унутар различитих етничких, социјалних, економских, политичких, територијалних категорија. Ренесансно сопство и његова презентација су и родно утемељена конструкција. Иако месве ове категорије изузетно занимају, њима ће бити посвећена друга, а не ова књига. У овој ме занимају основне особине *бића* и његове визуализације у ренесансној хуманистичкој култури, најпре у Италији.

Ренесансни портрет решавао је вечно питање односа индивидуализације и њене визуализације. Успоставио је стандарде који су, уз мање или више модификација, оквири свих будућих приказивања људи: владарски портрет од времена ренесансе наовамо постајао је још *владарскији*, портрет интелектуалца још *интелектуалнији*, жене *женственији*, детета *детинјасији*. Ти ме стандарди, као и сложене функције портрета, неће занимати у овој књизи. Али питања са-присутности портретисаног и његовог портрета хоће. Као и она како је у тој са-присутности присуствовао ондашњи посматрач.

Ренесансни портрет често је тежио и понекад успевао да представи унутрашње биће појединачног човека. Зашто сам у то уверена, покушала сам да објасним у овој књизи.



Ренесансно сопство

Ренесанса и модерна историја сопства

Идеја о ренесансном „открићу“ индивидуалности, које је темељ модерног концепта сопства, потекла је од Јакоба Буркхарда и његове књиге *Die Kultur der Renaissance in Italien* 1860.¹ Буркхард представља ренесансу као ново време, суштински различито од средњег века, због изразитог развоја индивидуализма. Откриће људског бића (*Die Entdeckung des Menschen*), буђење персоналности (*Das Erwachen der Persönlichkeit*) и развој индивидуалца (*Die Entwicklung des Individuums*), концепти су који, према Буркхарду, одређују ренесансу као прву модерну епоху. Усавршавање индивидуалца (*Die Vollendung der Persönlichkeit*) обележава ренесансу као прво доба самосвести обликоване тежњом за високим досегнућима у менталним, физичким и естетским сферама. Нове институције подстичу нову персоналност, дакле, самосвест проистиче из стварања *државе као уметничкој дела (Der Staat als Kunstwerk)*.

Примећено је да је Буркхард у своја истраживања уградио феномене сопствене епохе, као и да је изучавао само елитне представнике ренесансних заједница, посматрајући их као

1 J. Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji*, посебно поглавља II и IV: *Razvoj individualizma i Otkriće svijeta i čovjeka*, Beograd 1991, 79-98, 159-197.

драматично различите од оних средњовековних.² Но, и поред тога, Буркхарда треба сагледати као теоретичара модерности који је завештао визију ренесансе као прве епохе индивидуалности обликоване политичким и културним тоталитетом.³ Колико год критиковани, његови ставови о ренесансној индивидуалности подстакли су најбоље студије ренесансе.

Оне објављене током последњих деценија указују да се човек ренесансе снажно идентификовао са градом, религијом и породицом, те, по томе, није различит од човека средњег века. Посебно су изучавања тзв. неелитних група указала на виталност корпоративног и колективног, односно на значај институционалних сила које обликују ренесансни *self*.⁴ Популарне побожности, нарочито маријанска, снажиле су колективни идентитет. Различите побожне праксе такође, посебно оне колективног исповедања и измирења. Мада је црква историјски варијирала нагласак на исповеди као индивидуалној и колективној активности, став да је за све грешнике неопходно да се измире са Богом и суседима, суштинска је за католичку доктрину од позног средњег века.⁵ Измирење има изразит социјални аспект,

2 S. Cohn, *Burckhardt Revisited from Social History*, у: *Language and Images of Renaissance Italy*, A. Brown ed., Oxford 1995, 217-234; P. Burke, *Representations of the Self from Petrarch to Descartes*, у: *Rewriting the Self. Histories from the Renaissance to the Present*, R. Porter ed., London, New York 1997, 17-28, посебно 18-20.

3 R. Garner, *Jacob Burckhardt as a Theorist of Modernity: Reading The Civilization of the Renaissance in Italy*, *Sociological Theory* 8/1 (1990), 48-57.

4 О значају колективитета: B. Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice: The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Cambridge 1971; R. F. E. Weissman, *The Importance of Being Ambiguous: Social Relations, Individualism, and Identity in Renaissance Florence*, у: *Urban Life in the Renaissance*, S. Zimmerman, F. E. Weissman eds., Newark 1989, 269-280.

5 Пракса измирења има дубоке корене у Католичкој цркви: повезана је са сакраментом покајања и конфесионалном праксом. Постала је централна у апостолском раду и институционалном идентитету језуитског реда: K. Osborne, *Reconciliation and Justification: The Sacrament and Its Theology*, New York 1990; J. D. Selwyn, 'Angels of peace': *The Jesuit Mission in Early Modern Southern Italy*, у: *Beyond Florence: The Contours of Medieval and Early Modern Italy*, P. Findlen, M. Fontaine, D. J. Osheim eds., Stanford 2003, 160-176.

јер је циљ ове побожне праксе очување постојећег реда и поретка: само унутар њега може се постићи широка морална реформа, како су истицали фрањевачки проповедници, нарочито Бернардино Сијенски у 15. веку, и столеће касније језуити. Присуствовање разнородним градским свечаностима и процесијама потврђивало је ренесансне људе као припаднике града, државе, цркве. Календарски ритуали су амортизовали друштвене тензије, јер су наглашавали супериорност групе над индивидуалним интересом.⁶

Буркхардови кључни аргументи који конституишу ренесансу као епоху самосвести – појава и пораст *eio докумената* као што су биографије, аутобиографије, портрети и аутопортрети – такође се преиспитују.

Ренесансне биографије, ослоњене су, пре свега, на античку традицију, посебно Плутархове *Живоше*, али и средњовековне хагиографије. Углавном су писане да отелотворе идеал, не реалну особу. Портрети су излагани најчешће у групама (чланова породице, братовштина, институција), те тако исказују колективни, институционални, пре него индивидуални идентитет. Аутобиографије, чији број расте од 16. века, корен имају у средњовековној религиозној литератури, нарочито исповедничкој. Свети Августин у *Исцљоведима* формира модел светитељског живота на основу персоналног искуства.⁷ Мада аутобиографије не постоје као независни жанр у средњем веку, нека литерарна дела, због сконцентрисаности на сопствену личност, могу се сматрати обликом овог књижевног рода. Ренесансни писци моделовали су своје сопство према примерима,

6 О градским ритуалима: R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, London 1980, 131-186; E. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press 1981; о ритуалима у Перасту и Боки Которској: S. Brajović, *U Bogorodičnom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006, 266-294.

7 J. V. Mirollo, *The Lives of Saints Theresa of Avila and Benvenuto of Florence*, Texas Studies in Literature and Language 29 (1987), 54-73, 67.

те је много *персонално* жртвовано због усаглашавања властито-тог живота са узорним моделом.⁸ Аутопортрети, како указују савремене интерпретације, такође не исказују осећање сопства у модерном смислу речи.

Потписи уметника такође се могу разнолико интерпретирати. Наслеђени из средњовековне традиције натписа на сликама, потписи у ренесанси постају дубље уткани у пикторално ткиво. На почетку ренесансе, нарочито у Венецији, били су подсетник на успешност радионица, врста *trademark*, да би, временом, постали снажнија референца на креатора уметничког дела.⁹ Они, тако посматрано, свесно истичу присуство сликара, комуницирају са посматрачем, представљају информацију о сликаревом односу према слици не само као форми, већ и као креацији. Но, већ од почетка 16. века, а нарочито током његовог трајања, многи сликари које данас доживљавамо као снажне *индивидуалце*, ретко се, или никада, не потписују на својим делима. Потпис, може се претпоставити, доживљавају као израз превазиђене концепције сликарства као заната. Постојање потписа на ренесансној слици не може се, аутоматски, прихватити као непосредни израз сопства.

Но, и поред тога, опсег и домет ренесансних литерарних и визуелних форми самоисказивања, како год се оне данас тумачиле, потврђују идеју ренесансе као доба стварања модерног сопства.

Ренесансно сопство и традиција

Из претходних епоха ренесанса наслеђује разнородна искуства: етичка, социјална и политичка, укоренења у Платоновој, Аристотеловој, Цицероновој, Сенекиној, Плутарховој... мисли;

8 P. Burke, *op. cit.*, 23.

9 L. C. Matthew, *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, *The Art Bulletin* 80/4 (1998), 616-648.

религиозна, заснивана на сензитивности светог Августина и његових наследника; медицинска и психолошка, утемељена на анализама Хипократа, Галена, Авицене и Арабљана... Из ових искустава стваране су фасете које су чиниле ренесансног човека.

Питања о себи, постављана у свим друштвима и временима, отелотворују идеје породице, друштва, статуса, улоге, пола, топографије, мита, традиције, религије...¹⁰ Запитаности над собом и одговори на та *најшјежа иишања* веома су разнолики и могу се различито доживети и интерпретирати. Хераклитова потрага „за самим собом“ може се разумети као веома персоналан израз, али и као откривање унутарњег у оквиру космичког реда, божанског логоса, равнотеже, мере, лепоте.¹¹ Платонов Сократ каже „не могу, како делфијско писмо наређује, још ни сам себе да познам, па ми се чини смешно да, кад још ни то не знам, испитујем ствари које ме се не тичу“.¹² Намеће се питање да ли Сократ, када позиционира себе између животињске и божанске природе, испитује сопствену, или општу, човечију, душу?¹³ Платонова, као и учења његових следбеника, стреме потрази за природом човека самог, његовог „унутарњег бића“, из којег се открива структура универзума. Самоспознаја је срж Платинове филозофије.¹⁴ Но, да ли се та самоспознаја може разумети у оквиру општег, или властитог идентитета?

10 О теоријама персоналног идентитета у западној мисли од античког до нашег доба: R. Martin, J. Barresi, *The Rise and Fall of Soul and Self. An Intellectual History of Personal Identity*, New York 2006.

11 R. Martin, J. Barresi, *op. cit.*, 11-13.

12 Platon, *Fedar*, 230a, y: *Dela*, превод, напомене и објашњења М. Н. Ђурић, Београд 2002, 77-132.

13 О овом питању: A. A. Long, *Ancient Philosophy's Hardest Question: What to Make of On Self?*, *Representations* 74 (2001), 19-36; R. Martin, J. Barresi, *op. cit.*, 13-21.

14 C. G. Steel, *The Changing Self. A Study on the Soul in Later Neoplatonism: Iamblichus, Damacius, and Priscianus*, Brussels 1978, 34-38; A. Smith, *Philosophy in Late Antiquity*, London, New York 2004, 7-74.

Савремена наука, заснована на интердисциплинарним хуманистичким студијама, углавном сматра да *self*, „доминантна западњачка фантазија о постојању јединственог, обједињеног идентитета“, не постоји у антици.¹⁵ Антички свет, којем се ренесансни хуманисти окрећу, није имао ни реч за ту модерну „фантазију“. Душа из Платоновог *Тимаја* је животна сила, универзални рационални и когнитивни принцип, али, та душа није „моја душа“. Платинов индивидуалац има свој извор, центар и крај у Једном, без којег, као индивидуални ентитет, не може постојати. Иако код Платина човекова индивидуалност никада није потпуно напуштена, у тој финалној унији са једним апсолутом она је, ипак, аспорбована. Отелотворена људска *psyche* није специфична у људском бићу које је „окупирао“ и које, након смрти, напушта, враћајући се својој звезди. *Psyche (anima)* је *нейерсонална*. Биолошки и друштвени оквири формирали су „кругове“, сфере из *Тимаја*, које јесу људско биће. Сфере нису карактеристике које се могу разгрнути да би се појавило „реално ја“ човека.

Сви антички филозофи – платонисти, аристотеловци, епикурејци, стоици, били су свесни утицаја социјалних сила на обликовање људског идентитета. Иако критични према стварању човека као „културног артефакта“, вероватно би се сложили са мишљењем модерних антрополога да смо сви „некомплетне животиње... које комплетира одређена култура“.¹⁶ У антици нема свести о сепарираним индивидуалцу – ни вољом, ни намером, ни избором. Приватно, као арена индивидуалног, затворена пред јавним и комуналним, незамисливо је у античко доба. Бити ван друштва доноси срамоту, недостатак *йерсоналности*.¹⁷

15 T. J. Reiss, *Mirages of the Self: Patterns of Personhood in Ancient and Early Modern Europe*, Stanford 2003, 78.

16 C. Geertz, *The Interpretation of Culture*, New York 1973, 49.

17 О томе у: *Историја приватној живојши I (Од Римској царствиња до 1000 године)*, приредили Ф. Аријес, Ж. Дибс, Београд 2000.

Процес артикулисања хришћанског идентитета и сопства био је веома комплексан, разнолик и амбивалентан.¹⁸ Он је, испрва, био руковођен осећањем припадања не неком одређеном, стабилном ентитету, већ нечем што је „ван света“. Хришћани нису имали заједничку етницу, језик, обичаје, локалну историју. Тертулијан је рекао „хришћани се стварају, не рађају“ (*fuint, non nascuntur Christiani*).¹⁹ Тежња да се креира идентитет различит од другог, да се створи „антипаганско“ и антијеврејско сопство које почива на различитим праксама, структурама, веровањима, временом се, највише захваљујући теолошком развоју, преобразила у конструкт заједничког „идентитета“, мада су мишљења о његовој природи била веома различита током средњег века.²⁰

Може се, ипак, тврдити да је средњи век наследио концепт човека којег твори спектар улога, од којих свака има своју сврху: члан породице, грађанин, војник, слуга Бога. Без обзира на разлике, функционални концепт људског, уобличен првенствено код Аристотела, задржава се. Непосредни биолошки, породични, социјални амбијент, дакле оно што је „споља“, манифестује се у свим аспектима оног што је „унутра“.

Мада су односи између јединствености и плуралитета унутар средњовековне мисли о човеку веома комплексни и разнолики, у њој је садржан континуирани нагласак на персоналности душе. Душа у човеку је више него аниматор, она је само људско биће, она је „ја“ придружено телу које испуњава, сматра

18 О томе у: R. Martin, J. Barresi, *op. cit.*, 55-122.

19 Tertulliani, *Liber Apologeticus* XVIII/4, el. edit.

20 О томе: *The Cambridge History of Early Christian Literature*, F. Young, L. Ayres, A. Louth eds., Cambridge 2008, посебно три поглавља унутар сва три дела књиге, аутора А. Norris Jr., R. E. Heine и L. Ayres, под истим насловом: *Articulating identity*, 71-90, 200-221, 414-463; С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, *Приватно и свакодневница*, реч наведених приређивача на почетку књиге: *Приватни животи у српским замљама средњег века*, Београд 2004, 5-24.

свети Августин у својим *Confessiones*.²¹ Христ је персонално присутан у хлебу (*personaliter in pane impanatum*), као што је био персонално инкарниран у људском телу.²² Концепт божанске милости је персоналан на начин на који античка *fortuna* или судбина није никада била.

Осећање властитог унутарњег, које је Буркхард описао као ренесансно откриће, било је веома дубоко у средњем веку, посебно у оквиру монашких редова. Следећи светог Августина, теолози Запада, нарочито Бернар од Клервоа и Абелар, трагали су за границама унутарњег и спољњег, истраживали *homo interior*, нутрину бића из које је уклоњено све што је изван ње.²³ Ипак, људска самосвест осећала се као нешто потпуно неодвојиво од партиципације у божанском. Делфијско пророчанство „упознај себе самог“ у оквиру средњовековне мисли није био захтев за откривањем јединствене персоналности, већ за спознајом Бога унутар ње.

Оно што, према мишљењу теолога, хришћанина чини *хуманијум* (*humanior*) у односу на паганина, јесте уздизање ка Богу. Хришћанско сопство апсорбовано је у Богу. Свети Августин у *Confessiones* (I, 2.2) каже: „Не би ме било, Господе, уопште ме не би било, да ти ниси у мени“ (*Non ergo essem, Deus meus, non omnino essem, nisi esse in me*). Али, човек средњег века на Западу осећа да у њему постоји и структура, ломна попут стакла, која је изван Божије.²⁴ Тензија између „архетипа“ и појединачности постаје снажнија.

Она се интензивира кроз литерарни приступ сопству. Петрарка, којег су Августинове исповеди иницирале у сопствену

21 ...*Quae diversa per eos ago unus ego animus...*: *The Confessions of Saint Augustine*, X, 7.11, text and commentary by J. J. O'Donnell, Oxford 1992.

22 О персоналном концепту Христа и човека унутар средњовековне филозофије: G. R. Evans, *Philosophy and Theology in the Middle Ages*, London, New York 1993, 90-118.

23 C. W. Bynum, *Did the Twelfth Century Discover the Individual*, *Journal of Ecclesiastical History* 31 (1980), 1-17.

24 О *glassy essence*: T. J. Reiss, *op. cit.*, 1-26.

духовну одисеју, пише *Secretum*, врсту аутобиографије у форми дијалога „августинца“ и „фрањевца“, односно светог Августина и самог себе, којом жели да обједини своје хришћанство и хуманизам. Њом демонстрира однос читања, писања и сопства.²⁵ Петрарка модификује средњовековну традицију истраживања дубина сопствене душе класичном реториком – користећи цецероновски језик и цитирајући класичне текстове, ствара хибрид средњовековне исповедничке и реторичко хуманистичке визије сопства.²⁶ *Secretum*, обојен ламентом због недостатка побожности, исказује подељен, фрагментирани *self*. Свест о разноликости (или распарчаности) властите душе, необједињене у Богу, исказана је нарочито речима „представићу себе како могу, сакупићу фрагменте своје душе...“ (*adereo michi ipse quatum potero, et sparsa anima fragmenta recolligam*).²⁷

Ренесанса наслеђује мисли о *soi-même*у претходних епоха, али ствара и своје сопствене. Промене се могу тражити у свим доменима. Неки сматрају да се огледају у измењеном вредновању традиционалне кардиналне врлине разборитости и истицању врлине искрености.²⁸ Оне доприносе одбацивању идентитета који је у *concordia* са другим хришћанским идентитетима,

25 B. Stock, *Reading, Writing, and the Self: Petrarch and His Forerunners*, *New Literary History* 26/4 (1995), 717-730.

26 C. E. Quillen, *A Tradition Invented: Petrarch, Augustine and the Language of Humanism*, *Journal of the History of Ideas* 53/2 (1992), 179-207.

27 Francesco Petrarca, *Secretum. De secreta conflictu curarum mearum*, 3, 70, у: *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, Torino 1977; Francesco Petrarca, *Moja tajna*, превод, коментари и предговор Ф. Ћале, Загреб 1987.

28 *Prudentia*, античка врлина, повезује се са концептом божанске промисли (речи *prudentia* и *providentia* проистичу из латинске речи *providere*), те се тако гради као хришћанска врлина. У ренесансном реинтерпретирању Аристотела и Томе Аквинског разборитост се одваја од строгог теолошког контекста и постаје етичка стратегија, помоћ у изградњи индивидуалног сопства. Реч *sincere* (лат. *sinceritas*) од 16. века односи се на етику различитости која изражава тензију између стварних и глумљених осећања: J. Jeffries Martin, *Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of Individual in Renaissance Europe*, *The American Historical Review* 102/5 (1997), 1309-1342.

и подстичу јединственост осећања, мисли и дела појединца. Растућа персоналност ренесансног доба исказује се у језику, који обилује изразима као што су *singolare, unico, singolarità, particolarità*.²⁹ Језик, историјски контекстуализован систем којим се конструише значење и организује културна пракса, веома је значајан у обликовању субјективитета.³⁰

И ренесансне политичке теорије прожете су растућом перцепцијом субјективности. Персоналност теоретичара детерминише не само естетику, већ и карактер теорије. Макијавели, који читаоца снабдева информацијама о сопственој личности, није само посматрач, него и актер у политичкој драми коју описује.³¹ И тријумфалне процесије ренесансних владара биле су начини креирања и снажења персоналне митологије. Мотиви римске *pompa triumphalis*, обликовани у комплексни ренесансни *concetto*, служили су изградњи и промоцији властитог јавног и персоналног лика. Снажне индивидуалности ренесансних владара адаптирале су тријумфалне процесије у средства самопромоције и глорификације.³²

Шта је довело до промена које су успоставиле ново, ренесансно сопство?³³ Да ли је рани модерни *self* – стваран након окончања тензије између очајања (проузрокованог кутом и ратовима) и бежања од њега, између „сирове распојасаности и присне дирљивости“ која је моделовала емотивну нестабилност

29 На ове изразе скрепе пажњу: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998, 31.

30 „Самообликовање је увек ... у језику“: S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago 1980, 9. Рекапитулација ставова о језику као централном у конструкцији субјективитета: S. J. Hekman, *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, Oxford 1990.

31 N. O. Keohane, *Political Theory and the Uses of the Self*, *The Journal of Politics* 37/4 (1975), 980-1006.

32 О томе у: M. Ann Zaho, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York, Washington, Oxford, 2004.

33 О овим питањима: *Човек ренесансе*, приредио Е. Гарин, Београд 2005.

средњег века – никао из растуће политичке стабилности и тоталитарности првих централизованих држава?³⁴ И, с тим у вези, из незауостављиве урбанизације, односно града као срца модерног европског друштва, који пружа могућност различитих облика живљења?³⁵ Или су то била путовања и, с њима повезана, неутажива потреба за материјалним благостањем и поседовањем добара.³⁶ Штампачка, која је широј публици понудила моделе за уобличавање сопствене личности, такође је помогла развоју персоналних мисли и сензибилитета. Економска активност, нова технологија, нова наука... све се то рачуна. Но, да ли ишта од тог може објаснити развој, границе и функције ренесансног сопства?

Ренесансно сопство

Реконструкција индивидуалности неке епохе је осетљив посао. Прво, постоје разлике у језику. Данашњи, постфројдовски језик нуди широк опсег термина везаних за персоналност. Међутим, тако није било раније. Данас доминантни појам *self* настао је тек средином 17. века, као енглески превод Бемеове речи *icheit*, и био је повезан са негативним сплетом идеја. Означаво је, како исказује поема *Изгубљени рај* Џона Милтона, духовно неразвијену особу.³⁷ Термин *индивидуалности* је такође релативно нов. Први пут се јавља у Француској двадесетих година 19. века, када има негативне конотације.³⁸

34 О томе у: Ј. Хуизинга, *Јесен средњег века*, Нови Сад 1991, 7-38.

35 О овом питању: Ј. R. Hale, *Renaissance Europe: The Individual and Society, 1480-1520*, New York 1972, и *Ibid.*, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London 1993.

36 О овом сегменту ренесансног персоналитета: L. Jardine, *Wordly Goods: A New History of the Renaissance*, Doubleday 1996.

37 J. Sawday, *Self and Selfhood in the Seventeenth Century*, у: *Rewriting the Self*, 29-48, 30.

38 О развоју овог појма: J. Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism*, New York 2004, 9-11.

Данас су теорије персоналног идентитета веома разнолике. Ипак, већина их се опире идеалу аутономног сопства.³⁹ *Self* није обједињен, кохерентан и независан. „Персонални *self*“ посматра се и као објекат и као субјекат, а сопство као објекат дели се на материјални, социјални, духовни *self*, који се, опет, даље растачу.⁴⁰ *Self*, као врста организације и онтолошког постулата, јесте „говор о *selfu*“. То је присуство које, управо зато што се никада не открива, обећава више него што даје.

Филозофска, антрополошка, социолошка, литерарна и историјска истраживања указала су да је *self* конструкција. Индивидуализам је амалгам, варијетет социјалних, економских, политичких и интелектуалних сила. *Self* није аутономни ентитет, већ онај обликован институцијама.⁴¹

39 Већина савремених теорија сматра да је овај идеал, амалгам картузијанско-просветитељске мисли, детерминисан патријархалном политичком агендом и репресиван према „другоме“. Савремене теорије о сопству ослоњене су, највећим делом, на мисли Мишела Фукоа и Жака Дериде који су о *selfu* размишљали као фрагментираним, нестабилним и децентрализованим. Индивидуални субјекат је формиран и конструисан језиком и социјалним праксама које увек иду испред сопства, односно субјективности. Индивидуалац није центрирани *self*, већ је конструисан у игри социјалних „текстова“ – политичких, религиозних, правних, медицинских, едукативних... Сопство је траг, брисање себе, сопственог присуства. О томе, између осталог, у: М. Фуко, *Ријећи и ствари. Археологија humanističkih nauka*, Београд 1971; Ж. Дериде, *Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka*, у: *Ibid.*, *Bela mitologija*, Novi Sad 1995, 129-155.

40 О савременим теоријама *selfa* и персоналног идентитета: R. Martin, J. Barresi, *op. cit.*, 255-289. О херменеутици сопства, сложеним проблемима идентитета и динамичним дијалектичким односима сопства и другости: П. Рикер, *Својство као група*, Београд 2004.

41 Овакво размишљање о *selfu* усмерио је, великим делом, тзв. *new historicism*. Нови историцизам супроставио се формализму, који посматра литерарне текстове из прошлости као културне домете, и сматра да су они, најпре, производ специфичног културног, социјалног и политичког контекста. Иако није био оснивачка фигура овог „покрета“, нити је љубитељ његовог имена, најзначајнији представник ове *ејџџтеме* је амерички литерарни критичар Стивен Гринблант, који изучава начине којима се креира „фикција индивидуалне аутономије“ у ренесанси. Његово најзначајније дело, које је усмерило и моје размишљање о овој теми, је: *Renaissance Self-Fashioning* (цит. у фусноти 30). Веома инспиративна била ми је и његова студија: *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance*, Genre 15 (1982), 3-6.

Начин на који се сопство, протумачено као артефакт, моделује као идеолошка илузија генерисана економским, социјалним, религиозним и политичким, закупа пажњу истраживача персоналности, па и оне ренесансне.⁴² Ренесансна самосвест сагледава се као врста манипулативног, артифицијелног, уметничког процеса.

Ренесансни човек се самообликује да би побољшао своју позицију, или, једноставно, преживео. Он представља себе другима – *dar bona impression di sé*, што је централна тема књиге *Дворанин* Балдазара Кастиљонеа из 1528, једне од најзначајнијих изворишта спознаје ренесансног менталитета, етичких и естетичких норми.⁴³

Кастиљоне у посвети дон Микелу де Силви, бискупу Баире, пише да је његова књига портрет урбинског двора, *un ritratto di pittura della corte d'Urbino*.⁴⁴ Овај литерарни портрет, било да представља идеализовани колективитет урбинског двора, или нестварни домен, презентује нову и посебну социјалну групу (ако не и класу), у потрази за сопственом промоцијом.⁴⁵ Идеални дворанин, *perfetto cortegiano*, тежи усавршавању, *maggior perfezione*. Њега краси композитни карактер саткан од изузетих квалитета и разноликих вештина, које се морају изразити без *афектације* и тежине, *con grazia*.⁴⁶ *La grazia*, дар у којем се сви

42 О социјалном идентитету, виђеном кроз патронатски механизам и визуелну уметност: J. Burke, *Changing Patrons. Social Identity & the Visual Arts in Renaissance Florence*, The Pennsylvania St. Un., 2004.

43 Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino 1965; B. Castiglione, *Dvoranin*, превод, предговор, коментари F. Čale, Zagreb 1986.

44 *Al reverendo ed illustre signor Don Michel de Silva, Vescovo di Viseo*, у: B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, 3-7, 4.

45 Прво мишљење заступа: D. Rosand, *The Portrait, the Courtier, and Death*, у: Castiglione: *The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, R. W. Hanning, D. Rosand eds., Nev Haven 1983, 91-129, а друго: E. Saccone, *The Portrait of the Courtier in Castiglione*, Italica 64/1 (1987), 1-18.

46 ... il cortegiano ha da compagnare l'operazion sue, i gesti, gli abiti, in somma ogni suo movimento con la grazia; e questo mi par che mettiate per una condimento d'ogni cosa, senza il quale tutte l'altre proprieta e bone condizioni sian di poco valore: B. Castiglione, *op. cit.*, XXIV, 23.

квалитети дворанина сажимају, исказује се преко *sprezzatura*. *Sprezzatura*, главни топос *Дворанина*, који се, условно, може превести као ноншалантност или, како су стари Дубровчани преводили, *нехај*, комплексна је бихевиорална и комуникативна техника којом се дворанин представља као неко ко мисли, дела и говори без *најора*.⁴⁷ То је „честито претварање“, *dissimulazione onesta*, уметност која не изгледа као уметност.⁴⁸ Дијалози *Дворанина* указују на понашање које се може објаснити као „гледај како се ја уметнички претварам да сам природан“, или „гледај како се ја природно претварам да сам уметност“.⁴⁹ Кастиљонеове антитезе *affettazione* и *sprezzatura*, и *difficultà* и *facilità* инкорпорирани су у теоријске принципе уметности.

Персоналности Кастиљонеових дворања веома су компликоване и променљиве. Чобанин се претвара да је дворанин, који се потом маскира у пастира.⁵⁰ Сличне *дисимулације* присутне су и код Ариоста.⁵¹ Оне су типични примери ренесансног самообликовања. *Дворанин* је веома далеко од самодовоље изузетности и аутономне персоналности. Не може постојати без двора, публике и, посебно, без принца. Његово биће обликовала је зависност, економска и политичка.

Самообликовање се дешава у тескобној борби између покоравња ауторитету (цркве или монархије) и побуне против

47 ... *una nova parola ... una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri cio che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi: Ibid., XXVI, 25-26.*

48 Кастиљонеов јунак, Федерико Фергозо, надбискуп Салерна, главни говорник у II књизи *Дворанина*, саветује простудирано *прешварање*. О наведеним терминима: E. Saccone, *Grazia, sprezzatura, affettazione, in the Courtier*, *Glyph 5* (1979), 34-54; P. DeSa Wiggins, *Donne, Castiglione, and the Poetry of Courtliness*, Bloomington 2000, 87-111, 112-144.

49 H. Berger Jr, *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, *Representations* 46 (1994), 87-120, 97.

50 N. Korda, *Mistaken Identities, Castiglio(ne)'s Practical Joke, y: Desire in the Renaissance, Psychoanalysis and Literature*, V. Finucci, R. Schwartz eds., Princeton 1994, 39-60.

51 F. H. Jacobs, *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*, *The Art Bulletin* 82/1 (2000), 51-67, 61.

њега.⁵² Појединца моделује култура, сагледана као опсег контролних механизма, који га воде од апстрактног ка конкретном историјском остварењу. Човек није слободни, аутономни субјекат, већ идеолошки продукт конструисан *културном његошником*.⁵³ Човек, „скорашње откриће“, у чијој инвенцији нема ничег сталног, формиран је „распоредом знања“ које повремено губи своју равнотежу. Зато је подложен нестанку, те ишчезава „као што на обали мора нестају спрудови пијеска“.⁵⁴

Homines non nascuntur, sed figuntur, написао је Еразмо Ротердамски 1530. у *De civilitate*, врсти приручника за обликовање младића. Аутобиографија уметника Бенвенута Челинија потвђује ову мисао. Од Гетеовог превода, Челинијева *Vita* доживљавала се као спонтани и изоловани портрет индивидуалца, а он сам као херој романтизма, екстремно независан и емотиван.⁵⁵ И данас се његова нескромна изјава да сваки човек који је учинио нешто значајно („као што сам ја“) треба то и да запише, доживљава као изразито осећање индивидуалности и егоизма, као манифестација сопства.⁵⁶ Ипак, Челинијев *Живош* је пример брижљиво конструисаног сопства, утемљеног на оновременој биографској литератури.⁵⁷ У *Vita* се мењају секвенце различитих улога: ратника, грешника, покајника и, посебно, божански инспирисаног уметника. Слично је и са визуелном аутобиографијом Дирера. Модерна наука његове аутопортрете интерпретира не као персоналне записе, већ као визуализацију

52 S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, 2, 9, 76.

53 Ови Гринблантови ставови, како сам истиче, проистичу из размишљања Мишела Фукоа, који људску субјективност доживљава као продукт специфичних епистемолошких и институционалних сила: *Ibid.*, 256-257.

54 M. Fuko, *op. cit.*, 424-425.

55 О Челинију са позиција психолошке анализе и његовој интерпретацији у ранијој литератури: R.&M. Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artist*, New York 1963, 181-190.

56 T. Zeldin, *Intimna istorija čovečanstva*, Beograd 2006, 78-79.

57 V. D. Gardner, *Homines non nascuntur, sed figuntur: Benvenuto Cellini's Vita and Self-Presentation of the Renaissance Artist*, *Sixteenth Century Journal* 28/2 (1997), 447-465.

различитих рола: хуманисте, побожног хришћанина, љубавника, које је Дирер, као на позорници, тумачио и њима се представљао. Тако се Диреров *Auñойорйрей* из 1500. тумачи као симултано урањање сопственог бића у мистични идентитет Христа и експресија уметничке индивидуалности.⁵⁸

Овако посматрано, идентитет је нешто сасвим различито од субјективности и појединачне личне историје. Он је нешто што се континуирано гради, преправља и поново склапа унутар социјалног и културног миљеа. Ипак, да ли иједна од институционалних сила које обављају „подржављење биолошког“ може у целости објаснити сопство? Да ли се може прихватити мишљење да је *self* уопште, а тиме и онај ренесансни, само артефакт, идеолошки продукт одређеног контекста? Или постоји нешто необрадиво, нешто тајанствено, нека фина душевна текстура и посебна вредност појединачног живота?

Иако изузетно значајне, и за мене од пре неколико година просветљујуће, теорије новог историцизма чине ми се данас недовољно широким. Можда је то због тога што ја, и поред разумевања да сам конструктор биолошких датости, модалитета понашања у породици и друштву итд. нисам превазишла илузију да сам „ја“, барем делом, стваралац сопственог идентитета.⁵⁹ Можда због тога што су ове теорије, каткад, колико год парадоксално звучало, суштински одвојене од историјског контекста и развијане без довољног познавања ширих оквира европске културе. Наравно, не ради се о томе да их одбацујем. Ренесансно сопство јесте конструктор. Ренесансни људи мисле о себи не као о самодовољним индивидуалцима, већ као о бићима чији идентитет (и као посматрача и као посматраних) проистиче из мреже социјалних група и институција.⁶⁰ Мало

58 J. Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993, 67.

59 О потреби превазилажења те илузије: S. Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning*, 80, 257.

60 Ово мишљење, уобичено на основу обиља сачуване писане грађе у ренесансној Фиренци, износи група аутора у: *Society and Individual in Renaissance Florence*, W. J. Connell ed., посебно припреживач у: *Introduction*, Berkeley, Los Angeles, London 2002, 1-12.

шта је плашило људе ове епохе више од усамљеничког живота индивидуалца, прослављеног код Буркхарда. *Self* је свуда и увек *инвенција* (у етимолошком смислу *inventio*), и он је увек и свуда процес, не статични ентитет. Међутим, постмодернистички дискурси често пренаглашавају концепт индивидуалца као реплике социјалних и културних институција.⁶¹ Оно што конституише појединца нису искључиво институционалне силе. Ренесансни човек сачињен је од комадића „и то састављених тако безоблично и разнолико да сваки делић у сваком трену игра за свој рачун“.⁶² Ренесансни хуманисти посматрали су своју *персону* и као нешто аутономно, често имуно на идеолошке притиске. „Ја имам своје законе и свој суд да о мени суди, и њему се пре свега обраћам...“⁶³ Можда зато што ни они нису савладали сопствени нарцисоидни *ејо идеал*, или због неких других разлога, које ћу покушати да објасним, они су се, ипак, осећали као појединачни *субјекти*, не само подржављени *објекти*.

Савет о *прејшварању*, потреби пројектовања усавршеног властитог лика, постоји у многим ренесансним приручницима, не само у Кастиљонеовом. Можда се он може посматрати и као порука о неопходности чувања свог унутарњег бића, нетакнутог светом? Препоручивана дисимулација можда се може разумети и као постојање свести ренесансног човека о разлици *енџеријера* и *ексџеријера*, јавног и приватног *секшора*. Колико год те разлике биле замагљене и битно другачије од данашњих, оне су, верујем, ипак постојале.

61 Да су и Буркхардов „индивидуални *self*“ и Гринблантов „постмодерни *self*“ анакроне форме које не успевају да обухвате историју ренесансног сопства у његовим властитим терминима указао је: J. Jeffries Martin, *Myths of Renaissance Individualism*, посебно поглавље *Myths of Identity – an Essay*, 123-134.

62 Mišel de Montenj, *O nepostojanosti naših dela*, у: *Ibid.*, *Ogledi*, izbor i predgovor P. Ž. Milosavljević, превод М. Ђорђевић, Ваљево, Београд 1990, 177-183; Michel de Montaigne, *De l'inconstance de nos actions*, *Les Essais*, Liv. II, Chap. II, version HTML d'après l'édition de 1595.

63 *Ibid.*, *O kajanju*, 125-133.

Мада је парадигма ренесансе као епохе модерног поимања сопства изазвана на много фронтова, једна врста самоизражавања жилаво се опире тим нападима. То су писма, у којима се персоналност ренесансног човека нарочито изражава. Ова врста литературе исказује традиционалне и нове фасете конверзације, уметности која почиње да цвета управо од ренесансног доба, када се пријатељство установљује као институционални оквир хуманистичког друштва. Пријатељ, дубоко у свом пријатељу не види само његов лик, већ свој сопствени, писао је пријатељу Марсилио Фићино.⁶⁴ Иако се у писмима препознају наслаге конвенција – оралне традиције античких дијалога и њене преобразбе у хришћанску писану комуникацију са Богом – ренесансна писма изражавају, више него она ранија, индивидуалност појединца.

Филозоф и песник Анђело Полицијано, једна од водећих фигура епохе Лоренца Величанственог, у писму Паолу Кортезеу каже: „Неко ми је рекао 'ти се не изражаваш као да си Цицерон'. И шта с тим? Ја нисам Цицерон. Ја изражавам себе“. Колико год се ова изјава у литерарној критици тумачи као духовита фраза на тему подражавања класичних узора, као метафора, реторичка фигура једног истинског *doctusa*, широко и дубоко образованог човека, она указује и на Полицијаново убеђење да као писац мора развити свој лични стил, који изражава његову *персону*.⁶⁵

Венецијански правник, кардинал и заговорник реформе цркве, Гаспаро Контарини, у својим писмима моли пријатеље да му помогну да досегне Бога. Због тога се његова писма морају

64 D. F. Lackner, *The Camaldolese Academy: Ambrogio Traversari, Marsilio Ficino and the Christian Platonic Tradition*, у: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, М. Ј. В. Allen, V. Rees eds., Brill, Leiden, Boston, Köln 2002, 15-44, 27.

65 О овом писму и наведеној мисли: J. Leeds, *Against the Vernacular Ciceronian Formalism and the Problem of the Individual*, *Texas Studies in Literature and Language* 46/1 (2004), 107-148; C. S. Celenza, *Petrarch, Latin, and Italian Renaissance Latinity*, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 35/3 (2005), 509-536.

посматрати, првенствено, као израз оновремене побожности, уоквирене духовним тензијама у освит реформације. Међутим, Контарини се у својим писмима представља као човек мање заинтересован за теолошка питања, а више за сам *разговор* са пријатељима. Писма упућује онима који су недавно и драматично изабрали другачији начин живљења. Истиче да је тако *lontano da la vostra conversation* веома усамљен и тужан. Када се обраћа Томазу Ђустинијанију, који се прикључио камалдолжанском реду, он исказује своју потребу да говори са њим, јер „говорећи с тобом, као да говорим са самим собом“. У писму Ђустинијанију из 1511. каже „када би ме ти само знао изнутра (*nel' intrinseco*), онаквог какав заиста јесам (*come son in effecto*), а какав се и сам не познајем добро, онда ми не би тако судио...“⁶⁶ Израз *lo intrinseco mio*, који Контарини помиње више пута у писмима, без обзира на то што има различите филозофске и медицинске импликације, ипак указује на ону тајанствену душевну супстанцу која је вредност само његовог живота.

„Ја“ Мишела Монтења се исказује у његовим *Essais* као подељено, фрагментирано сопство, у тескобној принуђености да се подвоји између персоналних уверења и осећања и фасаде која их прикрива.⁶⁷ Његов *self* је уобличен унутар класичних извора, нарочито Сенеке, Плутарха и Тацита, с једне, и јавне каријере, с друге стране. Монтењ се ослања на неостојички модел племства у којем постоји радикални расцеп између социјалног и „истинског“ сопства. Он гради себе као персону чије су речи (ре)презентација сопственог идентитета. Код њега постоји, како је примећено, суштинска сепарација

66 О Контаринију, пријатељству са Ђустинијанијем, њиховој преписци: E. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, Berkeley, Los Angeles 1993, 11-12, 55-59. Нека Контаринијева писма, која је X. Једин саставио и објавио 1978, публикована су и у: J. Bruce Ross, *The Emergence of Gasparo Contarini: A Bibliographical Essay*, Church History 41/1 (1972), 22-45; C. Furey, *The Communication of Friendship: Gasparo Contarini's Letters to Hermits at Camaldoli* (1), Church History (2003), 1-43.

67 S. W. Farquhar, *Irony and the Ethics of Self-Portraiture in Montaigne's 'De la praesumption'*, The Sixteenth Century Journal 26/4 (1995), 791-803.

перфоматора и перформансе, „јавног“ и „приватног“, те се његово сопство исказује пре као самопрезентација него као саморепрезентација.⁶⁸ Његово „ја“ покорно је колективу, али је, истовремено, и веома лично. „Налазим у себи бескрајну дубину и разноликост“, пише француски хуманиста у првим деценијама 16. века, обликујући својим есејима врсту интимног аутопортрета.⁶⁹ Следећи дух Цицероновог грађанског хуманизма, Монтењ исказује своје моралне и идеолошке ставове, али тежи да га читалац види у његовом „једноставном, природном и свакидашњем руху, без цифрања и усиљености, јер ја себе овде сликам... ја лично сам предмет ове књиге.“⁷⁰ Монтењ се као природан и свакодневан веома кратко појављује, попут глумца у сопственој драми самообликовања. Но, и то кратко појављивање исказује различитост између онога што је „баш“ он и онога што је морао да позајми, трудећи се да се заштити од контаминације тог позајмљеног, што га зове *doctrine*. И поред тога што његови есеји пружају доказ идеји самопрезентације, они наводе и на осећање „истинског“ сопства, континуираног и отпорног *moi*. У њима се *oïleđa* и постојање оних других, не-институционалних сила, које нас обликују, често у конфликту са улогама које играмо.

Те друге силе које творе човеково биће биле су предмет истраживања ренесансних астролога и алхемичара. Буркхарт, који је прославио ренесансног индивидуалца и његову тежњу да разуме свет око себе и себе самог, сматрао их је радикално супростављеним ренесансној објективности. Данас, осим што се разуме огроман утицај астрологије и алхемије на укупну и визуелну културу ренесансне епохе, зна се да су обе наводиле и

68 D. M. Posner, *Montaigne and the Staging of the Self, y: The Performance of Nobility in Early Modern European Literature*, Cambridge 2004, 22-79.

69 H. H. Glidden, *The Face in the Text: Montaigne's Emblematic Self-Portrait (Essais III:12)*, *Renaissance Quarterly* 46/1 (1993), 71-97.

70 M. de Montenj, *Ogledi*, 11.

на питања о личном животу и биле пут самоспознаје човека.⁷¹ Иако ове дисциплине сагледавају индивидуалца унутар великог, неперсоналног система оличеног у планетама, концентришу се на уздицање човека према „вишем плану егзистенције“ и третирају субјекат више као тип, него као индивидуалца, и оне су биле усредсређене на појединачног човека и тајне његовог властитог бића.

Леон Батиста Алберти, који је усавршавао и примењивао астрологију целог живота, није је доживљавао као илузију, већ као природни наставак својих напора да усаврши разумевање закона који обликују градове, класе, индивидуалце и њега самог. Астролошка истраживања за њега нису била у конфликту са објективношћу. Он их је користио као вештину поимања социјалних односа и комплексних мрежа утицаја, одређених планетама и звездама, на свакодневни живот човека и његов сопствени.⁷²

Астролошка интересовања Марсила Фићина, проистекла из различитих извора, најпре из херменеутске традиције, посвећена су разумевању човекове душе која, попут струне лире, тежи сагласју са жељеним архетипским принципом у којем налази своју резонанцу.⁷³ У свом веома персоналном делу, *De vita III*, истиче потребу конгруенције спољње и унутарње димензије сопства, која, попут музике, помаже исцељењу фрагментираних душе, како оне онтолошке, тако и његове властите. Фићинова интересовања, која бисмо данас назвали психолошким, уобличио је његово разумевање различитих типова карактера и темперамената, али и сопственог бића. Астрологија и персонални хороскопи су пут усаглашавања себе самог са

71 О самоспознаји као корену целокупне алхемијске традиције: K. Gustav Jung, *Psychologia i alkemija*, Zagreb 1984.

72 W. R. Newman, A. Grafton, *Introduction: The Problematic Status of Astrology and Alchemy in Premodern Europe*, у: *Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, W. R. Newman, A. Grafton eds., Cambridge MA, London 2001, 1-39.

73 A. Voss, *Orpheus redivivus: The musical magic of Marsilio Ficino*, у: *Marsilio Ficino...*, 227-242.

божанским, али и начин самоспознаје, веома болног процеса којим се стиже да самог средишта властите душе. Свака душа са своје сопствене звезде добија космичког демона и чувара – иако су демони неперсонална сила, врста магичног зрака, они обликују појединачност човека.⁷⁴ Тако су они који су припали Фићину обликовали његову мелахоличну природу, прожету потребом за самом собом.

Физичар Ђироламо Кардано, од ране младости заинтересован за властиту персоналност, деценијама се бавио самопортретом, изучавајући астрологију. Она му је била не само одговор на „природну“ жељу сазнавања будућности, већ пут изучавања сопственог компликованог бића. Астрологија, интерпретација снова, физиогномија и медицина служиле су му не само као предикативне и дијагностичке вештине, већ као средства самоанализе.⁷⁵ Спознати себе самог и укупног био је његов циљ.

На исто су били усредсређени и ренесансни драмски комади и театар. Они који их изучавају понекад сматрају да је „сопство централна фигура у хуманистичкој драми“.⁷⁶ Чешће, међутим, истичу да то сопство није аутономно, већ идентификовано са театарском онтологијом.⁷⁷ Ипак, већина се слаже да позориште 16. века представља снажни заокрет од пародије, лудости и морализаторских тенденција претходне епохе према сопству, како год се оно тумачило.

74 B. P. Coperhaver, *How to do magic, and why: philosophical prescriptions*, у: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, J. Hankins ed., Cambridge 2007, 137-170, 85.

75 G. Ernest, *Veritatis amor dulcissimus: Aspects of Cardano's Astrology*; A. Grafton, N. Siraisi, *Between the Election and My Hopes: Girolamo Cardano and Medical Astrology*, оба у: *Secrets of Nature...*, 39-68 и 69-132.

76 C. Belsey, *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*, London 1985, ix.

77 Нарочито су писци о енглеском ренесансном театру под снажним утицајем Грин-бланга. Упор. P. Berek, *The Jew as Renaissance Man*, *Renaissance Quarterly* 51/1 (1998), 128-162.

Индивидуалност у ренесансној драми пролази компликоване метаморфозе: она је нестабилна, подвојена и расточена. Хуманистичка драматургија почива на сумњи, енигми, конфузији, изненађењу, који прате транзиције херојевог (или антихеројевог) сопства од персоналног ка колективном, и обрнуто.⁷⁸ Без обзира на сложене метаморфозе сопства у хуманистичком театру, оно је, ипак, његова централна тема. Јунак ренесансне драме пролази пут болне самоспознаје, чиме је његова персоналност интензивирана. Истовремено, тај тегобни пут оснажује емпатију посматрача, који се, путујући кроз лавиринт емоција заједно са јунаком, и сам *самоошкрива*.

Ренесансно сопство и ренесансни хуманизам

Oratio de hominis dignitate Пика дела Мирандоле из 1486, дело у којем се истиче бескрајни потенцијал духовног развоја, способности и моралне одговорности човека да према свом нахођењу обликује сопствени карактер, апогеја је петнаестовековног осећања индивидуалности.⁷⁹ Након што је поставио човека у средиште света, Бог му се обраћа: „Ти ћеш, по својој вољи (*pro tuo arbitrio*), јер те руци њезиној поверавам, природу своју одређивати, не бивајући ограничаван никаквим стешњењима... Не учиних те ни небеским, ни земаљским, ни смртним, ни бесмртним, како би оно обличје самога себе створио, које сам за себе пожелиш, сам себи на вољу и себи на част, бивајући свој сликар и вајар. Дато ти је да се можеш одродити у нижи, животињски свет. Дато ти је да се можеш, са одлуке духа својега, поновно рођен, вратити у виши, а он је божански свет.“⁸⁰

78 K. Cart Wright, *Theatre and Humanism. English Drama in Sixteenth Century*, Cambridge 2004, 20, 48, 62, 65.

79 О Мирандолиној беседи и њеном утицају на уметничку критику 16. века: D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, 112-113.

80 Đovani Piko dela Mirandola, *Govor o dostojanstvu čovekovu*, prevod, uvod i napomene S. Gudžević, Beograd 1994, 32-33.

Пошто је филозоф и песник *Joannes Picus Mirandulanus* (сл. 1) ову беседу написао као веома млад човек, нахрањеног ега у породичном, институционалном и професионалном оквиру, она се, *психолошки* гледано, може доживети као *романтичарски* наступ једне срећне природе, која, краткотрајно, ужива у сопственом животу. Замишљена као уводно слово у велику јавну расправу о филозофским питањима, беседа никада није одржана, јер је Мирандола био ограничен *цишњењима*. Беседа се, из те перспективе посматрано, исказује као мисао савладана личном историјом. Но, како год се данас доживљавала и филозофски тумачила, она јасно указује да је ренесансно сопство, барем оно елитно, релативно слободно и отпорно, проистекло из ренесансног хуманизма.

Потекао из античке и хришћанске традиције – не из њиховог компромиса, већ комплементарности – ренесансни хуманизам јесте, између осталог, тежња да се изрази јединственост појединачних осећања, мисли и искуства.⁸¹ Ренесансни хуманисти темама човека поклањају више пажње и истинског разумевања него њихови претходници. Човек којег изучава ренесансни хуманизам није изолован и самодовољан ентитет, али јесте, у својим укупним оквирима, индивидуализован.

Проблем индивидуалности био је семантички центар ренесансне филозофије. У њој се обликује широк опсег мишљења која су, понекад, компатибилна са хришћанском доктрином, понекад не; многа су проистекла из Аристотелове филозофије, како оне неговане у схоластици, тако и оне настале на новим преводима његових књига; многа су била у сагласју са Платоном и његовим настављачима. Институционална сигурност, богатство, лични углед и слава, независност од еклезијалних ауторитета и притисака, допринели су различитим филозофским путевима и развоју филозофије као секуларне дисциплине. Један

81 О овој карактеристици ренесансног хуманизма: P. Oskar Kristeller, *Philosophy and Humanism in Renaissance Perspective*, у: *The Renaissance Image of Man and the World*, B. O'Kelly ed., Ohio State University Press 1966, 29-52.

од њених централних проблема тичао се персоналне бесмртности.⁸²

Иако је Аристотел имао привилеговану позицију унутар универзитетских *curriculuma*, његово порицање бесмртности индивидуалне душе било је, према мишљењу многих схоластичара, неспојиво са хришћанском доктрином. Различити путеви да се у оквиру аристотелизма установи епистемолошки и онтолошки смисао појединачне душе као бесмртне, новој генерацији ренесансних хуманиста нису били довољни. Иако су неки од њих остали на позицијама аристотелизма, већина се окренула платонистичкој метафизици духовног бића.

За ове друге нарочито, важна је била плодносна размена између Истока и Запада. Долазак византијског дипломате Мануила Хризолараса, којег је водећи фирентински хуманиста Колучо Салутати увео у свој интелектуални круг, допринео је оснивању катедре за грчки језик на Фирентинском универзитету, као и напорима Леонарда Брунија да почетком 15. века преведе Платонове дијалогe. Брунијев труд да обухвати, како је сам касније записао, „све линије и боје“ грчког филозофа, иницирао је фокусираност на епистемологију по којој душа преегзистира у домену форми. Она се развија нарочито по доласку грчких интелектуалаца на сабор у Ферари и Фиренци (1431-1439), који предају платонистичке манускрипте Козиму де Медичију, под чијим патронатством се оснива Платонистичка академија у Фиренци, и иницирају подстицајну



Сл. 1 Кристофано дел Алтисимо према оригиналу непознатог аутора, портрет Пика дела Мирандоле, Galleria degli Uffizi, Фиренца

82 P. Richard Blum, *The immortality of the soul*, у: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, 211-233.



Сл. 2 Школа Никола
Фиорентина, медаља са
портретом Марсилија
Фићина, око 1499, National
Gallery of Art, Вашингтон

платонистичко-аристотеловску контроверзу. Главни херој фирентинског неоплатонизма постаје Марсилио Фићино (сл. 2). Он обезбеђује даље преводе Платонових дијалога и интерпретативног материјала – Плотина, Порфирија, Јамблиха и херметичког корпуса, пише прво синтетичко платонистичко дело *Theologia Platonica*, и својом разгранатом кореспонденцијом подстиче платонизам у европским оквирима. Његова посвећеност едукацији елите, везе са четири генерације Медичија, као и са другим моћним људима епохе, пријатељства са ин-

телектуалцима, обезбедили су неоплатонизму широку подршку, а тиме и инфузију у укупну, па и визуелну ренесансну културу.

Фићино и ренесансни неоплатонисти имају комплексне и различите ставове о структури душе, али је фокус њиховог интересовања индивидуална душа. Душа из *Тимаја* и других Платонових дела, коју савремена наука сагледава као животну силу а не персонални принцип – вековима натапана средњовековним усредсређењем на душу као *homo interior* и властиту одредницу која стреми Богу и према својим личним опредељењима добија опрост или казну – у делима неоплатониста постаје, више него икада раније, „моја душа“. Фићинова константа мисао јесте активност космичке Душе и хармонија појединачне душе са тим већим ентитетом. Али, како показује нарочито последња књига *Theologia Platonica*, посвећена есхатолошким питањима, његова најупорнија и најдубља размишљања упућена су појединачној души, њеном односу са појединачним телом које је *анимирала* и, посебно,

њеном личном спасењу.⁸³ Због тога се његова филозофија може појмити као снажно индивидуализована и усредсређена на појединачно сопство. (сл. 3)

Неоплатонистички нагласак на сопству рачвао се у различитим правцима. Код протестаната резултовао је инсистирањем на појединачном интерпретирању Библије и разумевању вере, индивидуализацији свести и савести, што се касније, у доба тзв. контрареформације, доживело као претећи изазов ауторитету цркве.⁸⁴ Мада су ставови ренесансних неоплатоничара и других филозофа, као и протестантских реформатора, веома амбивалентни према теми индивидуалности и сопства, заједно су били подстицајни за будуће одговоре на ово најтешје питање. Усредсређеност на себе као суштинска потка ренесансне филозофије доказује да свако изучавање и разумевање генеалогije и природе модерности мора започети од ове епохе.⁸⁵

„Дах субјективности прожима укупну хуманистичку културу“⁸⁶ Фокусираност на човека, његово место у универзуму

83 J. Lauster, *Marsilio Ficino as a Christian Thinker: Theological Aspects of his Platonism*; S. Toussaint, *Ficino, Archimedes and the Celestial Arts*, оба у: *Marsilio Ficino...*, 45-70 и 307-326.

84 О томе: J. Witte Jr., *Law and Protestantism. The Legal Teachings of the Lutheran Reformation*, посебно поглавље: *A mighty fortress: Luther and the two-kingdoms framework* и, унутар њега, *Theory of the person*, Cambridge 2004, 87-118, 94-97; P. Harrison, *Philosophy and the crisis of religion*, у: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, 234-249.

85 На модерности ренесансне филозофије указао је још 1927. Ернест Касиреру *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*. Мада је, у односу на данашња знања, Касирер оперисао са релативно мало података и анахроним категоријама, његова књига (мени доступна преко савременог енглеског предова) посебно у данашњем времену изразито партикуларизованих студија о ренесанси, које често превиђају њене хуманистичке основе, још увек је, управо због своје ширине и синтетичности, веома утицајна. Мени, због наведеног, као и своје неокантовске слободарске димензије, подстицајна: E. Cassirer, *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Philadelphia 1972, посебно 191.

86 P. Oskar Kristeller, *Humanism*, у: *Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kesser, Cambridge 1991, 113-138, 126.



Сл. 3. Доменико Гиртандајо,
портрет Марсилија
Фићина, Кристофора
Ландина, Анђела
Полицијана и Деметриоса
Калкондилеса на фресци
Анђео се јавља Захарију
1486-1490, Cappella
Tornabuoni, Santa Maria
Novella, Фиренца

и друштву, али и његово биће *intrinseco*, изражена је у свим сегментима ренесансне културе. Наведени ставови и примери, иако могу деловати као насумице одабрани, или истргнути из ширег контекста, ипак указују да је *homo humanus* био појединац усредсређен на *gnothi seautón*, свестан своје *singularità*, јединствене и непоновљиве. Они указују на конструисани его идеал ондашњег доба, моделовање властите личности у складу са успостављеним етичким и естетским нормама. Али, показују и један „међупростор ... мешавину... садржану у природи човековој“⁸⁷

Вођена овим убеђењем, сматрам да ренесансни портрети и аутопортрети, разнолики и противречни, ипак исказују и тај *међујпросјор*, драгоцену суштину личности изван сваког оквира. Уметничко дело изражава сопство оног који га је начинио.⁸⁸ Портрет представља *изјлед* ренесансног човека, али не као нешто схематско, већ као појединачно и изузетно, биће које није одвојено од себе.

87 Цитат из: Ђ. Piko dela Mirandola, *op. cit.*, 57.

88 Упркос постмодернистичким теоријама које поричу аутономност *selfa*, уметност и визуелна култура данас почивају, великим делом, на свести о субјективитету. Уметност је и даље, генерално, повезана са појмом индивидуалца који ју је створио. О томе у: G. Doy, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London 2005, 123-154, 187-189.

Трансформације ренесансног сопства у ренесансном портрету

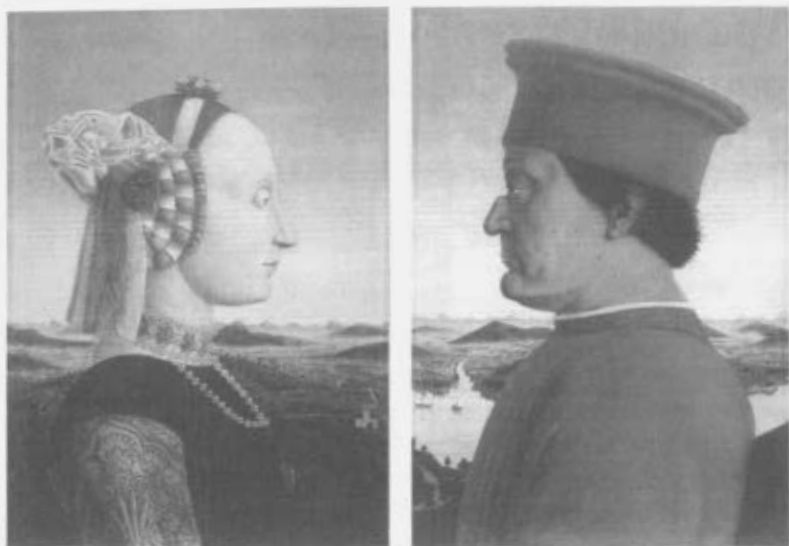
Тензије између идеалног конструкта и реалности, између егземпларног и *међујпросјора*, окосница су ренесансне визуелне културе у целини.

Естетски норматив *Quattrocenta* или, барем, његовог већег дела, био је реализам. Подстакнут је социополитичким оквирима који су наметали прецизну појавност, као и развојем уметничких технологија и науке о уметности. Тај „миметички интерес“ 15. века, примењен на портрет, подразумевао је сличност са представљеним ради обезбеђења меморије. Принчеви поручују портрете од Пизанела и Пјера дела Франческе зато што су *retrar del naturale*. Портрет принца, препознатљиве морфологије, функционише као сурогат одсутног или преминулог владара.² Сликани *alter ego*, односно *alter princeps*, исказује принчеву присутност и служи као визуелна пропаганда владара и његове државе. (сл. 4)

Међутим, патронатски механизам, иако доследан у захтеву за *ritratto al naturale* јер обезбеђује прецизну појавност што

1 Миметички импулс, миметички интерес, миметички идеализам, као норматив *Quattrocenta*, назовани су тако у: Н. Berger: Jr. *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, 95-96

2 I Woods Marsden, *Ritratto al naturale. Question of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*. *Art Journal* 46 3 (*Portraits: The Limitations of Likeness*, 1987), 209-216



Сл. 4. Пјеро дела Франческа, портрет Федерика да Монтефелтра и Батисте Сфорце 1465-1466, Galleria degli Uffizi, Фиренца

обликује меморију унутар породичног и државног архива, почиње да тежи стварању лика који комеморише индивидуалца као модел, као отелотворење врлине, статуса, ауторитета, односно као *statue*.³ Портрети су морали да осведоче не само сличност, већ и да визуализују его идеал, идеалну појавност, икону идентификације. Тако се Изабела д'Есте диви портрету који је начинио Франческо Франчаиа, јер ју је начинио „лепшом него у природи“. Она, војвода од Милана Галеацо Мариа Сфорца, као и мантовански владар Лодовико Гонзага, у писмима исказују изразито незадовољство Матењиним

3 *Statua* је, према античком начелу преузетом у ренесанси, облик који има важну историјску функцију у урбаној цивилизацији. О *statua* као филозофском и визуелном концепту антике и ренесансе: P. Stewart, *Statues in Roman Society. Representation and Response*, посебно поглавље *Defining Statues in Word and Image*, Oxford 2003, 19-45; C. Seymour Jr, *Sculpture in Italy: 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966, 4-8.

Сл. 5. Андреа Мантења,
портрет кардинала
Лодовика Тревизана
1459-1460, Staatliche
Museen, Берлин



портретима, иако сматрају да је *bon maestro*.⁴ (сл. 5) Из писама се разабера да је незадовољство усмерено на Мантењин огољени реализам у представљању ренесансних принчева. Постепено одбацивање мимезиса и тежња ка визуализацији социјалног статуса и его идеала биће, временом, све изразитији. Достигнућа физиогномије, науке која се фокусира на морфологију лица као израза унутарњег бића, поред друштвених, филозофских и религиозних подстицаја, такође ће бити важна у овој транзицији.

Историја ренесансне уметности, а тиме и портрета, обликована је конфликтом, али и компромисом две идеологије – подражавања природе и потребе да се њена појавност преуреди и идеализује. Та тенденција, која се може назвати *мимеичким идеализом*, упућује посматрача да „види нешто више од онога што је представљено“, неки „виши, духовнији циљ од

4 Писма поменутих објављена су у: R. Signorini, *Federigo III e Cristiano I nella Camera degli Sposi*, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* XVIII/2 (1974), 247-249.

спољашњих форми“.⁵ Представљени на ренесансним портретима, тако, својом појавношћу, жели да укаже на неку вишу истину.

Трансформација је, нема сумње, донела идеалну персоналност у њеној појавности. Али, да ли је донела представљање унутарње истине, унутрашњег у спољном? Да ли је та нова, идеална појавост, заиста „неодвојива од персоналности“.⁶

Профилни портрет

Пре него што покушам да одговорим на ово питање, морам указати и на то да се у тој транзицији, у оквиру њених мисаоних и делатних токова, одиграла још једна метаморфоза ренесансног портрета, а тиме и ренесансног сопства. То је прелаза од профилног ка трочетвртинском и *an face* приказу.

Сликани профилни портрет, доминантан све до последње четвртине *Quattrocenta*, проистекао је из пикторалних конвенција ренесансног хуманизма, чија је основна одредница досезање свеобухватног знања заснованог на студијама класичне, грчко-римске старине. *Studia humanitatis* упутиле су на изучавање духовних и материјалних вредности античке цивилизације, између осталог и на античке медаље и новчиће.⁷ Студирање портрета римских императора на медаљама и новцу

5 D. Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, 110-111.

6 Одавно је изречено уверење да су ренесансни портрети „дубљи од површине коже“, да у њима влада хармонија појавности и онога што лежи иза ње: J. Pope-Hennessy, *Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966, 144.

7 О *paideia* и *studia humanitatis* у класичној студији Вернера Јегера, из тридесетих година 20. века, која је својом историогенетичком методологијом усмерила даља истраживања ренесансног хуманизма; мени доступна преко савременог енглеског превода: W. Jaeger, *Paideia. The Ideals of Greek Culture*, 3 Vols, New York, Oxford, 1986-1989, посебно 2. том: *In Search of the Divine Centre*; A. F. Kinney, *Literary Humanism in the Renaissance, y: Interpretations of Renaissance Humanism*, A. Mazzocco ed., Brill, Leiden, Boston 2006, 199-214.

Сл. 5. Пјеро дела Франческа,
портрет Сигисмонда
Малатесте 1451, Musée du
Louvre, Париз



условило је развој профилног портрета у ренесанси, нарочито унутар дворске културе, где се ова пикторална форма уклапа у идеју мањифићенције ренесансног *il principe*. (сл. 6) Профилни портрет ренесансе није био само археолошка вежба, већ самосвојна ренесансна креација. Ауторитет античких цезара и витешке врлине, којима се италијански владари окрећу најпре због својих породичних веза са старим племенитим родословљима Француске и Светог римског царства, визуелно су изражавани спрегом строге, геометријске форме *all'antica* и елегантног, арабеског манира фламанске и бургундске позне готике.

Профилна форма је статична структура која има квалитет геометријски пропорционисане мртве природе, непокретне и непроменљиве. Приказано лице није појединачно, јер је карактеризација која почива на фацијалној асиметрији

порећнута. Профилна форма фиксирана је само на једну страну лица. Контакт очима не постоји, а тиме ни размена погледа. Зато она, у социополитичким оквирима *Quattrocenta*, погодује представи владара, чији иконични лик генерализује идеју моћи.

Међутим, ова симболична форма којом се гради моћ, ауторитет и континуитет, као и персонална *fama*, није постојала само унутар дворске културе, већ се добро уклапала и у грађанске и републиканске оквире. Она представљеног поставља у јавну арену, отворену политичку сцену, успостављајући га као фигуру колективног ауторитета. Зато доминантне породице, попут Медичијевих, прихватају профилну форму у разним медијима. Представници ових породица желели су да обезбеде општи цензус за своје место на врху политичких хијерархија градова-држава. Инкорпорацију у друштвену мрежу обезбеђивали су им не само бракови и други начини стицања савезника у ширим друштвеним групама, већ уобличена визуелна политика.⁸ Профилна форма имала је вома важну улогу у њој.

Сликани профилни портрет мушкарца био је кратког века, вероватно зато што је био неактиван, говорећи у терминима психоаналитичке теорије. Могуће да је разлог његове краткотрајности и тај што није био *иперсоналан*. Но, профилна форма не мора се, нужно, доживети као неперсонална, посебно ако се пажња на њу усмери у другом медију, посебно медаљи.

8 О Медичи патронатству: A. D. Fraser Jenkins, *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 33 (1970), 162-170; F. W. Kent, *Lorenzo De' Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore 2004.

Медаља

Профилни портрет био је највитаљнији и најдуготрајнији на медаљама.⁹ Некада третиране као периферна тема уметничке историје, медаље се данас посматрају као део визуелне културе који сумира укупне домете ренесансе. Ренесанса медаљама придаје апотропејску моћ: владар Риминија, Сигисмондо Мала-теста, који је поручио велики број различитих типова медаља, уграђивао их је у темеље својих задужбина. Медаље су сматране залогом среће, те су стваране као гарант успостављања пријатељстава, династичких веза и бракова, војних и политичких савеза, трајности новооснованих институција и подигнутих грађевина. Комплексни наративи и идеје сажети су у мале димензије, прочишћене композиције, елегантне форме и богату текстуру. Као и за друге, монументалне форме ренесансне уметности, за израду медаље била је потребна не само занатска вештина, већ и интелектуални напор. Резано, ливено, искуцавано или отискивано на металу, камену или дрвету, приказано лице изражавало је моћ, славу, статус, интелектуални домет, врлине и вештине у малом округлом облику који је имао моћ да спрегом експлицитног и прикривеног језика алегорија и амблема искаже цео ренесансни свет, па и ренесансно сопство.¹⁰ (сл. 7) Славна Албертијева медаља са амблемом крилатог ока исказује фасцинираност сопственом личношћу, интелектуалном и

9 Дуго времена наука је посматрала медаље као маргинални продукт ренесансне цивилизације. За њих је била заинтересована највише нумизматика, јер својим кружним обликом подсећају на новац. Иако су округле и имају две стране, аверс и реверс, медаље нису новац – док новац производи држава према одређеном стандарду, медаље, које поручује појединац, не подлежу правилима која се тичу величине, тежине и материјала. О ренесансним медаљама: J. Pope-Hennessy, *op. cit.*, 64-68; *Perspectives on the Renaissance Medal*, S. K. Scher ed., New York 2000.

10 О амблематском коду реверсних представа на ренесансним медаљама: K. Lippincott, 'Un Gran Pelago': *The Impresa and the Medal Reverse in Fifteenth-Century Italy*; J. Graham Pollard, *Text and Image*, оба у: *Perspectives on the Renaissance Medal*, 75-97 и 149-165.



Сл. 7. Пизанело, медаља Алфонза Арагонског 1449, аверс и реверс, Victoria and Albert Museum, Лондон

физичком, и обликује идентитет самосвесног интелектуалца образованог унутар *studia humanitatis*.¹¹ (сл. 8)

Портрет на медаљи, иако у профилу, имао је изразиту комуникациону моћ. Иако медаље нису биле израз популарне културе, оне су, за разлику од других визуелних форми, биле лако преносиве и тако доступне широј публици. Производња и перцепција портретне медаље градиле су мрежу социјалног, просторног и временског повезивања.¹² Медаљом се успостављала блиска веза између представљеног и посматрача, јер је посматрач могао не само визуелно спознати лик представљеног, већ га и додирнути. Спустивши је на длан, прочитавајући је погледом, уз помоћ увеличавајућег



Сл. 8. Леон Батиста Алберти, медаља са аутопортретом 1434-1436, National Gallery of Art, Вашингтон.

11 О Албертијевој медаљи: J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, 71-78.

12 A. W. B. Randolph, *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven and London 2002, 86; A. Flaten, *Identity and the Display of 'Medaglie' in Renaissance and Baroque Europe*, *World&Image* 19 (2003), 59-73.

сочива, и додиром, посматрач се упознавао са представљеним кондензованим у медаљи. (сл. 9)

Чулна, па тиме и тактилна перцепција, важна је тема ренесансне мисли. Поезија, сликарство, скулптура, сестре уметности, обједињене су заједничким циљем мимезе. Али, оне су неједнаке по начинима на који се обраћају чулима. Чула су различито процењивана, зависно од њихове способности да упуте на знање, али и да провоцирају жељу и задовољство. Ренесансна хијерахија чула није апсолутно једна: визија је често истицана као нематеријална, духовне природе, али, истовремено, и као она која се најлакше може заварати. Ипак, у уметничкој теорији, вид је био на врху сензуалне хијерархије.¹³ Самом додиру се није приписивала значајнија улога ни у когнитивном процесу, ни у обликовању сопства. Спознајна и самоспознајна сила додира откривена је касније, нарочито у оквиру француске филозофије и визуелне уметности током 18. века.¹⁴ Психоаналитичка литература 20. века потврдила је значај додира као начина симултане спознаје сопства и сопства које се додирује. Додир, као први „алат“ идентификације, сматра се најодговорнијим за обликовање контура сопства. Међутим, додир је увек, у свим епохама и доменима, имао моћ



Сл. 9. Мафео Оливијери, медаља Алтобела Аверолда, бискупа Пуле 1517-1521, Victoria and Albert Museum, Лондон

13 О надмоћности чула вида у ренесансној мисли и трактатима о уметности: J. S. Ackerman, *Leonardo's Eye*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 41 (1978), 108-146; D. Summers, *The Judgment of Sense*, 39-40.

14 Епистемолошка реevaluација додира у француској филозофији и литератури подстакла је нова естетска очекивања. О томе у: M. Crampe-Casnabet, *Condillac: On ne touche que soi. Réflexion autour d'une statue*, у: *Représentations du toucher*, M. Crampe-Casnabet, M. Perrin eds., Feuilles de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud 1994, 51-59; M. J. Sheriff, *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago 1990, 137-142, 192-198.

интеракције и био канал стварања естетских феномена који утичу на морфологију презентације и њене перцепције.

Иако је медаља првенствено визуелна форма, о њој се мора размишљати и у оквиру тактилног. Њена пикторалност има и материјални аспект. Она је допуштала додир, а додир је сусрет којим се ствара искуство блискости и повезаности, остварује контакт портретисаног и оног који га гледа и додирује. Том интеракцијом откривали су се не само династички, институционални и други јавни аспекти *џерсоне*, не само његов его идеал, већ и онај међупростор ренесансног човека о којем је говорио Дела Мирандола. Посматрач, суочен са ликом представљеног, исписаним речима, амблематском представом на реверсу, упознаје се не само са његовом *фијуром*, већ и са специфичним, појединачним сопством. Представљени, чије је име исписано и изговорено, лице описано и додирнуто, квалитети и тајне представљени преко симболичких слика, постаје *близак* ономе коме се представља. Мислим да односи са-присутности представљеног и његовог лика, с једне стране, и посматрача, с друге, нигде у *Quattrocenti* нису били изразитији. Тадашњи посматрач, баш као и садашњи, могао је у тај поредак обухватања уградити и властите фикције.

Портрет жене

У сликарству, профилна форма најдуже живи у приказу жене. Сем тога, већина сачуваних профилних портрета и приказује жене.¹⁵ Због тога се профилни портрет може сагледати и из перспективе родних теорија, као, уосталом, и укупна визуелна култура.¹⁶ Тако посматран, женски профилни портрет исказује се као родно утемељена визуелна конструкција.

15 P. Simons, *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, *History Workshop Journal* 25/1 (1988), 4-30.

16 На потребу учитавања родних разлика унутар ренесансне визуелне културе указао је 1977. сада већ славним питањем: J. Kelly, *Did Women have a Renaissance?*, у: *Ibid.*, *Women, History and Theory. The Essays of Joan Kelly*, Chicago 1984, 19-50.

Социјалне конвенције ренесансног доба – рана удаја, припадање мираза мужу и његовој породици, идентитет који се исказивао именом оца или мужа, немање права слободног кретања... – указују да је жена била „објекат размене“, врста капитала, власништва.¹⁷ Приказана у раскошној одећи и са наки- том, неактивна и нееротична, представљена на профилном пор- трету исказује углед и богатство свог мужа и служи као врста његовог хералдичког знака. Ђована Торнабуони, коју је пор- третисао Доменико Гирландајо 1488, на рамену носи L за свог мужа Лоренца, као и амблем породице извезен на брокатној одећи, чиме је заувек апсорбована у власништво мужевљевог родословља. (сл. 10)

Међутим, социјалне конвенције које обухватају жену као власништво не могу бити једино објашњење за бројност и дуготрајност женских профилних портрета. Женски профил- ни портрет је пикторална конвенција проистекла из истог ин- телектуалног оквира као и мушки. Сем тога, визуелни језик никада није проста рефлексја социјалне реалности. Доказ за то, у овом контексту, јесте чињеница да социјални кодови допуштају женама скромнију одећу од оне која се види на пор- третима. Такође, када се визуелна презентација жена на крају 15. века постепено мењала од профилног ка трочетвртинском

17 Након неколико последњих деценија феминистичких и културолошких студија фокусираних на родну и социјалну конструкцију идентитета, данас се много зна о ренесансној жени из различитих дискурса: правног, домаћег, религиозног, меди- цинског, дворског, поетског ... Од изузетно богате библиографије о укупном статусу жена у италијанској ренесанси издвајам: Ch. Klapisch-Zubert, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985; M. L. King, *Women in the Renaissance. Women in Culture and Society*, Chicago 1991; *A History of Women in the West*, Vol. III: *Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, N. Zemon Davis, A. Farago, P. Duby eds., Cambridge Mass. 1993, посебно поглавље S. F. Matthews Grieco, *The Body, Appearance, and Sexuality*, 46-84; *Gender and Society in Renaissance Italy*, J. C. Brown. R. C. Davis eds, London, New York 1998, посебно поглавље R. C. Davis, *The Geography of Gender in the Renaissance*, 19-38; S. Chojnacki, *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimore, London 2000, нарочито поглавља: *Gender and the Early Renaissance State*, i *Dowries and Kinsmen*, 27-52, 132-152; S. Martin, *Women's History in Italy: Culture Itineraries and New Proposals in Current Historiographical Trends*, *Journal of Women's History* 12 (2000), 170-198.



Сл. 10. Доменико
Гирландајо, портрет
Ђоване Торнабуони 1488,
Museo Thyssen-Bornemisza,
Мадрид

портрету, социјални услови остали су, махом, исти. Визуелна репрезентација није тек одраз социјалног језика – она га дели али, уједно, и обликује. Профилни женски портрет не одражава, већ и конструише реалност.

Као и у случају мушких профилних портрета, сопство представљене није циљ ове форме. Она посматрачу не нуди непосредни сусрет и могућност додира наспрамних сопстава јер нема размене погледа. Отпорност и трајност женског профилног портрета, као и настајање првих трочетвртинских приказа жена, могу се објаснити и теоријом погледа.¹⁸ Теорија тврди

18 Изучавање *йолгега* подстакнуто је психоаналитичким и филмским теоријама, које су истакле око и поглед као кључне у комуникацији: L. Мукута, *Lacan, Literature and the Look: Woman in the Eye of Psychoanalysis*, *SubStance* 39 (1983), 49-57.

да се представом жене чије се очи не виде избегава „фатални поглед љубави“, речено поетском конвенцијом петраркизма. Мушкарац поседује објекат своје жудње који не може да га повреди. Профилним портретом потенцијални „Медуза ефекат“ је уклоњен.¹⁹ Теорија погледа указује да је и транзиција женског портрета од профилне ка трочетвртинској форми такође проузрокована мушком активношћу, скопофилијом, еротичним погледом који је захтевао доступност лица и тела жене. Контакт који жена почиње да остварује очима имао је функцију завођења.²⁰

Међутим, и са студијама погледа мора се бити опрезан. Поглед има свој историјски контекст. Женски профилни портрет не сме се посматрати као визуелна манифестација мушког страха. Он није био само објекат мушког посматрања, већ је имао и значајну педагошку улогу, јер је представљена била идентификациона фигура за своје кћери.

Иако социјалне, религиозне, потеске конвенције не дају право женама да активно гледају, у реалном животу оне су, ипак, гледале. Довољно је то и претпоставити. Поезија, нарочито она коју су писале жене, истиче гледање. Вероника Гамбара, кћер грофа и веома образована унутар *studia humanitatis*, писала је љубавне песме пре и након удаје. Многе од њих, нарочито *Occhi, dico talhor, orsu godete* или *Dal veder voi, occhisereni, e chiari*, јасно говоре о размени погледа.²¹ Гаспара Stampa, изузетан пример изразитог сопства, чак и у модерном смислу те речи, која, попут какве хероине 19. века страда и умире од љубави, гледањем вољеног повређује своју душу.²²

19 Ово тумачење у: P. Simons, *op. cit.*, 4-30.

20 P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art. Gender. Representation. Identity*, Manchester 1997, 72.

21 Све љубавне риме Веронике Гамбаро прикупљене су на италијанском и енглеском језику напоређо у: *Secret Sacred Woods. The Poems of Veronica Gambara*, ed. and trans. by E. Moody, el. edit; *Talijanska lirika: od postanka do Tassa*, izabrao, preveo i priredio F. Čale, Split 1968, 156-160.

22 *Gaspara Stampa. Iz ljuvenih soneta*, preveo M. Tomasović, Kolo 3-4, Zagreb 1994.

Када се установила форма трочетвртинског приказа жене, односи који су се успостављали на релацији представљена жена – мушки посматрач, односно „објекат“ – „субјекат“, нису једносмерни, једностранни и увек „на штету“ жена. Сложена игра на тему поседовања и надвладавања поседника манифестује се на многим представама жена.²³ (сл. 11) Иако је ренесансна култура често идентификовала лепоту уметности са лепотом жене, те се многе ондашње представе жена морају сагледати као генеричке слике лепоте,²⁴ постоје женски портрети и аутопортрети који исказују не само самосвест представљених, самосвојну презентацију и конструисани *self*, већ и онај тајанствени *међујросћор*, сопство изван сваке слике, биће које не наступа као неко други него као „ја“.

Обликовано мануалима о понашању који женама саветују *discreta modestia* и суспрезање укупних моћи, као и крутим социјалним оквирима, женско ренесансно сопство често је интензивније и дубље изражено од мушког. Владарке, патронке, саветнице, љубавнице, поетесе и уметнице, од којих су овде неке поменуте, као и оне које су захваљујући личном ауторитету биле „главне“ у властитом дому, опиру се силама социјалних и културних институција, идеологији патријархата

23 О томе: R. Goffen, *Titian's Women*, New Haven, London 1997, 75, 133, 145.

24 Женска лепота је у ренесансним трактатима и поезији била метафора за уметност: Ђорђонеова *Laura*, Тицијанова *La Bella*, Рафаелова *Fornarina*, Пармиђанинова *Antea*, Веквијова *Flora*, нису специфичне индивидуалности; циљ ових представа, као и поетских метафора, а обе уметности имале су идентичне стандарде лепоте, био је да прикажу лепоту, да буду „портрет лепоте по себи“. Ипак, чак и на поменути примерима, питање идентитета стално се разматра: можда су љубавнице сликара, куртизане у свесном излагању, песникиње...? О лепоти и женској презентацији у ренесанси: E. Goodman-Soellner, *Poetic Interpretations of the 'Lady at her Toilette'*, *Sixteenth Century Journal* 14/4 (1983), 426-442; E. Cropper, *The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture*, у: *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, M. W. Ferguson, M. Quilligan, N. J. Vickers eds., Chicago 1986, 175-190; B. D. Steele, *In the Flower of Their Youth, 'Portraits' of Venetian Beauties ca. 1500*, *Sixteenth Century Journal* 28/2 (1997), 481-502; J. Bridgeman, *'Condecenti et netti...': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art*, у: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, F. Ames-Lewis, M. Rogers eds., London 1998, 44-51.

Сл. 11. Тицијан, *La Bella*
1536, Galleria Palatina
(Palazzo Pitti), Фиренца



и апсолутизма. Иако фукоовски уобличена ренесансна слика света не даје много простора за *фикцију* персоналности, она ипак, барем из перспективе аутора који је, попут мене, упорно траже, постоји.

Међупростор (између) идеологија и конструкција открива се нарочито на појединим портретима и аутопортретима ренесансних уметница, а њих је у италијанској ренесанси било: Мариета Робусти, Диана Скултори, Проперција де Роси, Софонизба и Луђија Ангвисола, Лавинија Фонтана...²⁵ Већ сама појава

25 О овим уметницама: С. King, *Looking a Sight: Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58/H.3 (1995), 381-406; F. H. Jacobs, *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge 1997, 157-164; V. Fortunati, *Lavinia Fontana, una pittrice nell'autunno del Rinascimento*; A. Ghirardi, *Lavinia Fontana allo Specchio*, оба у: *Lavinia Fontana (1552-1614)*, V. Fortunati ed., Milano 1994, 11-36 i 37-51; C. Murphy, *Lavinia Fontana and Female Life Cycle Experience in Late 16th Century Bologna*, у: *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, G. Johnson, S. Matthews-Greco eds., Cambridge 1997, 111-138.

портрета и аутопортрета уметница, који по свему надмашају презентацију жена на илуминацијама манускрипата или на текстилу током позног средњег века, указује на пораст самосвести жена у ренесанси, што ову епоху, још једном, потврђује као прво модерно доба. Независни портрети на сликама, медаљама, цртежима и графикама показују различите улоге које жена има у ренесанси и, посебно, њену моћ уметничког стварања. Иако проистекли из конвенција које је одавно оформило историјско сликарство, аутопортрети уметница исказују њихово биће, што оне често подвлаче потписом: „... насликала себе саму“. Уметнице се на аутопортретима „добро понашају“: оне су пристојне, повезане косе, бледог лица, у тамној одећи са високим оковратником што имитира правила дворске мушке презентације, понекад са средствима свог заната, понекад са атрибутима социјалног достојанства. Тражећи сигурне начине истицања своје професионалне вештине, статуса, девичанства или брачне честитости, који ће вековима остати стандард самоприказивања уметница, ове ренесансне понекад искажу више од сопствене идеалне слике и конструисаног *selfa*.

Нарочито је Софонизба Ангвисола, чију су славу у целој ондашњој Европи делили једино Тицијан и Микеланђело, што само по себи указује на нашу данашњу немоћ да у потпуности разумемо комплексне мене женске зависности и независности у ренесанси, показала биће које није одвојено од ње саме. Њени аутопортрети приказују је како расте од кремонске племкиње до дворске даме најмоћнијег двора ондашњег света, шпанског.²⁶ На њима се уочава свест о сопственом угледу и успеху, што припада домену самообликовања једне *nobilissima* солидног хуманистичког образовања, тиме привилеговане у односу на већину мушких колега. Но, пробија и њено лично искуство, ванредна интелигенција и „увек спреман мозак“, као и трагови

26 О овој сликарки: S. Perlingieri, *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York 1992; F. J. Jacobs, *Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola*, *Renaissance Quarterly* 47 (1994), 74-101.

Сл. 12. Софонизба
Ангвисола, *Бернардино
Кампи* слика *Софонизбу*
Ангвисола 1557, Pinacoteca
Nazionale, Сијена



борбе за сопствену еманципацију и превазилажење улоге „туђе креације“.²⁷ На слици на којој представља Бернардина Кампија како ствара њен портрет, Ангвисола наступа као доминантнија од свог учитеља и татора, човека нижег социјалног ранга, а можда и од њега као мушкарца, чија креација више није желела да буде. (сл. 12) Како год да се доживи овај портрет – да се у њему наслућују неконвенционалне, чак и „субверзивне“ мисли жене свесне својих укупних креацијских моћи или не – он исказује њену сложену контемплацију о себи као уметници и о себи као теми уметника, о себи као присутној и као одсутној, о себи као „субјекту“ и као „објекту“... Дакле, како год се разумела, ова слика је *јуна* сопства. Усмеравајући свој поглед на посматрача, али и задржавајући га унутра, Софонизба Ангвисола

27 Мисли се на фразу из писма које је Франческо Салвијати упутио Бернардину Кампију, Ангвисолином учитељу, у којем је назива лепом сликарком из Кремоне и Кампијевом креацијом, *la bella pittrice cremonese vostra fattura*. О овом писму литература наведена у претходној фусноти и, посебно: M. D. Garrard, *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, *Renaissance Quarterly* 47/3 (1994), 556-622, 561.

не наступа само као неко други, него и као она сама. Тај део њеног бића, нама заувек нејасан, баш зато што је лично њен, измакао је свим силама које неуморно обрађују свако зрно идентитета.

Ritrarre dal vivo

Када је, прво у представљању мушкарца, а потом и жена, профилна форма у сликарству била замењена трочетвртинском, дошло је до велике промене. У том преображењу димензионалне у тродимензионалну форму очи су престале да буду само „линеарни симболи“ и постале „светлосни органи“, уста више нису била „недефинисана текстура лица“, већ „сензитивна површина преко које се приказује опуштеност или напрегнутост“, а нос је од „линије између две стране лица“ постао „деликатни инструмент којим се дише и мирише“.²⁸ Да ли је та нова волуминозност и „органско“ третирање морфологије лица донело индивидуализацију представљене особе, да ли је приказало само конструисани его идеал или и онај необрадив део људске душе, питање је које се стално поставља у овом поглављу.

На примеру женских портрета покушала сам да укажем да јесте. Исто је и са мушким портретима. Недостатак размене погледа заиста је подстакао метаморфозу портретне форме, а тиме и саприсутности на релацији представљени-представљено-посматрач. Но, поглед није једини покренуо ту метаморфозу.

Иако су модерни методи у проучавању визуелне културе ренесансе понудили свежину интерпретације и дубље разумевање концепата ове епохе, они често занемарују њену укупност. Непопходно је, зато, консултовати мисли ренесансних теоретичара о уметности.

28 J. Pope-Hennessy, *op. cit.*, 86.

Када они говоре о портрету, користе, углавном, глагол *ritrarre* или *contraffare*, што се, најпрецизније, може превести као прецртавање. Винћенцо Данти у трактату *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* 1567. указује да се *ritrarre* веома разликује од *imitare*, иако оба начина заједно творе *l'arte del disegno*. *Ritrarre* је „начинити ствар тачно попут оне која се види“, док је *imitare* досезање савршене форме садржане у природи, *la perfetta forma intenzionale della natura*.²⁹ Већина писаца сматра да је за портрет довољна вештина *ritrarre*, прецртавање, копирање површине. *Imitare* је концептуална инвенција, неопходна за сликарство *istoria*.³⁰ *Ritrarre* је део *arte*, физичке координације руке и ока, те је за представу портрета, односно *ritratto*, довољан и осредњи таленат. Изрази *ritrarre dal vivo* или *ritratto somiglia all'originale*, копирано по живом, портрет који је том живом сличан, сугеришу да је резултат реплициран лик који исказује тачност физиогномских детаља.

Међутим, како ће се видети у поглављу *Ренесансни портрети и живопис* ове књиге, постоје и неки други записи који упућују да је и портрет као жанр, унутар укупне ренесансне уметности 16. века, био посвећен рекреирању живота – најпре као филозофског концепта, али и оног појединачног, индивидуализованог *сћања*. Портрет може бити сличност, али може досегнути живуће присуство и бити, чак, и сам жив. Термини *vivo*, *vivace*, *vivacità*, *più vivo che la vivacità*, присутни највише код Вазарија, проистекли из неоплатонистичке мисли и њеног инкорпорирања у естетику, односе се не само на особине портрета као представе индивидуалности према сличности са моделом, већ и његове *душе*, која, како год се тумачила, исказује суштинску посебност људског бића. Оживљавање форме, а тиме и изражавање душе као есенције сопства, јесте она сила која је,

29 Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, CAP. XVI: *Della differenza ch'io intendo che sia tra l'imitare e ritrarre*, La biblioteca delle fonti storico-artistiche fondata da P. Barocchi e S. Maffei, Signum 2006, 264-269.

30 О томе, од обиља литературе, издвајам: D. Summers, *op. cit.*, 195.

више od drugih, институционаlnih или, пак, оних есекуаlних изазвата метаморфозу дводимензионалног, профитног, у тро-димензионални, трочетвртински, портрет. Истовремено, тај преображај је подстакао да би развој ренесансне филозофије и естетике. Индивидуалност, посебност, појединачност човека, у новој форми нашла је своје визуелно упориште.

Ренесансни портрет и смрт

Портрет, *фукоовски* речено, субјекат претвара у објекат. Да би се постао објектом, морало се претрпети дугогајно и досадно позирање, али, на почетку портретне историје, морало се, најпре, умрети.

Ролан Барт записао је да у веома осетљивом тренутку фотографисања, када није ни „субјекат“ ни „објекат“, не о претвара се субјекат који осећа да постаје објекат, доживљава „микроскопско искуство смрти“. Фотограф се мора „страшно борити“ да фотографија не буде смрт, али фотографисани, односно Барт, увиђа да је постао „сав с њима, то јесте Смрт лично.“

Портрет као жанр развија се из контекста смрти. Он не само да, *бартовски* речено, исказује смрт у футуру, већ проистиче из смрти саме. Ренесансни хуманисти и уметници били су свесни „смртоносног“ процеса који представљеног претвара у визуелну представу. Знати су да меморија, заснована на консенсуалности мртвог и живог, преминулог претвара у слику. Портрет – сликан, моделован, резан – твори сећање.

Ренесанса и меморија

Први теоретичар уметности ренесансног доба, Леон Батиста Алберти, на почетку друге књиге свог трактата *De pictura* из 1435 (као и у оквиру издања на италијанском, *Della Pittura*

1436) записује да сликарство има божанску моћ (*forza divina*), јер чини одсутне присутним. А и више од тога: „мртви, након много векова, готово су живи“ (*fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi*).²

Албертијев напор да сликарство, најпре поређењем са поезијом, уздигне на ниво слободних вештина, *artes liberales*, добро је познат.³ Еквипарација, односно поређење афирмисане уметности, поезије, и сликарства, до тада поиманог само као *ars* (вештина), заснована на Хорацијевој максими *Ut pictura poesis*, допринела је уверењу да обе уметности служе памћењу. Без њих би помен на велике људе и њихова дела био изгубљен.

Албертијево уверење да сликарство има моћ подстицања сећања обликовано је у оквиру филозофске традиције која вид сматра централном потком спознаје. Као студент Болоњског универзитета, на којем су се проучавала знања заснована на искуствима чула – оптика, механика, музика, астронимија (тзв. *scientiae medie*) – Алберти се, упознат са средњовековном схоластиком и теоријама арапских мислилаца, нарочито Алхазена и његовог оптичког трактата преведеног на латински у 13. веку, *Perspectiva* (или *De aspectibus*), посветио епистемологији визије.

Средњовековна схоластичка мисао, утемељена на тумачењу Аристотелове филозофије, визију сматра не само начином перцепције спољашњег, већ и обликовања памћења и имагинације.⁴ Аристотел у *De memoria et reminiscentia* упоређује

2 *De Pictura. Della pittura, di Leon Battista Alberti*, Libro II, 25, a cura di C. Grayson, Laterza 1980.

3 О овој теми: R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967, 3-9. Од савремене литературе о томе издавајам: P. A. Emison, *Creating the 'Divine' Artist. From Dante to Michelangelo*, Brill, Leiden, Boston 2004, 59-111.

4 О месту Аристотела у универзитетским курикулумима: С. Н. Lohr, *The medieval interpretation of Aristotle, y: The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotle to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600*, N. Kretzmann, A. Kenny, J. Pinborg eds., Cambridge 1982, 80-98; R. Black, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge 2001, 346.

сећање са врстом унутарњег сликарства.⁵ Меморија је нешто слици налик. Она се обликује када душа призове *phantasmata* створену претходном перцепцијом, или мишљу. Фантазам је слика, сличност са нечим раније појмљеним и мишљеним. Попут портрета, фантазам је уједно и ствар по себи и слика нечег другог.

Тома Аквински, сконцентрисан на пажњу која се посвећује уметности, а не на уметност саму, каже како *Филозоф* (Аристотел) у *De memoria* (450b27) указује на два момента размишљања о слици: један је посвећен слици самој као ствари (*res quaedam*), други слици као нечем другом (*imago alterius*). Позивајући се на Аристотела, као и светог Августина, који сматра да појавност изазива чула да од ње обликују нешто друго, Тома Аквински закључује да је слика „извесна ствар“ чија појавност изазива посматрача да препозна сличност са „нечим другим осим ње саме“.⁶ Ова корекција Аристотелове мисли код Томе Аквинског проистекла је из побожне праксе поштовања светих слика и размишљања ранијих теолога, посебно византијских. У средњовековној мисли о уметности отелотворење и значење имају различите референце – слика је материјална ствар која означава нешто друго, прототип. Тома Аквински објашњава да се Христу клањамо са највећим поштовањем, *latria*, а његовој слици само са *dulia*.

Но, и поред важних разлика, средњовековни мислиоци задржавају кључне Аристотелове ставове о слици као начину обликовања меморије. Алберти, упознат са овим тумачењима,

5 Aristotle, *De Memoria et Reminiscentia*, 450a30, 450b20-45a, trans. by J. I. Beare, y: *The Works of Aristotle*, Vol. I, Chicago 1952; Aristotel, *O duši*, III/3 *Nastanak predodžbi*, 427a-429a, y: *O duši. Nagovor na filozofiju*, preveo M. Sironić, Zagreb 1987.

6 Sancti Thomae de Aquino, *Commentaria in Aristotelem. De sensu et sensatio. Tract. 2: De memoria et reminiscentia*, y: *Opera omnia*, Textum Taurini 1949 ed., ac autom. transl. a R. Busa SJ, Pampilonae ad Universitatis Studiorum Navarrensis MM A.D. О анализи аристотеловског и томистичког концепта слике: M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1993, 1-17, 153-194; D. Summers, *Real Metaphor: Towards a Redefinition of the 'Conceptual' Image*, y: *Visual Theory: Painting and Interpretation*, N. Bryson, M. Ann Hollay, K. Moxey eds., New York 1991, 231-256.

охрабрен Алхазеновим мање „апстрактним“, перцептивнијим и интуитивнијим поимањем визије, радикално мења когнитивну релацију слике и прототипа. Док је у средњовековној мисли о уметности примарни циљ препознавања прототип – који се приказује „знацима“ на слици, или кипу, а који су од њега различити и по материјалу и по својој суштини – у Албертијевој оптичкој теорији „знаци“ носе „природне“ односе са својим прототиповима.⁷ Алберти позива сликаре да сликом повежу представљени објекат и прототип, да изједначе „знак“ са површинском визуелном представом. Ренесансна уметност повезала је отелотворење слике као „извесне ствари“ са отелотворењем приказаног. Промена у карактеру пикторалних знакова донела је промену у гледању слике. Објекти на површини постају примарни циљ препознавања.

Портрет, тако, презентује слику представљеног и самог представљеног. Ако је добро *компонован* – композиција је кључна у Албертијевом поимању слике – постаје препознатљив претходном когницијом. Он обликује памћење, засновано на саприсуству одсутног/мртвог и живог. Претвара комеморацију преминулог у сликану, резану, вајану представу, не у нешто далеко од ње. Портрет стимулише ментални процес памћења и охрабрује различите врсте комуникације. Он мртвом дозвољава да настави живот посредничком природом уметности.

Maschera dal morto

Са концептом портрета ренесансни хуманисти и уметници сусрећу се преко разнородне античке литературе. Антички епитафи и поеме евоцирају присуство преминулог описом портрета који посматрача подстиче да мртвог види као живог. Класични извори обавештавају да је концепт портрета Римљанима

⁷ О томе у: D. Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987, 132-133; J. M. Greenstein, *On Alberti's Sign: Vision and Composition in Quattrocento Painting*, *The Art Bulletin* 79/4 (1997), 669-698.

преда на структурна фунерарна уметност. Преко структурне културе Римљани прихватају и термин који објашњава портрет, *phersu*, проистекао из грчке речи *prosopon*. Ова реч, прихваћена у латинском као *persona*, означавала је маску коришћену у позоришту као карактеристични тип, улогу глумца. *Persona* ускоро постаје остонац римској теорији права: односи се на грађанина државе, слободног човека, јер *servus non habet personam*.⁸ Појам персоне, установљен на правној мисли, обогаћен је, нарочито у хришћанству, концептом душе. Ренесанса је наследила ова два основна начела персоне – грађански идентитет и душу.

Један од главних прерогатива античке персоне била је *ius imaginum*, право да се има слика (*simulacra*). Као модел у обликовању портрета служила је посмртна маска. Маске у римској, као и у другим древним културама, биле су кондензовани симболи који памте мртве и тако дозвољавају неку врсту реконструкције њиховог живота. Посмртне маске, сачињене од воска, коришћене су у ритуалу сахране у многим културама. Полибије описује да су у Риму, украшене и на видним местима, ношене у фунерарним процесијама, што потврђују и сачуване статуе. Плиније у *Historia naturalis* пише да су посмртне маске, *imagines*, које су служиле као образац за портретне бисте од теракоте или мермера, *imagines maiorum*, биле брижљиво чуване као помен на *personu* предака. Ова пракса настављена је и у средњем веку, али је своју апогеју, захваљујући хуманистичкој усредсређености на *all'antica*, досегла у фирентинском *Quattrocentu*.⁹

⁸ О појму, карактеру, улози, месту „персоне“, као и о латинској *persone*, класична студија М. Mauss, *A category of the human mind: the notion of person; the notion of self*; A. Momigliano, *Marcel Mauss and the quest for the person in Greek biography and autobiography*; I. Dumont, *A modified view of our origins, the Christian beginnings of modern individualism*, сви у: *The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes eds., Cambridge 1985, 1-21, 83-92, 93-122.

⁹ О овој пракси први је у модерно доба писао J. von Schlosser, *Geschichte der Porträtmalerei in Wachs*, а резултат његовог истраживања коришћени су у: I. Pope Hennessy, *Portrait in the Renaissance* Princeton 1966, 72-73; H. van der Velden, *Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness*, у: *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, N. Mann, I. Susskind eds., London 1998, 16-37.

Maschera dal morto била је последњи напор да се сачува појавност индивидуалца, начин његовог овековечења и реанимације. Она је обезбеђивала партикуларност његовог физичког обличја, а то је био циљ *Quattrocento* културе – литерарне, визуелне, историографске. Када фирентински књижничар, библиотекар, биограф и хроничар Веспасијано да Бистичи, по угледу на Плутархове *Живоје*, пише *Vite di uomini illustri del secolo XV*, не пропушта да, поред врлина узорних, прецизно опише и њихов физички изглед, укључујући и непријатне детаље.¹⁰

Међутим, извори указују да је израда воштане маске била више од памћења појединачног сопства. Један холандски путописац описује како је крајем 16. века у фирентинској цркви *Santissima Annunziata* видео вотивне статуе стваране према мртвим лицима и телима. Ступивши на то „поље мртвих“ сусреле су га фигуре у природној величини, од воска, дрвета и камена, које су приказивале фирентинске папе, принчеве, кондотијере, жене, децу, рањене, болесне, утопљене...¹¹ То сведочи о континуираном прављењу и излагању воштаних обличја у великим вотивним центрима, пракси утемељеној на сложеном прожимању сакралних и профаних феномена, која ће кулминирати у модерним музејима воштаних фигура. У свим епохама и на свим континентима циљ ових представа био је изазивање емпатије посматрача – било подстицањем његове побожности, било страха или покорности. Моћ визуелног, одавно се зна, превазилази многе друге моћи, посебно у неухватљивој зони између *speranza e paura* које обликују ренесансни идентитет.¹²

10 О Бистичију: *Cassell Dictionary of Italian Literature*, P. Bondanella, J. Bondanella, J. Robin Shiffman eds., London 1996, 608-609.

11 О овом запису: D. Freedberg, *Verisimilitude and Resemblance: From Sacred Mountain to Waxworks*, у: *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, 192-245, 229.

12 О нади и страху и њиховом наизменичном ритму који обликује ренесансно друштво: G. Brucker, *Florence Redux*; P. Findlen, *In and Out of Florence*, оба у: *Beyond Florence: The Contours of Medieval and Early Modern Italy*, P. Findlen, M. Fontaine, D. J. Osheim eds., Stanford 2003, 5-12 и 12-28.

Сл. 13. Доменико
Гирландајо, цртеж
старог човека, око 1490,
Nationalmuseum, Стокхолм



Ипак, и у разнородној и широкој употреби, презентацији и перцепцији воштаних обличја, непоречив је нагласак на њиховој сличности са појединцем, а тиме и са његовом *иперсоном*. Истоврсност представе са њеним *ипројојишиом* обликује меморију.

Када је *maschera* начињена *dal morto*, она је слична некада живом по својим физиогномским детаљима, али се мртво лице никада не може помешати са живим, јер смрт има свој препознатљиви облик. Портрет начињен *dal morto* поседује *similitudine*, али нема *ressemblance parlante*, говорљиву сличност, како су казивали Вазари и други историчари и теоретичари уметности. Он не исказује *affetti* и *passion d'animo* – душе као универзалног, али и појединачног животног принципа.

Ренесансни ствараоци, као пет векова касније Бартов фотограф, почињу се борити да приказани лик не буде „смрт лично“. Доменико Гирландајо, веома цењен фирентински портретиста из друге половине 15. века, ствара цртеж који приказује старог човека, опуштених образа и спуштених углова усана, веома широког носа са изралинама, ретке косе у неуредним праменовима. (сл. 13) Нема сумње, човек на цртежу управо је умро. Међутим, његово лице нежно се посвећује детету на Гирландајовом славном портрету *Стари*



Сл. 14. Доменико
Гирландајо, *Стари човек са
унуком*, око 1490, Musée du
Louvre, Париз

човек са унуком. (сл. 14) Пошавши од цртежа *dal morto* као припремне студије за слику која је требало да прикаже нешто више од смрти саме, Гирландајо чини неколико важних корекција. Лице човека је померено у страну и погнуто, деформисани нос умањен је перспективним скраћењем, коса је благо заталасана, очи су отворене и, пуне љубави, усмерене према дечаку.¹³ Лице је исто, али су „слаба места“ која је смрт начинила – а која се, према Албертијевом савету обликованом по античким начелима, морају избегавати – „поправљена“. Лице је појединачно и препознатљиво, али портрет више није *sav smrti*, јер човек изгледа истински жив и природан, *veramente vivo e naturale*.

13 О цртежу и портрету: J. Pope Hennessy, *op. cit.*, 56-57; F. H. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005, 180-182.

Maschera dal vivo

Иако портрет начињен по мртвом не тежи само елементарној препознатљивости, већ се у њему откривају и покушаји уметничке интервенције, „поправљања“ деформација које је изазвала смрт, он је, због немоћи досезања *passion d'animo*, потискиван у корист *maschera dal vivo*. Начин узимања маске према живом моделу савладан је, поново, уз помоћ Плинијеве *Historia naturalis*. Крајем 14. века Ченино Ченини, у свом приручнику *Il libro dell'arte*, следећи Плинијев опис, објашњава овај поступак, за који је била потребна не само вештина, већ и опрезност и поштовање живота: морало се пазити на дисање *душе* док се восак, или гипс, стезао на лицу.¹⁴

Тако настају прве ренесансне маске по живом, а њихово стварање охрабривала је медичијевска мањифићенција. Инвентар Верокијових дела начињених за Медичије, сачињен крајем 15. века, набраја двадесет *maschere*, створених „из природе“.¹⁵ Оне су, како Вазари објашњава, биле *simili al vero* и недостајали су им само дух и говор, *lo spirito e le parole*, да би биле *исински живе*.

Maschera dal vivo била је модел за прве ренесансне портретне бисте, на чију се *rinascitá* чекало хиљаду година. Додуше, она прва сачувана и датована, Пјера де Медичија, дело Мина да Фијезола из 1453, није настала по масци, него према брижљивом проучавању атничких статуа чуваних у породичној колекцији. (сл. 15) Мада исказује врлине римске републиканске елите, *auctoritas, dignitas, romanitas*, она није била *исински жива*. Бисте мртвих, коришћене као узор, нису биле довољне да се реконструише живот. Да би се досегли покрети душе била је потребна снажнија уметничка интервенција. За њу је била неопходна

14 Cennino D'Andrea Cennini, *The Craftsman's Handbbook. The Italian 'Il Libro dell'Arte'*, XIV, clxiv-clxxxii, trans. by D. V. Thompson Jr., New York 1933, ed. edit., Notebook 1993.

15 T. Paoletti, *Familiar Objects: Sculptural Types in the Collectins of the Early Medici, y: Looking at Italian Renaissance Sculpture*, S. Blake McHam ed., Cambridge 1998, 79-110.



Сл. 15. Мино да Фијезоле,
портретна биста Пјера
де Медичија 1453, Museo
Nazionale del Bargello,
Фиренца

интеракција уметника и портретисаног.¹⁶ Стварање портретних бисти, насталих према *maschera dal vivo*, почело се прожити односом саприсутности портретисаног, његовог лика, и уметника који га ствара. Бисте хуманиста Ђованија Келинија и Матеа Палмијерија обликује истоврсност идеја које они деле са пријатељем, скулптором Антониом Роселином. (сл. 16. и 17) Њихове бисте, као и Бистичијеви литерарни описи (између осталих, управо и ових људи), инсистирају на топографији лица, поломљеном носу, кожи оштећеној богињама, нескладном размештају костију...¹⁷ Фирентински хуманисти, хроничар и уметник, сматрају да тим детаљима исказују индивидуалност

16 На њу је одавно скренута пажња у науци: A. Warburg, *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie: Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de' Medici and His Household* (1902), у: *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, 185-221, 187.

17 О свим овим бистама: J. Pope-Hennessy, *op. cit.*, 73-76; P. Lee Rubin, *Magnificence and the Medici*, у: *The Early Medici and Their Artist*, F. Ames-Lewis ed., London 1995, 37-49; A. Wright, *The Memory of Faces: Representational Choices in Fifteenth-Century Florentine Portraiture*, у: *Art, Memory and Family in Early Renaissance Florence*, Cambridge 2000, 86-113.



Сл. 16. Антонио Роселино,
портретна биста Ђованија Келинија
1456, Victoria and Albert Museum,
Лондон



Сл. 17. Антонио Роселино,
портретна биста Матеа
Палмијерија 1468, Museo
Nazionale del Bargello, Фиренца

појединца који, упркос њима, поседује достојанственост и *ius imaginum*.

Све наведене бисте биле су, по угледу на излагање римских сенаторских бисти, описано код Плинија, постављене изнад врата палата у којима су узори живели. Ослоњени на теоријску подршку, нарочито на Албертијев трактат о архитектури, *De re aedificatoria* из 1452, ренесансни хуманисти посматрају скулптуралне форме као есенцијални формални и иконографски елемент у концепцији града. Скулптура исказује социо-политичку организацију домена и идеале којима грађани теже. Осим што се статуом досежу лепота и *magnificentia*, њом се слави и памти. Она је „помен на велике људе и велика дела“, реторична *historia* што премошћава време и простор.¹⁸ Аристотеловски процес памћења, слици налик, налазио је своју завршницу у

18 О Албертијевим размишљањима о скулптури: J. B. Riess, *The Civic View of Sculpture in Alberti's De re aedificatoria*, *Renaissance Quarterly* 32/1 (1979), 1-17.



Сл. 18. Бенвенуто Челини,
портретна биста Козима I
1545, Museo Nazionale del
Bargello, Фиренца

стварању визуелног симбола. Уметничко обличје било је окосница трајног меморисања личности и конститусања њеног јавног ауторитета. Успомена на појединца који се опире смрти и забраву претворена је портретном бистом у артифицијелну меморију.

Портретне бисте, окренуте према свету, обликоване су као вечни помен на *honoratamēte notabili*. Појединац, заслужан да буде вечан, односно овековечен визуелном представом, у њој не сме бити лишен сам себе. Ренесансна *ars memoriae* тежила је да досегне и његов *moto mentale* који ће смртно лице преобразити у живот сам.

Висока ренесанса наставиће потрагу за откривањем оног што је испод обличја, док ће маниризам, ненаклоњен реплицирању реалности, одбацити датост. Портретна биста Великог војводе Козима I де Медичија, дело Бенвенута Челинија, не приказује документарну сличност, већ идеју, мистерију власти,

карактеристичну за културу апсолутизма. (сл. 18) Када ствара статуе Ђулијана и Лоренца за Медичи капелу у фирентинској цркви San Lorenzo, Микеланђело их уобличава као принципе активног и контемплативног живота, не као реалне личности, објашњавајући: „кроз хиљаду година ионако нико неће знати како су они заиста изгледали“. Иако се портрет суочава са новим изазовима, реконструкција индивидуализованог обличја које живи у складу са оним унутрашњим, што размешта кожу и кости, остаће трајно искушење портретне уметности.

Тело и меморија

Појединачно тело, његово стапање са појединачном душом, њихова *смртоносна* прожетост и њена визуализација ради бесмртности, важне су теме ренесансне културе.

Када је 1478. Лоренцо Величанствени преживео атентат у катедрали Santa Maria del Fiore, на подстицај саветника и пријатеља поставио је своја воштана обличја на значајним јавним местима у граду, као израз захвалности Богу *per grazia ricevuta*. Обличја су отклањала сумње Фирентинаца да је и Лоренцо, попут његовог брата Ђованија, страдао у завери породице Паџи. Овај пример призива у сећање Алијанов опис воштане фигуре Јулија Цезара, начињене након његовог убиства, која се могла окретати и тако приказати све ране које је задобио по лицу и телу; фигура, постављена приликом сахране, изазвала је гнев присутних, усмерен на атентаторе.¹⁹ Лоренцо *il Magnifico*, саветован и поучен вероватно овим и сличним примерима, постаје модел за воштане фигуре са дрвеним скелетом, косом, одећом и свим персоналним детаљима, које су начинили Верокијо и воскар Орсини. Те фигуре, копиране према живом моделу, *ritratte dal vivo*, биле су изведене тако природно и добро,

19 D. Freedberg, *op. cit.*, 225; D. G. Kyle, *Spectacles of Death in Ancient Rome*, London, New York 1998, 235.



Сл. 19. Андреа дел Верокијо, портретна биста у теракоти Лоренца де Медичија 1480, National Gallery of Art, Вашингтон

naturali e tanto ben fatti, да је изгледало да човек представљен њима није у воску него у животу, *rapprresentano non più uomini di cera, ma vivissimi*.²⁰

Воштана обличја о којима пише Вазари морају се разумети у контексту „флексибилног идентитета“ Лоренца Величанственог.²¹ (сл. 19) *Il Magnifico* је градио своју *persona publica* на разноликим основама. Док се елитним читаоцима *Disputationes Camuldanenses* Кристофора Ландина представља као филозоф, заговорник

20 Giorgio Vasari, *Andrea Verrocchio, pittore, scultore et architetto*, Vol. IV, y: *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, Pisa 1994.

21 О флексибилном идентитету Лоренца Величанственог: A. W. B. Randolph, *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven, London 2002, 103.

контемплативног живота, Величанствени се у својим бројним *canti carnascialeschi*, сродним онима које су изводили улични певачи, исказује као поетски *troubadour*. Градећи популарни лик себе као трубадура, он се приказује као неко ко може говорити директно са *popolo*. Његова воштана обличја, због наглашеног реализма и моћи да превазиђу естетску дистанцу коју могу изазвати „уметничкије“ представе, изазивала су непосредну емпатију *popolani*.

Воштане фигуре Лоренца Величанственог сведоче о многоструким и испреплетеним функцијама портрета – вотивним, комеморацијским, заступничким. Но, најпре указују да Лоренцо Величанствени није подвојен на слику као *res quaedam* и слику као *imago alterius*, већ је обједињена слика и њен прототип. Мада је Лоренцо Величанствени репрезентација социјалног конструкта, он приказује и простор појединачног, себе нераздвојеног од сопственог идентитета.

Вазари описује да је једна од фигура приказивала Лоренца са раном на врату, са завојима, крвавог, у одећи у којој је био приликом напада на њега, управо онаквог какав се појавио на прозору своје куће да би се гомила престала питати да ли је жив, *come desiderava*, или је мртав, па да пођу у освету. Фигура се, како сведочи Вазари, „још може видети“ у августинском женском самостану, тзв. Chiarito, преко пута чудотворног Распећа. Друга, која је Величанственог приказивала у његовој уобичајеној грађанској одећи, однета је у цркву Santissima Annunziata, која је, због своје чудотворне слике *Благовесџи*, била један од ходочансичких центара; тамо је постављена поред полице где су се продавале свеће.²² Трећа је, нешто касније, послата цркви S. Maria degli Angeli у Асизију, и стављена пред *Madonnu*.

22 О овим местима као значајним у јавном и ритуалном животу Фиренце, независно од догађаја о којем приповеда Вазари, у: R. C. Trexler, *Public Life in Renaissance Florence*, New York, London 1980, 162, 186.

Како је примећено, Вазаријев опис, из антрополошког угла посматрано, обухвата неколико изузетно важних поенти: жеља да се искаже захвалност повезана је са сликом, или фигуром; перцепција ефикасности неодвојива је од сличности; сабирање и распоред представа веома су важни.²³

Потреба за сличношћу је срж вотивне представе. Што је већа сличност, већа је шанса за спасење, јер божанство чија се интервенција призива њоме се наводи на праву особу. Али, није важно само препознавање, већ и присутност у сопственом телу. Са раном на врату, крвав и у завојима, Лоренцо јесте био у свом нападнутом телу, како политичком, тако и природном. Крв, рана, завоји, били су емотивни подсетник на *његово* тело, као и на последице које је смрт тог тела могла изазвати. Ови детаљи, као и друге физиогномске референце, снажно су психолошки деловали на посматрача. Вотивно обличе, политички употребљено, грађено је друштвеним факторима. Али, ти чиниоци не могу у потпуности обухватити ни објаснити представу, нити њен ефекат на посматрача. *Симулакрум* поседује моћ која прелази на посматрача, а та моћ почива на снази персоналног и његовог препознавања.

Стварно тело Лоренца Величанственог није случајно *актиуелно* представљено. Ренесанса разуме тело као нешто „своје“ и као услов за доживљавање и разоткривање света.

Осећање телесне *самосвесћи* у ренесанси проистекло је, најпре, из Аристотелове филозофије. Његове мисли о томе, најпрецизније исказане у *De Anima*, истичу душу као феномен живота нераздвојен од тела. За Аристотела тело није случајност, оно је анимирано душом, која је његова есенцијална актуелност.²⁴ Аристотелова *kinemapsyches* знатно се разликовала од платонистичког концепта подвајања душе и тела. Међутим, ни код Платона, ни у платонистичкој традицији – паганској и хришћанској, оштри дуализам душе и тела није

23 D. Freedberg, *op. cit.*, 226.

24 Aristotel, *O duši*, II/ 1 *Svojstva duše*, 412a.

постојао. Хришћанска вера у васкрсење тела то доказује.²⁵ И поред истицања различитости два ентитета, фирентински неоплатонизам сматра душу нематеријалном супстанцом дубоко инкорпорираном у телу. За Марсилиа Фићина тело и душа су интерактивни принципи: они конституишу једну супстанцу, једну особу; унија тела и душе веома је значајна за ред у универзуму.²⁶ С друге стране, ни *аристотеловци* нису имали јединствену мисао о томе. Средњовековни и тзв. „секуларни аристотелизам“, изучаван на Падованском универзитету, нису, како се раније сматрало, обликовали монолитну догматску структуру, већ су допуштали различита мишљења. Тако је тумачење Томе Аквинског, проистекло из Аристотелове филозофије, да је нематеријална душа супстанцијална форма тела, за многе схоластичаре било неприхватљиво, јеретички неспојиво са концептом бесмртности душе.²⁷ Ипак, Аристотелова филозофија отворила је најшири пут размишљањима о обликовању спознаје путем чула и тела.

Фундаментална улога перцепције у разумевању света истакнута је у ренесансној филозофији, науци, уметности. Нова визија телесности била је, између осталог, израз померања од феноменолошког погледа на природни свет према његовом рационалном испитивању, што је, добро је познато, једна од особина ренесансне културе. Откривање тела, од коже према унутрашњости, фокус је интересовања анатомских и медицинских истраживања. Нови погледи на тело и његову дуго скривану

25 О васкрсењу тела из ове перспективе: F. Vidal, *Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body*, *Critical Inquiry* 28 (2002), 930-974.

26 О Фићиновом *дуализму* душе и тела и његовом преваладавању: P. Serracino-Inglott, *Ficino the Priest*; J. Lauster, *Marsilio Ficino as a Christian Thinker: Theological Aspects of his Platonism*; M. J. B. Allen, *Life as a Dead Platonist*, сви у: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, M. J. B. Allen, V. Rees eds., Brill, Leiden, Boston, Köln 2002, 1-14, 45-70, 159-178, посебно 4, 5, 51, 65, 67, 166-167.

27 Sancti Thomae de Aquino, *Commentaria in Aristotelem. Sententia libri De anima*, у: *op. cit.* О томистичкој интерпретацији Аристотеловог дела: G. Ward, *The Body of the Church and its Erotic Politics*, у: *Christ and Culture*, Oxford 2005, 92-110, 93-95.

унутрашњост, поимање телесних процеса и њихове *сврхе*, охрабрили су и преводима и штампањем сабраних Галенових и Хипократових дела. Разумевање есенције и разлога бића био је циљ ренесансних научних текстова, као и визуелних уметности. Као што су ренесансни уметници, подстакнути Албертијевим и другим трактатима, пригрлили Зеуксисов метод модуларне конструкције (приликом стварања слике Хелене Тројанске за Кротоњане, антички сликар је изабрао од најлепших модела њихове најлепше делове), тако су и ренесансни анатоми и физичари оживели процедуру изучавања појединачних делова тела и њихове сарадње.²⁸ Процес анатомизирања људског тела у оба домена био је сличан, као и његов циљ: открити међусобне односе тела и душе.

Мисао о телу као нечем што није *ствар*, већ „перманентно стање искуства што конституише перцептивну отвореност према свету“, биће обновљена нарочито од стране француских феноменологиста 20. века. Та модерна свест о сопственом телу, *le corps propre*, које је „текстура која се враћа у себе и која се себи прилагођава“, у знатној мери утемељена је на Аристотеловој мисли.²⁹ Телесна самосвест, корелација тела и његових сензорских функција, била је позната и онама који су осмислили *шела* Лоренца Величанственог. Постављена на култна места Фиренце, она су се, попут других представа, могла додирнути. То је отварало пут реверзибилности додирнутог и оног који додирује:

28 Плинијев опис Зеуксисовог стварања слике за Херин храм постао је *locus classicus* класицистичке теорије уметности, чија је окосница мисао о непостојању апсолутне лепоте у природи; да би се *bellezza* досегла у уметности потребно је приступити опсервацији, селекцији и реконструкцији, односно идеализацији природе. О томе: Е. Panofsky, *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (1924), *Bogovada* 1997, *priradio* Z. Gavrić, 69. О односу ренесансних анатомских истраживања и уметности: М. Cole, *Cellini's Blood*, *The Art Bulletin* 81/2 (1999), 215-235; F. H. Jacobs, *op. cit.*, 57-60.

29 Цитати из: М. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, поглавље *Tijelo* и потпоглавље *Sinteza vlastita tijela*, Сарајево 1990, 81-188, 164; *Ibid.*, *Struktura ponašanja*, поглавље *Relacija duše i tijela i problem perceptivne svijesti*, Београд 1984, 297-345. О односу субјективитета и тела у савременој култури и уметности: G. Doy, *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London 2005, 63-88.

„Када се додирнута рука претвара у руку која додирује, она поставља читав свет са којим је до тада делила статус у нови регистар који је сада њен, који се тиче трансцендентног тела, које обликује и додирује“.³⁰ У доба Лоренца Величанственог, као и у Вазаријево време, погледано и додирнуто тело *Il Magnifico* емитовало је његово биће, његово присуство, његову персону, која је избегла смрт не само преживљавањем атентата, већ својом сликом, *ошелоћвореном* меморијом.

Портрет, стваран према мртвом или живом лицу, или телу, неизбежно уткива мисао посматрача у „смртоносни“ процес његовог стварања. Тај процес указује на смрт саму, или на њен неминовни долазак, или, као у случају Величанственог, прославља спасење од ње, које је, опет, само привремено. У сваком случају, смрт је увек присутна. Тензија између смрти и живота, као и она између тачности и идеала, о којој је било речи у претходном поглављу, била је исцрпљујућа. Отклонити мисао са смрти, усмерити је на живот, *реанимирајти* – тежња је ренесансне уметности у целини, па и оне портретне. То је, уједно, и тема следећег поглавља ове књиге.

³⁰ M. Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible*, Paris 1964, 192-193, према: P. Rodrigo, *Očno menologija u umetnosti*, *Život dela*, Poča LIV, 455, Novi Sad 2009

Ренесансни портрет и живот

Стигма мануелног рада пратила је визуелне уметности од античког доба. Уметник ради рукама и живи од свог рада. При том, „творац слика, подражавалац, не разуме ништа од онога што заиста јесте, него разуме само његову појаву (*phainoménon*)“¹. Пошто се „истина и не дотичу“, уметности не доприносе спознаји и мудрости, те не приличе идеалном домену, нити систему образовања обухваћеном кроз *septem artes liberales*.² Онај који је способан да досегне само сегмент појаве, „само њен изи јед“, при том плаћен за то, може бити само занатлија.

Ренесанса је модерно доба, између осталог и зато што обликује другачији однос према визуелним уметностима и уметнику. Статус визуелних уметности се уздиже, а тиме и социјална позиција уметника.³ Техничко мајсторство уметника није било довољно за ову трансформацију. Она је морала проистећи из његовог посебног дара, *ingenium*.⁴ Он уметнику

1 Platon, *Država*, X, 598b, 601c, превели А. Vilhar, В. Pavlovic, Београд 1993

2 О слободним вештинама, њиховом изучавању током средњег века и ренесансе на Западу: Е. Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд 1996, посебно 64-105.

3 О томе у: Р. Oskar Kristeller, *A Modern System of the Arts y Ibid., Renaissance Thought and the Arts*, Princeton 1990, 163-227.

4 Из античког законодавног термина *ingenius*, који се означавао човека рођеног у слободи проистиче и појам *ingenium* који означава дар који човек мора имати да би се бавио слободним вештинама: О *ingenium* као комплементарном садржају: D. Summers, *The Judgement of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics* (Cambridge 1987, 99-101)

даје моћ да преобрази неживо у живо. Та моћ претворила је *artigiana* у *divino artista*, а ликовне уметности у *artes liberales*. Ова метаморфоза неминовно је довела и до промена у стварању, представљању и поимању портрета.

Divino artista

У ренесансној уметничкој теорији чести су изрази *statue parlanti* и *signa spirantia*.⁵ Речи и фразе из ренесансних трактата – *veramente vivissimo, una cosa viva, spirare un fiato, la tavola viva, similitudine vivissime, più vivo che la vivacità*, често употребљаване при опису портрета, указују на аналогije уметности и живота. Ови топоси могу се доживети као опште место, као хипербола позајмљена из поезије, која својим учесталим понављањем разочарава данашњег читаоца.⁶ Међутим, истраживања указују да су топоси *живојносџи*, односно *живоју сличан, као живој сам, живље од живој* (или *сџварније од сџварној*), много више од конвенције, од клишеа или опонашања античких епиграма.⁷ Поезија јесте утицала на визуелне уметности, али и обрнуто: фраза „говорећа слика“, један од топоса животности, из визуелне културе уткала се у поетску.⁸

Топос *живојносџи* јесте фраза, али веома изражајна. Мора се посматрати у теолошким, еклезијастичким, филозофским, поетским, друштвеним, оквирима. Имао је челно место у свим стратумима уметничког дела – његове креације, презентације и перцепције. Он није само тумач осећања истоврсности уметности и живота, већ и сопства.

5 О овим фразама: М. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1972, 51-52.

6 Ово становиште заступа: J. Shearman, *Only Connect.... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, нарочито у поглављу *Portraits and Poets*, Princeton 1988, 108-148.

7 D. Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989, 293; F. H. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005, 2.

8 M. E. Hazard, *The Anatomy of 'Liveliness' as a Concept in Renaissance Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/4 (1975), 407-418.

Топос *живојносџи* у свим својим разноликим манифестацијама открива персоналност уметника и његовог модела. Он је „извесна сенка“, коју „наши сликари зову *aria*“, *umbra quaedam et quae pictures nostri aerem vocant*, која се највише види на лицу и очима, како каже Петрарка.⁹ Петрарка уметничку креацију осећа као нераскидиву са уметниковим *ingenium*-ом и *spiritus*-ом, који су у стању да је оживе.¹⁰ У ренесансни *aria* је метафора стварања, али и нешто што исказује душу сликара који открива душу оног којег представља. *Aria* је врста уметничког стила, *maniera*, начина на који уметник даје инфузију живота свом делу. *Aria* се улива у слику која тако постаје сама уметникова духовна супстанца, попут персоналне ауре. Уметношћу створене форме израз су *aria divina*, оне су рефлексива уметника самог, екстензија његовог сопственог бића, јер „сваки сликар слика себе“.¹¹

Бенедето Варки, у својим излагањима на Accademia Fiorentina 1547, коментаришући Микеланђелов сонет *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* и потом поредећи визуелне уметности, истиче да је уметник способан да чини исто што и *Deus Artifex*. Уметник је *divino artista*, демијург, који индукује форму унутар материје, попут Бога кад ствара Адама. Он поседује дар да види и разуме слике *in potenza* у сопственом духу.¹² Када се његова мисао пренесе у финални уметнички објекат, то дело је суштински не-

9 Francesco Petrarca, *Epistolae familiares*, XXIII, 19, у: *Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, Torino 1977.

10 О томе у: D. Summers, *Aria II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art*, *Artibus et Historiae* 10/20 (1989), 15-31; M. Ciccuto, *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, *Quaderns d'Italia* 11 (2006), 203-221.

11 О овом концепту: M. Kemp, *Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?*, у: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, C. Clough ed., Manchester, New York 1976, 311-323.

12 Benedetto Varchi, *Lezione prima: Il Soggetto; Lezione seconda: Disputa prima. Della maggioranza e nobilita dell'arti*, у: *Due Lezioni*, a cura di P. Zaja, Torino 2003. О Варкијевим предавањима: L. Mendelsohn, *Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory*, *Ann Arbor* 1982, 89-107.

раскидиво са интелектуалном и бесмртном твари свог творца. И трактати *Dialogo di pittura* Паола Пина (1548), *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni* Винћенца Дантија (1567), *Il Riposo* Рафаела Боргинија (1584), *Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura* и *Idea del tempio della pittura* Ђанпаола Ломаца (1584 и 1590), *Dialogo della pittura intitolato l'aretino* Лодовика Долчеа (1557), дефинишу уметника као *alter deus*, зависног не од имитације реалности, него божанске инспирације.¹³ Понекад, ренесансни писци, следећи светог Августина, говоре о уметницима као демонима, опседнутим магима, који захваљујући свом *genio maligno* стварају поседнута дела.¹⁴ У сваком случају, уметник и његово дело су неразлучиви. Уметник је творац дела, на исти начин на који је и сам дело Творца и мајке природе.

Аналогија биолошке прокреације и уметничке креације градила се на темељима античке митологије, поетике и филозофије, нарочито Аристотелове. Мада је и Платон користио биолошке метафоре као фигуре интелектуалног процеса, Аристотел их је успоставио као парадигму креативности.¹⁵ Биолошки *generatio* је структурална метатеорија Аристотелове филозофије. На његовој *Metaphysica* и *De generatione animalium* формира се теорија каузалитета биолошких и уметничких креација. Аристотелово обликовање метафизичких објашњења преко модела које нуди биолошка репродукција снажно је одјекнуло

13 О стварању концепта уметника као *alter deus*: W. J. Bouwisma, *The Renaissance Discovery of Human Creativity*, у: *Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation: Essays in Honor of Charles Trinkaus*, J. W. O'Malley, T. M. Izbicki, G. Christianson eds., Leiden 1993, 17-34.

14 Концепт уметника као *magus* проистекао је, делом, из развоја пикторалног илузионизма. О томе у: M. Cole, *The Demonic Arts and the Origin of the Medium*, *The Art Bulletin* 84/4 (2002), 621-640.

15 Aristotel, *Metafizika*, II 1044a33-35, превод, коментари и напомене S. U. Blagojević, Београд 2007. О утицају ових идеја на средњовековну и ренесансну филозофију: D. Nikolaus Hasse, *Arabic philosophy and Averroism*, у: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, J. Hankins ed., Cambridge 2007, 113-136.

у неоплатонистичкој, нарочито Фиџиновој мисли.¹⁶ Аристотеловска интерпретација биолошке и ембриолошке креације постаје пре генеративни него имитативни модел за поетско стваралаштво у ренесанси.¹⁷ Она постаје метафора креативности и у ренесансној уметничкој теорији.

Уметничка теорија наглашава да је уметнички продукт рођен од свог креатора, као дете од мајке. Леонардо да Винчи често описује уметнички процес користећи глаголе *partorire*, *generare* и, нарочито, *nascere*, као и фразе попут *creazione si generano, la pittura è partorita...*¹⁸ Вазари, говорећи о Софонизби Ангвисоли, указује да она која као жена може дати живот сам може и уметнички начинити човека.¹⁹ Аналогија природне и уметничке креације утицала је на уобличење појма *concetto*, семантичке потке ренесансне уметности. Сама реч овог комплексног феномена произилази из глагола *concipere* (итал. *concepire*), што значи зачети и спознати.²⁰ Плод конћета као прокреативне

16 О томе у: Н. Hirai, *Concepts of Seeds and Nature in the Work of Marsilio Ficino*; С. Salaman, *Echoes of Egypt in Hermes and Ficino*, оба у: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, М. Ј. В. Allen, V. Rees eds., Brill, Leiden, Boston, Köln 2002, 257-384, 115-136.

17 О утицају Аристотелових мисли на ренесансно песништво, посебно енглеско: Е. Spiller, *From Embryology to Parthenogenesis: The Birth of the Writer in Edmund Spenser and William Harvey*, у: *Science, Reading and Renaissance Literature. The Art of Making Knowledge, 1580-1670*, Cambridge 2004, 59-100.

18 Ове речи и фразе Леонардо употребљава када говори о линијама, начину компоновања, светлости, бојама, сенкама..., а налазе се и у насловима поглавља његовог *Трактата о сликарству*: Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura, condotto sul Cod. Vaticano Urbinate 1270*, a cura di A. Borzelli, Carabba ed. 1974, посебно поглавља 19. *Della differenza ad ancora similitudine che ha la pittura con la poesia*; 26. *Parlo il musica col pittore*; 33. *Il pittore e lo scultore*; 36. *Composizione della pittura alla scultura*; 192. *Colore d'ombra del bianco*; 239. *Da che nasce l'azzurro dell'aria*; 287. *Della bellezza de'volti*. Ове термине нагласио је: М. Kemp, *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*, London 1981, 316, 320.

19 На Вазаријев запис *Ma se le donne si bene sanno fare gli uomini vivi che meraviglia che quelle che vogliono sappiamo anco fargli se bene dipinti* указала је: F. J. Jacobs, *Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola*, *Renaissance Quarterly* 47 (1994), 74-101, 83.

20 Овакво тумачење *conchetta* у: D. Summers, *Form and Gender*, *New Literary History* 24/2 (1993), 243-271, 245.

и интелектуалне моћи је и *disegno*. *Disegno* је укупан и целовит имагинативни процес, медијум саме уметникове мисли и њеног конкретног отелотворења. *Disegno* – као иницијална концепција и њен формални израз у скици и, на крају, на слици, чиме је обухваћена традиција тосканског фреско сликарства – разрађен је у трактатима позног 16. века, али је своју истинску реторичку подршку добио од Вазарија. Он *црпјеж* назива оцем трију уметности, *padre delle tre arti nostre – architettura, scultura e pittura*.²¹

Уметници су попут Бога, али не могу стварати *ex nihilo*. Бог је саставио свемир, он је Творац, а стварање смртног поверио је људима, који, подржавајући га, узеше „бесмртно почело душе“ и „обухватише га смртним телом“.²² Платонове мисли о стварању из преегзистирајућих форми, које су прожеле ренесансни неоплатонизам, не дају много простора уметниковом креативном прегнућу.²³ Библијска генеза такође истиче да само Бог ствара из *ничеја*. Међутим, пошто је човек начињен по лику Божијем, он поседује стваралачки капацитет, наравно ограничен. Дедаловски мит дозвољава шире могућности: праотац свих уметника, Дедал, стварао је фигуре које не само да су изгледале живе, већ су биле живље од живота.²⁴ Прометејски модел, снажно и вишеструко инкорпориран у визуелне уметности, без обзира на различите варијанте, даје највећу моћ човеку као ствараоцу.²⁵

21 Giorgio Vasari, *Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a chi, e dell' invenzione delle storie*, Vol. I, Cap. XV, у: *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, а cura di P. Barocchi, Pisa 1994.

22 Платон, *Тимај*, 69 с-д, превод М. Пакиж, Врњачка Бања 1995.

23 О утицају ових Платонових размишљања на Фићина: А. Levi, *Ficino, Augustine and the Pagans*, у: *Marsilio Ficino...*, 99-114.

24 G. Maiorino, *The Daedalian Artifex: Myth, Technology, and Doom*, у: *Leonardo da Vinci: The Daedalian Myth Maker*, Pennsylvania St. Un. 1992, 141-176.

25 О прометејском моделу: О. Raggio, *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 21/1 (1958), 44-66.

Ренесансни концепт уметничке креативности, проситекао из различитих креативних модела (платонистичког, аристотеловског, библијског, дедаловског, прометејског), исказује тензију између ограничења и могућности уметника. Ипак, већина ренесансних трактата о уметности истиче да, иако човекова дела не могу бити једнака са Демијурговим, сам процес стварања, *concetto*, сличан је божанском, јер је *concetto* врста менталног ембриона, плод ума.

Дантеов Вергилије каже да је уметност вештина која „природу тек слиједи и бива Божјом унуком“.²⁶ Готово два века касније, Леонардо понавља исту мисао, мењајући је незнатно у прилог сликара: *Noi per arte passiamo esser detti nipoti a Dio* – ми (сликари) се због уметности можемо назвати унучима Бога.²⁷ Шта то чини уметника унуком Бога? Шта му помаже да оживи своје дело? Одговори ренесансних теоретичара су разнолики. Понекад су у оквиру ликовних елемената. Пјетро Аретино каже да је то боја, славећи тиме Тицијана. Вазари тврди да је то *sfumatura*, технологија којом Леонардо представљено твори од атмосфере.²⁸ Сам Леонардо пише да насликано лице мора имати *aria* и *sfumato*, и у природи и као *simulacrum*. Лодовико Долче сматра да се посебна *energia delle figura* досеже композицијом, перспективом, покретима...²⁹ Посматрач се тим елементима може уверити да види оно што није као да јесте, *quello che non é sia*.³⁰ Но, објашњење оживљавања се ни код поменутих, ни код других теоретичара, ту не зауставља.

26 Dante Alighieri, *Pakao* XI, 103-105, *Božanstvena komedija*, u: *Djela* II, priredili F. Čale i M. Zorić, Zagreb 1976.

27 Leonardo da Vinci, *Come la pittura avanza tutte le opere umane per sottili speculazioni appartenenti a quella*, Vol. I, Parte prima, Cap. 15, u: *Trattato della pittura*.

28 D. J. Farago, *Leonardo's Color and Chiaroscuro Reconsidered: The Visual Force of Painted Images*, *The Art Bulletin* 73/1 (1991), 63-88.

29 M. E. Hazard, *op. cit.*, 408.

30 Ова фраза, преузета из *Libro dell'arte* Ченина Ченинија, разматра се у: D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981, 51.

Fare una cosa morta parer viva

Aria, sfumato, energia delle figura... није се могла досегнути у раној фази развоја уметности, како објашњава Вазари. Његови *Живописи* могу се интерпретирати као ремек-дело ренесансне фикције.³¹ Међутим, Вазаријеве приче никада нису само то, јер казују много о његовој и, уопште, ренесансној перцепцији реалности. Претакане чињеница у фикције и обрнуто је предуслов креирања историје. Вазаријеви наративи нису толико ефикасни као литерарна структура која пружа информације, колико као средство које исказује „капацитет“ ондашње културе.³² Историја уметности, као нов литерарни жанр *Cinquecenta*, морала је позајмљивати из других, установљених и доминантних, форми, као што су хагиографије, биографије, поезија и *novelle*. У њој је историјска истина коегзистирала са митологизованом биографијом. Заједно, оне су обликовале перцепцију и интерпретацију уметности.

Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori почивају на реторици класичних биографија и хришћанских хагиографија.³³

31 Таково мишљење, ослањајући се на класичну студију Е. Kris, О. Kurz, *Die Legende vom Künstler: Ein Geschichtlicher Versuch* (1934) – у којој се тврди да рани модерни биографи комбинују чињенице и фикције да би митологизовали уметнике – заступа Пол Баролски. Он Вазаријеве биографије чита примарно као митове у којима је „истина“ замењена вишом, поетском истином, ради хероизације уметника: P. Barolsky, *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, Pennsylvania 1991, 5-7, 38.

32 Историјски наратив укључује реалне догађаје обогачене значењима пронађеним у миту и литератури. „Пре него што прихватимо сваки историјски наратив као митски, или идеолошки продукт, ми га морамо посматрати као алегорички, односно као нешто што казујући једну ствар мисли на другу. Тако сагледан наратив обликује догађај на начин који литерарна интерпретација догађаја као чињенице никада не може досегнути“: Н. White, *The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory*, у: *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, JHU Baltimore 1990, 26-57, 45.

33 О утицају класичних извора на Вазарија: С. Goldstein, *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*, *The Art Bulletin* 73/4 (1991), 641-652. О конвенцијама средњовековних житија (чудесно рођење, нагло и облучно превазилажење учитеља, одрицање од земаљских ствари...) у Вазаријевом делу: P. Lee Rubin, *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist*, *Art History* 13/2 (1990), 34-46.

Та спрега коришћена је да би се створио концепт уметника божански инспирисаног, а тиме и социјално уздигнутог. *Живоџи*, амалгам чињеница и митова обликованих ренесансном културом, објављени 1550. и проширени 1568, пружају највише могућности за разматрање аналогних односа уметности и живота.

Групишући биографије 160 уметника у три ере – 14, 15. и 16. век, Вазари гради крешендо према *terza maniera*, или епохи модерне, *la moderna*, у којој се досеже савршенство. У *Proemio IV* тома истиче да *la moderna* почива на *buona regole, miglior ordine, retta misura, disegno perfetto, grazia divina*, али и на способности њених уметника да фигурама дају *il moto, et il fiato*, да им подаре *vita*. Они, за разлику од својих претходника, успевају да их оживе, те оне постају *più vivo che la vivacità*. Трансформација занатлије у *divino artista* не проистиче из вештине него из моћи стварања божанске твари, *una cosa divina*, када представљени изгледа потпуно жив, *che pareva viva viva*. Креатори таквих представа нису, сматра Вазари, обични људи, већ смртни богови: *non uomini semplicemente, ma ... Dei mortali*.

Вазаријев литерарни портрет Микеланђела, готово хагиографски, истиче уметникову божанску способност да своје насликане или исклесане фигуре учини живим. Вазаријево инсистирање на Микеланђелу као херојском натчовеку делом је изазвано полемикама око религиозне правоверности *Сјирашиној суди*, које подстиче криза настала протестантском реформом. Међутим, Вазаријев *Il divino Michelangelo* првенствено је израз културе која је веровала да аналогија Бога и уметника почива на способности креирања живота.

Став о уметнику који „мртву ствар чини живом“ Вазари позајмљује од Франческа Ланђилотија, сликара и песника, који 1509. записује да је сликарство „други Бог и друга природа“, *un altro Iddio e un' altra natura*, и да има моћ *fare una cosa morta parer viva*.³⁴ Овај топос, који обухвата преплитање животности и безживотности, био је веома популаран у ренесансној култури.

34 S. J. Campbell, *Fare una Cosa Morta Parer Viva: Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art*, *The Art Bulletin* 84/4 (2002), 596-620, 598.

Наслеђен је из античке литературе и хришћанске религиозне праксе, у којима је зрачила моћ визуелних представа. Језиком сличним оном којим се служе средњовековни писци када описују свете слике, ренесансни аутори – Бенедето Варки, Франческо Боки, Ђанпаоло Ломацо – пишу о Микеланђеловој ватиканској *Pietà*. Попут античких рељефа са представом мртвог Мелеагра, које Алберти сматра узором представљања смрти, или средњовековних фигура распетог Христа и *Mater Dolorosa* – мртви Христ на Микеланђеловој *Pietà* подстиче размишљања о животу. Он је *vivo in marmo morte* и исказује, како каже Ломацо, *i veri moti che fa la morte*, који су неразлучиви од покрета ума и живота.³⁵ Они подстичу наду у спасење душе и васкрсење мртвих.

Описи Микеланђелове скулптуралне групе проистичу из великих тема хришћанске културе, *passio* и *compassio*. Слика Христове жртве ради искупљења грехова човечанства и слика Богородице која у том чину непосредно учествује, постају амблеми нераскидиве везе рођења, страдања, смрти и васкрсења. Они су примарни модел у подстицању реакција људи да „скрушена срца пожале“ њихове муке.³⁶ Мада тумачења Микеланђелове *Pietà* премашују религиозни контекст, у њему су уобличена. Игра бживотног и животног, која се транспонује са фигуре на посматрача и обрнуто, прати и описе секуларне ренесансне уметности. Иако они такође проистичу из религиозне традиције, немају сакралне импликације. Посвећени су искључиво сили уметничког дела као живота самог.

Бенвенуто Челини, подстакнут античком традицијом и алхемијским изучавањима метала, описује процес изливања бронзе као пут оживљења и васкрсења. Језик металургије,

35 R. Smick, *Evoking Michelangelo's Vatican 'Pieta': Transformations in the Topos of Living Stone*, у: *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, A. Golahny ed., Lewisburg 1996, 23-52.

36 Цитат из књиге *Бољубно приказанье муке Господина нашега Језукрста* Ивана Антуна Ненадића, у: S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006, 262.



Сл. 20. Бенвенуто Челини,
Персеј 1545-1554, Loggia dei
 Lanzi, Фиренца

преточен у термине Аристотелове пнеуматологије, Челини користи да опише мистичну моћ која његовим фигурама подарује *vivo spirito*.³⁷ Модел његовог славног *Персеја*, док га потапа бронзом, испуњава се *анимом*. (сл. 20) Истовремено, *infusione* која оживљава *Персеја*, васкрсава и самог уметника, који је пре тог тајанственог чина био опхрван смртоносном грозницом: *Or veduto di avere risuscitate un morto...é mi tornò tanto vigore ... se io*

37 О томе у: M. Cole, *Cellini's Blood*, The Art Bulletin 81/2 (1999), 215-235, 222.

avevo più febbre o più paura di morte (Кад сам видео да сам васкрснуо мртвога... вратила ми се снага... те више нисам имао грозницу нити страх од смрти).³⁸ Ова фигура, која је васкрсла у себи васкрсавајући свог творца, изазивала је фасцинацију посматрача. Бернардо Минербети, у писму Вазарију 1552, истиче како су људи посматрали запањени, *con stupore*, Медузину главу, на којој се видела смрт у очима и на устима, *in quella testa si vede la morte negli occhi e nelle bocca* и, посебно, крв која је непрекидно липтала из Медузиног декапираног тела, *che impertuosamente esce del tronco*. Иако свесни да је од бронзе, бежали су у страху да ће бити *insanguinati*, окрвављени.³⁹

Вољно посматрачево учествовање у илузији коју ствара уметност, прихватање фикције смрти која се претаче у живот и обрнуто, нарочито је наглашена у књизи *I Marmi* Антона Франческа Донија, 1552. Донијева књига инспирисана је античким митовима и поезијом, али највише разменом стихова посвећених Микеланђеловој фигури *Notte* из капеле Медичи између самог скулптора и поете Ђованија ди Карло Строџија.⁴⁰ Ушавши у сакристију Медичијевих, Фирентинац, суочен са *Aurorom*, занеми и, тако безгласан, претвори се у мермер. *Зора* се покреће и казује му како се слично десило неколико година раније, када се један Микеланђелов пријатељ окаменио пред фигуром њене сестре *Notte*. (сл. 21 и 22) Микеланђело је пробудио *Ноћ*, она се покренула и тиме оживела његовог пријатеља. *Аурорин* покрет васкрсао је Фирентинца из мермерног трансa. Тада он исказује чуђење што је та божанска фигура, коју је

38 *Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore, scritta di sua mano propria, Libro secondo, Cap. LXXVII, a cura di E. Camasca, Milano 1968. Упор., В. Џелини, Мој живот, превод Ј. Стојановић, Београд 1963.*

39 M. Cole, *op. cit.*, 215, 231, not. 1.

40 Ђовани (Ђанбатиста) ди Карло Строџи пише да фигура *Notte*, коју је створио анђео, може да говори и да се пробуди. Микеланђело, као одговор, пише сонет *Caro mē 'l sonno, e più lesser di sasso: Michelangelo Buonarroti, Rime, Cap. IV, 247, y: Rime e lettere, a cura di P. Mastrocola, Roma 2006.*

Сл. 21. Микеланђело,
Aurora, Sagrestia Nuova,
Cappelle Medicee, San
Lorenzo, Фиренца



Сл. 22. Микеланђело, *Notte*,
Sagrestia Nuova, Cappelle
Medicee, San Lorenzo,
Фиренца



начинио анђео, учинила да он постане мермером, а она телом,
io son marmo ed ella é carne.⁴¹

Размена материјалних стања између уметничке представе и онога који је гледа (и додирује), моћ уметности да усмрти и врати у живот, свест о уметнику (односно себи) као *реаниматору*, исказују се и у Микеланђеловим сонетима.⁴²

41 О Донијевој поеми: J. Shearman, *op. cit.*, 47-49.

42 Мисао везана за уметност, креацију, па и конкретна уметничка дела, открива се у многим Микеланђеловим сонетима. У том смислу издвајају се, нарочито, они посвећени Томазу Кавалијерију: *l'ho già fatto un gozzo*, Cap. I, 5; *Colui che fece, e non di cosa alcuna*, и *Non vider gli occhi miei cosa mortale*, Cap. II, 104 i 105; посебно је значајан сонет посвећен Виторији Колони: *Non ha lottito artista*, Cap II, 151; о два последња наведена сонета говорио је Варки у својим *Лекцијама*; сви у: Michelangelo Buonarroti, *op. cit.* Упор., Mikelandelo, *Soneti*, prevod O. Delorko, Beograd 1969.

Васкрсавајућа сила уметности истакнута је снажно код Вазарија. Уметници из епохе *la moderna*, независни од мимезе, додирнути божанским, имају моћ да оживе своје слике и фигуре. И он сам, као писац, ту моћ поседује. У *Proemio della Vite* Вазари истиче да је његова књига посвећена повести *rinascita*. Његова намера је да прослави *rinato*, поновно рођење уметности (под управом Медичија, наравно, јер Вазари је увек „политички коректан“), као и да *avvivare*, оживи меморију на оне који су за ту уметност умрли. Насловна страна допуњеног издања *Живојћа* из 1568, која приказује анђела што дува у трубу – персонификацију сликарства, скулптуре и архитектуре, окруженог васкрслим телима, прецузно визуализује Вазаријеве намере.⁴³

Anima

Моћ *divino artista* да оживи своје дело означава се у ренесансним књигама о уметности различито. Међутим, реч која ту моћ најчешће објашњава и, при том, најдубље исказује уметничку персоналност, јесте *anima*.

Ренесанса наслеђује вечито метафизичко питање о томе да ли је људска духовност – поимана као ум, дух, или душа, зависно од филозофских погледа – нешто божанско, или дериват божанског, или, пак, нешто материјално и, тиме, смртно. Питања о души и њеном „инструменталном“ телу постављана су у средњовековном и ренесансном платонизиму, аристотелизму, скотизму, томизму... Аристотелова *De Anima* душу дефинише као хранитељку, сензацију, мисао, покрет. Душа, најважнији човеков посед – јер омогућава контемплативност, што је есенција људског – односи се према телу као облик према материји, она је телу „узрок и почетак“, његова „сврха и суштина“, али без

43 О овом аспекту Вазаријевих *Vita* и о насловној страни другог издања: F. H. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, 171.

њега не може постојати.⁴⁴ Аристотелова „материјалистичка“ теорија душе била је различито прихватана. Подвајање на рационалну душу, што постоји „ван времена“, и сензибилну, што је њена сенка, *umbra*, обликује схоластичку мисао, која даје различите одговоре на питања: да ли је интелектуална душа супстанцијална форма тела, може ли досегнути спознају без фантазма, бити независна од материјалних података, долази ли „извана“ (*intellectus venit de foris*) и, ако долази, ако је негенерисана и непокварљива, може ли онда бити плуралитета душа, а тиме и бесмртности појединачне душе? Авиценина *De Anima*, преведена на латински у 12. веку, уткива у западну мисао идеју о „холистичком“ аспекту душе, коју ће нарочито развити Марсилио Фићино, тврдећи да је душа исцелитељска сила.⁴⁵ Под утицајем Платона и платонизма, који се од светог Августина сматра ближим хришћанској истини од аристотелизма, ренесансни неоплатонизам обликује идеју душе као медијатора виших и нижих домена, као нематеријалне тоталности која обједињује све моћи интелекта и живота. Ренесансни платонизам, као нова филозофска култура која почива на прожетости различитих филозофских праваца и на хармонији са хришћанском мишљу и побожном праксом, доживљен је као врста исцељења душе и душевног, а његови представници, Марсилио Фићино и његов пријатељски ривал Анђело Полицијано, као *medicus animarum*. Колико год различити били, ренесансни платонисти сматрају да је душа људског бића манифестација вечног и бесмртног. Њихове мисли, као и социјално-политички разлози, допринесе да се, најзад, 19. децембра 1513, булом *Apostolici regiminis*, донесе декрет о бесмртности душе и ово учење прогласи догмом Католичке цркве.⁴⁶

44 Aristotel, *O duši*, I/1 402a-403b, у: *O duši. Nagovor na filozofiju*, превео М. Sironić, Zagreb 1987.

45 P. Serracino-Inglott, *Ficino the Priest*; C. S. Celenza, *Late Antiquity and Florentine Platonism: The 'Post-Plotinian' Ficino*; A. Voss, *Orpheus redivivus: The musical magic of Marsilio Ficino*, сви у: *Marsilio Ficino...*, 1-14, 71-98, 227-242.

46 О овој були: E. A. Constant, *A Reinterpretation of the Fifth Lateran Council Decree 'Apostolici Regiminis' 1513*, *Sixteenth Century Journal* 33 (2002), 353-79.

Питање душе, уобличавано филозофским и теолошким распаравама, прожело је ренесансну поезију и прозу. Њему се посвећује Лоренцо де Медичи у својим поемама, нарочито *Altercazione*, ослоњеним на закључно поглавље Фићиновог *Oratio ad Deum theologica*. То чини и хуманиста Бартоломео Скала, својим песмама одајући почаст души и њеној бесмртности.⁴⁷ Исте мисли утквају се у ренесансну уметничку теорију. Термини *anima*, или *spirito*, иако различити, исказују живот, јер Господ човеку „дуну у нос дух животни, и поста човјек душа жива“, *et inspiravit in nares eius spiraculum vitae, et factus est homo in animam viventem*.⁴⁸ *Anima* и *spirito* упућују на живот како човека, тако и слике. *Anima* повезује људско и божанско, њом се човек препознаје као рефлексивна Бога, али она је и есенција *selfa*.⁴⁹ Без обзира на различите и понекад супротстављене употребе речи *anima* у уметничким трактатима ренесансе, она увек истиче сушинску посебност уметника, његовог сопства, а тиме и његовог дела.

Способност уметника да *animare, avvivare, risuscitare, rinascere*... исказује се представом људске фигуре. У односу на њу – приказану појединачно или у групи – моћ лица да *оживи, васкрсне, њоново роди*, може изгледати ограничена. Међутим, лице има своје начине. Иако покрет целог тела, како истичу трактати, изражава *passion dell'animo*, трептај душе нигде није тако префињен и, у исти мах, снажан, као на портрету. *Anima* и *aria*, прозирна душа и њена светла сенка, оживљују, васкрсавају, поновно рађају портретисаног.

Душа, како каже Данте, „највише дјелује на два мјеста ... на очи и на уста“. Ту се „највише труди да их учини лијепима“.⁵⁰ Душа, „сред очију јој и осмијеха лака“, на представљеном лику

47 J. Krayer, *Lorenzo and the Philosophers*, у: *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, M. Mallett, N. Mann eds., London 1996, 151-166.

48 *Посјање 2, 7. Сјари завјетју*, превео Ђ. Даничић; *Vetus Testamentum. Liber Genesis 2, 7, Nova Vulgata. Editio Bibliorum Sacrorum*, Sacrosancti oecumenici Concilii Vaticani II.

49 T. J. Reiss, *Mirages of the Self: Patterns of Personhood in Ancient and Early Modern Europe*, Stanford 2003, 256-257.

50 Dante Alighieri, *Gozba*, *Rasprava treća*, *Kancona druga*, *Glava VIII*, у: *Djela I*.

део је душе уметника, као и душе „оних у којима сије“. Она је срж саприсутности портретисаног, његовог представљеног лика, уметника и посматрача.

На портрету се души, коју смисли „Онај који свемир крену“, „многе ствари спазе“. То зрачење душе описује се у ренесансним трактатима топосима животности, еминентном естетском категоријом ондашње културе.

Одавно се зна да је однос према портретима у ренесанси проистекао из традиције античких, нарочито тзв. јонских епиграма. У овим кратким формама, често посвећеним портретима, указује се да би слика била потпуна и савршена када би успела да искаже дах, дух, мисао, говор, представљеног. Марцијалов епиграма, упућен портрету Маркуса Антониуса Примуса, завршава се стихом: *Ars utinam mores animusque effingere posset! Pulchrior in terris nulla tabella foret.* Овај стих, који указује на моћи, али и ограничења портрета, готово је преписан на Гирландајовом портрету Ђоване Торнабуони. (сл. 10)⁵¹ Одјек овог епиграма налази се и у опису Рафаеловог портрета *Лоренцо де Медичи*, Балдазара Туринија, секретара Медичијевих у Риму. Турини казује како су папа и кардинал сматрали да је портрет тако диван да му недостаје ништа до *lo spirito*.⁵²

Много раније, следећи античку традицију, Петрарка посвећује сонете *Per mirar Policletto a prova fiso* и *Quando guinse a Simon l'altro concetto* портретима своје љубави Лауре (данас изгубљеним или, можда, никада насликаним), које је начинио Симоне Мартини.⁵³ Петрарка описује да портрет има *voce ed intellecto*, те се насликаној обраћа као „правој“ Лаури, која га пажљиво слуша, али му не одговара.⁵⁴

51 О утицају јонских епиграма на ренесансну портретну уметност: J. Shearman, *op. cit.*, 108-148. О натпису на Гирландајовој слици: *Ibid.*, 108-112, и J. Pope Hennessey, *The Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966, 28.

52 J. Shearman, *op. cit.*, 112-113.

53 *Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, LXXVII, LXXVIII, a cura di G. Barbarisi, C. Berra, Milano 1992; Francesco Petrarca, *Kanconijer*, priredio F. Čale, Zagreb 1977; *Deset ljubavnih soneta Frančeska Petrarke posvećenih Lauri*, prepev S. Raičković, Beograd 1974.

54 О овим Петраркиним сонетима и њиховом утицају у ренесанси: J. Shearman, *op. cit.*, 117.

Сл. 23. Тицијан, портрет Франческа Марије дела Ровера 1536-1538, Galleria degli Uffizi, Фиренца



Осим снажног зрачења наслеђа, нарочито Петраркиних стихова који наглашавају виталност портрета, однос према овом жанру обликовала је и традиција ексфразиса, античких реторских и песничких описа менталних и креираних слика, потекла од Хомера, Лукијана, Апулеја, Филострата... Почетком 15. века, захваљујући Мануилу Хризоларасу и његовим ученицима Гварину да Верони и Титу Веспасијану Строцију, она је обновљена. Убрзо се уткала у уметничку критику.⁵⁵

На овој традицији заснована су писма о уметности, *Lettere sull'arte*, Пјетра Аретина. Поеме посвећене Тицијановим портретима *Франческо Марија дела Ровере* и *Елеонора Гонзаја*, у писму песникињи Вероники Гамбара, истичу животност војводе и војвоткиње од Урбина. Војводина душа, осећања, мисли, карактер, врлина, огледају се у очима, на челу и простору између обрва. (сл. 23) Када пише поему посвећену данас изгубљеном Тицијановом портрету *Изабела Мазола*, Аретино

55 О томе: S. L. Alpers, *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXIII (1960), 190-215; M. Baxandall, *op. cit.*, 78-96.



Сл. 24. Тицијан, портрет папе Павла III 1545-1546, Museo Nazionale di Capodimonte, Напуљ

користи речи душа, срце, дух, мисао... да би дочарао насликану. Велики, бесмртни Тицијан, који поседује *il senso de la cose nel pennello*, осећај ствари у четкици, створио је слику која није мање истинита/стварна од истине/стварности саме.⁵⁶ Пјетро Аретино слави и Тицијанов портрет *Папа Павле III* због тога што дише и што је *сјално живи, vivo in perpetua*. (сл. 24)

Пјетро Бембо, у једној од двеју поема посвећених портрету (данас изгубљеном), на којем је Ђовани Белини вероватно приказао Марију Саворњан, прославља исијавање женине *anima*. Иако зна да је Марија „хладна слика“, њен лик га, ипак,

56 О овим Аретиновим писмима: N. E. Land, *Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, *The Art Bulletin* 68/2 (1986), 207-217. Нека Аретинова писма, од којих је већина упућена сликарима, као и она посвећена Тицијану и његовим сликама *Благовести* и *Ессе homo*, објављена су у: Pjetro Aretino, *Pisma, у: Dvorska i druga posla*, izbor E. Sekvi, predgovor N. Stipčević, prevod i komentar M. D. Savić, Beograd 1961, 345-382, 363-364, 380-381.

Сл. 25. Рафаел, портрет
Балдазара Кастиљонеа
1514-1515, Musée du Louvre,
Париз



пече.⁵⁷ Бембо користи поетске конвенције из петраркистичке традиције, нарочито у опису очију у којима се изгубио, локни и трепавица које изазивају чежњу. О тим поетским конвенцијама и њиховом инкорпорирању у визуализацију жене, у складу са максимумом *Ut pictura poesis*, већ је било речи у другом поглављу ове књиге. Овде оне нису тема, већ је то психолошки одговор посматрача на *anima* која зрачи са лица представљеног.

Ђовани дела Каза у сонетима описује портрет своје љубавнице који је насликао Тицијан (изгубљен). Сликара је својим *forme nove* створио лик који покреће очи, говори и дише. Дела Каза зна да је то *само* сликана представа, али јој се, свеједно, обраћа као живој. На крају сонета поета ламентује што никада неће бити у стању да опише тај *унушарњи* део слике, есенцију бића насликаног на слици.⁵⁸

57 P. Bembo, *Prose e rime*, 522 f, a cura di C. Dionisoti, Torino 1971.

58 N. E. Land, *op. cit.*, 214.

То не успева ни велики песник Антонио Тебалдео у сонету *Che non pò l'arte*, посвећеном портретној бисти Беатриће де Нотари, (данас) изгубљеном делу Томаза Малвите. Песник објашњава како супруг преминуле, и сам песник, Амброђио Леоне да Нола, иако зна да је лице од камена, чезне да га загрли. Чезња за уметничким делом стари је топос, преузет из античких митова и поезије. Али ни чезња, ни вештина уметника, нису довољни да објасне ефекат потпуног присуства преминуле. У њој је васкрснут живот сам, попут оног који је богиња Атина удахнула у Прометејевој фигури људи.⁵⁹ Божанска *anima* оживела је овај мермер.

Балдазаре Кастиљоне пише елегију на латинском језику, посвећену свом портрету који је начинио Рафаел. (сл. 25) У поеми Кастиљонеова жена, Иполита Торела, тужна због одсуства супруга, описује како комуницира са његовим портретом. Она му се нежно обраћа, осмехује и шали са њим, као да је то њен муж сам. Њихов мали син Камило је још више заваран представом оца, јер му се обраћа детињим говором.⁶⁰

И Лодовико Долче у *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua* говори о истом портрету, славећи га због његове *vivacità*, која је израз *anima* и *spirito* портретисаног и самог сликара.⁶¹ Долче у *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, речи-ма једног од учесника конверзације, Пјетра Аретина, исказује да се на портрету „често може прочитати срце испод чела“, а изрази лица откривају се оку посматрача, *serve all'occhio de riguardanti*. Као и „прави“ Аретино, његов пријатељ Долче у

59 О овом примеру: R. Shepherd, *Art and Life in Renaissance Italy: A Blurring of Identities*, у: *Fashioning Identities in Renaissance Art*, M. Rogers ed., Aldershot 2000, 63-78, 65.

60 Елегију у оригиналу доноси: J. Shearman, *op. cit.*, 136.

61 О Долчеовим *Modi*, у којима се хвале Аретинове метафоре, језик, вештина: R. H. Terpening, *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997, 25-29. О Кастиљонеовом портрету у *Modi*: W. Melczar, *L'Aretino' del Dolce e l'estetica Veneta nel secondo Cinquecento*, у: *Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi*, Venezia 1976, Vicenza 1980, 237-242.

својим дијалозима често размишља о посматрачевом одговору на пикторалну илузију, не само у поетско-реторичким, већ и психолошким терминима.

Поменути сонети, дијалози и писма, указују да посматрач зна да је *fantasia* изазвана портретом као *ствари*, аристотеловски и томистички речено.⁶² Међутим, посматрач портрет доживљава и као репрезентацију реалности и као живућу силу. Поета, односно посматрач, преплављен је и опхрван насликаним ликом, те се губи у одговору да ли га савладава артифицијелно или „право“ лице. У први мах поета-посматрач је рационалан, свестан да гледа артефакт; међутим, ускоро се, заведен душом која зрачи са портрета, губи у ирационалном. Побрканост реалности и илузије остаће трајно обележје описа портрета, како указује поема *La Maddalena di Tiziano*, Ђанбатисте Марина 1619.⁶³ Топоси *живојности* употребљени у опису портрета наглашено указују да нису тек клише, поетска конвенција примењена често и олако, већ изрази *персоналности* која *nell'intrinseco* зрачи са представљених лица. Описани портрети, како их доживљавају они који о њима пишу, представљају драгоцену суштину личности, оно што је сопство изван ма какве слике.

Ексфразистичка уметничка критика, нарочито Аретинова, утицала је на Вазарија. Он једнаку пажњу упућује слици и њеном ствараоцу, сврси и последици, креативној инвенцији и финалној форми.⁶⁴ Прославља Рафаела зато што на његовим фигурама *trema la carne, vedesi lo spirito, battoni i sensi*, а његов портрет *Папа Лав X са кардиналима Ђулијаном де Медичијем и Луиђијем де Росијем*, делује живље од живота, *più vivo... che*

62 О фантазији у ренесанси: М. Kemp, *From Mimesis to Fantasia: Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, Viator VIII (1977), 347-398.

63 О томе у: В. Aikema, *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: An Ambiguous Painting and Its Critics*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute 57 (1994), 45-59, 57.

64 Ово запажа: А. W. Hefferman, *Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism*, Word&Image 15 (1999), 19-33, 21-24.

la vivacità.⁶⁵ Нигде, међутим, психолошку непосредност, која дубоко испод појавности оживљава представљено лице и провоцира одговор код посматрача, не открива и не исказује као у свом *портрету* Мона Лизе.

Душа сред очију јој и осмеха лака

Вазаријева *La moderna*, коју обликују *Dei mortali*, почиње Леонардовом биографијом.⁶⁶ Од времена када га у *Живојима*, који су били истински бестселер своје епохе, представља као оца модерне, првог истинског *divino artista*, све до данас, Леонардова *Мона Лиза* је најславнија слика укупне историје визелне културе. (сл. 26) Она је славна зато што је славна. „Она је културни архетип и икона кича. Она је део нашег колективног подсвесног... Она је објекат најлуђих реакција, анализа, имитација, скандала и комерцијализације. Она је светски суперстар.“ Она је извориште континуираног *џокондаклазма* и *џокондафилије*.⁶⁷ Оба феномена уткана су и у озбиљна тумачења ове слике.

65 *Raffaello di Urbino, pittore e architetto*, Vol. IV, у: Giorgio Vasari, *Le vite*.

66 О Вазаријевом доприносу формирању Леонардовог легендарног статуса: P. Lee Rubin, *op. cit.*, 34-46; A. Richard Turner, *Inventing Leonardo*, Berkeley 1994, 55.

67 *Џокондаклазам* траје, отприлике, два века. Најизразитији је наступио након крађе *Мона Лизе* из Лувра, крајем 19. века, као и Фројдових анализа слике као израза Леонардове опесивне неурозе и неразјашњених односа са мајком. Због директног напада затворена је у стаклену витрину. *Џокондафилија*, или *џокондаманија*, најизразитије се манифестује шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Када је *Мона Лиза*, пренета преко океана у посебном салону, 1963. стигла у Сједињене Државе, председник Џон Ф. Кенеди јој је пожелео добродошлицу у вашингтонској National Gallery. Чували су је маринци, а река људи је чекала да је види, иако је, због ње, Галерија била непрекидно отворена. Исто се поновило у Њујорку, у Metropolitan Museum of Art. За кратко време ову „најславнију слику која је икада прешла океан“ видело је преко два милиона Американаца. *Mona mania* задесила је и Јапан, када је 1974. била изложена у Националном музеју у Токију. Посетиоцима и посетитељкама, које су се одевале и чешљале попут Џоконде, било је дозвољено задржавање од десет секунди пред њом... О овим примерима, као и о наведеном цитату: J. A. Harriss, *Seeking Mona Lisa, Temptress or Icon of Innocence, Cult Figure or Cultural Archetype. Leonardo's Mysterious Madonna*, Smithsonian 30 (1999), 54-64, 54.

Сл. 26. Леонардо да Винчи,
Мона Лиза, детаљ, 1503,
Musée du Louvre, Париз



Мона Лиза наметнула се историчарима уметности као идеална слика за увежбавање различитих метода. Заговорници теорије самопрезентације данас су најбројнији и најутицајнији њени тумачи.

Теорија самопрезентације сагледава портрет као обликовање сопства усмерено ка изазивању позитивних реакција код других.⁶⁸ Један од главних аргумената представника ове епистеме је начин излагања портрета и аутопортрета у прошлости: они су стварани за јавну презентацију. Теорија самопрезентације усмерена је на чин портретисања. Она не чита насликано лице као *индекс* душе представљеног, већ као индекс ефекта који су представљени и сликар желели да изазову код посматрача.⁶⁹ Портрет се, тако, само претвара да јесте ефекат који производи.

68 W. Ray Crozier, P. Greenhalgh, *Self-Portraits as Presentations of Self*, Leonardo 21/1 (1988), 29-33.

69 Ово објашњење у: Н. Berger Јл, *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, Representations 46 (1994), 87-120.

Овај метод ослања са на мисли Ролана Барта: „Чим осетим да ме објектив гледа, све се мења: намештам се да 'позирам', у трену себи правим неко друго тело, унапред се преображавам у слику. Тај преображај је активан: осећам да Фотографија ствара моје тело или га умртвљује, зависно од њене воље... Несумљиво, метафорички, мој опстанак зависи од фотографа.... пристајем на друштвену игру, позирам, знам то... Испред објектива, ја сам истовремено онај којим се сматрам, онај којим бих хтео да ме сматрају, онај којим ме фотограф сматра и онај којим се он служи да би показао своју уметност. Другим речима, чудна работа: престајем да наликујем себи, а због тога сваки пут кад се фотографишем (кад се дајем фотографисати), неизбежно ме дотиче осећање неаутентичности, каткад обмане...“⁷⁰

Поза, дакле, увек постоји, и то не само код портретисаног – и у поглед посматрача неизбежно је укључена мисао о акту портретисања. На ренесансном портрету лице, тако, није огледало душе, већ огледало способности душе да направи лице које изгледа као да је огледало душе. Тај *сценарио* који творе сликар, представљени и посматрач, назива се *фикција позе*. А тај сценарио смислио је Леонардо са *Мона Лизом*.⁷¹

Ренесансни извори често потврђују овај *сценарио*. Документи који прате портрете истичу досаду позирања: крајем 15. века кардинал Иполито д'Есте обавештава своју сестру Изабелу да је само због њене љубави поднео „муку позирања“; Изабела 1511. ламентује како нема стрпљења да позира; Вазари обавештава да је Леонардо, портретишући Мона Лизу, унајмио музичаре и лакрдијаше да би отклонили мелахнолију коју често изазива портретисање.⁷²

70 R. Bart, *Svetla komora. Nota o fotografiji*, Beograd 2004, 17-20.

71 H. Berger Jr, *op. cit.*, 99.

72 L. Campbell, *Renaissance Portraits: European Painting in the 14th, 15 th, and 16th Century*, New Haven 1990, 178.

Мона Лиза је, како се истиче, увек чинила посматраче свесним њене свесности да позира. Она је попут глумице која стрпљиво, али и са досадом, изговара *chees*.⁷³ Посматран из перспективе *фикције* *йозе* израз Мона Лизиног лица говори да се она љубазно, учтиво и добровољно приказује. Она је, као субјекат, позирањем досегнула статус објекта, потпуног артефакта.

Савремене психолошке студије делом потврђују, али и оспоравају ову теорију. Једна од њих утврдила је да већина ренесансних портрета представља једну страну лица, прецизније, више једну од друге стране и то, најчешће, леву.⁷⁴ Приказ главе благо окренуте надесно доминантан је на женским портретима. Утврђено је да то није детерминисано механичким потребама уметника, било да су дешњацци или леваци. Нити је повезано са естетским судовима, мада се одавно зна да асиметрија латералне организације има значајну улогу у естетском просуђивању. Лева страна је присутнија због жеље представљених да прикажу део лица који контролише емоционална, десна церебрарна хемисфера. Када људе прожимају осећања, мишићи леве стране лица исказују више експресивности него они на десној. Мотивација представљеног да прикаже своје емоције, или обрнуто, да их сакрије, објашњава избор стране лица.⁷⁵

Дакле, када желе да покажу своју осећајнију страну, људи окрећу леви образ; када теже импресији самоконтроле, окрећу десни. Значи, позирају. Међутим, психолошки експерименти утврдили су да избор није свестан, већ инстинктиван.

73 Н. Berger Jr., *op. cit.*, 100-101.

74 До ових резултата дошла је група психолога на основу анализе портрета приказаних у књизи L. Campbell, *op. cit.*, и објавила их у: M. E. R. Nicholls, D. Clode, S. J. Wood, A. G. Wood, *Laterality of Expression in Portraiture: Putting Your Best Cheek Forward*, *Proceedings: Biological Sciences* 266/ 1428 (1999), 1522-1617.

75 I. Mc Manus, N. K. Humphrey, *Turning the left cheek*, *Nature* 243 (1973), 271-272; P. R. Coles, *Profile orientation and social distance in portrait painting*, *Perception* 3 (1974), 303-308.

Да ли су ренесансни сликари знали, или осећали, оно што је савремена наука утврдила? Да ли су кориговали инстинктивно намештање својих модела, упућујући их да окрену „прави“ об-раз? Можда су се, из перспективе *фикције* *йозе* сагледано, само трудили да њихов представљени „инстинктивно“ изгледа. Или су желели да му открију душу, коју ренесансни песници виде *сред очију* и *осмеха лака*, а модерна психологија на левој страни лица? Ова питања сједињују се са онима постављеним у првом поглављу ове књиге: да ли је сопство које се представљало само улога или је и аутентично биће; да ли је портрет само приказ конструкције и репутације или и истинског бића, искреног према себи и према другима?

Ренесансни извори, како је указано, истичу тежњу да се представи управо то „истинско“ биће, односно његова персон-ална *anima*. *Мона Лиза* јесте идеални конструкт, артефакт *фи-јуриран* поетским, естетским, социјалним конвенцијама; али је, истовремено, и она сама, она изван слике, подударна са самом собом. Употребити је и ја, у одбрану свог става, Бартове речи: „Изглед неког лица је нерастављив...: очевидност је оно што неће да буде растављено. Изглед није схематско, интелектуал-но својство, као што је то силуета. Изглед није ни једноставна аналогија ма колико она била претерана као што је то 'слич-ност'. Не, изглед је оно нешто изванредно што наводи с тела на душу – *animula*, мала индивидуална душа, добра код једног, код другог лоша... Можда је, на крају крајева, изглед нешто мо-рално, што на лицу тајанствено узрокује одраз неке вредности живота. ... Изглед је тако светлећа сенка која прати тело; а ако фотографија не успева да прикаже тај изглед, онда тело иде без сене, а када се сенка одсече... остане само стерилно тело. Том тананом пупчаном врпцом Фотограф даје живот; ако не уме, било зато што нема дара, било због лоше среће, да прозирној души да њену светлу сенку, субјекат умире заувек... Примењен на оног кога волимо, тај ризик је преболан: могу бити доживот-но прикраћен за 'праву слику'“⁷⁶

76 R. Bart, *op. cit.*, 105-106.

Посматрана у оквиру ренесансне културе, *Мона Лиза* се „није борила са својом сликом.... она се није умишљала“. На свом портрету она је „изручена самој себи“. Као што је Бартово оптерећење позирањем поништавано окидачем објектива, „... металним клизањем ламела (ако их апарат још има)... звуцима који својим кратким шкљоцањем поништавају самртнички простор Позе“, тако је Мона Лизино заморно позирање, олакшавано звуцима музике, поништено саприсутношћу њене и сликареве *aria, anima, spirito*... Нашавши се, без покрета, пред оком, она у то око гледа, као и у многе очи које је од тада посматрају, али „задржава према унутра своју љубав и страх: то је Поглед“. Тај поглед је формиран „тананом пупчаном врпцом“ којом сликар „даје живот“. Леонардо „прозирној души“ даје „њену светлу сенку“. Да то није учинио, Мона Лиза би умрла заувек. Да то није умео да учини, били бисмо „прикраћени за 'праву слику'“. „На тој слици истине“, њено биће „није одвојено од себе“.⁷⁷

Леонардо је 1516. однео портрет са собом у Француску, што јасно говори да му је веома значајно.⁷⁸ Његова писања о сликарству указују на сталну усредсређеност на *прозирну душу и свећу сенку*, исказану готово истим речима. Антиокусов јонски епиграм који казује „ухватити спољашњи облик је лако, насликати душу је тешко“ преточио је у објашњење неопходности визуализације невидљивог и персоналног: „добар сликар мора насликати две главне ствари: човека и замисао његовог ума; прво је лако, друго тешко“, *Il buon pittore ha da dipingere due cose principali, cioè l'uomo ed il concetto della mente sua. Il primo è facile, il secondo difficile.*⁷⁹ Као отац модерне, као први уметник

77 Цитати из: *Ibid.*, 21, 68, 105, 106, 108.

78 Годину дана касније, Антонио де Беатис, путујући као штићених кардинала Луја Арагонског, посећује уметника у Клуу, поред Амбоаза, и записује у свом дневнику да је видео портрет „извесне фирентинске даме, сликан по природи“, *di naturale*. Краљ Франсоа I *Мона Лизу* је начинио делом краљевске колекције. О томе у: М. Kemp, *Leonardo da Vinci*, 266.

79 *Come il buon pittore ha di dipingere due cose, l'uomo e la sua mente*, Vol. I, Parte seconda, 176, у: *Trattato della pittura*; или: Leonardo da Vinci, *Traktat o slikarstvu*, prevela V. Baktić-Mijušković, Beograd 1990, 71.

који је прешао пут трансформације – не према сличности, већ према животности – подарио је *Мона Лизи* покрет и дух, *il moto ed il fiato*, као и *passion d'animo*. Његова *искра бесамрјна*, како би рекао један велики платонистички песник, прожела је Мона Лизино биће, које је тако постало истоврсно са уметниковим. Она је постала Леонардов *concetto* али, истовремено, и *concetto della mente sua*. „Нестварно дакле небиће је мислим оно што зовемо сликом?.. Чини се да се небиће с бићем заплело у такав некакав сплет, и то веома необичан“.⁸⁰

Вазаријев опис Леонардове слике, који надмаша све што је у ренесанси записано о портрету, такође сведочи да *Мона Лиза* није фикција позе или, барем, није само то. Она се не претвара, не умишља, већ живи.

За разлику од портрета других сликара, које само помиње или кратко описује, представљајући их најпре њиховим историјским композицијама, Вазари *Мона Лизи* посвећује много простора и *душе*. За разлику од других портрета, које је, углавном, видео, *Мона Лизу* није никада.⁸¹ Познавао ју је преко копија и њене славне репутације. Без обзира на другостепеност извора, он је потпао под њене чини.

Веома образован, Вазари у опису *Мона Лизе* користи познавање јонских епиграма, Дантеовог *Il Convivio* (који је био „интелектуална храна“ и за Леонарда и за Вазарија), љубавних сонета, нарочито Петраркиних, и ексфразисе својих савременика.⁸²

80 Platon, *Sofist*, 240 b, c, y: *Kratil. Teetet. Sofist. Državnik*, prevod D. Štambuk, M. Sironić, V. Gortan, Beograd 2000.

81 Због тога се сумњало да представљена можда није, како Вазари каже, *Madonna Lisa Gherardini*, супруга фирентинског трговца свилом, *Del Gioconda*. Од тада представљена је различито идентификована: као Изабела д'Есте, Констанца д'Авалос, војвоткиња од Франкавиле... Постоји мишљење да је она Леонардов ауто-портрет, у буквалном смислу. Листа идентификација у: J. A. Harriss, *op. cit.*, 54-64.

82 О утицају Дантеове *Гозбе* на Леонарда и Вазарија: M. Kemp, *Leonardo da Vinci: Science and Poetic Impulse*, Journal of the Royal Society of Arts CXXXIII (1985), 196-214, 199. О утицају Петраркиног сонета на *Мона Лизу*: J. Shearman, *op. cit.*, 108-124; M. Rogers, *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy*, *World&Image* 2 (1986), 291-305.

Лизине очи имају сјај и влажност живих бића, *gli occhi avevano que'lustri e quelle acquitrine che di continuo si vegono nel vivo*; обрве и трепавице као да расту из пора коже, *girare secondo i pori della carne*; нос, са нежним и ружичастим отворима види се као жив, *il naso, con tutte quelle belle aperture rossette e tenere, si vedeva essere vivo*. Уста, која се фино стапају са руменим тенем лица, *la bocca con quella sua sfenditura, con le sue fini unite dal rosso della bocca con l'incarnazione del viso*, као да су истинито месо, а не боја, *che non colori ma carne pareva veramente*. На крају овог поетског описа следи крешендо: *Nella fontanella della gola, chi intentissimamente la guardava, vedeva battere i polsi*, у удубљењу на врату пажљиви посматрач примећује дамар пулса... Осмех је толико пријатан „да изгледа пре божански него људски“, *un ghigno tanto piacevole che era cosa più divina che umana a vederlo*. Због тога се овај портрет сматра изузетним, јер она ни у животу није изгледала другачије, *et era tenuta cosa maravigliosa per non essere il vivo altrimenti*.⁸³

Осмех и дамар пулса Мона Лизе изазивали су различите реакције историчара уметности и били предметом многих студија.⁸⁴ Неки су сматрали да је врхуне као емоционално најразвијеније људско биће до тада насликано; други, пак, да доприносе њеној потпуној неемотивности. Они први доживљавали су их као „саму есенцију женствености“, како је рекао Маркиз де Сад, и израз „најсуптилнијег омажа икада посвећеног људском лицу“, како се изразио Андре Малро. Они други писали су да је *сѣиснуѣоусан* осмех попут грча, проузрокованог парализом, урођеном, или изазваном шлогом. Једни су осећали да их осмех привлачи, дозива и апсорбује, други, пак, да је неодредив, или израз нечег што је мртво годинама, попут

83 *Lionardo da Vinci, pittore e scultore fiorentino*, Vol. IV, у: *Le Vite*. Цитат под наводницима је из: Ђ. Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, izbor i prevod E. Sequi, Beograd 1961, 185-186.

84 О Мона Лизином осмеху издвајам: G. Maiorino, *The Myth of Mythes. Mona Lisa: The Smile of Life*, у: *Leonardo da Vinci...*, 253-274. Опис дамара пулса нарочито је подвучен у: M. Kemp, *Leonardo da Vinci*, 266-293, и F. H. Jacobs, *Living Images*, 105-132.

вампира... Неки су сматрали да је *Мона Лиза* више идеја него портрет, а осмех више идеја осмеха, него осмех сам... Осмех је наводио на питања: да ли је Ђоконда представљена *giocondità* или тужна? Да ли има развучен осмех глумице која пред камером каже *chees* или се иза њега крије „права“ *Мона Лиза*?...

У приче које су *Мона Лиза* и *Мона Лиза* покренуле уграђене су фикције истраживача, писаца, сликара, као и феномени њиховог доба. Без обзира на то што их, великим делом, производи *Мона Лизина* континуирана слава и комерцијални успех свега што њен лик додирне, овај „мит митова“ провоцира управо осећањем да јесте, или није, *жив*. Којем год методу посвећени, или *ејџисџеом* оптерећени, историчари уметности увек обликују властиту саморепрезентацију кроз ову репрезентацију у терминима имања, или немања, живота.

Вазаријев опис инсистира на речима које упућују на живот. Нарочито дамар пулса исказује егзистенцију *Мона Лизе*. За Вазарија она јесте материјална, јер је пигмент на подлози. Међутим, она је пре рођена, или поновно рођена, *nascere* и *rinascere*, него насликана, *dipingere*. Она није *fare* или *fingerere*, већ је жива. А пошто је рођена и жива, онда је и појединачна.

Singularità и *particolarità*, речи које Вазари често користи у *Le Vite*, нису упућене *Мона Лизи*; међутим, ови термини који исказују растућу перцепцију субјективности у 16. веку, њој добро пристају. Лиза Герардини, представљена на слици, изражава непосредност сопствене персоналности. Фасцинирана том персоналношћу од дана када сам је први пут виде-ла, посматрајући је кроз стаклени оков кроз који ме је, ипак, „уловила“ (иако сам се, као тинејџерка, веома трудила да ми то не уради), баш као и Вазари пет векова раније, творећи њен лик преко копија и приповедања, *умишљам* како она није само пигмент на подлози, већ је, на неки чудесан начин, *жива*. Она је, како би Вазари рекао, *più vivo che la vivacità*. *Извесна сенка*, коју сликари зову *aria*, открива њену посебност, њено биће *nell'intrinseco*, фину текстуру њене душе која је остала необрађена, упркос свим силама које су је обликовале и, потом, вековима, *разобличавале*.

Ренесансни аутопортрет

Видети самог себе је чин „скорашњи на лествици Историје“.¹ Тај чин успоставља дијалог између сопства, његовог одраза у огледалу, одраза тог одраза на платну или неком другом медију, и сопства којем се сва рефлектована сопства обраћају. У том сложеном процесу посматрања и комуницирања отварају се многа питања. Усредсређена су, најчешће, на препознавање представљеног као оног који јесте и оног који изгледа да јесте. Представљени на портрету је онај који га је представио, али, истовремено, и неко други, који се нама указује.

Ренесансни уметници представљају свој лик у сагласју са оновременом теоријом и литературом, које портрет посматрају као визуелни дијалог. Тај дијалог подразумева однос говорник-слушалац, љубавник-љубљени, живи умрли.² У тој размени улоге активног и пасивног стално се мењају. Најизразитија промена дешава се кад се оне обједине, када се сажме тријада сликар-модел-посматрач, односно кад посматрач постане посматрани.

Аутопортрет као самостални жанр нововековне визуелне културе настаје током 15. века у Италији. Проистекао је из новог односа епохе према уметности и њеним ствараоцима. Визуелни

1 R. Bart, *Svetla komora. Nota o fotografiji*, Beograd 2004, 19

2 J. C. Zanston, *The Poetics of Portraiture in the West in Renaissance*, Cambridge 2000, 2

је сведок нове самосвести уметника.³ Изучавање је указало да су аутопортрети настајали без званичних поруџбина. Најчешће су припадали колекцији патрона, што је израз дворске културе поклањања. Упркос појавној безинтересности, даривањем се креирао однос господар–слуга.⁴ Патрон, социјално надмоћнији, имао је обавезу према дародавцу, којег је, на различите начине, помагао. Понекад, дар у виду аутопортрета брижно се чувао и представљао, како сведочи пример Тицијанових аутопортрета на шпанском двору. Били су изложени поред портрета владарске породице у „краљевској соби портрета“ Филипа II. Међутим, место излагања аутопортрета, а тиме и њихова публика и начин перцепције, најчешће су непознати.

Нова, социјалним оквирима подстакнута самосвест уметника, а са њом и визуелна самопрезентација, нарочито је охрабривана унутар дворске културе. Обликовање идентитета, оно што је Кастиљоне у *Дворанину* назвао стварањем лепе фигуре, *fare bella figura*, подстакло је њено приказивање. Као што је ренесансни *self* уметничко дело, тако је и аутопортрет артифицијелна пројекција.⁵

Аутопортрет подразумева истовремено посматрање и креирање себе. У том необичном дијалогу сопства које се посматра и оног које се представља, обликује се, како наука тврди, артифицијелна конструкција. Међутим, напоредо с тим, трага се и за суштином своје личности, оним што је сопство изван слике, што се подудара са властитим „ја“. Понекад, ренесансни аутопортрет представља уметника који јесте неко други, али је, истовремено, и он сам. Ренесансни аутопортрет приказује идентитет као артефакт, али, каткад, показује и ону тајанствену, необрадиву додатост том идентитету.

3 J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998, 13-19.

4 О овом аспекту даривања: S. Kettering, *Patronage in Early Modern France*, *French Historical Studies* 17 (1992), 849-856, 851.

5 K. T. Brown, *The Painter's Reflection - Self-Portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Milano 2000, 37.

Саприсутност бића неодвојеног од себе и његове представе резултат је сложене аутомимезе предузимане од стране уметника епохе *la moderna*. Они, како их представљају ренесансни трактати о уметности, превладавају подвојеност два наслеђена модалитета слике: слике као манифестације божанског ауторитета и слике као израза уметничке виртуозности. Сликаство је ствар ума, *pittura é cosa mentale*, како је говорио Леонардо. Слика се мозгом, не рукама, *si dipinge col cervello et non con le mani*, како сматра Микеланђело. Рука се, како његов славни сонет казује, подређује интелекту, *la man che ubbidisce all'intelletto*. Интелектом креирана уметност, која не само да је досегнула вештину што се може поредити са божанском, већ и божанску моћ да неанимирано оживи, на неки начин је одраз византијског *acheiropoietona*.⁶ Уметник епохе *la moderna*, приступајући представљању властитог лика, не жели да прикаже само појавност, већ и оно што је генерисано „ни из чега“. Он не приказује себе само као социјалну конструкцију, већ и скровите просторе свог унутарњег бића. Како се до њих долази, показује му, на своје тајанствене и разнолике начине, огледало.

Огледало и сликарство

Огледало је парадигма сликарства. Оно је симбол визије, њених моћи, али и ограничења. Визија није само начин фиксирања објекта; она подразумева и одмеравање простора, односно *arie* која спаја или одваја од лика – свог или туђег. Огледало показује пут премошћавања те даљине; али, тај пут често је странпутица. Рефлексја лика и тела је непостојана, трајна колико и поглед на њу усмерен. Пошто огледало ствара треперави и ишчезавајући симулакрум, оно, истовремено, подстиче и тежњу за техником која ће тај симулакрум учврстити и запамтити.

6 О ова два модалитета: S. J. Campbell, 'Fare una Cosa Morta Perer Viva': Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art, *The Art Bulletin* 84/4 (2002), 596-620, 606.

Огледало нас показује док гледамо у њега. То су, на неки начин, две интерпретације једног лика, супротстављене једна другој. Слично је са гледањем слике: гледајући је, стојимо пред имагинарним простором, а наше место је изван тог простора.⁷

Зато је огледало најизражајнија метафора настанка сликарства. Трагајући за почецима поезије, сликарства и скулптуре – три сестре уметности посвећене заједничком циљу мимезе – ренесансни хуманисти упутили су се ка митским *истиоријама*. Приче о настанку уметности – проистекле из митова о Нарцису, Пигмалиону, Персеју и Медузи, Коринтској девојци Дибутадес... – приче су о љубавној чежњи, растанку, насиљу и смрти. Слика је сурогат одсутног љубавника. Или је начин да се надвлада смрт. Заједничка свим овим причама је вечита и непроменљива антрополошка потка.

Она је заступљена и у тзв. „теорији сенке“, односно уверењу да је сликарство настало окруживањем човекове сенке линијом, *umbra hominis lineis circumducta*, како пише Плиније у *Historia naturalis*. Плиније приповеда да је кћер уметника Бутадеса са Сикона (касније прозвана Дибутадес), обухватила цртежом сенку профила уснулог младића, у којег је била заљубљена, *capta amore iuventis ... umbram ex facie eius ad lucernam in pariete lineis*, по којем је касније њен отац створио воштани лик.⁸ Сенка лица, или тела, пренета светлолошћу Сунца или свеће на површину зида или пода, јесте „негатив“ природе, „рупа“ у светлу. Она се исеца, обухвата, претвара у трајни лик, да би се олакшала патња. Сусрет Веронике и Христа, који је Светло света, није, наравно, мит о почетку сликарства, али јесте веома важан феномен поимања визуелних медија у западној традицији.⁹ Пошто је тканина прислоњена на Христово лице упила телесне „боје“

7 О поређењу огледала и слике: D. Carrier, *Art and Its Spectators*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism 45/1 (1986), 5-17.

8 C. Plinius Secundus, *Naturalis Historia*, XXXV, 15, 151, The Latin Library, elec. ed.

9 О овој легенди у контексту настанка сликарства: G. Wolf, *The Origins of Painting*, RES 36 (1999), 61-72, 68.

и „фиксирала“ лик Спаситеља, ова прича сведочи о вечитој људској потреби за памћењем и чувањем лика. „Прави“ мит о почецима сликарства, најизразитија његова метафора и темељ уобличења његове теорије, јесте огледало.

Ренесансни писци препоручују употребу огледала уметницима. Алберти саветује сликарима да њиме провере своје посматрање, *le cose presse dalla natura si emondino collo specchio*.¹⁰ Леонардо такође сматра да уметник мора упоредити слику у огледалу са оном коју ствара, *paragona la cosa specchiata con la tua pittura*. Огледало је *maestro di pittori* због могућности да репродукује тачне облике природе сенком и светлошћу, *lo specchio e la pittura mostrano la similitudine delle cose circondata da ombre e lume*. Уз помоћ боје, сенке и светлости, уметник може начинити слику попут природе виђене у великом огледалу, *pittura parrà ancor essa una cosa naturale vista in grande specchio*.¹¹ Огледало у ренесанси постаје атрибут сликарства. Ђезаре Рипа, у амблематском зборнику *Iconologia* из 1600, алегоријској фигури *Disegno* ставља огледало у руку.¹²

Судећи по овим примерима, огледало је у ренесанси поимано као парадигма истине. Метафора огледала као рефлексије божанске истине своје упориште има у *Књизи мудросћи*: „Она /Мудрост/ је одсјев вјечне свјетлости, и зрцало чисто дјела Божјег, и слика доброте његове“.¹³

Огледало као метафора истине вишеструко је уткано у културни и литерарни контекст ренесансе. Пандолфо Коленучио, хуманиста на двору Есте у Ферари, крајем 15. века објављује дијалог *Specchio d'Esopo*. *Specchio* се поима као фигура људске

10 *De Pictura. Della pittura, di Leon Battista Alberti, Libro II, 46, a cura di C. Grayson, Laterza 1980.*

11 Leonardo da Vinci, *Come lo specchio è il maestro de' pittori*, Vol. I, Parte terza, 402, у: *Trattato della pittura, condotto sul Cod. Vaticano Urbinato 1270, a cura di A. Borzelli, Carabba ed. 1974.*

12 Cesare Ripa, *Iconologia*, Vol. II, fig. 232, a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.

13 *Knjiga mudrosti 7, 26, Stari Zavjet, Zagreb 1969.*

душе у којој зрачи спознаја виших истина. Овај дијалог подстакао је изразит развој литерарног жанра *speculum principis*, приручника за моделовање принчева.¹⁴ Коленучијев трактат указује да је читање Езопових басни пут досезања врлина, нарочито *Virtú* и *Verità*. Иницијали VV на многим ренесансним портретима и аутопортретима, посматрани из перспективе овог и сличних трактата, указују управо на те врлине. Они се могу читати и „отпозади“, као да су одраз у огледалу, попут аутопортрета самог.¹⁵

Поимано као метафора истине, огледало постаје атрибут врлина *Veritas*, *Scienza* и *Prudentie*, јер је симболизовало потрагу за истином, знањем и разборитошћу. Огледало је било достојно да постане метафора највеће светости: *Speculum sine macula* симболизовало је ону која на себи нема мрље ни греха, Богородицу.

Али, огледало је имало и своју мрачну страну. Оно је означавало и опсесивну усредсређеност на себе, те је указивало на грехе пожуде, гордости, расипности, *Voluptas*, *Superbia*, *Luxuria*, а тиме и на таштину и ефемерност свега људског, *Vanitas*.¹⁶ Повезивање огледала са негативним сплетом идеја имало је дугу традицију.

Огледало, којим се обухвата материја, код Платона је метафора лажне слике, илузије и рефлексije: оно ће репродуковати све, „али само привидно, не у стварности“.¹⁷ Слике у огледалу припадају истој категорији као и оне које творе уметници – стварање слика, *eidolopoia*, односи се не само на рефлексiju, већ и на уметничку продукцију. Све оне су лажне, обмањујуће, и само су отисак онтолошки узвишеног ентитета, форме.¹⁸

14 О топусу *огледало принчева*, нарочито у шпанској барокној култури: J. Snyder, *Las Meninas and the Mirror of the Prince*, *Critical Inquiry* 11/4 (1985), 339-572.

15 О томе у: G. Fiorenza, *Pandolfo Collenuccio's 'Specchio d'Esopo', and the Portrait of the Courtier*, *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 9 (2001), 63-87.

16 О огледалу као атрибуту врлина и порока: J. Woods-Marsden, *op. cit.*, 31.

17 Platon, *Država*, X, 596 e, превели А. Vilhar, В. Pavlović, Београд 1993.

18 Платон, *Тимаж* 46, а, в, превод М. Пакиж, Врњачка Бања 1995.

Плотин се пита: „Како неко може видети неизмерну лепоту кад она као да је унутар светог храма, и не излази напоље да би је могао видети неко непосвећен? Онај ко може нека прати и иде у унутрашњост, пошто је споља оставио очињи вид, и не окреће се претходном телесном сјају. Јер, нипошто не треба да трчи за лепотама које види у телу, већ треба да, зато што зна да су то слике и трагови и сенке, бежи према ономе чије су то слике. Јер ако неко потрчи (за сликом) желећи да је дохвати као нешто истинито, као онај који је пожелевши да ухвати лепу слику која је пливала у води, нестао потонувши у дубину струје – тако се негде, чини ми се, у некој причи загонета – тада ће (на исти начин) онај који поседује лепа тела и не одбацује их, потонути не телом већ душом у мрачне и уму невеселе дубине и остати ту, у Хаду, боравећи са сенкама и овде и тамо“.¹⁹

Концепт огледала као метафоре губљења душе у сенци илузије материјалног постаје основ неоплатонистичке теорије слика. За Марсилија Фићина метафора огледала је најважнија слика отелотвореног света. Пад душе у тај свет Фићино описује као страшни и трагични догађај, који је раставља од њене примарне моћи, интелектуалне контемплације. Душа је заведена шармом телесне лепоте која јој пориче њену сопствену. Она заборавља на себе, јури за лепотом тела која је само сенка њене властите, *anima, inquam, sola ita corporalis forme blanditiis delinitur ut propriam posthabeat spetiem, corporis vero formam, quac suac umbra este, sui ipsius oblita sectetur*.²⁰ Ипак, слика у огледалу није обмана у целости. Огледала не само да рефлектују, већ могу и да обухвате понешто од форме. Свака хипостаза се понаша као огледало, прикупљајући рефлексивне више зоне, које потом трансмитује на нижи део и, тако, све до дна хијерархије. Пошто рефлексивна губи суштину, али и задржава понешто од ње,

19 Plotin, *O lepom*, I. 6.8, у: *Eneade*, превод, избор, предговор, напомене S. U. Blagojević, Novi Sad 1982.

20 Marsilio Ficino, *De amore*, VI, 17, према: S. Kodera, *Narcissus, Divine Gazes and Bloody Mirrors: the Concept of Matter in Ficino*, у: *Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, M. J. B. Allen, V. Rees eds., Brill, Leiden, Boston, Köln 2002, 285-306, 288.

speculum је метафора међуодноса оног што је горе и оног што је испод, слика која објашњава комуникацију између духовних и телесних супстанци, форме и материје. Огледало је медијум трансмисије али, истовремено, и опасни екран обмане.

Тако, у ренесанси, зрцање огледала има двојаку моћ. С једне стране, то је моћ спознаје и самоспознаје. С друге, рефлектована слика је базични, негативни, телесни свет. Рефлексија, а тиме и огледало, алегорија је душиног пада у њега.

Огледало и аутопортрет

Рефлексија огледала као алтернативна реалност фасцинирала је ренесансне уметнике. Огледало и биће које се види у њему заједнички стварају *alter ego*. Онда се та фиктивна сједињеност преноси на још један степен илузије, платно или неки други медиј.

Огледало се користило у стварању аутопортрета од античког доба. Плиније у *Historia naturalis* (XXXV, 147) помиње да је сликарка Јаја из Кизикоса, славна по портретима жена, користила огледало док је сликала властити лик. Много векова касније, Вазари напомиње да су аутопортрети стварани уз помоћ огледала: *ritrattosi in uno specchio da se medesimo; ritrattosi da se medesimo nello specchio; un ritrattino del mio volto, che ho cavato dallo specchio, ili di se medesimo fatto a le spera...*²¹

Огледало дозвољава да се видимо онако како нас други виде; преко њега схватамо да имамо спољашњост, као што, истовремено, разумемо да други имају унутрашњост. Лик рефлектован у огледалу постоји у имагинарном простору, иза површине огледала, који се може досегнути само видом. „Ја“ постоји

21 Giorgio Vasari, *Vita di Domenico Ghirlandaio, pittore Fiorentino*, Vol. III; *Raffaello di Urbino, pittore e architetto* и *Vita di Francesco Mazzuoli, pittore Parmigiano*, Vol. IV; *Di diversi artefici italiani e fiamminghi*, Vol. VI, у: *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architetti: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, Pisa 1994.

у имагинарном простору, те, парадоксално, „ја“ нисам више тамо где стојим, где су моје очи, а у том простору, у моменту када прихватамо илузију рефлектованог лика, више нема места за „мене“.²²

Урањање себе у свој одраз у огледалу пут је стварања сопствене слике, менталне и предметне. Одроз у огледалу, као и лик који посматра са платна, наводи на размишљање о себи, упућује на мисли о самоспознаји, али и самообмани, истини и прикривању. Као и огледало, аутопортрет је рефлектована, посредничка копча између сопстава.

Нема сопства пре погледа у огледало, тврди наука 20. века. *Стадијум огледала* може се схватити као поистовећивање, као преображај који се збива у субјекту кад усваја слику, довољно назначену употребом латинског термина *imago*; у тој егземпларној ситуацији испољава се симболичка матрица у којој се „ја“ седиментује у првобитном облику, пре него што се објективизује у дијалектици поистовећивања са другима.“ Поглед на огледало успоставља инстанцу „ја“, симболизује „менталну сталност“ тог ја, док, истовремено, „унапред обликује његово отуђујуће одредиште“. Поглед на огледало је пут сједињења са фигуром у коју се човек пројектује „попут утваре“.²³ Сусрет детета и огледала је чин конституисања сопства, тачка прелома, моменат који означава кључну фазу у формацији субјективитета. Истовремено, *imago* успоставља однос човека са околном реалношћу и формира га као социјално биће.

Огледало „узима“ поглед и претвара га у слику. Активни поглед претаче се у пасивни објекат. Тако, слика постаје жртва свог сопственог погледа. Све је то испричано у миту о Нарцису.²⁴

22 J. W. Fernandez, *Reflections on Looking into Mirrors*, *Semiotica* 30/1/2 (1980), 27-39.

23 Ž. Lakan, *Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihoanalitičkom iskustvu*, у: *Spisi (izbor)*, uredio M. Pavlović, Beograd 1983, 5-13.

24 F. Frontisi-Ducroux, *Loeil et le miror*, у: *Dans l'œil du miroir*, F. Frontisi-Ducroux, J. P. Vernaut eds., Paris 1997, 51-250.

Narcissus pictor

Када је Нарцис, прелепи младић који је одбацивао љубав других, угледао красан лик у „среброликом извору“, био је опчињен њим – „с надом љуби чег нема држећи за тј'ело сјенку“. Обузет својом визијом, Нарцис је одузет попут статуе у парском мермеру: „Самоме себи се диви, непомично мотри и стоји сличан истесаном из парскога мрамора кипу... Себе жуђеник жуди, те наједно пали и гори“. Нарцис покушава да обухвати жуђено лице, „ал'уловио није у води себе!“ Оно што види и воли не може постићи: „љубитеља толика погрјешка вара“. У свом солилоквију, где су говорник и публика исто, Нарцис жалује, нарочито што „нит широко море нас лучи, ни пут ни брда ни зиди са закључанијем вратима... Реко би: такнут га можеш, мед драгима врло је мало размака.“ Исцрпљен, Нарцис осећа како му бол узима снагу, и „животу мојему нема трајања дугога... Није ми тешка смрт, јер боли ће са смрћу престат. Хтио бих, онај дуље да живи, којег љубим“. На крају, љубавник и љубљени умиру заједно: „Сад ћемо сложено у једној души умријет оба“. Нарцис ишчезава, претварајући се у цвет.²⁵

Попут већине митолошких фигура и Нарцис се „употребљавао“ у контрадикторним конотацијама. Био је лик себичности и смртоносне самоапсорпције, али и креативне интроспекције и рефлексивне контемплације која је одраз оне божанске. Мит о Нарцису постао је *оілегало* у којем су генерације проналезиле рефлексиие својих идеја.

Нарцис је себе преобразио у неког другог, свог вољеног, а потом се преобразио у цвет. Овидијева прича о Нарцису, која је двострука метаморфоза, прича је о уметности, која је и сама метаморфоза. Архетипски лик Нарциса који посматра свој одраз у води уткан је у ренесансне уметничке трактате на много начина. Питања о постанку уметности, подражавању, самопрезентацији, улози посматрача – сва су повезана са митом *Narcissus pictor*.

25 *Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, III, 420-445, preveo T. Maretić, Zagreb 1907.

И много пре ренесансе мит о Нарцису, нарочито његова интерпретација у Овидијевим *Метаморфозама*, подстицала је на размишљања о сликарству. Плотин, када помиње онога који је, желећи да ухвати слику у води, и сам потонуо у мрачне дубине, као што се „у некој причи загонета“, мисли, наравно, на Нарциса. Три века након Овидија, он га је преобликовао у алегорију искушења душе која напушта свој примарни циљ, контемплацију вечитих форми. Судбина Нарциса је судбина душе, заточене у корпоралном, сенкама виших истина.

Његова судбина је, уједно и судбина слике, како објашњавају ексфразиси Филострата, грчког софисте из 3. века. У *Eikones (Imagines)* он описује представу Нарциса у једној вили у Напуљу. „Базен слика Нарциса, а слика представља уједно и базен и целу повест Нарциса“. Филострат поистовећује површину базена, насликаног на слици, са површином слике, јер су обе рефлексии природе и лика свога творца. Он указује на истоврсност површине воде и слике. Базен дуплира Нарцисово лице тако прецизно да је посматрач уверен, а тиме и преварен, да види стварну особу. Као и Нарцис, посматрач је жртва обмане.²⁶ Миметичка моћ сликарства, на коју указује Филострат, узнемирава посматрача. Филостратов *Нарцис* је уједно алегоријска фигура сликарства, али и негов опсенарске моћи.

Филостратово убеђење да је слика више од рефлексии, нешто што има опасну моћ, дели и Калистрат. Његове *Ekphraseis*

26 „Слика толико тежи реалном да представља капи росе које падају са цвећа и пчеле на цвећу – можда су то реалне пчеле преварене насликаним цвећем, или смо ми ти који смо проверени у уверењу да су насликане пчеле реалне, ја то не знам... Ти не увиђаш да те вода представља тачно онаквог какав си док гледаш у њу, нити видиш кроз површину базена, мада, да би то учинио, треба само да климнеш главом, или промениш израз, или благао помериш руку, уместо да стојиш у истом ставу; чинећи то мислиш да си срео друга, чекаш на покрет с његове стране. Да ли очекујеш да базен заподене разговор с тобом? Не, тај младић не чује ништа што кажемо, он је потопио очи и води у воду, те ми морамо интерпретирати слику сами за себе...“: Philostratus the Elder, *Imagines* I, 16-31, у: Philostratus the Elder, *Imagines*. Philostratus the Younger, *Imagines*. Callistratus, *Descriptiones*, trans. by A. Fairbanks, Loeb Classical Library 1931.

указују да Нарцис користи воду као огледало у које улива лепоту свог лица: примајући ту лепоту вода је репродукује у савршену слику, те тако вода и слика постају иста супстанца.²⁷

Тако здружени и неразлучиви, огледало, слика и Нарцис, постају предмет различитих алегориских и морализаторских тумачења. Током средњег века Нарцис *мејшморфозира* у оновремену фигуру феудалног друштва и дворског окружења. У *Roman de la Rose* илуструје казну која задеси љубавнике без срца и упућује на универзалну и трагичну судбину поете.²⁸ Данте сматра да је Нарцис био жртва фаталне грешке, распламсавања „љубави човјека спрема врела“. Када наиђе на душе које анђели доводе у Чистиштиште, једна од њих „тако страсно загрлит ме жуди да се у мени слична жеља роди“. Попут Нарциса, обузетог сопственом *сенком*, и Данте покушава да је обгрли: „Три пута руке око ње сам свио и трипут их на своје вратих груди“. Када се у *Паклу* сусреће са мајстором Адамом, фалсификатором новца, Данте је заведен његовом моћи да изазове конфузију у поимању оригинала и копије, те се и сам приближава опасности да „зрцало Нарциса лизнеш мало“.²⁹ Данте користи фигуру Нарциса не само као потку медитације о *нарцизму*, већ као окосницу размишљања о нарцизму у уметности.³⁰

Марсилио Фићино тренутак покретања душе према заводљивим сликама повезује са митом о Нарцису. У коментарима Платонове *Гозбе* указује да Нарцис, тонући у свет тела и сенки, нестаје.³¹ Нарцис не гледа у своје лице, већ види нешто друго у нестабилној рефлексији воде – лепоту човека која

27 Callistratus, *Description*, 5, у: *op. cit.*

28 R. Lyne, *Love and Exile After Ovid*, у: *The Cambridge Companion to Ovid*, P. Hardie ed., Cambridge 2002, 288-300.

29 Dante Alighieri, *Raj III*, 18-19; *Čistilište II*, 79; *Pakao XXX*, 127, *Božanstvena komedija*, у: *Djela II*, priredili F. Čale i M. Zorić, Zagreb 1976.

30 P. Hawkins, *Virtuosity and Virtue: Poetic Self-Reflection in the 'Commedia'*, *Dante Studies* 98 (1980), 1-18.

31 M. Ficino, *Commentary on Plato's Symposium*, trans. S. Jayne, Dallas 1985, 140-141.

је само одраз оне божанске. Нарцис за Фићина није амблем самољубља, већ алегорија душе која пада као жртва заводничких сила одраза у огледалу. Нарцисова рефлексивност је алегорија душиног пада у тело. Заљубљивање у слику је веома опасан процес стапања активног субјекта, душе, и пасивног објекта, материје. Душа срља у тело, понор који ће је убити као што је Нарциса убила његова слика.

Нарцис, тако, постаје епитом грешке човечанства да препозна духовност, јер је опседнут спољном представом. Замрзнут у својој слици, лишен покрета, немоћан да открије истину, остаје утопљен у себе, док не ишчезне.

„Нарцисоидни“ компонент мита о Нарцису и његовој слици истакли су ренесансни и барокни амблематичари. Неоплатонистичка филозофија наводи Андреу Алћатија да на амблему *Philautia* у *Emblematum Liber* 1551. представи Нарциса док посматра свој лик у води, уз објашњење да је претворен у цвет зато што га је сопствена фигура превише усхитила. (сл. 27) За Алћатија Нарцис је тип арогантног, самодовољног научника, отуђеног од традиције. Самољубље је уништило многе образоване људе, који су одбацили мудрост старих, тежећи новим знањима којима су поспешили само своје фантазије, *Qui veterum abiecta methodo, nova dogmata quaerunt, nilque suas praeter trade phanstasia*.³² Позивајући се на Алћатија, Ђезаре Рипа у првом издању *Iconologia* из 1593. казује да *Amor di se stesso* треба представити као Нарциса који се огледа у извору, зато што је самољубље попут прихватања сопствених дела са задовољством и одобравањем, *vagheggiarsi ritratto nell'opere proprie con sodisfattione et con applauso*.³³

Интерпретације мита о Нарцису усмерене на његову „нарцисоидну таштину“ наставиле су се и касније. Истовремено, обликовале су се и оне у којима је Нарцис слика божанске

32 Andrea Alciati, *A Book of Emblems: The Emblematum Liber, in Latin and English*, LXIX, J. F. Moffitt ed. and trans, Jefferson N.C 2004.

33 Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero descrizione dell'imagini universali*, 14, elec. ed.



Сл. 27. Андреа Алхати,
Emblematum Liber 1551,
амблем LXIV *Philautia*

креације. У једној француској поеми из 1620. исказано је: *Grand Dieu Narcisse parfait*, Велики Бог, савршени Нарцис. Бог је врховни и првобитни Нарцис који вечно гледа на своју слику.³⁴ У романтизму Нарцис постаје пример односа уметника према сопственом делу. Песници су вечити Нарцис, *Dichter sind doch immer Narcisse*, писао је Аугуст Шлегел. Нарцис је за романтичаре идеал изолованог уметника којем дела служе као огледало за самоспознају и дивљење себи. Мит о Нарцису ис-

такнут је као прича о персоналној аутономији и креативној оригиналности.³⁵ Од Фројда, Нарцис постаје образац регресивне психологије и сексуалности. Ускоро, а нарочито након II светског рата, многи ће се фокусирати на његову хомоеротску самозаљубљеност. Као обједињени љубавник и љубљени, он постаје идеал сексуалне самодовољности и амблем *safe sex*.³⁶ Савремена психологија указује, попут античке и ренесансне ексфразистике, на Нарцисово креирање слике. Нарцис није заљубљен у себе, већ у свој одраз; он није опчињен собом, већ представом о себи. Бити опседнут својим одразом значи запоставити и напустити себе – значи увенути. Нарцис жртвује себе властитој представи. Он пропада због опсене.³⁷ Тако је

34 L. Vinge, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967, 227-229.

35 G. Rosati, *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle 'Metamorfosi' di Ovidio*, Firenze 1983, 50.

36 L. Vinge, *op. cit.*, 149, 184.

37 О нарцизму као универзалном феномену и психолошкој појави, као и манифестацијама нарцизма у књижевности и психотерапији, од Овидија до Фројда: J. Holmes, *Narcizam*, Zagreb 2003. О прожетости Овидијевог мита, модерне књижевности и психоанализе: S. Bann, *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge 1989, 105-156.

Нарцис данас, великим делом, знак промашене и беспомоћне фиксације, тип стерилне опсесије.

Наведена тумачења митског нарцисоидног креатора сопственог портрета додала су му понешто што није било изворно његово. Ипак, у основи, сва она проистекла су из Овидијевих *Мејшаморфоза*. Оне пажљиво граде однос између жеље, уметности и сазнања. *Мејшаморфозе* обликују веома сложену фигуру Нарциса. Она упућује, истовремено, на љубав, моћ илузије и самоспознају.

Овидијеве *Мејшаморфозе* нису биле само ризиница тема ренесансим поетама, уметницима и теоретичарима, већ и извориште спознаје трансформације као универзалног животног и уметничког принципа. Зато, може се рећи, „како код Овидија, тако и у ренесансној уметности“.³⁸

Овидијеве *историје* чудесних промена огледају се у многим сегментима ренесансне културе и уметности. Кастиљоне у *Дворанину* пише како се ученик може преобразити у свог учитеља, *transformarsi in lui*.³⁹ Ураћање Нарциса у свој одраз *oilega* се у максими *Ogni pittore dipinge sè*.⁴⁰ *Метаморфоза Ауроре* у *I Marmi* Антона Франческа Донија потекла је, великим делом, из приче о Пигмалиону. Вазаријев опис пулсирања *Мона Лизиној* врата следи Овидијев опис Пигмалионовог осећања дамара вена на скулптури која оживљава.⁴¹ Уметничка дела која се описују као *più vivo che la vivacità* ехо су мита о овом уметнику чија статуа је била не само попут живе, већ је постала жива. Моћ Овидијевог Пигмалиона наводи Вазарија да га, у уводу четвртог дела *Живоша*, прогласи првим скулптором који је свом делу подарио *fiato e spirito*.⁴² Пошто у предговору *Le vite* Вазари истиче да је први

38 Наведену фразу, као духовиту *мејшаморфозу* хорацијевог диктума *Ut pictura poesis*, осмислио је: P. Barolsky, *As in Ovid, So in Renaissance Art*, *Renaissance Quarterly* 51/2 (1998), 451-474.

39 Baldassarre Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, XXVI, a cura di G. Preti, Torino 1965.

40 N. E. Land, *Narcissus pictor*, *Source* 16/3 (1997), 10-15.

41 P. Barolsky, *The Spirit of Pygmalion*, *Artibus et Historiae* 24/48 (2003), 183-184.

42 Giorgio Vasari, *Proemio di tutta l'opera*, Vol. I, i *Proemio delle Vita*, Vol. IV, y: *Le Vite*.

скулптор био Бог, а прва скулптура Адам, *il grande Iddio fatto l'uomo, che fa la prima scultura*, може се рећи да је ренесансни писац *меџаморфозирао* античку поетску фабулу алегоријским језиком Библије, представљајући Пигмалионову статуу као скулптуру оживљењу Духом светим, следећи стихове из Књиге постања: *et inspiravit in faciem eius spiraculum vitae*.⁴³

Овидијеви стихови о Нарцису говоре о игри рефлексije. Та димензија мита, а не морализаторска импликација, навела је Леона Батисту Албертија да Нарциса представи као изумитеља сликарства. У *De pictura* 1435 и *Della pittura* 1436, трактату који није традиционални приручник за сликаре, већ теорија заснована на хуманистичкој култури, са литерарним, етичким и педагошким намерама, пише да је Нарцис *picturae inventorem*, односно *della pittura stato inventore*.⁴⁴ На то указује одмах пошто је истакао да сликарство има божанску моћ, јер одсутног чини присутним, а мртвог живим. Нарцис је био претворен у цвет, а пошто је сликарство „цвет свих уметности“, тако је фабула о Нарцису прикладна, јер „шта је друго сликарство до чин обухватања површине базена средствима уметности“, *Quid est enim allud pingere quam arte superficiem illam fontis amplecti?*, односно, *che dirai tu essere dipignere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?*

Нарцис се у Албертијевом трактату не представља као лик самољубља, већ *exemplum* сликарства и инвенције.⁴⁵ У Нарцисовој самоапсорпцији тежња за љубављу, за разлику од Пигмалионове, никада није конзумирана: „У воду колико пута заронио био је руке хватајући опажен врат, ал’уловио није у води себе!“. Није досегнут ни траг додира, јер је рефлексija, док

43 P. Barolsky, *A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso*, *The Classical Journal* 90/3 (1995), 255-259.

44 *De Pictura. Della pittura, di Leon Battista Alberti*, Libro II, 26.

45 О Албертијевом истицању Нарциса као изумитеља сликарства: C. L. Baskins, *Echoing Narcissus in Alberti's 'Della Pittura'*, *Oxford Art Journal* 16/1 (1993), 25-33.

је видљива, недодирљива, а кад се додирне, постаје невидљива.⁴⁶ Сликаство, цвет уметности за Албертија, досеже сличну метаморфозу као и Нарцис који се претвара у цвет. Сликара је способан да помоћу линија и пигмената трансформише свет у нешто што се може обухватити метафоричним загрљајем ока. У срцу сликарства је могућност супституције одсутног и мртвог. Сликаство трансформише равну површину у тродимензионални свет илузије који се комплетира у унутарњој визији посматрача.

Након што је изрекао став да је Нарцис изумитељ сликарства, Алберти се окреће традиционалном тумачењу корена сликарства, „теорији сенке“. Он цитира Плинија и Квинтилијана.⁴⁷ Може се претпоставити да је Алберти желео да буде у сагласју са својим античким узорима, али и да је, помињући Нарциса, покушао да укаже на потребу раскида са механичким основама уметности. Укључивањем Нарциса желео је да повеже уметност са мистериозним и митским.⁴⁸ Можда је ове различите изворе повезао због тога што се у Овидијевим *Меџаморфозама* Нарцисова рефлексива назива сенком, *ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*, а *umbra* је окосница Плинијевог и Квинтилијановог објашњења настанка сликарства.⁴⁹

46 О томе у: K. Harries, *Narcissus and Pygmalion: Lesson of Two Tales*, *Studies in Philosophy and the History of Philosophy* 23 (1994), 54–62; A. Bolland, *Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne*, *The Art Bulletin* 82/2 (2000), 309–330.

47 Попут Плинија, и Квинтилијан повезује настанак сликарства са исцртавањем сенке „које тијела праве на сунцу“, *non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in sole fecissent circumscriberet*: Marko Fabije Kvintilijan, *Образованје управника: Одabrane strane*, превод, предговор, коментар П. Пејчиновић, Сарајево 1967, 10, 2.7; Marcus Fabius Quintilianus, *Institutionis oratoriae libri XII*, Liber decimus, Caput II, 7, L. Radermacher ed., *Editio stereotypa correctior editionis primae*, Leipzig 1971, *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*.

48 C. L. Baskins, *op. cit.*, 27.

49 О Овидијевој *umbra* и почецима уметности: Ph. McCaffrey, *Painting the Shadow: (Self) Portraits in Seventeenth-Century English Poetry*, у: *The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual Arts and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, Lewisburg, London 1996, 179–195.

И Паоло Пино у *Dialogo di Pittura*, објављеним у Венецији 1548, повезује уметност сликарства са фигуром Нарциса. Сликарство је супериорније од скулптуре, јер природу рефлектује пуније и прецизније. Сликари досежу префињено дело, чију лепоту топе и растачу, баш као Нарцис слику своје лепоте, *ma la pittura é accettata da lui con tal dolcezza, ch'i pittori si liquefanno e si risolvono, come Narciso, nell' imagine della sua beltade*.⁵⁰

Иако се не може поуздано тврдити да су ренесансни писци о уметности познавали Платинове *Eneade* или Филостратове *Слике*, и они су у миту о Нарцису проналазили слику сложених односа реалности и фикције, као и уметности и посматрача.⁵¹ Нарцисова слика је илузија – она је рефлексја на површини воде, која га наводи да поверује да је то стварна особа, неко други, а не он сам. Попут Нарциса, који је дуплиран својим одразом, посматрач се уверава да је насликани објекат реалан. Уметност је врста обмане: не само да се посматрач вара илузијом, већ и добровољно учествује у њој. И Нарцис сам је свестан фиктивног статуса слике јер, док је посматра, узвикује: „Та ја сам то! већ видим, и облик не вара мој ме...О да од својега како разлучит се тијела могу!“ (III, 463).

Попут Нарциса, и посматрач намерно вара сам себе. Реалистична уметност увек је заснована на спремности посматрача да прихвати да се „умјештво крије у умјештву“.⁵² Уметност прикрива уметност, како се каже у Овидијевом опису Пигмалионовог умећа.⁵³ Оно што чини да посматрач поверује у фикцију

50 Paolo Pino, *Paragone tra pittura e scultura*, у: *Dialogo di pittura*, a cura di E. Camesasca, Rizzoli 2002.

51 Ервин Панофски оспорио је ранију тврдњу да је Албертијево помињање Нарциса директан навод из Платиновог дела. Он указује да мит о Нарцису код Платина служи као упозорење на губљење себе у чулној лепоти, док је код Албертија идеја о пореклу сликарства проистекла „из љубави за лепим“ и потреби да се сликарство упореди са грљењем природе: E. Panofsky, *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (1924), priredio Z. Gavrić, Bogovada 1997, 126 (125 v).

52 *Metamorfoze*, X, 252.

53 На то скреће пажњу: J. Elsner, *Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion as Viewer*, *Ramus* 20 (1991), 154-168, 160.

је, парадоксално, управо његово препознавање да *ars adeo latet arte sua*. Фигура Нарциса у ренесанси постаје део самосвесног изучавања моћи уметности, а то је, истовремено, и централна потка Овидијевих *Метаморфоза*.

Схватајући да се у бистрој води огледа он сам, да „себе жуђеник жуди“, да хвата „лик побјегљив“, „лажљив“, а свој, Нарцис постаје парадигма самоспознаје. У вили Улизе Алдровандија, физичара, антиквара, патрона уметности из 16. века, званог „други Плиније“ и „болоњски Аристотел“, поред огромне колекције *metaviglia*, била је изложена група портрета, међу којима се налазио и портрет човека који се гледа у огледалу, са натписом *Nosce te ipsum*.⁵⁴ Ова амблематска слика упућивала је на Нарциса као изумитеља сликарства, али и на њега као пример самоспознаје. Она је, на свој начин, подсећала на речи Платоновог Сократа: „Не могу, како делфијско писмо наређује, још ни сам себе да познам, па ми се чини смешно да, кад још ни то не знам, испитујем ствари које ме се не тичу“.⁵⁵

С друге стране, Нарцис је и пример немогућности самоспознаје. Њега недостатак разумевања води до парадокса заљубљивања у рефлексију: *spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra este* (III, 417).⁵⁶ Према неоплатонистичком тумачењу, како је указано, Нарцисова немоћ спознаје изазвана је конфузијом реалности и сенке. *Corpus* је *umbra*, нереална и несупстанцијална сенка која обмањује душу и смета јој да се врати у вишу реалност. Трансформација реалности у празну сенку удаљава Нарциса од реалности.

Међутим, Овидијев Нарцис воли ту слику која је сенка, *imagineis umbra est* (III, 434). У овим стиховима указује

54 О иконографији виле као моралној аутобиографији и Нарцисовом портрету унутар ње: F. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005, 136-137.

55 Platon, *Fedar, ili O lepoti*, 230 а, у: Dela, превод, напомене и објашњења М. Н. Ђурић, Београд 2002, 77-132.

56 Латински цитат из: Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, III, 463, R. Enwald ed., editio minor, Lipsiae 1915, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.

се на брисање разлике између слике и реалности, копије и оригинала.⁵⁷ У њима се огледа свест о креативном процесу који неизбежно топи границе између реалности и фантазије. Нарцис постаје сопствена слика, прецизно идентификована са уметничким делом, статуом од парског мермера. Људско биће трансформисано је у артефакт. Док је по платонизму уметност *umbra*, рефлексивна рефлексивна, код Овидија она је реална, супстанцијска и трајна.

Како год се Овидијеви стихови тумачили, у њима се увек открива спрега самосознаје и уметности. Нарцис установљује да је он сам слика. Пита се: „Што ћу? Молит се дати ил'молит? а молити што ћу? Имам што желим, а благо сиромасом чини ме моје“. Схвата да је оно што га чини одвојеним од љубљеног то што су они једно. То што су они једна слика која се не може подвојити. Обједињени на њој, они умиру заједно, у једном даху.

Нарцис гледа у воду/огледало у потрази за самим собом. Он зурећи покушава да дозна оно на шта делфијско пророчанство указује: *nosce te ipsum*. Спознајући себе сама он се губи, управо онако како је пророк Тиресија најавио његовој мајци, нимфи Лириопи: њен син уживаће у дугом животу уколико се не спозна, *si non se noverit* (III, 348). Спознајући себе преко слике, Нарцис, истовремено, спознаје да се не може спознати. Питање самосознаје неразлучиво је од слике, односно уметности и њене илузије. Нарцисова контемплација о сопству је пут самосознаје, али, уједно, и трагичног самогубитка и ишчезавања. Она је уједно просветљујућа и самодеструктивна.

Пошто Нарцис зна да је слика он сам – *iste ego sum! nec me mea fallit imago* – у ренесанси он постаје егземпларни пример

57 О овом, не иллатонистичком сегменту Овидијевог епа, у: G. Rosati, *op. cit.*, 41. О примени тог сегмента код Милтона у *Изиубљеном рају*: M. Kilgour, 'Thy Perfect Image Viewing: Poetic Creation and Ovid's Narcissus in 'Paradise Lost'', *Studies in Philology* 102/3 (2005), 307-339.

потраге за идентитетом. Истовремено, он постаје образац сликарства уопште, па и оног посвећеног представљању самог себе. Он доказује, како је Леонардо писао, да је обухватити нечији, односно сопствени, лик лако, али спознати му и приказати душу тешко.

Нарцис истовремено стоји са обе стране огледала. Он види себе из перспективе другог. Он отелотворује „стадијум огледала“, који се тумачи као преображај „у субјекту кад усваја слику, довољно назначену употребом латинског термина *imago*“.⁵⁸ Нарцис је метафора *imago* и њене дијалектике.

Запретеност самоспознаје и самообмане одлика је визуализације сопства у ренесанси. Парадигма те болне неразлучивости је Пармиђанинов *Auŷoiорѡреѡи у конвексном оѡледалу*.

Аутопортрет у конвексном огледалу

Двадесетогодишњи сликар из Парме, Франческо Мазоли, стигавши у Рим 1524. поклања аутопортрет папи Клементу VII.⁵⁹ Према Вазарију, аутопортрет је креиран да би се елитна римска публика упознала са Пармиђаниновим изгледом и талентом. (сл. 28)

Вазари, импресиониран *Auŷoiорѡреѡи* од времена када га је, као дечак, видео у кући Пјетра Аретина, у својим *Живоѡима* поклања му посебну пажњу. Истиче да је Пармиђанино, желећи да истражи могућности уметничког оштроумља, *per investigare le sottigliezze dell'arte*, представио себе док се посматра у огледалу какво користе бербери, *in uno specchio da barbieri*. Сликаp је желео, из каприца, да изокрене све облике, *voglia di contrafare per suo capriccio ogni cosa*. Округлост огледала и слике изрезане

58 Цитати према: *Ž. Lakan, op. cit.*, 5-13.

59 О Пармиђаниновом аутопортрету: S. J. Freedberg, *Parmigianino, His Works in Painting*, Harvard 1950, 104-106.



Сл. 28. Пармиђанино,
Ауђиојоријреј у
 конвексном оћледалу 1524,
 Kunsthistorisches Museum,
 Беч

попут огледала и истих димензија, виртуозно је преобликовала све представљено, *con grande arte a contrafare tutto quello che vedeva nello specchio*, а највише самог сликара, *particolarmente se stesso*. Пошто оно што је ближе огледалу изгледа као да расте, а оно што је даље као да се смањује; једна рука, која показује огледало, већа је; она је тако лепа да изгледа у потпуности стварна – *perche tutte le cose che appressano allo specchio crescono, e quelle che si allontanano diminuiscono, vi fece una mano che disegnava un poco grande, come mostrava lo specchio, tanto bella che pareva verissima*. Како је сликар био предивне *арује*, лица више анђеоског него човечијег, *più tosto d'angelo che d'uomo*, његов лик на слици чини се као божанска твар, *pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina*. Све насликано, укључујући светлост, сенке, одсјаје, такво је да се више ништа не може очекивати од људског дара, *che più non si sarebbe potuto sperare da umano ingegno*.⁶⁰

60 Giorgio Vasari, *Vita di Francesco Mazzuoli, pittore Parmigiano*, Vol. IV, y: *Le vite*.

Пармиђанино се представља као дворанин – одевен је у фино платно и крзно, и има драгоцени прстен на руци. Рука, веома увећана, прати кривину огледала; гурнута је напред све до ивице дрвене плоче. Њена увећаност, готово изобличена, може се повезати са маниристичком естетиком која се намерно одриче миметичке коректности.⁶¹ Култура у којој је сликар формиран сматра да је рука покорна интелекту. Међутим, рука на слици оптички је доминантнија од главе. Можда због жеље да се истакне део тела „одговоран“ за уметничку креацију. Она изгледа као да је десна, стваралачка; али, пошто се уметник гледа у огледалу, а ми га гледамо док се самопосматра, то је његова лева рука. Судећи по томе, као да су две улоге уметника – оног који ствара и оног који позира раздвојене, па и непомирљиве.⁶²

Разлог што се Пармиђанино огледа у конвексном огледалу, које искривљује лик, а не у равном, у његово време већ уобичајеном, такође је енигматичан. Огледало за Пармиђанина, вероватно, није било само средство посматрања и преношења властитог одраза, већ могућност интелектуалног поигравања. Избор *tonda*, ретко коришћен за секуларне теме, и никада раније за аутопортрет, такође подстиче на размишљање. Сфера, због свог савршенства прикладна приказивању небеса и небеских становника, упућује да је сликар, вероватно, контемптирао на тему односа макро и микрокосмоса.⁶³

Дочаравајући како огледало прецизно репродукује природу, али је, уједно, и трансформише, Пармиђанино наступа као *divino artista*, ослобођен од једноставног описа спољашњег света. Својом виртуозношћу постиже жељени ефекат: Вазари описује да су папа и дворани били „запрепашћени“, *resto stupefatto e con esso tutta la corte*. Ова нарочита *invenzione* била

61 О дисторзијама на Пармиђаниновом аутопортрету: Е. Ј. Olszewski, *Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art*, *Artibus et Historiae* 6/11 (1985), 101-124, 101.

62 На ово указује: Ј. Woods-Marsden, *op. cit.*, 133.

63 *Ibid.*, 134.

је власништво учених људи, Аретина, Паладија, цара Рудолфа III. Свестан свог изгледа и талента, поклањајући слику ученом папи из породице Медичи, окруженом дворанима чији је дух обликован неоплатонистичком културом, Пармиђанино себе исказује као лик лепоте, сопствене и уметничке.⁶⁴ У овом промишљеном одрицању од класичне естетике и компликованом визуелном *конђеишу* самопрезентације, његово сопство ослобађа се природних димензија и улива у супериорну снагу инвенције.

Пармиђанино, по свему судећи, данашњим језиком казано, има снажан его-потенцијал. Како Вазари указује, он је имао благородну природу, грацилан манир и жив дух, *ebbe dalla natura bella e graziosa maniera e spirito vivacissimo*. Све то, а нарочито љупкост, *molta leggiadria*, било је основ квалитета његове уметности. Међутим, желећи да буде богатији но што су га природа и небеса начинили, почео је да студира алхемију. Није више „лупао главу“ лепим инвенцијама, *per che stillandosi il cervello non con pensare belle invenzioni*, већ је „цео дан губио“ на алхемијске радње. Њима посвећен, 1531. у потпуности је занемарио осликавање куполе и сводова Steccate, славне ренесансне цркве у родној Парми. Убрзо је постао „потпуно луд“; неочешљан и са дугом брадом личио је на дивљака. Постао је меланхоличан и чудан, *essendo mal condotto e fatto malinconico e strano*. Сахрањен је наг, како је тражио, са крстом од кипариса на грудима.

Из перспективе овог Вазаријевог записа, Пармиђанинов аутопортрет може се посматрати као најавна његове *нарциситичке* фиксације.⁶⁵ Говорећи у терминима психоанализе, алхемија је апсорбовала његову енергију, као што је Нарцисова опсесија сопственим ликом апсорбована његовим „аутопортретом“.

64 О лепоти уметника као лику лепоте: S. Fermor, *Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of 'leggiadria'*, у: *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, F. Ames-Lewis, M. Rogers eds., Ashgate 1998, 124-133.

65 О Пармиђаниновој „нарциситичкој таштини“: R. & M. Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artist*, New York 1963, 67-97, 85-87.

Ст. 29. Антонио да Тренто
 према Пармиђанину,
Нарцис 1527, Kunsthalle,
 Бремен



Међутим, постоје и други разлози који Пармиђанина повезују са Нарцисом и, нарочито, са *Narcissus pictor*. Да је Пармиђанино био упућен у сложена тумачења овог мита показује и дрворез који приказује Нарциса како се посматра у шумском извору. Дрворез је, према Пармиђаниновом цртежу, 1527. начинио његов колега и пријатељ, Антонио да Тренто.⁶⁶ (сл. 29)

„Нарцистичка“ компонента *Аушйойоршреша* у конвексном ојлегалу може се открити у начину на који се сликар поставља испред огледала. Пошто огледало рефлектује оно што је испред њега, рука, горњи део торза и лице представљеног су увећани.

66 О овом дрворезу: W. Thomson, *Poets, Lovers, and Heroes in Italian Mythological Prints*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series 61/3 (2004), 3-56, 43.

Рука заузима знатан део слике. Она је више од инструмента уметничког мајсторства. Попут Нарциса, фасциниран сопственом рефлексијом, Пармиђанино покушава да додирне свој лик и прави сличан гест према сопственом одразу.⁶⁷

Пармиђанино очарано посматра рефлексију своје појаве. Огледало за њега није само помоћ у креирању аутопортрета, већ метафора уметности и самоспознаје. Његов аутопортрет није само представа сличности, већ сопства одраженог у огледалу. Апсорбован својим ликом, зачаран у свом окружењу, заувек заустављен испред свог одраза, Пармиђанино покушава да се обгрли, јер „шта је друго сликарство до чин обухватања површине базена средствима уметности.“ Он је, у духу Албертијеве мисли, попут првог сликара. Он приказује себе у чину сликања, симултано посматрајући и креирајући себе, попут Нарциса у води. Он, као и Нарцис, истовремено стоји са обе стране огледала. Види себе, али се види и онако како га други виде. У „егземпларној ситуацији“ посматрања себе, његово „ја“ се „седиментује у првобитном облику, пре него што се објективизује у дијалектици поистовећивања са другима“. Његов поглед на огледало је процес успостављања „ја“ и, истовремено, пут отуђења. Он се тако сједињује са оним у којег се пројектује *ioиuiи uиvare*.⁶⁸ Истовремено, *imago* успоставља његов однос са околном реалношћу и са другима. Тако, Пармиђанино, чини оно што је срце сликарства: одушног присутним и себе, одавно мртвог, живим.

Уметност није само имитација природе, већ и рефлексија уметничког сопства. Пармиђанинов аутопортрет доказ је концепта да сваки сликар слика себе, *ogni pittore dipinge sè*.⁶⁹

67 Ово уочава: N. E. Land, *Parmigianino as Narcissus*, Source 16/4 (1997), 10-15.

68 Цитати према: Ž. Lakan, *op. cit.*, 5-6.

69 О овој изреци, која се први пут бележи у тосканској литератури око 1477, а која је, вероватно, ехо сличних мисли из античких дискусија о персоналном стилу у реторичи: M. Kemp, *Ogni dipintore dipinge se: A Neoplatonic Echo in Leonardo's Art Theory?*, у: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, C. Clough ed., Manchester, New York 1976, 311-323.

Уметничко стварање фигура према сопственом облику, у којем се огледа *нарцисоидна* самозаљубљеност, феномен је који се може назвати персоналним стилем. У 15. веку однос према властитој екстензији у уметничкој креацији био је негативан. Леонардо аутомимезу посматра као велику грешку оновремених сликара. Њихова слабост нагони их да се самопредстављају.⁷⁰ Међутим, у 16. веку одбацивање самоекспресивности постепено је јењавало. Тон и значење изреке *ogni pittore dipinge sè* мењали су се у позитивном правцу. Она се преобликује у израз *ogni buon pittore dipinge sè*.⁷¹ Пишући о божанском Микеланђелу, Вазари истиче *Ogni pittore ritrae sè medesimo bene*.⁷²

Процес стварања уметничког дела, *concetto*, сличан је божанској креацији. *Divino artista* не поседује само вештину, већ и способност стварања божанске твари. Попут Бога, он има моћ да оживи. Такав, он има право да воли оног који личи на њега. То значи да има право да воли оног који на њега личи највише, а то је сопствени одраз у огледалу.

Пармиђанино је леп, попут анђела, више него човека, *più tosto d'angelo che d'uomo*. Његов лик на овој слици огледа се као божанска твар, *pareva la sua effigie in quella palla una cosa divina*. Он је свестан тога. Можда показује да је ташт, употребљавајући симболичну бременитост огледала као метафоре. Међутим,

70 Леонардово поимање изреке *ogni pittore dipinge sè* истовремено је литерарно и психолошко. Он сматра да сликари чине грешку када својим фигурама дају сопствени обрис. Убеђен је да сликари, ако хитро говоре и праве брзе покрете, и своје фигуре тако представљају; ако су лењи, и њихове фигуре тако делују; ако су луди, и њихови наративи приказују ирационалност:.... *e se egli è pronto nel parlare e ne moti, le sue figure sono il simile in prontitudine... e se il maestro è da poco, le sue figure parono le pigrizia ritratta al naturale... e s'egli è pazzo nelle sue istorie si dimostra largamente le quali sono nemiche di conclusioni*: Leonardo da Vinci, *Del massimo difetto de pittori*, Vol. I, Parte seconda, 105, y: *op. cit.*

71 F. Zöllner, *Ogni pittore dipinge sè. Lenardo da Vinci and 'automimesis'*, y: *Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationalis Symposium der Bibliotheca Hertziana, M. Winner ed., Rom 1989, Weinheim 1992, 137-160, note 8.

72 Giorgio Vasari, *Michelangelo Buonarroti fiorentino pittore, scultore, architetto*, Vol. VI, y: *Le vite*.

рекло би се да се тиме само поиграва. Он не проклиње своју гордост и таштину. Пре, он ужива у њима. Он је, попут свог митског претходника, трагао за лепотом. Када ју је једном нашао, остао је у њој заробљен заувек.

Попут Нарциса, такође прелепог, Пармиђанино контемплира о лепоти свог лица. *Ауџиојорџреџи* се може посматрати као израз самољубља. Заправо, пре као израз љубави онога који, попут огледала, одражава слику свог вољеног, и тиме постаје његов алтер его.⁷³ На многим ренесансним медаљама на једној страни је лице љубљеног, а на другој оног који љуби. Можда се Пармиђанино отелотворио као љубав која се огледа у погледу: „љубавник љуби, али кога, то не зна... не зна да у љубавнику, као у огледалу, гледа самог себе.“⁷⁴ Пармиђанинова аутомимеза пролази пут идентичан заљубљивању: како су тврдили филозофи и песници од античког доба, љубав увек подразумева вољење бића сличног себи. Аристотеловске и томистичке идеје о односу љубавника и љубљенога такође указују да се љубав улива у биће због *similitudo* између њих.⁷⁵ Пармиђанино, као и Нарцис, не може бити пресечен на два дела. Он је, као љубавник и љубљени, једно и остаје то заувек.

Пармски сликар, као и Нарцис, воли своју слику која је сенка, *imaginis umbra est*. Како је указано, ови стихови упућују на брисање разлике између слике и реалности. Слика постаје сопствена слика, уметничко дело, овај пут не статуа од парског мермера, већ округла дрвена плоча. *Ауџиојорџреџи* је контемплација о властитој личности и животу и, уједно, о природи пикторалне самопрезентације. Самоуверен и веома млад, Пармиђанино слика аутопортрет као израз вере у сопствено биће и сопствену уметност. Комплексност Пармиђаниновог аутопортрета

73 На ову димензију *Ауџиојорџреџи* указује: J. Cranston, *op. cit.*, 152.

74 Platon, *Fedar, ili O lepoti*, 225 d.

75 На ово скреће пажњу: C. Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary*, Oxford 1977, II vol, 242-243.

сродна је оној коју обликује слика Овидијевог Нарциса. Та сложеност проистекла је и из тога што је Пармиђанино, попут античког песника, био заљубљен у сопствену виртуозност која се самоогледа у дивљењу публике.

За разлику од Нарциса, незаинтересованог за љубав других, Пармиђанино је, попут Овидија, на ту љубав веома усредсређен. Његова слика је сенка: *umbra* и *imago* указују, између осталог, на дух, живог и мртвог. Оне су, како каже Петрарка, извесна сенка коју сликари зову *aria – umbra quaedam et quem pictures nostri aeternum vocant*. *Aria*, која се „највише види на лицу и очима“, изазива посматрача да буде саприсутан са сликаром. Посматрач постаје Пармиђанино сам и, уједно, његов интерпретатор. Он се претаче у разне улоге зато што уметност прикрива уметност, *ars adeo latet arte sua*. Истовремено, Пармиђанино и посматрач не желе да буду прикрађени за „праву слику“. Они желе да на њој њихово биће не буде одвојено од себе.

Урањајући у сопствени одраз, Пармиђанино се, попут Нарциса, самоспознаје. Може ли неко тако млад у себе дубоко проницати? Нарцис је био још млађи.⁷⁶ Ускоро, Пармиђанино се посвећује алхемији, која је, такође, пут самоспознаје. Дакле, младог уметника прогања потреба за самоуознавањем. Користећи дрвену плочу као ехо конвексног огледала, он урања у себе. Жели да његов лик буде констипанцијски са одразом у огледалу. Он хоће да буде саприсутан са самим собом. За њега, као и Овидијевог Нарциса, питање самоспознаје неодвојиво је од слике.

Самоспознаја је пут просветљења али и уништења. Преводeћи сопствену појавност из тродимензионалне „реалности“ у дводимензионални лик на округлој плочи, Пармиђанино указује

76 Како Овидије указује (III, 351-352), Нарцис има 16 година. Његова лепота и и девичанство, као и многи други детаљи у Овидијевом епу, а посебно чистота и изолованост извора на којем пастири никада нису појили стада, као и опојност цвета нарциса, указују да је овај мит био укорeњен у ритуалима општења са мртвима. О томе: M. Nelson, *Narcissus: Myth and Magic*, *The Classical Journal* 95/4 (2000), 363-389.

на несигурност представљеног. Све сем очију – остатак лица, тело, позадина, као да „пада“, плива према назад, па, одмах потом, према напред. Иако центрирано, лице не може престати да кружи у свом центрифугалном покрету. Што се више приближавамо, лик се све више „квари“. Ова маниристичка *бизарија* можда је само досетљивост која остаје у домену естетике; међутим, мени се указује и као израз размишљања о нестабилности сопственог бића: оно, попут планете коју насељавамо, флукутира у тежњи за довршавањем. Можда је овај портрет израз потребе да се организује сопствена реалност, коју се сви трудимо да прихватимо?

Рука посеже за светом, али се, истовремено и брани од њега.⁷⁷ Она је место сусрета са собом, али и штита од себе. Рука указује да је *Аушлойоршреј* израз аутономије сопства. Она спречава необрадивом делу сопствене личности да буде обрађен. Пармиђаниново сопство сложено је унутар конвексног простора, али је, с обзиром на пикторалну дисторзију, и оно само искривљено. Унутар те дисторзије инкапсулирани *self* уметника можда је само савршени артефакт, а можда и *суштински* Пармиђанино. Ово самопредстављање, наизглед фиксирано у простору и времену, показује отвореност и нестабилност живота у *реалности*, као и оног с друге стране – у уметности. Шта год да ми се чини, а кад год је видим чини ми се нешто друго, ова слика уређује хаотичност живота својом уметношћу, али, истовремено, упозорава и на несигурност сопственог „ја“ и његовог постојања.

77 Пармиђанинов гест руке као гест заштите од света осећа амерички песник Џон Ешбери у поеми *Аушлойоршреј у конвексном оилегалу*, написаној седамдесетих година 20. века. Песма је врста ексфразиса о Пармиђаниновој слици, у који су уграђени песнички ставови о животу, прожети, како је протумачено, њему савременим догађајима и појавама, нпр. Ватергејт афером. О томе: S. Paul Miller, 'Self-Portrait in a Convex Mirror'. *The Watergate Affair, and Johns's Crosshatch Paintings: Surveillance and Reality-Testing in the Mid-Seventies*, *Boundary 20/2* (1993), 84-115; R. Stamelman, *Critical Reflections, Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'*, *New Literary History 15/4, Image/Imago/Imagination* (1984), 607-630.

Причом о Нарцису и Пармиђанину, веома прикладном, завршавам своје путовање кроз ренесансно сопство и ренесансни портрет. То је било путовање и кроз властито сопство и његову представу. На многа питања нисам знала да одговорим. На многа нисам ни хтела. Можда ћу једном моћи и хтети. Можда и нећу. Јер, *алберџијевски* речено, шта је друго живот до покушај обухватања сопственог бића у властитом лику.

Renaissance Self and Portrait

The act of observing portraits from the past yields a confusion between that which *appears* to be and that which *is*. Portraits, as surrogates of the absent, are embodiments of memory. They are some other being, different from the beholder. They point to a time past and bear, unavoidably, a message of death that is yet to be, of both subject and observer. Intellectual and emotional interchange that takes place between the one portrayed, long since dead, and the observer, living at the moment, can be very strenuous. Art historians have displayed various skills in that act of interchange. They attempt to uncover that which lies underneath and outside the represented physical shape. Through their interpretations and selfrepresentations they give old paintings new frameworks. The portrait, more than any other genre, gives room to the freedom of making conclusions, because it makes space for recognition and input of personal experiences and emotions, momentary reflections and moods. In that respect, the portrait highly resembles observation of one's reflection in the mirror. In either case the *image* functions as the intermediary between the different and doubled selves. It is that power of the portrait which is the pivotal point of my interest in this book and, thus, in a way, also my method. I strove to develop it firstly on the basis of Renaissance thinking on the subject, especially that of theoreticians and art historians. A subject of particular interest was

the consubstantiation of the portrayed and his portrait, as well as the way by which the onlooker of those days participated in such consubstantiation.

Following years of study of sources of various nature – philosophical, poetic and, in particular, treatises on art, I endeavored to decompress the Renaissance *Self*. Since there is a plurality of Renaissance *Selves* and their visualization, it is impossible to speak of just one Renaissance *Self*. Still, some general traits of that *Self* do exist.

Studies on the Renaissance published over the past decades indicated that the Renaissance man strongly identified with the city, religion and family, and that, in that manner, he was no different from the Medieval man. In particular it was the studies of the so-called non-elite groups that pointed out the vitality of the corporate and the collective. Thus, today, Renaissance self is interpreted as an artefact, an ideological illusion generated by economic, social, religious and political forces.

Renaissance self-awareness is seen as a sort of manipulative, artificial, artistic process. Renaissance man presents himself to others – *dar bona impression di sé*, which is the central theme of *Il libro del Cortegiano* by Baldassarre Castiglione from 1528, one of the most significant sources offering knowledge of Renaissance mentality, ethic and aesthetic norms. The Courtier is very far from self-sufficient outstanding and autonomous personality. Still, what if one takes Castiglione's advice on *pretending* as a message of necessity to preserve one's own inner self, untouched by the world? The dissimulation he suggests may also be understood as the existence of a consciousness of the Renaissance man of the difference between the *interior* and the *exterior*, the public and the private *sector*. No matter how fuzzy those differences may have been and essentially different from ours today, nonetheless I believe they did exist.

In that respect, one can pose the question whether also one of the institutional forces that function as "the socialization of the biological" can fully explain the self? Can one accept the conviction that the *self* in general, and thus also that of the Renaissance, is just an artefact, and ideological product of a given context? Or is there also

something that cannot be processed, something mystical, some fine fabric of the soul and a special value of individual life?

Although exceptionally important, I find the scope of observation of *new historicism* theories somewhat narrow. I do not reject them, of course: Renaissance self is a construct. Renaissance persons conceive of themselves as beings whose identity stems from a network of groups and institutions. Renaissance persons see their *persona* as something autonomous, often immune to ideological pressures. This can be gleaned from a series of sources: letters, essays, astrological and alchemical studies (Poliziano, Contarini, Alberti...), which find interpretation in this book. In Renaissance dramas and the theatre, individuality is the main theme.

That the Renaissance self, the elite self at least, is free and resistant, strongly individualized is proven in particular by treatises of Renaissance Platonists. The problem of individuality was the semantic nucleus of this philosophy. The deepest thoughts of Marsilio Ficino address the individual soul, its relation to the individual body which it *animated*, and, especially, to its *personal* salvation. *Homo humanus* was an individual focused on *gnothi seautón*, aware of his *singularità*, unique and irreparable.

The same is also true of Renaissance portraits and self-portraits. Although they are, for the most part, interpreted as a mode of presentation and self-presentation, Renaissance treatises on art indicate that contemporary men expected them also to express the precious essence of personality free of any boundary. The portrait represents the *appearance* of Renaissance man, not as something schematic but rather as something individual and unique, as a being not detached from itself.

The transition from portrayal in profile to three quarter and a face representations of the human face indicate a need for a more pronounced representation of the self. However, although there is no eye contact with the profile type, and thus no exchange of glances of the represented and the observer, it should not necessarily be experienced as apersonal, as proven by Renaissance medals. Medal portraits, although presented in profile, had striking communication

power. A medal establishes a close connection between the represented and the beholder, because the beholder could perceive the image of the represented not only by observing but also by touching the very effigy. Holding a medal in the palm of his hand, studying it by sight and touch, the beholder would learn about the portrayed condensed in the medal.

Already the very appearance of female portraits and self-portraits of women artists, which outdo any representation of women in the Middle Ages in all domains, testifies of a growth in self-awareness among women in the Renaissance, which confirms this epoch, once more, as the first modern age. Female portraits, which, in harmony with the Renaissance concept of identifying the beauty of art with female beauty, can be experienced as generic images of beauty and point not only to the self-awareness of the portrayed, presentation and the constructed *self*, but also to the self regardless of any *image*, a being which presents itself not as someone else but rather as "myself".

The portrait, in the words of Michael Foucault, turns subject into object. In order to become an object, one had to undergo long and tedious posing, but, at the beginnings of portrait history, one had to die first. As a genre, the portrait develops from the context of death. Renaissance humanists and artists were aware of the "lethal" process which transforms the portrayed into a visual representation. They knew that memory, based on a consubstantiation of the dead and the living, turns the deceased into an image. The portrait - whether painted, modeled, carved - produces memory. Therefore, a special chapter of this book is dedicated to Renaissance *ars memoria* and the portrait within that framework. A point of particular consideration is how Renaissance artists strove to distinguish the represented image from "death itself", as Roland Barthes would say. To move one's thoughts away from death, to direct them towards life, to *reanimate* - this is the tendency of Renaissance art as a whole, including its portraiture. At the same time, that is also the subject of the second chapter of this book.

Words and phrases from Renaissance treatises – *veramente vivissimo, una cosa viva, spirare un fiato, la tavola viva, similitudine vivissime, più vivo che la vivacità*, often used to describe portraits, point to analogies between art and life. These *topoi* can be observed as *loci communes*, as hyperboles borrowed from poetry. However, results of research show that lifelikeness *topoi* mean far more than just simple convention, that they are more than clichés or emulations of ancient epigrams.

Vasari, in his *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori* gives special emphasis to the fact that artists of *La moderna era*, which opens with Leonardo da Vinci, managed successfully to give life to their subjects. The *divino artista* has the power to breathe *anima* into his figures. Regardless of the varied and at times controversial uses of the word *anima* in Renaissance treatises on art, it is always used to point out the intrinsic uniqueness of the artist, of his self, and thus also of his work. Although the movement of the entire body, as emphasized by the treatises, expresses the *passion dell'animo*, the glimmering of the soul is never as sophisticated, and strong at the same time, as on a portrait. *Anima* and *aria*, the translucent soul and its bright shadow, come to life, reanimate, give new life to the portrayed. A large number of portraits is described in such a manner in Renaissance treatises. But never so compellingly as in Vasari's description of *Mona Lisa*.

Mona Lisa presented itself as the ideal picture on which art historians could practice their various methods of interpretation. Adherents of the theory of selfrepresentation constitute the most numerous group today. As it is pointed out, the *Mona Lisa* has always made her observers conscious of her awareness of posing. Observed from the point of view of the *fiction of posing*, the expression on *Mona Lisa's* face speaks of her kind, polite and willing presentation. As a subject, by posing, she has attained the status of object, a complete arefact.

However, Vasari's description of Leonardo's painting, which outshines everything written on the subject of portraiture during the Renaissance, testifies that the *Mona Lisa* is not fiction of posing or,

at least, that there is more to her than just that. As the father of modernism, as the first artist who traversed the path of transformation – not towards likeness, but rather towards lifelikeness – Leonardo imbued the *Mona Lisa* with movement and spirit, as well as with *passion d'animo*. She became Leonardo's *conchetto* but, at the same time, also a *conchetto della mente sua*.

The *Mona Lisa* is indeed an ideal construct, an artefact *fashioned* of poetic, esthetic, social conventions. Still, all the while, she herself, the one outside the picture, is congruent with her self. Observed within the framework of Renaissance culture, the *Mona Lisa*, in the words of Barthes, “did not fight her image ... she did not put on airs”.

Stories inspired by *Mona Lisa* and *Mona Lisa* are filled with fiction produced by researchers, writers, painters, as well of phenomena of their own times. Regardless of the fact that they are largely the product of *Mona Lisa*'s continuing fame and commercial success generated by anything she touches, this “myth above all myths” is provocative precisely because it evokes a sense that it is, or is not, *alive*. Whatever their method of choice may be, whatever *episteme* weighs on their minds, art historians are forever shaping their own selfrepresentations through this representation in terms of having, or lacking, life.

A *certain shadow*, painters call it *aria*, as Petrarch wrote, reveals the extraordinary nature of the *Mona Lisa*, the fine texture of her soul which has remained unprocessed, despite all the forces which shaped her and then, for centuries, been *deconstructing* her.

Self-observation establishes a dialogue between the self, its reflection in the mirror, the reflection of that reflection on canvass or other medium, and the self which all the reflected selves are addressing. A number of questions arises in the course of that complex process of observation and communication. For the most part, they are focused on the issue of recognizing the represented as the one who is and the one who appears to be. The one represented in the portrait is the one who represented him, but, at the same time, he is also someone else, who appears before us.

Renaissance artists represent their own image in accordance with contemporary theory and literature, which have a view of portraits as visual dialogue. Science claims that in the course of that extraordinary dialogue of the self which is observed and the one which is represented, artificial construction is created. However, along with such construction, there is also the quest for one's own personality, the essence of the self outside the picture, congruent with personal „identity“. Renaissance self-portraits display identity as artefact but still, at times, also the mysterious, unprocesable given of that identity.

The mirror, a prerequisite tool in the process of producing a self-portrait, is the paradigm of painting, a symbol of vision, its powers and limitations, too. The mirror was an attribute of positive virtues but it also had its darker side. For Plato and his followers from pagan antiquity and the Christian world, the mirror is a metaphor of losing one's soul in the shadow of illusion of the material. Immersing one's self in one's reflection in the mirror is the path of creating one's own image, mental and material. The reflection in a mirror, like the image which gazes out of a canvass, points to self-discovery, as well as to self-deceit. Like the mirror, the self-portrait is a reflected, intermediary link between the selves. The mirror „captures“ the gaze and turns it into an image. It transforms the active gaze into a passive object. Thus, the image becomes the victim of one's own gaze. All that is told in the Narcissus myth.

The archetypal image of Narcissus observing his reflection in water is woven into Renaissance treatises on art in many ways. Questions on the origins of art, of emulation, self-representation, the role of the beholder – are all connected to the *Narcissus pictor* myth. In *Metamorphoses* Ovid writes on the game of reflection. That dimension of the myth, and not its moralizing implication, induced Leon Battista Alberti to present Narcissus as the inventor of painting. On the other hand, Narcissus is also an example of the impossibility of self-learning. It is his lack of understanding that leads to the paradox of falling in love with a reflection, his own. Still, Ovid's Narcissus loves that image which is a shadow, *imaginis umbra est* (III, 434).

These verses reflect an awareness of the creative process which inevitably diminishes boundaries between reality and fantasy. Narcissus becomes his own image. His contemplation of the self is a path of self-discovering, but, at the same, also a path of tragic self-loss and disappearance. It is at once enlightening and self-destructive.

The complexity of self-discovering and self-deception is a feature of visualization of the self in the Renaissance. The paradigm of that painful inseparability is Parmigianino's *Self-Portrait in a Convex Mirror*. Confident and very young, Parmigianino paints his self-portrait as an expression of faith in his own being and his own art. The comprehensive nature of Parmigianino's self-portrait is similar to that which forms the image of Ovid's Narcissus. That complexity comes from the fact that, like the poets of antiquity, Parmigianino was in love with his own virtuosity which finds self-reflection in the admiration of the public.

Self-Portrait in a Convex Mirror is a contemplation of one's own personality and life while, also, a contemplation on the nature of pictorial self-representation. Parmigianino is consubstantial with his own self. For his, as for Ovid's Narcissus, the question of self-learning is inseparable from the image. Parmigianino's self-presentation, within the system of typical Manneristic distortion, seemingly fixed in space and time, displays the openness and instability of life in reality, as well as of life on the other side – in art. Whatever it appears to be, and, when I see it, it seems like something else, this painting introduces order into the chaos of life by the virtue of its art. At the same time, it carries a note of warning regarding the uncertainty of the personal „self“ and its existence.

With this story of Narcissus and Parmigianino I end my journey through Renaissance self and portrait. This was also a journey through the personal self and its image. For, to paraphrase Alberti, life is nothing more than an attempt to encompass one's own being in one's own image.

Легенде за илустрације

1. Кристофано дел Алтисимо према оригинату непознатог аутора, портрет Пика дела Мирандоле, Galleria degli Uffizi, Фиренца.
2. Школа Никола Фиорентина, медаља са портретом Марсилија Фићина, око 1499, National Gallery of Art, Вашингтон.
3. Доменико Гирландајо, портрет Марсилија Фићина, Кристофора Ландина, Анђела Полицијана и Деметриоса Калкондилеса на фресци *Анђео се јавља Захарију* 1486-1490, Cappella Tornabuoni, Santa Maria Novella, Фиренца.
4. Пјеро дела Франческа, портрет Федерика да Монтефелтра и Батисте Сфорце 1465-1466, Galleria degli Uffizi, Фиренца.
5. Андреа Мантења, портрет кардинала Лодовика Тревизана 1459-1460, Staatliche Museen, Берлин.
6. Пјеро дела Франческа, портрет Сигисмонда Малатесте 1451, Musée du Louvre, Париз.
7. Пизанело, медаља Алфонза Арагонског 1449, аверс и реверс, Victoria and Albert Museum, Лондон.
8. Леон Батиста Алберти, медаља са аутопортретом 1434-1436, National Gallery of Art, Вашингтон.
9. Мафео Оливијери, медаља Алтобела Аверолда, бискупа Пуле 1517-1521, Victoria and Albert Museum, Лондон.
10. Доменико Гирландајо, портрет Ђоване Торнабуони 1488, Museo Thyssen-Bornemisza, Мадрид.
11. Тицијан, *La Bella* 1536, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Фиренца.
12. Софонизба Ангвисола, *Бернардино Кампи слика Софонизбу Анвисолу* 1557, Pinacoteca Nazionale, Сијена.
13. Доменико Гирландајо, цртеж старог човека, око 1490, Nationalmuseum, Стокхолм.
14. Доменико Гирландајо, *Стари човек са унуком*, око 1490, Musée du Louvre, Париз.
15. Мино да Фијезоле, портретна биста Пјера де Медичија 1453, Museo Nazionale del Bargello, Фиренца.

16. Антонио Роселино, портретна биста Ђованија Келинија 1456, Victoria and Albert Museum, Лондон.
17. Антонио Роселино, портретна биста Матеа Палмијерија 1468, Museo Nazionale del Bargello, Фиренца.
18. Бенвенуто Челини, портретна биста Козима I 1545, Museo Nazionale del Bargello, Фиренца.
19. Андреа дел Верокијо, портретна биста у терактоти Лоренца де Медичија 1480, National Gallery of Art, Вашингтон.
20. Бенвенуто Челини, *Персеј* 1545-1554, Loggia dei Lanzi, Фиренца.
21. Микеланђело, *Aurora*, Sagrestia Nuova, Cappelle Medicee, San Lorenzo, Фиренца.
22. Микеланђело, *Notte*, Sagrestia Nuova, Cappelle Medicee, San Lorenzo, Фиренца.
23. Тицијан, портрет Франческа Марије дела Ровереа 1536-1538, Galleria degli Uffizi, Фиренца.
24. Тицијан, портрет папе Павла III 1545-1546, Museo Nazionale di Capodimonte, Напуљ.
25. Рафаел, портрет Балдазара Кастиљонеа 1514-1515, Musée du Louvre, Париз.
26. Леонардо да Винчи, *Мона Лиза*, детаљ, 1503, Musée du Louvre, Париз.
27. Андреа Алхати, *Emblematum Liber* 1551, амблем LXIV *Philautia*.
28. Пармиђанино, *Ауџојорџреј* у конвексном оїлегалу 1524, Kunsthistorisches Museum, Беч.
29. Антонио да Тренто према Пармиђанину, *Нарцис* 1527, Kunsthalle, Бремен.

Bibliografija

- A History of Women in the West*, Vol. III: *Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, N. Zemon Davis, A. Farago, P. Duby eds., Cambridge Mass. 1993.
- Ackerman J. S., *Leonardo's Eve*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978), 108-146.
- Aikema B., *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: An Ambiguous Painting and Its Critics*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 57 (1994), 45-59.
- Alciati A., *A Book of Emblems: The Emblematum Liber, in Latin and English*, LXIX, J. F. Moffitt ed. and trans, Jefferson N.C 2004.
- Alighieri D., *Djela I i II*, priredili F. Čale i M. Zorić, Zagreb 1976.
- Alpers S. L., *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXIII (1960), 190-215.
- Aretino P., *Dvorska i druga posla*, izbor E. Sekvi, predgovor N. Stipčević, prevod i komentar M. D. Savić, Beograd 1961.
- Aristotel, *Metafizika*, prevod, komentari i napomene S. U. Blagojević, Beograd 2007.
- Aristotel, *O duši. Nagovor na filozofiju*, preveo M. Sironić, Zagreb 1987.
- Aristotle, *The Works of Aristotle*, Vol. I, Chicago 1952.
- Art, Memory and Family in Early Renaissance Florence*, G. Ciappelli P. Lee Rubin eds., Cambridge 2000.
- Bann S., *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge 1989.
- Barolsky P., *A Very Brief History of Art from Narcissus to Picasso*, *The Classical Journal* 90/3 (1995), 255-259.
- Barolsky P., *As in Ovid. So in Renaissance Art*, *Renaissance Quarterly* 51/2 (1998), 451-474.
- Barolsky P., *The Spirit of Pygmalion*, *Artibus et Historiae* 24/48 (2003), 183-184.
- Barolsky P., *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari*, Pennsylvania 1991.

- Bart R., *Stella comona. Nota e fotografata in Peograd* 2004.
- Baskins C. L., *Echoing Narcissus in Alberti's 'Della Pittura'*, Oxford Art Journal 16/1 (1993), 25-33.
- Baxandall M., *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford 1972.
- Bembo P., *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1971.
- Berek P., *The Jew as Renaissance Man*, Renaissance Quarterly 51/1 (1998), 128-162.
- Berger Jr. H., *Fictions of the Pose: Facing the Gaze of Early Modern Portraiture*, Representations 46 (1994), 87-120.
- Beyond Florence: The Contours of Medieval and Early Modern Italy*, P. Findlen, M. Fontaine, D. J. Osheim eds., Stanford 2003.
- Black R., *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy. Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Cambridge 2001.
- Bolland A., *Desiderio and Diletto: Vision, Touch, and the Poetics of Bernini's Apollo and Daphne*, The Art Bulletin 82/2 (2000), 309-330.
- Brajović S., *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006.
- Brown K. T., *The Painter's Reflection – Self Portraiture in Renaissance Venice 1458-1625*, Milano 2000.
- Buonarroti M., *Rime e lettere*, a cura di P. Mastrocola, Roma 2006.
- Burckhardt J., *Kultura renesanse u Italiji*, Beograd 1991.
- Burke J., *Changing Patrons. Social Identity & the Visual Arts in Renaissance Florence*, The Pennsylvania St. Un. 2004.
- Bynum C. W., *Did the Twelfth Century Discover the Individual*, Journal of Ecclesiastical History 31 (1980), 1-17.
- Campbell L., *Renaissance Portraits: European Painting in the 14th, 15th, and 16th Century*, New Haven 1990.
- Campbell S. J., *'Fare una Cosa Morta Perer Viva': Michelangelo, Rosso, and the (Un)Divinity of Art*, The Art Bulletin 84/4 (2002), 596-620.

- Carrier D., *Art and Its Spectators*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45/1 (1986), 5-17.
- Carruthers M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1993.
- Cassell Dictionary of Italian Literature*, P. Bondanella, J. Bondanella, J. Robin Shiffman eds., London 1996.
- Cassirer E., *The Individual and the Cosmos in Renaissance Philosophy*, Philadelphia 1972.
- Castiglione B., *Dvoranin*, prevod, predgovor, komentari F. Čale, Zagreb 1986.
- Castiglione B., *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino 1965.
- Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*, R. W. Hanning, D. Rosand eds., Nev Haven 1983.
- Celenza C. S., *Petrarch, Latin, and Italian Renaissance Latinity*, *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 35/3 (2005), 509-536.
- Cennini D'Andrea C., *The Craftsman's Handbbok. The Italian 'Il Libro dell'Arte'*, trans. by D. V. Thompson Jr., New York 1933, el. edit., Notebook 1993.
- Chojnacki S., *Women and Men in Renaissance Venice. Twelve Essays on Patrician Society*, Baltimore, London 2000.
- Ciccuto M., *Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo*, *Quaderns d'Italia* 11 (2006), 203-221.
- Cole M., *Cellini's Blood*, *The Art Bulletin* 81/2 (1999), 215-235.
- Cole M., *The Demonic Arts and the Origin of the Medium*, *The Art Bulletin* 84/4 (2002), 621-640.
- Coles P. R., *Profile orientation and social distance in portrait painting*, *Perception* 3 (1974), 303-308.
- Concepts of Beauty in Renaissance Art*, F. Ames-Lewis, M. Rogers eds., London 1998.
- Constant E. A., *A Reinterpretation of the Fifth Lateran Council Decree 'Apostolici Regiminis' 1513*, *Sixteenth Century Journal* 33 (2002), 353-379.

- Cranston J., *The Poetics of Portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.
- Crozier W. Ray, Greenhalgh P., *Self-Portraits as Presentations of Self*, *Leonardo* 21/1 (1988), 29-33.
- Cultural Aspects of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, C. Clough ed., Manchester, New York 1976.
- Čelini B., *Moj život*, prevod J. Stojanović, Beograd 1963.
- Човек ренесансе*, приредио Е. Гарин, Београд 2005.
- Da Vinci L., *Traktat o slikarstvu*, prevela V. Bakotić-Mijušković, Beograd 1990.
- Da Vinci L., *Trattato della pittura*, condotto sul Cod. Vaticano Urbinato 1270, a cura di A. Borzeli, Carabba ed. 1974.
- Dans l'oeil du miroir*, F. Frontisi-Ducroux, J. P. Vernaut eds., Paris 1997.
- Danti V., *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni*, La biblioteca delle fonti storico-artistiche fondata da P. Barocchi e S. Maffei, Signum 2006.
- De Pictura. Della pittura, di Leon Battista Alberti*, a cura di C. Grayson, Laterza 1980.
- Der Künstler über sich in seinem Werk*. Internationalis Symposium der Bibliotheca Hertziana, M. Winner ed., Rom 1989, Weinheim 1992.
- Derida Ž., *Bela mitologija*, Novi Sad 1995.
- Deset ljubavnih soneta Frančeska Petrarke posvećenih Lauri*, prepev S. Raičković, Beograd 1974.
- Desire in the Renaissance, Psychoanalysis and Literature*, V. Finucci, R. Schwartz eds., Princeton 1994.
- Doy G., *Picturing the Self. Changing Views of the Subject in Visual Culture*, London 2005.
- Elsner J., *Visual Mimesis and the Myth of the Real: Ovid's Pygmalion as Viewer*, *Ramus* 20 (1991), 154-168.
- Emison P. A., *Creating the 'Divine' Artist. From Dante to Michelangelo*, Brill, Leiden, Boston 2004.
- Evans G. R., *Philosophy and Theology in the Middle Ages*, London, New York 1993.

- Farago D. J., *Leonardo's Color and Chiaroscuro Reconsidered: The Visual Force of Painted Images*, *The Art Bulletin* 73/1 (1991), 63-88.
- Farquhar S. W., *Irony and the Ethics of Self-Portraiture in Montaigne's 'De la praesumption'*, *The Sixteenth Century Journal* 26/4 (1995), 791-803.
- Fashioning Identities in Renaissance Art*, M. Rogers ed., Aldershot 2000.
- Fernandez J. W., *Reflections on Looking into Mirrors*, *Semiotica* 30/1/2 (1980), 27-39.
- Ficino M., *Commentary on Plato's Symposium*, trans. S. Jayne, Dallas 1985.
- Fiorenza G., *Pandolfo Collenuccio's 'Specchio d'Esopo', and the Portrait of the Courtier*, *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance* 9 (2001), 63-87.
- Flaten A., *Identity and the Display of 'Medaglie' in Renaissance and Baroque Europe*, *World&Image* 19 (2003), 59-73.
- Freedberg D., *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989.
- Freedberg S. J., *Parmigianino, His Works in Painting*, Harvard 1950.
- Fuko M., *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka*, Beograd 1971.
- Furey C., *The Communication of Friendship: Gasparo Contarini's Letters to Hermits at Camaldoli* (1), *Church History* (2003), 1-43.
- Gardner V. D., *Homines non nascuntur, sed figuntur: Benvenuto Cellini's Vita and Self-Presentation of the Renaissance Artist*, *Sixteenth Century Journal* 28/2 (1997), 447-465.
- Garner R., *Jacob Burckhardt as a Theorist of Modernity: Reading The Civilization of the Renaissance in Italy*, *Sociological Theory* 8/1 (1990), 48-57.
- Garrard M. D., *Here's Looking at Me: Sofonisba Anguissola and the Problem of the Woman Artist*, *Renaissance Quarterly* 47/3 (1994), 556-622.
- Gaspara Stampa. Iz ljuvenih soneta*, preveo M. Tomasović, Kolo 3-4, Zagreb 1994.

- Geertz C., *The Interpretation of Culture*, New York 1973.
- Gender and Society in Renaissance Italy*, J. C. Brown. R. C. Davis eds, London, New York 1998.
- Gleason E., *Gasparo Contarini: Venice, Rome, and Reform*, Berkeley, Los Angeles 1993.
- Glidden H. H., *The Face in the Text: Montaigne's Emblematic Self-Portrait (Essais III:12)*, *Renaissance Quarterly* 46/1 (1993), 71-97.
- Goffen R., *Titian's Women*, New Haven, London 1997.
- Goldstein C., *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*, *The Art Bulletin* 73/4 (1991), 641-652.
- Goodman-Soellner E., *Poetic Interpretations of the 'Lady at her Toilette'*, *Sixteenth Century Journal* 14/4 (1983), 426-442.
- Greenblatt S., *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago 1980.
- Greenblatt S., *The Forms of Power and the Power of Forms in the Renaissance*, *Genre* 15 (1982), 3-6.
- Greenstein J. M., *On Alberti's Sign: Vision and Composition in Quattrocento Painting*, *The Art Bulletin* 79/4 (1997), 669-698.
- Hale J. R., *Renaissance Europe: The Individual and Society, 1480-1520*, New York 1972.
- Hale J. R., *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London 1993.
- Harries K., *Narcissus and Pygmalion: Lesson of Two Tales*, *Studies in Philosophy and the History of Philosophy* 23 (1994), 54-62.
- Harriss J. A., *Seeking Mona Lisa, Temptress or Icon of Innocence, Cult Figure or Cultural Archetype. Leonardo's Mysterious Madonna*, *Smithsonian* 30 (1999), 54-64.
- Hawkins P., *Virtuosity and Virtue: Poetic Self-Reflection in the 'Commedia'*, *Dante Studies* 98 (1980), 1-18.
- Hazard M. E., *The Anatomy of 'Liveliness' as a Concept in Renaissance Aesthetics*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/4 (1975), 407-418.
- Hefferman A. W., *Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism*, *Word&Image* 15 (1999), 19-33.

- Hekman S. J., *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, Oxford 1990.
- Holmes J., *Narcizam*, Zagreb 2003.
- Хуизинга Ј., *Јесен средњеј века*, Нови Сад 1991.
- Humanity and Divinity in Renaissance and Reformation: Essays in Honor of Charles Trinkaus*, J. W. O'Malley, T. M. Izbicki, G. Christianson eds., Leiden 1993.
- Il Canzoniere di Francesco Petrarca*, a cura di G. Barbarisi, C. Berra, Milano 1992.
- Interpretations of Renaissance Humanism*, A. Mazzocco ed., Brill, Leiden, Boston 2006.
- Историја приватној живоји I (Ог Римској царсјива го 1000. јодине)*, приредили Ф. Аријес, Ж. Диби, Београд 2000.
- Jacobs F. H., *Aretino and Michelangelo, Dolce and Titian: Femmina, Masculo, Grazia*, The Art Bulletin 82/1 (2000), 51-67.
- Jacobs F. H., *Defining the Renaissance Virtuosa: Women Artists and the Language of Art History and Criticism*, Cambridge 1997.
- Jacobs F. H., *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge 2005.
- Jacobs F. H., *Woman's Capacity to Create: The Unusual Case of Sofonisba Anguissola*, Renaissance Quarterly 47 (1994), 74-101.
- Jaeger W., *Paideia. The Ideals of Greek Culture, Vol II: In Search of the Divine Centre*, New York, Oxford, 1986-1989.
- Jardine L., *Wordly Goods: A New History of the Renaissance*, Doubleday 1996.
- Jenkins Fraser A. D., *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, Journal of the Warburg and Courtauld Institues, Vol. 33 (1970), 162-170.
- Jung Gustav K., *Pshologija i alkemija*, Zagreb 1984.
- Kelly J., *Women, History and Theory. The Esseys of Joan Kelly*, Chicago 1984.
- Kemp M., *From Mimesis to Fantasia: Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts*, Viator VIII (1977), 347-398.
- Kemp M., *Leonardo da Vinci: Science and Poetic Impulse*, Journal of the Royal Society of Arts CXXXIII (1985), 196-214.

- Kemp M., *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*, London 1981.
- Kent F. W., *Lorenzo De'Medici and the Art of Magnificence*, Baltimore 2004.
- Keohane N. O., *Political Theory and the Uses of the Self*, *The Journal of Politics* 37/4 (1975), 980-1006.
- Kettering S., *Patronage in Early Modern France*, *French Historical Studies* 17 (1992), 849-856.
- Kilgour M., 'Thy Perfect Image Viewing: Poetic Creation and Ovid's Narcissus in *'Paradise Lost'*', *Studies in Philology* 102/3 (2005), 307-339.
- King C., *Looking a Sight: Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 58. H.3 (1995), 381-406.
- King M. L., *Women in the Renaissance. Women in Culture and Society*, Chicago 1991.
- Klapisch-Zubert Ch., *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985.
- Koerner J. Leo, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago 1993.
- Kris, Oskar P., *Renaissance Thought and the Arts*, Princeton 1990.
- Kvintilijan M. F., *Obrazovanje govornika: Odabrane strane*, prevod, predgovor, komentar P. Pejčimović, Sarajevo 1967.
- Курцијус Роберт Е., *Евројска књижевност и латински средњи век*, Београд 1996.
- Kyle D. G., *Spectacles of Death in Ancient Rome*, London, New York 1998.
- Lakan Ž., *Spisi (izbor)*, uredio M. Pavlovic, Beograd 1983.
- Land N. E., *Ekphrasis and Imagination: Some Observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, *The Art Bulletin* 68/2 (1986), 207-217.
- Land N. E., *Narcissus pictor*, *Source* 16. 3 (1997), 10-15.
- Land N. E., *Parmigianino as Narcissus*, *Source* 16. 4 (1997), 10-15.
- Language and Images of Renaissance Italy*, A. Brown ed., Oxford 1995.

- Lavinia Fontana (1552-1614)*, V. Fortunati ed., Milano 1994.
- Lee R. W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967.
- Leeds J., *Against the Vernacular Ciceronian Formalism and the Problem of the Individual*, Texas Studies in Literature and Language 46/1 (2004), 107-148.
- Long A. A., *Ancient Philosophy's Hardest Question: What to Make of On Self?*, Representations 74, (2001), 19-36.
- Looking at Italian Renaissance Sculpture*, S. Blake McHam ed., Cambridge 1998.
- Lorenzo the Magnificat: Culture and Politics*, M. Mallett, N. Mann eds., London 1996.
- Maiorino G., *Leonardo da Vinci: The Daedalian Myth Maker*, Pennsylvania St. Un. 1992.
- Марјановић-Душанић С., Поповић Д., *Привајино и свакодневница, и: Привајини живој у српским замљама средњеј века*, Београд 2004, 5-24.
- Marsilio Ficino: His Theology, His Philosophy, His Legacy*, M. J. B. Allen, V. Rees eds., Brill, Leiden, Boston, Köln 2002.
- Martin Jeffries J., *Inventing Sincerity, Refashioning Prudence: The Discovery of Individual in Renaissance Europe*, The American Historical Review 102/5 (1997), 1309-1342.
- Martin Jeffries J., *Myths of Renaissance Individualism*, New York 2004.
- Martin R., Barresi J., *The Rise and Fall of Soul and Self. An Intellectual History of Personal Identity*, New York 2006.
- Martin S., *Women's History in Italy: Culture Itineraries and New Proposals in Current Historiographical Trends*, Journal of Women's History 12 (2000), 170-198.
- Matthew L C., *The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures*, The Art Bulletin 80/4 (1998), 616-648.
- Mc Manus I., Humphrey N. K., *Turning the left cheek*, Nature 243 (1973), 271-272.
- Mendelsohn L., *Paragoni: Benedetto Varchi's 'Due Lezioni' and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor 1982.

- Merleau-Ponty M., *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo 1990.
- Merleau-Ponty M., *Struktura ponašanja*, Beograd 1984.
- Mikelandelo, *Soneti*, prevod O. Delorko, Beograd 1969.
- Miller S. Paul, 'Self-Portrait in a Convex Mirror'. *The Watergate Affair, and Johns's Crosshatch Paintings: Surveillance and Reality-Testing in the Mid-Seventies*, *Boundary 20/2* (1993), 84-115.
- Mrandola, Đ. P. dela, *Govor o dostojanstvu čovekovu*, prevod, uvod i napomene S. Gudžević, Beograd 1994.
- Mirollo J. V., *The Lives of Saints Theresa of Avila and Benvenuto of Florence*, *Texas Studies in Literature and Language* 29 (1987), 54-73.
- Montaigne M. de, *Les Essais*, version HTML d'après l'édition de 1595.
- Montenj M. de, *Ogledi*, izbor i predgovor P. Ž. Milosavljević, prevod M. Đorđević, Valjevo, Beograd 1990.
- Muir E., *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton University Press 1981.
- Mykyta L., *Lacan, Literature and the Look: Woman in the Eye of Psychoanalysis*, *SubStance* 39 (1983), 49-57.
- Nelson M., *Narcissus: Myth and Magic*, *The Classical Journal* 95/4 (2000), 363-389.
- Nicholls M. E. R., Clode D., Wood S. J., Wood A. G., *Laterality of Expression in Portraiture: Putting Your Best Cheek Forward*, *Proceedings: Biological Sciences* 266/ 1428 (1999), 1522-1617.
- Olszewski E. J., *Distortions, Shadows, and Conventions in Sixteenth Century Italian Art*, *Artibus et Historiae* 6/11 (1985), 101-124.
- Opere latine di Francesco Petrarca*, a cura di A. Bufano, Torino 1977.
- Osborne K., *Reconciliation and Justification: The Sacrament and Its Theology*, New York 1990.
- Panofsky E., *Idea. Prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, Bogovada 1997, priredio Z. Gavrić.
- Pedretti C., *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary*, Oxford 1977.
- Perlingieri S., *Sofonisba Anguissola: The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York 1992.

- Perspectives on the Renaissance Medal*, S. K. Scher ed., New York 2000.
- Petrarca F., *Kanconijer*, priredio F. Čale, Zagreb 1977.
- Petrarca F., *Moja tajna*, prevod, komentari i predgovor F. Čale, Zagreb 1987.
- Philostratus the Elder, *Imagines*. Philostratus the Younger, *Imagines*. Callistratus, *Description*, trans. by A. Fairbanks, Loeb Classical Library 1931.
- Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, G. Johnson, S. Matthews-Greco eds., Cambridge 1997.
- Pino P., *Dialogo di pittura*, a cura di E. Camesasca, Rizzoli 2002.
- Platon, *Dela*, prevod, napomene i objašnjenja M. N. Đurić, Beograd 2002.
- Platon, *Država*, preveli A. Vilhar, B. Pavlović, Beograd 1993.
- Platon, *Kratil. Teetet. Sofist. Državnik*, prevod D. Štambuk, M. Sironić, V. Gortan, Beograd 2000.
- Платон, *Тимај*, превод М. Пакиж, Врњачка Бања 1995.
- Plinius Secundus C., *Naturalis historia*, The Latin Library, elec. ed.
- Plotin, *Eneade*, prevod, izbor, predgovor, napomene S. U. Blagojević, Novi Sad 1982.
- Pope-Hennessy J., *Portrait in the Renaissance*, Princeton 1966.
- Posner, D. M., *The Performance of Nobility in Early Modern European Literature*, Cambridge 2004.
- Publija Ovidija Nasona Metamorfoze*, preveo T. Maretić, Zagreb 1907.
- Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, III, 463, R. Enwald ed., editio minor, Lipsiae 1915, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- Pullan B., *Rich and Poor in Renaissance Venice: The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Cambridge 1971.
- Quillen C. E., *A Tradition Invented: Petrarch, Augustine and the Language of Humanism*, Journal of the History of Ideas 53/2 (1992), 179-207.
- Quintilianus Marcus Fabius, *Institutionis oratoriae libri XII*, L. Radermacher ed., Editio stereotypa correctior editionis primae,

- Leipzig 1971, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana.
- Raggio O., *The Myth of Prometheus. Its Survival and Metamorphoses up to the Eighteenth Century*, Journal of the Warburg and Courtauld Institute 21/1 (1958), 44-66.
- Randolph A. W. B., *Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven and London 2002.
- Reiss T. J., *Mirages of the Self: Patterns of Personhood in Ancient and Early Modern Europe*, Stanford 2003.
- Répresentations du toucher*, M. Crampe-Casnabet, M. Perrin eds., Feulletts de l'E.N.S. de Fontenay-St Cloud 1994.
- Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, M. W. Ferguson, M. Quiligan, N. J. Vickers eds., Chicago 1986.
- Riess J. B., *The Civic View of Sculpture in Alberti's De re aedificatoria*, Renaissance Quarterly 32/1 (1979), 1-17.
- Рикер П., *Соусѣво као групу*, Београд 2004.
- Ripa C., *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.
- Ripa C., *Iconologia, overo descrizione dell'imagini universali*, elec. ed.
- Rodrigo P., *O fenomenologiji u umetnosti: Život dela*, Polja LIV/455, Novi Sad 2009.
- Rogers M., *Sonnets on Female Portraits from Renaissance North Italy*, World&Image 2 (1986), 291-305.
- Rosati G., *Narciso e Pigmalione: Illusione e spettacolo nelle 'Metamorfosi' di Ovidio*, Firenze 1983.
- Ross J. Bruce, *The Emergence of Gasparo Contarini: A Bibliographical Essay*, Church History 41/1 (1972), 22-45.
- Rubin P. Lee, *What Men Saw: Vasari's Life of Leonardo da Vinci and the Image of the Renaissance Artist*, Art History 13/2 (1990), 34-46.
- Saccone E., *Grazia, sprezzatura, affettazione, in the Courtier*, Glyph 5 (1979), 34-54.
- Saccone E., *The Portrait of the Courtier in Castiglione*, Italica 64/1 (1987), 1-18.

- Sancti Thomae de Aquino, *Opera omnia*, Textum Taurini 1949 ed., ac autom. transl. a R. Busa SJ, Pampilonae ad Universitatis Studiorum Navarrensis MM A.D.
- Secret Sacred Woods. The Poems of Veronica Gambara*, ed. and trans. by E. Moody, el. edit.
- Secrets of Nature. Astrology and Alchemy in Early Modern Europe*, W. R. Newman, A. Grafton eds., Cambridge MA, London 2001.
- Seymour Jr C., *Sculpture in Italy: 1400 to 1500*, Harmondsworth 1966.
- Shearman J., *Only Connct.... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1988.
- Sheriff M. J., *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago 1990.
- Signorini R., *Federigo III e Cristiano I nella Camera degli Sposi*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz XVIII/2 (1974), 247-249.
- Simons P., *Women in Frames: The Gaze, the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture*, History Workshop Journal 25/1 (1988), 4-30.
- Smith A., *Philosophy in Late Antiquity*, London, New York 2004.
- Snyder J., *Las Meninas and the Mirror of the Prince*, Critical Inquiry 11/4 (1985), 339-572.
- Society and Individual in Renaissance Florence*, W. J. Connell ed., Berkeley, Los Angeles, London 2002.
- Spiller I., *Science, Reading and Renaissance Literature. The Art of Making Knowledge, 1580-1670*, Cambridge 2004.
- Stamelman R., *Critical Reflections, Poetry and Art Criticism in Ashbery's 'Self-Portrait in a Convex Mirror'*, New Literary History 15/4, Image/Imago/Imagination (1984), 607-630.
- Steel C. G., *The Changing Self. A Study on the Soul in Later Neoplatonism: Iamblichus, Damacius, and Priscianus*, Brussels 1978.
- Steele B. D., *In the Flower of Their Youth, 'Portraits' of Venetian Beauties ca.1500*, Sixteenth Century Journal 28/2 (1997), 481-502.
- Stewart P., *Statues in Roman Society. Representation and Response*, Oxford 2003.

- Stock B., *Reading, Writing, and the Self: Petrarch and His Forerunners*, *New Literary History* 26/4 (1995), 717-730.
- Summers D., *Aria II: The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art*, *Artibus et Historiae* 10/20 (1989), 15-31.
- Summers D., *Form and Gender*, *New Literary History* 24/2 (1993), 243-271.
- Summers D., *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.
- Summers D., *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge 1987.
- Talijanska lirika: od postanka do Tassa*, izabrao, preveo i priredio F. Čale, Split 1968.
- Terpening R. H., *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*, Toronto 1997.
- Tertulliani, *Liber Apologeticus* XVIII/4, el. izdanje.
- The Cambridge Companion to Ovid*, P. Hardie ed., Cambridge 2002.
- The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, J. Hankins ed., Cambridge 2007.
- The Cambridge History of Early Christian Literature*, F. Young, L. Ayres, A. Louth eds., Cambridge 2008.
- The Cambridge History of Later Medieval Philosophy: From the Rediscovery of Aristotel to the Disintegration of Scholasticism, 1100-1600*, N. Kretzmann, A. Kenny, J. Pinborg eds., Cambridge 1982.
- The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, C. B. Schmitt, Q. Skinner, E. Kesser, Cambridge 1991.
- The Category of the Person: Anthropology, Philosophy, History*, M. Carrithers, S. Collins, S. Lukes eds., Cambridge 1985.
- The Confessions of Saint Augustine*, text and commentary by J. J. O'Donnell, Oxford 1992.
- The Early Medici and Their Artist*, F. Ames-Lewis ed., London 1995.
- The Eye of the Poet: Studies in the Reciprocity of the Visual and Literary Arts from the Renaissance to the Present*, A. Golahny ed., Lewisburg 1996.

- The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance*, N. Mann, L. Syson eds., London 1998.
- The Renaissance Image of Man and the World*, B. O'Kelly ed., Ohio State University Press 1966.
- The Works of Aristotle*, Vol. I, Chicago 1952.
- Thomson W., *Poets, Lovers, and Heroes in Italian Mythological Prints*, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series 61/3 (2004), 3-56.
- Tinagli P., *Women in Italian Renaissance Art. Gender. Representation. Identity*, Manchester 1997.
- Tiziano e Venezia: Convegno Internazionale di Studi*, Venezia 1976, Vicenza 1980.
- Trexler R. C., *Public Life in Renaissance Florence*, New York, London 1980.
- Turner Richard A., *Inventing Leonardo*, Berkeley 1994.
- Urban Life in the Renaissance*, S. Zimmerman, F. E. Weissman eds., Newark 1989.
- Varchi B., *Due Lezioni*, a cura di P. Zaja, Torino 2003.
- Vasari G., *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, Pisa 1994.
- Vazari Đ., *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, izbor i prevod E. Seqvi, Beograd 1961.
- Vidal F., *Brains, Bodies, Selves, and Science: Anthropologies of Identity and the Resurrection of the Body*, *Critical Inquiry* 28 (2002), 930-974.
- Vinge L., *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Lund 1967.
- Visual Theory: Painting and Interpretation*, N. Bryson, M. Ann HOLLAY, K. Moxey eds., New York 1991.
- Vita di Benvenuto Cellini, orefice e scultore, scritta di sua mano propria*, a cura di E. Camasca, Milano 1968.
- Warburg A., *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999.
- Ward G., *Christ and Culture*, Oxford 2005.
- White H., *The Content of Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, JHU Baltimore 1990.

- Wiggins P. DeSa, *Donne, Castiglione, and the Poetry of Courtliness*, Bloomington 2000.
- Wittkower R&M., *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artist*, New York 1963.
- Wolf G., *The Origins of Painting*, RES 36 (1999), 61-72.
- Woods-Marsden J., *Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven 1998.
- Woods-Marsden J., *Ritratto al naturale: Question of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits*, Art Journal 46/3 (*Portraits: The Limitations of Likeness*, 1987), 209-216.
- Wright K. Cart, *Theatre and Humanism. English Drama in Sixteenth Century*, Cambridge 2004.
- Zaho M. Ann, *Imago Triumphalis: The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York, Washington, Oxford, 2004.
- Zeldin T., *Intimna istorija čovečanstva*, Beograd 2006.

Индекс

А

Абелар (Peter Abelard), 20

Августин, свети, 15, 17, 20, 83, 94,
Исповезу (Confessiones), 15, 20,

Авицена, 17,
De Anima, 94,

Алберти, Леон Батиста (Leon Battista Alberti), 47, 61, 68, 89, 115,
астролошка исграживања, 33,
De pictura (Della Pittura), 61, 126,
De re aedificatoria, 71,
епистемологија визије, 62-64,
медаља са аутопортретом, 47-48 (сл. 8),
о Нарцису као изумитељу сликарства, 126,
о огледању, 115,
о функцији портрета, 62, 64

Алдрованди, Улизе (Ulisse Aldrovandi), 129,
вила са Нарцисовим портретом, 129

Алигијери, Данте (Dante Alighieri), 80,
Божанствена комедија, 80, 122,
Гозба (Il Convivio), 95, 108,
о души, 95,
о Нарцису, 122

Алхазен, 62,
Perspectiva, (De aspectibus), 62

Алћати, Андреа (Andrea Alciati), 123,
Emblematum Liber, 123 (сл. 27)

Аналогија биолошке прокреације и уметничке креације, 83-84

Ангвисола, Луђија (Lucia Anguissola), 55

Ангвисола, Софонизба (Sofonisba Anguissola), 55-58,
Бернардино Кампи слика Софонизбу Ангвисолу 57, (сл. 12)

Anima, 18, 93-95, 106

Апијан, 73,
опис воштане фигуре Јулија Цезара, 73

Апу теј, 97

Арагонски, Луј (Louis de Aragon), 48, с. 17

Аретино, Пјетро (Pietro Aretino), 86, 100, 131, 134,

Lettere sull'arte, 97,

о Тицијановим портретима, 86, 97-98

Aria, 82, 87, 107, 139

Ариосто, Лудовико (Ludovico Ariosto), 26

Аристотел, 16, 36, 71, 83, 90,

De anima, 76, 93-94,

De generatione animalium, 83,

De memoria et reminiscencia, 62, 63,

и универзитетски *curriculum*, 37,

Metaphysica, 83,

о души, 76-77, 94,

о памћењу, 63, 71,

о телу, 76-78

Artes liberales, 62, 81

Аутопортрет, 111-141,

и огледало, 118-119,

као артифицијелна конструкција, 16, 122,

као дар, 112,

као израз сопства, 56, 112, 139,

као самосгални жанр, 111,

Пармиђанинов, 131-141

Б

Барт, Ролан (Roland Barthes), 7, 61, 67, 104, 106,

Свејла комора (La chambre claire), 7

Бембо, Пјетро (Pietro Bembo), 98,

опис портрета, 98-99,

Prose e rime, 99

Бернар од Клервоа (Bernard de Clairvaux), 20

Бернардино Сијенски (Bernardino da Siena), 15

Библија, 85, 126

- Боргини, Рафаело (Raffaello Borghini)**, 83,
Il Riposo, 83
- Бруни, Леонардо (Leonardo Bruni)**, 37
- Була *Apostolici regiminis* 1513**, 94,
- Буркхард, Якоб (Jacob Burckhardt)**, 13, 15, 29, 32,
Die Kultur der Renaissance in Italien, 13,
 ренесансна индивидуалност, 13-15
- Бутедес са Сикона**, 114

В

- Варки, Бенедето (Benedetto Varchi)**, 82, 89,
Due Lezioni, 82,
 о Микеланђеловој ватиканској *Pietà*, 89
- Вазари, Ђорђо (Giorgio Vasari)**, 59, 69, 74, 84, 91, 101-102,
Живоџи (Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori),
 87-88, 93, 125,
 и топоси животности, 59, 101
 о епохи *La moderna*, 93, 102
 о Леонарду, 102, 109-110,
 о Микеланђелу (*Il divino Michelangelo*), 88, 137,
 о *Мона Лизи*, 102-110, 125,
 о Пармиђаниновом аутопортрету, 131-133,
 о Рафаеловом портрету *Папа Лав X са кардиналима*,
 101-102,
 о Софонизби Ангвисоли, 84,
 о воштаној фигури Лоренца Величанственог, 73-76
- Векио, Палма (Palma il Vecchio)**, 54,
Flora, 54
- Верокијо, Андреа (Andrea Verrocchio)**, 69, 73 (сл. 74),
 воштана фигура Лоренца Величанственог, 73-74

Г

- Гален**, 17, 78
- Гамбара, Вероника (Veronica Gambara)**, 53, 97
- Герардини, Лиза (Liza Gherardini, *Mona Liza*)**, 102, 110

Гирландајо, Доменико (Domenico Ghirlandaio), 51, 67-68,
портрет Ђоване Торнабуони, 51 (сл. 10), 96,
портрет старог човека са унуком, 68 (сл. 14),
цртеж старог човека, 67 (сл. 13)

Гонзага, Лодовико (Lodovico Gonzaga), 42

Градске свечаности, 15

Grazia, 25, 88

Д

Д'Авалос, Костанца (Costanza d'Avalos), 108

Д'Есте Изабела (Isabella d'Este), 42, 104

Д'Есте, Иполито (Ippolito d'Este), 104

Да Бистичи, Веспасијано (Vespasiano da Bisstici), 66, 70,

Vite di uomini illustri del secolo XV, 66,

Да Верона, Гварино (Guarino da Verona), 97,

Да Винчи, Леонардо (Leonardo da Vinci), 86, 102, 113, 131, 137,

Мона Лиза, 102,

Ogni pittore dipinge sè (аутомимеза), 137,

опис уметничког процеса, 107, 113,

sfumato, 86,

сликарство и огледало, 115,

Трактат о сликарству (*Trattato della pittura*), 86, 115

Да Нола, Амброђио Леоне да (Ambrogio Leone da Nola), 100

Да Тренто, Антонио (Antonio da Trento), 135,

дрворез по Пармиђаниновом *Нарцису* 135, (сл. 29)

Данти, Винћенцо (Vincenzo Danti), 59, 83,

Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni, 59, 83

Де Беатис (Antonio de Beatis), 107

Де Кавалијери, Томазо (Tommaso de' Cavalieri), 92

Де Нотари, Беатриче (Beatrice de Notari), 100

Де Роси, Проперција (Properzia de Rossi), 55

Да Фијезоле, Мино (Mino da Fiesole), 69 (сл. 15)

Дедал, 85

Дела Каза, Ђовани (Giovanni della Casa), 99

Дета Мирандота, Ђовани Пико (Giovanni Pico della Mirandola),
35-36,

Говор о достојанству човјековн (Oratio de hominis dignitate), 35

Дела Франческа, Пјеро (Pierro della Francesca), 41-42, 4

Делфијско пророчанство, 17, 129

Ди Карло Строчи (Giovanni di Carlo Strozzi), 91

Divino artista, 81-86, 133

Дирер, Албрехт (Albrecht Dürer), 27,

Аутопортрети из 1500, 28

Disegno, 85

Долче, Лодовико (Lodovico Dolce), 86, 100,

Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, 100,

Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, 100,

о Рафаеловом портрету Балдазара Кастиљонеа, 100

Дони, Франчесцо (Anton Francesco Doni), 91,

I Marmi 91, 125

Ђ

Ђорђоне,

Laura, 24

Ђустинијани, Томазо (Tommaso Giustiniani), 31

Е

Езоп, 116

Ексфразис, 96-102

Ешбери, Џон (John Ashbery), 104,

Self-Portrait in a Convex Mirror 140,

З

Зеуксис, 78,

представа Хелене Тројанске, 78

И

Immitare, 59

Ingenium, 80, 82

J

- Јаја из Кизикоса, 118
 Јамблих, 38
 Језуити, 14, 15
 Јонски епиграми, 96, 107

К

- Калистрат, 121-122,
 опис слике Нарциса, 122,
 Слике (Ekphraseis/Descriptiones), 121-122
 Камалдолежански ред, 31
 Кампи, Бернардино (*Bernardino Campi*), 57 (ст. 12)
 Кардано, Ђироламо (*Girolamo Cardano*), 34
 Кастиљоне, Балдазаре (*Baldassare Castiglione*), 25-26, 100,
 dissimulazione onesta, 26,
 Дворанин (Il libro del cortegiano), 25-26, 112, 125,
 елегија о Рафаеловом портрету, 100,
 sprezzatura, 26,
 fare bella figura, 112,
 grazia, 25
 Квинтилијан, 127,
 Образовање говорника (Institutionis oratoriae), 127
 Кенеди, Џон Ф. (*John Fitzgerald Kennedy*), 102
 Књига мудросији, 115
 Колективно исповедање и измирење, 14
 Коленучио, Пандолфо (*Pandolfo Collenuccio*), 115,
 Specchio d'Esopo, 115-116
 Колона, Викторија (*Vittoria Colonna*), 92
 Контарини, Гаспаро (*Gasparo Contarini*), 30-31
 Коринтска девојка Дибутадес, 114
 Кортезе, Паоло (*Paolo Cortese*), 30

Л

- L'arte del disegno*, 53
 Ланћилоти, Франческо (*Francesco Lancilloti*), 88

- Ландино, Кристофоро (Cristoforo Landino), 75,
Disputationes Camuldanenses, 75
- Ломацо, Ђанпаоло (Gian Paolo Lomazzo), 83, 89,
 о Микеланђеловој ватиканској *Pietà*, 89,
Trattato dell'arte della pittura, scultura, et architettura; Idea del tempio della pittura, 83
- Лукијан, 97

М

- Magnificentia*, 45, 71
- Макијавели, Николо (Niccolo Machiavelli), 22
- Малатеста, Сигисмондо (Sigismondo Malatesta), 47, (сл. 5)
- Малвита, Томазо (Tommaso Malvita), 100,
 портретна биста Беатриће де Нотари 100
- Малро, Андре (Andre Malrauh), 109
- Мантења, Андреа (Andrea Mantegna), 43 (сл. 5)
- Марино, Ђанбатиста (Giovanni Battista Marino), 101,
La Maddalena di Tiziano, 101
- Маркиз де Сад (Marquis de Sade), 109
- Мартини, Симоне (Simone Martini), 96,
 портрет Лауре, 96
- Марцијал (Martialis), 96,
 епиграм о портрету Маркуса Антониуса Примуса, 96
- Maschera dal vivo*, 69-73
- Maschera dal morto*, 64-68
- Медаља, 44, 47-50
- Медичи, Козимо де (Cosimo de Medici), 37
- Медичи, Лоренцо де, Величанствени (Lorenzo de Medici, II Magnifico), 30, 73-75 (сл. 74), 78-79, 95,
Altercazione, 95
Canti carnascialeschi, 75
- Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarroti), 56, 73,
 82, 113,
 ватиканска *Pietà*, 89,
 као *Il divino*, 88, 137,
 Капела Медичи, 73, 91-92 (сл. 21-22),

- Non ha lottimo artista alcun concetto*, 82, 113,
сонети, 82, 91-92, 113
- Милтон, Џон (John Milton)**, 23, 130,
Изгубљени рај (Paradise Lost), 23, 130
- Миметички идеализам**, 43
- Минербети, Бернардо (Bernardo Minerbeti)**, 91
- Мона Лиза**, 102-110,
Вазаријев опис, 102,
ђокондаклазам, ђокондафилија, 102,
осмех и дамар пулса, 109, 125
- Монтењ, Мишел де, (Michel de Montaigne)**, 31-32,
Опелги (Essais), 31-32

Н

- Нарцис**, 120-131,
и уметност, 120, 126,
и традиција, 121-125,
као алегорија душе, 121-123,
као метафора слике, 122-123,
као самоспознаја, 129,
Narcissus pictor, 120-131
- нимфа Лириона**, 130
- Ненадић, Иван Антун**, 89,
Бојо љубно приказанје муке Госиодина нашега Језукрстиа, 89
- Нови историцизам**, 24, 28
- Nosce te ipsum*, 129-130

О

- Овидије (Publius Ovidius Naso)**, 121, 129,
Мејтаморфозе (Metamorphoses), 121, 125,
Мејтаморфозе и ренесансна уметност, 125,
о Нарцису, 125-130,
о Пигмалиону, 125, 128
- Огледало**, 113-119,
и аутопортрет, 118-119,
и неоплатонистичка теорија (стика), 116-118,

- и Пармиђанинов аутопортрет, 131-136,
 као атрибут, 115,
 као метафора настанка сликарства, 114,
 као рефлексивна божанске истине, 115-116,
 стадијум огледала, 119
- Ogni pittore dipinge sè*, 125, 136-137
-
- П
- Падовански аристотелизам, 77
- Паладијо, Андреа (Andrea Palladio), 134
- Папа Клемент VII, 131
- Пармиђанино (Girolamo Francesco Maria Mazzola, Parmigianino), 54, 131,
Antea, 54,
Аушојорџреј у конвексном оїлегалу, 131-141 (сл. 28),
 дрворез *Нарцис*, 135 (сл. 29)
- Passio i compassio*, 89
- Персеј и Медуза, 114
- Persona*, 65
- Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca), 20-21, 82, 96, 139,
aria, 82,
Secretum, 21,
 сонети, 96, 108
- Пино, Паоло (Paolo Pino), 83,
Dialogo di Pittura, 83, 128
- Più vivo che la vivacità*, 59, 101, 125
- Пизанело (Pisanello), 41 (сл. 7)
- Платон, 16-17, 36, 37, 83, 85, 94,
Држава, 116,
Федар, 17,
 о души, 18,
 самоспознаја, 17,
 стварање слика (*eidolopoia*), 80, 116,
Тимај, 18, 38, 116

- Платонизам, 37
 ренесансни (фирентински), 37-39, 77-95, 95
- Платонова Академија у Фиренци, 37
- Плиније, 65, 69, 71, 114, 118,
Historia naturalis, 65, 69, 114, 118
 о настанку слике, 114, 127,
 о Зеуксисовој стизи Хетене Тројанске 78
- Плотин, 18, 37, 117,
Enscade, 18, 117, 128,
 о Нарцису, 121
- Плутарх, 15, 31, 66,
Живоџи, 15, 66
- Полибије, 65
- Полицијано, Анђело (Angelo Poliziano), 30, 94
- Популарне побожности, 14
- Порфирије, 38
- Портрет, 66-67, 73,
 војивни, женски, 50-58,
 интерпретације, 10, 15, 104,
 памћење, 62, 126,
 принчевски, 41-43, 45,
 профилни, 44-46, 50-53,
rinatto al naturale, 41,
 саприсутност представљеног, 11, 113,
 смрт, 61-79,
 теорија погледа, 52-53,
 теорија самопрезентације, 103-104,
 топос животности, 59, 101, 125,
 трансформације, 41-58,
 фикција позе, 104-105
- Посмртне маске у римској култури, 64-65
- Потписи уметника, 16
- Приче о настанку уметности, 114
- Прометеј, 85
- Пророк Тиресија, 130
- Прототип, 63-64

Р

- Рафаел (Raffaello Santi)**, 96, 101,
 Вазаријеви описи портрета, 101,
 портрет Балдазара Кастиљонеа, 100-101,
Fornarina, 54
- Ренесанса**,
ars memoria, 61-64, 72,
 астрологија, алхемија, 32-34,
 аутобиографије, 15,
 аутопортрет, в. Аутопортрет,
 биографије, 15,
 медицинска истраживања, 17, 34, 77,
 писма, 30-31,
 платонизам, 37, 93-95,
 плуралитет сопства, 11,
 портрет, в. Портрет,
 пријатељство, 30-31,
 самообликовање, 25-28,
 социјалне конвенције, 24, 25, 28, 43, 51, 106, 112,
 сопство, в. Сопство,
 театар, 34, 35,
 филозофија, 36-38, 77
 хијерархија чула, 49,
 хуманизам, 36-40
- Рипа, Ђезаре (Cesare Ripa)**, 115, 123,
Iconologia, 115, 123
- Ritrarre dal vivo**, 58-59, 73
- Rittrare**, 59
- Робусти, Мариета (Marietta Robusti)**, 55
- Roman de la Rose**, 122
- Роселино, Антонио (Antonio Rossellino)**, 70,
 портретна биста Ђованија Келинија, 71 (сл. 16),
 портретна биста Матеа Палмијерија, 71, (сл. 17),
- Ротердамски, Еразмо (Erasmus de Rotterdam)**, 27,
De civilitate, 27
- Рудолф III**, 134

С

Сабор у Ферари и Фиренци (1431-1439), 37

Салвијати, Франческо (Francesco Salviati), 57

Self, в. Сопство,

Сенека, 31

Скала Бартоломео (Bartolomeo Scala), 95

Скултори, Диана (Diana Scultori), 55

Сократ, 17, 129

Сопство,

и модерне теорије, 24,

у античко доба, 16-18,

у ренесансни, 13-16, 23-40

у средњем веку, 19-21,

Speculum principis, 116

Speculum sine macula, 116

Spirito, 95

Sprezzatura, 26

Стампа, Гаспара (Gaspara Stampa), 53

Statua, 42, 71

Строци, Тито Веспасијано (Tito Vespasiano Strozi), 97

Studia humanitatis, 44

Сфорца, Галеацо Марија (Galeazzo Maria Sforza), 42

Т

Тацит, 31

Тебалдео, Антонио (Antonio Tebaldeo), 100,

Che non pò l'arte, 100

Тертулијан, 19

Тицијан (Tiziano Vecellio), 54, 56, 97, 99, 100,

аутопортрети, 112,

La Bella, 54 (сл. 11),

описи портрета, 97,

портрети, 97 (сл. 23-24), 99

Тома Аквински, свети (Sancti Thomae de Aquino), 63, 77,

De memoria et reminiscencia, 63,

о светим сликама, 63

Топос живојности, 81-83, 88

Тријумфалне процесije, 22

Турини, Балдазаре (Baldassare Turini), 96

опис Рафаеловог портрета Лоренца де Медичија, 96

Ф

Fare una cosa morta parer viva, 87-93

Фићино, Марсилио (Marsilio Ficino), 30, 38, 77,

астролошка интересовања, 33-34,

De vita III, 33,

о души, 33, 77, 94, 117, 122,

о Нарцису, 122-123,

Oratio ad Deum theologica, 95,

Theologia Platonica, 38, 122

Фикција позе, 104-105

Филип II, 112

Филострат, 97, 121,

опис слике Нарциса, 121,

Слике, (*Imagines /Eikones*), 121, 128

Фонтана, Лавинија (Lavinia Fontana), 55

Франсоа I, 78

Франча, Франческо (Francesco Francia), 42

Фројд, Зигмунд (Sigmunt Freud), 124

Х

Хераклит, 17

Хипократ, 17, 78

Historia, 71

Хомер, 97

Хорације, 62,

Ut pictura poesis, 62, 125

Хризоларас, Мануило, 37, 97

Ц

Цицерон, 30, 32

Concetto, 84, 108, 134

Ч

- Челини, Бенвенуто (Benvenuto Cellini)**, 27, 72, 89,
 Животи (Vita), 27,
 опис процеса изливања бронзе, 89-90,
 Персеј, 90 (сл. 20),
 портретна биста Козима I де Медичија, 72 (сл. 18)
- Ченини, Ченино (Cennino Cennini)**, 69,
 Il libro dell'arte, 69

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

73/75.041.5 14/15
130.2'14/15'

БРАЈОВИЋ, Саша

Ренесансно сопство и портрет / Саша
Брајовић. - 1. изд. - Београд : Филозофски
факултет, 2009 (Београд : Досије студио) -
182 стр.; 21 cm

Тираж 500. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Summary. -
Библиографија, стр. 152-167. - Регистар

ISBN 978-86-86563-62-0

а) Ликовна уметност - Ренесанса - Портрети
б) Филозофска култура - Ренесанса -
Идентитет (филозофија) - Ренесанса
COBISS SR-ID 171172621

Саша Брајовић је доцент на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета Универзитета у Београду. Предавач је на предмету Историја европске уметности новог доба. Бави се концептима и феноменима визуелне културе од епохе ренесансе до краја 19. века. Објавила је књиге *Госпа од Шкрпјела – маријански циклус слика* (2000) и *У Богородичином врту. Богородица и Бока Которска – барокна побожност западног хришћанства* (2006).

У средишту истраживачког интересовања Саше Брајовић је феномен односа ренесансног сопства и портрета. Доследно таквим методолошким оквирима она својим знањима превазилази грубе оквири класичних историјско-хуманистичких дисциплина градећи сложену структуру интердисциплинарног текста подједнако усмереног на друштвене и историјске дисциплине.

Мирослав Тимотијевић

Снажно филозофски интонирана књига Саше Брајовић нуди суптилну анализу појма сопства и његовог формирања у европској филозофској традицији. Она се дотиче низа прегнантних ликовно-филозофских проблема: односа портрета и памћења, портрета и мимезиса, сопства и смрти, сопства и животности, дијалектичке игре присутности-одсутности и подражавања-представљања. Иако научна студија у пуном смислу те речи, ова књига, као уметничко дело, неосетно увлачи читаоца-рецепијента у свој духовни простор – естетику, аксиологију, епистемологију ренесансе епохе.

Ива Драшкић Вићановић