

Дирерова „Меланхолија I“ у тумачењу Ервина Панофског

Славица Батос



Ервин Панофски (1892–1968) је, вероватно, најзначајнији историчар уметности XX века. Немачког је порекла, мада је већи део живота провео у Америци. За његов рад су од пресудног значаја биле идеје историчара уметности Абија Варбурга, који је тврдио да је дуализам између садржине и форме арбитран и као такав неприхватљив, као и учење филозофа Ернста Касирера о томе да свако културно поднебље и историјска епоха развијају себи својствене симболичке форме, које се отелотворују у уметничким делима. Творац је новог концепта и методологије, познатих под именом „иконологија“ и „иконолошки метод“. Нови метод се састоји у томе што се „иконографија“ – дескриптивна дисциплина која омогућава идентификацију и класификацију тема и мотива, обогаћује интерпретацијом унутрашњих, симболичких садржаја дела. Допринос Панофског историји уметности може се одредити као спој између перцепције и мишљења, то јест, спој између уметничке форме и имплицитне филозофије ствараоца као „бића у свету“. Историја уметности тако је постала начин да се, кроз уметничке творевине, спозна историјски развој људског духа и цивилизације.

Радови Ервина Панофског, у којима је реч о Диреровој графици „Меланхолија I“, иако представљају само једну кап у мору литературе на ту тему, до данашњих дана нису надмашени ни по питању убедљивости, ни по питању исцрпности. Може се чак рећи да, са сваком појавом неке нове анализе, тумачење Панофског све више добија на снази. Тврдити овако нешто помало је ризично, јер се зна да су о „Меланхолији I“ писали многи значајни историчари уметности, књижевници и уметници, почев од Диреровог савременика Јоахима Камераријуса, преко Вазарија, Виктора Игоа, Раскина, Редона..., па

[40]

све до текстова из каталога штампаног поводом монументалне изложбе слика „Меланхолија – лудило и геније на Западу“ (Париз, Берлин, 2005–2006). Зна се, такође, да ти списи припадају врло различитим интелектуалним дисциплинама: историји и теорији уметности, наравно, али и филозофији, психологији, психоанализи, социологији, теологији, алхемији, астрологији, теозофији, нумерологији, фрамасонерији, магији... У њима је енигматични лик са слике представљан као алегорија „душе“ или „људског разума“, као „анђе науке и мерења“, као сведочанство „магијско-кабалистичког визионарског трансa“, као симбол „узалудности људског напора да докучи тајну универзума“ и сл.

Како издвојити једну једину интерпретацију међу оволиким мноштвом? Којим критеријумом се руководити? Одлука да то буде баш тумачење Ервина Панофског, ако занемаримо личне склоности, може се правдати највећим бројем дела у којима је цитирано. Што се осталих тиче, корисно би било држати на уму речи чувеног швајцарског историчара уметности Хајнриха Велфлина (1864–1945): „Духови се још ни издалека нису смирили поводом значења 'Меланхолије I'. Свака година изнесе на светло дана нова објашњења, што је нормално, с обзиром на то да аутори још увек нису стекли неопходну дисциплину која би их спречила да Диреру приписују све могуће идеје савременог човека.“

О графици „Меланхолија I“ Ервин Панофски је писао у три наврата. Први есеј настао је као плод сарадње са Фрицом Сакслем, 1923. године. Дело је врло брзо било распродато и аутори су, подстакнути успехом, одлучили да следеће издање обогате детаљним прегледом развоја хипократске „доктрине о четири температуре“, као и историјском анализом везе између Сатурна и меланхолије. Овај пројекат, чије димензије су, у почетку, аутори само наслућивали, прерастао је, после четрдесет година рада, у једно од оних

дела за која се каже да су од цивилизацијског значаја: *Сатурн и меланхолија*. Диреровој графици, у овој књизи је посвећено преко 250 страница, док је есеј из 1923, незнатно измењен и дорађен, ушао у састав монографије *Живот и дело Албрехта Дирера*.

„Меланхолија I“ – најпознатија и најподробније анализирана графика на свету – настала је 1514. године, у тренутку кад је њен аутор, Албрехт Дирер (1471–1528), био у пуном напону зрелости и стваралачке снаге. На њој видимо женску особу са крилима – персонификацију меланхолије – која седи на ониском каменом блоку, испред некаквог здања, очигледно недовршеног, судећи по мердевинама прислоњеним на једну од фасада. Пустош, тама и хладноћа избијају из сваког детаља. Под бледом светлошћу месеца, крилатом створењу праве друштво један измршавео, скочањен од зиме пас и буцмасти невесели анђелак који, седећи на напуштеном воденичком камену, предано нешто жврља на малој школској таблици. У даљини, у простору оивиченом хоризонтом морске пучине и луком месечеве дуге, звезда репатица исијава оштрим попут иња зрацима; на тој позадини, која већ сама по себи зрачи зебњом, слепи миш са репом змаја испушта злокобни крик. На његовим широм раширеним крилима, крупним словима пише: MELENCO-LIA I.

Главна фигура на слици – жена са крилима – делује инертно и обесхрабрено. Немарно одевена и очешљана, она у десној руци држи повећи шестар и, истовремено, подлактицом расејано придржава једну затворену књигу, док је левом, стиснутом у песницу, подбочила главу. Лице јој је мрачно, а укочен, продоран поглед упрт је неодређено у даљину.

На психичко стање овог загонетног бића указује и равнодушност у односу на неред који га окружује. Свуда унаоколо разбацани су разне алатке и материјал, који се обично користе у архитектури и

грађевинским радовима: тестера, длето, лењир, чекић, клешта, посудица за таљење метала, шаблон за гипсарске радове, неколико кривих ексера... Из овог хаотичног, али ипак хомогеног, скупа упадљиво се издвајају камена кугла и велики полиедар са странама од неправилних петоугаоника. Њих, вероватно, треба схватити као симболе математичких принципа на којима почива вештина градитељства. Истом контексту могли би припасти и инструменти за мерење: времена (пешчаник), раздаљина (шестар) и тежине (теразије). Остаје да се помену још само два предмета, чије је присуство на први поглед необјашњиво: масивно метално звоно, смештено поред пешчаника, на целој фасади, и, испод њега, исклесана у зиду, табела са 16 квадратних поља у која су уписани разни бројеви.

Композиција, дакле, под заједничким плаштом меланхолије, уједињује: *психичко стање, науку* – попут астрономије или геометрије, *уметност* архитектонског пројектовања и конкретну (грађевинарску?) *праксу*. Који би могао бити смисао оваквог једног споја? Управо то покушао је да докучи Ервин Панофски у својим текстовима о Диреру и мистериозној графици „Меланхолија I“.

У време кад је графика настала, наглашава Панофски, реч „меланхолија“ није означавала оно што означава данас: „физичку и психичку клонулоост...“, мрачно расположење, суморну тугу..., склоност ка инерцији и туробним маштаријама“. Да би се разумео назив „Меланхолија I“, написан на свитку између крила слепог миша, потребно је да се вратимо све до Хипократове „хуморалне теорије“, тј. теорије о четири телесна сока [грч. *chimos*, лат. *humor*: сок], која је попримила свој дефинитивни облик крајем античког периода. Према овом учењу, стање људског духа и тела зависи од тога да ли у организму преовладава утицај жуте жучи, лимфе, крви или црне жучи. Уколико се количина неке од ових супстанци увећа до некон-

тролисаних граница или дође до негативних промена у њеном саставу, јавља се болест. Али, ако доминација и квалитет остану у мање-више нормалним границама, онда ће се такво стање испољити у облику неког од четири могућа темперамента: колеричног, флегматичног, сангвиничног или меланхоличног.

У стара времена, ови темпераменти нису били подједнако пожељни и цењени: „Колико је сангвинична конституција имала добру репутацију, толико је меланхолични психофизички склоп изгледао као најгори могући, најомраженији и у највећој мери заштрашујући... Чак и кад није био неког јасно испољеног патолошког поремећаја, људи меланхоличне природе – на које се углавном гледало као на *resime complexionati* [најгора конституција или темперамент] – важили су за злосрећне и непријатне. Мршав и црнопут, меланхолик је, говорило се, неспретан, шкрт, злопамтило, грамзив, зао, кукавица, неодговоран у односу на задату реч, неуљудан и стално поспан. Други су га, опет, процењивали као неугодног, снужденог, заборавног, лењог и апатичног; као неког ко избегава друштво ближњих и не подноси супротни пол; једина црта која га је донекле испуљивала – а и она је у текстовима често прећуткивана – је сте извесна склоност ка студиозном раду у самоћи.“

Диреру је ова теорија била позната до танчина. Као доказ, Панофски наводи његову графику у техници дрвореза из 1502. године, насловљену „Алегорија филозофије“, на којој су четири темперамента доведена у везу са четири основна космичка елемента (ватром, водом, ваздухом и земљом), са четири годишња доба, четири ветра, четири биљке итд. Али и да није ове и неких других графика, о Диреровој упућености у науку и филозофију могло би се закључити на основу многобројних биографских података: иако скромног порекла, био је изузетно образован и знатижељан, а, осим тога, дружио се са најви-

ђенијим људима из интелектуалних кругова Нирнберга и Фиренце.

Пре Дирера, илустрације меланхолије срећу се првенствено у медицинским уџбеницима. Меланхолија је ту третирана као болест, а на сликама су углавном приказани поступци лечења: терапија музиком, бичевање и каутеризација (стварање ране, обично паљењем) на кожи лобање. Други иконографски извор су књижице, алманаси и календари, намењени широкој публици, у којима је на популаран начин објашњавана теорија о четири темперамента. Из ове групе посебно су занимљиве илустрације тзв. сценског типа: на њима најчешће видимо брачни пар (жену и мушкарца) у ситуацијама које је црквена иконографија обично користила да прикаже пороке. Сангвинични брачни пар са једног дрвореза из 1481. године готово је идентичан пару који на једном барелефу катедрале у Амијену симболизује разврат, док се меланхолици, са своје стране, поклапају са илустрацијама лењости.

Колико год нам то изгледало „богохулно“, каже Панофски, ове наивне сличице морамо убројати у изворе славне Дирерове графике. Колико год да су „рудиментарне“, оне су ипак дале основну идеју о композицији и о инертности праћеној тугом. Сваки пут се ту ради о женској особи смештеној упадљиво у први план, и сваки пут је њена основна карактеристика – инертност. Ове сличности су Панофском послужиле да у први план истакне нешто што је много битније, а то су разлике. Док је на дрворезима и минијатурама из XV века секундарна (мушка) фигура такође лења и поспана, Дирер успоставља изричит контраст између резигниране немоћи Меланхолије и усредсређене марљивости анђела. И што је најважније, разлози због којих је Меланхолија неактивна немају ништа заједничко са беспосличарењем припростих домаћица из илустрованих брошура. „Та сирота створења су придремала из чисте лењости, док се Меланхолија, насупрот томе, нала-

зи у стању, да тако кажемо, супербудности, а њен укочен поглед је одраз интелектуалног напора, интензивног и, истовремено, стерилног. Она није оставила свој рад из немара, него зато што је тај рад, у њеним очима, изгубио смисао. Њену енергију није паралисао сан – него мисао.“

Са Дирером, Меланхолија се пребације у сферу супериорних бића. Супериорних не само зато што има крила, већ, пре свега, и нарочито, због своје обдарености на интелектуалном и креативном плану. У овом контексту, исти они предмети који су, на први поглед, указивали на менталну конфузију крилатог бића, сад постају симболи креативног напора и научно-истраживачког рада. На том нивоу анализе, иконографским изворима Дирерове графике придружује се још једна тематска целина – у историји сликовних представљања позната као „персонификација Уметности“.

Приказивање уметности у људском облику датира с половине XII века; најстарији познати пример може се видети на Краљевском порталу катедрале у Шартру. Формула је једноставна и константна: женска фигура која оличава једну од уметности (или уметност у целини) окружена је предметима карактеристичним за ту уметност и у руци обично држи онај који је међу њима најрепрезентативнији. Овде је важно напоменути да је, у средњем веку, под уметношћу подразумеван „сваки напор коме је циљ да се нешто произведе, а који је заснован на рационалним принципима“. Дефиниција потиче од Аристотела, или његових следбеника, и из ње је јасно не само то да су под уметношћу подразумевани сви уметнички и градитељски занати, него и то да је уметност у ужем смислу почивала на истим рационалним и практичним принципима. Исти тај став сресћемо, уосталом, и, нешто касније, код Дирера.

Из иконографске традиције персонификовања уметности, Панофски издваја

графику у техници дрвореза „*Typus Geometriae*“, објављену 1504. године, у једном од најчитанијих дела из оног времена, у трактату енциклопедијског типа *Margarita Philosophica*, од Грегора Рајха. Та слика, персонификација Геометрије, уједињује симболе тзв. слободних уметности и симболе техничких или механичких уметности, сугеришући на тај начин да сви уметнички занати, као и многе гране „природне филозофије“, то јест природних наука, почивају на геометријским операцијама. Симболи о којима је реч су готово исти они предмети које видимо и на Диреровој графици, мада је сцена различита: на графици „*Typus Geometriae*“, у средишту композиције, налази се раскошно обучена млада жена, која, седећи за столом, шестаром мери растојања на једној сфери. На столу се такође налазе лењири, мастионица са пером и модели геометријских тела. Неколико мушких особа, приказаних у мањој размери, забављено је разним премеравањима и опсервацијама (грађевинским, топографским, астрономским...), док на земљи, немарно остављени, леже чекић, лењир и габарит за гипсарске радове. У горњем делу графике представљене су астрономске и атмосферске појаве, а назив слике исписан је на траци која се слободно вијори у ваздуху. Сличност са „Меланхолијом I“ је упадљива, али вероватно безначајна и арбитарна за свакога ко не зна колику је важност сам Дирер придавао познавању геометрије и природних наука уопште.

У складу са духом и теоријама уметности ренесансе, Дирер сматра да уметничко дело треба да буде верна представа реалности. „И знај“, каже Дирер, обраћајући се сликарима, „што се више приближиш природи путем имитације, то ће већу уметничку вредност имати твоје дело.“ Да би уметник могао успешно да репродукује предмете и појаве из природе, он треба да има солидна знања из анатомије, морфологије, физиологије, механике, оптике и сл. А пошто, у средњем веку, прак-

тично није било природних наука, на теоретичарима уметности је било да сликарима пруже неопходна знања из тих области. Пример Леонарда да Винчија и Полајуола, који су сецирали лешеве много пре него што је медицина за то почела да се интересује, говори довољно сам за себе. Кад стекне довољно знања о томе каква је природа – у материјалном и функционалном погледу, сликар мора да научи и како да то преточи у сликарски израз. Другим речима, како да ствари и појаве, који реално постоје у три димензије, с верношћу реконструише на равnoj, дводимензионалној површини. Са овим проблемом сликарство директно улази у домен математике, то јест геометрије. Бар је тако Дирер мислио.

Између 1505. и 1507. године, Дирер предузима путовање у Италију да би, између осталог, савладао *Kunst in heimlicher Perspectiva* (науку тајанствене перспективе). Панофски овде скреће пажњу на то да реч *Kunst*, у Дирерово време, означава, пре свега, теоријско знање и рационалну спознају, па тек потом вештину или умеће да се нешто практично изведе. А и сам Дирер, кад је говорио о томе да добар сликар треба да поседује и теоријска знања и практичну вештину, да једно без другог ништа не вреди, знања је означавао речју *Kunst*, а за практично умеће користио је реч *Brauch*. По повратку из Италије, у његовој глави се зачео амбициозан пројекат: наумио је да напише књигу у три тома, у којој би сабрао сва знања и умења која би могла да буду од користи сликарима. Од педесетак планираних тема успео је да детаљно обради само две, које је, на крају, издао у виду засебних брошура, познатих под називима: *Трактат о пропорцијама људског тела и Упутства о мерењу* (1512).

У предговору *Упутствима о мерењу*, Дирер каже да су немачки сликари на потпуно истом нивоу са било којима другима кад се ради о практичном умећу (*Brauch*) и имагинативној моћи (*Gewalt*), али да су

инфериорни у односу на Италијане по питању рационалне спознаје (*Kunst*). „Пошто је геометрија“, објашњава даље Дирер, „истинска база сваког сликарства, моја је намера да младе људе заљубљене у свој посао подучим њеним основним поставкама.“ Начин на који је Дирер то обавио је задивљујући. Иако су у књизи сабрана сва знања из геометрије и перспективе, од Еуклида па све до краја средњег века (Кеплер и Галилеј ће, нешто касније, хвалити њену темељитост), Дирер је покушао да је учини приступачном било ком сликару или занатлији, чак и онима најскромнијег образовања: не само да је дао практична упутства како да се конструишу елипсе, спирале, синусоиде и сл., него је обавио и огроман лексикографски посао, смишљајући називе, блиске народном духу, за све те геометријске кривуље и фигуре, о чијем постојању немачки средње-вековни језик једноставно – није имао појма.

И поред свега, практична (употребна) вредност овог „приручника“ остаје дискутабилна. Понесен сопственом интелектуалном страшћу, математичар је узлетео превисоко и успут загубио педагога. Сликари, каменоресци, архитекте и остали мајстори, којима је приручник био намењен, нису се њиме много окористили, али је зато историја уметности на добитку. Чињеница да је Дирер био познавалац природних наука, а посебно геометрије, објашњава присуство већине елемената на графици „Меланхолија I“ и, макар делимично, подиже вео са њене загонетке.

Да ли крилато биће са графике персонификује науку (*Kunst*), па би се у том случају његово душевно стање могло протумачити као свест о узалудности сваког напора да се научним методама докучи мистерија универзума? Или, можда, симболизује геометрију – „истинску базу сваког сликарства“ – и њену немоћ да успостави критеријуме „врхунске лепоте“? У ограничења геометрије Дирер се, уосталом, и сам уверио, пишући свој *Трактат о*

пропорцијама људског тела – само годину или две пре него што ће започети рад на графици.

Панофски не даје одговоре на ова питања (која, заправо, и нису његова) – бар не на овом нивоу анализе. Разрешење тајне указаће се, евентуално, тек кад се она темељито осветли са свих страна.

Ако резимирамо досад речено, Дирерова графика уједињује у себи две иконографске традиције, које су дотле биле раздвојене: на једној страни су *Melancholici* са календара, алманаха и популарних *Komplexbüchlein*, а на другој *Typus geometriae*, које су красиле енциклопедије и филозофске трактате. Из те синтезе произашла је интелектуализација меланхолије, али, истовремено, и хуманизација геометрије.

„По предању, меланхолик је убоги несретник, шкрт и безвољан, прокажен зарад своје мизантропске нарави и неспособности да било шта уради како треба. Геометрија, пак, персонификација узвишене науке, по традицији је апстрактна фигура, недоступна патњи и осталим емоцијама. Дирер, он осмишљава биће у коме се сједињују интелектуална снага и техничка обдареност Уметности (*Kunst*), а које је, ипак, мучено безнађем, услед деловања 'црног телесног сока'. Оно представља Геометрију која је постала меланхолична или, другим речима, Меланхолију обдарену свим оним што се подразумева под геометријом као науком и вештином – укратко, меланхолију уметника (*Melancholia Artificialis*).“

Овом констатацијом енигма је само делимично разрешена и Панофски – бриљантан ум коме никад не промиче ниједан аспект проблема – продубљује анализу новим питањима. Прво, шта даје право Диреру да убичајену слику тупог и трог расположења, слику једног темперамента нижег реда, замени узвишеном духовном драмом? Друго, на основу чега он сједињује, па чак и изједначава, идеју меланхолије са идејом геометрије? И треће,

шта треба да значи римска цифра „I“, у наставку речи „Melencolia“, исписаној на свитку који се одмотава између крила слепог миша?

Да би одговорио на прво питање, Панофски се позива на за оно време потпуно нову концепцију меланхолије коју је Марсилио Фићино, челна фигура фирентинске неоплатонистичке Академије, изложио у филозофско-медицинском трактату под називом *De Vita triplici* (О троструком животу, 1489). Ово дело је врло брзо по објављивању било преведено на немачки језик, а за немачко издање заслужан је извесни Кобергер – кум Албрехта Дирера. Доказ да је Дирер био упознат са садржином поменуте студије су неки његови записи из 1512. године, у којима цитира „идеје платоничара“.

Фићинова размишљања о меланхолији базирана су на Аристотеловом тексту „Проблем, XXX, 1“, односно тврдњи да су сви изузетни људи – меланхолици. Црна жуч, чија су негативна дејства лекари безброј пута установили, може такође да буде узрок (читај: физиолошка основа) најузвишенијих стваралачких надахнућа. Неоплатоничари из Фиренце су у Аристотеловом „материјализму“ видели научну основу за *furor divinus* – надахнуће, ентузијазам, егзалтираност, чије седиште је, према Платону, било у души, а извор божанског порекла. Нови израз *furor melancholicus* постаје практично синоним за *furor divinus*, креативна екстаза се десакрализује, а из тога даље следи да нема суштинске разлике између лудила и генијалности. Све је само питање количине мистериозне црне жучи. На тај начин се омражена и омаловажавана меланхолија одједном овенчава ореолом изузетности. Више се ниједан сјајно изведен подухват ни ремек-дело нису могли замислити без меланхолије као духовне (и материјалне) подлоге. Позната је, на пример, изјава да је Рафаел био „меланхоличан као и сви изузетни људи“ (*malinconico come tutti gli uomini di questa eccellenza*).

Уздизање меланхолије у ранг племенитих људских особина повукло је за собом и рехабилитацију планете Сатурн. Први искази о повезаности Сатурна и меланхоличног темперамента срећу се у литератури позне антике, као и у арапским астролошким списима из IX века. Та је веза од самог почетка била на лошем гласу. Као што је црна жуч сматрана узроком разних непријатних појава у телу и психи човека, тако је и Сатурн (сува и ледена планета, окрутни бог-отац који је за казну свргнут са трона, кастриран и закопан у утробу земље) повезиван са презреним и прљавим пословима, старошћу, телесним манама, несрећом, смрћу и – наравно, са најгорим од свих могућих темперамената.

Кад је једном успостављена, та повезаност Сатурна са меланхолијом више никад није доведена у сумњу. Свако људско биће или животиња (пас или слепи миш, на пример), свака биљка или минерал за које се претпостављало да имају некакву везу са меланхолијом, подвођени су истовремено и под злокобни утицај Сатурна.

Фирентински неоплатоничари пронашли су, међутим, да је Плотин, за разлику од свих осталих, имао о Сатурну високо мишљење, баш као што је и Аристотел, за разлику од свих осталих, имао позитивно мишљење о црној жучи и меланхолији. Плотин и његови следбеници сматрали су да је Сатурн, као највиша планета и најстарији од свих богова (грчки пандан Сатурна је Крон), супериоран у односу на све остале планете и у односу на све остале богове. Он симболизује „дух“ света, док је Јупитер само његова душа. Он је тај који је свет „измислио“, а Јупитер њиме само „влада“. Укратко, он је оличење најузвишеније контемплације, за разлику од Јупитера, у чији домен спадају практичне делатности.

Тако протумачена, каже Панофски, супериорност Сатурна била је драговољно прихваћена од стране свих оних чији је дух склон контемплацији и трагању за

најузвишенијим и најтајанственијим стварима; они су га славили као свог небеског заштитника, помиливши се, истовремено, са земаљском природом сопствених меланхолија. Најзнаменитији чланови фирентинске Академије – Марсилио Фиџино, Пико дела Мирандола, Лоренцо Величанствени и многи други – третирали су се међусобно (упола у шали, упола озбиљно) као „сатурновци“. Њихово задовољство било је неизмерно (олакшање ништа мање) кад су открили да је и Платон био рођен у знаку Сатурна.

„Ова филозофска рехабилитација ипак није успела да уздрма народно веровање, по коме је Сатурн и даље био најзлокобнија од свих планета. И сам Фиџино, чији је хороскоп показивао *Saturnum in Aquario ascendentem*, живео је у непрестаној бојазни. Био је увек и у сваком погледу крајње предострожан, а исто то је саветовао и својим ученим колегама. Користио је, препоручујући их топло свима којих се то тицало, астролошке талисмане чија је намена била да, призивањем моћи Јупитера, осујете утицај Сатурна. Овај историјски податак, узгред буди речено, помаже и да се разјасни присуство магичног квадрата на Диреровој графици „Меланхолија I“. У њему препознајемо Јупитерову таблицу (*mensula Jovis*) са шеснаест поља, која је, изгравирана на калајној плочи, требало да „промени зло у добро“ и да „одагна бриге и страхове“. Фиџино се, ипак, храбро потчинио својој сатурнској судбини: „Не само они који траже уточиште код Јупитера, него и они који се, ватреног и искреног срца, предају божанској контемплацији која је под знаком Сатурна, избећи ће његов погибелни утицај и уживаће само у његовим благодетима... За духове који обитавају у узвишеним сферама, Сатурн лично је благонаклони отац (*Juvans pater*, тј. Јупитер).“

Управо ту нову концепцију „сатурнског“ генија и меланхолије, концепцију која у највећој могућој мери одражава епоху хуманизма и ренесансе, управо њу изража-

ва Дирерова „Меланхолија I“. Сад преостаје да се одговори на друго постављено питање: каква веза постоји између Сатурна и меланхолије, на једној страни, и геометрије и уметности, на другој. Веза постоји и са њом, видећемо ускоро, путеви који треба да нас одведу ка разрешењу енигме, уместо да полако почну да се сабирају у једну тачку – почињу да се рачвају. У томе и јесте лепота енигми.

Као што се могло разумети из претходно реченог, људима рођеним у знаку Сатурна се углавном црно пише, али њихова ситуација није баш потпуно безнадежна. Јесте да су меланхолични, али су зато, понекад, и јако мудри. Моћ и богатство им нису систематски ускраћени, једино што иду науштрб великодушности и племенитости душе. Ипак је Сатурн господар највише међу планетама, бог земље, доајен Олимпа, некадашњи суверен златног доба – и као такав, делилац моћи, богатства и земаљских добара.

Са расподелом земље и земаљских добара примакли смо се и – геометрији (гео-метрија, мерење земље). Овај „земаљски“ и „геометарски“ аспект Сатурна, овековечен је на неколико графика и минијатура из XV века. Најпознатија међу њима је графика изведена техником бакрореза, холандског сликара Јакоба де Гејна (*Jacob de Gheyn*, 1565–1629). На њој видимо Сатурна у скоро истоветној пози као Дирерова Меланхолија: клонула глава подбочена је левом руком, која се истовремено ослања на колена, десна рука расејано држи шестар... А у једном од илустрованих списа из истог времена уз минијатуру је придодато и објашњење: „Планета Сатурн нам шаље духове који нас подучавају геометрији.“ У овом контексту, занимљива је, такође, и реченица објављена у једном календару, само годину дана после „Меланхолије I“: „Међу уметностима Геометрију означава Сатурн.“

Независно од ове астролошке и митолошке повезаности између Сатурна и геометрије, Панофски поминје и бриљантну

психолошку анализу меланхолије чувеног француског схоластичара из XIII века, Анрија де Гана (*Henri de Gand*, звани *Goethals*), у којој се геометрија још једном појављује тамо где је нико не очекује. „Да резимирамо његову аргументацију, рецимо да постоје две врсте мислилаца. На једној страни имамо филозофске духове, који без икаквих потешкоћа могу да схвате чисто метафизичке појмове, као што су идеја анђела или идеја ништавила изван универзума. На другој страни су они код којих „способност замишљања доминира над способношћу размишљања. Они могу да прихвате неку тврдњу само у оној мери у којој њихова имагинација може да је прати. Њихов интелект је неспособан да трансцендира границе имагинације... и не могу да схвате ништа до величину у простору и оно што има место или позицију у односу на ту величину... Шта год да мисле, они то мисле у форми квантитета или у оквиру квантитета... Такви људи су, дакле, меланхолични, од њих постају изврсни математичари, али крајње рђави метафизичари, јер се домет њиховог мишљења не ситуира даље од места и величине у простору, који су основне поставке математике.“

Меланхолици су, дакле, надарени за геометрију – дефиниција коју даје Анри ле Ган ограничавајући поље математике на науку о месту и величини (*situs* и *magnitudo*) – зато што они размишљају у терминима конкретних менталних слика а не апстрактних филозофских концепата. И обрнуто, духови обдарени за геометрију су, нужно, меланхолици, јер сазнање о томе да постоји једна област која им је недоступна, чини да пате од осећања духовне ограничености и недовољности.

Управо је то оно што, изгледа, осећа Дирерова Меланхолија. Крилата, а згурена ниско уз тло; овенчана, а окружена тамом; снабдевена инструментима уметности и науке, а потонула у залудна снатрења, она оставља утисак креативног бића, доведеног до безнађа свешћу о непремостивим

бариијерама које га деле од виших подручја мисли.“

Са идејом да домети људског мишљења и креације подлежу ограничењима у зависности од некаквих когнитивних структура, међу којима су границе непропустљиве или непремостиве, или које се, просто, разликују од индивидуе до индивидуе, Панофски наговештава одговор на питање о значењу римског броја „I“ у наслову Дирерове графике.

У вези са том цифром, он најпре одбацује хипотезу да је реч о редном броју прве из серије предвиђених графика на тему меланхолије, пошто нити има индиција да је Дирер планирао такву некакву серију (припремне скице и сл.), нити је икад радио нумерисане серије на исту тему. Зна се, осим тога, да је „Меланхолију I“ увек продавао (или поклањао) у пару са графиком „Св. Јероним у својој ћелији“, из исте године. Такође би било тешко замислити серију графика на тему „четири темперамента“, која би почињала меланхолијом. Одбацујући, дакле, ову хипотезу као олаку и неосновану, Панофски нас уводи у, вероватно, најважнију филозофско-литерарну инспирацију Дирерове композиције.

Године 1531. изашла је из штампе дефинитивна верзија књиге *De occulta philosophia* Агрипе фон Нетесхајма (*Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim*, 1486–1535), лекара, теолога, астролога, авантуриста, опсенара..., укратко, једне од најзанимљивијих личности ране немачке ренесансе. То славно дело замршене конструкције, препуно астролошких табела, кабалистичких формула, магијских чарања и рецепата... и дан-данас изгледа као да је изашло равно из кабинета доктора Фауста. Али његова првобитна верзија, из 1509–1510. године, која је у форми манускрипта кружила међу нирнбершким интелектуалцима, била је много краћа и „разумнија“.

Инспиришући се у великој мери Фићином – а одбацујући истовремено „аристотеловски“ аспект Фићиновог учења – Агри-

па рехабилитује неоплатоничарску доктрину о космичким силама, чије ритмичко надлажење и повлачење оживљује универзум, а човеку омогућује, не само да чисте савести практикује магију (која, у овом случају, не изискује пакт са Ђаволом), него и да оствари највиша духовна и интелектуална стремљења. Човек достиже врхунац својих моћи захваљујући „инспирацији одозго“ (узгред, Дирер такође у својим белешкама говори о „*öbere Eingiessungen*“) и та инспирација може да му дође на три начина: кроз предсказујуће снове, кроз интензивну контемплацију и кроз *furor melancholicus*, који је у тесној вези са утицајем Сатурна.

Кад је говорио о повезаности генија и меланхолије, Марсилио Фићино је мислио на филозофе, песнике и теологе. По њему, само интуитивни „дух“ (*mens*) – способност чисто метафизичког промишљања, може бити пријемчив за инспиративан утицај Сатурна. Дискурзивни „разум“ (*ratio*), који долази до изражаја у области науке, политике и морала, у надлежности је Јупитера, док „имагинација“ (*imaginatio*), која је у основи стваралачког елана уметника и занатлија, спада у домен Марса или Сунца. Агрипа је преузео од Фићина ову хијерархију менталних способности (преузимајући, успут, и читаве реченице из *De vita triplici*), али је дозволио могућност деловања Сатурна на сваку од тих способности. *Furor melancholicus* тако постаје основа са које је могућ узлет у сфери генијалности, у домен „надљудског“ чак и онима код којих „имагинација“ превладава у односу на „дух“ или „разум“. Али Агрипа није објаснио шта подразумева под генијалношћу једног сликара или архитекте. Рекао је само да, уколико су обдарени способношћу предсказивања, онда ће се та предсказања односити на природне феномене попут олуја, земљотреса, поплава, епидемија и сл., а ни у ком случају на промене у друштву или на појаву неког новог пророка.

У светлу Агрипиног система, Дирерова Меланхолија била би „меланхолија уметника“, то јест меланхолија некога ко припада најнижем сегменту интелектуалних и креативних способности – Меланхолија „један“. С обзиром на то да се креће у оквирима „имагинације“ (просторно-квантитативних категорија), она је способна да измишља и конструише, али јој свет метафизике остаје недоступан. Дирерова Меланхолија била би, дакле, персонификација спознаје о ограничењима уметничког заната. Њена апатија и инертност одражавају психичко стање некога ко се одриче онога што може да достигне, јер не може да достигне оно чему из дубине душе стреми.

Панофском је, недавно, замерена недоследност у вези са овим тумачењем. Ако „Меланхолија I“ персонификује, у исто време, и Уметност и Геометрију (науку, „истинску базу сваког сликарства“), онда она припада истовремено и сфери „интуиције“ и сфери „разума“. Њен назив, у том случају, није логичан и цела анализа губи на убедљивости. Шта да се на то каже – осим да једно уметничко дело није ни научни рад, ни филозофски трактат и да његова комплетна анализа не може бити кохерентна ако дело само по себи то није. А уметника ништа не обавезује на кохерентност, ни у времену, ни у датом тренутку. Кроз њега се преламају најразличитији утицаји (филозофски, литерарни, историјски, психолошки...) и начин на који ће се они трансформисати у језик и материју уметности, не подлеже никаким правилима. Дирер је, у једној фази живота, био на линији размишљања Фиџина, Агрипе или неког трећег, нешто од тих размишљања повезало се са иконографском традицијом персонификовања меланхолије или геометрије, али намера да од свега тога прави неку врсту синтезе не може му се приписати, јер, једноставно, није примерена уметничкој „логици“. Колико год да је његово дело богато филозофским, научним или езотеричким

концептима, уметник задржава право на изванредан степен „менталног нереда“, на трагање, на еволуцију у времену – и у то се можемо уверити баш на Диреровом примеру. Још једну ствар не треба сметнути с ума: уметничко дело, чак и кад изгледа као да је искључиво интелектуална творевина, никад није потпуно слободно од индивидуално-психолошког контекста у коме је настало нити од формално-естетских законитости, које делују у току целог процеса његове креације.

Формално-естетски аспект „Меланхолије I“ није предмет ове расправе, али зато можемо поменути два детаља „психолошке“ природе, које је Панофски прикључио претходним тумачењима. Тужна атмосфера графике, као прво, често је приписивана чињеници да је исте године кад је графика настала, умрла и уметникова мајка. Тврдило се чак да је датум њене смрти, 17. 5. 1514, Дирер уградио у магични квадрат са шеснаест поља, пошто у њему, између осталих, фигурирају цифре 1, 7, 5, 15 и 14. Зна се, међутим, да ове планетарне таблице (у којима је збир свих хоризонтала, вертикала или дијагонала истовестан) воде порекло још из арапских извора IX и X века.

Уствари, каже Панофски, „Меланхолија I“ је израз целокупне Дирерове личности пре него неке конкретне емоције, колико год потресна она била. На једном цртежу, комбинованом са техником акварела, из 1512–1513. године, Дирер је нацртао самог себе, голог, и обележио једно место у горњем, левом делу стомака уз објашњење: „На месту где је жута мрља, коју показујем прстом, осећам бол.“ Болно место је, очигледно, слезина, која је, у оно време, сматрана извором црне жучи, односно меланхолије. Дирер је, дакле, био, или је бар у то веровао, меланхолик у свим значењима те речи. Он је лично доживео божанско надахнуће („инспирацију одозго“), као што је лично искусио и осећање ограничености и немоћи.

Али пре свега и више од свега, Дирер је био уметник-заљубљеник у геометрију, који је патио због тога што ни једна ни друга дисциплина нису биле на висини његових аспирација. Кад је био млад, припремајући студије за графику „Адам и Ева“, надао се да ће, помоћу шестара и лењира, продрети у тајну апсолутне лепоте. Суочен са горком истином о јаловости таквих настојања, записао је (непосредно пред рад на „Меланхолији I“): „Мислим да не постоји човек који може да појми врхунску лепоту и најбезначајнијег живог створа, а да не говорим о лепоти људског бића, које је Бог створио посебно и учинио га господарем свих осталих... Шта је апсолутна лепота, ја не знам. Нико то не зна, једино зна Бог.“

Иако је у неким другим списима покушао да убеди и себе и друге да, без обзира на то што не може да појми и креира апсолутну лепоту, човек не сме да се обесхрабри и одустане од покушаја да јој се бар приближи, иако му је његов рад још за живота донео светску славу, меланхолично осећање провлачило се кроз све те напоре и успехе, као нека тамна и горка константа. Следеће речи могле би да се ставе као мото уз графику „Меланхолија I“: „Лаж почива у основи нашег поимања, а тама је тако чврсто укопана у наш дух, да су чак и наша тапкања у мраку осуђена на неуспех.“ Тим речима могао би да се заврши и сваки покушај тумачења Дирерове графике.

Ервин Панофски, научни дух коме је стран сваки облик литерарног патоса, свој есеј о „Меланхолији I“ завршава доследно свом стилу – кратким резимеом најважнијих аспеката анализе. Нека тај резиме и овде буде последња реч.

„И тако, најзагонетнија Дирерова графика је, истовремено, објективни експозе једног филозофског система и субјективна исповест једног појединца. У њој се преплићу и преображавају две велике традиције, иконографска и литерарна: традиција Меланхолије, персонификације јед-

ног од четири темперамента, и традиција Геометрије, једне од седам слободних уметности. У њој се отелотворује дух ренесансног уметника, који уважава практичну вештину, али зато с још већим жаром хрли ка математичким теоријама – који се осећа 'инспирисаним' небеским утицајима и вечним идејама, али који утолико више пати због своје људске крхкости и ограничења сопственог интелекта. У њој се, најзад, сажима неоплатоничарска доктрина о сатурновском генију, у обради Агрипе фон Нетесхајма. Али, више од свега тога, „Меланхолија I“ је, у извесном смислу, Диреров духовни аутопортрет.“