

erwin panofsky

ikonografija

i

ikonologija:
uvod u proučavanje
renesansne umjetnosti

I

Ikonografija je ona grana povijesti umjetnosti koja se bavi proučavanjem sadržaja (subject matter) ili značenja (meaning) umjetničkih djela nasuprot njihovu obliku. Pokušajmo zato odrediti razliku između sadržaja ili značenja s jedne strane i oblika s druge.

Kad me poznanik kojega sam susreo na ulici pozdravi dizanjem šešira, ja ću taj pozdrav, gledajući formalno, registrirati tek kao promjenu nekih detalja unutar određenog obrisa, koji je dio općih odnosa boja, linija i volumena moje vizuelne percepcije. Kad ustanovim, što automatski i činim, da taj obris predstavlja objekt (čovjeka), a promjena detalja događaj (dizanje šešira), već sam prešao granicu čiste formalne percepcije i ušao u prvu sferu sadržaja ili značenja. Značenje koje time otkrivam elementarno je i lako razumljivo, pa ćemo ga nazvati stvarnim značenjem (factual meaning); ono je razumljivo jednostavnim poistovjećivanjem nekih vidljivih oblika s nekim objektima koji su mi poznati iz praktičnog iskustva i poistovjećivanjem promjena u njihovim odnosima s nekim radnjama ili događajima.

Takvo prepoznavanje objekata i događaja izazvat će, razumljivo, u meni određenu reakciju. Prema načinu na koji poznanik izvodi radnju osjetit ću je li dobro ili loše raspoložen i jesu li njegovi osjećaji prema meni indiferentni, prijateljski ili neprijateljski. Ove psihološke nijanse dat će gestama moga znanca posebno značenje koje ćemo nazvati ekspresivnim značenjem. Ono se razlikuje od stvarnog značenja po tome što ga ne shvaćamo jednostavnim prepoznavanjem nego »empatijom«. Da bih ga mogao razumjeti, moram posjedovati izvjesnu osjetljivost, ali ta je osjetljivost još uvijek dio moga praktičnog iskustva, to jest, svakodnevnog dodira s objektima i događajima. Zato se i stvarno i ekspresivno značenje mogu svrstati u jednu kategoriju: oni čine kategoriju primarnog ili prirodnog značenja.

Kad međutim shvatim da dizanje šešira označuje pozdrav, nalazim se već u posve drugačijoj interpretativnoj sferi. Ovaj oblik pozdrava karakterističan je za Zapad i ostatak je srednjovjekovnog viteštva: naoružani muškarci običavali su skidati šljemove da bi istaknuli svoje miroljubive namjere i svoje povjerenje u miroljubljive namjere drugih. Australski Bušman, a jednako tako i antički Grk, ne bi razumjeli da dizanje šešira nije samo praktični pokret s nekim dodatnim ekspresivnim značenjem, nego da je također i znak uljudnosti. Da bih mogao razumjeti značenje takvog pokreta, moram poznavati ne samo svijet praktičnih objekata i događaja, nego i nad-praktični svijet običaja i

kulturne tradicije karakteristične za određenu civilizaciju. S druge strane, moj se poznanik ne bi našao ponukanim da me pozdravi dizanjem šešira kad ne bi bio svjestan značenja toga pokreta. Što se tiče dodatnog, ekspresivnog značenja koje prati njegovu akciju, on može, ali ne mora biti njega svjestan. Zato, kad tumačim dizanje šešira kao uljudan pozdrav, otkrivam u njemu značenje koje bismo mogli nazvati sekundarnim ili konvencionalnim; ono se razlikuje od primarnog ili prirodnog značenja po tome što ga shvaćamo intelektom umjesto osjećajima i po tome što je svjesno uključeno u praktičnu akciju u kojoj se manifestira. I napokon: osim što predstavlja stvaran događaj u prostoru i vremenu, osim što prirodno pokazuje raspoloženja ili osjećaje, osim što izražava konvencionalan pozdrav, kretanja moga poznanika može iskusnom promatraču otkriti čitavu njegovu »osobnost«. Ta je osobnost predodređena time što je on čovjek dvadesetog stoljeća, zatim njegovim nacionalnim, društvenim i obrazovnim podrijetlom, pretihodnim događajima u njegovu životu i onim što ga sada okružuje; ali je ona jednako tako određena i individualnim shvaćanjem svijeta i reagiranjem na taj svijet, što bi, zaokruženo u jedan racionalan sistem, trebalo nazvati filozofijom. U izoliranom aktu uljudnog pozdrava svi se ti čimbenici ne očituju potpuno, ali se ipak iskazuju u svojoj tipičnosti. Ne možemo sačiniti duhovni portret čovjeka na temelju takva pojedinačnog akta, nego tek povezujući veći broj sličnih opažanja i interpretirajući ih u skladu s općim znanjem o njegovoj epohi, nacionalnosti, klasi, intelektualnoj tradiciji itd. Ipak sve osobine, što će ih taj duhovni portret sadržavati eksplicitno, implicitno su prisutne u svakom pojedinačnom aktu; prema tomu, i svaki pojedinačni akt može se interpretirati u svjetlu tih osobina.

Značenje koje tako otkrivamo mogli bismo nazvati unutrašnjim značenjem (intrinsic meaning) ili smislom (content); ono je bitno u onom slučaju kad su druga dva značenja, primarno ili prirodno i sekundarno ili konvencionalno, tipična. Ono se može definirati kao opći princip, koji stoji u pozadini i objašnjava podjednako vidljivi događaj i njegovu simboliku i koji čak određuje i oblik u kojemu se vidljivi događaj pojavljuje. Ovo je unutrašnje značenje ili smisao, razumije se, toliko iznad sfere svjesnog htijenja koliko je ekspresivno značenje ispod nje.

Prenesemo li rezultate ove analize događaja iz svakodnevnog života na umjetničko djelo, možemo u njegovu sadržaju ili značenju razlikovati ista tri sloja:

1

Primarni ili prirodni sadržaj, koji se dijeli na stvarni i ekspresivni. Njega shvaćamo tako što čiste oblike, to jest neke sklopove linija i boja ili neku oblikovanu masu bronce ili kamena, poistovjećujemo s prirodnim objektima, ljudskim bićima, životinjama, biljkama, kućama, oruđima itd.; što raspoznavamo njihove međusobne odnose kao događaje; što zapažamo takva ekspresivna svojstva kao što je tužan izraz nekog stava ili geste, ili topla i smirena atmosfera nekog intérieuresa. Ove čiste oblike, koje prepoznavamo kao nosioce primarnih ili prirodnih značenja, nazvat ćemo umjetničkim motivima (artistic motifs). Nabranjanje tih motiva jest predikonografski opis umjetničkog djela.

2

Sekundarni ili konvencionalni sadržaj. Njega otkrivamo tako što shvaćamo da muški lik s nožem prikazuje Sv. Bartolomeja, da je ženski lik s kruškom u ruci personifikacija istinoljubivosti, da grupa ljudi oko prostrtog stola u određenom rasporedu i u određenim stavovima predstavlja Posljednju večeru, ili da dva lika, koja se međusobno bore na karakterističan način, prikazuju borbu Poroka i Vrline. Postupajući tako mi povezujemo umjetničke motive i kombinacije umjetničkih motiva (kompozicije) s temama (themes) ili pojmovima (concepts). Motive, koje tako prepoznavamo kao nosioce sekundarnog ili konvencionalnog značenja, mogli bismo nazvati predodžbama (images), a kombinacije su predodžbi ono što stari teoretičari umjetnosti nazivaju *invenzioni*. Mi ih običavamo nazivati pričama (stories) ili alegorijama (allegories).¹ Identificiranje takvih predodžbi, priča i ale-

¹ Predodžbe koje ne prikazuju konkretne i individualne osobe ili predmete (na primjer Sv. Bartolomej, Venera, gospođa Jones ili dvorac Windsor), nego apstraktne i opće pojmove kao što su Vjera, Raskoš, Mudrost itd., nazivamo personifikacijama ili simbolima (ali ne u casirerovskom, nego u običnom značenju, na primjer, Križ ili Toranj krepsti). Prema tomu, alegorije nasuprot pričama možemo definirati kao kombinacije personifikacija i/ili simbola. Postoji, dakako, mnogo međumogućnosti. Osoba A može biti prikazana u liku osobe B (Bronzinova Andrea Doria kao Neptun; Dürerov Lucas Paumgärtner kao Sv. Juraj), ili u uobičajenom obličju personifikacije (Reynoldsova Gospođa Stanhope kao »Kontemplacija«); prikazivanje stvarnih osoba ili mitoloških likova može biti kombinirano s personifikacijama, kao što je slučaj s brojnim prikazima eulogističkog karaktera. Osim toga, priča može sadržavati alegoričku ideju kao što je slučaj s ilustracijama u djelu Ovide Moralisé, ili može biti koncipirana kao »prednacrt« neke druge priče kao u Bibliji Pauperum, ili u djelu Speculum Humanae Salvationis. Takva pridodana značenja ili uopće ne ulaze u sadržaj djela, kao što je slučaj s ilustracijama u Ovide Moralisé koje se vizuelno ne razlikuju od alegorijskih prikaza tih istih Ovidijevih tema; ili izazivaju neku nejasnoću sadržaja koja, dakako, može biti prevladana ili čak pretvorena u novu vrijednost ako suprotstavljeni elementi bivaju u žaru stvaralačke vatre stopljeni u novu kvalitetu, kao na Rubensovoj slici »Galerija Medicejaca«.

gorija pripada području koje obično nazivamo »ikonografijom«. Zapravo, kad neobavezno govorimo o »sadržaju nasuprot obliku«, uglavnom mislimo na sferu sekundarnog ili konvencionalnog sadržaja, drugim riječima, na svijet specifičnih tema ili pojmova koji se iskazuju u predodžbama, pričama i alegorijama, nasuprot sferi primarnog ili prirodnog sadržaja koji se manifestira u umjetničkim motivima. Wölfflinova »formalna analiza« pretežno je analiza motiva i kombinacijâ motiva (kompozicija); jer formalna analiza u doslovnom značenju te riječi morala bi izbjegavati čak i takve izraze kao što su »čovjek«, »konj« ili »stup«, a pogotovo takve izraze kao što je »ružni trokut između nogu Michelangelovog Davida«, ili »prekrasna jasnoća zglobova ljudskog tijela«.

Očito je da stroga ikonografska analiza pretpostavlja točno identificiranje motiva. Ako nož koji nam omogućuje da prepoznamo Sv. Bartolomeja nije nož nego vadičep, lik nije Sv. Bartolomej. Nadalje, važno je uočiti da izjava »ovaj lik prikazuje Sv. Bartolomeja« sadrži svjesnu namjeru umjetnika da naslika Sv. Bartolomeja, dok ekspresivne vrijednosti lika mogu biti nenamjerne.

3

Unutrašnje značenje ili smisao. Njega shvaćamo ispitujući one duboke principe što utječu na temeljna shvaćanja nacije, epohe, klase, religioznog ili filozofskog uvjerenja — prelomljene u svijesti jedne osobe i kondenzirane u jednom djelu. Ti se principi očituju i bacaju svjetlo podjednako na »kompozicijske metode« i »ikonografsko značenje«. U 14. i 15. stoljeću, na primjer (najraniji primjeri mogu se datirati oko 1300.), tradicionalni tip Rođenja Kristova s Marijom koja leži u krevetu ili na divanu često zamjenjuje novi tip prikaza na kojemu Bogorodica kleči pred Isusom u stavu adoracije. S kompozicijskog gledišta ova promjena, grubo rečeno, znači zamjenu trokutne sheme kvadratičnom; s ikonografskog gledišta ona znači uvođenje nove teme, koju su u svojim spisima formulirali Pseudo-Bonaventura i Sv. Brigita. Međutim, to istodobno otkriva novi osjećajni odnos karakterističan za kasnu fazu srednjega vijeka. Iscrpna interpretacija unutrašnjeg značenja ili smisla pokazala bi dapače da su tehnički postupci, karakteristični za neku zemlju, razdoblje ili umjetnika, na primjer, Michelangelovo preferiranje kamena umjesto bronce ili upotreba šrafiranja u njegovim crtežima, simptomatični za ono osnovno shvaćanje koje se može raspoznati i u svim ostalim specifičnim kvalitetama njegova stila. Shvaćajući tako čiste oblike, motive, predodžbe, priče i alegorije kao manifestacije osnovnih principa, mi tumačimo sve te ele-

mente kao — kako ih je nazivao Ernst Cassirer — »simboličke« vrijednosti. Dokle god se ograničujemo na tvrdnju da Leonardova poznata freska prikazuje grupu od trinaest ljudi uokolo prostrtog stola, i da ta grupa ljudi predstavlja Posljednju večeru, govorimo o umjetničkom djelu kao takvom i tumačimo njegove kompozicione i ikonografske značajke kao njegova svojstva i karakteristike. Ali pokušamo li ga shvatiti kao dokument Leonardove ličnosti ili civilizacije talijanske visoke renesanse, ili vlastitog religioznog shvaćanja, tada govorimo o umjetničkom djelu kao simptomu nečega drugog, što se očituje u bezbrojnoj raznolikosti ostalih simptoma, i tumačimo njegove kompozicione i ikonografske karakteristike kao posebne manifestacije toga »nečega drugog«. Otkrivanje i interpretacija tih »simboličkih« vrijednosti (koje često ostaju umjetniku nepoznate i mogu se štoviše znatno razlikovati od onoga što on svjesno želi izraziti) predmet je discipline koju bismo, nasuprot »ikonografiji«, mogli nazvati »ikonologijom«.

[Sufiks »grafija« potječe od grčke riječi *graphein*, što znači »pisati«; pod njom se razumijeva isključivo opisna, često čak i statistička metoda analize. Ikonografija, dakle, podrazumijeva opis i klasifikaciju predodžbi kao što etnografija podrazumijeva opis i klasifikaciju ljudskih rasa: ona je ograničena i, tako reći, pomoćna nauka koja nam kazuje kada je i gdje neka tema vizuelno uobličena i pomoću kojih specifičnih motiva. Ona nam otkriva gdje je i kada raspeti Krist prikazan sa tkaninom oko bokova ili odjeven u dugu odjeću; gdje je i kada pribijen na križ sa četiri čavla ili sa tri; kako su Vrline i Poroci bili prikazivani u različitim zemljama i sredinama. Utvrđujući to, ikonografija pruža neprocjenjivu pomoć u određivanju datuma, podrijetla, a ponekad i autentičnosti djela; ona pripravlja prijeko potreban temelj za sve daljnje interpretacije. Ona međutim ne ide za tim da sama interpretira. Ona sabire i klasificira podatke, ali se ne smatra obvezanom ni pozvanom da istražuje podrijetlo i značenje tih podataka: međusobne odnose različitih »tipova«; utjecaj teoloških, filozofskih ili političkih ideja; namjere i sklonosti pojedinih umjetnika i naručilaca; međusobni odnos između prepoznatljivih pojmova i vizuelnog oblika koji ti pojmovi poprimaju u svakom pojedinom slučaju. Ukratko, ikonografija razmatra samo dio onih elemenata koji tvore unutrašnji smisao umjetničkog djela i omogućuju da taj smisao postane razumljiv i komunikabilan.

Upravo zbog ove ograničenosti, koja se u svakodnevnoj upotrebi, a posebno u SAD, pridaje terminu »ikonografija«, predlažem da se oživi dobra stara riječ »ikonologija«; pritom »ikonografija« biva oslobođena svoje izolacije i povezana sa sva-

kom metodom, povijesnom, psihološkom ili kritičkom, kojom se pokušava riješiti sfingina zagonetka. Kao što sufiks »grafija« označuje nešto opisno, tako sufiks »logija« — koji dolazi od *logos*, što znači »misao« ili »razum« — označuje nešto interpretativno. Oxford Dictionary definira, na primjer, »etnologiju« kao »znanost o ljudskim rasama«, a »etnografiju« kao »opisivanje ljudskih rasa«; Webster izričito upozorava na moguću nesporazum kod tih dvaju pojmova i kaže da je »etnografija ograničena samo na opisivanje ljudi i rasa, dok etnologija uključuje i njihovo usporedno izučavanje«. Zato ja zamišljam ikonologiju kao ikonografiju koja je stekla mogućnost da interpretira i koja je tako postala integralni dio studija umjetnosti, umjesto da ostane ograničena na statističko utvrđivanje podataka. Postoji dakako pritom stanovita opasnost da se ikonologija ne ponaša kao etnologija nasuprot etnografiji, nego kao astrologija nasuprot astrografiji.]

Ikonologija je, prema tomu, način interpretacije umjetničkog djela koji ne proizlazi iz analize nego iz sinteze. I kao što je ispravno utvrđivanje motiva prijeko potrebno za ispravnu ikonografsku analizu, tako je ispravna analiza predodžbi, priča i alegorija prijeko potrebna za ispravnu ikonološku interpretaciju — ukoliko nije riječ o umjetničkom djelu u kojem je cjelokupna sfera sekundarnog ili konvencionalnog sadržaja izostala i ostvaren izravan prijelaz od motiva na smisao, kao što je slučaj u evropskom pejzažnom slikarstvu, mrtvoj prirodi i žanru, a osobito u »ne-predmetnoj« umjetnosti.

Ali kako možemo biti sigurni u »točnost« prosuđivanja kad se krećemo na ove tri razine, pred-ikonografskog opisa, ikonografske analize i ikonološke interpretacije?

U slučaju pred-ikonografskog opisa, koji ostaje unutar sfere motiva, pitanje se čini dosta jednostavno. Predmete i događaje koji, prikazani linijama, bojama i volumenima, tvore sferu motiva možemo, kao što smo vidjeli, razumjeti na temelju našega praktičnog iskustva. Svatko može prepoznati oblik i ponašanje ljudi, životinja i biljaka i svatko može razlikovati ljutiti izraz lica od vedrog. Moguće je, dakako, da u danom slučaju raspon našega osobnog iskustva nije dovoljno širok, kao kad se, na primjer, suočimo s prikazom nekoga starog ili nepoznatog oruđa, ili s prikazom neke nepoznate biljke ili životinje. U takvom slučaju moramo proširiti opseg našega praktičnog iskustva konzultira-

jući knjigu ili nekog stručnjaka; ali mi ne napuštamo područje praktičnog iskustva kao takvog, jer nam ono pomaže da se odlučimo koju vrstu stručnjaka treba konzultirati.

Pa ipak, čak i na ovom području susrećemo se s neobičnim problemom. Ostavimo li po strani to da predmeti, događaji i izražaji prikazani u umjetničkom djelu mogu biti i nerazpoznatljivi, bilo zbog nespemnosti umjetnikove bilo zbog njegove svjesne namjere da nas zavede, ipak je u principu nemoguće doći do ispravnog pred-ikonografskog opisa, odnosno utvrđivanja primarnog sadržaja, primjenjujući na umjetničko djelo isključivo naše praktično iskustvo. Praktično je iskustvo potrebno i dovoljno kao baza za pred-ikonografski opis, ali ono ne garantira njegovu ispravnost.

Pred-ikonografski opis slike *Poklonstva mudraca* od Rogera van der Weydena, koja se nalazi u Kaiser-Friedrich-Museum u Berlinu, morao bi, razumije se, izbjegavati izraze kao što su »mudraci«, »dijete Isus« itd. Međutim, u njemu se mora spomenuti da se na nebu vidi lik djeteta. Kako znamo da je lik djeteta na nebu zapravo priviđenje? To što je ono okruženo aureolom zlatnih zraka nije dovoljan dokaz za ovu pretpostavku, jer se slične aureole često javljaju u prikazima Rođenja gdje je Isus stvaran. Da je lik djeteta na Rogerovoj slici zamišljen kao priviđenje, moglo bi se zaključiti iz dodatnog podatka da on lebdi u zraku. Ali kako znamo da on lebdi u zraku? Njegov stav ne bi bio drugačiji ni kad bi sjedio na jastuku na zemlji; zapravo, vrlo je vjerojatno da je Roger za svoju sliku upotrijebio crtež živoga djeteta koje je sjedilo na jastuku. Jedini valjan dokaz za našu pretpostavku da je lik djeteta na berlinskoj slici zamišljen kao priviđenje, jest to što ono lebdi u prostoru bez ikakva vidljivog oslonca.

Možemo međutim navesti stotine prikaza u kojima se ljudska bića, životinje ili neživi predmeti čine kao da slobodno lebde u prostoru, negirajući zakon sile teže, a da ipak nisu zamišljeni kao priviđenja. Na primjer, na minijaturi u Evangelijaru Otona III u Staatsbibliothek u Münchenu cijeli je grad prikazan u sredini praznog prostora, dok likovi koji sudjeluju u zbivanju stoje na čvrstom tlu.² Neiskusni promatrač mogao bi pretpostaviti da grad lebdi u zraku zahvaljujući nekoj magiji. Pa ipak, u ovom

2

G. Leidinger, Das sogenannte Evangeliar Ottos III, München 1912., tb. 36.

slučaju, nedostatak čvrstog tla ne znači čudotvorno negiranje prirodnih zakona. Slika prikazuje stvaran grad Nain, u kojemu se zbiljo čudotvorno uskrsnuće mladića. U minijaturama iz razdoblja oko 1000. godine »prazan prostor« se ne uzima kao stvaran trodimenzionalni medij, kako je uobičajeno u »realističkim« razdobljima, nego služi kao apstraktna, irealna pozadina. Neobična polukružna linija podnožja ugaonih tornjeva svjedoči da se u realističnijem uzoru te minijature grad nalazio na brdovitom terenu i da je otuda preuzet u minijaturu, u kojoj prostor nije shvaćen u kategorijama perspektivnog realizma. Prema tomu, dok lebdeći lik na Rogerovoj slici shvaćamo kao priviđenje, plutaajući grad u otonskoj minijaturi nema nikakve čudotvorne atribute. Takva suprotna tumačenja sugeriraju nam »realističke« značajke slike i »nerealističke« značajke minijature. Ali to što raspoznajemo ove značajke u djeliću sekunde i gotovo automatski ne smije nas zavesti da vjerujemo kako uvijek možemo dati ispravan pred-ikonografski opis umjetničkog djela, a da prethodno nismo naslutili, tako da kažem, njegov povijesni »locus«. Iako vjerujemo da prepoznamo motive na temelju praktičnog iskustva neposredno i jednostavno, mi zapravo čitamo »ono što vidimo« u skladu s načinom na koji su u različitim povijesnim uvjetima predmeti i događaji prikazivani. Postupajući tako mi podređujemo svoje praktično iskustvo korektivnom principu, koji možemo nazvati poviješću stilova.³ Ikonografska analiza bavi se predodžbama, pričama i alegorijama umjesto motivima i pretpostavlja, razumije se, mnogo više od običnog poznavanja predmeta i događaja, koje stječemo praktičnim iskustvom. Ona pretpostavlja poznavanje specifičnih tema ili pojmova baštinjenih posredstvom književnih izvora, bilo da su oni usvojeni namjernim čitanjem tih izvora bilo usmenom tradicijom.

³ Nastojanje da se interpretacija pojedinog umjetničkog djela korigira pomoću »povijesti stilova«, koja opet može biti izgrađena samo na interpretaciji pojedinačnih djela, čini se kao začarani krug. To je doista krug, ali ne začarani, nego nuždan metodske postupak (usporedi E. Wind, *Das Experiment und das Metaphysik*; Isti, »Some Points of Contact between History and Natural Science«, *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford 1936.). Bilo da se bavimo povijesnom ili prirodnom pojavom, osobno opažanje poprima karakter »činjenice« tek onda kad stoji u odnosu prema nekom drugom analognom opažanju, i to u takvom da cijela serija »ima smisla«. Taj se »smisao«, dakle, može primijeniti kao kontrola na interpretaciju svakoga novog opažanja unutar istog niza pojava. Ako se, međutim, to novo pojedinačno opažanje ne može protumačiti prema »smislu« serije, i ako smo sigurni da nije u pitanju greška, »smisao« serije morat će se preformulirati da bi obuhvatio to novo pojedinačno opažanje. Ovaj *circulus methodicus* odnosi se, dakako, ne samo na odnos između interpretacije motiva i povijesti stilova, nego i na odnos između interpretacije predodžbi, priča, alegorija i povijesti tipova i na odnos između interpretacije unutrašnjeg značenja i povijesti kulturnih simptoma općenito.

Australski Bušman ne može shvatiti sadržaj Posljednje večere; on će u njoj vidjeti tek razigrano društvo za stolom. Da bi mogao razumjeti ikonografsko značenje slike, on bi morao poznavati sadržaj Evandjelja. Ali kad je riječ o prikazima tema koje nisu uzete iz Biblije, povijesti ili mitologije, iz onoga repertoara koji je blizak prosječno obrazovanoj osobi, svi smo mi australski Bušmani. U takvim slučajevima i mi moramo upoznati što je autor toga prikaza čitao ili na neki drugi način upoznao. Međutim, i opet, dok je poznavanje specifičnih tema i pojmova baštinjenih posredstvom književnih izvora potreban i dovoljan materijal za ikonografsku analizu, on ne garantira njezinu ispravnost. Kao što ne možemo dati ispravan pred-ikonografski opis, primjenjujući, bez ikakve korekcije, svoje praktično iskustvo na oblike, tako ne možemo dati ispravnu ikonografsku analizu primjenjujući, bez ikakve korekcije, svoje književno znanje na motive.

Slika venecijanskog majstora iz 17. stoljeća Francesca Maffeiija, koja prikazuje ljupku djevojku kako u lijevoj ruci drži mač, a u desnoj pladanj na kojemu je odrubljena muška glava, objavljena je kao portret Salome s glavom Sv. Ivana Krstitelja.⁴ Zapravo, u Bibliji se kaže da je glava Sv. Ivana Krstitelja donesena Salomi na pladnju, ali što je onda s mačem? Saloma nije vlastitim rukama odrubila glavu Sv. Ivanu Krstitelju. Biblija govori i o drugoj lijepoj ženi u vezi s odrubljivanjem glave, o Juditi. U tom slučaju situacija je upravo obrnuta. Mač na Maffeiijevoj slici bio bi na mjestu, jer je Judita doista vlastitom rukom odrubila glavu Holofernu, ali se pladanj ne slaže s temom o Juditi, jer tekst izričito kaže da je Holofernova glava stavljena u vreću. Prema tomu, postoje dva književna izvora koja se mogu primijeniti na ovu sliku i oba se sa slikom u istoj mjeri podudaraju i razilaze. Ako sliku tumačimo kao portret Salome, tekst se podudara s pladnjem ali ne i s mačem; ako je protumačimo kao portret Judite, tekst se podudara s mačem ali ne i s pladnjem. Bili bismo potpuno izgubljeni kad bismo se oslonili isključivo na literarne izvore. Srećom mi to ne činimo. Kao što možemo dopuniti i ispraviti svoje praktično iskustvo proučavajući kako su predmeti i događaji u različitim povijesnim uvjetima prikazivani pomoću oblika, to jest povijest stilova, tako možemo dopuniti i ispraviti svoje poznavanje književnih izvora proučavajući kako su u različitim povijesnim uvjetima specifične teme ili pojmovi izražavani pomoću objekata i događaja, to jest povijest tipova.

⁴ G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Firenze i New York 1929., tb. 29.

U spomenutom slučaju pitat ćemo postoje li, i prije nego što je F. Maffei naslikao svoje platno, dokazani portreti Judite (dokazani zato što bi uz Juditu, recimo, bila i njena djevojka), s nepripadajućim pladnjem; ili, postoje li i prije dokazani portreti Salome (dokazani zato što bi na slici bili prikazani, recimo, i njeni roditelji), s nepripadajućim mačem. I gle! Dok ne možemo navesti ni jednu Salomu s mačem, susrećemo u Njemačkoj i Sjevernoj Italiji više slika iz 16. stoljeća koje prikazuju Juditu s pladnjem,⁵ postojao je dakle »tip Judite s pladnjem«, ali nije postojao »tip Salome s mačem«. Otuda možemo sigurno zaključiti da Maffeijeva slika također prikazuje Juditu, a ne, kao što se pretpostavljalo, Salomu.

Mogli bismo pitati zašto su umjetnici smatrali da je dopušteno prenijeti motiv pladnja od Salome na Juditu, ali ne i motiv mača od Judite na Salomu. Na ovaj se upit može odgovoriti i opet na temelju proučavanja povijesti tipova, i navesti dva razloga. Prvi je da je mač bio uobičajen i počasni atribut Judite, mnogih svetaca i personifikacija vrlina kao što su Pravda, Hrabrost itd.; prema tomu, on ne bi pristajao jednoj lascivnoj ženi. Drugi je razlog, što je u toku 14. i 15. stoljeća pladanj s glavom Sv. Ivana Krstitelja postao samostalna devocionalna predodžba (image; Andachtsbild), osobito popularna u sjevernim zemljama i Sjevernoj Italiji. Ona je bila izdvojena iz priče o Salomi jednako kao što je i grupa Sv. Ivana Evanđelista oslonjenog na Kristove grudi bila izdvojena iz Posljednje večere, ili kao što je Bogorodica u krevetu bila izdvojena iz prikaza Rođenja Kristova. Postojanje te devocionalne predodžbe snažno je djelovalo na povezivanje ideja odrubljene glave i pladnja, i tako je motiv pladnja mnogo lakše zamijenio motiv vreće u predodžbi Judite nego što je motiv mača mogao ući u predodžbu Salome.

Ikonološka interpretacija, napokon, traži nešto više od poznavanja specifičnih tema ili pojmova koji su baštinjeni posredstvom književnih izvora. Kad nastojimo upoznati ona temeljna shvaćanja koja određuju izbor i način prikazivanja motiva, a jednako tako i nastanak i interpretaciju predodžbi, priča i alegorija, i koja daju smisao čak i primijenjenim formalnim i tehničkim postupcima, ne možemo očekivati da ćemo naići na neki tekst koji bi se s ovim temeljnim shvaćanjima podudaraao onako detaljno kao što se Ivanov tekst (13 : 21 ff.) podudara s ikonografijom Posljednje večere. Da bismo dokučili ta shvaćanja, moramo posjedovati intelektualnu sposobnost koja se može usporediti s onom jednog dijagnostičara — sposobnost koju ne bih mogao opisati bolje od donekle diskreditiranog termina »sintetička intuicija«, i koja može biti bolje razvijena u sposobna obrtnika nego u obrazovana znanstvenika.

Međutim, što je izbor interpretacije subjektivniji i iracionalniji (jer je svaki intuitivni pristup predodređen psihologijom i »Weltanschauungom« promatrača), to je potrebna primjena onih mehanizama korekcije i provjeravanja koji su se pokazali potrebni i kad je bila riječ samo o ikonografskoj analizi i pred-ikonografskom opisu. Ako nas naše praktično iskustvo i naše poznavanje književnih izvora, ukoliko ih primjenjujemo odviše neposredno na umjetnička djela, može zavesti, koliko bi bilo opasnije kad bismo vjerovali samo čistoj intuiciji! Kao što svoje praktično iskustvo moramo korigirati uvidom u način na koji su u različitim povijesnim uvjetima objekti i događaji izražavani pomoću oblika (povijest stilova); i kao što svoje poznavanje književnih izvora moramo korigirati uvidom u način na koji su u različitim povijesnim uvjetima specifične teme i pojmovi izražavani pomoću objekata i događaja (povijest tipova); jednako tako, ili još više, i sintetička intuicija mora biti korigirana uvidom u način na koji su u različitim povijesnim uvjetima opća i bitna stremljenja ljudskog duha izražavana pomoću specifičnih tema i pojmova. To je ono što bismo mogli općenito nazvati poviješću kulturnih simptoma — ili »simbola« u cassirerovskom smislu. Povjesničar umjetnosti morat će usporediti ono što smatra unutrašnjim značenjem djela ili grupe djela koja proučava s onim što smatra unutrašnjim značenjem što većeg broja dokumenata civilizacije, koji su povijesno vezani uz to djelo ili grupu djela: dokumenata koji svjedoče o političkim, umjetničkim, religioznim, filozofskim i socijalnim shvaćanjima osobe, razdoblja ili zemlje koju proučava. Nepotrebno je napominjati da to vrijedi, u obrnutom smislu, i za povjesničare političkog života, poezije, religije, filozofije ili društvenih situacija, koji se moraju analogno služiti umjetničkim djelima. U potrazi za unutrašnjim znače-

⁵ Jedna od sjevernotalijanskih slika pripisuje se Romaninu i čuva u berlinskom muzeju, gdje je bila katalogizirana kao »Saloma«, iako su na njoj prikazani služavka, vojnik koji spava i panorama Jeruzalema u pozadini (br. 155); druga je pripisana Romaninovu učeniku Francescu Pratu da Caravaggio (također navedena u berlinskom katalogu), a treća je djelo Bernarda Strozziija koji je rođen u Genovi, a djelovao je u Veneciji, otprilike u isto vrijeme kad i Francesco Maffei. Vrlo je vjerojatno da je tip »Judite s pladnjem« nastao u Njemačkoj. Jedan od najranijih primjera (djelo anonimnog majstora oko 1530., koji je po stilu srodan Hansu Baldungu Grienu) objavio je G. Poensgen, »Beiträge zu Baldung und seinem Kreis«, Zeitschrift für Kunstgeschichte, VI, 1937., str. 36 i d.

njem ili smislom, raznorodne humanističke discipline sreću se na zajedničkom planu umjesto da jedna drugoj budu poslušne službenice.

Zaključimo: kad se želimo izraziti veoma točno (što, razumije se, nije uvijek potrebno u svakodnevnom govoru ili pisanju, gdje opći kontekst osvjetljuje značenje naših riječi), moramo razlikovati tri sloja sadržaja ili značenja, od kojih se najdonji često brka s formom, a drugi predstavlja zasebno područje ikonografije, nasuprot području ikonologije. Krećemo li se u bilo kojem od tih slojeva, naše raspoznavanje pojedinih elemenata i njihova interpretacija ovisit će o našoj subjektivnoj spremi, i

upravo zbog toga ona mora biti korigirana i dopunjena uvidom u povijesne procese kojih zbroj možemo nazvati tradicijom.

Priložena sinoptička tabela sažima ukratko ono što je dosad izneseno. Pritom treba imati na umu da se metodički razvrstane kategorije, koje se u ovoj sinoptičkoj tabeli čine kao da označuju tri neovisne sfere značenja, odnose zapravo na različite aspekte jednog fenomena, naime, umjetničkog djela kao cjeline. U praktičnom će se radu metode pristupa, koje se ovdje javljaju kao tri neovisne operacije istraživanja, stopiti jedna s drugom u organski i nedjeljiv proces.

Objekt interpretacije	Proces interpretacije	Sprema potrebna za interpretaciju	Korektivni princip interpretacije (Povijest tradicije)
1. <i>Primarni ili prirodni sadržaj</i> — (A) stvarni, (B) ekspresivni — koji čini sferu umjetničkih motiva.	<i>Pred-ikonografski opis</i> (i pseudo-formalna analiza).	<i>Praktično iskustvo</i> (poznavanje objekata i događaja).	<i>Povijest stilova</i> (uvid u način na koji su, u različitim povijesnim uvjetima, objekti i događaji izražavani pomoću oblika).
2. <i>Sekundarni ili konvencionalni sadržaj</i> koji obuhvaća sferu predodžbi, priča i alegorija.	<i>Ikonografska analiza.</i>	<i>Poznavanje literarnih izvora</i> (poznavanje specifičnih tema i pojmova).	<i>Povijest tipova</i> (uvid u način na koji su, u različitim povijesnim uvjetima, specifične teme ili pojmovi izražavani pomoću objekata i događaja).
3. <i>Unutrašnje značenje ili smisao</i> koji obuhvaća sferu »simboličkih« vrijednosti.	<i>Ikonološka interpretacija.</i>	<i>Sintetička intuicija</i> (poznavanje bitnih stremljenja ljudskog duha), uvjetovana osobnom psihologijom i »Weltanschauungom«.	<i>Povijest kulturnih simptoma</i> ili, općenito, »simbola« (uvid u način na koji su, u različitim povijesnim uvjetima, bitna stremljenja ljudskog duha izražavana pomoću specifičnih tema i pojmova).

Prenesemo li svoje razmatranje s općeg problema ikonografije i ikonologije na problem renesansne ikonografije i ikonologije, zanimat će nas, razumije se, prije svega onaj fenomen koji je i samoj renesansi dao ime: obnova klasične antike.

Rani talijanski pisci o umjetnosti kao Lorenzo Ghilberti, Leone Battista Alberti i osobito Giorgio Vasari mislili su da je klasična umjetnost odbačena na početku kršćanske epohe i da ona nije oživjela sve do trenutka kad se opet javlja kao temelj novoga renesansnog stila. Razlozi za to odbacivanje, kako su oni mislili, bili su nadiranje barbarskih naroda i neprijateljstvo ranih kršćanskih svećenika i znanstvenika. Misleći tako, ti su pisci podjednako imali i nisu imali pravo. Nisu imali pravo utoliko što nije postojao potpun prekid tradicije u srednjem vijeku. Klasične zasade u književnosti, filozofiji, znanosti i umjetnosti bile su žive stoljećima, a osobito nakon što su svjesno obnovljene za Karla Velikog i njegovih nasljednika. Rani pisci imali su opet pravo utoliko što se opći odnos prema antici temeljito izmijenio na početku renesanse.

Srednji vijek nije nipošto bio slijep za vizuelne vrednote klasične umjetnosti i bio je duboko zainteresiran za intelektualne i poetske vrednote klasične književnosti. Ali je značajno da se upravo na vrhuncu srednjega vijeka (u 13. i 14. stoljeću) klasični motivi ne upotrebljavaju za prikazivanje klasičnih tema, i obrnuto, klasične teme nisu prikazivane pomoću klasičnih motiva.

Na primjer, na fasadi crkve sv. Marka u Veneciji stoje dva velika reljefa jednakih dimenzija, jedan djelo rimske umjetnosti iz 3. stoljeća naše ere, drugi nastao u Veneciji gotovo tisuću godina kasnije.⁶ Motivi su tako slični da navode na pretpostavku kako je srednjovjekovni klesar svjesno kopirao klasični original s namjerom da izradi duplikat. Međutim, dok rimski reljef prikazuje Herakla koji nosi erimantejskog vepra kralju Euristeju, srednjovjekovni je majstor, zamijenivši lavlju kožu valovitom tkaninom, uplašenog kralja zmajem a vepra košutom, preinačio mitološku priču u alegoriju spasenja. U talijanskoj i francuskoj umjetnosti 12. i 13. stoljeća nalazimo mnogo sličnih primjera, to jest, izravnih i namjernih posudbi klasičnih motiva, u kojima su poganske teme pretvorene u

kršćanske. Dovoljno je navesti najpoznatije primjere tzv. protorenesansnog pokreta: skulpture na crkvi St. Gilles u Arlesu; poznatu Vizitaciju na katedrali u Reimsu, za koju se dugo držalo da potječe iz 16. stoljeća; Poklonstvo mudraca Nicole Pisana, u kojemu grupa Bogorodice s djetetom otkriva utjecaj Fedrinog sarkofaga — koji se i danas nalazi u Camposantu u Pisi. Češći su od tih izravnih kopija primjeri neprekinute i tradicionalne upotrebe klasičnih motiva od kojih se neki duže vrijeme uzimaju za prikazivanje različitih kršćanskih predodžbi.

U pravilu, takve su reinterpretacije bile olakšane postojanjem nekih ikonografskih srodnosti, na primjer, kad se lik Orfeja uzima da bi se prikazao David, ili kada se Heraklo koji vuče Kerbera iz Hada uzima da bi se prikazao Krist koji izvlači Adama iz Limba.⁷ Postoje, međutim, i takvi slučajevi u kojima je odnos između klasičnog prototipa i njegove kršćanske adaptacije ostao samo na kompozicionoj srodnosti.

S druge strane, kad gotički crtač želi ilustrirati priču o Laokonu, Laokon postaje divlji, ćelavi starac u suvremenu ruhu, koji napada žrtvenog bika oružjem sličnim sjekiri, dok dva mala dječaka plutaju uokolo na dnu slike, a morske zmije izranjaju iz vode.⁸ Enej i Didona prikazani su kao lijepo odjeveni srednjovjekovni par pri igranju šaha, a mogu se pojaviti i kao grupa koja će nas prije podsjetiti na proroka Nathana pred Davidom nego na klasičnog heroja koji stoji pred svojom ljubavnicom. I Tizba čeka Pirama kraj gotičkog grobnog spomenika, na kojemu je natpis »Hic situs est Ninus rex« s uobičajenim križem na početku teksta.⁹

⁷ Vidi K. Weitzmann, »Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra«, Seminarium Kondakovianum, VIII, 1936., str. 83 i d.

⁸ Cod. Vat. lat. 2761, reproduciran u Panofsky i Saxl, n. dj., str. 259.

⁹ Paris, Bibliothèque Nationale, MS. lat. 15158, datiran 1289., reproduciran u Panofsky i Saxl, n. dj., str. 272.

⁶ Reproducirani u E. Panofsky i F. Saxl, »Classical Mythology in Mediaeval Art«, Metropolitan Museum Studies, IV, 2, 1933., str. 228 i d. i str. 231.

Upitamo li za razlog toga čudnog razdvajanja klasičnih motiva, koji poprimaju neklasično značenje, od klasičnih tema koje su prikazane neklasičnim likovima i u neklasičnom ambijentu, čini se da je odgovor sadržan u razlici između plastičke i tekstualne tradicije. Kad su umjetnici uzimali motiv Herakla da bi prikazali Krista, ili motiv Atlasa da bi prikazali Evanđelista,¹⁰ radili su to pod dojmom vizuelnih uzora koje su imali pred očima, bilo da su neposredno kopirali klasični spomenik ili oponašali recentnije djelo, poteklo od klasičnog prototipa u nizu sukcesivnih transformacija. Umjetnici koji su prikazivali Medeju kao srednjovjekovnu princezu, ili Jupitra kao srednjovjekovnog suca, prevodili su u slike opise na koje su nailazili u književnim izvorima. To je doista točno, pa zato tek-

stualna tradicija, pomoću koje je poznavanje klasičnih tema, a posebno klasične mitologije, bilo preneseno i živjelo dalje u srednjem vijeku, ima veliko značenje ne samo za medievaliste nego i za istraživače renesansne ikonografije. Čak i u talijanskom Quattrocentu mnogi su pojedinci crpli svoje znanje o klasičnoj mitologiji i srodnim temama iz ove kompleksne i često veoma iskvarene tradicije, a rjeđe iz izvornih klasičnih djela.

Ograničimo li se na klasičnu mitologiju, možemo ocrtati put te tradicije ovako. Već su kasni grčki filozofi počeli tumačiti poganske bogove i polubogove kao personifikacije prirodnih sila ili moralnih vrednota, a neki su od njih išli čak tako daleko da su ih opisivali kao obična ljudska bića, koja su naknadno deificirana. U posljednjem stoljeću Rimskog Carstva te su tendencije veoma porasle. Dok su se kršćanski Oci trudili da dokažu kako su poganski bogovi iluzije, ili zli demoni (prenoseći tako mnogo vrijednih podataka o njima), poganski se svijet toliko otuđio od svojih božanstava da se čak i obrazovani svijet morao upoznavati s njima pomoću enciklopedija, didaktičkih pjesama ili romana, specijalističkih traktata o mitologiji, ili pomoću komentara klasičnih pjesnika. Među kasnoantičkim spisima, u kojima su mitološki karakteri dani alegorijski ili, da upotrijebimo srednjovjekovni izraz, »moralizirani«, značajni su *Nuptiae Mercurii et Philologiae* Martianusa Capelle, zatim Fulgentiusovo djelo *Mitologiae*, a iznad svega divan Servisov Komentar Vergilija, koji je tri ili četiri puta duži od samog Vergilijeva teksta i možda više od njega čitan.

U srednjem vijeku ti su spisi, a i drugi njima srodni, bili mnogo upotrebljavani i dalje razrađivani. Tako je mitografska informacija nastavila živjeti i postala dostupna srednjovjekovnim pjesnicima i umjetnicima: prvo, uz pomoć enciklopedija, kojih je razvitak započeo veoma rano s piscima poput Bede i Izidora iz Seville, nastavio se s piscima poput Hrabanusa Maurusa (9. stoljeće), a doživljava vrhunac u opsežnim srednjovjekovnim djelima Vincentiusa iz Beauvaisa, Brunetta Latinija, Bartholomaeusa Anglicusa itd.; drugo, pomoću srednjovjekovnih komentara kasnoantičkih i klasičnih tekstova, posebno djela Martianusa Capelle *Nuptiae*, koje su popratili bilješkama irski učenjaci, među njima i Johannes Scotus Erigena, a znalački ga je komentirao Remigius iz Auxerre (9. stoljeće);¹¹

10

C. Tolnay, »The Visionary Evangelists of the Reichenau School«, Burlington Magazine, LXIX, 1936., str. 257 i d., autor je važnog otkrića da impresivna predožba Evanđelista koji sjede na globusu i podržavaju nebesku aureolu (koja se prvi put javlja u Cod. Vat. Barb. lat. 711) spaja u sebi elemente Krista u slavi s elementima grčko-rimskih predodžbi nebeskih božanstava. Međutim, Evanđelista u Cod. Barb. lat. 711, kako je istaknuo sam Tolnay, »podupiru s očitim naporom gomilu oblaka koji nisu ni najmanje nalik na spiritualnu avru, nego na materiju što ima težinu i sastoji se od nekoliko segmenata kruga, naizmjenično plavih i zelenih, koji svi zajedno zatvaraju kružnicu... To je pogrešno shvaćeni prikaz neba u obliku sfera« (potcrtao E. Panofsky). Otuda možemo zaključiti da klasični prototip ovih predodžbi nije bio Coelus, koji bez napora drži valovitu tkaninu (Weltenmantel), nego Atlas koji se povija pod teretom nebesa (usporedi G. Thiele, Antike Himmelsbilder, Berlin 1898., str. 19 i d.). Sv. Matija u Cod. Barb. 711 (Tolnay, tb. I, a), s glavom povijenom prema dolje pod težinom sfere i s lijevom rukom oslonjenom o lijevo bedro, osobito podsjeća na klasični tip Atlasa, a drugi očit primjer u kojemu Evanđelist stoji u karakterističnoj pozi Atlasa nalazi se u Cim. 4454, fol. 86, v. (reproduciran u A. Goldschmidt, German Illumination, Firenca i New-York 1928., sv. II, tb. 40). Tolnay nije propustio da zapazi tu sličnost i citira prikaze Atlasa i Nimruda u Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (reproduciran u F. Saxl, Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915., tb. XX, slika 42]; čini se, međutim, da on tip Atlasa smatra naprosto derivatom tipa Coelusa. Ipak, vjerojatno se već u antičkoj umjetnosti prikaz Coelusa razvio iz prikaza Atlasa, a u karolinškoj, otosnoj i bizantskoj umjetnosti (posebno u školi Reichenau) lik Atlasa u čistom klasičnom obliku mnogo je češći od lika Coelusa, i to podjednako u funkciji personifikacije i u funkciji karikatide. I s ikonografskog gledišta Evanđelista se prije mogu usporediti s Atlasom nego s Coelusom. Coelus je smatran gospodarom nebesa, Atlas ih samo podržava i, u alegorijskom smislu, »poznaje«; on je smatran za velikog astronoma koji prenosi »scientia coeli« Heraklu (Servius, Comm. in Aen., VI, 395; kasnije, na primjer, Isidorus, Etymologiae, III, 24,1; Mythographus III, 13,4, u djelu G. H. Bode, Scriptorum rerum mythicarum tres Romae nuper reperti, Celle, 1834., str. 248). Razumljiva je prema tomu upotreba Coelusa za prikaz Boga (vidi Tolnay, tb. I, c), a jednako je tako razumljiva i upotreba Atlasa za Evanđeliste, koji, poput njega, »poznaju nebesa« ali njima ne vladaju. Dok je Hibernus Exul rekao o Atlasu: Sidera quem coeli concta notasse voluit (Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum medii aevi, Berlin, 1881.—1923., sv. I, str. 410), Alcuin se ovako obraća Sv. Ivanu Evanđelistu: Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes (n. dj., str. 293).

11

Vidi H. Liebeschütz, Fulgentius Metaforalis... (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig 1926., str. 15 i str. 44 i d. Usporedi također Panofsky i Saxl, n. dj., osobito str. 253 i d.

treće, pomoću posebnih traktata o mitologiji kao što su tzv. *Mythographi I i II*, koji su razmjerno rano nastali i uglavnom se oslanjaju na Fulgentiusa i Serviusa.¹² Za najvažnije djelo ove vrste, tzv. *Mythographus III*, pretpostavlja se da mu je autor Englez, veliki skolastičar Alexander Neckham (umro 1217.);¹³ njegov traktat, u kojemu je dan impresivan pregled svih podataka dostupnih oko 1200., zaslužuje da se nazove zaključnim kompendijem kasnosrednjovjekovne mitografije, a njime se služio čak i Petrarca pri opisivanju poganskih bogova u svome spjevu *Afrika*.

U razdoblju između *Mythographusa III* i Petrarke učinjen je daljnji korak u moraliziranju klasičnih božanstava. Likovima antičke mitologije bila su pridavana ne samo opća moralna svojstva, nego su oni definitivno povezani s kršćanskim vjerovanjem, tako da je na primjer Piram protumačen kao Krist, Tizba kao ljudska duša, a lav kao Zlo koje prlja njenu odjeću; Saturn je služio kao primjer za ponašanje svećenstva podjednako u dobrom i u lošem smislu. Među tekstove ovog tipa idu francuski *Ovide Moralisé*,¹⁴ *Fulgentius Metaforalis*¹⁵ Johna Ridewala, *Moralitates* Roberta Halcotta, *Gesta Romanorum* i, više od svih, *Moralizirani Ovidije* na latinskom jeziku, kojega je oko 1340. napisao francuski teolog zvan Petrus Berchorius ili Pierre Bersuire, osobni prijatelj Petrarke.¹⁶ Njegovo djelo započinje posebnim poglavljem o poganskim bogovima, koje se oslanja uglavnom na *Mythographus III*, ali je dopunjeno specifično kršćanskim moraliziranjem, pa je taj uvod, iz kojega su radi kratkoće izostavljene moralizacije, stekao veliku popularnost pod imenom *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*.¹⁷

Svjež i veoma važan poticaj dao je Boccaccio. U svome djelu *Genealogia Deorum*¹⁸ on je iznio ne samo nov pogled na tu materiju, koja je poslije godine 1200. veoma narasla, nego se i svjesno pokušao vratiti originalnim antičkim izvorima i pažljivo ih usporediti jedan s drugim. Njegov traktat označuje početak kritičkog, odnosno znanstvenog pristupa klasičnoj starini i može se uzeti kao preteča učenih klasičnih traktata kao što je *De diis gentium . . . Syntagmata* L. G. Gyraldusa, koji je sa svoga stajališta s pravom gledao na svoga najpopularnijeg srednjovjekovnog prethodnika kao na »neupućena i nepouzdana pisca«.¹⁹

Treba imati na umu da je sve do Boccacciove *Genealogiae Deorum* težište srednjovjekovne mitografije bilo na području veoma udaljenom od mediteranske tradicije: u Irskoj, Sjevernoj Francuskoj i Engleskoj. To se podjednako odnosi i na trojanski ciklus, najvažniju epsku temu prenesenu potomstvu iz klasične starine; prva je srednjovjekovna obradba ovoga ciklusa *Roman de Troie*, koji je često bio skraćivan, sažiman i prevođen na druge evropske domaće jezike, a sastavio ga je Benoit de Ste More, rođen u Bretanji. Može se zapravo govoriti o protohumanističkom pokretu, tj. o aktivnom zanimanju za klasične motive bez obzira na klasične teme, sa središtem u Provansi i Italiji. To je važna činjenica koju moramo imati na umu da bismo mogli ispravno shvatiti renesansni pokret i razumjeti zašto je Petrarca, opisujući bogove svojih rimskih predaka, morao konzultirati kompendij koji je sastavio jedan Englez i zašto su talijanski iluminatori, ilustrirajući Vergilijevu Enejidu u 15. stoljeću, morali posegnuti za minijaturama u rukopisu *Roman de Troie* i njegovim kasnijim prijepisima. Kako su ti tekstovi bili omiljeno štivo laičkoga otmjenoga svijeta, oni su bili obilato ilustrirani davno prije nego sam Vergilijev tekst, koji je ostao ograničen na krug učenjaka i studenata, pa je razumljivo da su ovi kasniji tekstovi privukli pažnju profesionalnih iluminatora.²⁰

¹⁸ Citirano prema venecijanskom izdanju iz 1511.

¹⁹ L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden 1696., sv. 1, col. 153: »Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis.«

²⁰ To jednako vrijedi i za Ovidija: ne postoji gotovo ni jedan ilustrirani Ovidijev manuskript u srednjem vijeku. Što se tiče Vergilijeve Enejide, meni su poznata samo dva doista »ilustrirana« latinska manuskripta iz razdoblja između kodeksa iz 6. stoljeća u Vatikanskoj knjižnici i Riccardianusa iz 15. stoljeća: Napulj, Biblioteca Nazionale, Cod. olim Beč 58 (na njega me je upozorio profesor Kurt Weitzmann) iz 10. stoljeća i Cod. Vat. lat. 2761 (usporedi R. Förster, »Laocoön im Mittelalter und in der Renaissance«, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906., str. 149 i d.) iz 14. stoljeća. [Jedan drugi manuskript iz 14. stoljeća (Oxford, Bodleian Library, MS. Can. Class. lat. 52, opisan u F. Saxl i H. Meier, *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages*, III, *Manuscripts in English Libraries*, London 1953., str. 320 i d.) ima tek nekoliko historiziranih inicijala.]

¹² G. H. Bode, n. dj., str. 1 i d.

¹³ G. H. Bode, n. dj., str. 152 i d. O pitanju autorstva vidi H. Liebeschütz, n. dj., str. 16 i passim.

¹⁴ Izdao C. de Boer, »Ovide Moralisé«, *Verhandeligen der kon. Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde, nova serija XV, 1915.; XXI, 1920.; XXX, 1931/32.

¹⁵ Izdao H. Liebeschütz, n. dj.

¹⁶ »Thomas Walley« (ili Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, ovdje navedeno prema pariskom izdanju iz 1515.

¹⁷ Cod. Vat. Reg. 1290., izdao H. Liebeschütz, n. dj., str. 117 i d., s kompletnim ilustracijama.

Zaista je lako razumjeti zašto su umjetnici, koji od kraja 11. stoljeća nastoje da te protohumanističke tekstove prenesu u slike, činili to na način koji posve odudara od klasičnih tradicija. Jedan od najranijih primjera ujedno je i najočitiji: minijatura nastala oko 1100., vjerojatno u krugu Regensburške škole, a prikazuje klasična božanstva prema opisima iz Remigiusova *Komentara Martianusa Capelle*.²¹ Apolon je prikazan na seljačkim kolima, a drži u ruci nešto poput kitice cvijeća s poprsjima Triju gracija. Saturn se čini prije kao romanička karijatida nego kao otac olimpijskih bogova, a Jupitrov gavran ima nježnu aureolu poput orla Sv. Ivana Evangelista ili goluba Sv. Grgura.

Unatoč tomu, neslaganje vizuelne i tekstualne tradicije, samo po sebi, iako je važno, ne može objasniti neobičnu dihotomiju između klasičnih motiva i klasičnih tema, što je karakteristično za kasno-srednjovjekovnu umjetnost. Čak i u onim slučajevima kad se na nekim područjima klasičnog repertoara sačuvala klasična vizuelna tradicija, ona je svjesno napuštena, a prihvaćen je potpuno neklasičan način prikazivanja, čim je srednji vijek ostvario vlastiti stil.

Primjeri za taj proces mogu se naći, prvo, u klasičnim predodžbama koje se ponekad javljaju u prikazima kršćanskih tema, kao što su personifikacije prirodnih sila, na primjer, u Utrechtskom psaltiru, ili personifikacije sunca i mjeseca u predodžbi Raspeća. Dok karolinške bjelokosti još pokazuju savršene klasične tipove kao što su *Quadrige Solis* ili *Biga Lunae*,²² njih u romaničkim i gotičkim prikazima zamjenjuju posve neklasični tipovi. Personifikacije prirode postepeno nestaju; jedino poganski idoli, koji se često javljaju u prizorima Martirija, sačuvali su klasičan izgled duže od drugih predodžbi zbog toga što su oni poganski simboli par excellence. Drugo, ono što je mnogo važnije, jest da se prave klasične predodžbe pojavljuju u ilustracijama onih tekstova koji su već bili ilustrirani u kasnoantičko doba, pa su tako vizuelni uzori bili lako dostupni karolinškim umjetnicima: Terencove komedije, tekstovi uvršteni u djelo *De universo* Hrabanusa Maurusa, *Psychomachia* Prudentiusa, te znanstveni spisi, posebno traktati o astronomiji, gdje se mitološke predodžbe javljaju među zvijezdima (na primjer Andromeda, Perzej, Kasiopeja) i kao planeti (Saturn, Jupiter, Mars, Sunce, Venera, Merkur, Mjesec).

²¹ Clm. 14271, reproducirana u Panofsky i Saxl, n. dj., str. 260.

²²

A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin 1914.—1926., sv. I, tb. XX, br. 40. reproducirano u Panofsky i Saxl, n. dj., str. 257.

U svim tim slučajevima možemo pratiti pojavu da su klasične predodžbe vjerno, iako često nespretno, kopirane u karolinškim rukopisima i da su dalje životarile u njihovim obradbama, ali su bile napuštene i zamijenjene posve različitim predodžbama u 13., odnosno najdalje u 14. stoljeću.

U 9. su stoljeću ilustracije nekog astronomskog teksta, kao što su mitološki likovi Bootesa, Perzeja, Herakla ili Merkura, izvedene na savršeno klasičan način, a to vrijedi i za poganska božanstva u Enciklopediji Hrabanusa Maurusa.²³ Uza svu nespretnost, koju treba uglavnom pripisati neupućenosti prepisivača karolinškog rukopisa u 11. stoljeću, očito je da likovi u Hrabanusovim ilustracijama nisu izvedeni samo na temelju tekstualnog opisa, nego su u vezi s antičkim prototipovima i to posredstvom žive vizuelne tradicije.

Međutim, nekoliko stoljeća kasnije te su izvorne predodžbe pale u zaborav i zamijenile su ih druge — djelomično iznova stvorene, djelomično izvedene iz orijentalnih izvora, u kojima moderni gledalac nikada ne bi prepoznao klasična božanstva. Venera je prikazana kao otmjena mlada žena koja svira na lutnji ili miriše ružu, Jupiter kao sudac s rukavicama u rukama, a Merkur kao ostarjeli učenjak ili čak kao biskup.²⁴ Tek na početku renesanse Jupiter opet poprima lik klasičnog Zeusa, a Merkur dobiva mladenačku ljepotu antičkog Hermesa.²⁵

²³

Usporedi A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023*, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, Montecassino 1896.

²⁴

Clm. 10268 (14. stoljeće), reproducirano u Panofsky i Saxl, n. dj., str. 251, kao i cijela grupa drugih ilustracija koje se oslanjaju na tekst Michaela Scotusa. O orijentalnim izvorima za te nove tipove vidi u n. dj., str. 239 i d. i u F. Saxl, »Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident«, *Der Islam*, III, 1912., str. 151 i d.

²⁵

Jedno zanimljivo razmatranje ove pojave (prožimanja karolinških i arhajskih grčkih modela) nalazi se u Panofsky i Saxl, n. dj., str. 247 i 258.

Sve to pokazuje da se odvajanje klasičnih tema od klasičnih motiva zbililo ne samo zbog toga što bi to tražila vizuelna tradicija, nego i unatoč njoj. Bilo gdje da je u toku karolinškog razdoblja, za koje je karakteristično grozničavo oponašanje klasičnih originala, klasična predodžba — to jest spoj klasične teme i klasičnog motiva — kopirana, ona je napuštena čim je srednjovjekovna civilizacija dosegla svoj vrhunac i nije se pojavila sve do talijanskog Quattrocenta. Renesansi je pripalo da ponovo poveže klasične teme s klasičnim motivima počnućući, gotovo bismo mogli reći, od nulte točke.

Za srednjovjekovno shvaćanje klasična starina bila je odviše udaljena i u isti mah odviše snažno prisutna, a da bi mogla biti shvaćena kao povijesni fenomen. S jedne strane, postojao je stanovit neprekinuti kontinuitet tradicije, utoliko što je, na primjer, njemački vladar smatran izravnim nasljednikom Cezara i Augusta, jednako kao što su linevisti držali Cicerona i Donata svojim pretečama, a matematičari se smatrali nasljednicima Euklidovim. S druge strane, osjećalo se da postoji nepremostiv jaz između poganske i kršćanske civilizacije.²⁶ Ta dva naziranja nisu se mogla uskladiti do tog stupnja da bi dopustila spoznaju o povijesnoj distanci. U mnogim glavama klasični je svijet poprimao dalek, tajnovit karakter poput onovremenog poganskog Istoka, tako da je Villard de Honecourt mogao nazvati rimski grob »la sepulture d'un sarrazin«, a Aleksandar Veliki i Vergilije bili su smatrani orijentalnim čarobnjacima. Za druge, klasični svijet je bio izvor najdubljeg znanja i starodrevnih institucija. Međutim, srednjovjekovni čovjek nije mogao prihvatiti antičku civilizaciju kao fenomen u sebi dovršen, koji pripada prošlosti i koji je povijesno odijeljen od suvremenog života — kao svijet kulture koji treba istraživati i, ako je moguće, ponovo uspostaviti, a ne tek kao svijet neobičnih čudesa ili kao rudnik podataka. Skolastički filozofi mogli su se služiti Aristotelovim idejama i ugrađivati ih u vlastiti sistem, a srednjovjekovni pjesnici mogli su slobodno posuđivati od klasičnih autora, ali srednjovjekovni duh nije mogao razmišljati o klasičnoj filologiji. Umjetnici su se, kao što smo vidjeli, služili motivima s klasičnih reljefa i klasičnim likovima, ali srednjovjekovni duh nije mogao razmišljati o klasičnoj arheologiji. Jednako tako, srednji vijek nije mogao elaborirati

moderna sistem perspektive, koji se zasniva na uočavanju stalne udaljenosti između oka i predmeta i tako omogućuje umjetniku da izgradi razumljivu i jasnu predodžbu vidljivih predmeta; ljudi srednjega vijeka nisu mogli razviti modernu ideju povijesti zasnovanu na uočavanju intelektualnog razmaka između sadašnjosti i prošlosti, što omogućuje učenjacima da izgrade preglednu i jasnu predodžbu o prijašnjim razdobljima. Lako je shvatiti zašto se u dobu, koje nije ni moglo a ni htjelo prihvatiti da klasični motivi i klasične teme strukturalno pripadaju jedni drugima, nije ni u praksi odviše gledalo na to da se sačuva njihovo jedinstvo. Pošto je srednji vijek ustanovio vlastite civilizacijske standarde i pronašao vlastiti način umjetničkog izražavanja, više nije bilo moguće ne samo uživati, nego čak ni razumjeti neku pojavu ako nije imala zajednički nazivnik s pojavama tadašnjega svijeta. Kasnosrednjovjekovni gledalac cijenio je ljepotu klasičnog lika ako je njime bila predstavljena Bogorodica, i shvaćao je Tizbu ako je bila prikazana kao djevojka iz 13. stoljeća kako sjedi uz gotički grob. Ali Venera ili Junona, koje bi bile klasične oblikom i značenjem, bile bi odvratan poganski idol, dok bi Tizba, odjevena u klasičnu odjeću i prikazana kako sjedi uz klasični mauzolej, bila arheološka rekonstrukcija posve izvan njegove moći poimanja. U 13. stoljeću čak se i klasično pismo činilo kao nešto posve »strano«: informativni napisi u karolinškom *Cod. Leydensis Voss. lat. 79*, ispisani u lijepoj klasičnoj kapitali, bili su transkribirani za neupućene čitaoce u uglatu kasnogotičko pismo. Ta nemogućnost da se pojmi unutrašnja »jednoća« klasičnih tema i klasičnih motiva može se objasniti ne samo nedostatkom povijesnog osjećanja, nego i razlikom u emotivnom doživljavanju između kršćanskog srednjeg vijeka i poganske antike. Dok je helenski paganizam — bar što se tiče njegova odraza u klasičnoj umjetnosti — shvaćao čovjeka kao integralno jedinstvo tijela i duše, dotle je židovsko-kršćansko shvaćanje čovjeka utemeljeno na ideji »grude zemlje« koja je prisilno, ili čak na čudotvoran način spojena s besmrtnom dušom. S tog je stajališta umjetnička formula, kojom je grčka i rimska umjetnost izražavala tjelesnu ljepotu i divljinu strasti, bila prihvatljiva samo u slučaju ako joj je pridano nad-tjelesno i nad-prirodno značenje; a to će reći, ako je poslužila da se njome prikaže neka biblijska ili teološka tema. Nasuprot tomu, u svjetovnim prikazima te su formule morale biti zamijenjene drugima, koje su bile u skladu sa srednjovjekovnom atmosferom dvorske manire i konvencionaliziranih osjećaja, tako da se poganska božanstva i junaci, puni divlje ljubavi ili okrutnosti, pojavljuju kao otmjeni prinčevi i dame kojih je izgled i ponašanje u skladu s pravilima srednjovjekovnog društvenog života.

26

Sličan dualizam karakterističan je za srednjovjekovni odnos prema aera sub lege: s jedne strane, Sinagoga je prikazivana kao slijepa i povezana s pojmovima Noći, Smrti, sa zlim i nečistim životinjama; s druge strane za židovske proroke držalo se da su nadahnuti duhom svetim, a osobe iz Staroga zavjeta poštovane su kao Kristovi preci.

U minijaturi iz djela *Ovide Moralisé* iz 14. stoljeća, koja prikazuje Otmicu Europe, kretnje likova očito ne izražavaju odviše jaku strast.²⁷ Europa je odjevena u kasnosrednjovjekovnu nošnju i sjedi na svom neopasnom malom biku poput mlade dame koja je izjahala na jutarnju šetnju, a njene pratilice, koje su slično odjevene, mirno je promatraju. Razumije se, pratilice bi morale biti izvan sebe, morale bi vikati, ali one to ne čine, odnosno, ne mogu nas bar uvjeriti da to čine, jer iluminator ne samo što nije bio sposoban, nego nije bio ni sklon da prikaže divljinu strasti.

Na jednom Dürerovu crtežu koji prikazuje Otmicu Europe, zapravo kopiji talijanskog originala, nastaloj vjerojatno u vrijeme njegova prvog boravka u Veneciji, snažno je naglašen osjećajni vitalitet, kojega nema u srednjovjekovnom prikazu. Književni izvor Dürerove Otmice Europe nije više proza u kojoj je bik uspoređen s Kristom, a Europa s ljudskom dušom, nego poganski stihovi Ovidija koji su oživljeni u predivnim stancama Angela Poliziana: »Diviti se moramo Jupitru, koji je u bika pretvoren snagom ljubavi. On juri sa svojim slatkim i zaplašenim teretom, a ona okreće lice prema izgubljennoj obali, njena predivna zlačana kosa leprša na vjetru koji napinje njenu haljinu. Jednom rukom ona se drži bikova roga, dok druga miruje na njegovim leđima. Visoko drži noge kao da se boji mora da ih ne smoči, i tako pognuta od boli i straha uzalud zaziva u pomoć. Njene su drage pratilice ostale na cvjetnoj obali dozivajući 'Europa, vrati se'. Cijela obala odzvanja uzvikom 'Europa, vrati se', a bik okreće glavu [ili »pliva naprijed«] i ljubi njena stopala.«²⁸

Dürerov crtež doslovno slijedi taj senzualni opis. Njeno sjedenje podvijenih nogu, kosu koja leprša na vjetru, zavijorenu haljinu koja otkriva njeno skladno tijelo, položaj ruku, plahi pokret bikove glave, zaplašene i uplakane drugarice na obali — sve je to vjerno i veoma živo prikazano; štoviše, obala vrvi morskim bićima, *aquatici monstreculi*, kako ih je nazvao jedan drugi pisac Quattrocenta,²⁹ a satiri pozdravljaju otmičara.

Ova usporedba ilustrira tvrdnju da reintegracija klasičnih tema i klasičnih motiva, što je karakteristika talijanske renesanse, nasuprot brojnim sporadičnim pojavama klasičnih tendencija u srednjem vijeku, nije samo humanistička nego i humana pojava. To je najznačajniji element onoga što Burckhardt i Michelet nazivaju »otkriće i svijeta i čovjeka«.

S druge strane, samo se po sebi razumije da ta reintegracija nije mogla značiti jednostavni povratak klasičnoj prošlosti. Stoljeća koja su prošla izmijenila su duh ljudi toliko da se oni više nisu mogli vratiti poganstvu; izmijenili su se njihovi ukusi i stvaralačka stremljenja tako da se u njihovoj umjetnosti nije mogla naprosto obnoviti umjetnost Grka i Rimljana. Oni su sebi morali izvoštiti nove oblike izražavanja, stilski i ikonografski podjednako različite od klasičnih kao i od srednjovjekovnih, a opet njima srodne i o njima ovisne.

preveo s engleskog
žarko domljan

²⁷ Lyon, Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40; reproducirana u Saxl i Panofsky, n. dj., str. 247.

²⁸ L. 456, reproduciran također i u Saxl i Panofsky, n. dj., str. 275. Stanca Angela Poliziana (Giostra I, 105, 106) glase:

»Nell'altra in un formoso e bianco tauro
si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be'crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in drieto fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno
»Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne.
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi' —
E' l tor nota, e talor gli bacía i piedi.«

²⁹ Prirodno je da su se umjetnici, ako su željeli nešto saznati o mitologiji, oslanjali na suvremene autore koji su pisali na domaćem jeziku. Utjecaj Poliziana evidentan je, na primjer, na Botticellijevoj slici *Rođenje Venere*, u Rafaelovoj *Galateji*, ili u sjevernotalijanskim prikazima Orfeja (vidi A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, drugo izdanje, Leipzig 1883., II, str. 57 i d.; A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig i Berlin 1932., I, str. 33 i d.; II, 446 i d.). Treba upozoriti na to da i mala morska bića u Dürerovu crtežu *Otmica Europe* (ako uopće treba navoditi književne paralele) vode podrijetlo iz tekstova Luciana i Moschusa.