

Edgar Vind, *Paganske misterije u renesansi*, Fedon, Beograd 2019.



Једна од најгласовитијих метода историје уметности – иконолошка – у српско-хрватско говорно подручје ушла је кроз широка врата од средине седамдесетих до средине осамдесетих година прошлог столећа са преводом *Ikono-loških studija* Ервина Панофског и књигама *Umetnost i njena istorija* и *Umetnost i iluzija* једнако славног иконолога Ернста Гомбриха. Тек средином деведесетих уз превод књиге Панофског *Idea: prilog istoriji pojma starije istorije umetnosti* на српско-хрватски објављени су у преводу на хрватско-српски неки од кључних текстова родоначелника иконолошке методе Абија Варбурга. У исто време у ком су у Загребу објављивани Варбургови текстови, у Чачку су под насловом *Umetnost i anarhija* објављена естетичка предавања најдоследнијег Варбурговог следбеника Едгара Винда (1900–1971) која је ВВС емитовао раних шездесетих.

Виндова најзначајнија књига *Paganske misterije u renesansi* која је први пут објављена 1958. године преведена је на српски и објављена 2019. Енглески део текста је превела Љиљана Николић. Цитате са грчког, латинског, италијанског, немачког и француског језика којима књига

обилује превели су Ноел Путник, Данијела Ђоровић, Срђа Јанковић и Милица Рашић. Књига има 512 страница, структура јој је изузетно разведена, а садржај и текстуални и илустративни испреплетен: четрнаест поглавља основног текста, девет прилога, блок са више од сто илустрација. У књизи су и индекс извора, индекс секундарних извора и аналитички индекс.

Своја историјскоуметничка гледишта Винд је изложио на почетку књиге. По његовом схватању, формално и дисоцијативно становиште модерне историје уметности која је преваходно усмерена на стилску класификацију не пружа могућност за довољно широк поглед на уметност. „Sa estetskog stanovišta nema nikakve sumnje da nerazrešeni ostaci značenja predstavljaju prepreku za uživanje u umetnosti. Ma koliko vizuelno zadovoljstvo koje izaziva neka slika bilo veliko, ono ne može da dosegne stepen savršenstva dokle god gledaoca muče sumnje da ono ima dodatno, skriveno značenje” (стр. 27). Можда су и више од овога естетичког Виндовога става вредна истицања друга два у којима износи своје гносеолошко схватање: „Око се drukčije fokusira kad ga vodi intelekt”, и: „Naše oko vidi onoliko koliko naš um pročita” (стр. 58).

Винд читаоца уводи у тему књиге упознајући га са античким мистеријама. Мистерије као кретање по путу који води до божанства и спасења, нису имале исти облик кроз цео

антички период. Религиозни и магијски облик античких мистерија у ренесанси није обнављан. Мистерије које су се у овом периоду обнављале су оне које је представио Платон у *Гозби и Федру*. Винд их назива литерарним или преносним мистеријама.

Винд наглашава да прихватање античке религије није било усмерено нити је у ренесанси довело до напуштања хришћанства. У Фиренци и Риму десило се повезивање античке религије и хришћанства преко заједничких идеја, нарочито преко највише идеје – идеје тројства. Ова идеја је и лајтмотив целе књиге. Наговештај тријада у старим ритуалима имао је призив тајанственог пророчанства. И то не само у религији старих Грка: за Плитона су теологија Зороастра и Платона заслуживале похвалу и он их је на Академији у Мистри користио као неку врсту световне иницијације.

Увођење у античке мистерије у ренесанси почиње са приступањем тајни трију Грација. Три Грације откривају неоплатонски круг спаса: еманацију божанства, конверзију и повратак божанству.

Оквир за тематски садржај Виндове књиге чине две медаље: медаља непознатог аутора посвећена Пику дела Мирандоли на којој су приказ *Три Грације* и натпис *Pulchritudo – Amor – Voluptas* (Лепота – Љубав – Задовољство) која је на почетку књиге, и медаља падованског мајстора Ђованија Кавина на којој су приказ Христа и натпис: *PORUS CONSILLI FILIUS*, и њоме се књига завршава. Почиње се са повезивањем паганске теме са хришћанским врлинама на крају кватрочента, а завршава давањем Христу имена паганског бога изобиља Пора при крају чинквечента.

Тријада Грација, пратиља богиње Венере, за Марсилија Фичина је узорна тријада према којој су моделиране и друге тријаде неоплатонизма. Винд као илустрацију њиховог значаја у ренесансној култури наводи то што је Фичино седиште платоничарске Академије у Каређију називао земљом Грација, а Козима Медичија њиховим оцем. Након проведене микрохируршке иконолошке анализе приказа Грација које се грле, од античких до оних у делима Рафаела и Коређа, Винд их раздваја у две скупине. У једној су оне које имају стоичку, а у другој оне којима је у основи неоплатонска идејна основа. На основу става који свака од њих у приказу заузима, Винд закључује да су Грације у Рафаеловим ватиканским лођама неоплатонске и симбол љубави која подстиче на божанску медитацију (стр. 67), док су Коређове, као симбол великодушности, повезане с идејама стоицизма (стр. 50). Подробна Виндова анализа резултирала је прецизном датацијом Мирандолине медаље. Идеју о слепој љубави као највишем облику неоплатонске љубави прихватили су и Фичино и Пико, али, док је за Фичина слепило било задовољство и баховска опијеност за Пика се у области божанског, до којег воде интелект и воља, дешава мистичко самоуништење. На основу тога што је на Пиковој медаљи у тројству Грација и *Voluptas* (задовољство) Винд њен настанак датира у време пре њиховог разлаза у јесен 1486. кад је Пико написао критику Фичиновог дела *О љубави* из којег је узет натпис за медаљу (стр. 94).

Композиција Ботичелијевог *Пролећа* је за Винда у целини, а не само њен средишњи део са представом Грација – иако су оне кључ структуре слике у целини – приказ тројства у епским размерима. У њену идејну основу су уткани погледи на љубав Светог Августина и схватања Фичина да се у целој природи налазе трагови божанског тројства. Винд је *Пролеће* повезао и са системом интервала у музици: подела октаве одговара композицији *Пролећа* и због тога претпоставља да је слика са својих осам фигура замишљена и као носилац одређене музичке идеје у кључу Венере (стр. 176).

Винд подсећа да је Ботичели за исту вилу за коју је насликао *Пролеће* насликао и *Рођење Венере*. У *Пролећу* је представљена *Venus vulgare* или *Aphrodita Pandemos*, а у *Рођењу Венере*, *Aphrodita Urania* или *Venus Caelestis*. *Venus vulgare* се не сме схватити као само сензуална, без удела у небеској слави. Обе су љубави, и небеска и људска, племените, само ова друга, ограничена на разна подручја чулности, има скромнији изглед од прве (стр. 186).

Тицијанова слика *Светица и профана љубав* изазвала је полемике око тога која је од два женска лика на њој профана, а која сакрална љубав. На основу традиционалних хришћанских врлина ван сваке сумње је да је Света љубав она одевена, али Винд износи аргументе на основу којих Свету љубав представља наги лик. Нага, без украса значи врлину и искреност. На рељефу саркофага на коме седе приказан је први степен болног паганског ритуала увођења у љубав – ослобађање од чулне страсти – путем којег се љубавник припремао за општење с богом. Слика у целини представља чедну Платонову мистерију љубави кроз дијалог који се након елиминације бестијалне страсти води између два облика чисте љубави, небеске и овоземаљске (стр. 197). Мистичку иницијацију представљају и муке које Психа мора да претрпи да би задобила Амора (стр. 232).

На римским саркофазима се агонија љубави поистовећује са смрћу. Љубавни парови на саркофазима: Бах и Аријадна, Марс и Реа, Зевс и Ганимед, Дијана и Ендимон варирају једну исту тему – љубав бога према смртнику. Винд износи тезу да је умрети значило „biti voljen od boga i postati kroz njega deo večnog blaženstva”. За гробницу Медичијевих Микеланђело, који је био задојен идејама хуманиста, по фигури Леде, чији је приказ чест на античким саркофазима, извео је фигуру Ноћи. Паганске мистерије кулиминирају у светом браку с богом „koji novoobraćenik doživljava kao inicijaciju u smrt” (стр. 208).

У анализу дионизијске мистерије Винд полази од Рафаелове слике Аполона и Марсије у Одаји печата у Ватикану на којој се језива прича о дрању сатира претвара у сократовску метафору музичко-религијске катарзе. Драње „Marsijine kože, odražava dionizijски obred, tragičan i mučan čin očišćenja kojim se odbacuje spoljašnja ružnoća čoveka i otkriva njegova unutrašnja lepota”. Микеланђелов *Бах*, настао у годинама кад и његова ватиканска *Пиетета*, припада ренесансним делима која имају интенцију да оживе Платонове дионизијске мистерије уткане у *Гозбу* и *Федра*. Кожа одране животиње представља смрт и као кожа Марсије везује се за Баха. Бог са одраном кожом животиње уз ногу и са пехаром уводи у ритуал суровог уништења и одашиље поруку да су трагична и комична катарза једно (стр. 234). Дионизијски обред драња коже која је симбол обнове кроз смрт јавља се и у Микеланђеловој љубавној поезији, а своју кожу приказао је Микеланђело у руци Светог Вартоломеја на *Сирашином суду* у Сикстини.

Посебна целина у књизи припада објашњењу античке крилатице *festina lente* (пожури полако) која је, иако има езотеричну основу, успела да запали стваралачку машту ренесансе и доживи велик успех у широком кругу заинтересованих. Разлог њене распрострањености Винд налази у томе што она означава ренесансни идеал прилагодљивог понашања (стр. 138). Привлачност књига амблемских писаца платоничара Винд приписује томе што су крцате чудима и машинама које обуздавају тајне силе природе како би их касније ослободиле с драматичним ефектом. Тај спој тајанственог и познатог, силе и мудрости, у позадини је приказа топа на Тицијановом портрету Алфонса д’Естеа (стр. 146).

Рафаелова слика *Сципионов сан* чинила је пар са његовим *Грацијама*. У *Грацијама* се огледа јединство Венере, а у *Сципионовом сну* комбинација ратничког духа и благородности – *Virtus i Amor* – која је природан део ренесансног витешког кода. Узор овом мотиву је

„мистерија” незаконите заједнице Марса и Венере, из које је проистекла кћер Хармонија као јединство супротности бога рата и богиње љубави. (стр. 122). Ренесансни човек који је надахнут Венером и Марсом нормално је преносио свој идеал на пар хришћанских врлина, милосрђе и снагу. Чак и Савонарола (стр. 245). Винд напомиње да постоји велик број ренесансних приказа идиле у којима је Венера потчинила љубављу Марса али ће тек у *Prilozima* обрадити Веронезеов циклус из лондонске Националне галерије посвећен њиховом односу. Уз то, у *Prilozima* се указује на утицај византијских неоплатоничара, Гемиста Плитона и кардинала Висариона, на духовну климу Апенинског полуострва, посебно Фиренце у XV столећу. Испитује се значај Николе Кузанског као трансмисије тога утицаја, указује се на Питагорину космичку и музичку теорију. Нису разговетни разлози због којих већина текстова из *Priloga* није нашла место у главном корпусу књиге. Чак је и сама тема тројства која прожима сав основни текст експлицитно обрађена тек у *Prilozima*, где је презентован њен историјат од најранијих паганских времена до хришћанских апокрифа XVI столећа. У *Prilozima* је свестрано презентовано тројство облика времена као покренуте слике вечности код Платона и Плотина. Први ликовни приказ тројства времена је на Сераписовом храму у Александрији. Уз статуу бога представљене су главом вука прошлост, лава садашњост и пса будућност. На слици Чезара Вечелија су спојени прикази три животињске главе и лица човека у три његова животна доба.

У Гафуријевој књизи *Practica muzice* налази се графички приказ музике сфера. На врху космичке скале која у лику змије повезује небо и земљу је тријада Грација а у дну тријада Сераписа. Ренесансни неоплатоничари, пише Винд, „kao da su priznavali da se božanske emanacije mogu spustiti i u Had” (стр. 331).

Порекло натписа на медаљи са приказом Христа којом се Пор, пијани бог обиља, представља као син Мудрости Винд повезује са „саветима Ноћи”. „Савети Ноћи” су по Проклово тумачењу били исконски извори орфичке мудрости, док су за Пика дела Мирандолу они изазивали божанску опијеност којом је опијен и бог обиља Пор. И Проклово и Мирандолино схватање надовезују се на Платонову ироничну белешку да је Мусеј, родоначелник елеусинских свештеника, веровао у „вечно пијанство” као „највећу награду за врлину”. Фичино је, пише Винд, у то веровао без ироније (стр. 370).

У XVI столећу услед раста библијске филологије и дословног тумачења библијских текстова које је условило неповерење према трагању за прикривеним сагласјем дошло је до смањења интензитета платонске теологије у трагању за наговештајима Тројства. Винд то оцењује као „jedan od onih žalosnih slučajeva u kojima je prosvećenost dovela do netrpeljivosti” (стр. 335).

Андреј М. Вујновић
Музејски саветник у пензији
andrej.trg@gmail.com