



pobednička ploča kralja narmera. levo: prednja strana. kralj, sa donjoegipatskom krunom, razgleda poginule na bojnopolju. desno: zadnja strana. kralj, sa gornjoegipatskom krunom, ubija neprijatelja

SLIKA I SIMBOL

(nauka o vizuelnoj komunikaciji u protodinastičkom egiptu)

petar selem

U svom briljantnom eseju o počecima umjetnosti René Huyghe je naznačio dva temeljna razloga slike: magijski i narativni.¹⁾ Čovjek paleolita je, slikajući u pećinama Lascaux ili Altamire snažne obrise bizona, stvarao zapravo dvojnike čije mu je posjedovanje, čija mu je dohvatnost trebala omogućiti da se lakše i uspješnije domogne originala, stvarnog, živog bizona iz prirode. Pa, iako se u posljednje vrijeme nastoji donekle reducirati značenje magijskog u prvotnim oblicima umjetnosti, ostaje posve nedvojbenom činjenica da izbor motiva slike, njen smještaj u skrovitim djelovima špilja, kao i one brojne rane od uboda strijela što su na tijelima slika zamijećene, dokazuju temeljni smisao slike kao magijskog dvojnika. Iz tog će se razloga slike razviti i jedan od zakona svih arhajskih umjetnosti: zakon frontalnosti. Već u paleolitu, na slici bizona prikazanog u profilu, naći ćemo rogove prikazane en face. Egipat će prikazujući ljudski lik, izvesti iz toga svoj poznati kanon: glava u profilu, oči en face, foraks en face, noge u profilu. Huyghe točno zamjećuje da je »takav način prikazivanja sukladan pojmu dvojnika«. Uistinu, po njemu se umjetničko djelo ne ograničava na prikazivanje onog što se slučajno može zamijetiti, recimo, od nekog živog bića, ovisno o kutu gledanja; ne, slika je samo to biće, ona ga udvostručava, ona je isto toliko istinita, isto toliko stvarna kao i ono, ali pripada drugoj istinitosti, drugoj stvarnosti, onoj stvarnosti nepokretne slike. Usklađuje se, dakle, koliko je god to moguće, sa strukturom, a ne s njegovim prolaznim i epizodnim prividom. Poput neke demonstrativne table, slika mora, dakle, što je moguće jasnije prikazati konfiguraciju svakog pojedinog dijela tijela...²⁾

U neolitu se afirmira i drugi, mladi, razlog slike: narativni. Slika se više ne zadovoljava da tek fiksira neki lik, magijski značajan, ne zadovoljava se samo posjedovanjem zdvojenih i posebno zanimljivih likova, već želi uhvatiti, fiksirati stanoviti akciju, stanoviti čin, značajan za zajednicu, klan ili pleme. Tada se na nizu prikazbi, posebno na Iberskom poluotoku i u Africi, a tu posebno valja spomenuti izvanredne slikarije iz Tassilijsa u Sahari, javljaju prizori iz lova i ratnih sukoba. Prikazivanje likovi odstupanju od onog »konceptualnog realizma« koji određuje oblik likova na slikama magijskog razloga, lovci u pohodu pretvaraju se u posve stilizirane figure koje hoće ponajviše iskazati djelovanje, ritam, brzinu akcije, zanemarujući optički realitet sudionika. Ti ljudi uhvaćeni u bitnom, reprezentativnom trenutku akcije, razbacuju se po plohi slike poput lastavica, vođenih tek istim ritmom, usmjerenih tek istim smjerom. Jasno, na početku narativnog ili uspominjateljskog smjera umjetnosti događaj se fiksira tek u svojoj ponajvećoj općenitosti:

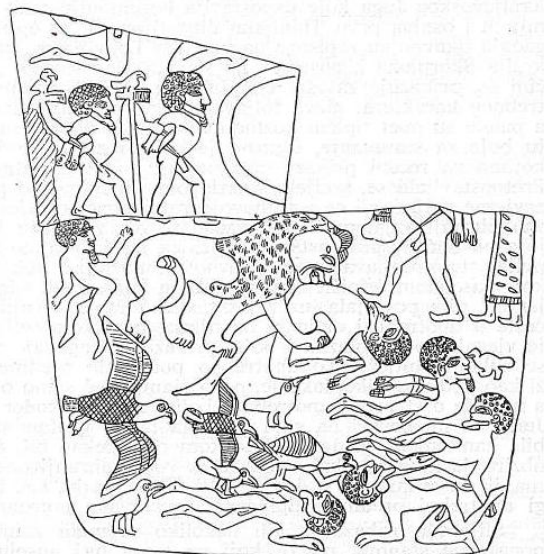
to su tek opće slike lova opće slike nekog sukoba, slike što protječu i ponavljaju se, bez ikakve ambicije da se ukotve negdje u vremenu, da se odrede u nekoj posebnosti.

Egipatska je umjetnost, tijekom tri tisućljeća svog faraonskog razdoblja, najzornije povezala ta dva temeljna razloga slike, magijski i narativni. Magijski stoga što u malo kojoj civilizaciji, kao u egipatskoj, slika živi i podobna je da vrši sve funkcije, da u cjelini igra ulogu onog što prikazuje. Slika je u Egiptu uvijek dvojničnik. Ona je to u primarnom smislu kad reljef, statueta ili monumentalni kip služe izravno, kao dvojnici prikazanog lika, pogodni da prime nakon smrti njegov ka, ako bi tijelo bilo uništeno, ali ona je to i u širem smislu prikazivanja me samo pojedinog lika već i pojedinog događaja. Jer, prikaz lova u močvarama, u grobnici nekog velikaša, prikaz žetvenih radova u grobnici nekog vizira, ili bitke na hramu nekog faraona, nisu tu tek da budu uspomene na neki događaj ne — za spomen na posebne događaje poslužiti će pismo, anali, pisani tekst na nadgrobnoj steli, a slika — slika je uvijek nešto više, općenitije, značajnije. Ona je replika nekog temeljnog i važnog čina koji putem nje traje, postoji i dalje, i spreman je na trajno obnavljanje.

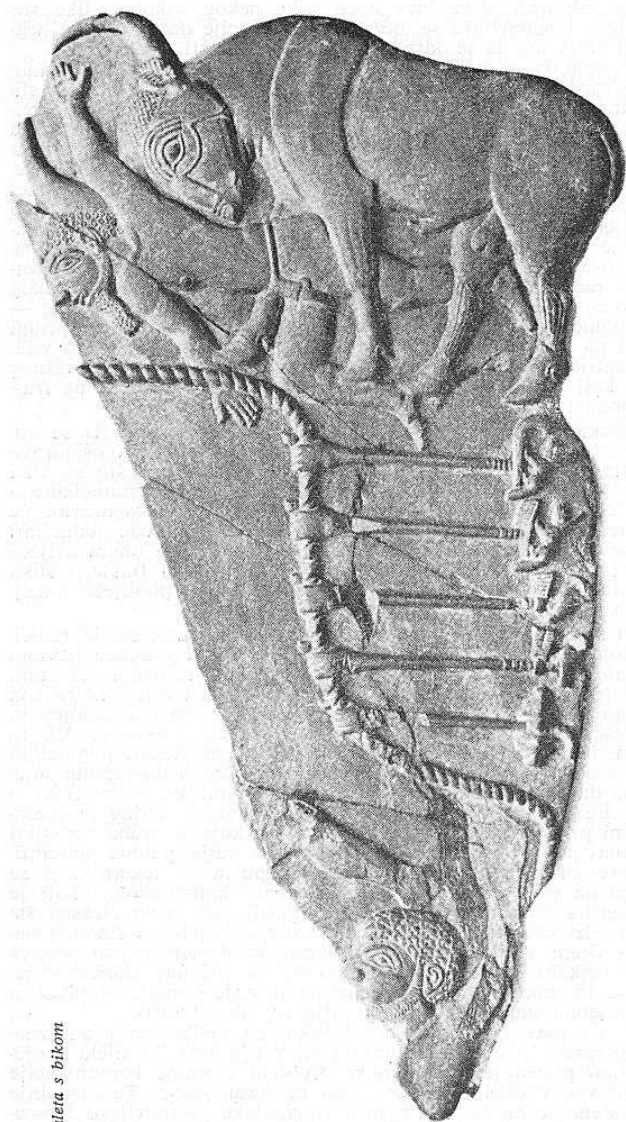
Slika lova u močvari ne treba dakle tek značiti da se određeni gospodin bavio i tim sportom, naprotiv ona osigurava da vlasnik slike i u vječnosti svladava zle sile kao što na slici lova tamani životinje u močvari koje u Egiptu simboliziraju zle sethijske snage; onaj prikaz bogate žetve osiguravati će i u trajnosti jednako izobilje, a prikaz ratne pobjede obnavljati će se trijumfalno u djelima pokojnog faraona na onom svijetu kao i u djelima njegovih nasljednika na ovom.³⁾ Dakle, i slika s narativnim sadržajem ima smisao dvojnika, podliježe magijskom značenju.

To je, zacijelo, dovelo i do čvrstog standardiziranja vizuelne komunikacije u Egiptu. Repertoar motiva je određen jednom zauvijek, jer i nema toliko motiva reprezentativnih, vrijednih da se ponavljaju u vječnosti. Slika gotovo da i nije namijenjena gledanju, ona je upućena svom vlastitom životu, udaljenom najčešće od ljudskog oka, prepuštena tišini grobnice. Ali, to nas u ovom trenutku i ne zanima toliko, ni graditelji gotičkih katedrala nisu oblikovali skulpture na posve nedostupnim mjestima da bi ih gledalo ljudsko oko. Htio sam tek pokazati kako je u Egiptu faraonskog razdoblja slika gotovo uvijek reprezentativni primjerak jedne radnje, situacije koja se treba obavljati i ponavljati u trajnosti, a sve ono što valja pobliže odrediti, konkretizirati, potpunije ispričati, prepušta se tekstu koji se javlja uz sliku često kao njena likovna komponenta, koji je komentira i dopunjuje. Iz takve situacije su, recimo zasad samo to, izvirala djela izvanredne ljepote, ali djela na stanovit način smirena i onda kad žele prikazati razdirući očaj, u prizorima narikača iz tčbanskih grobnica, na primer. Umjetnik je, s više ili manje umijeća, realizirao postojeći model, i nikakva se posebna napetosti u tomu nije trebala stvoriti.

Pa ipak, postoji jedno kratko, ali veliko po svom značenju razdoblje egipatske umjetnosti, svega nekoliko djela iz nje ga nam preostaje, u kojem se problem vizualne komunikacije pokušavao riješiti na, rećicu vrlo moderan način. To razdoblje smješteno je na samom razmeđu egipatske pretpovijesti i povijesti: trenutak kad su oblici organizacije ljudskog društva dostigli stupanj na kojem je mogućnost organiziranja država postala stvarnošću, kad se, dakle zbivaju događaji bitni za ustroj kompleksnih zajednica, a kad pismo, koje bi putem aprakcija te događaje zabilježilo, još ne postoji, odnosno postoje tek piktografski rudimenti pisma koji potpuno spadaju u domenu slike. I onda se, na slici, na slikama, očituje zaista izvanredan napor da se sve, ne samo jedan reprezentativni, tipski događaj, već slijed posebnih događaja iskaže putem slike. Putem



paleta s lavom (crtež)



paleta s bikom

slike, dakle, zajednica pokušava odrediti svoju povijest i utemeljiti svijest o sebi samoj. Pogledat ćemo kako je to egipatski umjetnik radio i kakav se napon iz toga iskaltio.

Radi se, rekoh, o razdoblju što neposredno prethodi utemeljenju prvih povijesnih dinastija. Egipat je tada, u čemu se slažu pretežno svi znanstvenici pozabavljeni tim razdobljem, bio već stvorio dvije veće državne zajednice, jednu na sjeveru a drugu na jugu. Međusobni sukobi dviju država završili su pobjedom Kraljevskog Juga koje uspostavlja hegemoniju nad čitavom zemljom i osniva prvu Thinijsku dinastiju¹). Bitne epizode tih događaja likovno su zapisane na paleti iz Louvrea, na glave toljage kralja Skorpiiona i, posebno, na slavnoj Narmerovoj paleti koja, čini se, prikazuje završni čin. Iako je riječ o predmetima upotrebnog karaktera: glave toljaga tipično su ratno oružje epohe, a palete su opet tipični kozmetički rekvizit na kojem se miješaju boje za šminkanje, sigurno je da glave toljaga i palete na kojima su rečeni prikazi, više nemaju svoju prvotnu funkciju. Pretpostavljalo se, zacijelo s razlogom, da se radi o predmetima zavjetne naravi, ali se o njihovoj pravoj svrsi, o mjestima njihova pohranjivanja, može tek nagađati. Ali, za mene je značajnijom od sličnih pretpostavki činjenica da je umjetnik (tu riječ, uvijek, upotrebljavam tek uslovno), u trenutku dok ideja o nekom zasebnom, izmišljenom predmetu koji bi tek slici bio namijenjen, nije postojala, uzeo predmete, točnije — njihove oblike česte u upotrebi, i onda je na njima, u niskom reljefu na koji je vjerojatno nadolazila i boja, prikazivao događaje vrijedne da se slikom obilježe. To upotrebnom podnjetlo predmeta što služi kao podloga slike, iako je, ponavljam, riječ samo o podrijetlu, a ne više o stvarnoj upotrebnosti, čini mi se također značajnim. Jer, ono mi govori da su i slike na takvu profanom predmetu bile namejnjene gledanju, ljudskom oku, rekao bih *čitanju*, bez obzira da li su bile kao nekakve *ex voto* pohranjivane u svetištima, ili su cirkulirale u društvu. Ili su, na kraju, kao i toliki drugi upotrební predmeti Egipćana, završavale u grobnicama.

Slijedeći prikazbe s tih nekoliko premeta zamijetit ćemo ponajviše stanovit razvoj koji ne mora biti apsolutno kronološki, ali je svakako razvoj prikazivanja, razvoj od slika ko-

je u jednom svom jedinom polju, u jednom likovnom trenutku, nastoje iskazati ono što je bitno, do slika koje se razvijaju u slijedu i nižući se jedna za drugom, prikazuju događaje shodno njihovoj vremenskoj i logičkoj uzročnosti, tj. onako kako jedan događaj *proizlazi* iz drugog. Za ovaj drugi način možemo reći da je rodonačelnik dobro nam poznate sukcesije svetih prizora izrezbarenih na vratima, na korovima naših srednjovjekovnih katedrala, ali isto tako i da se nalazi na početku likovnog nauka koji danas nazivamo stripom. U oba slučaja, međutim, i kad je slika usamljena i kad je u nižu, nazočan je vrlo jak naboj simbola. To je i razumljivo: jer, radi se o *novim događajima* koji još nisu svoj ikonografski obrazac ukotvili u kolektivnoj imaginaciji pa, dakle, umjetnik ne može ni računati na ono automatsko odlučivanje slika na šta je mogao računati umjetnik kasnijeg faraonskog razdoblja, koji je dobro znao da će u liku žene odjevene u dugu, usku haljinu, što na koljenima drži malog dječaka, svak odmah vidjeti Iizidu sa Horusom u močvara-
ma Khemisa, ili na koje je mogao računati kršćanski umjetnik posve siguran da će u slici dviju žena što se susreću na određeno mjestu svaki vjernik prepoznati vizitaciju. Ne, rekoh, budući da je ovdje riječ o *novim događajima*, a pisma još nema da ih objasni, simbol mora biti zoran, rječit, mabijen i prenabijen značenjima. Otuda izazov imaginaciji, na koji umjetnik smi-
ono odgovara, odtuda i takva fantastična i konkretna igra simbolima kakvu nijedno kasnije razdoblje egipatske likovne umjetnosti neće ponoviti.

Zacijelo, kad govorimo o simbolima, ne možemo predvidjeti da je stanovita primarna simbolička struktura već uspostavljena, da su neki znakovi pretpostavljeni kao opće prepoznatljivi i da su stanovite identifikacije, slikom lako izrecive, već utvrđene. Na dva fragmenta koja stavljam u onu raniju fazu prikazivanja, na tzv. «izgubljenoj paleti» (ili paleti s lavom i paleti iz Louvrea; ili paleti s bikom) vidimo prikaze trijumfalnih životinja. Lav na prvom spomeniku napada i masakrirá nage ljude čija su tijela razbacana fantastičnom proizvoljnošću po čitavom polju slike, proizvoljnošću kojoj stanovita ekspresivna namejra možda i nije posve strana (iskazivanje kaosa, neke apokaliptičke eksplozije koju krvozedni i trijumfalni lav unosi među suprotstavljeno mu ljudsko pleme). Posve je sigurno da to nije bilokakva krvava epizoda iz pustinje, sigurno je da lav, kralj među životinjama, oličenje suverenih snaga, na slici simbolički prikazuje vladara, kralja, nekoć vođu plemena, a isto je tako izvjesno da je identifikacija već obavljena u svijesti ljudi i da joj nikakav komentar nije potreban. Slika može komemorirati i neku vladarevu pobjedu, ali *na razini posvemašnje uopćenosti*. Ona je početni model tipskog prikazivanja kakvo će dominirati u faraonskom Egiptu; to može više govoriti o velikoj snazi i moći vladara, nego što može ispričati neki njegov stvaran i za zajednicu značajan podvig. Kasnije, kad se pridoda pismo, takav će tipski prikaz biti dostatan, ali sada još nije i napor umjetničkog prikazivanja se usmjerava prema toj većoj posebnosti. A to znači i prema većoj složenosti i konkretosti simbola.

Valja ipak, kad je riječ o prikazu na ovoj paleti, zamijetiti izvanrednu inenzivnost naturalističkog detalja koji se ubacuje u tipski simbolički prikaz i koji ga, u cjelini, pokreće prema fantastičnom. Već sam spomenuo razbacanost ljudskih tijela po plohi, ali se vrjednji dobro zagledati u nemoguće torzije i doistorzije tih tijela, izokrenutosti njihove, presavijenosti, koje ne mogu opravdati niti zapažanje niti kanonske konvencije, ali koje upravo svojom pretjeranošću, nemogućnošću, silovito intenziviraju traženi učinak. Upozorit ću još i na ptice, od kojih neke kobno doljeću raširenih krila, druge već kljuvaju oči ljudi, poneka mirno sjedi pored sigurna plijena, a jedna, upravo ličkovovski halucinantan detalj, pakosno polaže kandže na glavu oborena čovjek. I od priprostog naturalističkog detalja, od htijenja da se jednostavnim sredstvom učinak naglasi, prelazimo izravno u halucinantno, u fantastično, u intervalno. Sraz simbola i njegova naturalističkog aktiviranja, očit na jednom na žalost fragmentiranom prikazu, na gornjem dijelu palete, bacit će nas ponovno, samo drugim putem, do samog srca fantastičnog. Tamo su stavljeni zajedno dva znaka — simbola, stjegovi dvaju pobjedničkih norma i dva zarobljenika, prikazana posve realističko, ruku vezanih na leđima. Ali, da bi aktivirao taj odnos, da bi aktivirao simbol, umjetnik oru ruke koje izriču iz stjegova, sasvim obične ruke što drže i što vode uhvaćene neprijatelje. I tako, najednom, stjegovi sami hodaju, iz njih rastu žive ruke, a simbol i realistička slika stupaju zajedno u trijumfalnoj povorci pobjede!

Na drugom od ova dva spomenika, gdje se prikazi još uvijek nalaze u jedinstvenom polju, imamo opet primjer konvencionalne ekvivalencije, drugu varijantu simbola utemeljenog na analogiji. Prikazom dominira veliki bik, pored lava drugi temeljni simbol vladara, a ispod njega, također, leži ljudski lik, simboli-zirajući, kao pars pr. o toto, poražene protivničke.

Simbolika postaje kompleksija, simboli aktivniji. Pobjednički pohod bika-vladara ne iskazuje se tek masakriranjem likova neprijatelja. I pobjeda postaje kompleksniji čin, njene su posljedice trajnije nego što to bijahu u obračunima klanova starije pretpovijesti, ona utemeljuje stanovitu dominaciju, implicira proširenje, nametanje vlasti, pobjeda se više ne iscapljuje u običnom ubijanju protivnika već se organizira. Potrebno je, dakle, i simboli prilagođene takvu kompleksnijem kazivanju, a, ipak, čitljivije. I pod takvim imperativom, mašta će se umjetnika razigrati, izanalizati će jedinstvene kombinacije apstraktnog i kon-

kretnog simbola, stacionog i aktivnog, kakve vidamo na prethodnoj slici. Iz znakova koji su stacioni i apstraktni, simboli ljudske ruke, i te čudne izdužene ruke veliko uže što se nalazi ispod trijumfalnog bika i označava zarobljavanje, uspostavu dominacije, vlasti. Poseban napon izniče iz tog rasporeda u kojem pretežu elementi konkretnog, uzorci iz stvarnosti (bik, muke, uže), ali postavljeni u odnosu napregnute simboličnosti.

Kako već prije rekoh, događaj značajan za zajednicu kojeg valja prikazati, likovno fiksirati, postaje toliko kompleksan da je važna ne samo njegova bit, već su jednako važne i njegove faze, njegova različita vremena. Na tom mjestu potreba naracije ishodi na nizanju sukcesivnih slika. A za to je neophodna i nova, smisljena organizacija plohe. Potrebno je stvoriti *kadar*. Jer, pretpovijesno slikarstvo, pa i ono u Egiptu čiji je zacijelo najzanimljiviji spomenik ulomak zidne slikarije iz Hierakompla, odnosilo se prema plohi s potpunom proizvoljnošću: ona je tek podloga po kojoj se razbacuju likovi, bez težišta, bez uporišta, slika je u beztežinskom stanju, ne postoji ni naprijed ni natrag, ni gore ni dolje. Sada, na izmaku pretpovijesti, započinje organizacija plohe, tipična za sve agrarne civilizacije Sredozemlja, a to je njeno parceliranje.³⁾ Ploha se dijeli na vodoravne pojaseve ili registre, a donja crta svakog registra biti će tlo na koje će se oslanati prikazivani likovi. Ali i taj će postupak u ovom trenutku kojeg razmatramo, imati jasnije, naglašenije značenje u smislu vizuelnog komuniciranja. Jer, u klasičnoj egipatskoj umjetnosti faraonskog razdoblja, sukcesija slike u registrima nema posebnu narativnu namjeru. Slike su, kako sam već kazao, postale tipski, standardizirani primjer, stacione ilustracije, a ako se negdje, na zidovima grobnice ili hrama, mora događati neka progresija, djelovanje, slijedi, ako se priča neka povijest, stvarna ili fantastična, tekst će biti taj koji će je pričati. Sada teksta još nema, raspoloživi prostor je mali — ploha neke palete ili glava neke toljage — i tu, kroz najviše tri registra, valja ispričati slikom čitavu povijest. Jasno je, dakle, da iako je stvorena organizacija po registrima, iako je otkriven slijed slika koje pričaju, iako je zamišljen kadar, a ja ću to opet nazvati principom stripa, samo realistička slika neće biti dostatna da kaže sve i priziv simbolima biti će jednako intenzivniji kao na paletama s jednim poljem, a možda još i intenzivniji.

Pogledajmo glavu toljage kralja Skorpiona. Tri su registra. Gornji prikazuje stjegove različitih noma na kojima vise mrtvi vivci, ili su obješeni lukovi. Središnji, najširi registar (razmjeri su obično srednji registar = gornji + donji) sadrži veliki ljudski lik, prikazan već po dovršenom egipatskom kanonu frontalnosti, s visokom tijarom na glavi, ikako drži u rukama drvenu motiku i sprema se obaviti određenu radnju. Ispred tog središnjeg lika manji je lik koji, prignut, drži u rukama meku vrstu kropa od pruca, a iza su dva mala nosioca lepeza. Prostor desno i lijevo od središnje kompozicije podijeljen je na po dva mala predregistra. Lijevo gore vidimo dva lika kako idu u nekoj procesiji, a između njih su kolica iz kojih izmiče još jedna ljudska bista; lijevo niže niz je žena što izvode stanovit ritmički pokret. Na oštećenju desnoj strani ostaci su neke procesije. U donjem, trećem registru, vijuga rijeka, tu su i dva čovjeka što obrađuju zemlju, a blizu njih cvate bujno palmino stablo.

Očitavanje ovog reljefa otkrit će raspon sredstava upotrijebljenih u svrhu vizuelne komunikacije. Reći ću odmah: slike prikazuju tri sukcesivne epizode jednog događaja; gornji registar označava pobjedu noma juga nad nomima sjevera, srednji — čin trijumfa ili slavljenje pobjede, a treći — posljedice pobjede. Vratimo se, ipak sredstvima i napravimo ponajprije mali inventar simbola i njihovih odnosa. U prvom registru vidimo isključivo stacione simbole: stjegove ili šandarce pojedinih noma

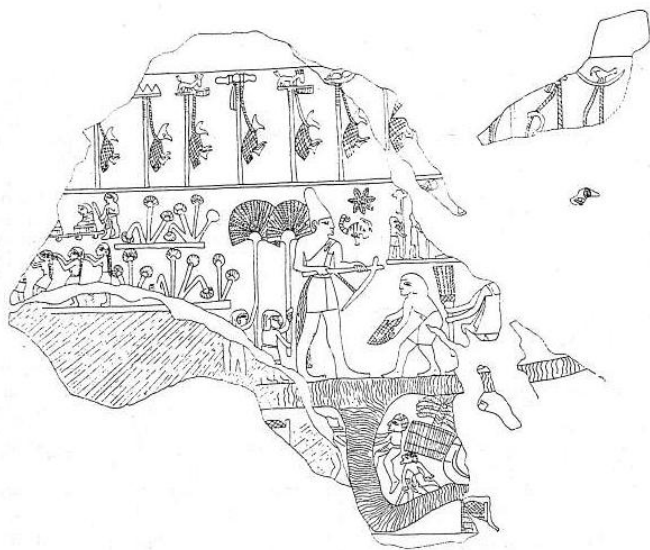
juga, dakle, njihovih *znake*, zatim vivke koji su simbol Delte i lukove koji su simboli nomadskih plemena s pustinjačkih područja. Ali, postavljanjem tih stacionih simbola u stanovit odnos dobijamo aktivnu simboliku, dobijamo znak, opis stanovite akcije koja se odigrala: stjegovi juga su uspravljani, ali vivci su mrtvi, a k tome i vise, lukovi također vise, bez strijela i bez strijelaca, što sve zajedno kazuje da se odigrala bitka, ili da su se odigrale bitke, u koje ili kojima su noma juga svladali stanovnike Delte i pustinjačka plemena.

U srednjem je registru simboličnost složenija, znakovitost izrazitija. Tu su ponajprije dimenzije središnje osobe u kojoj prepoznajemo kralja juga — moralno značenje, moć jedne osobe pretvara se u vidljiv znak uvećavanjem njenih fizičkih dimenzija u odnosu na druge prikazane likove. Stacioni simbol je i tijara na glavi vladara, tzv. bijela kruna juga. Kraljeva majestetičnost je naglašena i sasvim stvarnim likovnim prikazom, pratinjom one dvojice nositelja lepeza. Dalje se nižu realističke slike stanovitih radnji koje su se obavljale u okviru ceremonijala pobjede, ali čije je značenje jednako deskriptivno koliko i simbolično. Plesači lijevo ili povorka desno, kazuju ono što i prikazuju — stvarne epizode ceremonije, ali su i simbolični, jer su sve te stvarne radnje, a tu treba svakako ubrojiti i radnju samog kralja, prokopavanje novog kanala (lik ispred njega uzima u košaru zemlju koju kralj iskopava), ipak oznake, simboli pobjede o kojoj ponajprije žele pričati.

U donjem se registru simbolika opet svodi na reprezentativnu radnju. Pobjeda kralja juga donijela je mir i prosperitet zemlji, prokopani su novi irigacioni kanali i dvoje ljudi uz rijeku koja vijuga i cvatuće palmino stablo — slika su, izravni vizuelni prijevodi nastalog blagostanja. Koristiće široku klavijaturu simbolike, umjetnik je, dakle, uspio u tri slike, logično susljedne, ispričati čitavu jednu važnu povijest, saopćiti gledatelju ono što se zbilo isključivo sredstvima slike. Da, isključivo, jer iako pojava skorpiona pored vladareve glave u srednjem registru znači nazočnost izmena, i ono se iskazuje posve piktografskim znakom.

Posljednji je čin ovih zbivanja, ali i posljednji čin ovog umjetničkog izražavanja, paleta kralja Narmera. To je trenutak kad se Egipat spaja u jednu državu, ali i trenutak kad se javlja pismo koje će preuzeti od slike niz zadaća koje njoj do tada padahu. Na aversu i reversu Narmerove palete gornji je registar već posve hijeratičan, isključen iz naracije: tu su dvije hatoričke glave, a posred njih znake fasade palače u koji se počinje konvencionalno upisivati vladarevo ime. Glavna se priča zbiva na registrima koji se nalaze ispod gornjeg. Na aversu, gdje se taj registar širi, opet se sažima u sliku jedna napregnuta simbolika, ali njena je znakovitost, kao i njena razgraničenost od likovnog pričanja tolika da se očit nalazimo na pragu prijelaza u pismo. U središnji kralj s bijelom krunom juga, velikih dimenzija, drži u ruci izmahnutu toljagu, a pred njim je, na koljenima, oboren čovjek, očito poraženi neprijatelj. Prikaz će postati općenit i konvencionalan. Iza kralja je, opet kao znak njegove moći, ali znak iskazan posve realnim prikazom, nositelj sandala. Ispred se sažima simbolička ekspresivnost koja za nas uvijek dobija okus fantastičnog: sokol drži u kandži uže na koje je vezana ljudska glava, ali ona ne počiva na tijelu već na znaku zemlje iz kojeg izbija nekoliko stabljika trske. Taj hibrid, ipak, je samo način aktiviranja stacionih simbola: sokol je, pored lava i bika, treći temeljni simbol kraljevske vlasti, trske su također znakovi Delte, a sve to, postavljeno u opisani odnos, znači da je faraon pobijedio ljude Delte i osvojio njihovu zemlju. Na odgovarajućem registru reversa već je potpuno smirena, konvencionalna slika pobjede. Vladar ovdje nosi i crvenu krunu Donjeg Egipta, znak da je ujedinjenje obavljeno, koja je ovdje, jasno, superiornih dimenzija, a iza njega su sudionici trijumfalne povorke, tu su i stjegovi pobjedničkih noma, ali oni sada ne hodaju sami, kao na paleti s lavom, već ih, logično, nose stjegonoše. Desno su još i maslagana mrtva tijela pobijedenih. Pored sasvim dekorativnog prikaza fantastičnih životinja na središnjem dijelu reversa, u donjim registrima, na jednoj i drugoj strani, imamo dodatne znakove pobjede: bik koji rogovima ruši znak tvrđave i dvojicu poraženih u bijegu.

Narmerova je paleta, kako rekoh, svojevrsni završetak i početak nečeg novog.⁴⁾ Ona, kako vidjesmo, još sadrži dražesne hibride, suprotavljanja znaka i slike stvarnog, makar i u funkciji simbola putem analogije (bik koji ruši znak tvrđave), ali, sve u svemu očit je smirivanje napetosti simboličkog iskazivanja putem slike. Logičko mišljenje prevladava, naznačavaju se slike koje postaju tipski prikazi, ali dopušteno je utvrditi da ta prevađa logičkog mišljenja, koju nazrijevamo na Narmerovoj paleti, dokrajčuje i jedno razdoblje gdje je slika, tek golim svojim sredstvima, posizujući na sve strane, govorila izvanrednim intenzitetom.



glava toljage kralja skorpiona (crtež)

1) René Huyghe, *Sens et destin de l'art*, 1, Paris 1967.

2) René Huyghe, nav. dj., str. 96-97.

3) Za simboličko značenje nekih prikaza na egipatskim slikama vidi Ch. disroches — Noblecourt, *L'Art égyptien* Paris 1962, str. 66.

4) Za ovo razdoblje egipatske civilizacije vidi E. Drioton — J. Vandier, *Egypte, Clé*, Paris 1962, str. 129—199, s bibliografijom.

5) Razloge sklonosti za parceliranje plohe, za »katarar« u agrarnim civilizacijama, razmatrao je René Huyghe, *L'art et l'armée*, Paris, 1968, str. 59—64.

6) W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt, The Pelican History of Art* (1958), str. 17, također utvrđuje da se na Narmerovoj paleti »temeljuje većina značajki kasnijeg egipatskog stila«.