

neven jurica za čitanje

OSKUDICA

*Svijet je najpregledniji iz sobe zabrtvljenih
otvora.*

*Sa stropa vise krikovi
poput šume smežuranih paukova.
Groznica.
Čuje se kako pucketaju led s mog čela.
Živjet ću točno
koliko stijenj u fenjeru
koji mi obasjava lice.
Sunce i vatra
okovali su vrata svjetla
o koja kucah žestoko.
Voda
mi nije primila tijelo.
U zraku se miješahu krici sa dahom zemlje
u kojoj pokopaše davno i ruže i čežnje.
Osta tek riječ,
zlatousta ptica
kojoj iz kljuna kaplje
gust balzam u moje oči.
Ova je noć odricanje
kad se ostaci dobrog, slatkog kruha
skupljaju po uglovima.
Prosinac je
i jutro se očekuje tek vrlo, vrlo kasno.*

ZA ČITANJA

*Dok sam tako čitao »Jutarnju rumen na
istoku ili Auroru«,
na prozor mi je pokucao (u samu zjenicu)
prekrasan anđeo
jedan od onih kakve vidamo rijetko
u životu i s kojim bi se najradije sjednili
sudbinskim prstenom. Skidoh lornjon blistav
od duha pa otvorih vrata
u svoje duhovno ognjište tom astralnom
biću.
Potom, onako podatno, kretnjom čovjeka
koji se sprema za vječnost,
tijelo svukoh i kazah: Neka bude svjetlost!
I bi svjetlost.*

IGRA SA ZRCALIMA

*Pomazanik nije došao na praznu svetkovinu
dana.*

*Ostavio je zor prozora — intimnih oltara
gdje molitva kruži zatvorena u sebi,
iskustvo velikih, kamenih balkona
pod kojima zatiru ruže
i tužna proročanstva na pepelnici sata.*

Otvorio je ogromne, zlatne dveri sam.

*U hramu ga, prepunom mirišljavog kâda
gdje nakon oštirih zima uvijek zatore
drozdovi—
— ptice s izvorâ, po uputstvu tajnog
božanstva,
krijepeći grla za pitku glazbu, očekivala,
gledala blisko, uramljena ogledala:
da urom i tih zrcala slast obnažen i čist
budeći najsamotniji svemir iz odsjaja
kojima blude maglene gotske sage, hlad
helenske ljepote
i zvjezdane ekstaze istočnog, dravnog neba.*

*Pomazanik je preminuo za praznu
svetkovinu dana.*

HRESTOMATIJA ISTORIJE UMETNOSTI

UVODNA BELEŠKA

Istoričarsko-umetnička nauka u nas postoji već sedamdeset godina, kao katedarska humanistička disciplina. Njenu razvojnu liniju uznose mnoge generacije školovanih humanista od B. NIKOLAJEVIĆA, V. PĚTKOVIĆA i S. RADOJČIĆA, do generacija posleratnog perioda i naših dana. Da li bi se, dakle, danas moglo pristupiti ispitivanju i izlaganju osnovnih pretpostavki i struktura istorije umetnosti u nas kao racionalne misli o povesti umetnosti? Čini mi se da je ovo temeljno pitanje koje u mogućem odgovoru sadrži i prelama zatečeno stanje problema u ovoj disciplini. Postojeći enciklopedijski prikaz (up. EJU, 4, 296) nikoliko ne zadovoljava kompetenciju samog izdanja, jer pristupa problematskom kompleksu istorije umetnosti na način površne publicistike. Time se sankcioniše izvestan postupak racionalne misli koja ni načelno, a ni operativno ne tangira navedeno pitanje, čime se, u stvari, ne pruža mogućnost *razlikovanja*, kao osnovnog postulata vrednosnih određivanja. Ovakva logičko-epistemološka okolnost implicira pitanje: da li je sfera u kojoj nije moguća racionalno-logička intervencija pro ili contra, uopšte sfera racionalne misli? Ako i prihvatimo pozitivan odgovor na ovo pitanje, jer je tu ipak prisutno formalno-racionalističko načelo »dovršivosti«, to još ne znači da je reč o naučnoj misli, budući da nisu prisutne naznake konstitutivnih elemenata koji ovu sferu zasnivaju kao sferu naučne misli.

Izložićemo ukratko razloge zbog kojih se može smatrati da je istorija umetnosti zapala u »nesvesnu retoriku diskursa« (D. ROTAR), tako da neki njeni zagovornici danas sličie »kadiocima« koji upražnjavaju »čudne filološke obrede« (A. GRAMSI).

Pomenuti enciklopedijski prikaz odaje *in nuce* shvatanje koje se teorijski može naznačiti kao evolucionistička projekcija nauke. Po takvom shvatanju, nauka se poistovećuje s vulgarno shvaćenom idejom *totaliteta*, koja se ispoljava u »obliku principa sveopšte povezanosti — ako je svet jedan, onda delovi moraju biti neposredno ili posredno povezani«, a »odsustvo svake veze bi značilo da postoje dva sveta i dve materije u dva različita prostora i vremena«. Ova teorijska pozicija pretpostavlja jednu sasvim određenu viziju nauke uopšte, a istorije umetnosti posebno. Prigovor B. KROČEA — prihvatljiv u svojoj osnovnoj usmerenosti — upućen E. GROSEU ukazuje nam na unutrašnja ograničenja takve vizije nauke:

Ali, pošto je izrazio svoje preziranje prema filosofiji i izneo svoje poglede iz naučne torbe jednog naturaliste, i Grose se, kao i TEN i FEHNER, našao odmah u nezgodnoj situaciji. »Nema tu izlaza! Hoćeš li da proučavaš umetnička dela primitivnih i divljih naroda, potrebno je da ti bude polazna tačka jedan, ma kakav, pojam umetnosti.«

Smislaona linija prigovora ovog estetičara poklapa se s kritičkim smislom KOSIKOVE postavke kojom se odbacuje navedeno shvatanje ideje totaliteta:

»U materijalističkoj filosofiji je kategorija konkretnog totaliteta prvobitno i pre svega odgovor na pitanje *šta je to stvarnost*, a tek na drugom mestu i kao posledica materijalističkog rešenja prvog pitanja jeste i može biti epistemološki princip i metodološki postulat.«

Kročeova i Kosikova postavka intencionalno su upravljene na narušavanje postulativne zasnovanosti naučnih modela i teže da problematizuju one pretpostavke koje je nauka prihvatila kao aksiome. Reč je o temeljnim ontološko-gnoseološkim primedbama: ono što je po Kročeu »polazna tačka — pojam umetnosti«, to je po Kosiku »odgovor na pitanje šta je to stvarnost«. Obe primedbe se stiču u području gde se svaka nauka, po pravilu, susreće sa filosofijom — u području metodologije. Upravo u ovom području temeljna i dr. »razlikovanja postaju zaista uspešna tek od trenutka kada dobijaju formu antiteza i uporno postavljaju problem njihovog prevazilaženja« (G. M. TALJABUE). Može li se stoga načelno zaključiti da priroda odnosa naučne misli prema ovom području uslovljava mogućnost razgraničenja evolucionističke od dijalektičke naučne misli? Područje metodo-

logije i naučne teorije ispostavlja se kao područje fundamentalnog ispitivanja nauke same, njene konstitutivne zrelosti i logičko-epistemološke osposobljenosti. U ovom području se, jednom rečju, može pokazati da li naučna misao sadrži pojam koji često koristi Đ. LUKAC, potvrđujući tako da je poznavalac F. ŠILERA — pojam »visoke unutrašnje nužnosti«. *Dijalektička pretpostavka jeste pretpostavka aporetike*. Ništa drugo ne poručuje ni V. BENJAMIN ikada se poziva na staru dijalektičku maksimu: savladavanje teškoća putem nagomilavanja teškoća.

Navođenjem dve temeljne primedbe (Kroče i Kosik) naznačili smo antitezu određenom shvatanju naučne misli. Ali ovaj puki oblik antiteze još uvek ne znači i metodološki, tj. naučno-teorijski oblik antiteze. U stvari, tek istinski odnos prema ovoj antitezi, ukoliko se saznanjno uspostavi u naučno-teorijskom području, zasniva izvesnu racionalnu misao kao naučnu misao. Tu je, dakle, temeljni problem, tu je *conditio sine qua non* za izvođenje osnovnog pojma svake nauke, pa i istorije umetnosti.

Želim da pokažem da je pitanje koje je postavljeno na početku ove beleške izvan horizonta evolucionističkog shvatanja nauke. Prikazi o našoj istoriji umetnosti, njenom povosno-problematičkom fondu, koncipirani ni problemski, ni kritički, izvan su mogućnosti da pruže moguć odgovor. To je, čini mi se verodostojno, naučnoteorijsko stanje stvari u ovoj disciplini. Ako to prihvatimo kao relativno adekvatan podatak, onda smo dužni da sagledamo odgovarajuće implikacije. Pre svega, ovakvo naučnoteorijsko stanje problema znači da ova disciplina ne utvrđuje i ne razjašnjava ona pitanja koja su joj po definiciji inherentna, tj. ona ne potvrđuje svoj humanistički identitet i time implicite priznaje relevantnost zameraka koje se upućuju objektivističkim konstrukcijama: (1) »da te metode zapravo vrše nasilje nad umetničkim delom i ne dozvoljavaju mu da bude ono samo; (2) da se u tim naukama pokazuje samo ono što one mogu konstruisati kao svoj objekat, a ono što u toj konstrukciji u načelu nije dostupno tim naukama postaje sasvim ništavno, uopšte nevidljivo, nepostojeće« (I. URBANČIĆ).

Ispitivanje osnovnih pretpostavki i strukture istorije umetnosti zahtevalo bi prethodno i posebno razmatranje koje istovremeno treba da predstavlja i »proboj svih objektivizujućih zastora«. Jedino je do istorije umetnosti same, da iznađe i primeni odgovarajući refleksivni postupak, da bi se potvrdila autentičnost ove humanističke discipline u istraživanju povosnog i značenskog jedinstva »bitka« umetničkih dela.

Beleška i redakcija tekstova:
Marko Nedeljković

ervin panovski

O DIRERU (1)*

Religiozno iskustvo kasne antike bilo je tako blisko povezano s astralnim misticizmom i tako duboko prožeto verovanjem u svemoć boga-sunca, da nijedna nova religiozna ideja nije mogla biti prihvaćena ukoliko nije bila od samog početka ili zaodnuta sunčanim atributima — kao što je bio slučaj s obožavanjem MITRE — ili ako nije stekla takve sunčane attribute *ex post facto* — kao što je bio slučaj s hrišćanstvom. Hrist je trijumfovao nad Mitrom; ali čak i on je mogao da trijumfuje tek pošto — ili pre zato što — je njegov kult preuzeo neke od vitalnih odlika obožavanja Sunca, od datuma njegovog rođenja (25. decembra)¹ sve do vihara koji ga uznosi na nebo (u otkrovenju).² Sama crkva sankcionisala je ovaj savez između Hrista i Sunca od samog početka; ali, čineći to, ona je suprotstavljala kosmološkog boga Sunca moralnom, i na kraju ga njime zamenila. Sol invictus postao je Sol Iustitiae, a »nikad savladano Sunce«, »sunce pravde i pravde«.³

Ovu zamenu nije bilo teško izvesti. Prvo, samo paganstvo je težilo da spiritualizuje fizičko Sunce u »inteligibilnog Heliosa«;⁴ drugo, bogu Suncu je od davnina bilo dodeljeno svojstvo »sudije«;⁵ treće, i najvažnije, ovo izjednačavanje »Sunca« i »pravde« može se potkrepiti izrekom proroka Malahije: »Et orientur vobis timentibus nomen meum Sol Iustitiae« (»A vama, koji se bojite imena mogega, granuće sunce pravde«). Danas težimo da ovakvu rečenicu protumačimo metafonično; u ranijim vekovima ona je imala potpuno doslovno značenje. »Sunce pravde« predstavljalo je ne toliko bezličnu ideju pravde koliko oličenog boga Sunca — ili sunčanog demona — u njegovom svojstvu sudije; sv. Augustin je morao oštro da upozori protiv izjednačavanja Hrista sa Solom, koje je vodilo natrag u paganstvo. Ali, upravo ove paganske implikacije formule Sol Iustitiae podarile su joj neodoljivi emocionalni naboj; od trećeg veka nadalje to je bila jedna od najpopularnijih i najefektnijih metafora u orkvenoj retorici; igrala je značajnu ulogu u propovedima i himnama; ona ima svoje mesto u liturgiji sve do danas, a ranim sledbenicima hrišćan-

stva ona je bila »pobedonosno prizivanje« koje ih je »dovodilo do gotovo pijame ekstaze«.

Kao što se hrišćanska predstava Sol Iustitiae — hrišćanska uprkos činjenici da je nastala iz vavilonske astrologije, grčko-rimske mitologije i jevrejskog proroštva — borila s paganskom predstavom Sol invictus u svesti kasne antike, tako su se ove dve predstave borile u uobrazilji Albrehta Direra. U eri novorođenog hrišćanstva biblijski Sol zamenio je paganskog, a u doba renesanse paganski Sol zamenio je biblijskog, dok nije postignuto spajanje ove dve ideje — što se dogodilo kada je Direr, pošto je preobratio apolonskog boga Sunca u Adama, preobrazio ovog u vaskršlog Hrista u nekoliko grafika i dopustio da se analogija između Spasitelja i »Feba« naglasi u pesmi štampanoj na poleđini jedne od njih.

Brakrorez B. 79. obično se navodi kao »Sudija« ili »Pravda«. »Pravda« je, međutim, obično predstavljena kao žena, ponekad s knilima: ali kako možemo objasniti lava, vatreni oreol, i tri plamena koji bukte iz »sudijinih« očiju?

Na sva ova pitanja dobija se odgovor čim shvatimo da je tema Direrovog brakroreza Sol Iustitiae, shvaćen, bez sumnje, pre kao apokaliptični osvetnik nego milostivi sudija, i upravo iz tog razloga on veoma odgovara duhu kasnog petnaestog veka. Možemo čak navesti i literarni izvor preko koga je ova interpretacija dospela do Direra: *Repertorium morale* Petrusa Berchoriusa (Pierre Bersuire). Posle dugog uvoda o sada srodnom identitetu između Hrista i Sunca, ovaj teološki rečnik, jedna od najpopularnijih knjiga kasnog srednjeg veka, daje opis Sol Iustitiae koji bi izgledao kao literarna parafraza Direrovog brakroreza da nije više od jednog i po veka stariji: »Dalje kažem o ovom suncu (tj. suncu pravde) da će ono biti raspaljeno kada bude izvršavalo vrhovnu moć, odnosno, kada sedne da presudi, kada bude strogo i neumoljivo... jer ono će biti svo vrelo i krvavo od snage pravde i strogosti. Jer, kao što je Sunce, kada je u centru svoje orbite, odnosno u zenitu, najvrućije, takav će biti i Hrist kada se bude pojavio usred neba i zemlje, odnosno, u Strašnom sudu (zapazite: izjednačavanje astrološkog pojma, medium coeli, s teološkim pojmom, medium coeli et terrae, zamišljenim da budu sedište sudije!)... U leto, kada je u znaku Lava, Sunce sprži svojom toplotom biljke koje su cvetale u proleće. Tako će se i Hrist, u toj vrelini Strašnog suda, pojaviti kao čovek žestok i poput lava; on će spržiti grešnike i uništiti blagostanje koje su ljudi uživali u svetu.«

Ove reči nam omogućuju da vidimo kako je uobrazilja kasnog srednjeg veka, uznemirena apokaliptičkim vizijama i istovremeno ispunjena znacima stvorenim od strane rastućeg upliva arabljske i helenističke astrologije, ponovo probudila staru predstavu o Sol Iustitiae do zastrašujuće živosti. To Sunce, koje je rano hrišćanstvo još bilo u stanju da zamisli u apolonskoj lepoti, steklo je moć planetarnog demona dobijajući veličnu vrhovnog sudije: ono je bilo shvaćeno kao *judex in iudicio*, ali i kao sol in leona (zodijačka sunčeva »palata« u kojoj on »dostiže vrhunac svoje moći«), »vrelo i raspaljeno« kao blještava zvezda i »krvavo i nemilosrdno« kao apokaliptički bog osvete.

Samo je snaga Direra mogla da prenese ovu predstavu u sliku. On je to mogao da učini zato što je, kao i u slučaju *Apokalipse* i *Agonije u vrtu*, imao hrabrosti da bude doslovan unutar okvira jednog stila koji je pretendovao da bude uzvišen. On je izrazio *inflammatus* iz Berchoriusovog teksta istim opipljivim plamenovima koje je upotrebio za ilustrovanje biblijskog »i oči njegove kao plamen ognjenik«. On je protumačio astronomsku lokalizaciju *quando est in leone* kao označavanje osobe koja sedi na lavu kao na prestolu; a da bi Hrista-Sola označio kao homo ferus ac leoninus on ga je preobrazio, da upotrebimo njegov sopstveni izraz, »u čoveka poput lava«: stvorio mu je jedan izraz istovremeno divalj i zastrašujući, koji njegovom licu daje čudnu sličnost sa žalosnim izrazom unekoliko antropomorfne životinje. »Sol iustitiae«, »Hrist kao bog Sunce i Vrhovni sudija«, bio bi, dakle, naslov koji bi obuhvatio i ikonografske attribute i raspoloženje Direrovog brakroreza. Jer, koji veći prilog možemo dati izražajnoj snazi ove male grafike, nego da izjednačimo njen sadržaj s predstavom koja spaja veličnu apokaliptičkog sudije sa snagom najmoćnije prirodne sile?

Posmatrajući brakrorez čisto s gledišta istorije umetnosti, možemo izvesti njegovu ikonografiju, s jedne strane, iz tradicionalnog srednjovekovnog predstavljanja sudije koji, po propisanom običaju, deli pravdu dok sedi s prekrštenim nogama; s druge, kao što je već nagovešteno, iz skulpture s kojom se umetnik upoznao u Italiji. Obično su u zapadnoj umetnosti planetarna božanstva predstavljena kako stoje, sede na prestolu, na konju, ili kako se voze u dvokolicama, ali ne kako sede na svojim atributima. Ovaj tip je karakterističan za islam i mogao se ukoreniti u Evropi samo tamo gde su orijentalni uticaji bili tako moćni kao u Veneciji.⁶ Tu, tačno na uglu Piazzette i Rive degli Schiavoni, dva kapitela na Duždevoj palati prikazuju sedam planeta predstavljenih tako da najveći mogući broj njih sedi na svojim zodijačkim znakovima: Venera na biku, Mars na ovnu a Sol na lavu. Nemamo razloga da sumnjamo da je Direr pamtio ovo u