

Јелена Тодоровић Вихар, плам и сјена; сан, магла и ништа...

(Џиве Бунић, *Људски живоји*, XVII век)

Представа *Memento mori* у колекцији Дворског комплекса у Београду

¹ Документација уметничке збирке Дворског комплекса: јединица *Memento mori*, инв. бр. 54–01.

У XVII веку *пролазности* људског живоја и свести о његовој крајкоћи *постала* је једна од главних *тема* барокне културе. Ово ново *поимање* *теморалности* *наставило* је *традицију* *ars moriendi*-*уметности* *лејо* умирања, која је *формирана* *још* крајем *средње* века. У бароку *представе* *смрти* и *пролазности* *уистину* улазе у све *поре* живоја и *постиају* део *човекове* свакодневице. Од Калдеронових драма, *преко* *vanitas* ликовних композиција, Грифијусових и Де Кваведових *поема* до *предмета* *примењених* *уметности*, *поимање* *људског* живоја бива *прожејто* *представом* *смрти*. Тему *пролазности* и *пашине* *људског* живоја налазимо у XVII веку у *тако* *наизглед* *опречним* културним сферама као *што* су *католичка* Шпанија и *протестантска* Холандија, *што* нам сведочи о универзалности овог феномена.

Овој култури *припада* и дело *које* *ће* *бити* *фокус* *мо* *исраживања*, слика *непознато* *барокно* *италијанско* аутора *Memento mori*, која се чува у збирци Дворског комплекса у Београду. *Циљ* овог *текста* је да *анализира* и *проучи* ово до сада *необрађено* дело и да *га* *смести* у *његов* *прави* *контекст*, у универзалну културу барокног доба.

Барокно доба много више се бавило пролазношћу људског живота него било која друга епоха, па чак више и од времена позног средњег века. Та тема заокупљала је и ликовне и драмске уметности и књижевност. Призор „Времена као огледала које не ласка“ и размишљање о краткоћи живота нашли су свој главни израз у *вештини* *доброг* умирања, односно у значајном оживљавању средњовековног *ars moriendi*, а тема пролазности била је присутна и у наизглед *опречним* културама и срединама, као што су католичка Шпанија и протестантска Низоземска.

Слика *Memento mori* (инв. бр. 54–01) (сл. 1) *непознатог* аутора из Државне колекције Дворског комплекса у Београду и даље је *мистерија* по питању свог ауторства, али *ће* овај текст покушати да је *растумачи* и *смести* у *њен* *прави* *контекст*, у *перцепцију* времена универзалне барокне културе. Ово дело *стигло* је у Дворску колекцију 1955. године преко Народног музеја у Београду као *откуп* од Јове Јагодића, *колекционара*.¹ Начин *набавке* дела, као и година *доласка* у колекцију Дворског комплекса, *говоре* нам да је оно *набављено*, у *једном* од два велика таласа *аквизиција*. *Аквизиције* 1955. и 1972. године *организоване* су под *руководством* *кустоса* Народног музеја у Београду, са *жељом* да се *прошири* државна *уметничка* колекција. По својој *теми* и *времену* *настанка*, *Memento mori* се *уклапа* у *дела* *набављена* у том *периоду*. Попут *Мриве* *природе* Јохана Акеринге и сада, *нажалост*, *изгубљеног* портрета Катарине Велике, ово дело је *набављено* са *идејом* да се *обогати* *новековни* део *колекције*

1. *Memento mori (Смрт и девојка), непознати италијански аутор, крај XVI – почетак XVII века, уље на дасци, Уметничка збирка Дворског комплекса, инв. бр. 54–01*
1. *Memento mori (Death and the Maiden), unknown Italian author, late 16th – early 17th century, Art Collection of the Royal Court, signature 54–01*



² E. Male, *L'art religieux de la fin de la XVI siècle du XVII siècle e du XVIII*, Paris 1951.

је. По свим својим карактеристикама – ликовним и садржинским – ово дело несумњиво² припада култури барокнога доба, док би се по ликовним својствима могло закључити да је, највероватније, дело напуљских уметника XVII века. У току су истраживања која ће нам потврдити ове претпоставке. Оно што је несумњиво јесте да *Memento mori* по избору и обради теме представља одличан пример барокног схватање времена, пролазне природе света и тумачења *vanitas*-а. Пре него што се упознамо детаљније са садржајем овог дела, треба да се позабавимо концептом *vanitas*-а и перцепцијом смрти у барокној култури.

Још је Емил Мал писао о томе да барок оживљава *ars moriendi* из позног средњег века. Тај медитативни барокни приступ смрти настао је у Европи, која се једва опоравила од ужаса црне смрти и тридесетогодишњег рата. У то време смрт је била свугде. Моћнија него икада. Духовност контра-реформације истакла је да човек мора бити спреман на своју смрт. У средњем веку размишљање о пролазности било је сведено искључиво на самртни час – *in hora mortis nostrae* – док је барокна осећајност вештину доброг умирања одвела један корак даље, тако да је прожела цео људски живот. Може

³ За више информација о концепту смрти у бароку в. Р. Aries, *The Hour of Our Death*, London 1983, 380–195.

⁴ Gryphius, *The Baroque Poem*, London 1971, 187.

⁵ Р. Aries, *L'homme devant la mort*, Paris 1977.

се рећи да су уметност живљења и уметност умирања постале нераздвојне.

Барокни приступ проласку времена и самој смрти био је двојак. Људи барока плашили су се смрти као Великог уништатеља, али су се трудили да пригуше страву тако што ће смрт себи представити на мање злокобан начин и тиме је учинити мање страном. Још занимљивија је чињеница да је ова нова осећајност била заједничка и католицима и протестантима.³ Протестанти су инсистирали на образовању душе, с циљем да се потисну све таштине овога света, а католици су се увелико ослањали на нове језуитске *духовне вежбе*, које су вернике припремале и духом и телом на неизбежну смрт. Циљ ових вежби био је да вернике подуче крхкости људског постојања и да их на време припреме за *добру смрт*.

Vanitas и припитомљавање смрти

Барокни човек сагледавао је време пре свега у његовој пролазности, у његовом брзом лету, у његовој неухватљивости. У барокној култури призори *memento mori* били су посебно чести у опасним раздобљима, као што је, на пример, била епидемија куге 1655. године.

„Докле год ти поглед сеже, видиш само таштину на свету.
Што се данас изгради сутра ће бити срушено.
Тамо где су данас градови, сутра ће бити ливаде,
На којима ће се пастирово дете играти са стадом.
(...)
Слава узвишених дела мора нестати попут сна.“⁴

Ове речи немачког песника Грифијуса одзвањају целокупним барокним светом, призивајући и сазивајући све оне разнолике призоре попут Бернинијевих скелета у лету са гробнице Александра VII из базилике светог Петра у Риму, упозорења Валдеса Леала са зидова катедрале у Севилји на јаловост живота у делу *In ictu oculi* и подсећајући на поенту песме дубровачког песника Цива Бунића са почетка овог рада да је живот људски тек *вихар, плам и сјена, сан магла и ништа*. Све су то једнако валидна оваплоћења истог става према протоку времена и исте обједињујуће идеје коју ћемо сада дубље обрадити: појма *vanitas*.

Доба барока доделило је смрти значајније и неумитније место у људском животу. Она је свеприсутна, а размишљање о таштини постало је главна преокупација барокног човека. Појам протока времена представљен у виду нераздвојних стварности смрти и живота попримило је неочекиване и веома домишљате облике.

Нове представе смрти повезане су са поимањем времена и у барокној поезији и у ликовној култури. Ишле су изван цркава, измилеле из дубина крипти и узидале се у различите елементе свакодневног живота.⁵ Иако су изворно били ограничени на места култа, призори смрти пробали су ове границе и увукли се у домове. Од тада је световна верзија посмртног плеса постала део декора приватног живота свих оних

⁶ О папи Александру VII в. В. Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London, 1998.

који су могли себи да приуште приватни живот и уметничко дело. Смрт је тада ушла у срце свега.

Само је овакво раздобље било погодно за папу какав је био Александар VII, који је сматрао да су највредније ствари у његовом поседу макета његовог плана реконструкције Рима и његов посмртни ковчег. И једно и друго помно је чувао у својим папским одајама.⁶ Близина смрти није увек била представљена на тако театралан начин. Приватни предмети обожавања и медитације у овом раздобљу често су били *memento mori*. Иако су углавном били мали, испуњавали су исту функцију као и прави ковчег Александра VII, над којим је он медитирао у својим одајама.

Припитомљавање призора смрти најочитије је и најужбудљивије у *vanitas* сликама тога доба. Као што смо већ видели на почетку текста, појам добре смрти и припрема за њу били су општа појава у барокној култури, без обзира на верске, националне и културне припадности.

Заједно са појмом смрти идеја о јаловости материјалног живота, пролазности свега на свету, „таштина над таштинама“ била је надахнуће веома богатом и разноврсном жанру ликовне продукције, који се кретао од веома личног *memento mori* дела до универзалних порука које су се преносиле *urbi et orbi*.

Уобичајени барокни *vanitas* призори, без обзира на то да ли су настали у Низоземској, Шпанији, Француској или Италији, садржали су два главна образовна чиниоца, као што је добро запазио Аријес, анегдотски, повезан са основном функцијом ликовног дела (мртва природа, портрет, жанр сцена), и симболички, који је користио широк опсег симбола пролазности. Преовладајући жанр била је мртва природа, с обзиром на то да су та дела испуњавала два циља која су била веома битна за право дејство *vanitas* слике као ликовног подсетника. Ту су били обједињени свакодневни предмети повезани са појмом пролазности, који су по свом саставу или својој функцији били подложни дејству протока времена и стога могли да подсети посматрача на његову неумитну смрт. С друге стране, обичност тих предмета требало је да служи као стални подсетник присуства смрти у сваком аспекту дневног живота.

Наша слика *Memento mori* представља један од богато развијених типова *vanitas* жанра. Уместо пукe представе мртве природе овде су спојене три традиције приказивања пролазности – естетика рушевина, иконографски модел приказа 'смрти и девојке', као и представа уобичајених *vanitas* мотива, овоземаљских блага као симбола таштине и пролазности.

По свом формату, она је без сумње била део приватног декора дома неког богатог трговца или занатлије. Њена функција је уједно била и декоративна и опомињућа. Требало је да прикаже висок ниво образовања свог власника и наручиоца, а уједно да говори о још вишем нивоу његове самосвести, његове свесне контемплације сопственог трајања.

Одабир ове теме за приватни простор у потпуности се уклапа у сензибилитет времена када је ушло у моду да човек уза се носи знамења смрти као лични накит попут медаљона



2. Медаљон из збирке Викторија и Алберт музеја у Лондону
2. Medallion from the Victoria and Albert Museum, London

из збирке Викторија и Алберт музеја у Лондону (сл. 2). Мали емајлирани ковчег направљен у Немачкој требало је стално да подсећа онога који га носи на крхкост постојања и неумитност смрти. Цео привезак направљен је од погребних симбола: ланац на коме виси ковчег направљен је од белих укрштених костију, а лобање и кости не само да украшавају мајушни ковчег већ су и средишњи украсни елемент тог накита. Уметник је направио и додатни елеменат који треба да подсећа на нашу пролазност: малени златни скелет унутар ковчега који се види када се подигне поклопац. Иако је очигледно подсетник на смрт, овај накит далеко је од језовитих приказа који су својствени позносредњовековном појму *ars moriendi*. Овај драгуљ нуди једноставнију и јаснију представу о протоку времена која је део приватног света његовог власника.

Композиција *Memento mori* из Дворске колекције дата је у виду раскошне представе античког римског града у рушевинама. Од првог до најдубљег плана на слици протежу се фиктивни споменици давно несталог и пропалог царства. У првом плану слике, на самом рубу њеног виртуелног простора, смештен је фокус и кључ целе композиције. Алгорија смрти представљена је у свом новом барокном руху, у лику крилатог костура са пешчаним сатом. Са ставом и изразом нескривеног поноса смрт показује видно уплашеној младој девојци овај угасли свет. Тик под девојчиним ногама просипа се из препуних шкриња светлуцаво богатство материјалног света – драгуљи, скиптри и круне, златна копља и халебарде, китњасте тканине и гиздаве посуде, врчеви и амфоре, огледала и пешчани сат... То су сви они драгуљи који неумитно бледе пред наиласком последњег часа. У горњем левом углу једна античка статуа има двоструку улогу – симбола пропасти и нашег пролога у овој драми пролазности. Лаким покретом скида завесу са призора овог путога света да бисмо ми, као гледаоци, што темељније могли да схватимо његову опомену.

Још од ране ренесансе рушевине, посебно оне из класичног света, заузимају важно место на религиозној и профаној слици. Оне служе да подсети гледаоца на узвишену лепоту класичне антике, тај вечити узор свих ренесанских хуманиста, да глорификују уметност и културу Римског царства. На делима Полајуола, Филипа Липија, а посебно Андреје Мантење, рушевине античких споменика требало је да прикажу ширину видика и темељност класичног образовања како наручиоца, тако и самог уметника. Без обзира на то да ли је била у питању слика митолошке тематике или пропагандно, псеудоисторијско дело као *Цезарови тријумфи* Андреје Мантење, рушевине класичне антике су у ренесанси имале неоспорно позитивне конотације.

Барокно време, од самих почетака XVII века, доноси једну потпуно другачију, супротну перцепцију овог ликовног и културног феномена. У доба велике кризе и несигурности, доба у којем је некад неоспорив примат католичке цркве сурово оповргнут а тридесетогодишњи рат беснео Европом, и рушевина је добила друго обличје. Први прикази рушевина почињу да настајују класичне пејзаже Пусена и Гаспара Дигеа као кључни мотиви новог схватања природе, природе као

3. *Предео са рушевинама, Себастијан Бурдон (Sebastien Bourdon), XVII век, уље на џлајћну, Уметничка збирка Дворског комплекса, инв. бр. 123–01*
3. *Landscape with ruins, Sebastien Bourdon, 17th century, oil on panel, Art Collection of the Royal Court, signature 123-01*



⁷ О Аркадији у барокно време в. најновију студију о Николи Пусену, *Poussin and Nature* (ed. P. Rosenberg and K. Kristiansenn), Yale 2007.

⁸ Уметничка збирка Дворског комплекса у Београду, инв. бр. 123–01.

⁹ Grifijus, *nav. delo*, 187.

слике ишчезлог златног доба, као Аркадије у сенци.⁷ Ове слике изгубљених идеала требало је да осликају, као и наш *Memento mori*, један свет идеалан, али фрагилан попут танке опне мехура од сапунице, омиљеног барокног симбола пролазности. Нису све слике природе са рушевинама морале бити тако експлицитне у својој поруци као Пусенова *Et in Arcadia Ego* (Љувр, Париз), њихове поруке су биле једнако речите и на много суптилнији начин. На пејзажу Себастијана Бурдона *Предео са античким рушевинама*⁸ из колекције Дворског комплекса у Београду (сл. 3) само један рушевни саркофаг и окрњени обрис храма у дубини слике говоре посматрачу да је златно доба пуко жуђена прошлост, да нема више вечних идеала и савршених светова.

У слици *Memento mori* из Дворске колекције рушевине више немају улогу знака, оне функционишу као симболичка сценографија целокупног морализаторског наратива. Оно што је био само преломљени антички стуб обрастао бршљаном код Пусена или напукли антички саркофаг код Бурдона овде је постао један панегирик пролазности. Тријумфални стубови и лукови, копља, заставе и оклопи, као симболи ратничке свемоћи, подигнути победоносним војсковођама, сада славе само пропаст и заборав. Празна светиштва давно ишчезлих религија и заувек несталих првосвештеника и ритуала стоје само као неми подсетници пролазности. Као што каже песник Грифијус – *докле год ми поглед сеже, свуда видим само џашћину на свейу (...)* слава узвишених дела мора несћайћи појући сна.⁹

Други важан елеменат слике *Memento mori* је композиција 'смрти и девојке', која има изузетно дугу историју као засебна иконографска тема. Њена порука је везана, разумљиво, за вечне супротности живота и смрти, тренутног и пролазног карактера лепоте и финалног и неумитног наиласка смрти. Зато њене почетке можемо видети још у античком миту о

¹⁰ За композицију 'смрт и девојка', в. W. Gundersheimer, *Introduction. The Dance of Death By Hans Holbein the Younger: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simularcheres & histories faces de la mort*, Dover Publications, New York 1971. E. Maser, trans. Cesare Ripa, *Baroque and Rococo Pictorial Imagery: The 1758 – 60 Hertel edition of Ripa's "Iconologica" with 200 Engraved Illustrations.* Dover Publications, Inc., New York 1971.

Плутону, Прозерпини и њеној отмици и одвођењу у подземни свет. Мит о Прозерпини је био персонификација цикличног вечног смењивања замирања и оживљавања природе, који је, као многи елементи античког наслеђа пре и после њега, преведен у хришћански ликовни и културни идиом у облику призора 'смрти и девојке'. Посебну кулминацију ова тема доживљава у Немачкој у ренесанси, у делима Луке Кранаха и Ханса Балдинга. На тим делима није садржан само поларитет, лепота–ружноћа, смрт–живот, већ је тема 'смрти и девојке' добила једну нову компоненту, компоненту пролазности.¹⁰ Лепота девојке била је метафора за крхко, нестално и кратко-веко људско постојање, за трептај ока у којем прође човеков живот.

Управо са том идејом смрт и девојка играју главне улоге на нашој слици *Memento mori*, док су под њиховим ногама присути сви уобичајени елементи једне *vanitas* композиције. Сви чиниоци *vanitas* мртвих природа из доба барока имали су једну основну карактеристику – њихов век је био кратак а њихово постојање увек угрожено и пролазно као и сам живот. Према томе, цвеће и мехури од сапунице, угашене свеће, напола поједене шкољке, ракови или лимунови, разбацани цртежи већ повијених ивица коришћени су као *memento mori* и сви који су се непосредно односили на смрт – лобање, сатови, па чак и скелети... Други елеменат мртвих природа били су симболи материјалних богатстава, знамења таштине, чије поседовање неће спречити човеков неумитни нестанак, нити одложити његову пролазност. Као и на многим сликама барокног доба, и овде препуне шкриње блага, инсигније моћи, световне, црквене и војне, говоре о томе да ништа не зауставља бришући лет смрти, и да су, као и у средњовековном плесу смрти, сви једнаки пред њом. Спој опомињуће алегорије смрти и приказа овоземаљских блага подсећа на једну од амблематских представа барокне перцепције пролазности *In ictu oculi* (У трептају ока) Валдеса Леала. Монуменална композиција насликана за припрату катедрале у Севиљи требало је да буде страшна опомена сваком ко је ступио кроз портал катедрале. Претећа алегорија смрти, као и на композицији *Memento mori*, шаље суморну опомену. Смрт Валдеса Леала је још језивија, она стоји на благу и раскоши и држи кантар, на коме су са једне стране инсигније моћи и просперитета, а са друге симболи хришћанских врлина. Над њеном главом је очита порука да је људско постојање само један трептај ока.

Ипак битно је посветити посебну пажњу двама симболичним предметима постављеним међу раскошне приказе материјалних блага – пешчаном сату и огледалу. Ако су неки предмети били врхунски знакови краткоће људског живота и пролазности у доба барока, то су уистину били они.

Било да је постављен међу предмете на столовима бројних холандских и француских мртвих природа (Хеда и Де Шампењ) или у руке алегорије смрти као на Бернинијевој гробници за папу Александра VII у базилици светог Петра, пешчани сат је бројао преостале сате човековог постојања. Клизава брзина песка који тече кроз сат одраз је непостојаности људ-

¹¹ De Quavedo, *The Baroque Poem*, London 1971, 224.

¹² Finucane, R. C. *Ghosts, Appearances of the Dead and Cultural Transformation*, Prometheus Books, New York, 1996.

W. L. Gundersheimer, *Introduction, The Dance of Death By Hans Holbein the Younger: A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simularcheres & histories faces de la mort*, Dover Publications, New York, 1971.

Maser, Dover, *nav. delo*.

ског живота коју опажамо и на одразима у светлуцавој површини клеписидре. Уистину је онако као што је шпански песник Франческо де Кваведо написао: *Како лако клизиш из мојих руку! / О како клизећи односиш године мога животова...*¹¹

Од позног XVI века, а посебно током XVII, огледало је схватано као подесан знамен људског постојања – несталност његовог одраза била је добра метафора за кратак животни век.

Огледало је постало и савршен одраз барокног појма људске јединке – двојник који је истовремено присутан и одсутан, стварност и привид. Тај одраз сопственог бића могао је да поседује све врлине и пороке посматрача и да истовремено буде његов или њен *temento*, односно подсетник или полазиште за барокне духовне медитације. Понекад је огледало било стваран предмет, али много чешће измишљени објекат, кроз који верници треба да погледају у своју душу и виђени одраз захтевао је, заузврат, дубљу унутрашњу рефлексију.

Огледало као симбол људске душе имало је своје чврсто место у ренесансној мисли. Једна од најчешћих примена огледала била је у контексту моралне и божанске истине. Та веза постављена је још у Библији, где је божанска мудрост *candor est enim lucis aeternae et speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis illius*.¹²

Из истог разлога, али са другачијим нагласком и циљем, огледало је постало једна од најомиљенијих метафора барокне културе. Као што ћемо видети, барокна поезија је пуна метафора огледала, тих неверних двојника, који попут портрета истовремено одражавају и криве слику о сопственом бићу.

Такво једно огледало постављено је на дну слике *Memento mori*. Будући да је окренуто нагоре, ми не можемо видети приказ на његовој светлуцавој површини, али с обзиром на угао под којим је оно постављено, огледало може само да одрази лик смрти окружен пејзажом пропадања. На тај начин, иако наизглед скрајнуто, огледало постаје врхунски носилац опомене на овој слици: на самом рубу првог плана и виртуелног света слике, најближе је свету посматрача, оно носи симболичну поруку да сви треба да се загледају у огледала својих душа ако теже да се припреме за свој неумитни крај.

Међутим то није била коначна порука ове слике – закључак њеног посматрања и наше анализе лежи у лику статуе/пролога са драперијом у руци. Иако скоро неприметан, његов гест представља кључ за разумевање целог дела. Он скида драперију и тиме усмерава наш поглед и нашу унутрашњу рефлексију ка овој алегорији пролазности. Потребно је да схватимо не само да је живот „сујета сујетства“, већ и да је он тек пука варка, чиста илузија, да слично позоришној сцени он нестаје чим се спусти завеса. Као што нас Џиво Бунић у својој песми подсећа:

Буди нам спомена, људска су годишта:
Вихар, плам и сјена, сан, магла и ништа.

A representation of the *Memento mori* motif in the collection of the Royal Court in Belgrade

Baroque was much more obsessed with the transitoriness of human life than any other epoch, including even the Late Middle Ages. Both art and literature were preoccupied with this theme. The image of „Time as a mirror which does not flatter“ and meditations on the shortness of life found their main expression in *the art of dying*, i.e. in the revival of the mediaeval *ars moriendi*, and the theme of transitoriness figured prominently in apparently opposite cultures and spheres, such as the Roman-Catholic Spain and the Protestant Netherlands.

The age of Baroque gave death a more important and more inexorable role in human life than the previous epochs. The awareness of death pervaded everything, and pondering upon vanity became the main preoccupation of man. The notion of the flow of time and the inevitability of death found some unexpected and very ingenious forms of expression.

The novel representations of death in poetry and art were associated with the perception of time in the Baroque epoch. They spread from churches to the outside world and emerged from the depths of crypts to establish themselves in various aspects of everyday life. Scenes of death, originally confined to cult places, overran these boundaries and found their way into ordinary homes. From that time on, secular versions of the Dance of Death became a part of the furnishings of private home of all those who could afford a private home and a work of art. Death entered the heart of everything.

The painting *Memento mori* (signature SD54) by an unknown author in the state collection of the Royal Court in Belgrade, although almost unknown to the public, is an outstanding work inspired by the specific Baroque perception of time. It belongs to one of the fully developed types of the *vanitas* genre. Instead of a literal depiction of still nature, it blends three traditions representing transitoriness - the aesthetics of ruins, the “Death and the Maiden” image, and the *vanitas* motifs.

It is precisely because of this that the present paper seeks to relate the themes of *vanitas* and of *memento mori* to the Baroque interpretation of transitoriness.