

Јелена ТОДОРОВИЋ

Факултет ликовних уметности у Београду

„BALLO DELLA VITA HUMANA...“ ВРЕМЕ И ПРИРОДА У КУЛТУРИ XVII ВЕКА

Сажетак: Природа је већ у ренесанси коришћена као најбољи начин да се прикаже проток времена, преко годишњих доба или алегоријског приказивања. Међутим, барокно доба, са својим изузетним занимањем за појам тока времена, донело је нову перцепцију природе као одраза те пролазности. То ново посматрање временски обележене природе може се поделити у две категорије: прва би била Аркадија, друга жал за прошлошћу. Прва је слика савршене, идеализоване природе у којој је време заустављено у раздобљу савршенства, а друга категорија посматра прошлост као давно изгубљени идеал за којим садашњост жуди.

Кључне речи: природа, време, пејзаж, пролазност, Аркадија, врт, смртност, сећање

Природа као огледало времена

Уколико уопште постоји јединство облик, једна тема у којој је појам времена најопипљивије присутан и представљен, онда је то природа. Од када је човек почео да бележи пролазак времена, природа је била најбољи и најприступачније средство. Природно/Наравно, основни разлог за то је упечатљива присутност проласка времена у свим чиницима природе. Одатле потичу они прва, класична тумачења времена преко годишњих доба, онако нежно приказана на једној фресци из Помпеје, која се налази у Археолошком музеју у Напуљу.

Неки од истакнутих облика перцепције и визуализације времена у седамнаестом веку – пролазност, кретање, промене, већ су обрађени у научним радовима. Видели смо како су настали нови облици представљања времена, како су стари учвршћени и наглашени и, што је још битније, колико је то дубоко било условљено новим осећањем привремености које је донела промењена осећајност барокног времена.



Природа као средство представљања временских промена има широку лепезу облика и још већи опсег значења у седамнаестом и осамнаестом веку. Да би наша анализа времена и природе била јаснија, поделићемо је у неколико кључних категорија:

Игра годишњих доба

Безвремена природа – *Права Аркадија и Аркадија у сенци*

Природа пролазности – *вртови смртности и одраза*

Игра годишњих доба

Ликовно представљање времена кроз промену годишњих доба барок је наследио из претходних периода.¹ Та баштина сеже уназад до антике и у бароку је оживела у облику одавања почастии прошлости. Занимање за феномен времена је универзално и прелази културне, верске и политичке границе. То је то био чест случај у барокној култури.² Према томе, опис времена преко промене годишњих доба је присутан на исти начин у различитим друштвима и различитим деловима Европе.

Француска је била земља у којој је та тема била изузетно изражена, пре свега због већег занимања за класичну традицију кроз форму, садржај и теме, па дела француског уметника Николе Пусена потврђују то обновљено занимање за класично приказивање времена.³ Могло би се рећи да у његовим делима могу да се примете све нијансе представе времена кроз барокне визије природе. Иако се у овом тексту нећемо бавити само Пусеном биће корисно да почнемо поредећи две његове слике које ће послужити као примери два начина приказивања времена кроз смену годишњих доба, нарочито због тога што је опсег ликовног представљања времена широк.

Пусенова слика *Лето* (1660-1664) (Лувр, инв. бр. 7304) (сл.1) једна од четири Пусенове слике годишњих доба, најчешћи је начин преиказивања временских промена у природи и може се пратити још од средњег века. На сваком од та четири платна приказано је по једно годишње доба и свако је представљено, не само оним што се догађа у пејзажу него и различитим устаљеним сеоским радовима који су карактеристични за одговарајуће доба године. Но, Пусен, попут других сликара свог времена, приказ годишњег доба уграђује у неку библијску причу и на тај начин своје дело уздиже на ниво историјске слике. Слично херојским класичним пејзажима, о којима ће касније бити више речи, историјски

1 Eliade (1963), 114-138.

2 Davidson (2007), 1-12.

3 За најновије студије о Пусену и природи видите *Poussin and Nature* (ed. Pierre Rosenberg and Kieth Kristiansenn), Yale, 2007.

садржај је умањен свеприсутношћу природе. Још од Карачијевог *Беџа у Еџиџи*, улога пејзажа је направила кључни прекрет у бароку. Од споредног глумца пејзаж је постао главни протагониста слике на којој се људско, божанско и пролазно стапају у једно. Исто осећање присутно је у Пусеновом *Летју*.

А шта је то природа у времену и време у природи које опажамо? Пред нама су два временска плана – митско време *Књије о Руџи* из Старог завета и кружни ток времена у природи. Уколико је на нивоу нарације библијска прича у власти природе, на временском нивоу су улоге обрнуте. *Мийско време* Старог завета више нас привлачи јер је то време Златног доба религије у којем су чистота и обиље приде нашли одраз у чистоти душа које су населиле свет. Према томе, не опажамо само лето, већ лето Златног доба Човека. У том делу Пусен је цео приказ представља као отелотворење врхунског летњег пејзажа. Сlikом доминирају два незаобилазна симбола лета – златно усталасано море жита и јарко зелени храст са својим раскошном лишћем која баца сенку преко целе леве стране слике. Злато житног класја зрачи под сјајем дубоког летњег неба и одражава се у различитим тоновима наранџастог и жутог као украс на одећи старозаветних протагониста. То је земља у којој сунце непрекидно сија, прва Аркадија, присутна у представама сумерских, египатских и јеврејских пророка. Они су, као и Пусен, сматрали да златно поље препуно летњих плодова означава обећану земљу. Као што ћемо видети касније, на примерима других пејзажа које је Пусен насликао, природа је на овој слици одраз идеализованог времена, као савршена слика годишњег доба или као прослављање природе у Аркадији на сликаревим херојским пејзажима.

На Пусеновој слици *Иџа на музику времена (сл. 2)* (Валас колекција, инв. бр. P108) налази се посве другачија визуализација пролазности. Апстрактни појам протока времена овде није преточен у неки конкретни облик природе, већ је приказан као алегорија природних промена. За разлику од претходног примера, Време је овде присутно као Старац време, док алегорије годишњих доба играју своју игру вечности на музику коју он свира. Цела слика замишљена је као одавање почести класичном поимању времена у природи и класичном Пантеону. Крилата, нага фигура Старца налази се у првом плану; он свира на Аполоновој лири која по традицији одређује ритам промене годишњих доба. Да би се до краја приказао класични Пантеон, Пусен је унео статуу дволичног бога Јануса који такође спада у класичне симболе природних промена. Постављене између Времена и јануса алегорије описују своју кружну путању. Најистакнутије место, у облацима на врху слике, припада Аполону који диригује овим непрекидним колом из своје *квадрије*.

Сликар користи и два мала *йуиша*, уобичајене пратиоце божанстава и на тај начин, као што ћемо касније видети, уписује мрачни постскриптум.

Међутим, симболизам ове *Иире* не лежи само у глорификацији/слављењу класичног знања и ликовне представе времена, него у појму пролазности. На овакво значење још јасније указује изворни назив салике *Ballo della Vita humana* (*Иира људској живоиша*). Претпоставља се да је ту сложену тему и сам наслов Пусену предложио кардинал Роспиљози јер је желео да добије оваплоћење појма пролазности људске природе. Наручбина је била у складу с роспиљозијевим занимањем за крхкост човека. Неколико година раније и сам је написао музички *моралијетт*, алегоријски драмолет с музиком насловљен *Људски живоиш или йиријумф йобожносйи*.⁴ Два *йуиша* у првом плану слике откривају злокобније значење слике. Постављени су готово симетрично, један од њих држи пешчани сат а други издувава сапунске мехуриће. Оба симбола су одавно повезана с пролазношћу и крхкошћу живота и често се појављују у различитим деловима барокног света. Од аутопортрета Дејвида Бејлија до Шардена и Јана Стена, мехури од сапунице означавају идеју таштине и пролазност људског живота. Пешчани сат је уобичајени атрибут Старца Времена још од ране ренесансе,⁵ а сапунски мехури јављају се током 16. и 17. века у амблематским књигама као означитељи различитих особина пролазности, таштине и јалових напора да се време заустави.

Ово необично тумачење временског циклуса имало је много следбеника. Барокна уобразиља била је веома пријемчива идеји да се лик Старца времена споји с класичним паром Аполона и годишњих доба. Најпознатији пример оваквог концептуалног трансфера представља слика на бакарној плочи и потоња графика Клода Лорена коју је насликао пред крај свог живота, 1662/1663. године – *Айолон йредводи четйири йодишња доба у колу* (сл. 3). Опет је кардинал Роспиљози заслужан и захваљујући њему Клод Лорен је био код Пусена док је овај радио на својој слици *Иире*.

Оригинална слика Клода Лорена на бакарној плочи откривена је тек недавно (1987. године) и на њој се виде изворне боје Лоренове слике, а и атмосфера коју је настојао да постигне. Боје су веома сличне Пусеновим, па јарко зелена и плава боја пејзажа и весели костими алегорија имају задатак да призову декоративност саме природе.

Старац Време седи, као и на Пусеновој слици, и свира на Аполоновом инструменту, али овде Аполон предводи коло природе: онај који је раније

4 За оргиниалну музику и либрет Роспиљозијевог *La Vita Humana* видите исцрпну базу података <http://www.nuovorinascimento.org/rosp-2000/avvio.htm> [база је коришћена после-дњи пут 21.02.2009]

5 За више информација о временском симболизму и Старцу времену види класичну студију Ервина Пановског *Panofsky Studies in Iconology*, NewYork, Harper and Row, 1962.

посматрао с небеских висина, спустио се на земљу. Штавише, уместо Пусенових *йуџа* појам пролазности овде подвлачи гомила рушевина класичног храма, непрестани ток водопада с неколико каскада/степеника и пећина у позадини. Све је у упечатљивом али складном контрасту – раскошна природа бесмртне Аркадије, веома слична Пусеновом *Леџу*, насељена безвременим и бесмртним алегоријама супротстаљена је злокобном лику Старца Времена и симболу распадања.

Слика има много дубљи значај за самог Клода Лорена него иједно слично дело за Пусена. То је једина слика за коју је сам рекао да је „урађена мојом руком“, што је непобитан доказ значаја који јој је уметник придавао. После своје смрти оставио ју је нећаку Жану – *in quadro con la sua cornice indorato che rappresenta il ballo della Quattro staggione*.⁶ Потврдивши да слика припада његовој породици, Клод Лорен је такође потврдио да његова *Иџа* није урађена по наруџби нити за излагање, већ за њега самога, као лични *меменџо*. Слика је вероватно одлучио да задржи тај приказ пролазности, посебно што је то била једна од његових последњих слика: та временска алегорија била је дијалог са сопственом смртношћу и постала је његов лични, алегоријски *ex voto*.

Безвремена природа Аркадије

Појам Аркадије истраживан је у ренесанси, али је у целини коришћен тек у време барока, посебно начин на који је ликовно представљен.⁷ Исти дух је створио велике спектакле Урбана VIII и *Pleisir d'ille enchante* Луја XIV као и пасторалне драме. То немирно доба, препуно верских ратова (у Француској и Немачкој), ратова за пољско и шпанско наслеђе и великих привредних криза, тражило је утеху у месту изван времена, где су врлине класичног Рима још биле неприкосновене.⁸ С друге стране, исти политичко-верски контекст створио је неповерење у сам појам Аркадије, као што је приказано на Пусеновим сликама. У ствари, може се рећи, да је барок изнедрио две, понекад истовремене, визије Аркадије – *йраву Аркадију* и *Аркадију у сенци*.

Права Аркадија

Појам Аркадије неодвојив је од појма пасторале, али обухвата много већи опсег идеја. Иако је у бароку поглавито био у вези с вергилијевском

6 Roethlisberger, Marcel G. The Dimension of Time in the Art of Claude Lorraine, *Artibus et Historiae*, Vol. 10, No. 20 (1989), pp. 73-92, p.73, онлајн чланак на сајту Jstor < <http://www.jstor.org/pss/1483354>>

7 ace (2007), 73-91. (у Poussin and Nature the Arcadian Vision), О Аркадији као концепту види Mumford (1967), 3-25 и Genovese (1983), 9-29.

8 Cafritz (1988).

баштином, Аркадија је у суштини антички појам за један од облика човековог настојања да оствари утопију. Кључна идеја Аркадије била је у сну о савршено складној вези човека и природе. Још од најранијих сумерских епова (*Дилмун*) утопија је била идеална земља, богата, плодна и расцветана, место без болести, ратова и било каквих несавршености. Та увек зелена митска земља раних цивилизација касније је постала Аристотелова идеална држава, а још касније место Вергилијеве пастирске идиле.

Осим непрестаног обиља, Аркадија има још једно обележје које је битно за овај есеј – попут осталих утопија, она постоји изван времена.⁹

У Аристотелову дефиницију утопије укључена је и њена временска особеност – *outopia* значи: земља које нема, земља која постоји ван времена. Свака утопија, па и Аркадија, мора да буде географски и временски што даље од нас. Треба да буде ван нашег домања, далека да би увек била жељена. Управо због тога, место утопије, у простору и времену, не може до краја да се објасни и мапа утопије не може да се нацрта.

Други важан вид временске одреднице Аркадије јесте њена вечност. Од сумерског *Дилмуна*, преко Аристотела и Платона, преко хришћанског раја и дела Томаса Мора, утопијско друштво је непроменљиво, а његово савршенство лежи управо у његовој сталности. Утопијско друштво не подлеже еволуцији/развоју, а Аркадија је идеалан пример за то. Еволуција/развој подразумева промену, промена подразумева постојање несавршености. Свака промена у утопији преокренула би је у *дисидију*, у порицање идеала. Многи утопијски појмови, међу којима је и Аркадија, отишли су још корак даље – не само да су њихове структуре непроменљиве, него ни њихови становници не могу бити под дејством времена. Старост, опадање, труљење, све је то у супротности с темељима савреног друштва.

Како, онда, природа и пејзаж постају безвремене? Очигледно је посреди естетски конструкт, измишљени део пејзажа савршене природе и осећања. И Аркадија је оно што природа никад не би могла да буде, склоп светлости, дрвећа, воде и стења. Ликовно је представљана на много начина, али су неки елементи стални – раскош зеленила и дрвећа које говори о сталном лету и обиљу. Коло годишњих доба заустављено усред игре! Природа у Аркадији никад не стари, увек је млада и витална, као и њени становници. Право Теренцијево Златно доба. Следећа особеност аркадијског пејзажа је златна вечерња светлост којом је преливен цео приказ, сваки предмет и свака личност. Осим мекоте коју оваква светлост даје облицима, она призива безвременост свеукупног окружења. Пусен, Клод Лорен и Симон Вуе тежили су управо таквој природи ван времена.

9 Mumford (1967), 3-25; Genovese (1983), 9-29.

Оваплоћење ових замисли налази се на слици Симона Вуеа посвећеној митолошкој теми *Муза* (сл.4) (Дворска колекција Београд, инв. бр. БД146). Приказани пејзаж није само слика природе у Златном добу, већ материјализована утопија. То је слика Парнаса изван закона и граница које нас спутавају. Призор у свакој појединости говори о простору у којем ништа не стари јер се налази изван времена – дрвеће које доминира сликом у тој величини и с таквим лишћем не постоји у природи. Лишће му је истовремено тамно зелено и тамно златно, те више подсећа на украс златно обасјаног призора него на одређену врсту дрвета. У истој мери бајковит је и поток који мирно вијуга с леве стране слике, као одјек меких, облик облика тела нимфи које седе на обали. Све боје Вуеове слике су складно сложене – златна која преовлађује у светлости, на небу и лишћу, на коси нимфи и на жицама харфи, док бледо ружичаста боја њихове коже има посебан нагласак у свиленим наборима одеће. Штавише, цео призор је прекривен меким *сфуматом* које даје баршунасту текстуру целокупној слици и подвлачи њену нестварност. Природа овде тражи стално савршенство јер су њени становници константно млади као античка божанства. На Вуеовој слици златна светлост није остављена само за сунце на заласку на хоризонту, него обасјава цео призор својим меким тоном. То је могућно најтананији приказ заустављеног тренутка у барокној уметности, само што слике попут ове не говоре о неочекиваној драми прекинуте радње попут Бернинијевих скултура и Бачичових слика, него о смиреном тренутку који сведочи о вечности у друштву изван контроле времена.

Аркадија у сенци

Као што је Антони Блант приметио, Пусен у својим касним делима из четрдесетих година 17. века не користи пејзаж да би представио природу него да *ликовним њуштем изрази људску идеју* и често да прикаже Аркадију у сенци.¹⁰ У суштини, Пусен није пејзажиста, он је пре свега класични сликар и због тога је у његовом делу толико присутна Теренцијева баштина. Да би представио вечне вредности, он користи безвремено доба класичног мита и безвремено окружење.

Пусен на својим сликама даје призор праве Аркадије, попут оне о којој је до сада било речи, али истовремено уобличава и идеју о Аркадији у сенци, као што се може запазити на две његове слике. Једна се бави класичном темом *Фосијонов њојреб* (Национална галерија Велса у Кардифу), а друга верском темом, *Три монаха* или *La Solitude* (сл. 5) (Дворска збирка у Београду, инв. бр. БД 147). На обе слике природа је

10 A. Blunt, 'The Heroic and Ideal Landscape in the Work of Nicholas Poussin', *JWCI* 7 (1944): 154,155.

представљена као измишљени склоп неба, дрвећа и тла, али постоји велика разлика међу њима.

У *Фосијоновој њојребу* целокупни пејзаж је класичан, с храмовима и споменицима, и вечан по својој отмености. Истовремено је узвишен и има особеност која се не среће често у представама Аркадије, свечан је и сеновит. Прва назнака *сенке* садржана је у самој композицији слике којом доминирају хоризонтални планови тако да је посматрачев поглед усмерен на најистакнутију хоризонталу – на Фосијоново тело које носе у предњем плану слике. Све остале линије слике су надоле усмерене дијагонала која обрађу гране дрвета, обронке брегова, врхове храмова и, на крају, осећања самог посматрача. Светлост, тај најбитнији значилац Аркадије, заиста је златна, али се не прелива преко призора, тон јој је утишан као и осећања приказана на слици. Осим тога, приказ поседује мир који је уобичајен у утопијском простору, али схваћен и коришћен на другачији начин. То није непокретност тренутка савршенства, него заустављени свет у тренутку жалости. Појам смрти превладава над жељеним савршенством.

На слици *Три монаха* расположење и *природа* конструисане природе сасвим су различити. Овај приказани пејзаж одсликава расположење које је препуно контемплације и туробно, расположење три побожна човека у предњем плану слике; овде се не призива Аркадија него испосништво. Због тога и не изненађује да је један од назива ове слике *Самоћа*, будући да протагонисти и природа око њих говоре о повлачењу, миру и починку ума и душе. Три насликана монаха обучена су у фрањевачку ризу и, попут оснивача реда, траже утеху и осаму у природи. Поимање пејзажа као места осаме јасно је назначено кроз конструкцију природе на овој слици. Земља је плодна, обиље је дрвећа и стења као на сликама Аркадије, али су тамни и недоступни. Лишће је дебело, чврсто и трновито. Пред посматрачем се не отвара бескрајни приказ утопије који се простире у бесконачност. Природа има улогу зида између света и оних који траже веру у осами. На средини слике примећује се утврђени град на врху стене који функционише као нека врста *summe* осећања присутних у том пејзажу. Тврђава од дрвећа има свој одраз у средњовековној тврђави. Стење на левој ивици слике носи исту идеју – ту је да призове све оне кључне хришћанске испоснике и пустњаке: од св. Јована до св. Јеронима и коначно св. Фрање.¹¹

На обе слике примећује се особеност времена која представља кључну разлику између барокног и ренесансног схватања Аркадије. У доба барока, Аркадија је као сан у сенци. Растурени верски и политички системи

11 За најновије разматрање ове слике консултуј Rosenberg and Christiansen (np.) Poussin and Nature - the Arcadian Vision, (2008) 254-256.

успостављени пре много векова, велики ратови, крвопролића и терор, све је то учинило да барокни човек изгуби илузије, да сумња у савршеност чак и када се догађа у Аркадији. Било је то одистински доба када је призор *Херкула на раскрсници* могао најбоље да објасни тадашњег човека, много погодније него људско савршенство Леонардовог *универзалног човека*. Човек барока био је уморан од друштва изван времена.

Та чудна дихотомија даје главни тон представи Аркадије у бароку. Могућно је то и најпрецизније и наопипљивије илустровано у чувеној Пусеновој слици *Et in Arcadia Ego*. Будући да је ово платно до сада много пута детаљно проучавано и анализирано, користићу га само као знамен ове идеје и полазиште за друге примере. Опис смрти у Аркадији у том Пусеновом делу срж је неверовања у безвремено место. Природа на слици и даље садржи аркадијску идеју, човек је тај који сумња. Међутим, није то једини буквални приказ Аркадије са сенком. Сам Пусен је насликао још две слике – и чатвортска верзија *Et in Arcadia Ego* и слика *Пејзаж с анђичком гробницом* из Музеја Прадо само су рушевине утопије. Други уметници, попут Гверчина и Себастијана Бурдона исту идеју су користили у својим делима. Гверчино подвлачи ту замисао тако што готово брише природу и изблиза приказује пастире, као и *Et in Arcadia Ego*, али је одлучио да небо буде главни преносилац осећања, која су злокобна и мрачна, а лобању, одвајкада симбол таштине - *vanitas* – поставља у само средиште слике. Себастијан Бурдон, с друге стране, ствара много сложенију замисао пропадања савршеног. На његовој слици *Рушевине* бујна природа помешана је с рушевинама минулог света утопије.

Природа пролазности – вртови смртности и контемплације

Претходни примери бавили су се природном као носиоцем времена с призорима дивљег или безграничног пејзажа. Таквој представи природе могу се приписати бројна значења и улоге, али једна особеност је перманентна – природа је бесконачна и само захваљујући томе садржи и преноси слику недођије, земље до које се не може стићи. Символични однос времена и природе битно се мења када је природа затворена, када безгранично постане гранично, када пејзаж постане врт.

Тема врта у барокној култури и његова временска симболика завређују засебну студију и због тога ће овај есеј да се бави само оним примерима који су најтешње повезани с појмом времена. На првом месту, то је врт као микрокосмос света. Ако нам безгранична природа представља бескрајни простор васионе, и човекову маленкост у том простору, онда

врт треба да пренесе исту поруку у много сажетијем облику, и на личној разини.,

Почетком 15. века вртови ренесансе нису само приказивали земаљски иметак и богатство својих власника, већ у томе постоји скривена империјална идеја, појам света садржан унутар зидова од живице, цела васиона затворена у врт. Моћ власника није примењена само на земљу, него је симболички обухватала целу васиону.

Готово апсолутистички концепт *врџа као свеџа* драматично су измениле велике политичке промене 16. века. Исто осећање овог несигурног доба које је бацило сенку на Аркадију, променило је и однос човека и врта. Помак је био временски. Цео барокни свет обележен је том променом и настала су два типа врта, оба као слике микрокосмоса. Један је био врт наслеђен од ренесансе, схватан као *џозорница свеџа* на којој главни протагониста има средишње место, и цео свет се окреће око њега. Такви вртови су у Версају, у Буен Ретиру, Белведеру у близини Беча и Геделу поред Будимпеште: владар врта трудио се да буде надзорник васионе и времена. Луј XIV је установио и соларну симболику у нади да ће да превлада *хронос*, да пркоси времену. Такав врт био је пејзажна слика апсолутизма.

Други врт, онај који нас више занима, приказивао је време као пролазност и требало је његовог власника да подсећа на сопствену смртност. Широм великог барокног света постојали су вртови који су на различите начине показивали те временске/темпоралне односе. Будући да нису ширили славу својих власника, они су их опомињали на пролазну природу њихове земаљске моћи. Цео врт као знамен таштине – *vanitas* – постао је образац по којем су уређени приватни вртови у 17, и још више у 18. веку. Иако је та појава универзална, највише утицаја имала је на енглески врт тог раздобља.

Врт и питање смртности у бароку били су повезани на неколико нивоа. Најједноставнији и најочигледнији ниво било је видљиво и опипљиво присуство времена у природи. У смени годишњих доба и цикличном преклапању цветања и труљења, човек је налазио савршену опомену о сопственој коначности. У том облику представљања времена, природа је била једини протагониста. Алегорије, симболи и атрибути нису били неопходни јер је основно значење могло да се схвати преко посматрања самог врта. Мотив проласка живота био је уткан у барокни врт, као што је био уткан у уметности и књижевност тог доба.

Сматрало се да је свакодневно суочвање с призором пропадања могло да надахне човека на понизност/смерност и на размишљање о сопственој пролазности. Према томе, било је веома важно да у свом врту има такав избор биљака и цвећа који же стално пратити природни циклус. Та жудња да се природа посматра да би се пратило како време

пролази довео је до новог облика врта који ће обележити цео 18. век. Енглески врт, најпре у самој Енглеској а затим и у осталим крајевима Европе, полако је заменио апсолутистичку природу у улози моћи која је била садржана у француском моделу. У енглеском врту пролазност је могла да се посматра много помније јер је врт направљен да личи на природу а не на пејзажну архитектуру.

Барок је увео два главна симбола у вези врта и појма смртности – *сунчани сати* и *рушевине*.

Од ренесансе су сунчани сатови присутни у приватним вртovima, али од позног 16. века они од бележника времена постају заступници времена. При крају 16. века сунчани сатови су почели да се множе по европским вртovima. У Хемптон Корту било је више од тридесет сунчаних сатова, а само неколико деценија касније британски вајари су највише зарађивали на изради постоља за сунчане сатове. Материјали су били разноврсни, као и облици. Уобичајено ковано гвожђе убрзо је замењено позлаћеним металом, шимшировим дрветом, цвећем, па чак и стаклом, као онај чувени сат у Тајном врту у Вајтхол палати у Лондону. Међутим, најзанимљивији за тему овог есеја су цветни сунчани сатови које су правили вртлари из Оксфорда и Кембриџа на крају 16. века. Осећај крхкости живота ту је био представљен на најупечатљивији начин: време је прождирало мерача времена!

Могло би се рећи да су сунчани сатови били уобичајени у барокним вртovima. Урбан VIII је имао један у папским вртovima у Риму, а сунчани сат у вртovima Вајтхола добио је монографију из пера језуите оца Хала: *Pater Franciscus Hallius (Linus/Line) Explicatio Horlogii in horto regno Londini in Anglia, an. 1669 erecti (...)*; сунчани сат у свом врту у барокним Сремским Карловцима имао је крајем 18. века и митрополит Рајачић.

Што је шири значај сунчаних сатова, то је сложенији њихов склоп. Сунчани сат као опомена преносио је своју злокобну поруку на више нивоа. Прво, његово место – тамо где се најопипљивије осећа пролазак времена, друго, поруке које су на њима исписиване. Ево два примера из Енглеске:

Ови дани лете
Један за другим,
Тако и живот пролази

(Манингтон Хол у Шропширу)

Смрт, суд, небо, пакао
Од овог трена зависи вечност
О вечности, о, вечности, о, вечности

(дворац Корби, 1658)

Мерењем часова терали су своје власнике да размишљају о крхкости живота на земљи. Међутим, постојала је јасна разлика између тмурних опомена *vanitas* слика и порука сунчаних сатова. У многим случајевима свечано и озбиљно било је спојено са забавним јер су неки избацивали скривене млазеве воде да збуне и изненаде невиног посматрача! То је била духовита домишљатост у складу с барокним појмом *meraviglia*.

Осим натписа на ширу временску функцију сунчаних сатова указују и украси – требало је мерити време света и човека који живи у њему. Постоји неколико примера где Старац Време придржава сунчани сат (као у Кући Белтон у Линконширу). Однос између времена и мерача времена садржан је у чињеници да целу конструкцију Старац Време држи на свом колону. Да подвуче апсолутну моћ крилатог владара, вајар (Кајус Сибер) је поставио Старца на земљину куглу показујући да су све просторне и временске димензије под његовим надзором. Иста идеја присутна је у вили смештеној у Данком парку (такође из 17. века) где Старац Време будним оком надгледа сунчани сат, или у Валден Берију, где сунчани сат носи на глави. Порука је очигледна: док пратимо време, нас прате и одмеравају нам живот.

Сунчани сатови су били непосредни подсетници на пролазност људског живота, али се у барокном врту налазила још једна појединост која је слала тананије поруке. У 17. веку рушевине су биле у моди због своје моћи да подсети на пропадање, труљење, кратки век. Тај модни детаљ достигао је врхунац с Пиранезијем и вртним сеницама у 18. веку.

Одушевљење рушевинама повезује се с остацима старог Рима, сталним надахнућем уметника још од ране ренесансе.¹² Прве рушевине које су у барокно доба добиле значајно, средишње место налазиле су се на пејзажним сликама италијанских и француских сликара који су их уграђивали у историјске теме или слике Аркадије у сенци.

Добар пример је слика Себастијана Бурдона из Дворске колекције у Београду (сл. 6) (инв. бр. БД15). Слика припада истом концепту разбијеног савршеног друштва о којем смо говорили поводом Пусена. Присутни су сви неопходни чиниоци – безвремена природа, златна светлост сумрака која обавија све предмете на слици и главне учеснике обучене у одећу античких времена. Само на тој слици смрт у Аркадији није представљена гробницом, него распаднутим остацима изгубљене славе. Аквадукт и неки споменик круне се и пропадају. Стварне рушевине римског царства растурене по Европи пренесене су у јединствену, општу слику, у знамен носталгије. Барокни дух лишен илузија био је учаурен у идеји да се некадашња слава никад неће вратити. Међутим, та замисао

12 За концепт рушевине у врту констлујте Zucker (1961), 119-130, Bastin (1979), 15-32, Bardion (1985), 84-96.

отварала је нову област временског истраживања врта. Рушевине из неког историјског места почеле су да се појављују крајем 18. века по европским вртovima. Не само да ће тиме бити обележен цео 18. век, него ће се из тога развити сасвим нова естетика рушевина.

Однос природе и времена, због блискости ове две категорије, пружа нам уистину безгранично поље истраживања. Ипак овај есеј настојао је да да један коначни, али не и дефинитиван, преглед могућности ишчитавања различитих категорија времена кроз визуелизацију природе у ликовним уметностима. Природа је у уметности 17. века могла, и често успевала, да нам прикаже ритмична смењивања годишњих доба, њихов неумитни плес, илузију али и перфекцију Аркадије, њен бљесак и сенку. Но можда је доба барока највише обележила природа као слика смртности и пролазности, као опомена на краткоћу *il ballo della vita humana*.

BALLO DELLA VITA HUMANA – TIME AND NATURE
IN THE 17TH CENTURY CULTURE

SUMMARY

Already in the Renaissance nature was the most obvious way of representing the passage of Time. The changes of seasons, the allegorical depiction of seasonal transformations were popular subjects. However, the Baroque age with its heightened interest in the phenomenon of Time's flow brought on a new perception of nature as the reflection of transience. This new view of temporally-marked nature could be divided into two categories: Arcadia and the longing for the past. The first being the image of the perfect, idealised nature where Time is arrested in the age of perfection, and the latter viewed the Past as the long lost ideal for which the present could only long, and depending on the context, the idealised lost Past both universal and local, from the concept of Early Christianity to national histories.

Both categories are best reflected in the rising genre of landscape painting – the works of Poussin, Salvator Rosa, Reusdal, Rubens, Caracci...The other important consideration in the Baroque relationship with nature is the concept of the garden – the concept of the microcosm, of world fitted into the realm of tamed nature.



Сл. 1. Николас Пусен, *Лето*, уље на платну, Лувр

Pict. 1 Poussin *Summer*, oil on canvas, Louvre



Сл. 2. Ниуколас Пусен, *Игра годишњих доба на музику Времена*, уље на платну, Волас колекција Лондон

Pict. 2 Poussin *The Dance to the Music of Time*
oil on canvas, Volas Collection, London



Сл. 3. Симон Вуе, *Музе*, уље на платну, Дворска колекција Београд
Pict. 3 Simon Vouet *The Muses*, oil on canvas, Palace Collection, Belgrade



Сл. 4. Николас Пусен, *Три монаха/ Самоћа*,
уље на платну, Дворска колекција Београд
Pict. 4 Poussin *The Three Monks - La Solitude*
oil on canvas, Palace Collection, Belgrade



Сл. 5. Себастијан Бурдон, *Пејзаж*, уље на платну, Дворска колекција Београд
Pict. 5 Sebastian Bourdon *Landscape*, oil on canvas, Palace Collection, Belgrade