

Aleksandar Makedonski, Alessandro Farnese i Saturn, Časoslov Farnese, fol. 32 v i fol. 33
Alexander of Macedonia, Alessandro Farnese and Saturn. Farnese Breviary, fol. 32 v and fol. 33

Ivana Prijatelj Pavičić

Sveučilište u Splitu

Prilog poznavanju Časoslova Farnese

Izvorni znanstveni rad – Original scientific paper

predan 23. 1. 1997.

Sažetak

Autorica se bavi principima komponiranja sadržaja preuzetih iz sve-te povijesti, grčko-rimske povijesti i mitologije i života članova obitelji Farnese kojima se koristio Julije Klović u Časoslovu Farnese. Naglasak je dat primjeni figure sličnosti, posebno na primjerima minijatura gdje se zasluge pojedinih velikih historijskih ličnosti uspoređuju sa zaslugama kardinala Alessandra Farnesea i njegova djeda pape Pavla III.

Različiti aspekti Klovićeva figurativnog izražavanja u Časoslovu Farnese, kao i specifičnosti teološkog komentara biblijskih događaja koji je u tom rukopisu dan odabranim slikovnim materijalom, u dosadašnjoj znanstvenoj analizi ostali su u drugom planu.

Prepoznavanje Klovićeva principa komponiranja pomaže nam u iščitavanju skrivenih značenja pojedinih stranica časoslova. Autorica tako pomoću poznavanja konstruktivnih principa pokušava objasniti značenje nekih motiva koji su dosad bili nerazjašnjeni. Klović na svojim stranicama povezuje po sličnosti velike historijske ličnosti – Aleksandra Velikog, Cezara, Oktavijana Augusta i Sv. Petra i svoje mecene, naručitelje rukopisa, kardinala Farnesea i njegova djeda, papu Pavla III. U tekstu se donosi još niz primjera analogije, alegorije i simbola iz slavnog Klovićeva rukopisa. Figure kao što su alegorija i analogija koje se javljaju u njegovim minijaturama treba sagledati kao sastavni i bitni dio onodobnog načina umjetničkog izražavanja.

Opće je poznato da su tropi – poredba, alegorija i metafora – bili ključni oblici ne samo ukrašavanja stila već i tumačenja svijeta u umjetnosti i teologiji Klovićeva doba. Da su u Klovićeva četiri velika rukopisa poprilično zastupljene alegorije i poredbe, i to je opće poznato. Međutim, u analizi njegova stila i ikonografije – uporabi tih dviju za manirizam tradicionalnih stilskih figura nije nikad posvećena posebna pažnja. Pokušat ću pokazati kako obrada tropa u njegovim rukopisima može znatno proširiti vizure dosadašnje ikonografsko-ikonološke analize njegova opusa. Obrada tropa u njegovom kompletnom opusu, dakako, iziskivala bi opsežnije studije. U ovom radu analizom pojedinih oblika analogije (figure sličnosti) u rukopisu *Horae Beatae Mariae Virginis*¹ usredotočujem se tek na jedan segment Klovićeva »figurativnog« jezika.

1. Figurativni jezik u Časoslovu Farnese

Tvorbi poredbe potrebna su barem dva podatka međusobno usporedljivih značajki pomoću kojih bivaju povezani u smisaoni par. U Časoslovu Farnese poređuju se i različitim načinima dovode u smisaonu vezu motivi na simetrično postavljenim stranicama tako da su događaji, likovi i ambijenti na lijevoj stranici uvijek u stanovitom smisaonom odnosu prema događajima, likovima i ambijentima na desnoj stranici. Ponekad čak bivaju povezani motivi više uzastopnih stranica. Takav način povezivanja starozavjetnih i novozavjetnih tema proistječe iz teorije kršćanske alegoreze, prema kojoj pojedini događaj iz Starog zavjeta prefigurira stanoviti događaj iz Novog zavjeta, i tipičan je za sakralnu umjetnost. Figurativno tumačenje povijesti bilo je opće mjesto teologije, a četverosmisljena crkvena tradicija čitanja i tumačenja Svetog pisma njezin sastavni dio. Prema tom načelu povezuju se biblijski događaji i ličnosti u lekcionarima i oficijima. Tako i u pojedinim motivima Časoslova Farnese prepoznavamo (više ili manje izražena) karakteristična značenja – historijski (doslovni), alegorijski, moralni i anagogijski.²

Nedavno sam se u tekstu *Julije Klović i kardinal Farnese* osvrnula na kompoziciju tog časoslova. U njemu se, kao što sam nastojala pokazati, biblijski motivi izmjenjuju sa stranicama oslikanim motivima vezanim uz obitelj Farnese (prikazima njihovih inanja, vladarskih uspjeha i ceremonija) i temama iz grčko-rimske mitologije i povijesti.³ Klović svojim karakterističnim izborom i kombinacijom motiva na pojedinim stranicama ukazuje na važnost i ulogu Farneseovih u Katoličkoj crkvi. Smještanje portreta članova njihove obitelji u biblijski kontekst i rimsku povijest ocrta koncept vlasti te obitelji po božanskom i povijesnom pravu i služi veličanju njihove moći. Takav način uporabe tema iz grčko-rimskog mita, grčko-rimske historije i svete povijesti odraz je ideologije papinske obitelji i općenito sredine i vremena kojima su oni pripadali.

Da bi se otkrilo skriveno značenje pojedinih minijatura uz poznavanje tog konteksta, treba dublje poznavati i Klovićev figurativni način povezivanja motiva i sistem prema kojem ih odabire i grupira. Za prethodno ukratko definirani Klovićev postupak mogli bismo prihvatiti naziv kojim je Ernst H. Gombrich imenovao postupak kojim je tajnik kardinala Farnesea



Detalj Saturna, Časoslov Farnese, fol. 32 v
Saturn (detail). Farnese Breviary, fol. 32 v



Giulio Campagnola, Saturn, grafika
Giulio Campagnola, Saturn, print

Annibale Caro (1507–1566) birao motive za freske Taddea Zuccarija u dvorcu u Capraroli, »*principio dell'intersezione*«. ⁴ Jer, jezik minijaturista iz Grižana odlikuje ono što danas često tretiramo kao intertekstualnost i intermedijalnost. Uostalom, kad smo već kod Annibalea Cara, otvoreno je pitanje je li taj »kućni intelektualac« obitelji Farnese, koji je tada bio tajnik Piera Luigija Farnesea, Alessandrova oca, imao utjecaja i na nastanak Klovićeva časoslova. S tim u vezi spomenimo da bi jednog dana valjalo istražiti i mogući utjecaj velikog minijaturista na navedene freske u Capraroli.

2. Vrijeme i slava

U kontekstu priče o Klovićevim analogijama koje su izraz farneseovske ideologije valja se prvenstveno osvrnuti na one minijature u kojima naš Schiavone dovodi u vezu papu Pavla III i njegova unuka, kardinala Alessandra sa slavnim povijesnim ličnostima.

Za početak prisjetimo se u literaturi više puta citiranih f. 32 v i f. 33, na kojima su u suodnos dovedeni najveći antički osvajač Aleksandar Veliki i naručitelj rukopisa, kardinal Farnese. ⁵

O tome da je *Il gran cardinale* isticao Aleksandra Makedonskog, koji je stekao slavu kao osvajač i kao civilizator osvojenih krajeva, te kao jedan od najpoznatijih mecena umjetnosti, kao svoj vladarski uzor, pisano je više puta. Dakako, Alessandru Farneseu bilo je poznato da je za kršćane veliki Makedonac nosio i negativnu auru kao vladar koji je razorio Jeruzalemski hram. Ti su motivi ušli i u Klovićevu ikonosferu.

Glavne odlike dvojice Aleksandara Klović će naglasiti izborom alegorijskih figura naslikanih ispod njihovih likova. Ispod Makedonca, koji je ratovanjem i osvajanjima stekao vječnu slavu, nalazi se alegorijska figura nagog hemafrodita okruženog ratničkim simbolima i trofejima, od kacige do štita.

Budući da je kardinal Alessandro Farnese svoju slavu stekao kao predstavnik Crkve Kristove na zemlji, među ostalim i podižući nove crkve, ispod njega je naslikan ženski lik u togi s križem u ruci. Po W. Smithu to je alegorija Crkve, po M. Cionini-Visani alegorija Mira.

Preko donjeg dijela obiju stranica proteže se pejzaž s likovima, koji dosada u literaturi nisu bili razjašnjeni. M. Cionini Visani interpretirala je scenu kao prikaz nagog čovjeka koji bježi od erupcije vulkana i starca koji stoji pored pećine i simbolizira riječno božanstvo. Zanimljivo da drugi istraživač rukopisa W. Smith nije ni pokušao posebno objasniti prizor.

Smatram da je starac – koji po Cionini-Visani simbolizira riječno božanstvo – bog Saturn. Kao i na mnogim drugim djelima nastalim u XVI. st., i tu, po mome mišljenju, simbolizira Vrijeme. ⁶ Dakako, nijedan simbol u Klovića, pa ni Saturn, nema tek samo jedno značenje. Dešifrirajući značenja na temelju naših današnjih saznanja o »simboličnim ikonama« XVI. st., možemo motivima na toj minijaturi pronaći i više značenja. Da li se ona u potpunosti poklapaju s asocijacijama Klovića i kardinala Farnesea, vjerojatno nikad nećemo ni doznati.

Opće je poznata činjenica da je stoljećima najstariji i najstrašniji od svih bogova predstavljao simbol vremena zbog sličnosti svog grčkog imena *Hronos* s riječju *Kronos*. Saturn, iliti Starac Vrijeme, korišten je za označavanje prolaznosti, protjecanja mjeseci, godina i stoljeća. Osobito je manirizam bio opsjednut uzvišenošću vremena i Saturnom. G. R. Hocke pokazuje da je razdoblje manirizma u cijelosti bilo u znaku Saturna. ⁷ Mislilo se da su ljudi podložni utjecaju Saturna moćni i bogati, Saturn je čašćen kao zaštitnik filozofske i religiozne kontemplacije.

Saturnova ikonografija u povijesti likovne umjetnosti veoma je raznovrsna i bogata. Na Klovićevoj minijaturi dano je tek nekoliko fragmenata iz njegova mita. Dakako, uza nj neza-



Artemidin žrtvenik, Časoslov Farnese, fol. 90 v i 91
Artemis' sacrificial altar. Farnese Breviary, fol. 90 v and 91

obilazna je priča kako je pojeo vlastitu djecu. Kada je namjeravao pojesti svog sina Jupitera, dijete su bogovi zamijenili kamenom. Ipak, gladan nije ostao, jer je pojeo preostalu svoju djecu. Kasnije, kada mu je Jupiter dao neki napitak, izbacio ih je iz svoje utrobe. Po mome mišljenju upravo uz te događaje iz Saturnova života mogli bi se vezati lik djeteta što lebdi iznad starčeve glave i okrugla forma poput kamena, koji pored njega leti u zraku.

Druga tema koju možemo povezati s tom minijaturom odnosi se na fazu kada je Saturn došao iz Krete u Lacij, gdje je sklopio savez s legendarnim rimskim vladarem Janusom. Strašni je bog naučio rimski narod pisati, kovati novac, i mnoge druge korisne vještine. Saturna su štovali ne samo kao zaštitnika umjetnika i umjetnosti već kao zaštitnika Rima i Lacija. Rimljani su ga štovali kao zaštitnika ratara i gradograditelja. To bi se moglo shvatiti i kao tipičnu alegoriju o tome kako su Grci poučili Rimljane različitim vještinama.

Saturn je, prema predaji, živio u to doba u pećini. Možda je stoga Klović na minijaturi iza starca prikazao udubljenje u stijeni, prema kojem on pokazuje rukom.

Kada bismo tražili po Saturnovoj ikonosferi, Klovićev prikaz Saturna bio bi najbliži onom na grafici Guilija Campagnole iz XV. st. Padovanski slikar je Saturna predočio kao starca u poluležećem položaju na zemlji, nalakćena na kamenju pored panja. U drugom planu, desno, iza njega su šume i livade, a u daljini nazire se utvrđeni grad na obali mora. Slavni bečko-američki povjesničar umjetnosti Erwin Panofsky otkriva da je Campagnola možda bio inspiriran alegorijskom figurom riječnog ili morskog boga na trijumfalnom luku u Beneventu.⁸ Prisjetimo se s tim u vezi da je M. Cionini-Visani identificirala lik na Klovićevoj minijaturi kao riječno božanstvo.

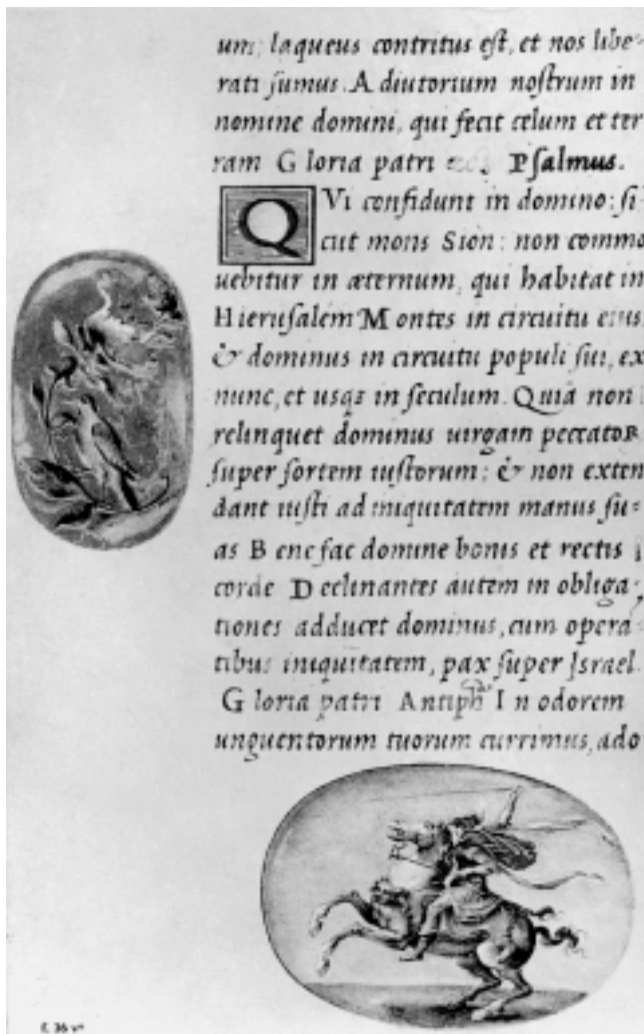
Padovanski je umjetnik htio naglasiti vezu Saturna i vode. Ta koncepcija da je Saturn *accidentaliter humidus*, koji je plo-

vio mnogim morima i bio zaštitnik onih koji žive uz more, raširila se osobito zahvaljujući djelu Guida Bonattija, poznatog astrologa iz sjeverne Italije. Nadalje, poznato je da je Saturn već u srednjem vijeku zamišljan na taj način. U rimskim *Mirabiliama* jedan od dva antička riječna božanstva koja stoje pored sjedišta Senata bio je zamijenjen Saturnovim likom.⁹ Kloviću su oba rješenja, ono s rimskog Senata i Campagnolin klasično idealizirani lik Kronosa, mogla biti poznata.

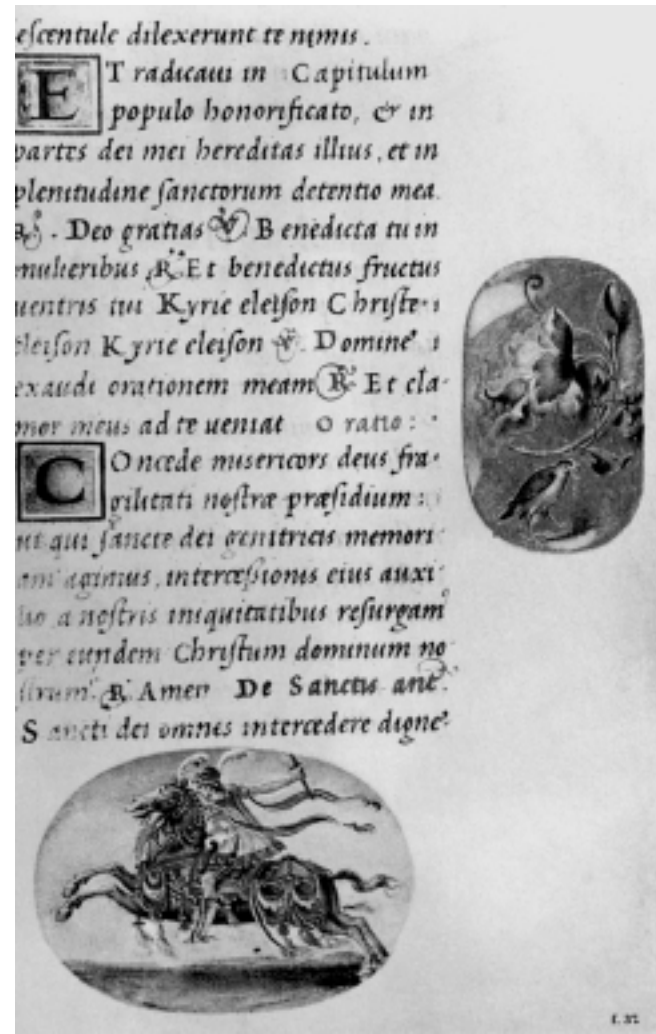
Da je Klović izabrao Saturna kao alegoriju vremena, potvrđuje način na koji je na minijaturi zabilježio tri dnevne faze – izmjenju noći u zoru na fol. 32 v (iznad Saturna naslikani su mračni oblaci iza kojih prodire ružičasto svjetlo zore), zore u dan, i naposljetku na fol. 33 preobrazbu dana u blagi sumrak.

Nadalje, čini se da je Klović pažljivo odabrao mjesto u rukopisu za scenu sa Saturnom. Ona slijedi neposredno nakon stranica 30 v i 31, na kojima su prikazani događaji kako anđeo objavljuje pastirima Radosnu vijest i vizija Tiburtinske sibile i cara Oktavijana. Valja se prisjetiti da su Rimljani slavili Saturnalije upravo u vrijeme kršćanskog Adventa, između sedamnaestog i dvadeset i četvrtog prosinca. Tako i Klović povezuje Saturna uz stranice koje predočavaju najavu Kristova rođenja.

U istom smjeru možda bi mogli tražiti tumačenje za izbor drugih rimskih bogova i njihovo smještanje u kontekstu svete povijesti ispričane u Časoslovu Farnese. U tom smislu indikativan je primjer stranica 90 v i 91 s prikazom kipa Artemide Efeške u pejzažu, koje se nalaze između scena Lazarove smrti i Uskrsnuća s jedne strane, te Golgote i događaja s brončanom zmijom s druge strane. Klović je na vinjeti naslikao Artemidin žrtvenik, ispod stiliziranog prikaza njezina hrama kojem se klanjaju nage djevice. Artemidi su bile u pogansko doba žrtvovane divlje i domaće životinje, ali i ljudi, poput mitske tragetkinje Ifigenije. Mladog Akteona sama je žrtvovala, zbog njegove drskosti. Podno njezina kipa na



Prikaz konjanika, Časoslov Farnese, fol. 36 v
Horseman. Farnese Breviary, fol. 36 v



Prikaz konjanika, Časoslov Farnese, fol. 37
Horseman. Farnese Breviary, fol. 37

oltaru postavio je Klović u simetričnim parovima s jedne strane dva jelena, a s druge strane dva psa.

Žrtvovanje se u svim religijama interpretira kao obred očišćenja, radi novog rađanja za vječnost. U tom smislu lako je pronaći vezu između žrtava koje se prinose »neukrotivoj djevičici«¹⁰ Dijani, Apolonovoj blizanki, i motiva Kristove žrtve, smrti i uskrsnuća.

Nadaje se pitanje u kakvoj je vezi pejzaž prikazan na fol. 90 v i 91 s likom božice lova. Uz Artemidu je u starogrčkom svijetu bilo vezano više svetišta, osobito na području Male Azije. U Rimu jedan od najstarijih hramova na Aventinu bio joj je posvećen. Klović je na spomenutim stranicama naslikao brdovitu obalu okruženu malim otocima u neposrednoj blizini. Na površini vode brode lađe i manji čamci, dok su na kopnu rasuti gradovi, sela i antički hramovi.

Da li nas slikar na tim stranicama vodi u mitski svijet, ili je riječ o nekom konkretnom, njemu poznatom pejzažu. Glede prvog dijela pitanja valja se prisjetiti mita o Artemidi, npr.

priče o Ifigeniji, koja je trebala biti žrtvovana na Aulidi u Beociji. U grčko doba tu je bila važna luka, a za vladavine Rima postala je ribarsko naselje. Artemida je nedužnu djevojku spasila i odvela na otok Tauridu kao svoju svećenicu.

Od »Emblemate«¹¹ Nikolausa Reusera (Frankfurt, 1581) do različitih izdanja »Iconologie«¹² Cesara Rippe, različiti poganski misteriji obrednog žrtvovanja tumače se kao obredi koji vode očišćenju i trijumfu kršćanske duše. U kršćanskoj amblematici motivi žrtvovanja Ifigenije i Akteona interpretirali su se kao prefiguracije Kristove smrti na križu. U mitu o Ifigeniji na Aulidi Artemidin postupak tumači se kao izraz providnosti Božje. Žrtve Ifigenije i Akteona prefiguriraju žrtve koje kršćanin treba podnijeti za Krista. Žrtveni obred ritual je očišćenja i spasenja.

Iz iznesenoga nameće se zaključak da je sadržaj stranica 90 v i 91 alegorijskog karaktera. Prepoznamo njegov kozmološko-moralni, odnosno anagogijsko-eshatološki smisao. Martirij je oslobođenje duše radi njenog vječnog uskrsnuća.



Rimski carevi, bogovi, i pejzaž s Tiberinskim otokom, Časoslov Farnese, fol. 50 v i fol. 51

Roman emperors, gods and landscape with Tiberian island, Farnese Breviary, fol. 50 v and 51



Mojsije, Petar i Babilonska kula, fol. 104 v i fol. 105, Časoslov Farnese

Moses, Peter and the Tower of Babel, fol. 104 v and fol. 105. Farnese Breviary

Stoga nije slučaj da su te stranice smještene između prikaza Lazarove smrti i Uskrsnuća.

3. Mitološka povijest, sveta povijest i povijest ljudi

U XVI. st. ističe se posebice mit o kraju primitivnog doba, ere Saturna i Dioniza, i početku novog, Apolonova ciklusa. Tog se motiva na više mjesta u rukopisu »dohvatio« i Julije Klovčić. Krist-Apolon s globusom u ruci prikazan je prvi put u rukopisu na fol. 7. To je prefiguracija početka historijske civilizacije, preokreta povijesnog ciklusa. Drugi put prikazuje Apolona na fol. 50 v, kome nasuprot postavlja na fol. 51 lik Marsije (po M. Cionini-Visani to je Pan, lik iz Dionisove pratnje). I u tom detalju iz rukopisa može se prepoznati misao o pobjedi apolonijškoga nad dionizijskim, koja će imati snažnog odjeka u dvorskoj umjetnosti do kraja XVIII. stoljeća.

Mitološka povijest bogova pretače se u povijest ljudi. S tim u vezi vratimo se na minijaturu s likom Saturna, od koje smo i krenuli.

Kao što u mitologiji postoje faze stvaralačke evolucije – Urana smjenjuje Saturn, Saturna Jupiter – i u historiji postoje faze – antičke vladare reinkarniraju i »zamjenjuju« pape i kardinali. Dvije alegorijske figure ispod portreta dvojice Aleksandara na fol. 32 v i 33 potcrtavaju kontrast između poganskog svijeta Aleksandra Makedonskog (u kojem se pobjeđivalo ratom), i onog kršćanskog (Crkve Kristove na zemlji), u kojem vlada Božji zakon. Kao da nas umjetnik želi podsjetiti i na onu klasičnu temu o »vječnosti« ljudske slave. U Petrarkinim *Trijumfima* Čestitost trijumfira nad Ljubavlju, Smrt nad Čestitošću, Slava nad Smrću, a Vrijeme nad Slavom. Na kraju, Vječnost trijumfira nad Vremenom.

Temu trijumfa Slave naručivali su mnogi uglednici od XV. do XVIII. st. kao alegoriju uspješne vlasti i drugih svojih neprolaznih zasluga, od Borsaa d'Estea u XV. st. u dvorcu Schifanoia u Ferrari, do nadbiskupa Franza Lothara von Schönborna u dvorcu Bijeli Kamen u Pommersfeldenu.

U povezivanju po sličnosti jednoj stvari, liku, pojavi pridaje se usporedljivo obilježje druge stvari, lika, pojave. Klovčić je povezao dva istoimena vladara – Makedonca koji je slavu stekao ratom, i kardinala koji ju je stekao šireći vjeru pojmom Slave. Treba se prisjetiti da se uz kardinala Farnesea i papa Pavao III, njegov djed, zvao Aleksandar. Možda nije slučajnost da je Saturn prikazan ispod Aleksandra Makedonskog, dok je ispod kardinalova portreta njegov heraldički znak – stablo *farnie*.

Dosljedni tragači za simbolima i analogijama možda bi mogli naći aluziju na dva Aleksandra i na fol. 36 v i fol. 37.¹¹ Na njima su prikazana dva konjanika – na prvoj ratnik u antičkom oklopu, na drugoj vitez u svečanoj ratničkoj opremi. W. Smith ne nudi u svom komentaru odgovora na pitanje tko bi mogla biti ta dva jahača, a M. Cionini-Visani cijelu minijaturu potpuno izostavlja. S obzirom na odjeću, možda je, opet, posrijedi aluzija na slavnog ratnika koji jaše na njegovom poznatom konju Bukefalu, i onog drugog, viteza-kardinala koji se proslavio na turnirima. Dvije stranice dalje, na fol. 40 v i fol. 41 prikazana je svečanost konjičkog viteškog turnira u Testacciu pred papinskim šatorom Pavla III.

4. Aleksandar Makedonski, Cezar, Oktavijan i Tiberije

U toj grupi motiva povezanih analogijom ne smijemo izostaviti fol. 50 v i fol. 51, na kojima je M. Cionini-Visani iden-

tificirala poprsja rimskih careva Cezara i Augusta.¹² Ispod tih portreta nalaze se četiri figure grčko-rimskih božanstava. Za muškarca u ratničkoj odjeći zlatne boje na lijevoj margini fol. 50 v ispod Augusta W. Smith pretpostavlja da je riječ o grčkom ratniku, možda Ahileju, dok M. Cionini-Visani u njemu vidi lik boga Marsa. Ispod ratnika naslikan je Apolon s harfom. Na desnoj strani, fol. 51, ispod Cezara naslikana je žena u ratničkom ruhu. M. Cionini-Visani prepoznaje djevicu Atenu, a W. Smith smatra da je riječ o Amazonki Pentesileji. Lik s gajdama ispod nje naslikan prema W. Smithu je Marsija, a po M. Cionini-Visani Pan. Pejzaž sa zgradama koji zauzima donji dio obje stranice, što se doima kao arheološka fantazija, prikaz je Tiberinskog otoka. Zašto Klović slika rimske vladare i rimska božanstva na navedenim stranicama?

Kao prvo, pitanje je da li sve zaključke M. Cionini Viani o ovim minijaturama možemo u potpunosti prihvatiti. Npr. pitanje je da li sa sigurnošću možemo na fol. 51 prepoznati Cezara. Poznato je da je on na većini portreta prikazan kao čovjek izrazito mršavog, ispijenog lica, rijetke kose ili proćelave glave.¹³ Car na fol. 51 ima bujnu kosu. Car na f. 50 v, koji ima lovor vijenac na glavi zaista nalikuje liku Oktavijana Augusta. Ispod njega prikazani su Mars i Apolon, dva božanstva koje je August osobito cijenio. Na obje stranice proteže se prikaz Tiberinskog otoka. Augustov mauzolej nalazio se blizu tog mjesta, točnije između via Flaminia i Tiberi. Ispred njega nalazila su se nekoć dva obeliska i dva brončana stupa. Zanimljivo da na Klovićevoj minijaturi na fol. 51 vidimo jedan obelisk, koji bi mogao biti aluzija na lokalitet Augustova groba.

Čini mi se da bi pitanje tko bi mogao biti car na fol. 51 trebalo ostaviti otvorenim. Uz mogućnost da je riječ o idealiziranom Cezarovom portretu, ukazala bih na činjenicu da je Klović mogao naslikati i cara Tiberija, Oktavijanovog pastorka. Valja se prisjetiti da je Krist rođen u vrijeme Augustove, a ubijen u vrijeme Tiberijeve vladavine.

Mislim da i pitanje identifikacije ženskog božanstva ispod ovog cara treba ostaviti otvorenim. Božica odjevena kao Minerva, mogla bi biti božica Roma koja je često bila personifikacija Vječnoga grada. Ona se često na gemama prikazuje pored spomenutih rimskih careva.¹⁴

Zašto Alessandro Farnese naručuje da se naslikaju upravo ova dva cara u njegovom brevijaru? Osim spomenutih veza navedenih careva s Kristovim životom, valja se prisjetiti i činjenice da se Cezar, August i drugi rimski carevi nalaze kao penati u korijenu obiteljskog stabla Farneseovih.¹⁵

Nadalje, čini se da uz izmišljene rodbinske sveze par rimskih vladara s parom Farneseovih, papom i njegovim unukom kardinalom, vezuju i analogije glede njihovih titula, uspjeha i zasluga.

Moguće je naime da je Klović, u duhu svog vremena, možda htio pokazati kako August kao vojskovođa i državnik, kao jedan od prvih velikih vladara dinastije Julijevaca, potsjeća na svog dalekog nasljednika *ponlifexa maximusa* Pavla III, prvog papu iz obitelji Farnese. Valja spomenuti i to da su u vrijeme Oktavijanove vladavine u vječnom gradu podignute mnoge značajne građevine, Augustov forum, Marsov hram i mnogi drugi objekti, koje su Farneseovi iskapali četrdesetih

godina XVI. st. Postavlja se pitanje zašto ove minijature krase stranice s molitvama za *nocturne* u kardinalovom Časoslovu? Možemo zamisliti kako je Alessandro odlazio na počinak moleći nad motivima iz vremena stare slave papinske prijestolnice.

S Augustom i s Cezarom kao svojim velikim pretečama, kao što je poznato, upoređivali su se i dvojica prethodnika Pavla III, pape Aleksandar VI i Julije II. Poput Farneseovih, i oni su za svoje dvorove naručivali umjetnička djela koja su veličala ove careve.

Takva usporedba slavni historijskih ličnosti prema njihovim djelima i važnosti tipična je u retorici od Cicerona do današnjih dana. Prisjetimo se, upravo Ciceron kao jedan od najvećih teoretičara retorike *similitudo* dijeli na tri dijela, savrnavljanje sličnosti osoba (*imago*), djela (*collatio, oratio re cum re ex similitudine conferens*) i poređenje povijesnih činjenica (*exemplum*). Općenito, u retorici se pojedinci i njihova djela mogu uspoređivati s drugim ljudima, njihovim djelima, te, s druge strane, s pojedinim bogovima i božanskim djelima.¹⁶ Nije stoga čudno da u Časoslovu Farnese, koji sadrži i elemente životopisa obitelji, nalazimo tradicionalne retorske postupke. U tom smjeru valja tražiti i opravdanje za grčko-rimske bogove prikazane ispod rimskih careva.

Te dvije minijature nameću još niz pitanja, primjerice zašto je na njima prikaz Tiberinskog otoka, mostovima povezanog s kopnom? Možda bi taj motiv valjalo usporediti s poznatim frizom koji je veliki Donato Bramante bio zamislio za fasadu dvora pape Julija II u Belvedereu.¹⁷ Vasari opisuje da se na njemu nalazila glava Julija Cezara u profilu, tekst koji je veličao zasluge tog velikog rimskog cara, most sa dva luka i cirkus Massimus. Vasari donosi i interpretaciju tog rebusa:

l'ingegno che aveva per mettere il nome di quel pontefice e l'suo, e aveva casi cominciato: Julio II Pont. Maximo, ed aveva fatto fare una testa in profilo di Giulio Cesare, e con due archi un ponte che diceva: Julio II Pont., ed una aguglia del circolo Massimo per Max. di che il papa si rise.... (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*).

E. H. Gombrich pokazuje kako je Bramante uzeo svoju zamisao iz izdanja *Hypnerotomachiae Poliphili* iz 1499. g.¹⁸ Veliki ikonograf nalazi »punti deboli« koncepta u ideji da most sa dva luka prefigurira lik *secundus Pontifex*-a. Je li Klović primijenio sličan rebus na svojoj minijaturi, odnosno da li dva mosta kojima je Tiberinski otok spojen s kopnom predstavljaju dvojicu rimskih pontifeksa, odnosno njihove buduće nasljednike iz obitelji Farnese.

Klović nije prikazao dvojicu Farneseovih na tim stranicama, već je primijenio »model zamjene«, odnosno tzv. »analogiju in absentia«, kako tip analogije u kojoj nedostaje jedan od dva objekta koji se uspoređuju naziva A. Stamač.¹⁹ Farneseovi su u časoslovu implicirani kontekstom. Zamjena je provedena osobama njima »sličnim« po svojim denotativnim svojstvima, Cezarom, Augustom, Sv. Petrom, ili Aleksandrom Madeonskim. Tako su predstavljeni ekvivalentima njihove uzvišenosti. Takva usporedba Farneseovih sa slavim povijesnim ličnostima neodvojiva je od njihova antropocentričnog stava. Riječ je o tipičnoj političkoj alegoriji, kojom taj rukopis, uz one teološko-moralne, obiluje.



Sv. Petar i crkva Sv. Petra, Časoslov Farnese, fol. 108 v
Saint Peter and Saint Peter's church. Farnese Breviary, fol. 108 v



Rimska ruševina i ženska figura, Časoslov Farnese, fol. 109
Roman ruin and female figure. Farnese Breviary, fol. 109

5. Cezarov obelisk, Sv. Petar i papa Pavao III

Valja se s ikonografskog stanovišta osvrnuti još na jedan par manje obrađenih minijatura, fol. 108 v i fol. 109.²⁰ Na lijevoj borduri stranice 108 v naslikan je Sv. Petar, a na donjoj polovici najvažnija kršćanska bazilika, crkva Sv. Petra sa Cezarovim obeliskom lijevo pored nje. Taj se obelisk nekoć nalazio u središtu Kaligulina i Neronova cirkusa, na čijim je ostacima podignuta stara crkva Sv. Petra. Tako je za kršćane kameni obelisk postao simbol Sv. Petra. U doba kad ju je Klović naslikao, papa Pavao III bio je ključni financijer njezine rekonstrukcije u kojoj su sudjelovali mnogi onodobni slavni umjetnici. Na desnoj borduri susjedne fol. 109 prikazana je žena koja u ruci drži tkaninu. M. Cionini-Visani pretpostavlja da je riječ o Tiburtinskoj sibili. Ispod nje, na donjem dijelu te stranice nalazi se minijatura s prikazom ruševina antičkog zdanja ispred kojih je, čini se opet, Cezarov obelisk. Nedavno sam pokušala pokazati da bi se i te dvije stranice, koje nose aluzije na antički i kršćanski Rim, u prenesenom smislu

odnosile na papu Pavla III, Petrova nasljednika, graditelja bazilike, obnovitelja Katoličke crkve i rimskog vladara.

Motiv Cezarova obeliska spaja spomenute stranice. Poznato je da je Donato Bramante bio predložio papi Juliju II da preusmjerni crkvu Sv. Petra s pravca istok-zapad na pravac jug-sjever kako bi se slavni vatikanski obelisk našao ispred crkvene fasade.²¹ Za Bramantea je obelisk bio religijski simbol i kao takav je trebao biti na najsvetijem kršćanskom trgu. Koji je značaj tome davao slavni arhitekt pokazuje i to da je nalagao da se premjesti i grob prvog apostola, nad kojim je bila podignuta stara bazilika. Papa Julije nije htio popustiti. Međutim, pola stoljeća kasnije, Domenico Fontana izradio je za papu Siksta V nacrt i plan premještanja obeliska s mjesta iza sakristije stare crkve gdje se nalazio. Tako je obelisk postavljen na trg ispred nove crkve, a na njegov vrh dodan je križ. Ideja Bramantea da poveže dvije epohe Rima (i dvije velike historijske ličnosti Rima istog imena Julije), napokon je ostvarena. Pojedine faze tog velikog građevinskog poduhvata prikazao je Natale Bonifacio, slavni grafičar iz Šibenika.

I poznati humanist Francesco Colonna u svojoj slavnoj *Hypnerotomachia Poliphili* spominje Cezarov obelisk: *Il quale altissimo Obelisco minima fede ancora da me non si lascia havere, che unaltro conformitate monstrasse, ne similtudine. Non gia il Vaticano. Non il alexadrino. Non gli Babylonici. Teniva in se tanta cumulatione di miraveglia, che io di stupore intensato stava alla sua consideratione. Et ultra molto piu la immensitate dillopera, et lo eccesso dilla subtiigliecia dil opulente et acutissimo ingiegnio, et dilla magna cura, et exquisita diligentia dil Architecto. Cum quale temerario dunque? invento di arte Cum quale virtute et humane forcie, et ordine, et incredibile impensa, cum coelestae aemulatione tanto nellaire tale pondo suggesto riportare?...²²*

To je fantastična zgrada pored obeliska koja se javila Colonna u snu ušla i u svijet likovne umjetnosti. Tako su npr. Maarten van Heemskerck na jednoj svojoj grafici i Francabrigio na slici s prikazom Cezarova trijumfa iz vile Poggio a Caiano u Firenci pokušali dati rekonstrukciju rimske arhitekture koja je nekoć okruživala obelisk.²³ Čini se da su neke slične rekonstrukcije bile poznate i Kloviću, kad je na fol. 109 prikazao rimsku ruševinu pored simbola Cezarovih uspjeha u Egiptu. Klovićeve vedute Rima u Časoslovu Farnese, prepune antičkih citata, ponekad realistički dane, a ponekad kao fantazije bazirane na poznavanju rimske povijesti i suvremenim arheološkim saznanjima, pokazuju da je naš slikar imao pred očima želju nekolicine papa XV. i XVI. st. da glavnom gradu kršćanstva vrate njegovu staru patinu i obnove ga u duhu klasične umjetnosti.

6. Mojsije, Petar, Krist

Neki se parovi stranica s minijaturama pojavljuju kao dopuna ključnim događajima iz svete povijesti u časoslovu, dajući tako naglasak stanovitim značenjskim poveznicama pojedinih likova i epizoda. Tako se doimlje kao odabrane epizode za teološku kontemplaciju o svezama između Starog i Novog zavjeta, tipične u lekcionarima, misalima ili oficijima. Tipičan primjer spona su stranice 104 v i 105, koje se nalaze u ciklusu Muke i smrti.²⁴ Motivi na njima potječu iz Starog i Novog zavjeta i Djela apostolskih Sv. Petra, koje na taj način simbolički povezuju.²⁵

Na fol. 104 v prikazani su, u smjeru odozgo prema dolje, Mojsije s pločom zakona u ruci, krilata alegorija Fame na globusu okruženom lavovima, te pejzaž s prikazom kule Babilonske. Na desnoj strani naslikani su Sv. Petar s mačem, alegorija Fame, a na dnu stranice brežuljkasti pejzaž. U nje-mu se jedva naziru dva lika koji prolaze dolinom između

bregova, jedan jaše magarca (konja?), a za njima hoda drugi čovjek.

Pokušat ću dati jedno od tih mogućih tumačenja. Kao prvo, Mojsije je utemeljitelj starozavjetne crkve, a Petar novo-zavjetne. Jedan je širio slavu Jahvinu u Starom zavjetu, a drugi Kristovu u Novom zavjetu. Koja je vezu između Petra i slavnog zigurata pojašnjavaju iduće stranice, f. 106 i f. 107, na kojima su prikazani motiv Nimrodove kule i Silazak Duha svetoga, kojem je Sv. Petar bio nazočan. Na blagdan Duhove crkva se prisjeća i događaja kada je Petar krstio 3000 neofita. Navedene stranice pripadaju tzv. oficiju Duha svetoga.

Tumačenje kaže da su ljudi gradeći Babilonsku kulu (Postanak 11,1 – 11,9) htjeli približiti se bogovima, postati kao bogovi. Bog ih je spriječio izmiješavši njihove jezike, tako da se međusobno nisu više mogli razumijevati. Teolozi povezuju motiv kule Babilonske uz novozavjetni motiv Silazak Duha svetoga koji je povezao ljude različitih jezika i rasa.

Teolozi smatraju da je »Veliki Babilon« u Ivanovu Otkrivenju, zapravo, Rim, grad u kojem Sv. Petar piše svoju prvu poslanicu. Simbolički, drugi pad Babilona, o kojem govori Ivan u Apokalipsi, jest pobjeda kršćanstva, dolazak Krista, Kralja kraljeva (Otk. 19,1 – 19,6). Kako kaže Petar, »*kamen koji su odbacili graditelji, ... postao je ugaonim kamenom*« (Petrova I, 2,7). Na opisanoj fol. 108 (koja također pripada oficiju Duha svetoga), prikazan je po treći put Sv. Petar, pored svoje rimske bazilike.

Stranice 104 i 105 posljednje su u oficiju križa, neposredno nakon stranica koje prikazuju Krista raspjetog na križu i priču o Mojsiju i brončanoj zmiji. Tako su likovi Mojsija i Petra na tim dvjema stranicama u biti simbolička spona između dva dijela časoslova i pojedinih događaja iz svete povijesti, povijesti spasenja, prikazanih na njima susjednim stranicama. Simbolički, one su putokaz prema invocaciji uzvišenoga događaja Kristova uskrsnuća.

Kao i na drugim minijaturama sakralnog sadržaja u časoslovu, i tu se naziru alegorijsko i anagogijsko značenje izabranih motiva svete povijesti i povijesti spasenja. Analiza kršćanske alegoreze u Časoslovu Farnese otkriva nam na ovom primjeru moralno-teološke dopune tumačenju zadane sakralne tematike časoslova (koju čine obavezne molitve, prikazi iz »*historiae sacrae*«, događaji i komentari iz djela i poslanica apostolskih i asocijacije na pojedine svece). Iza tih individualnih alegorijsko-mističnih interpretacija očito je da stoji autor koncepcije ikonografskog programa rukopisa. Komparativna teološko-biblicistička analiza u kontekstu ikonografsko-ikonološkog istraživanja zasigurno bi mogla pružiti brojna nova saznanja o djelu minijaturista iz Hrvatskog primorja u sadržajnom i formalnom pogledu.

Bilješke

1
O ovom rukopisu v. **M. Cionini-Visani**, *Julije Klović*, Zagreb, 1977. i **W. Smith**, *The Farnese Hours*, New York, s. d. Zahvaljujem prof. Ivanu Golubu, koji mi je omogućio da se podrobnije upoznam sa Smithovim reprintom najslavnijeg Klovićeva djela, što me je i ponukalo na ovaj članak. O nekim ikonografskim specifičnostima pisala sam u tekstu *Julije Klović i Alessandro Farnese*, Radovi Instituta za povijest umjetnosti 19, Zagreb, 1995, str. 93–102.

2
N. Ivić, *Conjectura mentis humane figura i počeci srednjovjekovne historiografije na zapadu*, u: *Tropi i figure*, uredile Ž. Benčić i D. Fališevac, Zagreb, 1995, str. 473–501. O vezama analoškog zaključivanja, analogije i figure sličnosti u srednjem vijeku napisao je **N. Ivić** posebnu studiju, *Domišljanje prošlosti*, Zagreb, 1992, str. 122.

3
I. Prijatelj Pavičić, nav. dj. (1995)

4
E. H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel rinascimento*, Torino, 1978.

5
O fol. 32 v i 33 v. **M. Cionini-Visani**, nav. dj., str. 93 i **W. Smith**, nav. dj.

6
O prikazima Saturna v. **E. Panofsky**, *Umjetnost i značenje ikonološke studije*, Beograd, 1975, str. 69–86 i sl. 42–60. **E. Panofsky**, *Saturno nella tradizione figurativa* u knjizi **R. Kilbansky**, **E. Panofsky**, **F. Saxl**, *Saturno e la melanconia, Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, Torino, 1983, str. 198–200. i fig. 55.

7
G. Rene Hocke, *Svijet kao labirint. Manira i manija u europskoj umjetnosti od 1520. do 1650. i u suvremenosti*, Zagreb, 1991, str. 23–25.

8
E. Panofsky, nav. dj. (1983)

9
Nav. dj.

10
Opširnije uz popis literature o toj tematici vidi u **I. Prijatelj Pavičić**, *Prilog ikonografiji Benkovićevih slika u Schönbornu*, »Kolo« 1, Zagreb, proljeće 1996, str. 87–95.

11
O fol. 36 v i fol. 37 vidi **W. Smith**, nav. dj.

12
O fol. 50 v i fol. 51 vidi **M. Cionini-Visani**, nav. dj. (1977) str. 93. i **W. Smith**, nav. dj.

13
Zahvaljujem prof. dr. Nenadu Cambiju na dragocijenim savjetima vezanim uz spomenute portrete rimskih careva. Portrete Cezara vidi u **P. Ducati**, *L'arte in Roma dalle origini al sec. VIII*, Bologna 1938, tav. XLIII sl. 3 i sl. 4, Oktavijanove tav. LXIV sl. 1 i 2, tav. LXVI, tav. LXVIII, tav. LXXX sl. 2, Tiberijav. LXXXIV, sl. 2. Podatke o Augustovom grobu vidi ibid, str. 111–113.

14
O liku Rome vidi u knjizi **P. Ducati**, *L'arte classica*, Torino 1939, str. 594 i str. 608-fig. 747.

15
L. Arcangeli, *Atlante genealogico della famiglia Farnese* u katalogu izložbe L. Fornari Schianchi – N. Spinosa, *I Farnese*, Parma (Colono) 1995, str. 25–40.

16
N. Ivić, nav. dj. (1995)

17
E. H. Gombrich, nav. dj. (1978), str. 147–148.

18
Nav. dj.

19
A. Stamać, *Teorija metafore*, Zagreb, 1978.

20
O fol. 108 v–109 v. **M. Cionini-Visani**, nav. dj., str. 94. i **W. Smith**, nav. dj.

21
E. H. Gombrich, nav. dj. (1978), str. 147–150. i fig. 106. **M. Pelc**, *Grafički listovi Natala Bonifacija (1537–1592) u Albertini*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 32, Split, 1994, str. 193–218.

22
Nav. dj.

23
E. H. Gombrich, nav. dj. (1978), fig. 107. i 108.

24
M. Cionini-Visani, nav. dj., str. 94.

25
W. Smith spominje da je ova asocijacija »tipa« i »antitipa« bazirana na Isusovima riječima u Ivanovu evanđelju III, 14–15. Američki historičar smatra taj slučaj za »najautoritativniji od svih primjera tipologije« koji su evidentni u rukopisu.

Summary**Ivana Prijatelj Pavičić****A Contribution to the Study of the Farnese Breviary**

The paper considers the principles of composition underlying subjects taken from the Holy Scriptures, Greek and Roman mythology, as well as the lives of members of the Farnese family and used by Julije Klović in his Farnese Breviary. The author is particularly interested in Klović's use of the figure of similarity, especially in the miniatures, where the achievements of some great historical figures are compared with those of the Cardinal Alessandro Farnese and his grandfather Pope Paul III.

The paper proposes that the various aspects of figurative expression used by Klović in the Farnese Breviary as well as his own specific theological commentaries of biblical events transpiring from Klović's selection of representations have up to now been neglected by scholars.

The author believes that by recognizing the principles of Klović's composition one also comes closer to the hidden meanings of the individual pages of his breviary. She therefore uses these principles as the basis of her interpretation of some motifs which are still considered obscure. One of these, she suggests, is the likeness on Klović's plates between great historical figures such as Alexander the Great, Caesar, Augustus Octavianus or Saint Peter, and his patrons who commissioned the manuscript – Cardinal Farnese and his grandfather Pope Paul III. In her text she also offers several examples of analogy, allegory and symbolism found in Klović's famous text. She concludes that the figures of allegory and analogy found in Klović's miniatures should be seen as an essential constituent part of the artistic idiom of Klović's time.