
Горан М. Јанићијевић
(Православни центар за младе Свети Петар Сарајевски,
Република Српска)

ИМПЛИКАЦИЈЕ *ИСТИНЕ* И ЊЕНА ИМАНЕНТНОСТ У УМЕТНИЧКИМ ТВОРЕВИНАМА КАО ФОКУС ИКОНОЛОШКИХ И ХЕРМЕНЕУТИЧАРСКИХ ТУМАЧЕЊА

Анстракт: Схватање да традиционалне ликовне уметности представљају својеврсну *похвалу истини*, садржано у одређеним естетичарским тековинама (Хегел, Хајдегер...) разматра се из перспективе два, рекло би се – сродна метода историје уметности. У оквирима иконолошких традиција појам и питање *истине* појављују се на више нивоа: као својство предмета – слике, на основу схватања да одражава истинитост на онтолошком тј. феноменолошком нивоу али и као методолошки циљ у смислу да се поступак истраживања и тумачења садржаја уметничких дела поистовећује са процесом „откривања истине“. У том контексту разматра се појава *персонификације истине* и њених видова, међу којима је Ервин Панофски издвојио и означио појам „гола истина“ (*nuda veritas*). Наведена тема такође се истражује из перспективе филозофске и историјско-уметничке херменеутике према тековинама Ханса Георга Гадамера, у којима се *појам истине* доводи у везу са искуством уметности.

Кључне речи: Истина, персонификација истине, Ервин Панофски, *nuda veritas*, Ханс Георг Гадамер.

Увод

Повезивање појма *истине* са феноменом *уметности* у данашњим тумачењима дела ликовних уметности инхибира примарна асоцијација на контекстуално фокусирање ка животном реалитету као и гносеолошки учинак на основу научних експеримената. Под-разумевајућа синтеза два појма у шире схваћеном традиционалном стваралаштву, из тог разлога, представља анахронизам у тој мери да се *истина иманентна уметности* изједначава са иконицим постулирањем истинитости на самој слици¹ и

¹ „Ово „construire“ претпоставља, како је то формулисао Ханс Роберт Цевс



Сл. 1. Christoffel Jeger,
Персонификација истине, Преузето из:
R. Van Straten, *Uvod u ikonografiju; teo-
retske i praktične upute*, Zagreb 2003, 34.

Платон и Аристотел отворило је међутим – друго питање: да ли је уметничко дело репрезентује стварност или њену слику? У вишевековном трагању за односом два феномена на основу схватања да је име-назив *Истине* дуготрајније и монолитније „него њен појам“⁷, како у филозофској тако

медијском убедљивости². Разматрање на тему која би се могла дефинисати и на основу секундарног назива зборника радова Ниш и Византија – *Похвала истини*, у контексту теорије уметности води ка Хегеловом тумачењу *истине*³ као карактеристике уметности: „Код Хегела, теза о прошлосном карактеру уметности указује на чињеницу да се у класичној епохи грчке скулптуре оно божанско у појави уметности приказивало непосредно као сама истина“⁴. Однос истине и уметности представља древно филозофско питање на које су још у класичној епохи постојала два, сасвим опречна одговора⁵ у којима је уметност схваћена илузионистички у духу заводљивости и „заблудљивости“ слике у Горгијином „психагошском“ контексту⁶ али и као рефлекс природне истинитости у идеалистички конципираној филозофији. Схватање које су неговали и развијали Сократ,

„неко знање“ (Wissen)... које је више него освртање или посматрање преегзистентне истине: неко сазнање (Erkennen) које зависи од онога умети (Konnen), од опробавајућег делања, тако да су појављивање и произвођење једно.“, M. Imdahl, *Ikoničke studije moderne umetnosti*, Cetinje 2005, 17.

² „Након довршене повijesti slike u informacijsko-komunikacijskom mediju kao svojem umetnome i živome tijelu, nalazimo se pred pitanjem o onome što nakon ekstaze vizualne komunikacije.“, Ž. Pajić, *Dekonstrukcija slike; Od mimezisa, reprezentacije do komunikacije*, Časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti “Tvrđa”, Zagreb 2007, 7/7.

³ „Оно што човек, уплетен са свих страна у коначност, тражи у томе погледу, то је регион неке више, супстанцијалне истине, у којој све супротности и противуречности коначнога могу да нађу своје крајње решење, а слобода своје пуно задовољење. То је регион истине саме по себи, а не регион онога што је само релативно истинито.“, G.V.F.Hegel, *Estetika I*, Beograd 1986, 101.

⁴ Х-Г. Гадамер, *Европско наслеђе*, Београд 1999, 42-43.

⁵ V. Tatarkijevič, *Istorija šest pojmova; Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj; Dodatak o savršenstvu*, Beograd 1976(?), 289.

⁶ I. Draškić Vićanović, Psihagoška teorija umetnosti, *THEORIA* 2, Beograd 2012, 107-117.

⁷ V. Tatrakijevič, *нав. дело*, 290.

и у уметничкој сфери појам истине временом је дивергирао⁸ а антитеза *објективно – субјективно* није се испољавала једино на опажајном већ и на нивоу креативног и научног мишљења. Прекретницу у дискурсивном и поетском дефинисању стваралачке позиције у односу на феномен истине, представљало је Хегелово те потоње – Хајдегерово афирмисање уметности као „посредовања истине“⁹.

Феномен истине као својсто иконолошког метода

„Висока позиционираност“ појма *истине* у претпоставкама иконолошког метода заснована је на ученој сродности стварности (у) уметности са митском свешћу у ширем смислу. У замршеној протоисторији феномена *уметност* и *мит* „делили су“ простор и време а спонтана синтеза готово да онемогућава изоловано посматрање и анализирање елемената. Не само митолошка већ и табуизација уметности проистиче из „недовољно разјашњеног“ порекла митова из домена субјективизације природних и егзистенцијалних феномена, што, према филозофу и инспиратору иконолошког метода Ернсту Касиреру (Ernst Cassirer 1874-1945.) представља један од узрока митолошке свести : „У основи свеколике светости митског бивства лежи светост порекла“.¹⁰ Развој уметности био је на неки начин условљен таквим схватањем света те су уметничка дела каткад убедљивије и непосредније изражавала религијске ставове и идеје него што је то било могуће теологији.¹¹ Осим тога, „имала је у рукама“ модел оприсутњавања невидљивог у видљивом а основна религијска претпоставка јесте да је *истина* тек наговештена у емпиријском типу сазнања. Да је уметност „давала облик истини“ указује натпис поред илустрације у једном отонском кодексу, на који је указао иконолошки настројен аустријски историчар уметности Јохан Конрад Аберлајн (Johann Konrad Eberlein, 1948.): „Noc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum cuius splendor penetram mundum“.¹² Признавање права уметности на „посредовање истине“ трајало је кроз историју цивилизације колико и дејство митолошке свести, кроз сва раздобља у којима су античка и хришћанска култура, према Хегелу, опредељивале симболички приступ¹³ ноуменим појавама и појмовима.

⁸ „Смештање истине у дело јесте произвођење [доношење пред] једног таквог бивствујућег које пре тога још [никада] није било и након тога никада више неће нестати.“, М. Heidegger, *DIAFORA; Spisi o umetnosti*, Cetinje 2008, 46.

⁹ „Рекли смо, у делу је догађај истине на делу.“, *Исцо*, 30.

¹⁰ E. Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika II; mitsko mišljenje*, Novi Sad 1985, 111.

¹¹ H. Belting, *Slika i kult; Istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad 2014, 7-15.

¹² „Ова видљива слика обликује невидљиву истину чији сјај прожима свет.“, J. K. Eberlein, *Sadržaj i smisao: ikonografsko-ikonološka metoda*, Uvod u povijest umjetnosti, Zagreb 2003, 166.

¹³ „Очито је да Хегел овдје има појам симбола који је типично нововјековни. Сибол додуше открива истину и значење, али их уједно и скрива.“, H. Scheider, *Hegelova estetika – metafizika i svršetak umjetnosti*, Obn. Život (52) 1, 1997, 77.



Сл. 2. Париски псалтир, The Byzantin
legacy <https://www.thebyzantinelegacy.com/>



Сл. 3. Париски псалтир, The Byzantin
legacy <https://www.thebyzantinelegacy.com/>

Појам *истине* појављује се као персонификован и у делима ликовне уметности. Кључ за разумевање приказа свакако се налази у делу *Иконологија* Чезара Рипе (Cesare Ripa 1560-1622.). Из тог разлога, холандски историчар уметности Роелоф ван Стратен (Roelof van Straten, рођ. 1952.) у спису о иконолошком методу публиковао је дрворез Кристофела Јегера (Christoffel Jegher 1596-1653.) где је приказана *персонификација истине*. Ово дело преузето је из холандске редакције Рипиног приручника, објављене 1644.¹⁴ (сл. 1) Приказана је млада жена готово нагог тела, изузев драперије обмотане око бедара, левом ногом ослоњена на тле док је десну овлаш положила на глобус. У левој испруженој руци као да држи или придржава *антропоморфну персонификацију* Сунца док јој у десној истовремено почивају отворена и исписана књига и палмова грана. Девојка на темену главе носи капицу као део традиционалне холандске ношње често „виђен“ на Вермеровим сликама, међутим, испод ње, већи део светле косе ове младе жене распуштен је. Познаваоцима Рипиних тековина јасно је да ни један детаљ не може бити схваћен као случајност. То што се десном страном тела „развија путања“ од Сунца ка Земљи значило би да се *истина* открива и долази „свише“ (одозго), укључујући и неоплатоничарске идеје са монотеистичким претпоставкама тј. Платинов акме о *Једном*, које се упоређује са Сунцем: „А како ствар стоји, све то је вечно, зато што начело тога остаје увек исто и не дели се у томе већ остаје цело. Управо зато и све то траје, као што и светлост траје док је ту Сунце“.¹⁵ У карактеру неоплатонства налази се принцип наглашавања повезаности *мноштва* са *Једним* (узроком).

Исписана књига такође је повезана са појмом истинитости на једном апстрактном нивоу епифаније садржаја кроз речи, тако да *истина*, на неки

¹⁴ R. van Straten, *Uvod u ikonografiju; teoretske i praktične upute*, Zagreb 2003, 34.

¹⁵ Plotin, *Eneade VI*, Beograd 1984, 244.

начин, постаје „ствар вечности“, за шта је и сам Рипа дао одређено објашњење: „Отворена књига упућује на то да се у књигама налази истина о стварима и зато је бављење књигама блиско знању и знаности“.¹⁶ Сродан контекст уочава се у приказу персонификације Софије – Премудрости из Грачанице. Полусавијени ротулус на коме се назире текст као и прибор за писање симболизују једну „законодавну и вечну истину“, откривену у Причама Соломоновим. Сличан детаљ на минијатури Библије из Акре кључан је за разумевање *исписаних листова и прибора за писање* на средњовековним илустрацијама Псалтира и Јеванђеља. Упркос развијеном и профилисаном „арсеналу“ средњовековних *персонификација*, попут *премудрости, инспирације, пророштва*, појам *истине* је магловито изражен на нивоу под-разумевања. Пре него што још једном буде скренута пажња на *персонификацију истине* из Богородице Љевишке, раније тумачене у радовима Светозара Радојчића¹⁷ и Ивана Ђорђевића¹⁸, неопходно је вратити се на Јегерову „конструкцију“. Иконолошка претпоставка јесте да нага млада жена не представља истину по себи већ *персонификацију појма*. Свакако да је Чезаре Рипа формализовао једну устаљену и веома раширену традицију да се мушки или женски пол персонификованих појмова одређује према родном облику речи којом су знаменовани на језику којим је писан текст. Хеленска реч (ἀλήθεια), латинска – *veritas* као и словенска – *истина*, женског су рода. Да је у питању принцип који је под-разумеван и у средњовековном црквеном сликарству указују бројни примери са минијатури из Париског псалтира (X столеће). Тако је *персонификација ноћи* са минијатуре *Молитва пророка Исаје* приказана у женском роду као што је и именица νύξ док је јутро у виду дечака – мушког рода као и именица ὄρθρος. На минијатури са приказом борбе Давида и Голијата (сл. 2) обе персонификације су женског рода као и њихови називи δύναμις (крепост, снага) и ἀλαζονεία. Истоветан је случај са *персонификацијом покајања* (преумљења) – μετάνοια, која се односи на Давидово житије. На минијатури где је псалмопевац и пророк приказан како компонује псалме, *персонификације мелодије и еха* женског су рода као и именице μελωδία и ἔχω. (сл. 3) Поред тога што је идентитет наведених ликова женског



Сл. 4. Света Параскева, манастир Доња Каменица, фото Народни музеј Зајечар

¹⁶ Исто, 33.

¹⁷ С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Нови Сад 2010, 99.

¹⁸ И. Ђорђевић, *Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку*, Зборник за ликовне уметности Матице српске, (Нови Сад 1973), 13-26.



Сл. 5. Ерос и Психа (Хиполит и Федра), палата Алтемпс, Народни музеј Рим, фото аутор

рода установљаван на иконографији античких муза¹⁹, „персонификација одјека“ евоцира и појаву љупке нимфе Ехо.

Јегерова *персонификација истине* делимично упућује на неке одлике богиња Тихе или Изис али пресудан темељ њеног значења јесте да је приказана у соларном контексту где Сунце представља основ идентификације појма. Не само да ове чињенице указују на неоплатоничарски контекст већ и на релацију појмова *Сунце* и *правда* у хришћанској химнографији и алегоријском стилу списа Климента Александријског²⁰.

Из ове перспективе разговетнија је и *персонификација истине* из Богородице Љевишке: попут њене антитезе – *сенке*, приказана је као млада жена, што одговара родном облику појма у словенским језицима. Рипида са Христом Емануилом у соларном контексту евоцира хелиоморфне приказе Христа, попут примера са „златног мозаика“ из маузолеја испод цркве светог Петра на Ватиканском брегу из IV столећа. У нешто другачијем контексту *персонификација истине* појављује се у зидном сликарству цркве св. Николе у селу Брезова код Ивањице²¹ из тридесетих година XVII столећа.²² За разлику од примера из Богородице Љевишке са антитетичким односом *истина – сенка*, персонификацији истине у овом храму

„супротстављена“ је сродна, идентификована као *правда*. Како се ова два појма појављују као „истоветна“ (истоврсна)²³ поставља се питање на чему је, онда, заснован антитетички однос (?). Кључним се чини садржај псалма XI-XII на који пажњу скреће Јанко Радовановић, наводећи овај део текста у преводу Ђуре Даничића: „Истина ће изникнути из земље

¹⁹ „Атмосфера радне собе хеленистичких писаца дочарана је ликовима муза које инспиришу ауторе. Однос девојалка према јеванђелистима сасвим је присан, то нису строге, богато искићене персонификације врлина, већ блиске сараднице које помажу писца у његовом раду.“, С. Радојчић, *Одабрани чланци и студије (1933-1978)*, Београд/Нови Сад 1982, 69.

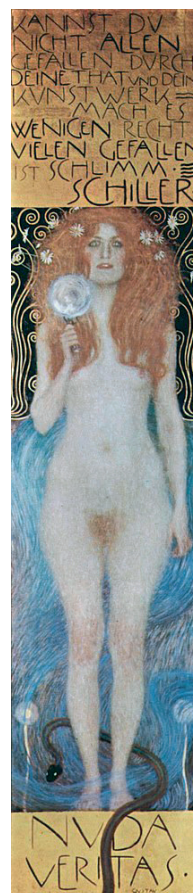
²⁰ „Сунце не обасјава само небо, него своју светлост излива на целу васељену – на копно и на море. Нема предела у који та светлост не би могла продрети; нема тако скривеног угла у кући који би остао неосветљен. Логосова светлост ништа мање није свеобухватна. Не постоји у човековом животу ништа толико унижено, да не би могло бити осветљено зрацима његове светлости.“, Климент Александријски, „Стромате; књига седма“, *Оци и учитељи цркве века; Климент Александријски/Тертулијан*, Србиње/Ваљево/Београд 2008, 325.

²¹ Ј. Радовановић, *Две иконографске особености на живопису цркве у Брезови код Ивањице*, Саопштења XXXV-2003; XXXVI-2004, (Београд 2006), 201-204.

²² Р. Станић, *Црква Светог Николе у Брезови код Ивањице*, Саопштења XXV-1993, (Београд 1993), 99.

²³ Ј. Радовановић, *нав. дело*, 201.

и правда ће с неба приникнути (доћи)²⁴. Док је појам истине дакле поистовећен са идејом *анабазије*²⁵ правда „користи сасвим другу, силазећу путању“ те оличава процес *катабазије*²⁶ а тачка сусретања постаје кључна, схваћена у сотеролошком контексту. Положај и гестови персонификованих појмова потврђују ову тезу а чињеница да су приказани у женском роду – Рипине иконолошке премисе.²⁷ При томе, као и код персонификација у Богородици Љевишкој, између појединачних приказа *истине* и *правде* у цркви св. Николе постоји узрочно-последична веза. Поједностављено речено, претпоставка „долазеће правде“ јесте *оваплоћена истина*. У основи је дакле тема *парусије* у којој су Христов први и други (последњи) долазак симболизовани наведеним феноменима. Тиме се композиција из цркве у Брезови квалификује као алегорична Христовог доласка (Христових долазака) тј. представља извесну *сотеролошку парадигму*. Када је персонификација истине у питању, на основу упоређења са аналогијом из Богородице Љевишке и њених иконолошких премиса (Сунце, јутро, Хелиос-Сол), постаје јасно да је њено својство да осветљава. Положај фигура и њихов међусобни однос на наведеној композицији указују на континуитет симболичког мишљења у источно-хришћанској културолошкој сфери а са друге стране – тумаче и чине разумљивијом данашњим перцепијентима персонификацију из холандског издања Рипине *Иконологије*. У конституцији Јегерове *персонификације истине* већ је уочена нагота, што је, повезујући принцип нагости са појмом истине у античком контексту Ервин Панофски апострофирао приликом тумачења Тицијанове слике „Света и профана љубав“ из 1515.²⁸ На спонтан иконолошки начин дошло се до израза „гола истина“: „Тако је лик *nuda Veritas* постао једна од најпопуларнијих персонификација у уметности ренесансе и барока; већ смо се сусрели с њом у многобројним сликама „Истина коју открива Време“. А нагота као таква, нарочито контрастирана са својом супротношћу, почела је да се схвата као симбол истине у општем филозофском смислу“.²⁹ Свакако, реч је пре свега о платонистичкој концепцији, израженој код Плотина а до Тицијана доспеле посредством дела Марцилија Фићина.³⁰ Појам *nuda Veritas*, међутим, карактерише дихотомија



Сл. 6. Густав
Кимт, Нуда
Веритас, 1889.

²⁴ Исто, 201-202.

²⁵ ἀνάβασις-уздизање

²⁶ Κατάβασις-спуштање

²⁷ R. van Straten, *нав. дело*, 33.

²⁸ E. Panofski, *Ikonološke studije; humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd 1975, 124-128.

²⁹ Исто, 127-128.

³⁰ „Гледано у цјелини, управо ова концепција једне *infinita virtus* духа, концепција његове рефлексивности и креативности – упркос његовој тјелесној, проблемскиодређујућој повезаности са неоплатонством, августиновском и томистичком традицијом- чини Фићиново мишљење *отвореним* за прелаз у нови

античко-филозофске и хришћанско-теолошке перспективе. Премда је још код Плотина телесна лепота афирмисана као модел хипостазирања духовних вредности, у оквирима средњовековне црквене иконографије нагост је симболизовала неку врсту недостатности – шкртост, бестидност.³¹ Виолентија приказивања нагих фигура, стога, уочава се на сценама „кажњавања за грехове“ у оквирима композиције Другог Христовог доласка – Страшног суда. Постоје међутим и супротни примери: тако у житију преподобномученице Параскеве Римске у јужној кули Богородичине цркве у Доњој Каменици, у сценама мучења, светитељка је приказана нагог тела. (сл. 4)) На свој идеопластички начин, живописац је сугерисао да је реч о лепој младој жени облих телесних обриса, чиме је истакао величину њеног жртвовања за Христа. Почелица украшена бисерима и „античка“ поза са смиреним гестовима, преузета из обрасца *оранс*, указују на неки „дашак ренесансе“ у средњовековној уметности источног хришћанства. Уз неке значајније о којима није могуће овом приликом расправљати, то представља, премда маргинални али ипак један од индикатора за нешто касније датовање сликарства у кулама цркве у Доњој Каменици у односу на раздобље владавине Михаила Шишмана..

Персонификована истинитост, како је већ предочено, у тесној је вези са појом *лепоте* не само у неоплатоничарском контексту већ и према естетичарским тумачењима, попут Шелинговог: „Љепота а и истина по себи или по идеји једно су – Јер истина по идеји исто је тако као љепота идентитет субјективног и објективног, само је она субјективно или узорито сагледна као што је љепота одражено или објективно“.³² Међусобни антитетички однос Венера близнакиња, који је Панофски „декодирало“ на Тицијановој слици, постаје кључан за појам *истине иманентне уметничком делу*: како би иначе долазило до (нео) платоничарског повезивања *истине* са идејама *доброг* и *лепог* уколико не постоји одређена супротност (?) и то не као принцип негације већ као ефекат допуњавања. Естетичарска аналогија таквим схватањима уочава се опет у промишљањима Фридриха Вилхелма Јозефа Шелинга, који полазећи од једног навода из Винкелманове „Историје античке уметности“, у експозеу о *симболичком значењу људског лика*, саопштава: „Умијеће да се прикаже нагост потенцира се овдје само тиме што се органску форму даје спознати и страним медијем; и што мање непосредно, што више посредно она овдје приказује, то љепши бива тај дио умјетности. Међутим, драперија остаје ипак увијек подређена нагости, која је истинска и прва љубав умјетности“.³³ Извесност иконолошког декодирања слике, заснованог на захтеву *истине*, из наведених разлога условљена је односом приказане нагости и застртости тела. Поједностављено речено, истраживач још на

вијек. Не напослијетку, Фићиним властитим даљим развијањем ових филозофско-теоријских потенцијала у њему остаје очувано штошта од „старога“, што се надаље, плодотворним преображајем, показује кадрим за истину.“, В. Бајервалтерс, *Платонизам у хришћанству*, Нови Сад 2009, 284-285.

³¹ Исто, 15.

³² F.W.J. Schelling, *нав. дело*, 22.

³³ Исто, 247.

нивоу *предиконграфске дескрипције*³⁴ треба да тежи прецизном опажању начина на који је неко тело застрто или откривено тј. – да утврди шта заправо тканина открива а шта покрива. На бројним приказима *сусрета Диониса и Аријадне на Наксу* са касноримских фресака из градова подно Везува као и мермерних саркофага из раздобља од II до IV stoleћа, „божански принцип“ оличен у Дионису као парадгми *плодности, обнављања и васкрсавања*, на основу повезивања *хтонске и целесталне* сфере, наглашен је његовом наготом. Аријадна, са друге стране, приказивана је као обмотана око бедара или како је силени откривају да би је предочили небеском женику. Истоветна иконографска схема примењивана је на приказима Ероса/Амора и Психе, где је младић потпуно наг са крилима налик орловим док је девојка обмотана око бедара и има крила лептира.

Иконолошко истрајавање на генези иконографских типова³⁵ управо у овом домену потенцијално остварује значајан учинак што би се могло показати на примеру дводелне скулптуре из Лудовиси колекције, смештеној у палати Алтемпис римског Народног музеја. (сл. 5) Премда одступа од иконографског типа који репрезентује преко двадесет познатих примера статуа је названа „Амор и Психа“. Може се претпоставити да су лук у младићевој руци и положени тоболац за стреле као и гест женске фигуре са асоцијацијом на поступак Психе којим је завољила своју знатижељу навели кустосе и ауторе поставке да на овај начин идентификују описану дводелну статуу. Упркос одсуству очуваних аналогича бројни детаљи указују на то да је реч о Хиполиту и Федри: лук и стреле заправо припадају Аремиди, чијег је култа поклоник био Тезејев син али и пратилац те помоћник-слуга у лову.³⁶ Његов гест свакако треба тумачити као указивање на Артемиду а одбијање нечасне понуде „правдано“ је заветом девичанства. Од Ероса/Амора диференцира га „недостатак“ крила. Његова телесна грађа и покрети грацилнији су него код приказане жене, чије су снажнија фигура и гестуална сугестивност требало да укажу на Федрину активнију улогу те су стога несвојствени античком моделу приказивања жена у ширем контексту. Такође јој „недостају“ лептирова крила као основ повезивања са приказима Психе. Значајан детаљ представља њена одећа: са торза је спала тканина чиме је обнажен горњи део тела док је опасаност у струку онемогућила нагост бедара. Тумачећи саркофаг са Хиполитом и Федром из Салоне (поч. IV stoleћа) Зринка Буљевић закључила је да Федрино огољено раме представља „оличење њене грешне жеље“³⁷ што је делимично прихватљиво из перспективе касноантичког етоса и уметности али се не може применити код тумачења наведене римске скулптуре, свакако настале на основу неког хеленског узора са краја класичне и почетка хеленистичке епохе. Прихватљива је са друге стране Шелингова теза да су древни Хелени били веома удаљени „од оног лажног и нечедног

³⁴ Е. Panofski, *нав. дело*, 24-31.

³⁵ Ј. Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 107.

³⁶ Z. Buljević, „Ergo sit Hypolitus“, *Opvs. Archeol.* 21, Split 1997, 122.

³⁷ Исто.

стида, који се назива децентношћу³⁸. Федра ипак није могла бити у потпуности деификована личност и отуда је само делимично нага, што би могло рефлектовати и претпоставке дуготрајног митолошко-књижевног процеса њеног „оправдавања“, почев од друге верзије Еурипидове драме, која је до нас доспела под називом „Овенчани Хиполит“ (Hippolytos stefanias), настале са тим циљем³⁹ преко Сенекине верзије све до Расинове (Jean Racine 1639-1688) трагедије „Федра“, где је аутор „мобиблисао све снаге“ да хероину прикаже бар као дихотомно моралну личност. И док Еурипид у „Овенчаном Хиполиту“ Федру „аболира“ тако што њену пожуду тумачи као Афродитину освету Хиполиту као и фокусом на хеленском схватању да опирање греху представља херојски чин, Расин је оправдава тезом да „никад“ не би починила ово грешно дело да није мислила да је Тезеј већ мртав.⁴⁰ Такве околности ишчитавају се у слојевима наизглед једноставног синопсиса дводелне статуе из римског Народног музеја. Свакако да је наведене елементе на сличан начин уочио још Јохан Јоаким Винкелман, приликом идентификације мермерне скулптуре „Хиполит и Федра“, за коју се претходно сматрало да представља „наводног Папирија и његову мајку“.⁴¹ Велика је вероватноћа да се, заправо – ради о истој скулптуралној групи. Као што се етичка, животна истина не може објективније сагледавати кроз искључивост и једнозначје, естетичка истинитост на уметничким приказима исказивана је прикривањем недостатности и кроз „уздржавање“ од наративности са циљем редукције свега што је схватано као *ружно*⁴², односно – „неестетско“.

Поистовећивање појма *nuda veritas* са појавом Афродите/Венере код Ервина Панофског, стога, засновано је на митолошком и архетипском контексту. Наиме, ова богиња љубави и Зевсова/Јупитерова кћи, за разлику од других жена, на скулптурама је увек приказивана нага због чега је постала парадигматична за бројне женске актове кроз историју уметности, како год они били идентификовани и контекстуализовани. Чак и слика под називом „Nuda veritas“ Густава Климта (Gustav Klimt 1862-1918.) из 1889. (сл. 6) упркос „демитологизованом“ приказу женског тела, на основу „незастрости“ и малог округлог огледала у руци, читује се

³⁸ F.W.J. Schelling, *нав. дело*, 247-248.

³⁹ М. Sironić, *Rasprave o helenskoj književnosti*, Zagreb 1995, 180.

⁴⁰ Ž. Rasin, *Fedra* (предговор), Beograd 2017, 8.

⁴¹ „Исто је тако било неосновано без икаквог пажљивог посматрања крстити једну групу у Вили Лудовиси као тобожњег Папирија с мајком, а Диво у лику младог човека налази лукави смешак, од којегодиста нема ни трага. Та група представља пре Федру и Хиполита, чија фигура у лицу показује запрепашћење због мајчине љубавне понуде.“, J. J. Винкелман, *Историја древне уметности*, Сремски Карловци/Нови Сад 1996, 69.

⁴² „Ружно би радо прескочио, радо ублажио; али како му његова композиција није допуштала ни једно ни друго, није му друго остало него да га покрије? – што није смео да наслика оставио је да се наслути.“, G. E. Lesing, *Laokon ili o granicama slikarstva i poezije*, Beograd 1964, 14.

као нека „Венера на прагу XX stoleћа“. На једном каснијем Климтовом цртежу, свакако проистеклом из ове слике, светлосни зраци шире се од рубца огледала.

Иконолошко фокусирање на садржај уметничких дела, на *ut pictura poesis* као и на детекцију истинитости у домену тумачења – представљали су и основ критика метода: „Сви су се приговори, више или мање једногласно, слијевали у један: иконологија је промашила „умјетнички карактер“ дјела, који треба тражити у форми“.⁴³ Сложивши се донекле са констатацијама овог типа али не и са тако дефинисаном перспективом Аберлајн је закључио да је у оквирима иконолошких истраживања и тумачења фокус увек био усмераван ка артефактима, каја су на основу сложености значења и парадигматског проседеа етаблирани као ремек-дела. Иконолошко „декодирање значења“ слике као „похвале истини“, опет је постало актуелно на почетку трећег миленијума, када је у европској култури „изгубљен митолошки код“.

*Двострука премисаоност феномена истине у херменеутичком
полазишту Ханса Георга Гадамера*

Феномен *истине* испољава се дихотомно у домену херменеутичких истраживања и тумачења Ханса-Георга Гадамера: на емпиријском нивоу – као аутентичан гносеолошки основ и својсто уметничких проседеа али и као истраживачки супстрат у домену херменеутичких проницања у садржај уметничких дела сликовног карактера. Феноменолошка аналогност појмова *истине* и *уметности* афирмише историјско-уметничку херменеутику као метод у којем се препознају и неки иконолошки принципи. Питање *искуства* заправо представља основ ширег спектра применљивости једног, у основи – филозофског (естетичатског) метода временом прихваћеног и у области теорије уметности. На основу учинка иконолошког као и неких других метода историја уметности се током XX stoleћа развијала и у правцима који су „допуштали“ извесни степен дискурзивности. Премда сродна естетичарским промишљањима историјско-уметничка херменеутика „поседује и извесне инструменте“ за непосредније и поуздано тумачење уметничких дела. Оба сегмента уочљива су у тековинама херменеутичара Ханса Георга Гадамера.

Првонаведени принцип уочава се већ на нивоу готово манифесталног наслова Гадамеровог дела *Истина и метод; основи филозофске херменеутике*⁴⁴. Код повезивања појмова *сазнања* и *истине* у емпиријском контексту⁴⁵ уз примедбу да се такво схватање „опире“ научној методологији⁴⁶, Гадамер се позива на *искуство уметности*⁴⁷, које, по њему, превазилази оквире дефиниције предмета (истине),

⁴³ J. K. Eberlein, *нав. дело*, 168.

⁴⁴ H-G. Gadamer, *Istina i metod; osnovi filozofske hermeneutike*, Beograd 2011.

⁴⁵ *Исто*, 23.

⁴⁶ *Исто*, 24.

⁴⁷ *Исто*, 25.

поставиљене у домену „научне свести“: „У искуству уметности имамо посла с истинама које суштински надилазе област методског сазнања, а исто се може тврдити и за целину духовних наука, у којима се, додуше, наша историјска традиција у свим њеним облицима претвара у *предмет* истаживања, али у исти мах она *долази до изражаја у својој истини*“.⁴⁸ Синтетичност херменеутичког метода, потекла из „свеобухватне сфере“ предмета традиционалне естетике као и научних схватања из раздобља „рушења подела“ између научних области и дисциплина од почетка XX столећа.⁴⁹ Схватање укупног опажљивог света као „херменеутичког универзума“, те парадигматичност таквог приступа за посматрање и тумачење уметничких дела, приближили су филозофску и историјско-уметничку херменеутику иконолошким тековинама. Уз структурализам Ханса Зедлмајера, називу се оквири једне методолошке сфере са фокусом на феномену истине у предметном и методолошком домену. Према су представници ових трдиција били склони да се лаконски изјашњавају о томе, питање *образовања* показало се кључним за дубље проницање у бит уметничких дела те му је Гадамер у наведеном делу посветио читаво поглавље⁵⁰ као и појму – *укуса*.⁵¹ Гносеолошки проблем у херменеутичком контексту дефинисан је као „сазнавање истине“, која се појављује у искуству уметности.⁵² Тиме је самој уметности „потврђено право“ *посредовања истине*, на начин различит од научног. Филозофски корени историјско-уметничке херменеутике нису очигледни једино на основу дефиниције предмета где се тежило истини на онтолошком, односно – феноменолошком нивоу већ и у начину примене метода код тумачења конкретних артефаката.

Претпоставка *истине*, која се открива кроз уметнички чин те бива хипостазирана у делима уметника, представља генерички подстицај уметности као феномена од самих њених, магловито сагледаваних почетака. Данашња ревитализација појма, као последица скептицизма XX столећа и увођења експеримента у уметнички проседе, представља разлог неопходности истраживања појма *истине иманентне уметности*, као тековине која је генерисала традиционалну европску културу. Све је извеснија да данашње генерације губе конекцију са традицијом у ширем смислу. Избором два по дискурзивности карактеристична приступа предмету тј. метода историје уметности, кроз разматрање на наведену тему, тежило се синтези као основи потенцијално дубљег разматрања *слике* као феномена. Фокус је најпре био усмерен ка сфери коју опредељује појам

⁴⁸ Исто.

⁴⁹ „Тај је захтјев проистјечао из жеље за пуним познавањем повијесних процеса, које ваља предочавати у разним дисциплинама и разим методама.“, J. Bialostocki, *нав. дело*, 99.

⁵⁰ H-G.Gadamer, *нав. дело*, 38-64.

⁵¹ Исто, 69-78.

⁵² Исто, 145.

голе истине Ервина Панофског да би се доспело до херменеутичарског декодирања слике на основу „подразумевања истине“ Ханса Георга Гадамера.

Основна претпоставка херменеутичарског тумачења једног уметничког дела јесте да за данашњег перципијента оно представља неку врсту „шифроване поруке“ из прошлости: „Утолико се више морамо питати: може ли приказивање митских садржаја из достојанстено присног, а ипак невероватно далеког грчког свијета какав је обликован у епу и драмама, и данас још постојати умјетнички веродостојним?“⁵³ Основне Гадамерове премисе јесу да уметничко дело представља *непрепознатљив склоп препознатљивих елемената* те да се „декодирање“ садржаја заснива на *искуству*. На основу непосредног животног искуства, дакле, идентификују се елементи и њихово значење али оно представља и основ коначне синтезе. Свакако, неопходно је и одређено профилисано знање и његова управљеност на предмет тј. његовим изворним карактеристикама: „Захваљујући Јакобу Буркхарту и Фридриху Ничеу данас смо опћенито свесни да Грци нису били оно што нам је приказивао класицизам оним узором племените човјечности. Хуманистичка предаја данас стјече властиту оштрину управо тиме што непрестано испитујемо позадину на којој се уздиже аполонска ведрина грчке умјетности.“⁵⁴ Таква врста знања и емпиријске осетљивости била је неопходна и код тумачења дводелне статуе *Ерос и Психа* (?) тј. *Хиполит и Федра*; при томе ни један детаљ, попут обнаженог торза жене, положаја ногу на релацији *активно-пасивно*, положаја шака или усмерености погледа не може бит схваћен као секундаран: „Ухођење, потиштеност, лудило, несрећа, болест, смрт, љубав, мржња, ентузијазам, хвалисање, љубомора, цијели тај паноптикум људских патњи и страсти који су Грци доживљавали као збиљу божанских ликова, ни нама није непознаница. Сви ми познајемо темељно искуство да нешто погађа човјека и како га погађа.“⁵⁵ Тако фокусирана али и „ослобођена“ свест неће снажну женску конституцију довести у везу са појмом душе, за коју се сматрало да је сачињена од неке „финије супстанце“. Осим тога, према консеквентном схватању Психа је пасивна појава и тешко може бити изражена одлучним и сугестивним покретима. Преко идентификације појма покрета доспело се до Гадамеровог „мимичког“ својства предмета и адекватног тумачења уметничких слика на основу гестова приказаних елемената – људи, животиња, биљака па чак и не-живих предмета са потенцијалом одређеног значења. Према њему, није занемарљиво ни то „у ком правцу плови брод“ приказан на некој слици. Тако се може закључити да је „Гадамеров кључ за декодирање смисла неке слике“ пронађен на нивоу учинка гестова у конституцијама уметничких дела: „Гесте су нешто потпуно тјелесно – и нешто потпуно душевно. Нема ту ничег унутарњег што се разликује од гесте, што се одаје у њој. Оно што геста казује као геста у цјелости није њезин смисао. Стога је свака геста уједно затворена

⁵³ H.G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, Zagreb 2003, 236.

⁵⁴ Исто, 237-238.

⁵⁵ Исто, 239.

на загонетан начин. Колико год одаје, толико задржава тајну. Јер у гести бљеска битак смисла, а не знање о смислу.⁵⁶ За такво, рекло би се – лаичко тумачење уметничких дела на коме је инсистирао и Ервин Панофски⁵⁷, неопходан је спој у хуманистичком духу образованог посматрача и његове емпиријске транспарентности.

У наведеном Гадамеровом излагању, коначно – уочавају се и основе, на којима се херменеутички метод доводи у исту равн са иконолошким тумачењима уметничких тековина; знање је премиса тумачења „сваке уметности“ и сваког дела у којима се открива извесно (архетипско) значење али током аналитичко-синтезујућег процеса неопходно је да буде потиснуто (у подсвест) како би несметано и спонтано делало – искуство.

Горан М. Јанићјевић

(Православни центар за младе Свети Петар Сарајевски, Република Српска)

IMPLICATIONS OF TRUTH AND ITS IMANNITY IN ARTWORKS AS A FOCUS OF ICONOLOGICAL AND HERMENEUTIC INTERPRETATIONS

Based on the view that traditional fine arts represent a certain „praise of truth“, the research is based on methodological procedures of discovering and interpreting the concept of truth in works of art. First within the framework of the iconological method, depictions of personifications of truth are analyzed, starting with examples from the Dutch edition of Cesare Ripa's Iconology, as well as on the basis of other samples from medieval and Renaissance art. Based on the analysis of Titian's painting Holy and Profane Love, made by Erwin Panofsky, it can be seen that bodily nudity in the humanistic context represented a model of symbolizing the notion of truth. This is how we came to the phenomenon of „naked truth“- nuda veritas, whose appearance in the further exposition follows the painting of the same name by Gustav Klimt. Based on that, it was concluded that the identifications of classical ancient mythological depictions are more reliable with the application of iconological experiences, which is shown on the example of the two-part statue of Eros and Psyche (?) Or Hippolytus and Phaedra from Ludovisi from the collection of the Roman National Museum. The same example was used in the research of the effect of historical-artistic hermeneutics on the basis of the theory of Hans Georg Gadamer. The hermeneutic understandings of works of art as unrecognizable sets of recognizable elements as well as the procedures of interpreting images based on the effect of gestures of depicted personalities, animals, plants and even objects with the potential meaning are also pointed out.

⁵⁶ Исто, 242-243.

⁵⁷ „Да бисмо схватили ове принципе нама је потребна једна ментална способност слична оној коју поседује дијагностичар – способност коју не могу да означим боље до прилично дискредитованим термином синтетичка интуиција и коју може боље развити неки талентовани лаик него неки стручњак-ерудита.“, Е. Panofski, *Ikonołoške studije; humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, Beograd 1975, 29.