

BILDERATLAS MNEMOSYNE: IDEJA, KONCEPT I DJELO

Cvetko, Lea

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:172:605412>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-28**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)



UNIVERSITY OF SPLIT



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Splitu

Filozofski fakultet

Odsjek za povijest umjetnost

Bilderatlas Mnemosyne: ideja, koncept i djelo

Diplomski rad

Studentica: Lea Cvetko

Mentor: izv. prof. dr. sc. Ivana Čapeta Rakić

Split, 2022.

Sadržaj:

1. Uvod.....	1
2. Sažeti životopis Aby Warburga	2
3. <i>Pathosformel</i> i <i>nachleben der antike</i>	4
4. Bilderatlas Mnemosyne: koncept i materija projekta	8
5. Ploče A, B i C	10
5.1. Ploča A	10
5.2. Ploča B.....	12
5.3. Ploča C.....	14
6. Ploče 1, 2 i 3.....	15
7. Ploče 4, 5, 6, 7 i 8.....	19
7.1. <i>Pathosformel</i>	19
8. Ploče 20, 21, 22, 23, 23a, 24, 25, 26 i 27.....	27
9. Ploče 28-29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 i 36	45
10. Ploče 37, 38 i 39.....	57
11. Ploče 40, 41, 41a i 42	62
12. Ploče 43, 44, 45, 46, 47, 48 i 49.....	70
13. Ploče 50-51, 52, 53, 54, 55 i 56.....	83
14. Ploče 57, 58 i 59.....	92
15. Ploče 60 i 61/64.....	97
16. Ploče 70, 71, 72, 73, 74 i 75	99
17. Ploče 76 i 77.....	105
18. Ploče 78 i 79.....	108
19. Zaključak.....	110
20. Bibliografija	112
21. Slikovni izvori:.....	118

1. Uvod

U ovom diplomskom radu naslovljenom *Bilderatlas Mnemosyne: ideja, koncept i djelo*, kao predmet rada odabran je *Bilderatlas Mnemosyne*, najveći, posljednji te ujedno i nedovršeni projekt njemačkog povjesničara umjetnosti, antropologa i kulturološkog znanstvenika Aby Warburga. Warburg i njegovi radovi već duže vrijeme me zaokupljaju kao neiscrpan izvor zanimljivosti u kontekstu pristupa umjetničkom djelu i procesu istraživanja istog te kontinuitetu razvoja umjetničkih tekovina. Dakako, Warburg u struci povijesti umjetnosti glasi za oca ikonologije, odnosno ikonološke metode analize umjetničkog djela, a ta je metoda instrumentalizirana upravo projektom *Bilderatlas Menmosyne*. Fascinira me Warburgov tok misli te volumen prostora i vremena koji su ovim projektom obuhvaćeni. S obzirom na to da su već mnogi tekstovi napisani na temu Warburga i njegova Atlasa, kao cilj ovog diplomskog rada odabrala sam pregled projekta *Bilderatlas Mnemosyne* u njegovoj zadnjoj verziji. To podrazumijeva analizu same materije projekta i koncepta na samom početku, te potom analizu svake od drvenih ploča sa prikvaćenim umjetničkim sadržajem koje ovaj projekt sadrži. Kako je ploče Warburg podijelio u grupacije, tako sam podijelila i poglavlja diplomskog rada. Svaka će grupacija ploča biti zasebno poglavlje koje će sadržavati podpoglavlja s analizama ploče te grupacije. Također, svakoj od navedenih ploča bit će pridružena i fotografija iste radi lakšeg praćenja teksta. No prije nego krenem u analizu samog rada, valja reći nekoliko riječi o Aby Warburgu i njegovim pojmovima kovnicama *pathosformel* i *nachleben der antike* u zasebnim poglavljima.

2. Sažeti životopis Aby Warburga

Bildertlas Mnemosyne najvažniji je rad i istraživanje njemačkog povjesničara umjetnosti, antropologa, filozofa i kulturološkog znanstvenika Aby Warburga. Warburg je rođen 13. 6. 1866. godine u Hamburgu u bogatoj židovskoj bankarskoj obitelji. Kao dijete odbijao je sve planove i ciljeve koje su mu postavljali roditelji te je pokazao interes za arheologiju, povijest i povijest umjetnosti, a njegova istraživanja i životni put usmjerit će ga i na antropologiju, filozofiju te psihologiju. Godine 1886. upisuje u Bonnu studij povijesti, povijesti umjetnosti i arheologije gdje je započeo uže oblikovanje svojih interesa okružen velikim imenima poput Kalra Justija i Karla Lamprechta. Završetak studija odlučio je provesti u Firenci radeći svoju doktorsku disertaciju na temu *Rođenje Venere i Primavera Sandra Botticcellia: Studija antičkog nasljedstva u ranoj renesansnoj talijanskoj umjetnosti*. U Firenci 1888. godine upoznaje slikaricu i kiparicu Mary Hertz s kojom će se 1897., oženiti i dobiti troje djece.¹ Njegovi su ga interesi često naveli na mnoga i dugotrajna putovanja. Tako 1985. godine, Warburg iz privatnih razloga odlazi u SAD na boravak koji je trebao biti vrlo kratak, no on ga produžuje za više od godinu dana. Vrijeme u Americi provodio je s plemenima Novog Meksika i Arizone gdje je intenzivno proučavao njihove cjelokupne društvene sustave: od svakodnevnog života, preko običaja i jezika, do religije.² Put ga je 1900. godine vratio u Hamburg gdje je na temelju svojih knjiga koje je godinama sakupljao i kupovao, započeo s osnutkom vlastite knjižnice: *Knjižnice kulturoloških studija Warburg*. U godinama koje su uslijedile upoznao je Fritza Saxla (1911.), svog budućeg savjetnika i glavnog asistenta; odbio je dvije ponude profesorskog mjesta; objavljivao istraživanja, a njegovo mentalno stanje s vremenom se pogoršavalo. Naime, Warburg je još od svoje rane mladosti patio od depresije³ koja se s odrastanjem i početkom Prvog Svjetskog rata razvila u bipolarni poremećaj⁴, a njegovim završetkom u emocionalni i mentalni krah, te šizofreniju.⁵ Liječio se u dvije institucije: prvo u Hamburgu, a zatim 1921-1924. godine u privatnoj klinici *Ludwig Binswanger* u Kreuzlingenu (Švicarska). Nakon sporog oporavka vraća se svom radu i daje svoje posljednje doprinose znanosti povijesti umjetnosti, antropologiji i filozofiji sve do svoje smrti, 13. 10. 1929. godine, uzrokovane srčanim udarom.⁶

¹ <http://www.warburg-haus.de/en/aby-warburg/> (datum posjeta: 24.5.2022.)

² Vicolja-Matijašić, M.: *Ikonologija: Kritički prikaz povijesti metode*, Filozofski fakultet sveučilišta u Rijeci, Centar za ikonografske studije, 2013., str. 34-35.

³ <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>. (datum posjeta: 24.5.2022.)

⁴ <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0087.xml> (datum posjeta: 24.5.2022.)

⁵ Warburg, A.: *Ritual Zmije*, Institut za povijest umjetnosti, 1996., Zagreb, str. 13.

⁶ <https://zkm.de/en/aby-warburg-biography> (datum posjeta: 24.5.2022.)

Warburg je kao strastveni znanstvenik struci povijesti umjetnosti doprinio zaista mnogo, no njegov najveći doprinos utjelovljen je upravo u projektu *Bilderatlas Menmosyne* i njegovoj ikonološkoj metodi. To djelo predstavlja krunu njegova rada i zbir svih njegovih razmišljanja i istraživanja koja su trajala dugi niz godina. Iako su proces razvoja pokušali nastaviti stručnjaci struke, poput povjesničara umjetnosti Ernesta Gombricha, Warburgovom je smrću evolucija projekta zaustavljena. Od tada je rad bio predmet mnogih istraživanja, čiji broj raste i danas. U posljednje se vrijeme ističe projekt instituta Warburg koji je ostvaren u suradnji s institucijom Kuća svjetskih kultura i Državnim muzejom u Berlinu kojim je po prvi puta izložen u svojoj (Warburgovoj) zadnjoj fazi razvoja. Zahvaljujući pandemijskim okolnostima izazvanim posljedicama širenja virusa COVID-19, izložba *Bilderatlas Menmosyne* u cijelosti je dostupna na internetu.⁷ Time je gotovo svim istraživačima ove teme, sam rad u potpunosti bio dostupan putem nekoliko klikova.

⁷ <https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> (datum posjeta: 24.5.2022.)

3. *Pathosformel i nachleben der antike*

Projektu *Bilderatlas Mnemosyne* prethodilo je strukturiranje dvaju, za njegovo razumijevanje, ključnih pojmova – *pathosformel* i *nachleben der antike*. Prije no što se krene u analizu Warburgove misli izraženu navedenim radom, ova dva pojma potrebno je razjasniti i odrediti njihova čitanja i prijevode radi lakšeg razumijevanja diplomskog rada. Naime, oba su pojma podjednako bitna i međusobno su uvjetovani, ali mislim da valja krenuti od pojma *pathosformel*, jer smatram da se u njegovu značenju sažima esencija sintagme *nachleben der antike*.

U slučaju obje kovnice, za sada još ne postoje službeni engleski i hrvatski pandani. Iako se riječ *pathosformel* teško prevodi jer time djelomično gubi svoje značenje, odnosno esenciju onoga što podrazumijeva, u hrvatskoj literaturi poznato je nekoliko prijevoda. Milan Pelc u svom tekstu *Bilješka uz Warburga*, objavljenom u časopisu *Život umjetnosti* 1989. godine⁸ i pri prevođenju teksta Williama S. Heckshera *Geneza ikonologije* u knjižici *Ritual Zmije* iz 1996. godine⁹, te Marina Vicelja-Matijašić u svom radu *Ikonologija: Kritički prikaz povijesti metode* izdanom 2013. godine¹⁰ i tekstu *Nova formula patosa i paradigma spasenja. Čudotvorno raspelo u katedrali sv. Vida u Rijeci* na kojem je radila 2018. godine zajedno s Petrom Predoević Zadković¹¹; ovaj pojam prevode kao *formule patosa*. S druge strane, Joško Belamarić u svom djelu objavljenom u časopisu *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 2011. godine¹² kao prijevod koristi sintagmu *pathos-formule*.

Isto kao i *pathosformel*, pojam *nachleben der antike* teško je prevesti. U stranoj literaturi, točnije engleskoj, moguće je pronaći različite prijevode, no teško je izdvojiti neke za koje bi se moglo reći da su u potpunosti ispravni. Često se koriste prijevodi *revival* (oživljenje), *influence* (utjecaj), *survival* (preživljavanje) i *afterlife* (zagrobni život). Prijevod *revival* ne ide u prilog samoj teoriji jer se njime govori da je antika u jednom trenutku nestala odnosno „umrla“, jer jedino nešto što je mrtvo može biti ponovno oživljeno. S druge strane, prijevod riječju *influence* preširok je i nejasno definira esenciju Warburgove teorije. Riječi *survival* i *afterlife* za sada su uvaženi kao najbolji prijevodi ovog pojma, no ne pojedinačno, već zajedno jer se međusobno nadopunjuju. *Survival* označava njeno preživljavanje i svojevrsni kontinuitet,

⁸ Pelc, M.: *Bilješka uz Warburga*, *Život umjetnosti* 45-46, 1989., str. 158.

⁹ Warburg, A., 1996., str. 103.

¹⁰ Vicelja-Matijašić, 2013., str. 36.

¹¹ Vicelja-Matijašić, M.; Predoević Zadković, P.: *Nova formula patosa i paradigma spasenja. Čudotvorno raspelo u katedrali sv. Vida u Rijeci*, *Riječki teološki časopis* 52, 2018., str. 211.

¹² Belamarić, J.: *Albertijevo djelo de pictura i skulptura Nikole Firentinca*, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji* 42, 2011., str. 137.

dok *afterlife* podrazumijeva završetak njenog razdoblja kao stilskog, ali isto tako naglašava njenu prisutnost u kasnijim povijesnim razdobljima.¹³ Što se tiče hrvatskih prijevoda, istaknula bih tri. Prijevod Milana Pelca koji u svom djelu *Ideal, forma, simbol* izdanom 1995. godine koristi sintagmu *restitucija antike*¹⁴, prijevod Marine Vicelje-Matijašić koja u svom, već spomenutom djelu iz 2013. godine koristi: *kontinuitet/nasljedovanje antike*¹⁵, te prijevod *nasljedovanje antike* uredničkog odbora časopisa *IKON* izdanog 2020. godine.¹⁶ Prijevod koji koristi Pelc sličan je engleskom prijevodu *revival*. Naime, kako bi nešto bilo „povraćeno“ ili „ponovno uspostavljeno“, ono prvo treba biti „svrgnuto“ što nije slučaj antike jer je ona itekako prisutna i u srednjem vijeku. S druge strane, prijevod Vicelje-Matijašić možemo staviti uz rame engleskom prijevodu *survival/afterlife*. Naime, riječju *kontinuitet* podrazumijeva se kontinuirana prisutnost antike od njenog nastanka pa nadalje, a riječju *nasljedovanje*, koju koriste i urednici trinaestog broja časopisa *IKON*, naglašava se njen završetak kao stila, ali i prisutnost u nadolazećima. Kako bi se izbjegla zabuna i nejasnoće, u ovom radu uz navedene *nachleben der antike* i *pathosformel* koristiti ću još i sinonim za pojam *pathosformel* - „formula patosa“, radi veće fluidnosti teksta te sintagmom „nasljedovanje antike“ radi lakšeg razumijevanje punine samog značenja koncepta *nachleben der antike*.

Pathosformel je termin koji se koristi za prikaz koji posjeduje grandioznost gestikularnosti i teatralnosti, ili bolje rečeno „emotivno nabijen prikaz“¹⁷. Pojam je vezan za primarne tjelesne ekspresije koje se stvaraju osjećajima ekstaze, boli, uzbuđenja i duboke kontemplacije. Drugim riječima, *pathosformel* je zapravo formalizacija spomenutih osjećaja u obliku gesta, odnosno pokreta, koje nemaju ulogu prikazivača određene emocije, već ulogu prenosioca emocije koju takav prikaz može prouzročiti kod promatrača, čime se održavaju emocije u kolektivnoj memoriji.¹⁸

Pathosformel se može protumačiti i iz perspektive prirodnih znanosti, odnosno matematičke formule, jer baš kao što iz matematičke formule možemo izvući određene varijable i staviti ih u druge izračune, tako i formulu patosa možemo izvući i smjestiti u novi

¹³ Raulff, U.: „*Nachleben*“. *A Warburgian Concept and its Origins*, Warburg Institute, (7. 11. 2016.), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw8ooams>. (datum posjeta: 17.3.2022.)

¹⁴ Pelc, M.: *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Wincklemana, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995., str. 173.

¹⁵ Vicelja-Matijašić, 2013., str. 44.

¹⁶ Vicelja-Matijašić, M.: *IKON – Časopis za ikonografske studije*, broj 13, 2020., str. 7.

¹⁷ Becker, C.: *Aby Warburg's Phatosformel as methodological paradigm*, *Journal of Art Historiography* 9, 2013., str. 1.

¹⁸ Capriotti, G.: *The Pain of Ancient Gods and Heroes – The Use of Raised Arms as Pathosformel in Giovanni Antonio Rusconi's Xylographs for the Trasformazioni by Lodovico Dolce*, *IKON – časopis za ikonografske studije*, br. 12, 2019., str. 114-15.

kontekst s novim elementima. Ovom metodom svaki umjetnik koristi formule na svoj način, a one ipak ostaju prepoznatljive. Shodno tome, Warburg smatra kako su formule patosa rezultati kolizija formaliziranog sadržaja i njegovih oblika kulturnog širenja. Drugim riječima, umjetnik uzima formaliziranu, povijesnu formulu patosa koju u djelo implementira prema vlastitim nahođenjima koja su spoj njegovog subjektivnog i individualnog te kulturološkog i društvenog utjecaja. Ovdje je važno napomenuti da *pathosformel* ima uvijek istu esenciju unatoč svojim transformacijama. Warburg to objašnjava primjerom iz lingvistike - iz latinskog jezika. Naime, kao što stupnjevi pridjeva *bonus: bonus-melior-optimus*, imaju jednako značenje, odnosno srž ili poruku, ali drugačiju, promijenjenu ili variranu formu, tako i *pathosformel* u svojoj formi ne pohranjuje određenu emociju već njezin intenzitet u određenoj formaciji. *Pathosformel* ne pripada jednom fiksnom emocionalnom sustavu, već varira i stalno se mijenja. Zbog toga je formule patosa moguće pratiti neovisno o njihovom emocionalnom kontekstu, a prema Warburgovu mišljenju one svojim promjenama mogu poprimiti u potpunosti suprotno značenje od onog primarnog, npr. od želje za potjerom do straha koji se osjeća u bijegu. Dakle, različiti i ponekad potpuno suprotni likovi razvijeni su i prikazani pomoću iste formule patosa.

Formule patosa su nastale i formirale se u antici te se od tad kontinuirano koriste i prenose u nadolazeća povijesna razdoblja.¹⁹ U ovom su pojmu sadržani kriteriji prema kojima Warburg razumije utjecaj antike na cjelokupan razvoj umjetnosti koja je uslijedila u nadolazećim razdobljima. Taj utjecaj, koji je itekako vidljiv na mnogim dijelima mlađih umjetničkih stilova i razdoblja, sažet je u konceptu sintagme *nachleben der antike*. Naime, *nachleben der antike* je zapravo glavna točka, smjer i cilj Warburgovih istraživanja. To je njegova vlastita kovnica koja u njegovoj terminologiji u najširim okvirima podrazumijeva nasljeđe antike u umjetničkom i antropološkom smislu i njome Warburg obuhvaća svu antičku ostavštinu koja se kontinuirano upotrebljavala, kopirala i citirala, svjesno, u nadolazećim povijesnim razdobljima.

Nakon analize i sinteze pojma *pathosformel* i sintagme *nachleben der antike*, valjalo bi predstaviti glavnu temu diplomskog rada – *Bilderatlas Mnemosyne*. Cilj ovog rada nije predložiti nova čitanja njegovih segmenata već dati detaljnu analizu čitavog projekta. Rad će sadržavati opise same forme rada, odnosno detalje njegove opipljive strane te razradu koncepta i Warburgovih misli koje su u njemu sadržane. S obzirom na to da svaki njegov dio ima više

¹⁹ Schankweiler, K.; Wuschner, P.: *Pathosformel (pathos formula)*, Affective Societies: Key Concepts, New York, 2019., str. 1-9.

interpretacija, zbog obujma diplomskog rada, samo će poneke biti odabrane za potrebe njegova sadržaja.

4. Bilderatlas Mnemosyne: koncept i materija projekta

Kao što je već spomenuto *Bilderatlas Mnemosyne* je zadnji i ujedno najvažniji Warburgov rad. Zamišljen je kao atlas slika koje bi trebale predstavljati povijest i kontinuitet kolektivnog sjećanja od antike pa do 20. stoljeća. Simbolično, djelo nosi naziv grčke božice/entiteta *Mnemosyne* koji prema grčkoj mitologiji predstavlja personifikaciju memorije/sjećanja i jednog od prvih stvorenih entiteta.

Bilderatlas Mnemosyne djelo je koje se razvijalo u tri faze. Svaka se faza sastojala od određenog broja drvenih ploča prekrivenih crnom plahtom. Svaka ploča ima vlastitu temu i sadrži reprodukcije raznih materijala poput slika, grafika, crteža, novinskih članaka, fotografija i sl. Sadržaj na pločama ne čine samo umjetnička djela, već i produkti popularne kulture, medicine, politike, astronomije i ostalih prirodnih znanosti. Prikvačeni se sadržaji razlikuju po formatu i periodu nastanka. Naime, na pločama se nalaze kulturološki produkti od vremena antičke grčke, pa sve do Warburgovog 20. stoljeća.

Prva faza rada, zabilježena je fotografiranjem 1928. godine nakon Warburgova oboljenja od bipolarnog poremećaja i odlaska na rehabilitaciju. Na tom se stupnju razvoja *Bilderatlas Mnemosyne* sastojao od 43 ploče koje su brojile 670 prikvačenih reprodukcija. Na njima je Warburg prikazao šest tema: dvorski burgundski realizam, formule patosa, astrologiju, dramu i festivale. Rad je bio izložen u njegovoj kući, a prostirao se kroz čak tri prostorije. Njegov je plan bio prenijeti djelo u SAD i tamo ga objaviti te putem njega prezentirati američkim sveučilištima svoju ikonološku metodu.²⁰

Druga faza rada fotografirana je dva puta 1928. godine. Naime, reorganizaciju ploča i sadržaja na njima Warburg je načinio već u kolovozu, no nekoliko mjeseci nakon, točnije u listopadu donosi još promjena koje na kraju i fotografira. Tada je *Bilderatlas Mnemosyne* sačinjavalo 77 ploča i čak 1292 reprodukcije čiji je redoslijed konstruiran prema kategorijama predmeta na pločama i njihovim topološkim aspektima.

Treća, ujedno i posljednja faza nastala je fotografiranjem rada 1929. godine. Dalji razvoj djela stopiran je iznenadnom smrću Aby Warburga od infarkta iste godine. Posljednje fotografije pokazuju da se *Bilderatlas Mnemosyne* sastojao od 63 ploče koje su sadržavale 971 reprodukciju. Na fotografijama je moguće vidjeti praznine na pločama što ukazuje na to da je ova faza razvoja rada zapravo nedovršena ili pak promijenjena nakon Warburgove smrti.²¹

²⁰ <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/first-version> (datum posjeta: 24.7.2022.)

²¹ <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne> (datum posjeta: 24.5.2022.)

Warburg je *Atlas* zamislio kao materijalnu reprezentaciju kolektivnog sjećanja²² preko zbira različitog, i na prvi pogled nepovezanog, vizualnog sadržaja koji je u stvarnosti, prema njegovom mišljenju, na mnogim razinama (kulturološkoj, ambijentalnoj, disciplinarnoj...)²³ zapravo povezan. Svi prikvačeni materijali mogli su se pomicati na druge ploče ili na druga mjesta na istoj ploči, ovisno o relaciji na kojoj ih je moguće dovesti u vezu, tj. pronaći im zajednički nazivnik. Takvih kombinacija na pločama je bezbroj, stoga je kako bi zabilježio razvoj djela, Warburg isto fotografirao u tri navrata.²⁴ Teme koje je Warburg ovim radom želio prikazati i problematizirati su: naslijeđe antike i njena konstantnost, migracija ideja i načine njihova komuniciranja među društvima različitih kultura, odnos „strana svijeta“ u europskoj umjetnosti, uloga simbola preko utjecaja astrologije na društvo europskog srednjeg i novog vijeka te ulogu različitih manifestacija na formiranje kulturnih obrazaca.²⁵ Kroz ove teme Warburg problematizira i pojam *pathosformel* koji je ključan za razumijevanje antičkog nasljeđa u umjetnosti. *Bilderatlas Mnemosyne* možemo, doduše jako plastično i pojednostavnjeno, usporediti s internetom.²⁶ Kao što internet pretraživač pronađe sav mrežni sadržaj povezan s ključnom riječi koju smo u tražilicu upisali, tako i *Atlas* prikazuje materijale povezane u jednoj ili pak nekoliko sfera.

Kako bi se što detaljnije dočarala materija samog rada, u nastavku diplomskog rada objasniti ću grupacije i sadržaje ploča posljednje faze Warburgova projekta *Bilderatlas Mnemosyne*.



Ilustracija 1.

²² Vicelja-Matijašić, 2013., str. 49-52

²³ Isto, 48.

²⁴ <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne> (datum posjeta: 26.5.2022.)

²⁵ Vicelja-Matijašić, 2013., str. 49.

²⁶ Tartas Ruiz, C.; Guridi Garcia, R.: *Cartography of memory, Aby Warburg and the Atlas Mnemosyne*, EGA Revista de Expression Grafica Arquitectonica, 2013., str. 235.

5. Ploče A, B i C

Prvi dio, odnosno prvu grupaciju atlasa *Bilderatlas Mnemosyne* sačinjavaju tri ploče koje su, za razliku od ostalih označene slovima. One predstavljaju odvojenu grupu od ostalih ploča, i vjerojatno je da su konstruirane na „kraju“ samog projekta i to nakon što su Warburg i njegov asistent Fritz Saxl proučili djelo *Sphera Barbarica* Franza Bolla.²⁷

5.1. Ploča A

Prva ploča, ploča A, prikazuje tri teme. Na samom vrhu nalazi se karta neba sa oslikanim konstelacijama. Ispod se nalazi karta Europe na kojoj su označeni važni gradovi Njemačke, Italije, Španjolske, Bliskog istoka i juga Engleske, a pri dnu ploče se nalazi skica obiteljskog stabla obitelji Medici.²⁸ Prva ploča zapravo određuje glavne smjernice projekta *Bilderatlas Mnemosyne*. Naime, njima se prikazuju tri osnovne poveznice čovjeka sa svijetom: kozmička (nebeska karta), zemaljska (karta Europe) i genealoška (obiteljsko stablo obitelji Medici). Drugim riječima, Warburg kao glavne smjernice rada određuje relacije čovjekove povezanosti sa svijetom na makro i mikro razini. One služe kao orijentacije za čitanje ostatka djela. Početna točka čitanja ploče je od gore prema dolje, dakle od općeg prema pojedinačnom.

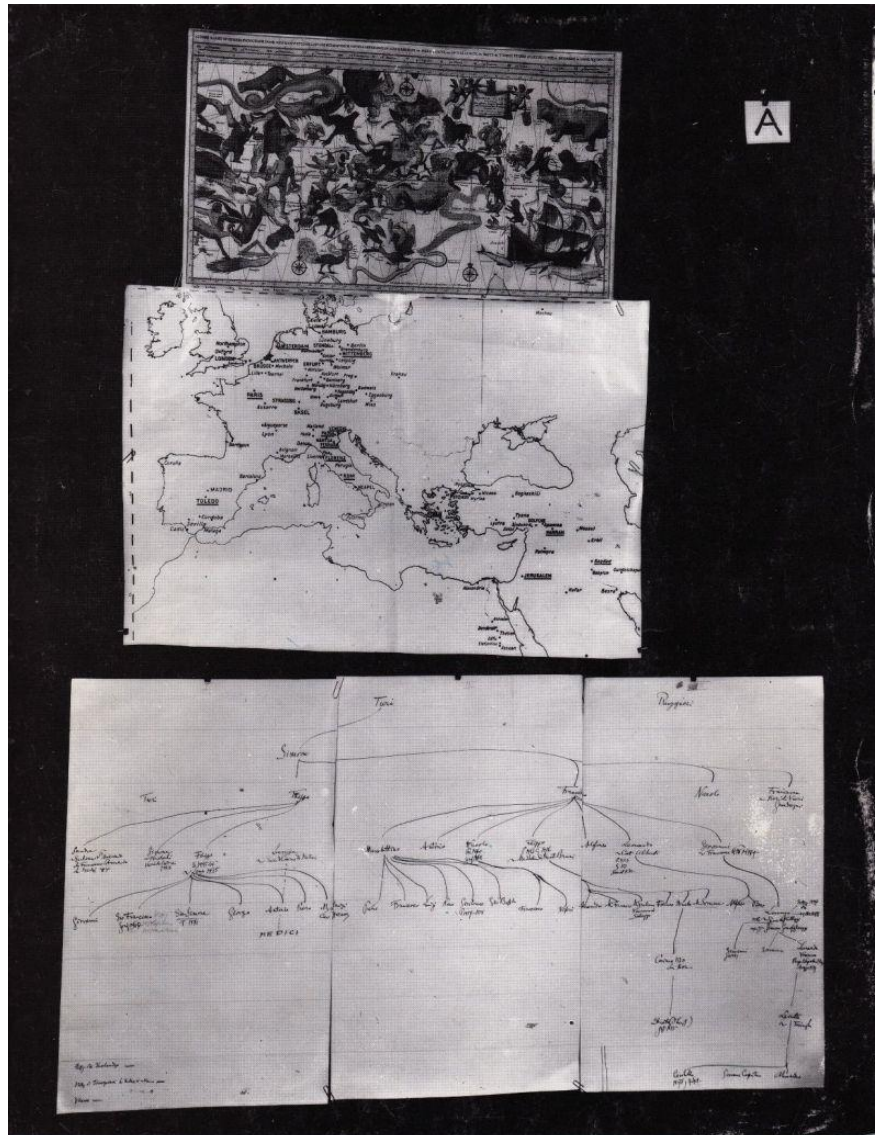
Glavna tema ploče A su konstelacije i simbolika koju one prenose, a ono što Warburga najviše zaokuplja su migracije tih simbola, njihova značenja i promjena istih ovisno o mjestu i vremenu u kojem se nalaze u povijesti čovječanstva. Prve dvije slike na ploči prikazuju upravo to, a skica obiteljskog stabla obitelji Medici samo je primjer tog velikog procesa u „malom“. Drugim riječima, primjeri procesa migracija i transformacija samih simbola mogu se sagledati na primjeru, ili bolje reći uzorku, jedne od najmoćnijih obitelji talijanske renesanse; perioda u kojem spomenuti simboli dostižu svojevrtni procvat; koja je utjelovljenje kulturnog i socijalnog života tog vremena. Sama obitelj Medici bili su meceni mnogih umjetnika te su time poticali konzumaciju i razmjenu formula patosa.

Također, čitanje ploče A može se shvatiti kao prikaz promjene od apstraktnog ka figurativnom, ili pak dihotomija magičnog i realnog, odnosno od nebesa do obitelji Medici. U ovom se kontekstu ploča A može čitati i od dna prema vrhu čime zapravo dobivamo obrnuti smjer dedukcije. Uzimajući oba smjera kao mogućnost čitanja, može se zaključiti da je Warburg ovime htio dočarati konstantne izmjene u smjerovima migracija i transformacija značenja i

²⁷ De Lude, S.: „Symbol tut wohl!“ *The symbol is good! Genesis of the ABC block of Aby Warburg's Bilderatlas Mnemosyne*, La rivista di Engramma, 125, 2015., URL: <http://www.engramma.it/eOS/> (datum posjeta: 24.7.2022.)

²⁸ Gombrich, E. H.: *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University College London, 1970., London, str. 292.

oblika simbola, odnosno njihovu konstantnu mobilnost od magijskog i nestvarnog do realnog i stvarnog. Dakle, treba istaknuti da taj proces nije linearan, već kaotičan, dinamičan i nestalan te je promjenjivog karaktera. Također, ključna riječ za sadržaj na ploči je i orijentacija koju možemo protumačiti na nekoliko načina s obzirom na prikaze.²⁹ Naime, čovjek traži orijentaciju u životu putem tumačenja zvijezda sadržanim u znakovima zodijaka; odnosno oslanja se na nekakav „put koji je zapisan i predodređen“. Osim toga, čovjek se orijentira i u zemaljskom prostoru te na koncu u međuosobnim i vlastitoj povijesti kako bi definirao svoje značenje.³⁰



Ilustracija 2.

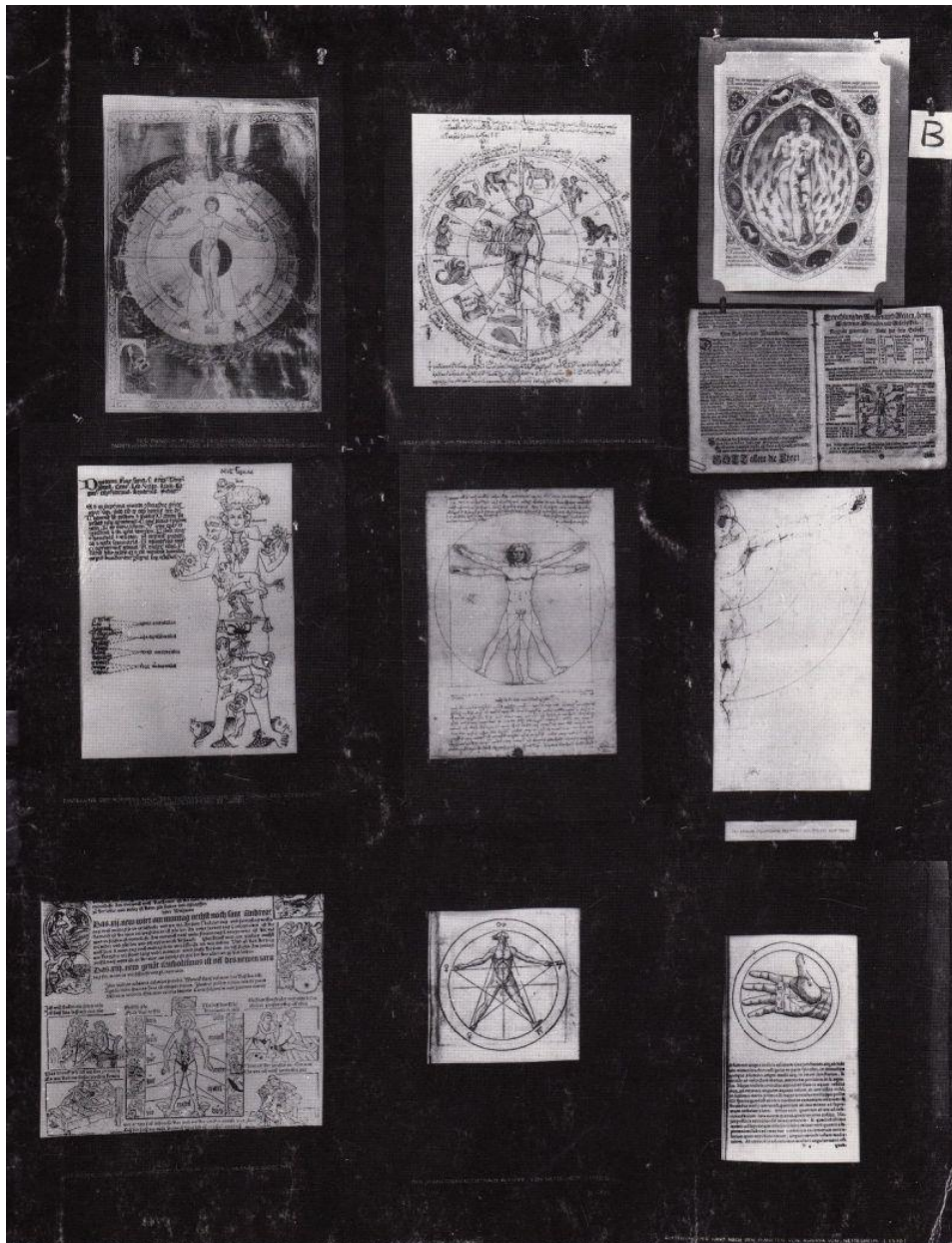
²⁹ Bordignon, G.; Centanni, M.; i dr.: *Orientation: cosmology, geography, genealogy - A reading of Panel A of Mnemosyne Bilderatlas*, La rivista di Engramma, 135, 2016., URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2676 (datum posjeta: 24.7.2022.)

³⁰ Saxl, F.: *Speech in commemoration of Aby Warburg*, Aby Warburg The dialectic of the image 2004., str. 169-170.

5.2. Ploča B

Ploča B svojim se narativom direktno nastavlja na ploču A. Prikazuje razvoj teme odnosa čovjeka i kozmosa od antike preko srednjeg vijeka do renesanse. Razvoj je prikazan na način da je podijeljen u tri reda koja predstavljaju svojevrsne orijentire misli. Prvi red je kozmološki, drugi je antropocentričan, dok je treći magično-apotropičan. Drugim riječima, ploča B prikazuje astrologiju u prvom redu koja u drugom prerasta u astroterapiju i astrodijagnostiku koje se na kraju u trećem redu spajaju u ezoteriju. Ovakvim slijedom misli percipiramo čovjeka kao pasivnu figuru u svemiru koja ovisi o njegovim silama. Kontrast ovomu čini crtež Vitruvijevog čovjeka Leonarda da Vincija. Naime, da Vinci je mislilac novog doba – humanizma i renesanse, kojim čovjek postaje aktivan sudionik u stvaranju svijeta oko sebe i tvorac svoje vlastite sudbine. Njegova su djela oslobođena utjecaja astrologije, magije i ezoterije i čisto su antropocentrična. Ono što je Warburg htio reći jest da su ove dvije suprotnosti konstantno u sukobu i da se izmjenjuju u svojoj prevlasti koje ovise o prostoru i vremenu.³¹ Ovo se, također može protumačiti i u kontekstu civilizacije. Naime, kada razvojna razina civilizacije ne omogućuje njenim članovima racionaliziranje određene pojave ili događaja, onda, bez obzira na činjenicu da se možda radi o visokoj civilizaciji, njeni članovi odgovore traže u iracionalnom, neopipljivom i logikom neobjašnjivom.

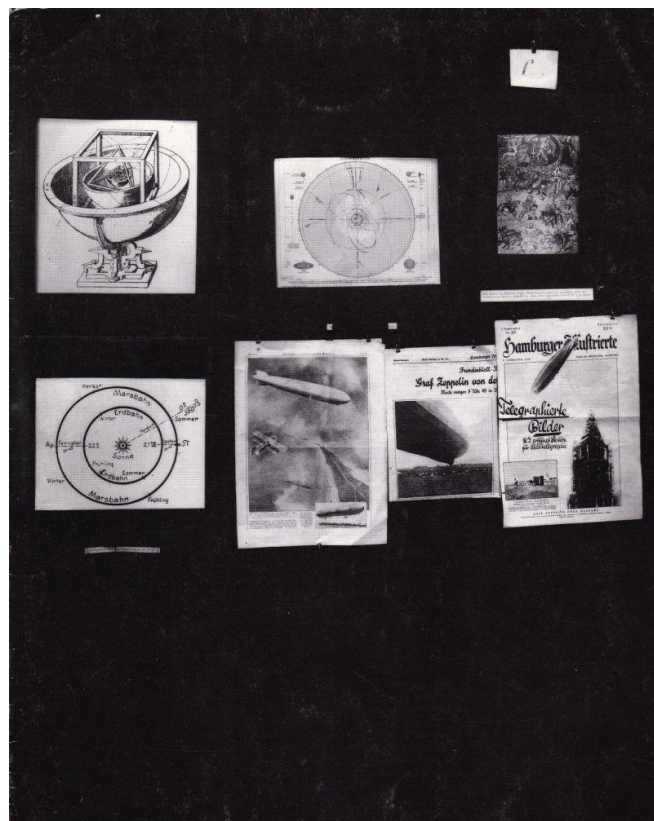
³¹ Bordignon, G.; Centanni, M.; i dr.: *Through the Maze: Panels A B and C - The Opening Themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, La rivista di Engramma, 12, 2001., URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2395 (datum posjeta: 24.7.2022.)



Ilustracija 3.

5.3. Ploča C

Tema odnosa magičnog i racionalnog konkretnije se nastavlja na ploči C. Glavni oblici koji dominiraju pločom su sfera i elipsa, a Warburg ih povezuje sa znanstvenim izumima i otkrićima te naglašava njihove lošije posljedice. Kao dva različita pola uzima astronoma Johannes Keplera i cepelin te planet Mars koji je bio glavni predmet istraživanja samog znanstvenika. Razvojem svoje misli i istraživanja Kepler je uvidio da planet Mars nije sferičnog, već elipsastog oblika. Taj će elipsasti oblik kasnije, početkom 20. stoljeća, poprimiti zračno prijevozno sredstvo i bombarder Prvog svjetskog rata – letjelica cepelin. Razvoj tehnologije omogućio je čovječanstvu napredak u svakom smislu te riječi, no isto tako i degradaciju morala, ekonomije, kulture i civilizacije općenito, uzrokovan događajima Prvog svjetskog rata. Poveznica elipse, tehnologije i rata utjelovljena je u motivu boga Marsa čija se minijatura nalazi u gornjem desnom kutu ploče i služi kao podsjetnik da unatoč tomu što su se čovječanstvo i sam čovjek okrenuli znanosti i znanstvenom, ne mogu prestati koketirati sa magijskim i iracionalnim u doslovnom i prenesenom smislu.³²



Ilustracija 4.

³² Bordignon, G.; Centanni, M.; i dr.: *Through the Maze: Panels A B and C - The Opening Themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, La rivista di Engramma, 12, 2001., URL: http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2395 (datum posjeta: 24.7.2022.)

6. Ploče 1, 2 i 3

Druga grupacija ploča uključuje ploče 1, 2 i 3. Na njima Warburg tematizira odnos astrologije i mitologije. Na ploči 1 ta je veza prikazana na primjeru hepatoskopije, odnosno tehnike vraćanja ili „čitanja“ iz jetre žrtvovanih životinja koju su prakticirali etruščanski proroci haruspicii. U gornjem dijelu ploče nalaze se fotografije glinenih skulptura jetre iz babilonskog vremena te brončani dijagram jetre ovce kojim su se koristili Etruščani. Dakle, prilikom čitanja jetre životinja, tumač se kreće od mikrokozmosa ka makrokozmosu jer time zadire u pojedinačno kako bi otkrio i protumačio opće. Sadržaj na ploči poredan je kronološki, iz čega se čita da je ova praksa započela u vrijeme Babilona te se kasnije proširila prostorom na Etruriju i Grčku te zatim vremenom na Renesansu i razdoblja koja su uslijedila. Također, poznato je da je znanost o zvijezdama, odnosno astronomija rođena na istoku, točnije u Babilonu što je na ploči i „rečeno“ fotografijama babilonskih reljefa konstelacija. Astronomija je bila od velikog značaja za Sumerane što potkrepljuje činjenica da su prvi katalozi zvijezda nastali upravo u njihovo vrijeme.³³



Ilustracija 5.

³³ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1001 (datum posjeta: 13.4.2022.)

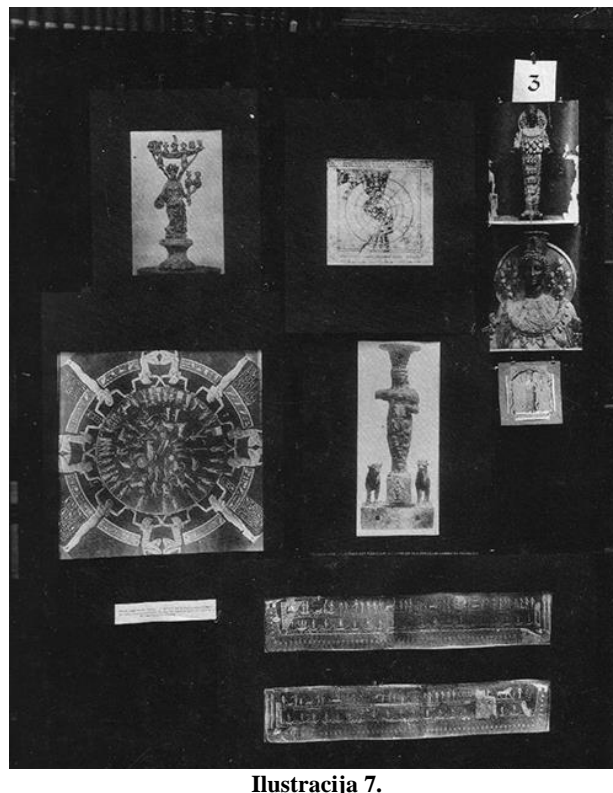
Ploča 2 kronološki se nastavlja na onu prethodnu, a prikazuje odnos mikrokozmosa i makrokozmosa iz perspektive grčke kozmologije. Naime, za razliku od sumerske, grčka je astronomija antropocentrična i jednim dijelom antropomorfna. Njihove koncepte neba „naseljavaju“ razne nemani, životinje i likovi njihovih mitologija. Ovdje Warburg obilježava rođenje astrologije koja nastaje kada mitologija i iracionalno onečište racionalne koncepte astronomije. Subjekti grčke mitologije dobivaju astronomsku funkciju. Navedeno je na ploči potkrepljeno fotografijama helenističke keramike i reljefa. Prikazane zvijezde personificirane su u likovima Perzeja, djece, odnosno zvijezda koje bježe od izlazećeg sunca, a osim toga prikvačena je i skica neba prema Ptolomeju te antički globus sa mitovima ucrtanima na nebo.³⁴



Ilustracija 6.

³⁴ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1002 (datum posjeta: 13.4.2022.)

Ploča 3 predstavlja nastavak razvoja odnosa astronomije, mitologije i astrologije. Tema ploče je orijentalizacija helenističkih božanstava. Drugim riječima, ispreplitanje i preslojavanje sadržaja i značenja božanstava grčke i orijentalne mitologije, te samim time i astrologije. Tokom helenističkog razdoblja dogodio se proces reorganizacije hijerarhije mitoloških kozmosa na način da su grčka božanstva postavljena i percipirana superiorno u odnosu na istočnjačka božanstva. To je vidljivo na primjeru božice zvane Tutela Panthea prikazane na prvoj fotografiji u gornjem dijelu Atlasa. Riječ je o galo-rimskom božanstvu koje sadrži attribute, pa čak i potpune figure drugih božanstava. Tako na primjer u rukama drži biste Dijane i Apolona, a poviše glave, na kruni, nalaze se božanstva dana u tjednu.³⁵ Sudar dviju kozmologija vidljiv je i na dvama primjerima prikaza zodijskih znakova i dekana. Tu je zapravo riječ o nadograđenom grčkom konceptu neba i zvijezda kojem su pridodana značenja zodijskih znakova i dekana. Drugim riječima, sada svako božanstvo, osim svog iskonskog značenja i onog novog, istočnjačkog, podrazumijeva i određena značenja zodijskih znakova i njemu pridruženih dekana. Primjere orijentalizacije vidimo i na drugim fotografijama na ploči poput Zeusa iz Heliopolisa i Dijane iz Efeza.³⁶



Ilustracija 7.

³⁵https://resourcespace.mpiwgberlin.mpg.de/pages/view.php?ref=3539&search=acux5823%C0%BEz1%C0%BCz2a%90bcxuca5823&offset=382&order_by=resourceid&sort=DESC&archive=0&k=& (datum posjeta: 13.4.2022.)

³⁶http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1003 (datum posjeta: 13.4.2022.)

Ako se razvoj odnosa astronomije, astrologije i mitologije prati na ovaj način, pomoću Warburgovog Atlasa, može se zaključiti da je riječ o cikličnom procesu razvoja, ili pak procesu razvoja koji možemo promatrati iz dva smjera. Naime, početna točka je sumersko promatranje zvijezda - astronomija, koja se kasnije putujući vremenom i prostorom te posredstvom Grka i njihove mitologije pretvara u drugu točku – astrologiju, a ona se zatim vraća na istok sudarajući se sa orijentalnim božanstvima i orijentalnim konceptom zodijaka iz čega se rađaju nova božanstva čija značenja čekaju da istim procesima budu kompromitirana novim slojevima drugih/novih sadržaja, sadržaja.

7. Ploče 4, 5, 6, 7 i 8

U ovoj grupaciji ploča, Warburgova razvojna misao dolazi do točke rađanja onoga što poznajemo pod pojmom *pathosformel*. Kako bi daljnje čitanje Warburgova djela bilo razumljivo, nužno je prisjetiti se značenja ovog pojma koji uistinu predstavlja temelj samog *Atlasa* i Warburgove misli uopće. S obzirom na to da je u Uvodu diplomskog rada već objašnjeno značenje i ideja koja stoji iza pojma *pathosformel*, nema potrebe za dodatnim objašnjenjima, već ću ono napisano potkrijepiti primjerima.

7.1. *Pathosformel*

Grupacija kojoj je koncept *pathosformel* glavna misaona odrednica, obuhvaća pet ploča. Na prvoj, odnosno ploči 4, Warburg tematizira prikaze gesta i ekspresija u antici pa se tako ističu Gigantomahije sa izvijenim ljudskim tijelima, napetim mišićima u žaru borbe i bolnim grimasama; vidi se i prikaz Heraklovih zadataka – lova na kerinejsku košutu, erimanstskog vepra i stimfalske ptice; zatim personifikaciju rijeke Nil u njegovoj dionizijskog pozi, itd. Sadržaj na ploči 4 možemo podijeliti na tri teme: agresiju, zatim božanstva prikazana u ležećem položaju te patnju. Agresija je, logično, vidljiva na fotografijama reljefa Heraklovih zadataka, Gigantomahije te otmice Deinaire i Leukipa. Prikazi božanstva koncentrirani su u središnjem dijelu ploče, a ističe se već spomenuta personifikacija rijeke Nil i Ara Casali koja prikazuje boga Hefesta u trenutku kada svoju suprugu božicu Afroditu i njenog brata boga Aresa hvata u činu preljuba. Patnja se može primijetiti na fotografiji reljefa oslobođenja Promoteja i tragične sudbine Faetona. Ovakvim rasporedom i odabranim sadržajima na ploči 4, Warburg postavlja smjernice praćenja razvoja ljudskog stvaranja i prikazivanja emocija i gesta kroz tri osnovna *pathosformel* oblika – agresiju, patnju i božansko.³⁷

³⁷ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1004 (datum posjeta: 17.4.2022.)



Ilustracija 8.

Sadržaj na ploči 5 posvećen je prikazima ženskih mitoloških likova. Pa tako vidimo Kibelu, Niobine kćeri, Medeju, žene ubojice Pentea i Orfeja, otmicu Perzefone i menadu. Svaka od njih u žaru je svojih emocija prikazana na način koji će postati svojevrsna „forma konstanta“ za prikazivanje spomenutih emocija. U ovom kontekstu valja istaknuti fotografije skulptura Niobinih kćerki koje su prikazane u pozama boli, patnje i straha uzrokovanog njihovom tragičnom sudbinom. Zatim treba istaknuti temu otmice Perzefone koja je toliko duboko utisnuta u kolektivnu memoriju da se jako često pojavljuje upravo u ovakvom obliku – glave zabačene u natrag i u vrisku rastvorenih usta. Također i prikazi ljutih menadi oslikanih u raskoraku podignutih ruku kako zamahuju batinama na očajnog Orfeja ostali su zapamćeni u umjetničkim formama kasnijih razdoblja. *Pathosformel* očaja, srdžbe, panike i bespomoćnosti glavna su tema ove ploče, no kao lajtmotiv može se izdvojiti kontekst prikaza majke. Naime, Kibela, Nioba i Medeja svojim se mitološkim pričama vezuju uz majčinstvo pa tako one predstavljaju *pathosformel* arhetipa majke - Kibele kao majke i „majke zemlje“, prevarene majke – Niobe koja je nakon smrti svoje djece pretvorena u plačući kamen, te majke koja uništava – Medeja koja je pobila svoju djecu.³⁸

³⁸ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1005 (datum posjeta: 17.4.2022.)



Ilustracija 9.

Ploča 6 posvećena je suprotnim perspektivama antičkih prikaza na temu žrtvovanja – onoga koji žrtvuje i onoga tko biva žrtvovan, te različitim varijacijama prikaza na temu žrtve i žrtvovanja. Tako u kontekstu krvnika možemo izdvojiti Ajaksa koji je silovao Priamovu kćer, proročicu Kasandru i time je učinio svojom žrtvom. S druge se strane u ulozi žrtve ističu Poliksena žrtvovana na Ahilovu grobu i naravno, Laokont i njegovi sinovi isklesani u svojoj bolnoj i nasilnoj smrti. Osim toga, na ploči su prikvačeni i drugačiji prikazi smrti, može se reći oni ne tako tragični i tmurni, već radosniji i oslobađajući. Ovdje se mogu istaknuti prikazi plesa menadi i prikaz konklamacije, odnosno posmrtnog rituala prakticiranog u Carstvu u kojem bi se umrlom pokojniku, prilikom zazivanja njegovog imena od strane okupljenih, zatvarale oči.³⁹ Warburg pločom 6 pokazuje različite načine prikazivanja smrti – one nasilne i tragične te radosne i spokojne.⁴⁰



Ilustracija 10.

³⁹ <https://www.archaeologists.com/w/conclamatio/en> (datum posjeta: 17.4.2022.)

⁴⁰ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1006 (datum posjeta: 17.4.2022.)

Forme patosa slavlja pobjede u stilu Rimskog carstva obilježavaju ploču 7 što se vrlo jednostavno da zaključiti iz prikaza slavluka, krunidbe i krilatih likova na prikvačenim fotografijama. Ovakvi načini slavljenja različitih vrsta pobjede u velikoj su mjeri bili korišteni u razdoblju renesanse koja obiluje okrunjenim likovima i krilatim personifikacijama pobjede i slave koje potječu od grčke božice pobjede Nike. Zanimljivo je da Warburg na ploču stavlja i fotografije numizmatičkih nalaza Rimskog carstva na kojima su prikazane biste vladara kao i njihovi konjanički prikazi.⁴¹



Ilustracija 11.

⁴¹ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1007 (datum posjeta: 17.4.2022.)

Posljednja ploča ove grupacije, ploča 8, pomalo odskače od narativa prethodnih. Naime, Warburg na ovoj ploči promatra razvoj *parhosformel* oblika na primjeru mikrokozmosa - relacija grčkog božanstva sunca (Helija) i misterijskih religija s istoka koje počivaju na božanstvu sličnih karakteristika. Ističu se prikazi Helija, Sola i Mitre kao božanstava sunca od kojih je svaki prikazan na vlastiti, ali ujedno i drugima sličan način. Tako je Sol, na gravuri pri vrhu ploče, prikazan razbarušene kose i u blagom kontrapostu, uokviren obručen koji predstavlja sunce, a pod nogama mu se nalazi božica Terra (Zemlja), odnosno sama majka zemlja, okružena s četiri godišnja doba. Odmah do fotografije ornamenta na kojem je prikazan Helije, Warburg je smjestio već spomenute scene tragične sudbine njegova sina Faetonta. Na desno slijedi fotografija podosta oštećenog reljefa iz 3. stoljeća na kojem je prikazano rođenje Mitre. Dolje desno, može se vidjeti fotografija gravure koja datira u 16. stoljeće. Ovdje je također vidljiva tema rađanja Mitre uokvirenog zodijskim krugom na kojem se mogu prepoznati znakovi škorpiona, strijelca, jarca i vodenjaka. Fotografije prostorija i u njima prisutnih mozaika prikazuju unutrašnjost hrama boga Mitre u kojima je često prisutna tema Mitrinog žrtvovanja bika.⁴²



Ilustracija 12.

⁴² http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1008 (datum posjeta: 17.4.2022.)

Ono što Warburg ovom grupacijom želi pokazati je gradacija razvoja određene formule patosa, odnosno načina prikazivanja određene emocije i geste te promjenu njenog značenja. Pa je tako na primjer lik krilate žene postao gotovo konstantna forma simbola pobjede koja se upotrebljavala i u nadolazećim razdobljima. Zanimljiv je primjer i evolucija božanstva sunca koja se od Helija kretanjem prostorom i vremenom preobrazila u Sola te zatim u Mitru. Riječ je zapravo o procesu preslojavanja istog simbola novim značenjima uslijed čega dolazi i do promijene u njegovom prikazu. Značenja se mijenjaju ovisno o prostoru i vremenu što isto tako govori o putovanju, odnosno kretanju samog simbola među kulturama.

8. Ploče 20, 21, 22, 23, 23a, 24, 25, 26 i 27

Ovom većom grupacijom ploča Warburg promatra razvoj i migracije božanstava te koncepta i društvenog poimanja astrologije i ezoterije, sa naglaskom na zodijak. Obuhvaćeni prostor je od krajnjeg istoka ka zapadu, a vrijeme od 13. do 15. stoljeća. Zahvaljujući razvijenim trgovačkim putevima koji povezuju istok i zapad, poput Puta svile, osim roba i dobara razmjenjivale su se i određene kulturološke varijable koje su ostavile traga u tekstualnim i likovnim tradicijama sudioničkih kultura.

Na ploči 20 prikvačenim sadržajem prikazana je migracija grčkih planetarnih božanstava na istok te njihovo formiranje i utjecaj na individualno, odnosno poimanje odnosa makro i mikrokozmosa u istočnjačkoj tradiciji kompromitiranoj grčkim, bolje reći zapadnjačkim tumačenjima planetarnih božanstava i njihovim atributima. U središnjem dijelu ploče prikvačene su dvije stranice arapskog rukopisa na kojem su po shemi tablice prikazana planetarna božanstva i njima pripisani zanati. Tako se na desnoj stranici u krajnjem desnom stupcu ističu figure sedam božanstava: Saturn, Jupiter, Mars, Sunce, Venera, Merkur i Mjesec, odnosno Luna. Na taj se stupac nastavljaju redci u kojima se nalaze prizori obavljanja zanata koje se u arapskoj tradiciji povezuju sa navedenim božanstvima. Tu se mogu istaknuti zanati poput krvnika, mesara, kovača i krotitelja lavova pod znakom Marsa te funkcije vladara, princa i zanat zlatara u znaku Sunca. Upravo ovdje, vidljiv je direktan utjecaj grčke kozmografije. Bog Mars u grčkoj je tradiciji percipiran kao ratoboran, muževan, neukrotivog temperamenta, a najčešće je prikazivan sa kacigom ili oklopom te kopljem, pa nije ni čudno što su arapski autori pod okrilje ovog planeta svrstali navedene zanate. Isto vrijedi i za boga Merkura pod čiju su jurisdikciju smješteni zanati slikara, prepisivača i glasnika, a njegova je uloga u grčkoj mitologiji bila upravo glasnička, odnosno prenositelja poruka.

U ovom se kontekstu ne smije preskočiti i prikaz arapskog pisca imena Abu Ma'shar, u gornjem desnom kutu ploče, jednog od najznačajnijih astrologa arapskog srednjeg vijeka. Ključno je njegovo djelo *Introductorium maius* zahvaljujući kojemu je, između ostalih, prethodno spomenuti katalog *Sphera Barbarica* pronašao put do Europe. Ukratko, *Sphera Barbarica* je zvjezdani katalog koji okuplja egipatska, babilonska i anatolijska nazivlja zviježđa. Smatra se da ju je sastavio Teukros, a upravo je 1912. g. rekonstruirana od strane Bolla. Put ovog djela do Europe i njena društva bio je jako zanimljiv. Naime, *Sphera Barbarica* je zahvaljujući arapskim astrološkim djelima pronašla put prema Zapadu. Jedno takvo je upravo *Introductorium maius* koje je bilo izrazito popularno tijekom cijelog srednjeg vijeka. Abu Ma'shar je prilikom svojih putovanja po istoku došao u kontakt sa djelom *Sphera Barbarica* i

preuzeo znanja sažeta u istom. Nakon toga djelo je mnogim prijevodima; s arapskog na hebrejski, pa na francuski i konačno latinski, postalo dostupno široj publici. Djelo je prešlo dug put od Male Azije, preko Egipta do Indije, te preko Perzije u Španjolsku gdje ga na hebrejski prevodi Židov Aben Esra, nakon čega ga Hagins iz Mechelna prevodi na francuski, te konačno Pietro d'Abano na talijanski.⁴³

Osim navedenih djela, ističe se još i arapski prikaz Perzeja sa podignutom desnom rukom u kojoj nosi mač i glavom demona Gula, jedne vrste đina u islamskoj tradiciji⁴⁴, u lijevoj ruci. Odjeven je u ogrtač s konopom oko struka. Ovakva depikcija Perzejevih draperija, s posebnim naglaskom na vezivo oko struka, daljim će se migracijama, kasnije ustaliti u formuli prikazivanja Perzeja na zapadu i pojaviti će se na freskama palače Schifanoia u Ferrari kojima je Warburg posvetio predavanje na Desetom međunarodnom kongresu povijesti umjetnosti u Rimu održanom 1912. godine.⁴⁵

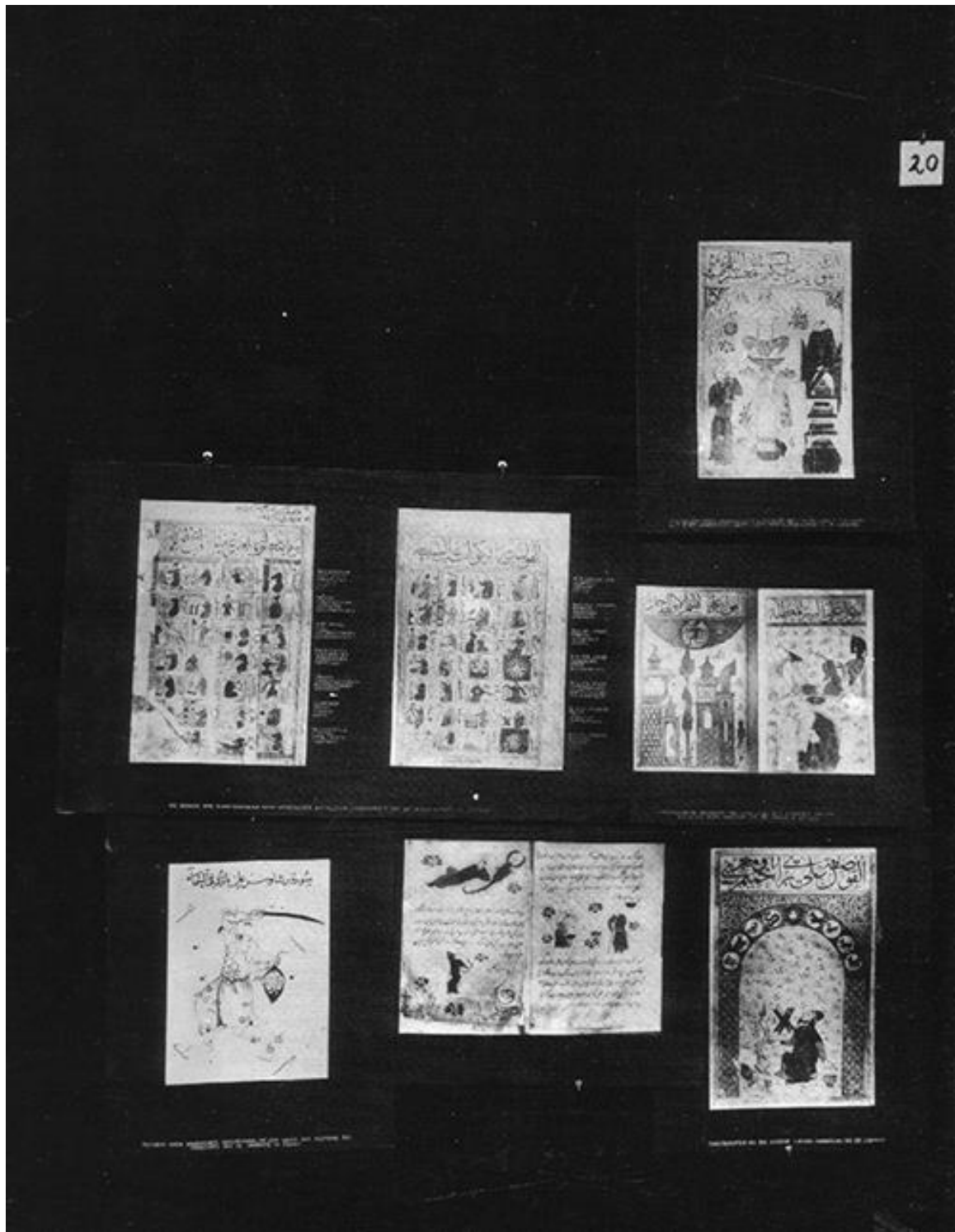
Osim navedenih, još su tri rukopisa prikvačena na ploči 20. Riječ je o grupaciji u donjem desnom kutu ploče. Jedan sadržaj tematizira znakove zodiacke škorpiona, strijelca i vage sa opisima, drugi holokaust, odnosno žrtvu paljenicu bogovima⁴⁶, a treći klimatsko stanje u gradu i na selu za vrijeme vladavine planeta Saturna.

⁴³ Pelc, 1995., str. 152-53.

⁴⁴ <https://www.britannica.com/topic/ghoul> (datum posjeta: 18.4.2022.)

⁴⁵ McEvan, D.: *Aby Warburg's (1866-1929.) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History*, German Studies Review 2, 2006., str. 245.

⁴⁶ <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25975> (datum posjeta: 18.4.2022.)



Ilustracija 13.

Kako ploča 20 tematizira arapske prikaze planetarnih božanstava, ploču 21 Warburg je posvetio njihovoj metamorfozi iz božanstva u personifikacije. Tema ploče je okrenuta više ka zodijaku i islamskoj hijerarhiji neba te utjecaju konstelacija i planeta na pojedinačno, odnosno na sudbinu čovjeka, što nije čudno jer i u Kuranu piše da čovjek mora koristiti konstelacije kao smjernice u životu⁴⁷. Tako na četiri crteža u gornjem lijevom kutu vidimo personifikacije sedam planetarnih božanstava s njihovim atributima. Gore lijevo prikazani su Sunce, čije je lice uokvireno krunom od sunčevih zraka, i mjesec. Ispod se nalaze Jupiter s knjigom u ruci i turbanom na glavi, prikazan kao sudac, i Venera koja svira lutnju. Gore desno nalaze se Mars kao lik ratnika sa mačem u ruci i Merkur kao pisar, dok se ispod njih nalazi Saturn crnog lica sa lopatom u ruci.⁴⁸ Njihovi načini prikazivanja većim su dijelom preuzeti iz grčke tradicije depikcija planetarnih personifikacija i božanstava, a njihovi su atributi usko povezani sa zanatima koji se nalaze pod njihovom zaštitom, ili bolje reći poslovima koji su predodređeni za pojedince rođene u znaku pod vlašću određenog planeta, a koji su prezentirani na prethodnoj ploči.

Nadalje se ističu personifikacije znakova zodijaka na desnoj strani ploče. U gornjem dijelu vidimo prikaz Sunca na znaku Lava, odnosno Sunca sa kućom u Lavu, dok se ispod njih nalaze planeti Mars, Jupiter i Saturn kao vladari zodijačkog znaka Lava. Odmah ispod vidimo sličan prikaz na kojem se nalazi lik boga Marsa na ovnu, dok se ispod njih nalaze planeti Venera, Mars i Sunce. Drugim riječima, vidljiv je prikaz Marsa sa kućom u Ovnu, dok su ispod, kao i na prethodnom primjeru, prikazani vladari znaka.

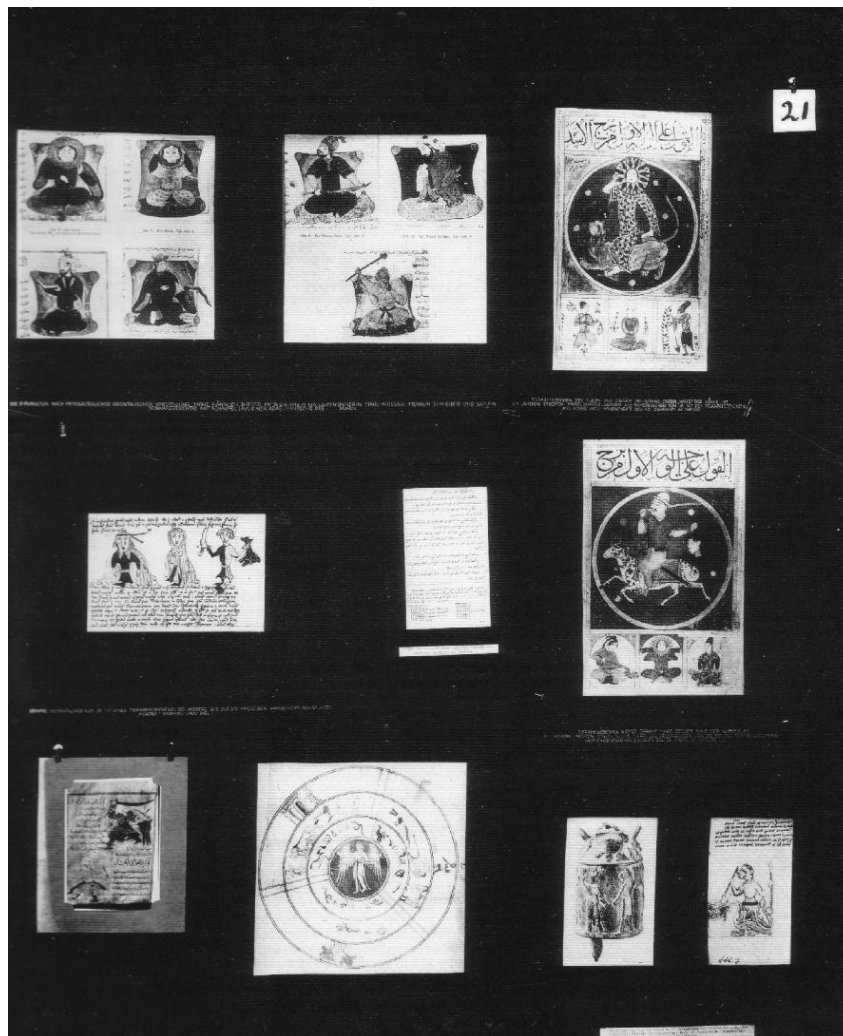
Osim spomenutog, na ploči se nalaze još i rukopisi s opisima i prikazima dekana i magičnih kvadrata. Istaknula bih ponovno prikaz Perzeja s konopcem oko struka i u donjem desnom kutu evoluciju personifikacije Saturna iz latinske verzije arapskog priručnika magije, grimorija *Picatrix*, nastalog najvjerojatnije na arapskom dijelu Iberskog poluotoka; koji je na primjeru prikazan kao demon s lavljom glavom i kopljima u rukama na grifonu. Zanimljivo je da je latinsku verziju ovog djela otkrio upravo Warburg oko 1912. godine. Djelo u originalu tada još nije bilo poznato, no zahvaljujući Saxlu koji je uočio sličnosti molitvi planetarnim božanstvima pronađenih u *Picatrixu* i onih arapske tradicije, Warburg je dokazao podrijetlo latinske verzije teksta.⁴⁹ Treba naglasiti da je riječ o tekstu islamske, kasnije i kršćanske, obje eksplicitno monoteističke religije, koji obiluje prikazima i opisima poganskih božanstava i

⁴⁷ King, D. A.: *Astronomy*, u: *The Cambridge History of Arabic Literature: Religion, Learning and Science in the Abasid Period*, Cambridge University Press, 1990., str. 146-47.

⁴⁸ Carboni, S.: *Following the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997., str. 6.

⁴⁹ Hartner, W.: *Notes on Picatrix*, Isis, The University of Chicago Press, 1965., str. 438.

motiva. Tomu je tako upravo zbog migracija motiva i slika, te širenja određenih kultura prilikom čega se odvija kulturološka razmjena. Konkretno na primjeru prikaza Saturna vidimo njegovu evoluciju iz božanstva u demona. Zašto je prikazan na ovaj način? Vjerujem da je odgovor u monoteističkoj prirodi kršćanstva (ovdje ću se referirati samo na latinsku verziju teksta, pošto je crtež sa ploče upravo iz te verzije djela). Naime, iako kršćanstvo preuzima motive, bića i božanstva drugih kultura i religija, ono ih oštro osuđuje, jer pripadaju poganskim tradicijama koje su, upravo zbog toga što nisu kršćanske, grešne i pogrešne. Zbog toga, kako bi ukomponirali navedene komponente koje „postoje“ u tim kulturama, kršćanski autori su ih pročistili i prilagodili svom nauku i vjerovanju. Drugim riječima, Saturn je, u ovom slučaju, iz božanstva, odnosno nekoga komu se treba diviti, pokoravati i moliti, pretvoren u demona, ono od čega se bježi, zazire i strahuje, kako bi izazvao strah među pripadnicima srednjovjekovnog kršćanskog društva i prikazao pogansku tradiciju kao pogrešnu.



Ilustracija 14.

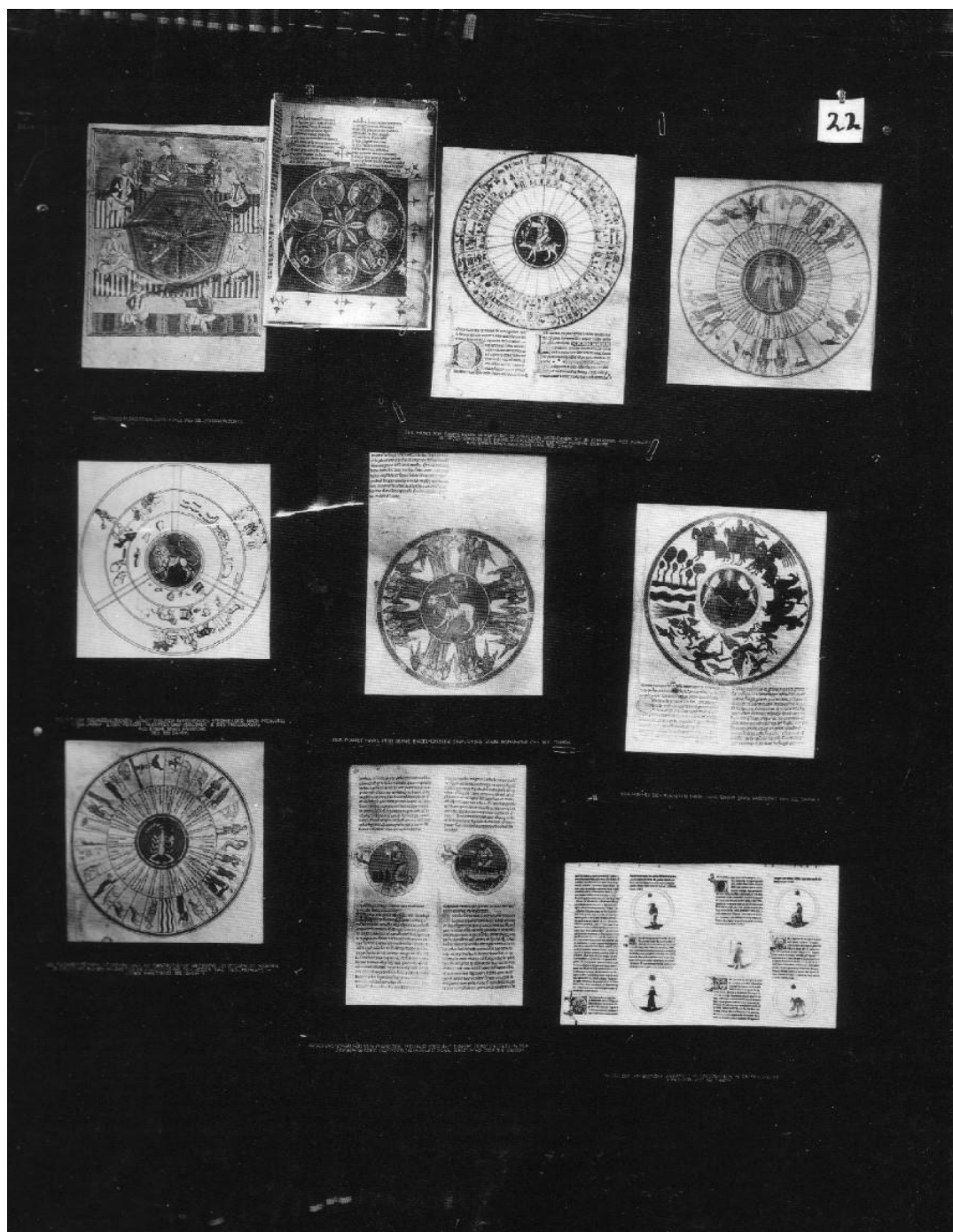
Nastavljajući slijed misli grimorija *Picatrix*, Warburg se pločom 22 vraća na zapad, točnije na iberski poluotok. Na ploču je prikvačio odabrane folije manuskripta iz 13. i 14. stoljeća, odnosno iz vremena kastiljskog kralja Alfonsa X. Imajući podosta znatiželjnu narav, kralj je u posljednjoj fazi svog života istraživanja dvorskog skriptorija usmjerio upravo na astronomiju/astrologiju. Svojim će radom, skriptorij iznjedrili nekoliko djela te tematike od kojih se ističu *Libros del saber de astronomia*, posvećen astronomskim instrumentima te njihovoj konstrukciji i upotrebi, zatim *Libro de las forma set de las ymagenes*, u kojem je riječ o utjecaju nebeskih slika na čovjeka i određenim vrstama kamenja sa magičnim moćima zvijezda; i *Libro de astromagia* koji sadrži posljednji poznati fragment spomenutog grimorija *Picatrix*.⁵⁰ Zahvaljujući Alfonsu X, dotadašnje znanje o astrologiji/astronomiji i astromagiji sabrano je u navedenim djelima.

Ploča 22 nastavlja temu odnosa kozmosa i čovjeka putem astrološke/astronomske mapirane hijerarhije nebesa izrađenih u arapskoj maniri. Prikvačene su stranice manuskripta na kojima se nalaze dijagrami astromagijskih moći i njihovog utjecaja na čovjeka kroz proročanstvo, magiju i amulete. Pa se tako može vidjeti prikaz društvene igre s kockama posvećene planetima u gornjem lijevom kutu, zatim odmah do, dijagram planetarnih božanstava dana u tjednu te dijagram mjesečevih postaja i njima pridruženim profesijama. Nadalje vidi se djevica sa dekanima, zvijezda povezana sa zodijačkim znakom lava prema različitim kulturama, fantastična sfera neba pod vlašću Marsa na kojoj se vide demoni, vojnici, rat i uništenje; znak škorpiona i njemu pridruženih trideset konstelacija kao temelj tumačenja predviđanja za svaki dan u mjesecu, molitva i prenošenje žrtve Merkuru u znaku jarca i bika te prikaz iz manuskripta *Lapidario* Alfonsa X Mudrog, u kojem su dekani pridruženi vrstama kamenja i popraćeni njihovim medicinskim učinkom.⁵¹

Pločom 22 Warburg produbljuje temu međuodnosa čovjeka i astrologije. Čovjek je pasivna figura svemira do te mjere da je moguće predvidjeti radnje i događanja svakog dana u mjesecu, što vidimo na primjeru dijagrama škorpiona. Sudbina svakog čovjeka je zapečaćena njegovim rođenjem u određenom znaku, a život mu je predodređen zvijezdama, kojima se kroz život isto tako i vraća kako bi dobio smjernice za „pravilan put“. Sve ono na što čovjek ne može utjecati, sve što ne može racionalizirati, objašnjava si putem tumačenja zvijezda. Na ploči je to vidljivo u kontekstu medicine i liječništva koje su svedene na magijske moći zvijezda pohranjenim u određenim vrstama kamenja kao amuletima.

⁵⁰ Garcia Aviles, A.: *Two Astromagical Manuscripts of Alfonso X*, Journal of the Warburg and Courtauld institutes, The Warburg institute, 1996., str. 14-23.

⁵¹ http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)



Ilustracija 15.

Sljedeća ploča u ovoj grupaciji, ploča 23, također tematizira planetarna božanstva, no za razliku od prethodne, prikazana djela potječu iz Italije i Praga te su izrađena u kršćanskoj maniri, a karakteriziraju ih „pročišćeni“ astrološki motivi. Na nekoliko fotografija vidljiv je veliki salon u palači Ragione u Padovi.⁵² Palača datira u 13. stoljeće, a prikazani salon svojim je enormnim dimenzijama (82m dužine i 27m širine) trebao poslužiti kao tržnica i prostorija sudske uprave srednjovjekovne komune. Zidovi prostorije izrazito su bogato dekorirani sa tristotinjak fresaka astroloških motiva iz 14. stoljeća koje su pripisane Giottu. Iako su nekoliko puta stradale u nesrećama poput požara u 15. stoljeću, konstantno su renovirane što je rezultiralo očuvanju njihove izvorne forme. Prikazani motivi predstavljaju alegorije poput pravde, zakona i reda što potvrđuje samu namjenu prostorije, no osnovni narativ odnosi se na prikaze sedam planeta i dvanaest zodijskih znakova pod njihovim utjecajem. Freske su podijeljene po shemi tablice na 333 slike grupirane u 12 dijelova simbolizirajući tako mjesec u godini. Prikaz svakog mjeseca sačinjava oko 30 slika raspoređenih u tri reda od kojih svaki broji njih desetak, što simbolizira tri dekana u mjesecu. Osim podjele po formi, motive na freskama možemo podijeliti i s obzirom na utjecaj koji na njih imaju nebeska tijela. Naime, zone utjecaja nebeskih tijela na sva živa bića, s obzirom na same prikaze, možemo podijeliti na: pokret, svjetlost i utjecaj. Pod sferu pokreta podrazumijeva se kretanje nebeskih tijela, eliptično ili kružno. Svjetlosna sfera odnosi se na količinu topline ili hladnoće koju emitira određeno nebesko tijelo, a pod najopćenitiju sferu „utjecaj“ spada sve ono što se ne može svrstati u prve dvije utjecajne kategorije.⁵³

Warbug je na ploču prikvačio fotografije motiva koncentriranih oko tri zodijska znaka: ovna, vodenjaka i jarca. Na središnjoj fotografiji nalazi se prikaz dijela mjeseca ožujka, odnosno zodijski znak Ovna i njemu pridružen planet Mars prikazan kako puše u dva roga. Oko njih se nalaze određene karakteristike osoba, radnje, događaji i poslovi povezani sa mjesecom ožujkom. Slična je situacija i na ostalim dvjema freskama. Jedna prikazuje Jupitera kao sudca i njemu pridružen zodijski znak jarca, a na posljednjoj se može primijetiti znak vodenjaka. Osim navedenog neki dijelovi fresaka prikazuju životni ciklus Isusa Krista, kao i mnoge svece i životinje.

U gornjem lijevom kutu ploče ističe se folija padovanskog manuskripta iz 13. stoljeća⁵⁴ na kojem se nalaze personifikacije planeta prikazanih u kršćanskoj maniri. Tako ih vidimo

⁵² http://www.english.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)

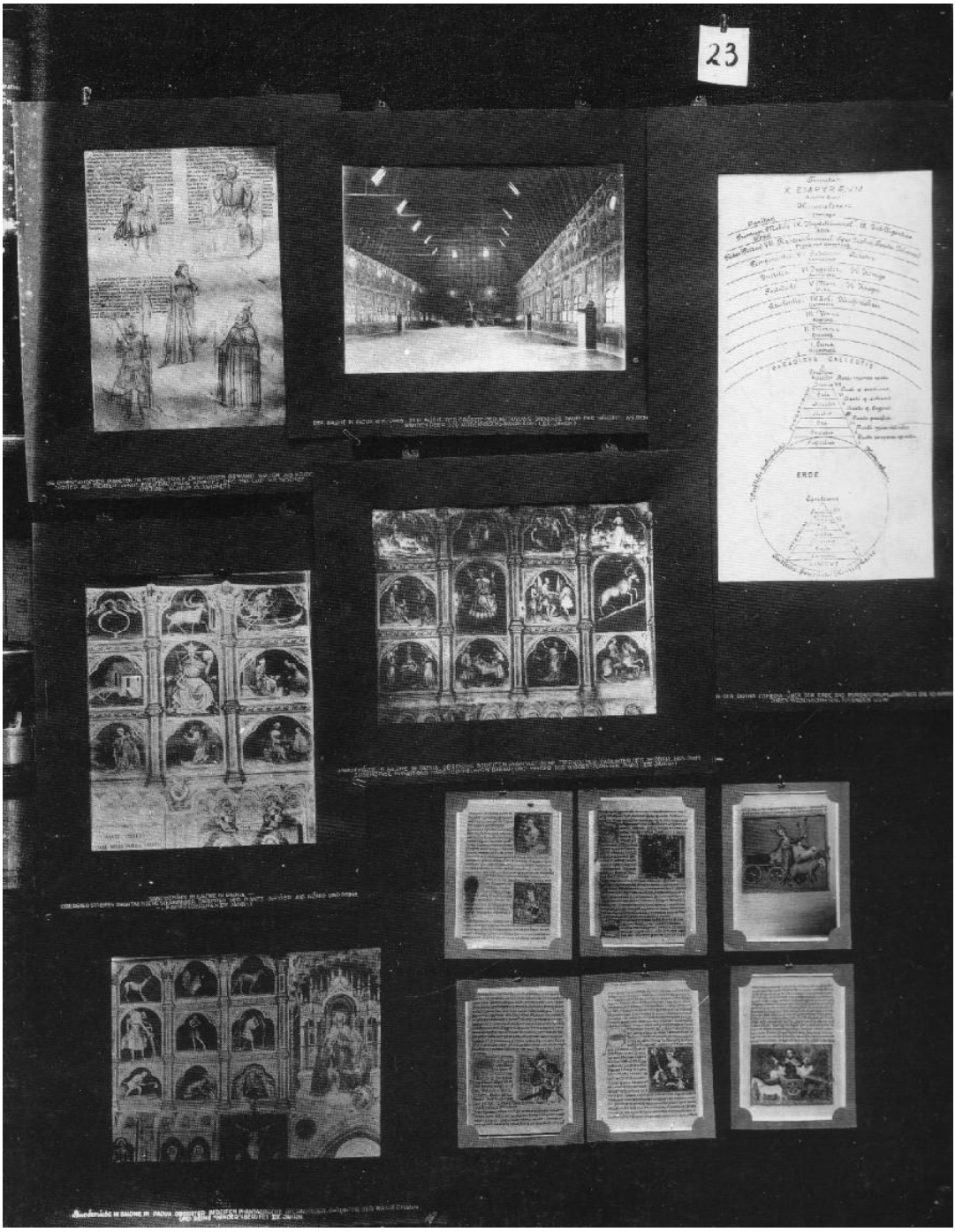
⁵³ Beck, E. M.: *Representations of Music in the astrological Cycle of the Salone della Ragione in Padua*, Music in Art, Research center for Music Iconography, 1999., str. 70.

⁵⁴ http://www.english.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)

odjevene u zapadne srednjovjekovne halje ili pak oklope. S lijeva na desno prvi redom ide Saturn odjeven kao ratnik koji drži štit i srp, no treba napomenuti da je na ploči 20 u čisto arapskoj maniri u ruci držao lopatu. Za njime slijedi Jupiter kao sudac posjednut za stolcem, a ispod njih Venera kao djevica. Na dnu manuskripta, nalaze se Mars i Merkur. Mars je tradicionalno odjeven kao ratnik u punom oklopu sa samostrelom, štitom i buzdovanom, dok je Merkur odjeven u biskupsku odjeću sa biskupskim štapom i biskupskom kapom. Za primijetiti je kako Mars rijetko mijenja osnove svog obličja, dok je Merkur iz arapskih tekstova prikazivan kao pisar, „evoluirao“ u, kako se smatralo, jednu od najučćenijih osoba srednjeg vijeka. Isti će se likovi pronaći na fotografijama manuskripta kralja Vjenceslava IV u donjem desnom kutu ploče: Merkur – biskup, Venera – djevica, Mars – ratnik, Jupiter – sudac i Saturn – ratnik.⁵⁵ Osim navedenih prikazani su lako prepoznatljivi Mjesec i Sunce u svojim kočijama po uzoru na Helija, Sola i Mitru ranije spomenutih u kontekstu ploče 8.

Ne smije se zaboraviti istaknuti skica strukture pakla, čistilišta i nebesa iz Danteove Božanske komedije. Skiciran je sferni oblik, koji podsjeća na planet Zemlju, u kojoj se nalazi devet krugova pakla sa natpisima mana. Poviše sfernog oblika nalazi se Čistilište, a na samom vrhu devet sfera raja sa upisanim planetima, znanostima i vrlinama. Jasno se da zaključiti da se na ploči 23 Warburg okreće ka istraživanju kršćanstva, odnosno promijeni astroloških i astronomskih motiva njihovom migracijom na kršćanski zapad i središnju Europu.

⁵⁵ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)



Ilustracija 16.

Ista tema, proročanstava, amuleta i igre kockom nadopunjena je pločom 23a. Pri samom vrhu, prikvačeni su crteži kocki u obliku dodekaedra za proricanje sudbine i solarni amuleti. Ispod slijedi astrološka igra kockama i igra pitanja i odgovora, također za proricanje sudbine. Ističe se i crtež kola sreće, kao i dijagrami Saturna i Leoparda te četiri kralja Starog Zavjeta.

Nadalje ploča 24 u potpunosti je posvećena planetima i njihovoj „djeci“, odnosno svima onima koji su rođeni pod određenim planetom te zbog toga imaju određene osobine. Obilnim sadržajem ove ploče, Warburg navodi primjere koji potkrepljuju širenje prikaza planeta sa karakteristikama i atributima olimpskih božanstava.



Ilustracija 18.



Ilustracija 17.

Na ploču 25 Warburg je prikvačio djela talijanskih umjetnika iz 15. stoljeća, Agostina di Duccia i Leona Battiste Albertija. Odabrana građevina nalazi se u gradu Riminiju, a riječ je o nedovršenoj katedrali koja obiluje reljefima Agostina di Duccia. Nije čudno što je Warburg odabrao ovo mjesto, zato što se upravo ovdje susreću, ili možda bolje reći sudaraju, dva klasična izričaja, Albertijev apolonski i Ducciov dionizijski. Dihotomiju apolonskog i dionizijskog prvi je skovao filozof Friedrich Nietzsche u svojoj knjizi *Rođenje tragedije ili helenizam i pesimizam* u kojoj naglašava da je kontinuirani razvoj umjetnosti vezan uz polaritet apolonskog i dionizijskog, povezanog, naravno, sa dvama grčkim božanstvima. Te dvije sile, koje prema Nietzscheu dolaze iz prirode i nisu pod utjecajem ljudske medijacije, predstavljaju dvije krajnosti koje su konstantno u sukobu: Apolon kao bog svjetla, logike, harmonije, lječništva i svega što je „lijepo“, nasuprot Dionizu, bogu vina, zabava, disbalansa i festivala. Drugim riječima, u apolonskom se očita racionalnost, logičnost, lucidnost, svjesnost, odnosno umno, dok dionizijsko podrazumijeva iracionalno, osjećajno, nepredvidivo, ponesenost, odnosno emociju.⁵⁶ Pločom 25 Warburg navedeno pokazuje na primjerima arhitekture i skulpture. Albertijeva građevina katedrale u Riminiju projektirana je u apolonskoj maniri, dok su Ducciovi reljefi izrazito dionizijski, što je samo po sebi u potpunosti logično. U građevini se očitava red, logičnost i simetričnost, dok su likovi na reljefima poneseni emocijama trenutka u kakvom su isklesani, bilo to boli, sreće ili pak smrti. Samo prvi red fotografija odnosi se na apolonsko, dok je dionizijsko potkrijepljeno svim ostalim fotografijama na ploči. Duccio svojim likovima daje emociju, odnosno dionizijsko, klešuci ih u pokretu sa grimasama, kao npr. Apolona u raskoraku, raspuštene kose koju raznosi vjetar, sa lukom i strelicama u rukama dok mu oko nogu trčkaraju ptice; ili pak Jupitera ljutitog pogleda i grimase od koje mu se naboralo lice, sa rukom podignutom netom prije udarca. Ističe se i reljef čuda sv. Bernardina na kojem se vidi njegovo čudo ožvjljenja umrlog ispod stabla na putu za Veronu i čudo mrtvorodenog djeteta, te prikaz sv. Sigismunda kako zajedno sa svojom ženom, na konju putuje prema Aganu kako bi se iskupio za umorstvo vlastitog sina. Zanimljiva je središnja figura anđela prikazanog u plesnom pokretu, sa draperijama koje se viju na vjetru i podignutom rukom kojom pokazuje mjesto izgradnje svetišta. S obzirom na attribute njegova prikaza, anđeo ima karakteristike menade. Poznato je naravno da je menada lik antičke grčke, no helenistički način prikazivanja te menade zadržao se kao formula patosa sve do nastanka Ducciovog reljefa. Ovaj fenomen prvi je primijetio i elaborirao Warburg u svojoj doktorskoj disertaciji *Sandro Botticelli, Rođenje Venere i Proljeće*. Naime, Warburg uviđa da su likovi Proljeća koje kruni Veneru na slici *Rođenja*

⁵⁶ Nietzsche, F.: *The Birth of tragedy or Hellenism and Pessimism*, George Allen & Unwin LTD., London, 1910., str. 21-35.

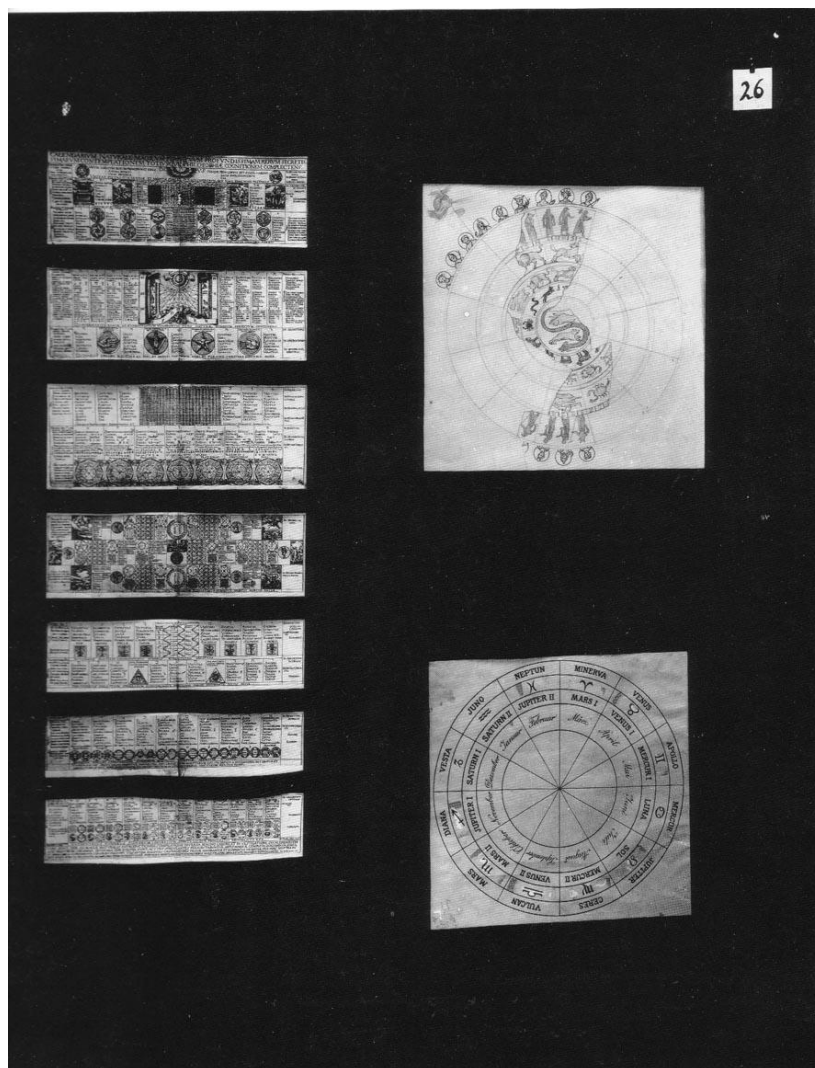
Venere i likovi pratnje, pogotovo tri gracije, na slici *Proljeće*, prikazani na potpuno isti način kao i helenističke menade. Drugim riječima, lik na Ducciovom reljefu je prijepis antičkog lika menade. Ovo je samo jedan od primjera na kojem se vidi ono što Warburg smatra „nasljedovanjem anike“, poznato pod sintagmom *nachleben der antike*, no o tomu više u nastavku.⁵⁷



Ilustracija 19.

⁵⁷ Pelc, M., 1989., str. 157-58.

Kao prijelaz sa ploče 25 na ploču 27 i na njoj istaknute freske palače Schifanoia u Ferrari, Warburg koristi ploču 26 kako bi na nju prikvačio kompletni astrološki kalendar. Time Warburg metaforički označava kraj harmonično-alegorijskog načina prikaza katedrale u Riminiju i početak alegorijsko-demonskog prikaza u palači Schifanoia. Na reljefima u Riminiju je utjecaj prikazivanja likova po shemi planetarnih olimpskih božanstava više prisutan nego li je to u Ferrari koju više karakterizira barbarska manira prikaza zodijačkih znakova i dekana. Sedam manuskriptskih folia prikvačenih s lijeve strane ploče prikazuju manuskript *Calendarium naturale magicum perpetuum* autora imena Tycho Brahe, a s druge strane nalaze se astrološki dijagrami zodijačkih znakova i dekana te dijagram regenta mjeseca u godini.⁵⁸



Ilustracija 20.

⁵⁸ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1026 (datum posjeta: 19.4.2022.)

Jedna od najbitnijih ploča *Bilderatlasa Mnemosyne* zasigurno je ploča 27 čiji se sadržaj temelji na Warburgovu poznatom ikonološkom istraživanju fresaka u palači Schifanoia i predavanju na *Desetom međunarodnom kongresu povijesti umjetnosti* u Rimu održanom 1912. godine.⁵⁹, kojim je *de facto* inaugurirao ikonologiju kao metodu unutar povijesti umjetnosti. Tema predavanja bila je nova interpretacija određenih dijelova spomenutih fresaka u Palači u Ferarri. Ovim predavanjem Warburg je pokušao dokazati svoju teoriju o „nasljedovanju antike“ tumačeći određene prikaze upravo kao antičke. Freske spomenute palače nalaze se u dvorani *Sala dei mesi* i datiraju u 1420. godinu. Riječ je o alegorijskim prikazima mjeseci u godini koji su načinili brojni majstori od kojih se najviše ističe Francesco del Cossa, a sačuvano je njih sedam (od ožujka do rujna).⁶⁰ Prikaz svakog mjeseca sastoji se od tri horizontalne plohe postavljena jedno poviše drugoga. Gornjom plohom dominiraju prikazi olimpskih božanstava u trijumfalnim kolima, a najniža ploha sadrži prikaze svakodnevnih aktivnosti grofa Borsoa, vlasnika Palače. Središnje je polje sve do Warburgove interpretacije bilo nerazjašnjeno. On, naime, smatra da su ti dijelovi fresaka u vezi s astrološkim vjerovanjima te da neki od njih zapravo prikazuju antička božanstva i heroje. Prikazane figure nisu oslikane u svojoj standardnoj ikonografiji, već uvelike izmijenjenoj koja je nastala kao posljedica migracija ljudi, ideja i znanja. Za izvorište tih figura Warburg uzima, već spomenuti zvjezdani katalog *Sphera Barbarica*.

Warburg je u svom predavanju obradio analize središnjih polja triju mjeseci: ožujka, travnja i srpnja; u kojima se, u poljima središnjih registara, nalaze po tri međusobno odvojene figure. Te tri figure predstavljaju božanstva koja vladaju dekanima mjeseca. Naime, egipatska astrologija svaki mjesec dijeli na tri dekana, odnosno periode od deset dana, te im pripisuje jedno božanstvo koje njime i vlada. Ovaj sistem također je očuvan i prenesen u Europu zahvaljujući djelu *Veliki uvod*. Posljedično migraciji djela i ideja, ali i mnogim prijevodima, iskonske figure su kompromitirane kasnijim slojevima. U svom djelu Abu Ma'shar navodi sinopsis triju različitih sistema zvijezda: arapskog, ptolomejskog i indijskog. Zahvaljujući tome jednostavnije je pratiti metamorfoze likova. Naime, čitajući navedene sinopsise i djela prema kojima ih je autor citirao, primjetno je kako opisani likovi gube starije i/ili dobivaju nove karakteristike. Uzmimo za primjer vladara prvog dekana, ovna. On je u indijskom sistemu zvijezda, djelu *Brhajjataka* autora Varahamihire, opisan kao crn muškarac crvenih očiju odjeven u bijelo platno sa sjekirom u ruci, te kao strašan i sposoban za obranu. S druge strane, u Abu Ma'shar-ovom prijepisu, u *Velikom uvodu*, stoji da prema Indijcima u prvom dekaneu

⁵⁹ McEvan, D., 2006., str. 245.

⁶⁰ Vicelja-Matijašić, 2013., str. 18-19.

ovna vlada hrabar i bijesan muškarac crvenih očiju odjeven u bijelu haljinu koja je po sredini vezana konopcem. Na ovom je primjeru, dakle, vidljivo kako je lik prvog dekana u samo jednom prijepisu već izgubio jednu karakteristiku – sjekiru u ruci - i dobio novu – konopac po sredini bijele haljine.⁶¹ Drugim riječima, prvotna je depikcija antičkih božanstava utjecajima drugih vjerovanja, krivih prijevoda tekstova i krivom interpretacijom djela, te konačno preslojavanjem s drugim božanstvima, bila podvrgnuta mnogim metamorfozama. Warburg svojom metodom odstranjuje sloj po sloj, odnosno pronalazi moguće utjecaje drugih kultura i vjerovanja čime stvara razumijevanje metamorfoza figura, čime konačno dolazi do njihovog izvornog izgleda i samim time i lika ili nebeskog tijela kojeg bi trebale predstavljati.⁶²

Osim Abu Ma'shar-a i djela *Veliki uvod*, Warburg ističe i Manilija, rimskog pjesnika, i njegovo djelo, *Astronomica*⁶³ - astrološku poemu od pet knjiga. U tom djelu Manilije pjeva o karakteru ljudi rođenih u znaku ovna i navodi ih kao sakupljače vune, izrađivače i prodavače odjeće. Upravo se na ferrarskoj fresci ožujka, u gornjem registru desno od Atene prikazane u kolima koja vuku jednorozu, nalazi prikaz vezenja i tkalačkog stana. U svom djelu također navodi i bogove zaštitnike mjeseci: Atena štiti ožujak, Venera travanj, Apolon svibanj, Merkur lipanj, Jupiter i Kibela srpanj, Cerera kolovoz i Vulkan rujanj. Valja na ovom mjestu istaknuti kako se Manilijeva pjesma u potpunosti poklapa s prikazima na ferrarskim freskama.⁶⁴

Kao primjer svega navedenog uzet će se alegorija travnja. U središnjem polju nalaze se tri dekana i horoskopski znak bika. Žena u crvenoj haljini i dijete pred njom predstavljaju crvenu noćnu zvijezdu Aldebarana, a središnji polunagi lik prikazan je u sjedećem položaju i u rukama drži ključ te predstavlja zvijezdu Sirius. Desni, također, polunagi lik u jednoj ruci drži zmaja, a u drugoj strijelu. Okrunjen je lovorovim vijencem, a uz njega stoje konj i pas. Taj lik bi, prema svemu sudeći, trebao predstavljati heroja Perzeja. Dva lika koja se nalaze u gornjem registru u kolima koja vuku labudovi su zapravo Venera i Mars, a prikazi mladića i djevojaka oko njih aludiraju na moguće socijalne talente i talente udvaranja koje osoba rođena pod ovim znakom može posjedovati.⁶⁵

Za završnu riječ o freskama valja navesti i inspiratora fresaka palače Schifanoia. Riječ je o Pellegrinu Priscianu profesoru astronomije na Sveučilištu u Ferrari, te istodobno bibliotekaru i historiografu na dvoru d'Este. Bio je umjetnički inspektor u palači čiji je program

⁶¹ Pelc, 1995., str. 155-57.

⁶² Warburg, A.: *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferrari*, u: Pelc, M.: *Ideal, Forma, Simbol – Povijesnoumjetničke teorije Wincklemana, Wolfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnost, 1995., Zagreb, str. 147-172.

⁶³ <https://www.britannica.com/biography/Marcus-Manilius>. (datum posjeta: 19.4.2022.)

⁶⁴ Pelc, 1995., str. 159.

⁶⁵ Vicelja-Matijašić, 2013., str. 25.

bio zamišljen prema sfernom modelu koji je trebalo prenijeti na ravnu plohu. Zemaljsku sferu simboliziraju žanr scene dvorskog života vojvode Borsa u najdonjem registru. U najvišem je prikazana božanska sfera preko božanstva zaštitnika mjeseci u godini u skladu s Manilijevim vjerovanjem, dok se u središnjem registru nalazi astrološka sfera s kozmičkim motivima.⁶⁶

Sve što je navedeno tokom predavanja potkrepljeno je tekstovima astroloških djela. Kao što je i sam to rekao, Warburg je ovim predavanjem pokazao i opravdao potrebu za širenjem okvira, u materijalnom ali i prostornom (geografskom) smislu, struke povijesti umjetnosti.⁶⁷ Svoju metodu nazvao je ikonološkom. Ona se ne zasniva na pukom opisivanju onoga što vidimo na slici i tumačenju njenog značenja na temelju istog, već daje potpuno novu dimenziju istraživanja. Nova dimenzija istraživanja zadire dublje u problematiku samog djela tražeći razloge zašto je nešto prikazano baš tako kako jest, koji su uopće razlozi za postojanje tog motiva na slici te koju poruku umjetnik njime želi prenijeti. Njome se povlače analogije i paralele s drugim djelima i prikazima, te se proučava „životni put“ simbola od njegovog nastanka do njegovog nama poznatog oblika.

⁶⁶ Pelc, 1995., str. 166-68.

⁶⁷ Isto, 147-172.



Ilustracija 21.

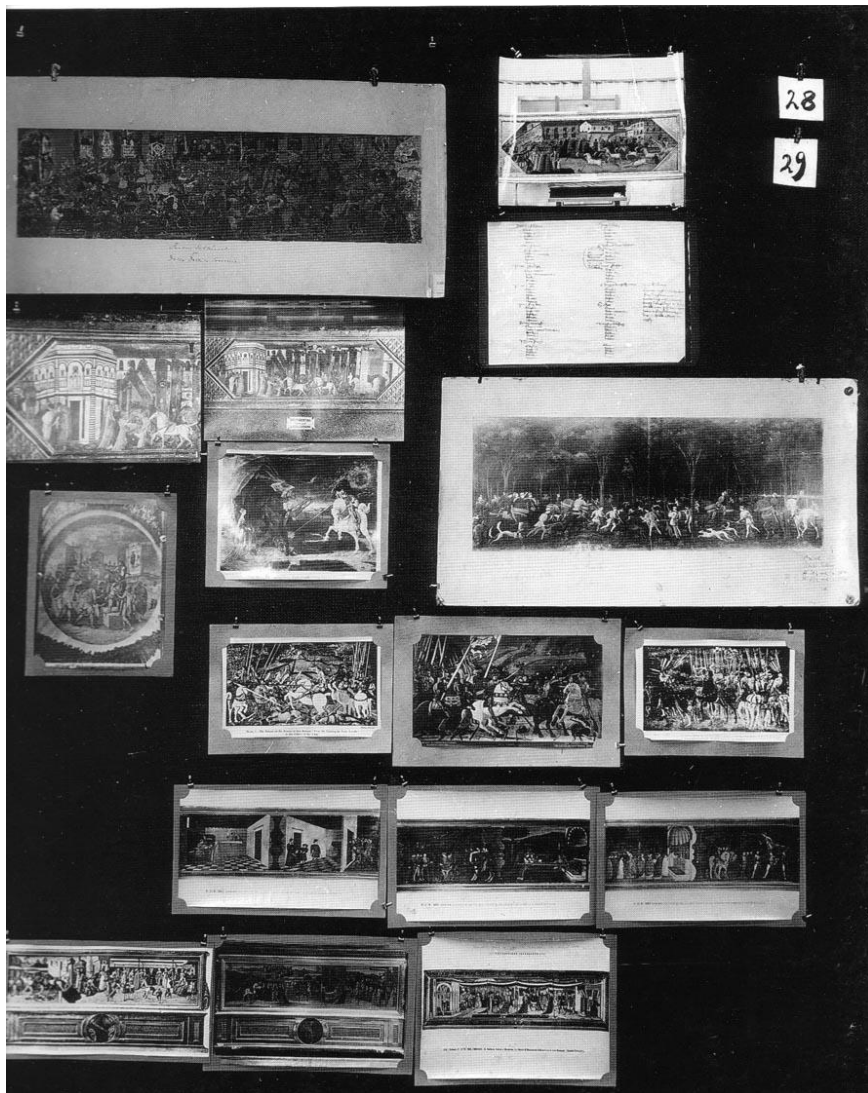
9. Ploče 28-29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 i 36

(Na)Sljedećim pločama Warburg zatvara temu astrologije, božanstava planeta i zodijaka te otvara temu tradicije, kulture i društva. Na ploče 28-29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 i 36 prikvačio je sadržaj tog konteksta, odnosno sredstava tradicije, i fokus će biti na njihovoj razmjeni između sjeverne i južne Europe, odnosno renesanse Flandrije i Firence. Ovdje Warburg proučava načine prenošenja tradicije i kulture općenito i u tu svrhu izdvaja dva načina: materijalni i nematerijalni. Materijalni način podrazumijeva sva opipljiva sredstva koja nose obilježja neke kulture ili društva i istom su bitna zbog određenih vrijednosnih i uporabnih parametara. U tu skupinu mogu se svrstati manuskripti i ostali pisani izvori te uporabni predmeti iz svakodnevnog života. Drugi način, odnosno nematerijalni podrazumijeva nevidljiva sredstva prijenosa kulture, poput priča i mitologija iz usmene predaje, običaja, rituala, festivala i općenito folklornih aktivnosti. Takva razmjena, smatra Warburg, vidljiva je na primjeru flandrijskog i firentinskog društva, preciznije na ekonomskom, socijalnom i kulturnom planu.⁶⁸

Ploča 28-29 sadrži slike i reprodukcije skupnih događaja, poput bitaka, festivala i igara. U kontekstu igara i festivala ističu se četiri slike pri vrhu ploče. Na gornjem lijevom dijelu prikazan je turnir raznih vještina dok je na ostalima prikazan tzv. palio, tradicionalna utrka konja održavana dva puta godišnje. Sredinu ploče zauzimaju prikazi raznih bitaka, dok je dno ploče zauzeto za izvedena čuda određenih osoba, silovanje i pomirbu Rimljana i Sabinjana te njihovih žena, i prikaz priprema za vjenčanje. Još se ističu i prikazi noćnog lova te sv. Jurja kako ubija zmaja. S obzirom na navedeno, može se zaključiti da je ploča 28-29 posvećena „pokretu“. Naime, Warburg smatra da je pokret prva polazišna točka u reanimaciji antike te da je preduvjet za pojavu tzv. kesona, sredstava za širenje i prenošenje tradicije, mitova i stilskih obilježja. Uporaba kesona vidljiva je na ploči 30 gdje Warburg ukazuje na karakterističan stil Piera della Francesce i njegove utjecaje na djela mlađa gotovo tri stoljeća. Djelo *Konstantinov san* spomenutog autora na ploči je smješteno kao drugo od gore s desne strane. Riječ je o slici bitke na Milvijskom mostu koju je Konstantin pobijedio zahvaljujući svom snu u kojemu je vidio znak križa i na grčkom ispisano „u ovom ćeš znaku pobijediti“. Ova legenda često se koristi kao objašnjenje za Konstantinovo prihvaćanje i legaliziranje kršćanstva 313. godine. Sve likove, della Francesca oslikava na konjima u pokretu. S lijeve se strane nalazi Konstantinova vojska s njim na čelu kako u ispruženoj ruci drži križ. S druge strane nalazi se neprijateljska vojska prikazana u bijegu pred njegovim križem. Poviše ovog djela nalazi se njegova

⁶⁸ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=871 (datum posjeta: 21.4.2022.)

reprodukcija koji je godine 1843. načinio Johan Anton Ramboux. Ramboux je zadržao sve komponente originala, no malo je pojačao intenzitet gesta na licu likova koje su blage unatoč tomu da se radi o prikazu bitke. S lijeva originalne freske, nalazi se Rambouxova reprodukcija još jednog djela Piera della Francesce. Riječ je o slici bitke bizantinskog cara Heraklija i perzijskog kralja Khosra II. Za razliku od prethodnog djela, ovdje su svi likovi prikazani u žaru borbe sa podignutim oružjem i ljutitim grimasama te grimasama boli. Ispod navedenih djela, nalaze se prikazi tri kralja u kojem je jedan od njih prikazan kao Ivan VIII Paleolog. Ovdje Warburg ističe način na koji se Paleologu daje na važnosti i način opravdavanja i uzdizanja njegovog autoriteta. Lik magičnog vladara s istoka koji novorođenom Kristu donosi darove, sadrži dozu mističnosti i veličanstvenosti. Ostavštine antike prenose se prijepisima već postojećih „formula“ određenih prikaza, kao što je vidljivo na ovim primjerima.



Ilustracija 22.

Odjek stila Piera della Francesce vidljiv je na radovima ploče 31. Prikvačeni radovi djela su flamanskih umjetnika i datiraju u 15. stoljeće. Prva dva reda posvećena su portretima. Interesantno je da su naručitelji djela zapravo firentinske obitelji iz buržoaskog staleža. Tako van Eyck oslikava portrete Arnolfinijevih, Hans Memling portrete supružnika Tani i Tanagli, a van der Goes triptih na kojem Tomasa Portinarija i Mariju Broncelli prikazuje u društvu njihovih obitelji i svetaca. Njihov stil u mnogome podsjeća na della Francescu. Likovi su prikazani jednostavno, pomalo stilizirano i ukočeno. Crte lica poprilično su jednostavne. Oči su male i bademaste, a lice blijedo. Draperije su također stilizirane sa oštrim naborima i usmjerenjima pada. U licima i draperijama najviše je vidljiv della Francescin stil. Geste na licima njegovih likova, kao što je i vidljivo na ploči 30, blage su i umjerene. Većina izražaja dolazi od usana, a manje od očiju jer su obrve jedva vidljive, pogotovo u slučaju žena za koje je bilo moderno da obrve uopće ni nemaju. Ono što je uvelike drugačije od Francescinog stila su boje i pozadine koje više dolaze do izražaja na djelima u donjem dijelu ploče. Riječ je o djelima Huga van der Goesa, radovima Rogiera van der Weydena, Colatina i Hansa Memlinga koji prikazuju teme poput Poklonstva kraljeva, Skidanja s križa, Otvaranja grobnice, sv. Jerolima i posljednjeg suda. Drugim riječima, ono što Warburg želi potkrijepiti sadržajem prikvačenim na ploči 31 je činjenica da se stil Piera della Francesce uvelike očituje u ukusu firentinske buržoazije, pa posljedično tomu i stilu umjetnika iz sjevernog dijela Europe od kojih su djela u naručena.⁶⁹

⁶⁹ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1031 (datum posjeta: 21.4.2022.)



Ilustracija 23.

Prethodno opisani realizam počeo se rastavljati na ploči 32 na koji je Warburg prikvačio sadržaj koji potkrepljuje prenošenje folklorno-popularne difuzije. Primjerima pokazuje da se taj proces odvija putem svakodnevnih predmeta ali i dionizijskim patosom žrtvovanja i agresije.

Prikvačeni sadržaj generalno možemo podijeliti na dvije teme: „borbu hlača“ i ples. Grupe žena koje se tuku, čupaju i povlače za hlače možemo prepoznati na crtežima u krajnjem desnom stupcu. Riječ je o groteski i mizogenom komentaru kojim se autor izruguje pripadnicama ljepšeg spola jer prikaz žene koja se bori za hlače predstavlja alegoriju ženske borbe za prevlast nad muškim spolom u kućanstvu i na drugim životnim poljima. Drugim riječima, u pitanju je narodna poslovice koja se izruguje sustavu u kojoj bi vladala tiranija žena. Warburg je podrijetlo ove nizozemske poslovice pronašao u Bibliji gdje prorok Izajia govori o propasti Ziona koju je uzrokovao ponos i brojčana nadmoć njegovih stanovnica, dok su pripadnici drugog spola poginuli u bitci.⁷⁰ Grotesku možemo primijetiti i na crtežima sa likom majmuna. Dürer ih prikazuje u plesu sa raznim predmetima za svakodnevnu uporabu, dok ih nepoznati umjetnik prikazuje kako krađu od usnulog trgovca i plijen odnose u krošnje stabla. Druga tema očituje se na radovima koji prikazuju maurski ples. Warburg izdvaja nekoliko radova u tom kontekstu, no od njih najviše iskače rad Ishraela van Meckenema. Za razliku od ostalih, njegov rad karakterizira povelik odmak od racionalnog. Rasplesani likovi smješteni su među bogato razgranate vitice, a u sredini se za vitice pridržava žena. Prikazi plesa, kao i borbe za hlače čisto su emocionalne radnje. Podvrgnute su emocijama bez prisustva racionalne i staložene misli. Čisto su nagonске te su zbog toga izvrstan primjer dionizijskog patosa. Žene su prikazane u žaru borbe. Na nekim se čak radovima mogu primijetiti njihovi napnuti mišići dok jednom rukom pridržava suparnicu, ili ju pak vuče za kosu, a drugu u stisku šake podiže prije snažnog udarca. Osim govora tijela, grimase od stisnutih i iskrivljenih usana u emociji ljutnje i gnjeva do rastvorenih usta i očiju u krik u boli, također potvrđuju napetost situacije. Svoje mjesto na ploči 31 pronašao je i alegorijski rad Hieronimusa Boscha kojim prikazuje svađu, odnosno tuču između Karnevala i Korizme kao dva kontradiktorna pola koja i do danas koegzistiraju. Korizma kao potpuno religiozni period odricanja i pripreme koji prethodi Uskrsu, najbitnijem blagdanu za pripadnike Kršćanske religije, i njemu uvjetno rečeno suprotan i u potpunosti poganskog karaktera, karneval – dan kojim se maskiranjem želi postići određeni cilj koji zbog migracije samog običaja varira ovisno o tradiciji.

⁷⁰ Moffit Peacock, M.: *Proverbial Reframing: Rebuking and Revering Women in Trousers*, The Journal of the Wlaters Art Gallery, br. 57, 1999., str. 13-15.



Ilustracija 24.

Nakon prenošenja i „preživljavanja“ folklorno-popularne difuzije, slijedi analiza prenošenja i preživljavanja antičkih mitova i priča. Na ploči 33 Warburg je prikvačio reprodukcije folija manuskripta sa srednjovjekovnim tekstovima koji sadržavaju prijepise Ovidja. Odabrani autori su: Boccacio, Christine de Pizan, Pierre Bersuire i Alberico. Ovidijeva djela uživala su veliku popularnost, no zahvaljujući francuskoj autorici sa dvora kralja Karla V, Christine de Pizan⁷¹ i njenim ilustriranim manuskriptima djela su dosegla popularnost na potenciju. Njeno djelo *Epithre d'Othea* sastoji se od alegorijskih priča popraćenih ilustracijama.

⁷¹ <https://www.britannica.com/biography/Christine-de-Pizan> (datum posjeta: 21.4.2022.)

Glavni lik je božica Othea koja prepričava basne posvećene vrlinama, planetima i Trojancima.⁷² Po uzoru na ovo djelo, mnogi su se autori povelili za primjerom Christine de Pizan. Jedan od njih je i nepoznati autor djela *Ovide moralise* (Warburg je na ploču prikvačio jedan od prijepisa ovog djela autora Pierrea Bersuirea iz 14. stoljeća). Riječ je o mitološkoj prefiguraciji Novog zavjeta, a glavni izvor za „mitologije“ upravo je Ovidijevo djelo *Metamorfoze*.⁷³ Ovim su djelom Ovidijeve priče „prevedene“ na narodni jezik, preformulirane, pa čak i pročišćene kako bi se zadovoljio određeni kanon zadan od strane društva, odnosno javnoga mnijenja vremena u kojem je djelo nastalo, onoga komu je djelo posvećeno i na koncu samog autora. Ovidija kao izvor uzima i talijanski pisac Giovanni Boccaccio za svoje djelo *Livre des Femmes nobles et renommées* koje obuhvaća biografije, kako u naslovu i stoji, velikih žena u koje prema njegovom mišljenju spadaju one poput Eve, grčkih i rimskih božica i određenih njegovih suvremenica.⁷⁴ Još jedan autor kojeg valja istaknuti u ovom kontekstu je i Alberico, nedokazani autor djela *Libellus de Imaginibus Deorum*. Djelo je podijeljeno u 23 poglavlja od kojih svako sadrži po jednu sliku i opis grčkog ili rimskog božanstva. Svojim rasporedom i konceptom podosta podsjeća na djelo Pierrea Bersuirea, no u Albericovoj su verziji dodani opisi nekoliko božanstava.⁷⁵



Ilustracija 25.

⁷² Breckenridge, M. L. F.: *Christine de Pizan's Livre d' Epithre d'Othea a Hector at the Intersection of Image and Text*, University of Kansas, 2008., str. 75.

⁷³ Lord, C.: *Three manuscripts of the Ovide Moralise*, *The Art Bulletin*, br. 57, 1975., str. 161-62.

⁷⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/De_Mulieribus_Claris#Content (datum posjeta: 21.4.2022.)

⁷⁵ Wilkins, H. E.: *Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Caucher*, *Speculum*, br. 32, 1957., str. 519-20.

Osim pisanih izvora, priče su ostale zapamćene i na istaknutim primjerima tapiserija na ploči 34. Warburg ih smatra jednim od sredstava prenošenja tradicije prikazivanja antičkih tema, scena lova i ostalih radnji iz svakodnevnog života, ali i kršćanskih tema. Lov na medvjeda i divlje svinje, sokolarstvo i svakodnevni život seljaka primjeri su dionizijskog patosa i života u pokretu. Antičke teme, poput priča iz trojanskog rata, i mitologije općenito, predstavljaju izvore za viteške podvige, a djela Narcisa i Polaganja Krista u grob u donjem desnom kutu ploče, primjeri su jednake potrebe prikazivanja tih dviju tema na tapiserijama između juga i sjevera.



Ilustracija 26.

Dalji razvoj tradicije prikazivanja antičkih junaka, mitova i priča još je više moraliziran, pročišćen i izmijenjen na minijaturama i gravurama na ploči 35. Djela prikazuju junake i bogove poput Tezeja, Jasona, Herakla, Parisa i Orfeja te Helenu, Perzefonu i Veneru. Herakla i Tezeja može se pronaći u borbi protiv čudovišta na nekoliko minijatura na ploči.⁷⁶ Obojica su lišeni svojih antičkih atributa i odjeveni su u ratne oklope te naoružani lukom i strijelom ili pak mačem i štitom. Njihovi su načini prikazivanja jako slični zbog čega je često teško razaznati o kojem se junaku zapravo radi. To je i slučaj sa mnogim primjerima na ploči 35. Na jednom od primjera vidljiva su dva junaka od kojih se jedan bori protiv čudovišta nalik psu, dok se drugi bori sa nemani iz čijih rastvorenih usta izlazi još čudovišta. Scena se, kao i sve druge u ovoj maniri, odvija u idiličnom pejzažu u kojem se obavezno nalazi dvorac, kula ili neki drugi obrambeni kompleks. Otmice Helene i Perzefone također su prikazane na dosta sličan način. Muškarac, ili pak više njih, odnosi ženu odjevenu kao aristokratkinju dok njena pratnja promatra u očaju sa podignutim rukama. U slučaju Otmice Perzefone, u radnju je dodana i kočija, a otimač u nekim prizorima nosi i krunu, jer je prema originalnom mitu Had, vladar podzemlja, „izronio“ iz podzemlja sa svojom kočijom. Naglasak je na tjelesnim gestama, a izrazi lica podosta su škrti. Drugim riječima, ono što Warburg na ploči 35 želi pokazati je razvoj antičkih mitova u priče o herojstvu u francuskoj maniri.⁷⁷ Dakle, primjeri djeva i žena koje je snašla teška sudbina i trebaju pomoć hrabrog junaka viteza da je spasi iz ralja čudovišta ili pak ruku otmičara. Mitovi su prilagođeni kontekstu vremena 15. i 16. stoljeća u kojem su nastali izdvojeni radovi. Kao primjer bliske povezanosti u izričaju, Warburg ponovno izdvaja djelo astrološko-alegorijskog karaktera - Djeca Sunca kao poveznicu sa već spomenutim istovremenim razvojem astroloških motiva 15. i 16. stoljeća prikazanim na ploči 24.⁷⁸

⁷⁶ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035 (datum posjeta: 21.4.2022.)

⁷⁷ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035 (datum posjeta: 21.4.2022.)

⁷⁸ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035 (datum posjeta: 21.4.2022.)



Ilustracija 27.

Na posljednjoj ploči u grupaciji, ploči 36 predstavljene su folije manuskripta *Nozze di Pesaro*, odnosno Pesareovog vjenčanja, kojeg je u 15. stoljeću izradio Nicolo d'Antonio degli Agli. Na ploči su prikvačene minijature popraćene opisima, a prikazuju uzvanike na vjenčanju Pesara Constantina Sforze i Maddone Camille. Uzvanici su zapravo grčki bogovi i mitološki likovi, a odjeveni su u odjeću karakterističnu za sjever Europe. Dvije su stvari zanimljive u kontekstu ovih radova. Prva je činjenica da se sjevernjačka moda pojavljuje na vjenčanju Talijanske buržoazije, a druga je sam prikaz bogova, odnosno njihov povratak u „novom ruhu“. Opisi minijatura sastavljeni su po principu dokumentacije. Naime ispod svake minijature stoji opis onoga što je navedeni uzvanik odjenuo. Pa se tako može iščitati da je Erato bila: „vrlo lijepo odjevena...“, i da je oko vrata nosila podvezanu biljku mirte sa zlatnim cingulom. Kastor i Poluks odjenuli su bijele halje ukrašene zlatnim zvijezdama, a za božicu Iris naznačeno je da je djeвица i da nosi trobojnu, zlatnu, crvenu i plavu, haljinu do „polovine nogu“.⁷⁹



Ilustracija 28.

⁷⁹ http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1036 (datum posjeta: 21.4.2022.)

Warburg ovom grupacijom ploča konstruira tri misaona smjera. Prvi se odnosi na načine i oblike prenošenja kulturne tradicije koje dijeli na dvije vrste: materijalno (putem pisanih izvora, kao što su manuskripti, razni uporabni predmeti, tapiserije i sl.), te nematerijalno (usmenom predajom, plesom, manifestacijama i običajima). Drugi misaoni smjer podrazumijeva ispreplitanje antičkih likova i motiva bajki sa suvremenim izričajem 15. i 16. stoljeća, a treći problematizira razmjenu na ekonomskoj, društvenoj i kulturnoj razini između Firence i Flandrije koja se ogleda u portretističkoj umjetnosti obitelji Medici i ostalih pripadnika firentinske buržoazije koju karakterizira veliki utjecaj Piera della Francesce i monumentalnosti antike prisutne u njegovim djelima.⁸⁰

⁸⁰ http://www.egramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=871 (datum posjeta: 21.4.2022.)

10. Ploče 37, 38 i 39

Fenomen „erupcije antičkog“ prikazan je na petoj grupaciji ploča. Fenomen se javio tokom rane renesanse, a potkrepljen je primjerima arheoloških crteža sa sarkofaga, radovima u grisaille tehnici, skulpturi i slikarstvu. Na ploči 37 ističu se radovi renesansnih umjetnika Pollaiola i Pisanella. Njihovi su likovi prikazani sa svojim nagim i mišićavim tijelima te poneseni snažnim emocijama. S obzirom na to, Warburg ih odabire kao primjere onoga što se podrazumijevamo pojmom *patosformel* i kao primjer djela kojima je dionizijski patos uveden u renesansu preko reljefa sa antičkih sarkofaga. Ovdje valja povući paralelu sa minijaturama u francuskoj maniri spomenutima na ploči 35. Naime, u oba se slučaja radi o prikazu antičkih likova i božanstava, no oni koji su prikazani u francuskoj maniri u potpunosti su lišeni patetike, odnosno dionizijskog patosa. S druge strane, geste likova na djelima Pisanella i Pollaiola direktan su prijepis onih sa antičkih djela te su samim time vjerodostojnija iskonskom primjeru i lišena prijepisa i preformulacija.



Ilustracija 29.

U kontekstu dionizijskog patosa ne smije se zaboraviti ljubav i procesi njenog iskazivanja koji su prikazani na ploči 38. Odabrani su radovi dvorske umjetnosti sa temama udvaranja, erotske simbolike ali i ljubavne kazne te patnje. Tako odmah na prvoj reprodukciji vidi mladić kako daje svoje goruće srce djevojci, a odmah ispod, djevojku kako krade srce mladića vezanog za drvo. Također, ističe se, u drugom redu kazna Erosa i kazna Ljubavi prikazane zavezane za drvo sa povezom na očima kako trpi udarce i ubode četiriju žena. Pokorenu ljubav vidimo i na djelu Trijumf Čednosti koje se nalazi po sredini ploče. Ljubav je prikazana zavezana i ukroćena od strane čistoće i nevinosti, dok je na djelu malo bliže desnom donjem kutu prikazana sa mačem u ruci u trijumfu. Zanimljivo je da je Warburg na ploču prikvačio i scene lova. Naime, prikazi lova u umjetnosti često se povezuju sa ljubavi jer simboliziraju traganje za vjernosti između žene i muškarca. Osim toga, mnoge poveznice ljubavi i lova mogu se pronaći i u brojnim literarnim djelima autora poput Ovidija, a isto su tako često ukrašavale vjenčane darove koji su se poklanjali mladencima na području Italije, Njemačke i Francuske.⁸¹ Prikazi koje je Warburg odabrao za ovu ploču stilskim ih je izrazom smatrao preliminarnim Botticelijevim djelima za koje je rezervirao gotovo čitavu ploču 39. Warburg Botticelijev izričaj i njegove radove smatra primjerima idealnog antičkog stila u renesansnoj umjetnosti. Tomu je tako ponajviše zbog „pokretnih elemenata“ na slici poput kose i draperija koje se njišu na vjetru. Ovim elementima Botticelli postiže efekt animacije svojim likova i čini ih živima, a slici daje atmosferu.⁸² Od njegovih djela na ploči najviše se ističu *Proljeće* i *Rođenje Venere*. Kompoziciju i radnju Botticelli preuzima od Ovidija i njegovih djela, a plesni korak likova od antičke skulpture. On svoje likove vraća njihovom izvornom, antičkom i božanskom obliku i oslobađa ih srednjovjekovnog utjecaja.⁸³ Warburgov veliki interes za Botticelija potvrđuje i tema njegove doktorske disertacije *Rođenje Venere i Proljeće Sandra Botticellia: Studija antičkog nasljedstva u ranoj renesansnoj talijanskoj umjetnosti* koju završava 1891. godine. U tom je radu Warburg novom, temeljitom metodologijom pokušao rekonstruirati *milieu Quattrocenta* u kojem su dvije slike, kojima se posvetio u radu, bile naručene. Veliku ulogu u tom procesu imala je literatura tog razdoblja zahvaljujući kojoj je mogao „filološki čitati“ elemente slike. Naime, Warburg je smatrao da među-kulturološkim usporedbama može pronaći aspekte mentaliteta društva kojeg proučava, u ovom slučaju društva

⁸¹ Rywikova, D.; Malanikova, A. M.: *Premodern History and Art Through Prism of Gender in East-Central Europe*, Rowman & Littlefield, 2021., str. 89-90.

⁸² Wood, S. C.: *Aby Warburg, Homo Victor*, Journal of Art Historiography, br. 11, 2014., str. 16.

⁸³ Warburg, A., u: Pelc, M, 1995., str. 147-172.

Quattrocenta.⁸⁴ To dokazuje na primjeru slika *Rođenje Venere* i *Proljeće* Sandra Botticellia te pjesništva Angela Poliziana. Prema Warburgu, umjetnici Quattrocenta su se prilikom stvaranja umjetničkih djela koristili sredstvima antičke umjetnosti, odnosno oslanjali su se na antičke umjetničke i literarne uzore u kojima su pronalazili formule za ostvarivanje svog rada. Te formule obuhvaćale su većinom prikaze kose i draperija na slici, odnosno dekorativnih elemenata, čiji je doprinos umjetničkom djelu, smatraju mnogi, gotovo zanemariv.



Ilustracija 30.

⁸⁴ Wedepohl, C.: *Why Botticelli? Aby Warburg's search for a new approach to Quattrocento Italian art*, u: Debenedeti, E.: *Botticelli Past and Present*, 2019., str. 184.

Svojim istraživanjima Warburg je zaključio kako su likovi i kompozicija na Botticellievim slikama inspirirani grčkom i rimskom literaturom. Botticellia je s tom literaturom „upoznao“ pjesnik Angelo Poliziano, njegov suvremenik. Istražujući i uspoređujući antička djela i djela Quattrocenta, Warburg je zaključio kako je Poliziano hiperbolizirao opise „pokretnih ukrasa“ poput vjetra, kose i draperija. Nakon što je potvrdio taj zaključak, upustio se u analizu djela *Proljeće* za koju je smatrao da je povezana s djelom *Rođenje Venere*. Prilikom analize koristio se analogijama s pisanim djelima, pogotovo u kontekstu triju Gracija čije draperije opisuje Alberti prema Seneki. Ističe i lik djevojke u cvjetnoj haljini koja baca latice ruže. Njegovi suvremenici tvrde da je tu riječ o Flori, no Warburg smatra da je ona božica proljeća koju je moguće pronaći u tadašnjim književnim djelima te pretpostavlja da je načinjena prema primjeru rimske skulpture Flore ili Pomone. S druge strane, Floru je prepoznao u drugom liku, u djevojci koja se nalazi odmah s lijeva od božice proljeća. Kao argument za tu pretpostavku navodi Ovidija koji piše kako su joj „iz usta tokom govora izlazile proljetne ruže“. Osim toga, u Ovidijevom djelu *Fasti* piše kako je Floru progonio i na kraju uhvatio Zefir koji joj je u zamjenu za ljubav poklonio sposobnost kojom sve što dodirne pretvara u cvijeće. Promatrajući sliku metodom „filološkog čitanja“ Warburg dolazi do zaključka, na temelju Botticellievih prikaza draperija, da je scena Flore i Zefira na slici prikazana upravo kako je mit o Dafni i Aplonu opisan u Ovidijevom djelu. Osim Ovidija, prema Warburgovu mišljenju, i Poliziano je na kompoziciju *Primavera* utjecao svojim djelom *Giostra*⁸⁵ - jednom od najvažnijih djela talijanske književnosti u kojem se opisuje ljubav Julia i Simonette, a jedan dio posvećen je i kraljevstvu Venere.⁸⁶ Uzevši to u obzir, kao i Vasarijevu identifikaciju svake centralne figure kompozicije slike kao Venere, Warburg zaključuje da obje Botticellieve slike, *Primavera* i *Rođenje Venere*, prikazuju Veneru ali u dvama različitim ambijentima i temama. Prema tome bi slika *Rođenje Venere* predstavljala ono očito, dok bi *Primavera* bila slika Venere u njenom kraljevstvu. Dakle, može se sumirati kako je Botticelli, ali i ostali umjetnici njegova vremena, kompoziciju preuzeo iz književnih djela, a način prikazivanja tijela i elemenata u pokretu naučio je prikazivati zahvaljujući djelima antičke skulpture.⁸⁷

Ovdje se ne smije zaboraviti spomenuti i Warburgova nimfa koja je prisutna na oba Botticelijeva djela: na slici *Rođenje Venere*, žena s lijeva, prikazana u pokretu ili plesu s kosom i draperijama koje vrludaju na vjeru, koja ogrće Veneru plaštem te žena na slici *Proljeće* za

⁸⁵ Wedepohl, 2019., str. 185-92.

⁸⁶ <https://www.britannica.com/biography/Poliziano#ref121456>. (datum posjeta: 23.4.2022.)

⁸⁷ Gilbert, F.: *From Art History to the History of Civilization: Gombrich Biography of Aby Warburg*, *The Journal of Modern History* 3, str. 383.

koju Warburg tumači kao božicu proljeća. Obje su istaknute na ploči 39, odmah do slike *Proljeće*. Crtež nimfe vidljiv je odmah ispod navedene slike. Prikaza je žena koja za ruku drži dječaćića. Prikazana je u položaju kontraposta kao i Venera na slikama *Proljeća* i *Rođenja Venere*. Njena kosa izrazito je valovita i u potpunosti razmetena jakim vjetrom, a odjevena je u lagane i prozirne draperije koje joj vjetar uvije oko udova. Na isti je princip Botticelli prikazao i Atenu Pallas na djelu u donjem lijevom kutu, kao i Atenu s kentaurom po sredini desne strane ploče. Tu je zanimljiva usporedba Atene i kentaura. Naime, oba su lika prikazana u kontrapostu, no lik Atene je uvelike lepršaviji od krutog i statičnog lika kentaura upravo zahvaljujući tim „pokretnim elementima“, odnosno kosi i draperijama za koje bih rekla da su presudni za ambijent i atmosferu radnje na djelu.

Ploču 39 Warburg ističe kao kulminaciju *pathosformel* oblika u renesansi i povratak antičkom izričaju te samim time ponovno pročišćavanje motiva antike od sadržaja učitanih tokom srednjeg vijeka. Lik nimfe, još će se susresti na ponekim pločama *Bilderatlsa Mnemosyne* gdje će biti popraćen kronološki razvoj tog motiva kroz povijest.



Ilustracija 31.

11. Ploče 40, 41, 41a i 42

Prateći slijed misli prethodne grupacije, Warburg temu razvoja formula patosa u renesansi nastavlja i na idućoj grupaciji ploča. Za razliku od prethodnih, ovdje se radi o dokumentaciji potencije dionizijskog patosa koji je ponovnu popularnost dosegao u renesansi zahvaljujući Botticieliju. Warburg ovdje iznosi primjere korištenja dionizijskog patosa i samim time formula patosa te gradaciju njihovih intenziteta.

Na ploči 40, već se može govoriti o formuli patosa *par excellance*. Warburg ovdje koristi djela iz Ovidijevih *Metamorfoza* Baldassarea Peruzzia iz 15. stoljeća, ali i kršćanske teme Pokolja nevinih i Kuge u Ashdodu iz 18. i 17. stoljeća umjetnika Bernarta Picarta i Nicolasa Poussina, koja su načinjena u čisto antičkoj maniri. Ovaj narativni stil nastaviti će se razvijati dok ne dosegne svoj vrhunac u baroku, koji za Warburga u tom periodu ujedno predstavlja i pad kvalitete istog.

Na ploči su prikvačeni spomenuti Peruzzijski frizovi koji prikazuju teme poput Heraklovih zadataka, Apolona i Dafnu, smrt Meleagerovu, Orfeja i Euridiku te ostale popularne antičke teme. Osim navedenih, među njima ističu se i kršćanske teme poput spomenutog djela Pokolja nevinih. Warburg je prezentirao nekoliko primjera te teme: jedan datira u 18. stoljeće, druga dva su iz 16. stoljeća, četvrti koji je načinio Guido Reni iz 17., te posljednji, datumom najmlađi, iz 20. stoljeća. Razvoj teme vidljiv je na odabranim primjerima. Prvi rad Marcantonia Riamondija iz 16. stoljeća prikazuje veliku grupu likova smještenih u antičku građevinu. Sva tijela prikazana su naga ili pak polunaga u slučaju žena, a vidljiv je svaki njihov mišić. Zanimljivo je da su i djeca, odnosno bebe također prikazane kao „mali odrasli ljudi“ sa razvijenom muskulaturom. Muškarci imaju podignute ruke sa mačevima i bodežima, te grabe djecu i žene srditim pogledima stisnutih zubi, a su žene prikazane u najvećem očaju i agoniji. Na prizoru s desne strane slike vidimo muškarca kako ženi iz ruku pokušava otrgnuti njeno dijete, a ona ga grize za ruku. Žena u prvom planu pogleda usmjerenog prema promatraču čupa kožu lica i na koljenima drži mrtvo dijete. Njegovo drugo djelo iste teme, također datirano u 16. stoljeće, prikazuje takoreći dosta bržu i kratkotrajnu scenu. Naime, Raimondo prikazuje velik broj trenutaka, odnosno manjih događaja unutar jednog velikog, a likovi su prikazani na malo statičniji način. S druge strane, na njegovom drugom radu smještenom u krajnjem lijevom kutu ploče, događaja je manje i cijela se scena koncentrira na središnju grupicu ljudi koja je prikazana u trci sa naglijim pokretima i manjim brojem radnji. Zbog toga cijela scena djeluje užurbanije i dinamičnije od one prve. Također, druga radnja odvija se na otvorenom, u okolišu sa manje antičkih karakteristika. Na primjeru iz 18. stoljeća, autora Bernarta Picarta vidi se

masovna scena pokolja naslikana iz gotovo poluptičije perspektive. Autor je pokrio veliki prostor i u radnju uključio brojne aktere obuzete svojim emocijama i predane nagonima. Ovdje se može govoriti o vrhuncu empatije, odnosno najvišoj skali dionizijskog patosa. Drugim riječima, na ovom se primjeru ne može govoriti o naraciji, jer je ona podređena empatiji. Umjetnik ne dijeli kompoziciju po kronologiji događaja, već se koncentrira na aktere pokolja i prikazuje njihove patnje na mikrorazini posljedično čemu ne ostaje mjesta za fabulu, već čisto buđenje emocija promatrača. Posljednji primjer, odnosno grafika iz 20. stoljeća svodi temu pokolja nevinih na svega tri lika. S lijeve se strane nalazi žena koja na glavi nosi košaru sa odjećom i promatra s desne strane muškarca koji na ženu podiže ruku. Iako je scena svedena na samo tri lika, za njeno se prikazivanje iskoristio isti *pathosformel* kao i na ostalim primjerima. Dakle, na ovom je primjeru vidljivo da *pathosformel* govori sam za sebe, odnosno da je unatoč tomu što je umjetnik bio škrt i oslikao oskudnu scenu bez previše detalja, dovoljno je iskoristiti određenu formulu patosa da bi se prenijela emocija i atmosfera djela, pa čak i prepoznala tema istog.



Ilustracija 32.

Ploča 41 produžetak je ploče 5 gdje je Warburg izložio *pathosformel* forme očaja, srdžbe, bespomoćnosti i panike preko antičkih likova poput Medeje, Kibebe, Niobe, Orfeja i ostalih. Započetu nit misli nastavlja i na ploči 41, no za razliku od ploče 5, ovdje Warburg prati razvoj tih formula patosa u vrijeme renesanse, odnosno u vrijeme njihova „ponovnog javljanja“. Stoga je vrlo lako prepoznati Medeju pred mrtvim tijelima svoje djece na folijama iluminiranih manuskripta 14. i 15. stoljeća u gornjem lijevom kvadrantu ploče. Nadalje od antičkih likova ističe se i Orfej na četirima gravurama smještenim jedna ispod druge po sredini ploče. Na prvoj i trećoj Orfej je prikazan kao mučenik koji prima batine od ljutih žena, na onoj središnjoj prikazan je u razvedenom krajoliku zajedno sa Euridikom, dok je četvrta već viđena na ploči 36 na kojoj su prikvačeni foliji sa uzvanicima vjenčanja obitelji Medici. Osim antičkih likova, svoje mjesto među njima na ploči pronašao je i lik Krista „odjeven“ u antičke formule patosa. Prikazan je kako priziva djecu k sebi, biva bičevan i kako se uzdiže na Golgotu. Na gravuri koja prikazuje bičevanje Krista, mučitelji su prikazani na isti način kao i menade koje tuku Orfeja. U podignutoj ruci drže bičeve, a na izvijenim tijela ističu se mišići od snage zamaha za što jači udarac. Za razliku od menadi, lica Kristovih mučenika promatraču nisu vidljiva jer su mu okrenuti leđima. Krist je prikazan kako stoji zavezan za stup u pozi kontraposta kao i Botticelijeve Venere sa slika Rođenje Venere i Proljeće. Oslonjen je na jednu nogu, kovčava kosa prikriva mu ramena, njegovo nago tijelo prekriva samo perizoma, a glava mu je blago zakrenuta i pogled upućen prema podu. Ti elementi i atributi njihovih prikaza prenose isti naboj emocija. Riječ je o formuli patosa skrušenosti i blaženosti, dok je *pathosformel* srdžbe prepoznatljiv je u likovima mučenika i menadi te Herkula i Kakusa prikazanih u borbi, a *pathosformel* očaja i bespomoćnosti prenosi lik Medeje i bičevanog Krista.

Ovdje treba još istaknuti i Warburgov lik i koncept prethodno spomenute nimfe koju se može pronaći na radovima prikvačenim na ploči. Vidljiva je pri dnu ploče u likovima vještica oko kotla na vatri na djelu Filippa Lippija, kao lik žene, na krajnjoj desnoj strani slike, koja u trku vuče dvoje djece a ruku, na djelu Kristovog uspinjanja na Golgotu, te kao skulptura grčke božice Hekate iz Padove.



Ilustracija 33.

Nakon navedenih formula patosa, Warburg na ploči 41a tematizira *pathosformel* boli i patnje svećenika Laokonta, trojanskog svećenika koji je pokušao spriječiti unošenje drvenog konja u grad jer je smatrao da je riječ o zamci zbog čega ga je Atena kaznila poslavši na njega i njegove sinove morske zmijske. Način na koji je antički majstor isklesao Laokonta i njegove sinove, karakterističan za potrebe renesansnih prikaza. Patetična rječitost prikaza ovog lika poslužila je mnogim umjetnicima čak i prije njegovog otkrića. Za Laokonta je najkarakterističniji njegov pogled i položaj glave. Naime, glava mu je uvijek blago zakrenuta u stranu, pogled upućen prema gore ili dole, a njegova su usta često rastvorena u bolnom krikom ili pak izdisaju. Ploču možemo podijeliti na dva dijela: gornji na kojem se nalaze djela nastala prije 16. stoljeća, i donji sa djelima nastalim tokom ili nakon 16. stoljeća, odnosno nakon otkrića skulpture Laokonta i njegovih sinova. Može se primijetiti da se na radovima nastalim prije 16. stoljeća lako uočava *pathosformel* boli i očaja za kojeg danas znamo da potječe upravo od Laokonta. Zanimljivo je da ranija djela prikazuju varijacije na temu te formule patosa, no spusti li se promatračev pogled u donji dio ploče, primijetit će da umjetnici 16. i kasnijih stoljeća prikazuju Laokonta baš kao što je prikazan na famoznoj antičkoj skulpturi. Navedeni *pathosformel* penetrirao je i u religiozne teme, te ga se može pronaći i na fresci kapele Filipa Strozija koja prikazuje četiri patrijarha Starog zavjeta, no u ovom se kontekstu najviše ističe Adam. Naslikan je kako sjedi u krajoliku sa djetetom koje štiti od zmijske sa stabla poznaje. Njegova je glava prikazana kao Laokontova, no Adamova usta nisu rastvorena u krikom.

Može se reći da je skulptura Laokonta i njegovih sinova početna točka formiranja Warburgove ikonološke misli. Naime, godine 1889. Warburg se susreo sa tekstom Gottholda Lessinga, njemačkog književnika i teoretičara umjetnosti 18. stoljeća, zvanog *Laokont*⁸⁸, za vrijeme svojih studija na Sveučilištu u Bonnu pri izradi jednog od svojih seminarskih radova. Lessingov tekst, kao i mnogi drugi na temu skulpture Laokonta napisani radovi 17. i 18. stoljeća daje jednu od perspektiva tumačenja i opisivanja Laokontovih pokreta i gesta. No za razliku od ostalih autora, Lessing po prvi put u interpretaciju djela uvodi i književni dio. Ističe kako Vergilije piše da se Laokontov smrtni krik vinuo i do zvijezda. Upravo je ovdje Warburg, na primjeru Laokonta i Lessingove interpretacije, uvidio da su određena umjetnička djela rađena po književnim opisima događaja te emotivnih i tjelesnih stanja.⁸⁹

⁸⁸ Lessing, G. E.: *Laocoon*, John Hopkins University Press, 1984., Baltimore, SAD

⁸⁹ Vicolja-Matijašić, M.: *Pokret i emocija u likovnim umjetnostima – Tragom Warburgovih „formula patosa“ (Pathosformeln)*, Communio, br. 138, 2020., str. 72-75.



Илустрација 34.

Gradacija formule patosa boli i patnje nastavlja se na ploči 42, posljednjoj ploči ove grupacije. Tema je smrt te destrukcija i patnja njome uzrokovana. Gotovo su sva djela kršćanske tematike i glavni lik je Krist. Radovima dominira tema Kristove smrti koji je prikazan kao beživotno tijelo koje nose muškarci i žene izjedani od očaja. Njegovo mrtvo tijelo, prikazano je na nekoliko načina: sa rukama uz tijelo, sa rukama raširenim i sa jednom rukom koja pada prema podu. Ruke uz tijelo najjednostavniji je od navedenih položaja tijela, raširene ruke zajedno sa ostatkom tijela formiraju oblik križa i daju jasnu simboliku, a ruka koja pada prema podu pojačava dozu patetike. Ožalošćeni su prikazani na nekoliko načina. Neki od njih sklapaju ruke pred svojim prsima, neki sakrivaju lice u rukama, dok poneki podižu ruke u potpunom očaju. Gestikualna gradacija očaja i jada vidljiva je na gotovo sivim djelima, a geste lica su vidljivije na ponekim djelima. Za primjer se može uzeti Pietá autora Cosmè Ture koja krasi lunetu poliptiha Roverella crkvi sv. Jurja u Ferrari. Umjetnik Kristovo tijelo oslikava raširenih ruku koje najviše pridržava njegova majka, Bogorodica. Njegovo je lice izmučeno i podosta oštro, dok su lica ostalih likova na djelu prepravljena emocijama. Ona su iskrivljena emocijama koje likovi osjećaju. Ovdje se ističe lik na krajnjoj desnoj strani lunete koji jednu ruku prislanja uz lice, dok drugu pruža prema Kristovu dlanu. Njegova grimasa upućuje na bolan i nekontroliran krik, dok je Bogorodičino lice napušteno od svih snaga i obuzeto je tugom.

Kontrast smrti, očaju, tuzi i jadu, na ploči čini život koji utjelovljuje, naravno, nimfa prikazana na ponekim djelima. Prvo se nalazi u gornjem lijevom kvadrantu ploče, autor je Andrea del Verrocchio i prikazuje temu oplakivanja Krista načinjenu za događaj smrt Francesce Tornabuoni. Nimfa je prikazana kako utrčava na djelo sa krajnje desne strane laganim korakom, dok su njena valovita kosa i draperije zaneseni vjetrom. Ističe se još i nimfa na djelu Raspeća Bertolda di Giovania. Ovdje je prikazana u istom položaju kao i na prethodnom djelu, no ovaj put je promatraču okrenula leđa ali je lako prepoznatljiva po svojoj kosi i draperijama.

Treba naglasiti da ploča 42 prati varijacije formule patosa dinamičnog očaja, a ne melankolične tuge. Začetak ove formule patosa nalazi se, prema Warburgovu mišljenju, u liku Laokonta predstavljenog na prethodnoj ploči.⁹⁰

⁹⁰ http://www.english.it/eOS/index.php?id_articolo=2637#english%20version (datum posjeta: 23.4.2022.)



Ilustracija 35.

12. Ploče 43, 44, 45, 46, 47, 48 i 49

Jedna od najbitnijih stavki renesanse je buđenje svijesti pojedinca. Čovjek postaje svjestan samog sebe kao individue te prihvaća i osvještava svoju autonomiju. Širi lepezu svojih interesa i od srednjovjekovnog uskogrudnog čovjeka, postaje *l'uomo universale*, odnosno renesansni čovjek velikih interesa, znatiželje, osviještenosti i svestranosti. Warburg se napokon dotiče ovo teme na grupaciji ploča 43, 44, 45, 46, 47, 48 i 49. Započinje sa tematikom portreta i portretiranja buržoazije renesanse na ploči 43. Na ploči su prikvačeni radovi Domenica Ghirlandaia za naručitelje iz obitelji Sassetti. Obitelj Sassetti bili su pripadnici bogatog građanstva. Bavili su se bankarstvom, točnije upravljali su bankama u ime obitelji Medici od čega su i sami imali mnogo prihoda.⁹¹ Kao primjer renesanse buržajske kulture, Warburg odabire upravo odnos klijent-slikar između obitelji Sassetti i Ghirlandaia. Taj odnos slikara i onoga koji biva prikazan, Warburg je opisao u svom tekstu *Portretizam i firentinsko slikarstvo*⁹². U tekstu Warburg slikara predstavlja kao zanatliju koji željama i zahtjevima naručitelja. Naručitelj bira kako želi biti prikazan – želi li biti sličan vladajućem tipu sa naglašenim izvanjskim nastupom i stavom, ili pak istaknuti onu osobinu/karakteristiku koju on sam smatra vrijednom prikazivanja. Ovdje kao najvirtuoznijeg slikara portreta toga doba ističe spomenutog Ghirlandaia i njegovu obiteljsku radionicu. Ghirlandaio je naime, bio toliko talentiran i vješt da je na njegovim portretima moguće iščitati sam karakter prikazane osobe.⁹³

Vlastiti portret ili pak portret nekoga od članova obitelji, mogli su imati samo članovi povlaštenih staleža koji bi time dokazivali svoje plemenito porijeklo, status i bogatstvo te političku ili pak bilo kakvu drugu važnost i veličinu, no u ovom se slučaju ne radi samo o portretistici. Ovdje je riječ o portretima donatora sakralnih slika i financijera umjetničkih pothvata. Donator se osjeća dovoljno odvažno da svoj portret smjesti pokraj Djevice i Krista na slici Poklonstva kraljeva. Ova je praksa bila popularna u srednjem vijeku ali u renesansni postaje sve češća. Donatori su najčešće prikazani iz profila kako kleče, uspravno i dostojanstveno sa rukama sklopljenim u molitvi, negdje pri dnu, u kutu slike, kako ne bih remetili kompoziciju i radnju na slici. Prikazujući se na taj način, praktički odmah uz rame svetoj obitelji, pripadnici renesansnog bogatog građanstva daju čvrstu izjavu o svom statusu i položaju u društvu. Može se reći da Warburg ovim sadržajem naglašava svjesnost čovjeka kao jedinice o njegovoj autonomiji i individualnosti.

⁹¹ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436489> (datum posjeta: 24.4.2022.)

⁹² Pelc, M., 1995., Zagreb.

⁹³ Isto, str. 182, 207.



Ilustracija 36.

Ploča 44 sadrži nešto drugačiju tematiku od prethodne. Ovdje Warburg naglašava i prati ponovnu pojavu formule patosa pobjednika i pobjede kojeg je, prema njegovu mišljenju „probudio“ Girlandaio. Na ploči smješta fotografije nadgrobnog spomenika, i njegovih dijelova izvedenih u tehnici grisaille, Francesca Sassettija i njegove supruge u crkvi sv. Trojstva u Firenci. Na primjerima spomenika u gornjem dijelu ploče može se primijeti da su likovi zadržali vitalnost antičkih figura sa sarkofaga iz carskog razdoblja. Pobjeda se ogleda u radovima koji prikazuju trijumf bitke kod Anghijarija, na prikazu cara u kvadrigi, Neptuna u kočiji koju vuku morske zmije, i sl. Za primijetiti je da *pathosformel* pobjednika podrazumijeva određenu figuru odjevenu u ratni oklop ili pak svečanu odoru, smještenu u kočiji koju vuku konji ili pak na samom konju. Važan dio ove formule predstavljaju upravo konji kao ključni dio svake vojske (konjice) koji su se u mnogo slučajeva pokazali kao velika prednost ili su pak bili presudni za pobjedu. Osim toga, konj je moćna, ponosna i elegantna životinja koja predstavlja bogatstvo i prestiž nedostupan svima. Nadalje, neki radovi predstavljaju i obraćanje višeg vojnog službenika poput generala ili cara svojim legijama ili vojsci, odnosno prikazuju tzv. *adlocutio*. Figura koja predstavlja generala/cara/zapovjednika prikazana je u ratnom oklopu sa podignutom rukom i ispruženim kažiprstom prema gore. Ta gesta direktno je povezana sa radnjom obraćanja podanicima. Navedena gesta, odabrane draperije i konji, sve su karakteristike prikazivanja pobjednika. Osim toga, prikaz cara u kvadrigi, *adlocutio* i *decursio* gotovo su identični gravurama na reversima numizmatičkih ostataka iz doba Carstva od 1. do 3. stoljeća. Pri dnu ploče vidljiv je dalji razvoj scena pobjednika gdje personifikacija pobjede ponovno dobiva svoju vlastitu figuru po uzoru na božicu Niku ili Viktoriju. Na reljefu krunjenja cara Trajana može se, odmah iza, primijetiti lik pobjede prikazan u formuli nimfe. Ono na što Warburg ukazuje jest proces infiltracije formule patosa pobjednika ne samo u profane teme, već i u sakralne.



Илустрација 37.

Kao što je započeo na prethodnoj ploči, na sljedećoj nastavlja sa prezentiranjem radova tehnike *grisaille*. Naime, Warburg smatra da su antičke formule patosa u renesansnu umjetnost „ušle“ zahvaljujući jednim dijelom i tom načinu slikanja. Tehnika je bila korištena od strane mnogih umjetnika, ponajprije kao skica kompozicije koja je u to vrijeme obično bila preuzeta sa reljefa antičkih sarkofaga ili skulptura iz tog razdoblja. Tehnikom *grisaille* najvjernije se citirala određena skulptura ili reljef, upravo zbog bijelo-sivih tonova kojima se lako postiže igra svjetla i sjene. Navedeno je prikazano na Ghirlandaiovim djelima. Točnije, Warburg pomno odabire njegova djela kako bi dokazao razvoj pristupa antičkom izričaju. U početku njegova su djela više srednjovjekovnog karaktera dok su antičke figure poput „sijena duša“ u pozadini, a kasnije zauzimaju ključne pozicije u kompoziciji djela. Drugim riječima, likovi na slikama prikazani su u srednjovjekovnoj maniri dok su reljefi i skulpture okoliša u potpunosti antičkog karaktera. U tom se kontekstu može istaknuti gotovo svaki rad na ploči 45, ali se posebno ističe Ghirlandaiov Pokolj nevinih kao izrazito kršćansku temu sa isto tako izrazitim gestama sa antičkih reljefa Trajanovih pohoda sa Konstantinovog slavluka.⁹⁴ U početku, detalji i prikazi poganskih kultura bili su dopušteni, ali samo u onoj mjeri u kojoj ne ugrožavaju čistoću religioznih tema i likova. Iskorak ka kršenju ovog nepisanog pravila napravljen je u kapeli obitelji Sassetti.⁹⁵ Zahvaljujući tehnici *grisaillea*, antika je sa arheoloških crteža, preko crtane skulpture i pozadinskih dekoracija okoliša, pronašla put u geste likova na djelima renesansnih umjetnika.

⁹⁴ http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1160 (datum posjeta: 24.4.2022.)

⁹⁵ Gombrich, 1970., str. 176.



Илустрација 38.

Ploča 46 donosi određene promijene u dosadašnjem kontinuitetu djela *Bilderatlas Mnemosyne*. Naime, prethodne ploče ove grupacije najavljujvale su razvoj teme ka formuli patosa nimfe. Prikvačeni radovi prikazuju raznolike teme, religiozne i svjetovne, te dinamične i statične, no sve imaju tu, već spomenutu, zajedničku figuru. Jedan se rad nezanemarivo ističe. Riječ je o radu u donjem dijelu ploče, odnosno fotografiji žene u pokretu koju je uslikao sam Warburg, a označava iskorak djela *Bilderatlasa Mnemosyne* u tada suvremenu eru, ili pak bolje rečeno, označava penetraciju suvremenosti i najavu promijene u dosadašnjem narativu djela.

Najbitnije za istaknuti za navedenu ploču je kontrast pokreta i statičnosti vidljivom na gotovo svakom prikvačenom djelu. Veliku većinu likova čine žene: od majke, preko kraljice i Djevice, do služavke, muze, nimfe i anđela. Prikazane su kako donose i/ili primaju poklone. Određeni ženski likovi prikazani su u već dobro poznatoj formuli nimfe. Warburg prvi put primjećuje ovaj *pathosformel* u Firenzi, točnije u crkvi Santa Maria Novella na Ghirlandaiovoj fresci Rođenja sv. Ivana Krstitelja.⁹⁶ Tema je prikazana mirno i spokojno. Na fresci vidimo osam ženskih likova kako stoje oko Elizabete koja je polegnuta na krevet. U prostoriju, s desna prema lijevoj strani, ulaze tri lika dostojanstvenog koraka i držanja, a za njima lik u potpunosti suprotne energije od svega na slici. Naime, riječ je o sluškinji prikazanoj na desnom kraju slike koja u kadar ulazi posljednja. Prikazana je u užurbanom pokretu kako na glavi nosi košaru s voćem. Vrlo je lako primijetiti ovaj lik na slici jer zaista privlači svu pozornost upravo zahvaljujući svojoj energiji i draperijama. Ona u potpunosti narušava atmosferu slike, razbija ju i unosi nemir te dinamičnost. Dok su ostali likovi na slici izrazito pasivni, ona je jako aktivna. Očito je da ne pripada istom svemiru kao i ostali likovi na slici. Vidjevši ovu fresku, Warburg nije mogao prestati razmišljati o liku sluškinje o čemu najbolje govore sačuvana pisma koja je razmijenio u korespondenciji s prijateljem Andreom Jollesom. U njima Warburg opisuje sluškinju zaista poetično i govori o svojoj opčinjenosti njome. Uspoređuje ju s antičkim božicama i postavlja retoričko pitanje „gdje sam te već vidio?“. Nakon tog „prvog“ susreta s nimfom, kako od tada naziva likove koji imaju iste attribute kao i Ghirlandaiova sluškinja, Warburg ju je viđao svugdje: u liku Salome, Judite, Serafina, anđela Gabriela i u liku majke koja bježi na djelu Pokolj nevinih.⁹⁷

Slike jednostavno možemo promatrati kronološkim redom, od one najstarije koja se smatra originalom do njene zadnje imitacije. Promotrimo li situaciju na panou malo bolje, shvatit ćemo da originala zapravo nema, odnosno da je do njega nemoguće doći. Drugim

⁹⁶ Pelc, 1989., str. 157.

⁹⁷ <https://journals.openedition.org/rgi/2026>. (datum posjeta: 24.4.2022.)

riječima, nije moguće pronaći original zato što nije moguće razaznati razliku između originala i njegove kopije ili imitacije.⁹⁸



Ilustracija 39.

⁹⁸ Gough, M. K.: *Between the Image and Antropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg's „Nympha“*, TDR 3, 2012. str. 126.

Nastavak teme formule patosa nimfe nalazi se na ploči 47 gdje Warburg prati njegov razvoj na dva potpuno oprečna lika: anđela i ubojicu. Jedan predstavlja moralnog zaštitnika, dok je drugi grešni razarač. Ploču, stoga možemo podijeliti na dva dijela – lijevi anđeoski i desni posvećen ubojicama Juditi i Salomi. Kako je moguće da dva potpuno suprotna, čak i proturječna koncepta mogu biti predstavljeni istom formulom patosa? Smatram da je tomu tako iz jednostavnog pravila prema kojem *pathosformel* kao takav ne prenosi značenje, već samo emociju i energiju koja se dodjeljuje najbitnijem liku na djelu. Drugim riječima, lik koji je nosilac radnje, u ovom slučaju Judita/Salome ili anđeo, mora se izdizati iznad ostalih likova što se postiže upravo ovom formulom patosa. Rečeno se lako može prijetiti i na primjerima. Krene li se od lijeve strane ploče na kojoj je prikvačeno nekoliko radova arkanđela sa malenim Tobijom, za primijetiti je da je anđeo uvijek prikazan sa lijeve strane, a maleni Tobija s desne. U slučaju Judite ili pak Salome, stvar je obrnuta. One su prikazane sa lijeve strane drugog najbitnijeg lika na slici. Pa tako na slici Filippa Lippija Saloma pleše po sredini prostorijske dok se njoj s desna nalazi Herod. Isto tako, na Pollaiuolovoj slici prilazi Herodijadi s desne strane djela i predaje odsijeklu glavu. Judita se, kao i Salome, svim svojim pratnjama, koje nose odsijeklu Holofernovu glavu, nalazi s lijeve, odnosno s desne strane slike. Svaka od heroina prikazana je u formuli nimfe zajedno sa svojim atributom. Tako Saloma pridržava glavu Ivana Krstitelja, dok Judita u ruci drži mač i ponekad Holofernovu glavu. Pretpostavljam da je tomu tako zbog razloga ubijanja i dekapitiranja njihovih žrtava. Salome je svojevrijedno, odnosno na nagovor majke i bez nekog posebnog razloga, dala riječ za ubojstvo Ivana Krstitelja, dok je Judita umorstvo počinila kako bi spasila svoj narod. Zbog toga je cilj umjetnika da Saloma u očima promatrača bude prikazana kao krivac, a Judita kao heroj koji se svojevrijedno podvrgnuo gnjusnom grijehu kako bi spasila živote drugih.



Ilustracija 40.

Predzadnju ploču ove grupacije Warburg posvećuje promatranju razvoja ljudskog poimanja sreće, kao i njenog prikaza. Fortuna je, također, na mnogim primjerima prikazana u formuli nimfe, no to u ovom slučaju nije primarna tema. Ploču 48 možemo podijeliti na 3 stupca. Prvi Warburg naziva Fortuna sa kotačem, drugi Fortuna sa jedrom i treći Fortuna sa čuperkom. U prvom je stupcu prikvačio radove na kojima je Fortuna prikazana kao kolo, odnosno kolo sreće, ili sa kolom sreće u rukama, koje čovjeka stavlja u potpuno pasivan položaj. On nije u mogućnosti promijeniti svoju sudbinu, već je sve što se u njegovom životu dešava je istoj podređeno. Ovaj je način prikazivanja personifikacije sreće/sudbine karakterističan za srednji vijek. Treći stupac sadrži prikaze Fortune sa čuperkom čime se aludira na aktivnu ulogu čovjeka u svom životu. Naime, sreća i sudbina postoje, no moguće ih je zauzdati samo ako čovjek u pravom trenutku donese pravu odluku, odnosno uhvati Fortunu za čuperak prije nego pobjegne. Ovakav način prikazivanja personifikacije sreće/sudbine karakterističan je za antičku Grčku gdje se u ovom kontekstu ističe Kairos – polubog sretnog trenutka, koji se nalazi na prva dva primjera na vrhu trećeg stupca ploče. Prikazan je na isti način: sa čuperkom, no u rukama drži još i vagu, a na nogama ima krilate cipele čime se aludira na njegovu hitrost. Srednji pak stupac, posvećen je srednjoj struji vjerovanja. Naime, Fortuna je prikazana na brodu sa jedrom u rukama ili pokraj nje što aludira na razmišljanje da postoji jedan zacrtani sudbinski put na koji čovjek može donekle utjecati. Dakle čovjek ima pasivno aktivnu ulogu jer vjetar uvijek puše, ali ipak on upravlja brodom i jedrom te taj vjetar može iskoristiti.

Osim u kontekstu ikonografske promjene, varijacije prikaza treba promatrati i u kontekstu renesansnog vremena. osvještavanje čovjeka i davanje važnosti njegovoj individui, dakako utječe na promjenu u prikazu. Warburg sa prikazom Fortune sa jedrom, povezuje zanimanje trgovca. Za trgovce s može reći da su se tada počeli formirati u novi društveni sloj koji je iskoristio priliku i sudbinu okrenuo u svoju korist. Zanimanje trgovca predstavlja fotografija palače Rucellai koja je bila rezidencija trgovačkoj obitelji. Svi ostali radovi, osim nekolicine iznimaka, datiraju u 15. i 16. stoljeće.⁹⁹

⁹⁹ http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1649 (datum posjeta: 26.4.2022.)



Ilustracija 41.

Ploča 49, posljednja ploča grupacije, posvećena je Andrei Mantegni i njegovom načinu korištenja formule patosa. U njegovom kontekstu Warburg govori o sposobnosti umjetnika da zadrži svoju autonomiju i ne preda se u potpunosti formuli patosa, već njenom umjerenom korištenju, odnosno umjetnikovoj sposobnosti da ju kontrolira i dozira. Drugim riječima, prethodno spomenuti apolonski i dionizijski patosi su u potpunom balansu na Mantegninim djelima jer, kako sam Warburg kaže, umjetnik se ne predaje bezuvjetno antičkim vrijednostima. Na ploči su zastupljene religiozne, klasične i mitološke teme što Warburg radi s namjerom da pokaže na Mantegninom primjeru za njega idealni kontinuitet klasičnih i religioznih tema. Za razliku od prethodno spomenutih umjetnika, poput Ghirlandaia i njegove slike Rođenja sv. Ivana Krstitelja, Mantegnina djela su koherentna te svi likovi kao i atmosfera, odišu istom energijom, dok Ghirlandaiova služavka sa košarom voća sa prethodno spomenutog djela u usporedbi sa ostatkom oslikanog djeluje u potpunosti strano i ne pripadajuće.¹⁰⁰ Bez obzira na temu djela, primjetno je da je Mantegna zadržao taj balans energije i gestikulacija likova. Upravo tu dosljednost, autonomiju, koherentnost i ravnotežu prikaza, energije i teme, Warburg naglašava na ploči 49 kao kulminaciji grupacije.



Ilustracija 42.

¹⁰⁰ http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1158 (datum posjeta: 26.4.2022.)

13. Ploče 50-51, 52, 53, 54, 55 i 56

Kako je od tu i krenuo, Warburg se ponovno vraća nebeskom i božanskom na pločama 50-51, 52, 53, 54, 55 i 56. Prikvačene reprodukcije većinom datiraju od 16. do 19. stoljeća, a prikazuju antička božanstva nastala kistovima starih majstora poput Rafaela, Peruzzija i Michelangela. Prate se njihove pretvorbe iz božanskog nebeskog ka onom prizemljenijem i na koncu ljudskom.

Na prvu je ploču Warburg prikvačio tarot karte nepoznatog autora 15. stoljeća, tzv. Majstora tarota. Personifikacije muza i božanstva zauzimaju gornji dio ploče, dok su u donjem dijelu prikvačene tada suvremene francuske igračke karte koje prikazuju titule, zanimanja i personifikacije. Osim karata, na ploči su mjesto pronašli i radovi Andree Mantegne koji prikazuju antička božanstva. Gotovo su svi likovi Mantegne i Majstora tarota prikazani u formuli nimfe, osim igračkih karata, čiji su likovi prikazani podosta stilizirano i jednostavno. Warburg želi pokazati i naglasiti sličnosti i razlike u prikazu božanstava i muza u popularnoj kulturi prezentiranoj putem tarot karata i djelima visoke umjetnosti vidljivih na primjeru Mantegne.



Ilustracija 43.

Druga ploča ove grupacije vraća se formuli patosa pobjednika. Prezentirani radovi datiraju u 15. i 16. stoljeće i prikazuju konjanike, odnosno vojsku predvođenu generalom ili zapovjednikom, dok se pred njima, na nekim primjerima, nalazi lik koji kleči na koljenima. Riječ je o temu Trajanove pravde. Naime, dok se Trajan pripremao za pohod, prišla mu je udovica čiji je sin ubijen i zatražila je od cara pravdu. On joj je odgovorio da će morati pričekati njegov povratak iz pohoda, no nakon što ga je podsjetila na realnu mogućnost prema kojoj se iz ratova možda i neće vratiti, odlučio je napraviti što je i tražila. Zbog svoje veličine i dobrih djela koja su bila prezentirana na reljefima Trajanovog foruma, car je za vrijeme srednjeg vijeka bio smatran primjerom. Na taj je način iako je prakticirao poganske običaje i štovao poganska božanstva, Trajan u očima srednjovjekovnog čovjeka bio priklonjen kršćanstvu.¹⁰¹



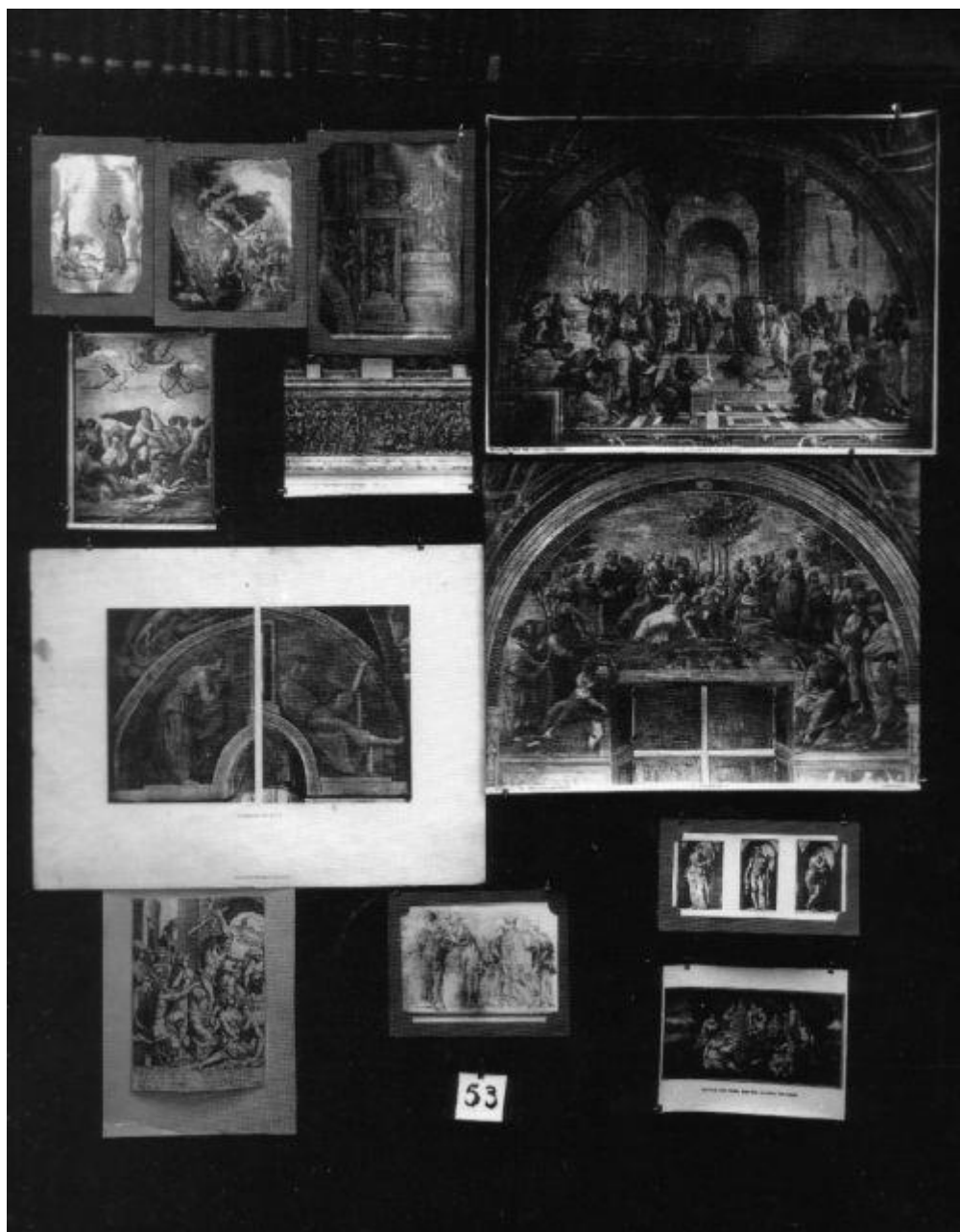
Ilustracija 44.

¹⁰¹ Sez nec, J.: *Diderot and „The Justice of Trajan“*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, br. 20, 1957., str. 106.

S obzirom na rečeno ovdje se ne radi o veličanju pobjednika formulom patosa pobjednika, već se isti koristi za prikazivanje kršćanske ljubaznosti. Trajan je prikazan na konju ili pak kao pješak u srednjovjekovnom oklopu, okrunjen i ogrnut plaštem, a pred njim skrušeno kleči udovica i moli za pravdu.

Posvećena muzama, ploča 53 prati razvoj njihova prikaza u 16. stoljeću. Treba naglasiti da su koncepti Mnemosininih kćeri često varirali, kako u značenjima tako i u brojevima. Ponekad ih je bilo tri, nekad šest i na koncu devet, a ponekad su bile zamjenjivane alegorijama slobodnih umjetničkih vještina. Na ploči su prikvačena djela Raphaela, Tintoretta, Michelangela i Lippia, a većina njihovih muza naslikane su kao menade u formuli nimfe. Ono što treba istaknuti su dvije glavne varijacije njihova prikaza u ovom slučaju – zamišljena muza i vesela muza. Vesele muze vidljive su na više primjera na ploči. Prisutna je kao Erato u bijeloj haljini sa instrumentom na već viđenoj iluminaciji svadbenih uzvanika obitelji Sforza, i na djelu Filipa Lippija okružena labudovima i puttima. Zatim na Bandinelijevom crtežu i na Riamondijevoj fresci kao lijeva muza. Kontrast ovoj varijaciji je zamišljena muza ili pak muza u kontemplaciji. Nju je moguće prepoznati prema tomu što joj je glava oslonjena na jednu ruku a ostala težina tijela na jednu nogu. Prikazana je više kao da sanjari, nego kao da razmišlja. U ovoj je formuli vidljiva na desnoj strani od Apolona na Riamondovoj fresci, zatim odmah do vesele muze na Baldinijevom crtežu, potom po sredini kompozicije oslonjena na nadlakticu na Beatrizetovu bakropisu Herkulova lova na Zavist te na Lipijevoj fresci gdje je prikazana u dijalogu za veselom muzom. Taj gestikualni dijalog vidljiv je i na Raphaelovoj Atenskoj školi između Platona i Aristotela, a Platonova se gesta, sa podignutim prstom prema gore, može pronaći i u liku Apolona između dvije muze odmah ispod. Riječ je o istoj formuli izrečenoj na različite načine. Platon u svojoj pozi djeluje dosta sigurno i kruto, dok Apolon djeluje vrlo fluidnom, elokventno i elegantno. U sličnoj pozi nalazi se i muza koja upire prstom u Herakla koji lovi Zavist, no smatram da se ovdje ne radi o istoj formuli patosa kao u slučaju Platona i Apolona. Apolon i Platon prikazani su u blagom iskoraku i prst im je usmjeren prema gore, a muza je prikazana u čučnju i prst upire vodoravno u scenu. Njena je ruka kompletno ispružena, dok se Apolonova i Platonova gesta proteže iz podlaktice. Interesantna je još i kompozicija Apolona među dvama muzama. Ono što je umjetnik htio rasporedom likova reći je da umjetnost, odnosno poezija, glazba i drama, mogu različito djelovati na promatrača. Stoga je Apolona kao božanstvo umjetnosti smjestio između vesele i zamišljene muze. Drugim riječima smjestio ga je između dviju krajnosti osjećaja koje umjetnost proizvodi u onomu tko ju konzumira.

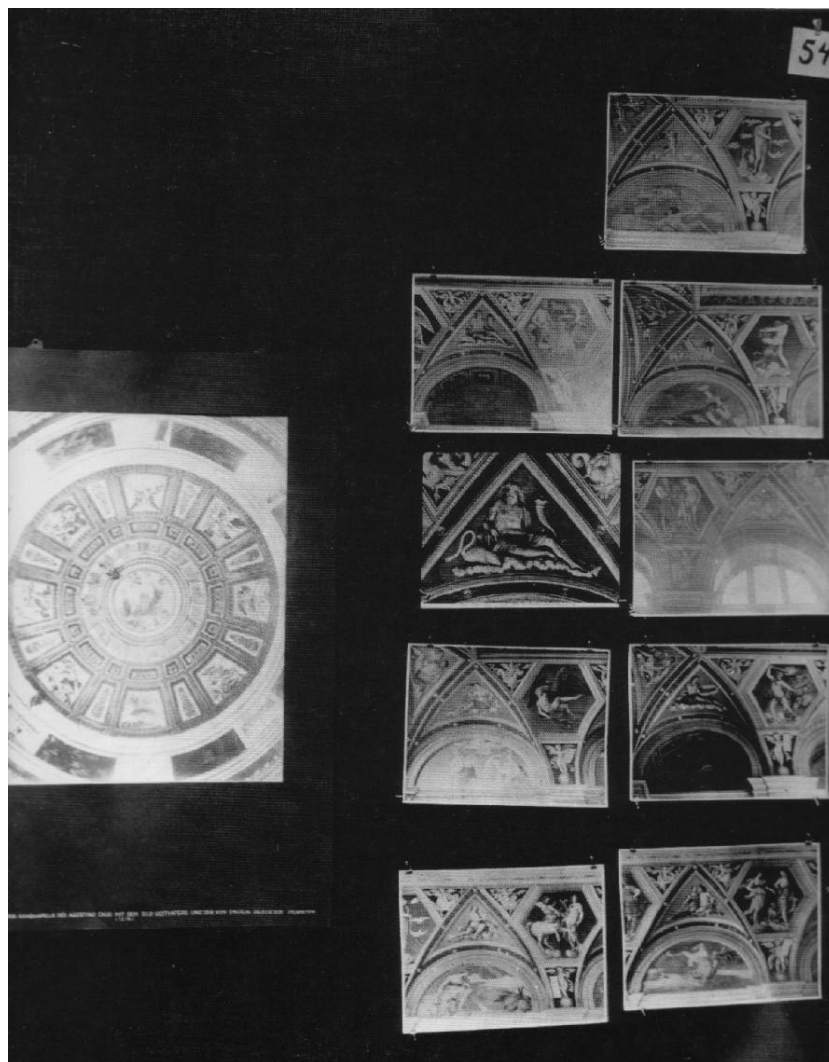
Treba još dodati da primjetna razlika u prikazu muza na prvom djelu, iluminaciji, i zadnjem djelu, Tintorettova slika natjecanja Muza i Peirida, ne prikazuju vremenski kontinuitet razvoja prikaza muza, već varijacije prikaza u 15. i 16. stoljeću. Njihovi su prikazi direktni ili indirektni prijepisi antičkih sarkofaga te se ovdje radi o njihovim varijacijama.¹⁰²



Ilustracija 45.

¹⁰² http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3616 (datum posjeta: 1.5.2022.)

Tema kršćanskog poganstva nastavlja se i na ploči 54 u vidu fresaka prostorije Sala di Galatea vile Fransine i kupole pogrebne kapele Agostina Chigia. Riječ je o freskama astroloških motiva i tema izrađenih za naručitelja za čije su vjerovanje kršćanski i poganski motivi nerazdvojni. Freske sale di Galatea smještene su na desnu stranu ploče, a prikazuju personifikacije planeta, zvijezda i znakova zodijaka. S druge strane ploče nalazi se jedan rad, odnosno fotografija fresaka Luigia della Pace na kojima je prikazan Bog u središtu, a oko njega sedam planeta u pratnji anđela.



Ilustracija 46.

Evolucija prikaza božanstava i njihovo smještanje u *plein air* okruženje tema je ploče 55. Warburg za primjer uzima temu Parisovog suda naslikanu od strane raznih autora poput Jacquesa Milleta, Bladassarea Peruzzija i Marcantonia Riamondija. Osim navedene, svoje su mjesto na ploči pronašle i ostale teme sa *plein air* karakteristikama poput scena lova, ribara, ili pak boravka u prirodi. Warburgov fokus, usmjeren je na prizemljenje antičkih božanstava, odnosno odsutnost božanskih karakteristika u njihovim prikazima. Prikazani su nagi u gracioznim pozama okruženi bogatim pejzažima. Osim djela navedenih majstora, ponajviše se ističe Manetov Doručak na travi. Troje pojedinaca uživa u doručku u idiličnoj atmosferi jutarnjeg dana. Jedan se muškarac nalazi u poluležećem položaju oslonjen na lakat i otvoren prema promatraču, a drugi muškarac i žena, promatraču okrenuta leđima, sjede nasuprot njega. Warburg u zadnjoj prikvačenoj kopiji na ploči, eksplicitno ističe sličnost, odnosno identičnost te kompozicije na djelu Nicoalea Berchema, autora 16. stoljeća. Riječ je o istoj formuli patosa koji je Manet, čini se direktno prepisao od Berchema ili nekog drugog autora. Berchem prikazuje Parisov sud, a navedeni pathosformel nalazi se u donjem desnom kutu djela gdje Eridanus, riječno božanstvo, uživa u idiličnoj sceni sa još jedim riječnim božanstvom i nimfom.¹⁰³ Isti prikaz može se vidjeti i na djelu iste teme Marcantonia Riamonda. Smatra se da je izvor ove formule patosa stigao sa antičkog sarkofaga kojeg je danas moguće pronaći na fasadi ville Medici, a popularizirao ga je Raphael jednim od svojih crteža. Naime, između Raphaela i Maneta postoji nekoliko autora koji su se služili ovom formulom patosa. Pretpostavlja se da je od Riamonda ova formula putem djela Castelfranske freske, zatim Giorgioneovog kista na djelu Country koncerta, stigla do Maneta.¹⁰⁴ Scena je do Giorgioneovog dijela bila samo sporedna radnja, odnosno sporedna scena samog djela. Giorgione donosi promjenu na način da je spomenuti *pathosformel* smjestio u središte radnje, što kasnije, po njegovom primjeru radi i Manet.

S druge strane, što se tiče značenja same formule patosa u ovom je slučaju, kako Warburg ističe, došlo do ekspresivne inverzije. Naime, na Raimondijevu prijepisu Raphaela, tri riječna lika promatraju prizor povratka bogova na Olimp. Ističe se gesta nimfe koja se okreće prema promatraču i u divljenju, iznenađenju ili pak strahu stavlja ruku na usta.¹⁰⁵ Nadalje, riječni bog Eridamus je s vremenom bio povezivan sa istoimenom konstelacijom u znaku Riba kojima vlada melankolični Saturn zbog čega će Warburg pozu riječnog boga tumačiti kao melankoličnu i pasivnu te će shodno tomu zaključiti da je Dürerova Melankolija oslonjena na

¹⁰³ http://www.english.it/eOS/index.php?id_articolo=2496 (datum posjeta: 1.5.2022.)

¹⁰⁴ http://www.english.it/eOS/index.php?id_articolo=2554 (datum posjeta: 1.5.2022.)

¹⁰⁵ Gombrich, 1970., str. 273-75.

svoju ruku po uzoru na njega.¹⁰⁶ Od tog djelomično, može se reći, sakralnog značenja, na djelu Berchama značenje formule patosa transformirano je u pastoralno jer grupa likova promatra krave u prelasku preko rijeke. Dakle, promjena se odvila od divljenja i straha prema božanskom do divljenja seoskom krajoliku. Zahvaljujući tomu, Manet uzima već transformirani *pathosformel* i uzdiže ga na novu razinu. Manet ne prikazuje božanstva, već ljude koji uživaju u čistoj atmosferi prirode. Oni se više ne boje. Ne samo žena, već i muškarac gledaju prema promatraču što dokazuje da su od straha oslobođeni. Warburg naglašava da je ovo dokaz promjene civilizacije, odnosno promjena dinamike čovječanstva. Bijeg od božanskog ka ljudskom, oslobođenom i individualnom.¹⁰⁷



Ilustracija 47.

¹⁰⁶ Wedepohl, C.: *Aby Warburg - Manet and Italian Antiquity*, Bruniana & Capaneliana, br. 20, 2014., str. 460.

¹⁰⁷ Gombrich, 1970., str. 275-77.

Posljednjom stanicom ove grupacije, pločom 56, Warburg argumentira sličnosti tema velikih događaja antičke i kršćanske kulture. Većina radova datira u 15. i 16. stoljeće, a prikazuju teme poput pada i uzdizanja Panteona, Posljednjeg suda, Prenošnja stupa bičevanja i mučeništva. Sredinu ploče zauzimaju Michelangelovo Prenošnje stupa bičevanja i djelo Krist u Limbu Alessandra Allorija. Kompozicije djela gotovo su identične. U dnu slika nalaze se masovni prikazi polunagih pojedinaca koje se bore za vlastite živote, a pri vrhu, nebo okupiraju anđeli i svetcu koji prenose stup bičevanja Kristovog. Na Allorijevom djelu vidljiv je i Krist koji se spušta u Limb kako bi spasio duše onih koji su umrli prije njegova dolaska. Pogleda li promatrač prema skupini ljudi lako će uočiti njihova lica na kojima se jasno vidi olakšanje i sreća spasenja, a njihove ruke sklopljene su u skrušenu molitvu ili su pak uzdignute prema Kristu i stupu bičevanja. Karakteristično za Michelangea, a kasnije po njegovom uzoru i za Allorija, anatomija je likova podosta egzaktna i naglašena. Njihovi mišići, pa čak i žile pojedinaca napeti su i jasno vidljivi što doprinosi silini i efektu dojma koje geste likova ostavljaju na promatrača. Isto je primjenjivo i na idućem primjeru, odnosno usporedbi Michelangelovog i Rubensovog Posljednjeg suda. Michelangelova scena uključuje mnogo više sudionika, a treba napomenuti da su isprva svi bili prikazani kompletno nagi, ali su crkvene vlasti zahtijevale da se likovi odjenu, pa je bio prisiljen to promijeniti. Na oba se prikaza ističe lik Krista prikazanog u formuli patosa prethodno viđenoj na ploči 53 u liku Platona i Apolona: jedna noga je u iskoraku, a suprotna je ruka podignuta sa prstom usmjerenim prema gore. Oba su lika prikazana sigurno, samouvjereni i ostavljaju dojam naredbe, vlasti i autoriteta. Rubensov Krist rekla bih, čvršće stoji na vlastitim nogama, dok je onaj Michelangelov dosta fluidniji i samim time ostavlja blaži dojam na promatrača. Posljednja tema koju Warburg ističe na ploči je pad Faetona na djelima Michelangela, nepoznatog firentinskog majstora i Francesca Caccianiga. Kompozicija je podijeljena u tri vertikalna dijela. U prvom se nalazi Jupiter koji je zajahao orla i u podignutoj ruci drži grom kojim je oborio Faetona. Drugi dio zauzima Faeton i njegovi konji koji padaju oboreni munjama, a ispod u trećem dijelu, nalaze se njegove ožalošćene sestre, njihov rođak pretvoren u labuda i bog Eridanus koji predstavlja rijeku u koju je Faeton pao.¹⁰⁸ Eridanus je prikazan u svojoj klasičnoj poluležećem položaju, a tri sestre pokušavaju se izmaknuti i zakloniti. Warburg u svojim bilješkama hvali Michelangela i smatra ga uistinu velikim virtuozom svog zanata jer može koristiti antičke formule patosa bez da izgubi balans i svoju

¹⁰⁸ <https://www.rct.uk/collection/912766/the-fall-of-phaethon> (datum posjeta: 1.5.2022.)

umjetničku crtu. Njegovi anđeli koji prenose stup bičevanja na djelu Posljednji sud i nesretni Faeton, prikazani su u istoj formuli, ali sa očitom ekspresivnom inverzijom.¹⁰⁹



Ilustracija 48.

¹⁰⁹ Gombrich, 1970., str. 299-300.

14. Ploče 57, 58 i 59

Već se na nekoliko „trenutaka“ kroz djelo Bilderatlas Mnemosyne, Warburg referira na Dürera, stoga jednu čitavu grupaciju posvećuje upravo njemu i njegovim radovima. Riječ je o grupaciji ploča 57, 58 i 59, na kojima se, osim njegovih produkcija, preko njega prikazuje sudar dviju kultura, sjeverne i južne, odnosno flandrijske i talijanske. Drugim riječima Warburg Dürera izdvaja kao primjer umjetnika koji je prošao kroz filter umjetničkih karakteristika različitih kultura i na poseban način stvorio jedinstvenu fuziju njihovih izričaja. Dürer će preuzeti južnjačke, odnosno antičke, teme i kompozicije i dati im sjevernjačku notu, a osim toga popularizirati će navedene teme i na sjeveru Europe. To se ogleda u primjerima na prvoj ploči grupacije na kojoj je Warburg prikvačio nekoliko njegovih djela poput personifikacija Muza, Orfejeve smrti, Herakla, Četiri jahaća Apokalipse te Krista među doktorima. Utjecaj talijanskih majstora je neminovan, no ono što Dürer donosi sa sjevera je ta estetika surovosti i oštine koja se najviše ističe na anatomskim superlativima te oštrim i surovim crtama lica. Za razliku od južnjačkih umjetnika koji, unatoč naglašenoj anatomiji, svojim likovima daju plamenolikost i zaobljenost, te samim time i osjećaj blagosti, Dürer im daje tu oštrinu i strogost. Njegovi likovi nisu zaobljeni kao npr. Michelangelovi, već se na njima točno ocrtavaju ligamenti i mišići njihovih tijela. Jasno se vidi gdje završava jedan, a gdje počinje drugi mišić. Njegovi su likovi egzaktni u svojim namjerama, a Michelangelove karakterizira fluidnost.

Teme koje Dürer slika na svojim putovanjima na jug Europe kopirane su od strane talijanskih umjetnika poput Mantegne i njegova kruga, koji su inspiracije za svoje teme, likove i njihove geste crpili iz antičkih izvora poput reljefa antičkih sarkofaga, ili pak oslikane keramike. Vidno je da je Dürer, kao i talijanski majstori razumio osjećaje koje geste likova prenose na tim temama. Warburg naglašava kako je Dürer izvrsno balansirao između vlastitog izričaja i korištenju formule patosa u svojim radovima. Geste njegovih likova nikada nisu postale svrha sebi samima. Jedna takva tema prikazana na ploči 57 je već spomenuta Smrt Orfeja. (181) Prema Ovidiju, Orfeja su ubile trakijske menade. Generalno se smatra da je razlog tomu bio njegova preferencija pederastije naspram heteroseksualnosti. Tema njegove smrti bila je zaista česta u antičkoj literaturi i umjetnosti, pa ju možemo pronaći u djelima Eshila i Aristofana, ali i kao ukras na mnogim vazama. Dürerova verzija slike prikazuje polunagog Orfeja kojeg dvije menade tuku batinama. Prizor je smješten pred bujnom vegetacijom u čijim se krošnjama vijori ceduljica na kojoj Dürer ističe da je Orfej „prvi sodomit“. Proučavajući ovaj crtež i istražujući moguće utjecaje, Warburg istu temu vrlo slične izvedbe pronalazi i na crtežu nepoznatog majstora iz Ferrare iz 15. stoljeća. Djelo nepoznatog majstora iz Ferrare

kompozicijski gotovo u potpunosti odgovara Dürerovom, iako Ferarski majstor, za razliku od Dürera, malo više naglašava cikličnost kompozicije. Naime, čitajući djelo prema pravilu s lijeva na desno, ono započinje frontalnim prikazom menade koja zamahuje batinom, zatim slijedi prikaz Orfeja te na kraju menada, identična onoj prvoj, prikazana s leđa. Na taj način lijeva menada započinje, dok desna zaokružuje kompoziciju, a putto koji bježi pojačava dojam Orfejeva straha, očaja i nemoći. Usprkos brojnim sličnostima, ova dva renesansna djela u jednom segmentu odskaču jedno od drugoga – u položaju samog Orfeja. Na antičkim vazama prikazan je oslonjen na lijevu ruku dok se desnom štiti, a na renesansnim djelima situacija je obratna; oslanja se na desnu ruku i lijevom se štiti. Ta inverzija Orfejeve poze može se jednostavno protumačiti realnom mogućnošću da je prilikom izrade nacрта ovog djela *pathosformel* uzet zrcalno no, uzmemo li u obzir da Orfejeva poza mijenja značenje teme, činjenicu da je Dürer zaista bio vrhunski majstor svoje struke te da kompozicija u potpunosti odgovara kompoziciji slike ferarskog majstora, možemo pretpostaviti da postoji drugo obrazloženje. Nekoliko godina nakon što je završio Smrt Orfeja, Dürer je izradio drvorez Nošenje križa. Na tom djelu Krist je prikazan pokleknut pod težinom križa među mnoštvom ljudi. Prikazan je u istoj formuli kao i Dürerov Orfej, no Krist se za razliku od njega oslanja na svoju lijevu ruku, a desnom pridržava križ.

Prema već spomenutom slikarskom pravilu, kompozicija djela prati se od lijeva prema desno te se s tim u vezi lijeva strana smatra bližom promatraču, a desna njegovom nasuprotnom, daljom stranom. Ako shodno tome protumačimo spomenuta djela, možemo primijetiti da Orfeji na antičkim vazama bježe od promatrača upravo zato što se oslanjaju na lijevu ruku. S druge strane, Orfeji ferarskog majstora i Dürera oslanjaju se na desnu ruku i samim time bliže su promatraču. Zbog toga možemo pretpostaviti da je inverzija položaja bila namjerna. Udaljavanjem Orfeja od promatrača, njemu postaju bliže menade, stoga radnju na slici promatramo više iz njihove perspektive. S druge strane, kada je Orfej oslonjen na desnoj ruci, dobiva se dojam njegovog bježanja prema promatraču u čijim očima on postaje žrtva. S obzirom na sve spomenuto, može se pretpostaviti da je Dürer osjećao samilost i žaljenje prema „prvom sodomitu“. Problemom lijeve i desne strane na slici bavi se Hienrich Wölfflin. U svom kratkom tekstu *O lijevom i desnom na slici*¹¹⁰ on također iznosi kako je za oko pravilnije i prirodnije da prati kompoziciju od lijeve prema desnoj strani, no naglašava kako promjena tog kompozicijskog toka, odnosno njeno kretanje od desna prema lijevom, uvelike mijenja raspoloženje slike. Na desnoj se strani običavaju nalaziti mirniji motivi koji zaokružuju čitavu

¹¹⁰ Pelc, 1995., str. 121-33.

kompoziciju.¹¹¹ U slučaju Dürerove slike Smrt Orfeja ti motivi također su obrnuti kao i Orfejeva poza i nalaze se na lijevoj strani slike. Stablo smokve, blago savinuto prema desnoj strani koje narušava simetričnost kompozicije, i putto koji preplašeno bježi ka lijevom okviru slike snažno doprinose atmosferi, čime pojačavaju dramatičnost i daju dojam „nereda“ na slici, dok putto u bijegu pojačava doživljaj straha i krvoločnosti. Wölfflin ističe kako je za karakter raspoloženja slike izrazito važno, čak i presudno, kako završava njena desna strana. To je strana slike, na kojoj, prema njegovu mišljenju, umjetnik daje „završnu riječ“ i na taj način podcrtava značenje svog djela.¹¹² Dürer na tom mjestu smješta menadu, promatraču okrenutu leđima, koja visoko zamahuje batinom na Orfeja potvrđujući time surovost i nasilje menadi te patnju, strah, jad i nemoć samog Orfeja.

Na ovim primjerima vidljivo je kako jedna formula patosa zadržava intenzitet i donekle svoj oblik, a mijenja značenje. Valja napomenuti da je Dürer znao za različita značenja ove formule, jer da nije, ne bi obrnuo Orfejevu pozu za prikaz Krista.¹¹³



Ilustracija 49.

¹¹¹ Pelc, 1995., str. 124-30.

¹¹² Isto.

¹¹³ Poseq, W. G. A.: *Left and Right Orientation of a Pathosformel in Dürer*, Notes in the Art History 16, 1996., str. 7-16.

Warburg temu formule patosa kroz rad Dürera nastavlja i na ploči 58 gdje se osvrće na poganski aspekt njegovih djela, odnosno pogansku ostavštinu koja se očituje u astrološkim motivima. Vrijeme Dürerova djelovanja, odnosno renesansni period, veliki je trenutak previranja i koegzistiranja logike i magije. Magija koja je ostavština antike, te logika i prosvjetljene koji su forte renesanse. Taj sukob izjedrit će pročišćenje antičkih motiva i tema, odnosno odvojiti će antičke prikaze od njihova poganskog/demonskog značenja. Zbog toga Warburg na ploču 58 predstavlja polaritete tog sukoba poput racionalnog i magijskog, koje se ogleda u odnosu radova Melankolije i letka doktora Ulsenija protiv sifilisa, te kršćanskog i poganskog vidljivog između radova Svete obitelji i Krista Sunca. Naravno kao najveće djelo ističe se Melankolija koja sjedi s oslonjenom glavom na svojoj ruci. Taj *pathosformel* već je spomenut u kontekstu ploče 55 u kontekstu riječnog božanstva Eridanusa.¹¹⁴



Ilustracija 50.

¹¹⁴ http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2505 (datum posjeta: 4.5.2022.)

Na ploči 59 Warburg istraživanje odvodi sjevernije gdje prati razvoj prikaza sedam planetarnih božanstava na sjevernom dijelu Europe. Ploča je podijeljena na nekoliko dijelova na kojima su grupirane grafike planetarnih božanstava. Prva grupacija predstavlja radove datirane u Njemačku u 16. stoljeće koji prikazuju personifikacije planeta kao srednjovjekovne ratnike, biskupe i plemiće. Na desnoj gornjoj grupaciji, likovi poprimaju blažu antičku notu vidljivu u blagom kontrapostu njihovih tijela i manjku draperija. Na sjeveru Europe u ranom 16. stoljeću, odjek renesansnog „oživljavanja“ antike još nije u velikoj mjeri prisutan. Srednjovjekovne karakteristike još su uvijek uvelike prisutne u umjetničkom izričaju umjetnika sa sjevera.



Ilustracija 51.

15. Ploče 60 i 61/64

Ovu malu grupaciju sačinjavaju samo dvije ploče koje su posvećene moru, odnosno Neptunu, geografskim otkrićima i pomorskim bitkama za vrijeme 17. i 18. stoljeća. U užem kontekstu Warbug ovdje želi prikazati formule patosa teritorijalnosti i teritorijalnih težnji europskih monarhija. Prevlast nad morem za tadašnje monarhije značila je veliku moć i bogatstvo, ponajprije zbog kontrole plovnih puteva, a zatim i zbog trgovačkih ruta i velikih luka. Simbol osvajanja i širenja geopolitičkog utjecaja na moru je Neptun prikazan na ploči 60 u svojoj kraljevskoj kočiji. Kraljevsku kvadrigu vuku razne morske nemani od morskih konjića, preko delfina i morskih zmija, do ihtiokentaura. Posljedično rečenom, lako je zaključiti kako umjetnici baroka nastavljaju sa korištenjem mitoloških alegorija u prikazivanju ceremonijalnih događaja ili festivala. To je i potkrijepljeno na ploči 61/64 gdje je Neptun prikazan kao viša sila kojoj se treba zavjetovati kako bi se smirili valovi i oluje. Na ovom primjeru vidljivo je da je Neptun izgubio dio svog mitološkog značenja. On više nije bitan po mitološkim pričama koje uključuju njega direktno ili indirektno, već predstavlja samo more. Prikaz njegova lika na slika jest more. To će se potvrditi ako promatrač obrati pažnju na radove na dotičnoj ploči. Naime, prikvačeni radovi prikazuju radove izrađene za slavljenje određenog aristokratskog pothvata ili uspjeha. Na nekoliko se primjera ističe Neptun u „*Quos ego*“ formuli koja je iskorištena za prikaz Neptunovog smirivanja valova, koje Vergilije spominje u Eneidi. Neptun je prikazan nagnut prema natrag i oslonjen na stražnju nogu kako priprema zamah za bacanje trozupca prema olujnim oblacima. Istu formulu Warburg pronalazi i u svom vremenu na poštanskoj markici Barbadosa na kojoj se engleski kralj nalazi u kočiji koju vuku morske nemani. Na tom se primjeru, smatra Warburg, radi o *par excellence* simbolizmu, jer se engleski kralj ne pretvara da je Neptun, već samo s njime uspoređuje svoju moć.¹¹⁵

¹¹⁵ Gombrich, 1970., str. 264.



Ilustracija 53.



Ilustracija 52.

16. Ploče 70, 71, 72, 73, 74 i 75

Warburg jednu od posljednjih grupacija posvećuje baroku. Barok promatra iz perspektive jednog, njemu ne tako omiljenog, stadija razvoja formule patosa. Naime, korištenje formule patosa dostiže superlativnu razinu za vrijeme baroka. Geste boli, očaja, patnje, itd., tada postaju pomodne. Posljedično tomu mnogi umjetnici gube svoje vlastite stvaralačke odlike i povode se za modernim zbog čega se na njihovim djelima težište prenosi sa značenja na *pathosformel*. Drugim riječima, umjetnici 17. i 18. stoljeća postaju toliko obuzeti gestama likova da svaku emociju i svaki *pathosformel* prikazuju na potenciju uslijed čega ta gesta postaje sama sebi svrha i zasjenjuje ostale segmente umjetničkog djela.

Prvi primjer navedenog su barokni umjetnici sjeverne Europe poput Rubensa, Struysa, ali i Tempesta i njihova djela tematike Otmice Perzefone, Orfeja i Fortune te pokolja nevinih. Suprotnost njima, čini Rembrandt koji nikad do tada nije bio predmet Warburgova proučavanja, no na uputu Saxla, u istraživanje baroknog razvoja formule patosa uvodi i ovog umjetnika. Ono što je Warburga najviše interesiralo na ovom konkretnom primjeru, odnosno ploči 70, jest pitanje koji elementi antike su zaokupili Rembrandtovo vrijeme toliko da su diktirali stilski izričaj tog vremena? Kao primjer umjetnika koji se ponajviše poveo za modom, Warburg ističe Tempesta. Njegova djela i umjetnički jezik predstavljaju retoriku antike talijanskog baroka. On je, kao i drugi umjetnici njegovog tipa, koristio je superlative formula patosa bez znanja o njihovom porijeklu, odnosno njihovom dubljem značenju. Tempesta koristi *parhosformel* kao sredstvo da impresionira svoju publikom fuzijom popularnih elemenata tog vremena, no ne uspijeva tu istu publiku ganuti, odnosno prenijeti im emociju tim gestama koje kao sredstvo koristi. Drugim riječima, Tempestine geste su samo geste, odnosno pokreti lišeni ljudskog aspekta, odnosno emocije kojom je *pathosformel* de facto nabijen. U ovom se kontekstu treba promatrati Rembranta općenito, ali posebno njegovo djelo Otmica Perzefone. Rembrandt se odmiče od ispraznog klasičnog izričaja, ali ipak uspijeva zadržati poetičnost mita. Perzefonina gesta nije hiperbolizirana, već je svedena na jednostavno odguravanje Plutonovog lica koje je nabijeno gađenjem, očajem i mržnjom. Najveća razlika između Tempestinog djela i Rembrandtovog djela, prema Warburgu vidljiva je na prikazu konja. Tempesta konje prikazuje grandiozno u veličanstvenom galopu neometenom nastalom situacijom. Rembrandtovi konji povukli su kočiju u ponor, a Pluton koji drži uzde teško ih kontrolira. Zbog navedene vještine da se odvrgne klišeastim strujanjima stila, Warburg Rembrandta uspoređuje sa Dürerom. Baš kao i renesansni umjetnik, Rembrandt se ne podvrgava ispraznosti baroknih prikaza, već ostaje istinit u svom izričaju i umjetničkim namjerama.



Ilustracija 54.

Proučavanje Rembrandta Warburg nastavlja i na sljedećim dijelovima grupacije, pločama 71 i 72. Na ploči 71 najviše se ističu djela koja prikazuju herojsko uzdizanje vojvode ili kralja na štit. Riječ je o masovnoj sceni u kojoj podanici, odnosno vojnici, nose herojsku osobu prikazanu u formuli patosa pobjednika, na štitu. Ova se teatralna scena koristila za veličanje pojedinca bitnog za određeno društvo. Koristeći ovu uvaženu retoriku herojiziranja pojedinca, umjetnici podliježu modi baroknog patosa. Rembrandtov prethodno spomenuti otklon od tadašnjih umjetničkih tokova potkrijepljen je još jednom i na ploči 72. i to na prikazima Osljepljivanja Samsona i svečanog objeda na prikazima Zavjere Klaudija Civila. Za razliku od drugih umjetnika, poput Tempesta na čijim je djelima postavljen dijagonalno, Rembrandt svečani stol postavlja paralelno kako bi dobio na jednostavnosti kompozicije i usmjerio koncentraciju promatrača na njen najvažniji dio. Zahvaljujući igri svjetla i sjene, koja je zapravo i forte Rembrandtova rada, njegova djela kao i formule patosa dobivaju na dramatičnosti. U navedenim primjerima, vidljivo je zapravo do koje mjere ovaj umjetnik odbacuje određene segmente tekovina svog vremena. Zbog toga ga se može okarakterizirati kao hrabrog ili pak uvelike samouvjerenog. Za njega trenutak patriotizma i herojstva nije mogao biti opisan uvažanim patosom podizanja na štit ili bilo kakvim drugim „izvanjskim“ prikazom, već unutarnjom emocijom. To je ogleda na djelu Zakletva Klaudija Civila gdje Rembrandt herojstvo ne prikazuje kao glasno i odvažno, već kao spokoj, kontemplaciju i refleksiju prije bitke. Htio je prikazati tu ljudskog same situacije koja se ne realizira gestom već napetošću atmosfere djela što uvelike govori o njegovoj umjetničkoj veličini i ide u prilog njegovom opiranju stilskoj modi. Na ploči 73 Warburg je istaknuo uvaženi način prikazivanja Klaudija Civila i njegovog pohoda i bitke. Za razliku od Rembrandtove retorike, djela Raimondia, Bola, Tempesta i Otto van Veena, ističu Klaudija na svakom djelu na razne načine. On je obično uzdignut u odnosu na vojsku i ostale likove na djelu, izoliran i odjeven u kompletnu ratničku opremu. Rembrandt s druge strane, prikazuje ono što je prethodilo tom herojstvu, on oslikava sam korijen tog čina.¹¹⁶

¹¹⁶ Gombrich, 1970., str. 228-35.



Ilustracija 57.



Ilustracija 56.



Ilustracija 55.

Rembrandta Warburg uspoređuje sa majstorima talijanske renesanse. Na ploči 74 grupira radove Raphaela, Massacia i Rembrandta koji se mogu u određenim segmentima usporediti. Prikvačena djela tematiziraju Božju milost prikazanu kroz ozdravljenja, čuda i djela

milosrđa. Navedeni umjetnici su kronološki nespojivi, odnosno jako udaljeni, no u svojim kompozicijama i vizualnim rješenjima su slični. Naime, Raphael, Massacio i Rembrandt sačuvali su svoju jednostavnost i esenciju rada koja se ogleda u njihovim djelima. Dva djela, ili bolje reći dva pola među kojima se odvija analiza i komparacija su Sv. Petar liječi sjenom i Kontinencija Scipiona. Ono što j poprilično zanimljivo, što i sam Warburg eksplicitno naglašava, je da je na Massaciovoj slici ozdravljenja sjenom, sjena kao silueta prikazana po prvi put u 15. stoljeću. Preko ovog djela Warburg pokreće raspravu restitucije igre svjetla i sjene i prati njen razvoj do zadnjeg djela na ploči. Ono što zapravo želi dokazati je kontinuitet stilskog izričaja od dvaju talijanskih majstora do Rembrandta, odnosno kontinuitet odbacivanja tog zanosa pretjeranim gestama prisutnog kod njihovih suvremenika. Na ploči se to ogleda na djelima s desne strane ploče postavljenim jedno ispod drugog. Massaciov Danak, zatim Raphaelova Predaja ključeva i Rembrandtovo Kristovo ozdravljenje bolesnika. Na navedenim se djelima ističe *pathosformel* Božje milosti, odnosno njenog davatelja, prikazane u liku Krista koji pokazuje rukom i ispruženim prstom u sv. Petra i bolesnika.¹¹⁷ Kod svih je likova, pa čak i onih koji primaju Milost prisutna samokontrola, odnosno njihove geste nisu hiperbolizirane, u čemu se, osin Kristove geste, ogleda sličnost, tj. suzdržanost spomenutih umjetnika.

Pretposljednja ploča grupacija koncentrirana je na percipiranje intelektualnih praksi od antike do modernog doba. Na primjerima se prati razvoj od hekatoskopije, odnosno proricanja iz tijela životinja, do egzaktne ljudske anatomije. Isto tako, može se istaknuti razvoj percepcije ljudskog tijela koje u sceni pogreba ima ritualnu ulogu, a na Rembrandtovim satovima anatomije preuzima onu znanstvenu, odnosno medicinsku. Ovdje se zapravo radi o razvoju europskog društva od iracionalnog i magijskog do racionalnog i egzaktnog.

¹¹⁷ http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2515 (datum posjeta: 5.5.2022.)



Ilustracija 58.



Ilustracija 59.

17. Ploče 76 i 77.

Predzadnja grupacija koja se sastoji od samo dvije ploče posvećena je motivu „zaštite djeteta“ na ploči 76 i prisutnosti formula patosa u reklamnom materijalu Warburgova doba. Ploča 76 sadrži radove barokne sakralne umjetnosti, a radovi prikazuju teme poput Bijega u Egipat, Tobije i anđela, Isusa s roditeljima i Niobu. S obzirom da se radi o formuli patosa zaštite djece u opasnosti može se zaključiti da je isti usko povezan, ako ne i u nekim situacijama i identičan, sa formulom patosa majke o kojem je bila riječ na ploči 41. Zaštitnički nastrojani roditelji prikazani su skrušeno u pokretu kako svoje dijete drže za ruku. Smješteni su u bogati krajolik. Zanimljiva je činjenica da je Rembrandt od Seghersa preslikao, odnosno preuzeo kompoziciju, pa i sam *pathofromel* te izmijenio temu iz Tobije i anđela u Bijeg iz Egipta. Postigao je to na vrlo jednostavan način. Naime, Tobiju i anđela je samo zamijenio Kristom i njegovim roditeljima. Na taj je način esencija teme, odnosno zaštita djeteta ostala netaknuta. Također, u ovom kontekstu treba istaknuti i bespomoćnu majku na početku istaknutu u liku Niobe prikazane u pokretu sa rukama omotanim u draperije. Ovom se gestom aludira na njene „zavezane ruke“ odnosno na njenu bespomoćnost u datoj situaciji. Ženska figura u istom se položaju može pronaći i na djelu van Haechta kao skulptura na desnoj strani prikazanog atelijera.



Ilustracija 60.

Ploča 77 predstavlja skok iz prošlosti u Warburgovu eru. Na njoj je, osim reprodukcija umjetničkih djela, prikvaćio sadržaje iz popularne kulture. Stoga se tu mogu pronaći poštanske marke, izresci članaka i fotografija iz novina, fotografije te letci i fotografije knjiga. Kroz navedeni sadržaj Warburg prati i dokazuje kontinuitet atičkih formi. To se vidi na primjerima, već spomenutih, poštanskih marki Barbadosa na kojima je kralj Karlo II prikazan kao Neptun u kočiji. Barbados je mala otočna država i još je uvijek dio Commonwealtha. Shodno tomu, more koje ju okružuje, od velike je važnosti zbog čega je i iskorišten *pathosformel* vladara mora. Nastavno na temu prethodne ploče, na ploči 77 Warburg ističe prikaz Delacroixove Medeje kao majke ubojice, te njegovog prikaza majke sa slike Pokolja na Hiosu. Temu roditeljstva, odnosno zaštite djece moguće je prepoznati i na naslovnoj stranici kuharice ribljih recepata. Vidljiva je silueta djeteta koje za ruku drži roditelja, a u roditeljevoj ruci nalazi se riba. Nadalje, Warburg ističe primjer dionizijskog patosa kojeg uočava na novinskim fotografijama igrača golfa. Oni se prepuštaju igri, osjećaju i adrenalinu te su njihovi pokreti radnje kontrolirani emocijama. Njegova nimfa pronašla je svoje mjesto na reklami kupoprodajne kompanije Hapag u liku žene odjevene u uže draperije pogledom i tijelom usmjerenim prema moru. S druge je strane, božica Nika, odnosno Viktorija, svoje mjesto zauzela u liku muškarca, točnije mornara koji mornarskom kapom pozdravlja brod koji je otplovio. Radi se o reklami brodske kompanije u Hapagu. S obzirom a rečeno, može se zaključiti da tvorcii reklamnog materijala koriste već poznate formule patosa, odnosno geste koje u vizualnim umjetnostima već imaju opće mjesto, i komponiraju ih u svoje materije kako bi oku promatrača i ciljanoj publici bili lakše pamtljivi.



Ilustracija 61.

18. Ploče 78 i 79

Na neplaniranom kraju samog rada *Bilderatlas Mnemosyne* ostaje još jedna mala grupacija od dvije ploče: 78 i 79. One nisu planirane kao zadnje ploče ovog *work in progress* djela, ali igrom slučaja Warburg umire od srčanog udara 26. listopada 1929. godine. Ovdje Warburg govori o polarizaciji moći između crkve i države i na ploči kvači fotografije potpisivanja i ratifikacije Lateraskih ugovora potpisanih između svete stolice i Musolinija 1929. godine. Tim se sporazumima papa odriče svjetovne moći da bi zadržao simboličku moć i autonomiju na teritoriju tada oformljenog Vatikana. Na ploči 79 prikazuje evoluciju žrtve i žrtvenih rituala. Od krvavih arhaičkih žrtvovanja do simbolične euharistijske žrtve koja se prenosi za vrijeme misnog slavlja. Dakle žrtva mijenja svoj oblik i supstanciju, ali potreba za ritualnom ostaje ista.

Očito je da je Warburg tražio promjenu u svojoj misli. Kako i sam to kaže, htio je „zaboraviti svoja stara razmišljanja“ i okrenuti se novima. Ove dvije ploče su početna točka tog procesa. one nisu dovršene i sadržaji na njima isu do kraja složeni i grupirani.¹¹⁸ Kao što je to i inače radio, Warburg bi prikvačio sadržaj na ploči i onda inercijom vlastite struje svijesti i misaonog toka, koji se razvijao sa novim učenjem, istraživanjem i novim saznanjima; taj sadržaj bi pomjerao po ploči i dodavao bi novi. Pretpostavlja se da bi nastavak rada tematizirao Zeppelin i ljudsko nadvladavanje prirodnih elementa pomoću znanosti.¹¹⁹ Stoga se može reći da je potencijal ove grupacije zaista velik, no na žalost je neiskorišten i zauvijek će takav i ostati.

¹¹⁸ Gombrich, 1970., str. 301-2.

¹¹⁹ Isto, 302.



Ilustracija 62.



Ilustracija 63.

19. Zaključak

Aby Warburg je gotovo čitav svoj život posvetio dugotrajnim, temeljitim i zaista iscrpnim istraživanjima. Njegova kompleksna i eklektična razmišljanja o umjetnosti karakteristična su za sva njegova djela, no ponajviše za rad *Bilderatlas Mnemosyne*. Iako je riječ o jednom enormnom i nedovršenom istraživanju, *Bilderatlas Mnemosyne* je i samo po sebi djelo koje je bilo tema mnogih istraživanja kroz različite povijesne periode. Unatoč tomu, ono još uvijek uvelike ostaje obojeno misticizmom. Upravo ta činjenica Warburgove neshvatljivosti i enigmatičnosti njegovog projekta čini njegov sveukupni doprinos još vrjednijim jer djela nisu realizirana unificiranim jezikom i tokom misli koji je takoreći razumljiv na prvo čitanje ili promatranje. *Bilderatlas Mnemosyne* zapravo je pokušaj materijalizacije Warburgove misli. Kako se ista razvijala novim istraživanjima i projektima, tako se razvijao i sam Atlas, stoga se može reći da je djelo izrazito promjenjivog karaktera te da je zamišljeno kao *work in progress*. Njime Warburg ističe glavne smjernice svojih istraživanja i proučava gradaciju superlativa ljudskog izražavanja putem koncepta formula patosa. Iako eksplicitnu definiciju tog pojma, Warburg nikada nije dao, *pathosformel* je dio gotovo svih njegovih istraživanja te je po njima moguće deducirati njegovo značenje. Kao najvažniji *pathosformel* mora se istaknuti Warburgova nimfa, mnogo puta spomenuta u ovom radu. Ona uistinu jest *topos* u stvaranju formule patosa. Ona je za njega snaga duha i emocije koja se transformira i pojavljuje u raznim oblicima – ponekad kao radosna, rasplesana, živa i lijepa, a ponekad u boli, očaju i beznađu. Isto vrijedi i za druge formule patosa, poput Orfeja, spomenutog ranije, koji može biti korišten za sve prikaze koji nose konotacije smrti, nasilja i ubojstva.¹²⁰ Na ovaj se način kroz projekt *Bilderatlas Mnemosyne* problematizira i potkrepljuje sintagma *nachleben der antike* čiji opseg značenja, prijevodi i konkretno značenje do danas bune istraživače i potiču stalne polemike. Osim Warburgovih kovnica, ovaj je projekt instrumentalizacija njegove ikonološke metode. Brojne ploče Atlasa potkrepljene su tekstovima manuskripta te dokazima o evoluciji određenih prikaza migracijom istih među društvima i kulturama. Prikvačenim sadržajem na pločama pokazuje smjer dedukcije misli ka tumačenju značenja određenih prikaza, simbola ili motiva, poput astroloških motiva i znakova zodijskih koji su stari koliko i prvo pismo.

Što je to u antičkoj kulturi i umjetnosti što toliko privlači i zanima renesansnog čovjeka i potiče ga na korištenje istih elemenata?¹²¹ Zbog čega čovjek, iako poznaje, razumije, tumači i živi život i svijet koji ga okružuje na racionalan način, žudi za iracionalnim i magičnim? Samo

¹²⁰ Vicolja-Matijašić, 2020., str. 72-77.

¹²¹ Isto, 77.

su neka od pitanja na koja je Warburg pokušao dati odgovor. Je li u tomu uspio ili ne teško je zasigurno reći. Za nadati se da će odgovore dati dalja istraživanja novih znanstvenika koji će svoje radove temeljiti na ostavštini Aby Warburga.

20. Bibliografija

Beck, E. M.: *Representations of Music in the astrological Cycle of the Salone della Ragione in Padua*, Music in Art, Research enter for Music Iconography, 1999.

Becker, C.: *Aby Warburg's Phatosformel as methodological paradigm*, Journal of Art Historiography 9, 2013.

Belamarić, J.: *Albertijevo djelo de pictura i skulptura Nikole Firentinca*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 42, 2011.

Bordignon, G.; Centanni, M.; i dr.: *Orientation: cosmology, geography, genealogy - A reading of Panel A of Mnemosyne Bilderatlas*, La rivista di Engramma, 135, 2016., URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2676 (datum posjeta: 24.7.2022.).

Bordignon, G.; Centanni, M.; i dr.: *Through the Maze: Panels A B and C - The Opening Themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, La rivista di Engramma, 12, 2001., URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2395 (datum posjeta: 24.7.2022.).

Bordignon, G.; Centanni, M.; i dr.: *Through the Maze: Panels A B and C - The Opening Themes of Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, La rivista di Engramma, 12, 2001., URL: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2395 (datum posjeta: 24.7.2022.).

Breckenridge, M. L. F.: *Christine de Pizan's Livre d' Epithre d'Othea a Hector at the Intersection of Image and Iext*, University of Kansas, 2008.

Capriotti, G.: *The Pain of Ancient Gods and Heroes – The Use of Raised Arms as Pathosformel in Giovanni Antonio Rusconi's Xylographs for the Trasformazioni by Lodovico Dolce*, IKON – časopis za ikonografske studije, br. 12, Rijeka, 2019.

Carboni, S.: *Followin the Stars: Images of the Zodiac in Islamic Art*, Metropolitan Museum of Art, New York, 1997.

De Lude, S.: „*Symbol tut wohl!*“ *The symbol is good! Genesis of the ABC block of Aby Warburg's Bilderatlas Mnemosyne*, La rivista di Engramma, 125, 2015., URL: <http://www.engramma.it/eOS/> (datum posjeta: 24.7.2022.).

Garcia Aviles, A.: *Two Astromagical Manuscripts of Alfonso X*, Journal of the Warburg and Courtauld institutes, The Warburg institute, 1996.

Gilbert, F.: *From Art History to the History of Civilization: Gombrich Biography of Aby Warburg*, *The Journal of Modern History* 3.

Gombrich, E. H.: *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, The Warburg Institute, University College London, 1970., London.

Gough, M. K.: *Between the Image and Anthropology: Theatrical Lessons from Aby Warburg's „Nympha“*, *TDR* 3, 2012.

Hartner, W.: *Notes on Picatrix*, Isis, The University of Chicago Press, 1965.

King, D. A.: *Astronomy, u: The Cambridge History of Arabic Literature: Religion, Learning and Science in the Abasid Period*, Cambridge University Press, 1990.

Lessing, G. E.: *Laocoon*, John Hopkins University Press, 1984., Baltimore, SAD.

Lord, C.: *Three manuscripts of the Ovide Moralise*, *The Art Bulletin*, br. 57, 1975.

McEvan, D.: *Aby Warburg's (1866-1929.) Dots and Lines. Mapping the Diffusion of Astrological Motifs in Art History*, *German Studies Review* 2, 2006.

Moffit Peacock, M.: *Proverbial Reframing: Rebuking and Revering Women in Trousers*, *The Journal of the Walters Art Gallery*, br. 57, 1999.

Nietzsche, F.: *The Birth of tragedy or Hellenism and Pessimism*, George Allen & Unwin LTD., London, 1910.

Pelc, M.: *Bilješka uz Warburga*, *Život umjetnosti* 45-46, Institut za povijest umjetnosti, 1989.

Pelc, M.: *Ideal, forma, simbol – Povijesnoumjetničke teorije Wincklemana, Wölfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 1995.

Poseq, W. G. A.: *Left and Right Orientation of a Pathosformel in Dürer*, *Notes in the Art History* 16, 1996.

Raulff, U.: *„Nachleben“: A Warburgian Concept and its Origins*, Warburg Institute, (7. 11. 2016.), URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u6Hgw8ooams>

Rywikova, D.; Malanikova, A. M.: *Premodern History and Art Through Prism of Gender in East-Central Europe*, Rowman & Littlefield, 2021.

Saxl, F.: *Speech in commemoration of Aby Warburg*, Aby Warburg The dialectic of the image 2004.

Schankweiler, K.; Wuschner, P.: *Pathosformel (pathos formula)*, Affective Societies: Key Concepts, New York, 2019.

Seznec, J.: *Diderot and „The Justice of Trajan“*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, br. 20, 1957.

Tartas Ruiz, C.; Guridi Garcia, R.: *Cartography of memory, Aby Warburg and the Atlas Mnemosyne*, EGA Revista de Expression Grafica Arquitectonica, 2013.

Vicelja-Matijašić, M.: *Ikonologija: Kritički prikaz povijesti metode*, Filozofski fakultet sveučilišta u Rijeci, Centar za ikonografske studije, 2013., Rijeka.

Vicelja-Matijašić, M.: *Pokret i emocija u likovnim umjetnostima – Tragom Warburgovih „formula patosa“ (Pathosformeln)*, Communio, br. 138, 2020.

Vicelja-Matijašić, M.; Predoević Zadković, P.: *Nova formula patosa i paradigma spasenja. Čudotvorno raspelo u katedrali sv. Vida u Rijeci*, Riječki teološki časopis 52, 2018.

Vicelja-Matijašić, M.: *IKON – Časopis za ikonografske studije*, broj 13, 2020.

Warburg, A.: *Ritual Zmije*, Institut za povijest umjetnosti, 1996., Zagreb.

Warburg, A.: *Talijanska umjetnost i internacionalna astrologija u palači Schifanoja u Ferari*, u: Pelc, M.: *Ideal, Forma, Simbol – Povijesnoumjetničke teorije Wincklemana, Wolfflina i Warburga*, Institut za povijest umjetnost, 1995., Zagreb.

Wedepohl, C.: *Aby Warburg - Manet and Italian Antiquity*, Bruniana & Capaneliana, br. 20, 2014.

Wedepohl, C.: *Why Botticelli? Aby Warburg's search for a new approach to Quattrocento Italian art*, u: Debenedeti, E.: *Botticelli Past and Present*, 2019.

Wilkins, H. E.: *Descriptions of Pagan Divinities from Petrarch to Caucher*, Speculum, br. 32., 1957.

Wood, S. C.: *Aby Warburg, Homo Victor*, Journal of Art Historiography, br. 11, 2014.

Internetski izvori:

<http://www.warburg-haus.de/en/aby-warburg/> (datum posjeta: 24.5.2022.)

<https://zkm.de/en/aby-warburg-biography>. (datum posjeta: 24.5.2022.)

<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0087.xml> (datum posjeta: 24.5.2022.)

<https://zkm.de/en/aby-warburg-biography> (datum posjeta: 24.5.2022.)

<https://warburg.sas.ac.uk/aby-warburg-bilderatlas-mnemosyne-virtual-exhibition> (datum posjeta: 24.5.2022.)

<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne/first-version> (datum posjeta: 24.7.2022.)

<https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne> (datum posjeta: 24.5.2022.)

<https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne> (datum posjeta: 26.5.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1001 (datum posjeta: 13.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1002 (datum posjeta: 13.4.2022.)

https://resourcespace.mpiwgberlin.mpg.de/pages/view.php?ref=3539&search=acux5823%C0%BEz1%C0%BCz2a%90bcxuca5823&offset=382&order_by=resourceid&sort=DESC&archive=0&k=& (datum posjeta: 13.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1003 (datum posjeta: 13.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1004 (datum posjeta: 17.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1005 (datum posjeta: 17.4.2022.)

<https://www.archaeologists.com/w/conclamatio/en> (datum posjeta: 17.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1006 (datum posjeta: 17.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1007 (datum posjeta: 17.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1008 (datum posjeta: 17.4.2022.)

<https://www.britannica.com/topic/ghoul> (datum posjeta: 18.4.2022.)

<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25975> (datum posjeta: 18.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023 (datum posjeta: 18.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1026 (datum posjeta: 19.4.2022.)

<https://www.britannica.com/biography/Marcus-Manilius>. (datum posjeta: 19.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=871 (datum posjeta: 21.4.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1031 (datum posjeta: 21.4.2022.)

<https://www.britannica.com/biography/Christine-de-Pisan> (datum posjeta: 21.4.2022.)

https://en.wikipedia.org/wiki/De_Mulieribus_Claris#Content (datum posjeta: 21.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035 (datum posjeta: 21.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035 (datum posjeta: 21.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035 (datum posjeta: 21.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1036 (datum posjeta: 21.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_articolo=871 (datum posjeta: 21.4.2022.)

<https://www.britannica.com/biography/Poliziano#ref121456>. (datum posjeta: 23.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2637#english%20version (datum posjeta: 23.4.2022.)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436489> (datum posjeta: 24.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1160 (datum posjeta: 24.4.2022.)

<https://journals.openedition.org/rgi/2026>. (datum posjeta: 24.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1649 (datum posjeta: 26.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1158 (datum posjeta: 26.4.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3616 (datum posjeta: 1.5.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2496 (datum posjeta: 1.5.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2554 (datum posjeta: 1.5.2022.)

<https://www.rct.uk/collection/912766/the-fall-of-phaethon> (datum posjeta: 1.5.2022.)

http://www.ingramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2505 (datum posjeta: 4.5.2022.)

http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2515 (datum posjeta: 5.5.2022.)

21.Slikovni izvori:

Ilustracija 1. Warburg, A.: *Bilderatlas Mnemosyne*, Kuća Svjetskih kultura, Berlin, 2020.,
URL: https://www.hkw.de/en/app/mediathek/gallery/aby_warburg_bilderatlas_mnemosyne
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 2. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča A*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10001
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 3. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča B*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10002
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 4. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča C*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola10003
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 5. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 1*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10002
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 6. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 2*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1002
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 7. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 3*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1003
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 8. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 4*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1004
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 9. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 5*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1005
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 10. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 6*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1006
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 11. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 7*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1007
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 12. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 8*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1008
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 13. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 20*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1020
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 14. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 21*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1021
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 15. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 22*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1022
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 16. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 23*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1023
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 17. i 18. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 23a*, izvor: La Rivista
Engramma, URL:
http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10231 (datum
posjeta: 27.7.2023.)

Ilustracija 18. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 24*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1024
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 19. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 25*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1025
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 20. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 26*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1026
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 21. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 27*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1027
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 22. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 28-29*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1028 (datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 23. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 31*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1031
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 24. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 32*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1032
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 25. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 33*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1033
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 26. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 34*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1034
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 27. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 35*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1035
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 28. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 36*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1036
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 29. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 37*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1037
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 30. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 38*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1038
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 31. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 39*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1039
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 32. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 40*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1040
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 33. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 41*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1041
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 34. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 41a*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=10411
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 35. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 42*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1042
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 36. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 43*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1043
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 37. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 44*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1044
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 38. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 45*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1045
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 39. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 46*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1046
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 40. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 47*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1047
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 41. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 48*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1048
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 42. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 49*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1049
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 43. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 50-51*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1050 (datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 44. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 52*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1052
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 45. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 53*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1053
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 46. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 54*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1054
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 47. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 55*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1055
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 48. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 56*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1056
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 49. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 57*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1057
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 50. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 58*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1058
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 51. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 59*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1059
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 52. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 60*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1060
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 53. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 61-64*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1061
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 54. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 70*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1070
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 55. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 71*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1071
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 56. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 72*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1072
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 57. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 73*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1073
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 58. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 74*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1074
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 59. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 75*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1075
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 60. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 76*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1076
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 61. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 77*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1077
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 62. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 78*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1078
(datum posjeta: 27.7.2023.).

Ilustracija 63. Warburg, A.: *Bilderatlas Menmosyne – Ploča 79*, izvor: La Rivista Engramma,
URL: http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079
(datum posjeta: 27.7.2023.).

IZJAVA O POHRANI ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI
REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

STUDENT/ICA	Lea Cvetko
NASLOV RADA	Bilderatlas Mnemosyne: ideja, koncept i djelo
VRSTA RADA	Diplomski rad
ZNANSTVENO PODRUČJE	Humanističke znanosti
ZNANSTVENO POLJE	Povijest umjetnosti
MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	Ivana Čapeta Rakić, izv. prof. dr. sc.
KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	
ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje)	1. Ivana Čapeta Rakić, izv. prof. dr. sc. 2. Dalibor Prančević, izv. prof. dr. sc. 3. Silva Kalčić, doc. dr. sc.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružiti odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama *Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju*, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

- a.) u otvorenom pristupu
- b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu
- c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

Split, 23.9.2022.

mjesto, datum

potpis studenta/ice

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja Lea Cvetko, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice Povijesti umjetnosti i povijesti, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 23.9.2022.

Potpis

