

Александра Д. Матић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

QUESTI SCHIAVONI: ИТАЛИЈАНСКА РЕНЕСАНСА И СЛОВЕНИ У ДЕЛУ РАСТКА ПЕТРОВИЋА²

Рад се бави последњим есејистичким текстом Растка Петровића под називом *Questi Schiavoni*, који представља трилогију о италијанским ренесансним уметницима словенског порекла. У препознатљивом генолошки флуидном маниру, Петровић обликује три есејистичко-документаристичка текста са историјско-новелистичким елементима, са циљем да осветли кључне особености најсветлије епохе европске уметности, али и да укаже на словенску партиципацију и значај у грађењу италијанског културног наслеђа. Две велике теме Растка Петровића, словенство и ренесансна уметност, преплићу се у овом есеју, који настаје за време његовог боравка у Америци, што активира још један наративни и семантички комплекс у тексту: отуђеност и странствовање – као универзални онтолошки квалитет бића уметника. У раду настојимо да укажемо и на поетичке подстицаје који су авангардном писцу дошли управо из ренесансе, те да се осврнемо на интеркултуралне везе и прожимања, чији је значај авангардни уметник потцртавао у својој експлицитној али и имплицитној поезици, доказујући да се посредством уметности може остварити интензивна комуникација етнички, професионално, географски удаљених култура. Последњи сегмент рада прати и тзв. словенски месијанизам као идеју коју је Растко Петровић током читавог стваралачког ангажовања надограђивао, а претежно се бавећи словенским племенима у моментима преламања културних и историјских епоха.

Кључне речи: Италија, ренесанса, Словени, Растко Петровић, ликовне уметности

Целокупно дело Растка Петровића може се оценити као велики уметнички дијалог или, прецизније, полилог који конституише поетичке претпоставке његовог стваралаштва, било кроз полемике са другим епохама и уметничким правцима, било кроз инкорпорирање и креативно уграђивање оних аспеката уметничког развоја који су се уклапали у поетичке назоре његових модернистичких аспирација. Критеријуми књижевноисторијске периодизације у том смислу бивају поништени, те се принципи симултанитета и просторно-временских укрштаја препознају

¹ aleksandra.matic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о реализацији и финансирању научноистраживачког рада НИО у 2023. години број 451-03-47/2023-01/ 200198).

једнако у грађењу књижевних светова, као и у његовом разумевању уметничког стваралаштва.

Растко Петровић у своме имплицитном и експлицитном делу фокус ставља на преломне тачке културне историје човечанства у целини, али и особито словенских народа, сваку врсту искорака, прекорачења, преокрета, који се нужно одражавао на духовна стања како појединца, тако и колектива. Не чуди стога да је ренесанса, као уметничка епоха, и ренесансност, као обележје које није ограничено историјским кретањима, већ се односи уопште на процес ревитализације уметности и успостављање нове слике света, те одбацивања постојећих ауторитета, постала још једна велика тема промишљања Растка Петровића, пред крај живота, током његовог боравка у Америци.

Културолошке манифестације словенског духа Растко Петровић пратио је у свим временима и у различитим контекстима (иако доминантно у њиховом прехришћанском периоду), те је тако повезао и две своје опесивне теме – а то су словенство и ренесанса у Италији³, показујући пре свега расутост балканских Словена, њихово вечито странствовање и сеобе, а потом и улогу „словенског месијанизма”, који је богатио културне хоризонте у свакој средини у којој су се Словени нашли стицајем историјских околности.

У жељи да осветли профил уметника словенског порекла који ствара у оквирима туђе културе, Растко Петровић у вашингтонским библиотекама и музејима истражује грађу коју потом наративно допуњује и објављује у есејима-причама под насловом „Questi Schiavoni” у часопису *Gazete des Beaux-Arts*, током 1946. и 1947. године. Наиме, Растко Петровић и раније се интензивно бавио ликовном критиком, али његов последњи текст посвећен ренесансним уметницима словенског порекла на италијанском тлу далеко је више од тога, пре свега јер превазилази жанровске оквире есеја, домаша се новелистичког у дописивању недовољно познатих података о животима уметника и формира трилогију у чијем су фокусу Николо дел Арка (Niccolo dell' Arca), Лучано и Франческо Лаурана (Luciano Laurana, Francesco Laurana), Ђовани Дукновић (Giovanni Dalmata da Tragusia) и Ђорџо де Себеник (Giorgio da Sebensio), али не пропуштајући да осветли ширу слику епохе и да их постави у контекст италијанске ренесансне уметности која је била колевка једног епохалног преокрета.

3 Иако се стиче утисак да се Растко Петровић тек пред крај живота систематично бави италијанском ренесансом, поетичке трагове можемо наћи и у његовим ранијим књижевним остварењима. Осим циклуса путописних текстова посвећених Италији, у прози *Људи зоворе* (1931) главни јунак чита аутобиографију *Мој животи*, италијанског ренесансног скулптора Бенвенута Челинија, који је био и Микеланђелов ученик. Више у: Марићевић 2017.

I Идеална биографија уметника

Већина критичара у овом есејистичком подухвату Растка Петровића жели да види пројекцију личне судбине писца, те тако Александра Естела Бјелица Младеновић истиче како текстови *Questi Schiavoni* јесу „савесни и патриотски мисаони напор да се открију непознати моменти историје и истраже судбине наших људи који су се, после масовних миграција пред најездом освајача, или у жељи за послом и афирмацијом нашли у туђини”, но да истовремено, далеко од отаџбине, „и сам у емиграцији, Растко Петровић са пуно емоција натопљеним носталгијом, својственом словенском менталитету реконструише тешку адаптацију нашег живља у срединама других нација, вера и језика” (Bjelica Mladenović 2022).

Јасна Јованов пак у целокупној личности Растка Петровића препознаје ренесансност као квалитет оног бића које увек тежи „да буде корак испред збивања, али не као пророк, већ једноставно као креативна природа која зна више од других, види више од других и уме то на одговарајући начин да искаже” (Јованов 2003: 67). Сличност са јунацима последњег есеја посвећеног ликовној проблематици, односно ренесансним италијанско-словенским неимарима, Јасна Јованов препознаје у томе што су „многобројна ремек-дела посејали у другој домовини коју никад у потпуности нису осећали својом, нити је она њих као такве до краја прихватила, у вечном кретању и чежњи за повратком” (Јованов 2003: 67).

За иницијални оквир есеја посвећеног Николу дел Арки⁴ Петровић узима путовање великог италијанског песника Дантеа Алигијерија, називајући га најпре само Фирентинцем, по његовом географском пореклу, а откривши нам његов идентитет, задаје и идејни смисао у настојању да дефинише онтолошки статус уметника као отуђеника и вечитог путника, чија се дела, упркос својој вредности и величини, за живота ретко препознају: „Фирентинац – Данте Алигијери – био је тек навршио четрдесету годину (око 1305), али је већ био заморен несрећом и погурен као да је давно превалио половину века. Далеко од отаџбине, он је већ неколико година лутао од једног пријатеља до другог.” (Petrović 1974: 84)

У есеју *Ойштин погаци и живош писника* Растко Петровић управо бележи своју замисао да напише идеалтипску биографију песника, доказујући да је пажљивом студијом могућно утврдити „да у току историјских епоха па до данас постоји једно развиће, допуњавање, разграђивање, поправка тога заједничког у песничким биографијама. Она историја духовнога живота личности за време Грка само се усавршавала кроз векове до данас, исто као врсте флоре и фауне што су еволуирале кроз геолошка доба.” (Petrović 2019a: 526) Отуда је у наведеном есеју песничка фигура Дантеа управо узета као парадигма тог општег бола песничке душе. Наиме, важно место његове биографије у виђењу Растка Петровића јесте управо сукоб са папом Бонифацијем VII, који се појављује и

4 Утицајна фигура у италијанској ренесансној скулптури, Николо Дел Арка (1440–1494) познат је још и под именима Николо да Рагуза, Николо да Бари и Николо д’Антонио д’Апулија.

као књижевни лик у Дантеовом *Паклу*, као и прогон који је одатле уследио. Идентитет песника луталице, вечитог путника и странца носи и сам Растко Петровић, и како увиђа Антоније Симић, „Растко се недвосмислено открива као удвојеник Алигијеријеве судбине: растрзан услед сукоба у сопственој земљи у којима није узимао ни учешћа ни стране, нашао се изгнан на страном континенту.” (Simić 2018: 93)

Неосетни прелаз на биографију Никола дел Арке остварен је тако што се оба уметника постављају у исти ноћни амбијент, прилогом „опет” алудирајући на поновљивост, завраћање времена: „ноћ се опет спуштала на Молизу” (1974: 86), и укидајући временски распон од готово век и по. Успостављање синхронијских смисаоних веза између просторно и временски удаљених дешавања стална је поетичка карактеристика Петровићевог прозног писања (Petrović 2012: 244). Да симултаност временских планова доводи до потпуног поништавања логике временског тока и у анализираном тексту, потврђује се неосетним увођењем једног анахронизма: у народној песми која Дантеа буди из сна помиње се хрватски бан Иван Карловић, који је живео читава два века након Дантеа, те самим тим ни у песми није могао бити опеван.⁵ Посреди је специфично грађење хронотопа у авангардном маниру који се овог пута, међутим, суптилно уводи посредством стихова инкорпорираних лирске народне песме.

Хронотоп пута генерише причу али и самог јунака Петровићевог есеја-новеле. Као што описује Дантеов долазак у италијанско село Аквавиву, насељено Словенима, именујући песника једноставно путником, а перспективом и сусретом са непознатим народом поставља га у позицију странца, тако и Никола дел Арку идентификује најпре као путника и поставља га у двојничку позицију са Алигијеријем: „Путник више није имао малих тарница натоварених вином, ни људи да пролазе друмовима. Било је позно доба вечери када су ушли у Аквавиву, варошицу која се дизала на по пута од врха брега.” (1974: 86) Николо дел Арка упутио се у потрагу за својим сународником, тада већ чувеним каменоресцем словенског рода Франческом Лаураном, не би ли се уверио у такву могућност остварења својих снова о успеху у области вајарског умећа: „Није се много надао да ће то изменити његово судбину, и пошао је махом зато да би видео како се могло догодити да човек његова рода постане тако чувен.” (Петровић 1974: 89) Прве кораке на путу уметничког остварења Никола да Барија Петровић образлаже почев од опсервација о његовој неуклопљености у словенски живаљ у Барију. Пожелевши да наједном остави све што је сачињавало његов дотадашњи живот, Николо напушта Бари и

5 Наведена сцена, међутим, није једини случај у којем Петровић ставља Дантеа и нашу народну поезију у исти контекст. У есеју *Младићство народнога генија*, пишући о снази реалистичких запажања у примитивној уметности, аутор узима Дантеов *Пакао* за пример најреалистичније поеме икада написане. Апокалиптичка замисао и страховити натурализам сцена мучења грешника у Дантеовом делу и у појединим народним творевинама (као што су сцене набијања на колац) наводе Растка Петровића на помињао да импулсивне, нервне спекулације усмеравају пажњу сваког реализма, примитивног или цивилизованог пре него интелектуална чулност (Petrović 2019b: 593).

упућује се ка Напуљу, где је живео Франческо Лаурана, који је постигао велике успехе, постао признат чак и међу кнежевима, „без обзира на своје порекло” (1974: 89), како истиче Петровић. Наведено запажање значајно је сведочанство имигрантске перспективе самога писца. Иако је несумњиво развијао и у свакој прилици истицао идеју о словенском доприносу интеркултурним везама Истока и Запада, искуство боравка у Америци и осећање неприхваћености у туђој културној средини и једног суштинског неразумевања морало се пројектовати на романсиране биографије словенских уметника у Италији. Но, препознавање уметничких величина за њихова живота он види и као одлику епохе у целини, те даље наводи: „Понеком словенском уметнику успело је да избије из таме безимености у којој су се губили уметници тога времена.” (1974: 91)

Славни италијански песник Данте Алигијери такође је оцењен као странац у сопственој земљи, док је Николо дел Арка уистину туђин, дошљак, али на једном дубљем нивоу идентификације, он се не препознаје ни међу својим *Скјавинима*, чиме се његова позиција странца усложњава.

Двоструким уводом остварује се за Растка Петровића препознатљив поступак огледалског удвајања (Јаћимовић 2005: 118), стога што одраз у огледалу није идентичан слици већ о њега преломљен и удаљен тако да је разлика неосетна, али ипак присутна. Двојничке релације нису само остварене на нивоу хронотопа већ и на нивоу грађења фигуре уметника, на темељима њихове духовне неприлагођености друштвеној стварности.

Иако Дел Арку примају у селу „као брата рођеног” када проговори њиховим језиком, он се међутим не радује једнако као они, већ, напротив, та врста сусрета само интензивира осећај неприпадања и уопште положај његовог народа у туђини: „Посматрао је људе око себе, који су му изгледали безбројни. Осећао је неки туп очај. Је ли ико икада био несрећнији од њега, ико безнадежнији? Имао је свега двадесет једну годину. Осећао је као да је изронио из једне тмине само зато да би потонуо у још црњу таму.” (Петровић 1974: 87) Појашњење таквог осећања младог уметника следи наведени опис, те се читаоцу назначава делимични узрок његовог очаја:

Ти људи, који су говорили истим језиком као и он, подсећали су га само на сиромаштво, беду и беспомоћност рођеног дома, близу пристаништа у Барију, где је цео свет говорио тако, по словенски, као и ти људи око њега, лутајући као изгубљени у иностраној средини, којој није био кадар да се прилагоди ни после два века и осећајући туђину и у самом ваздуху који је удисао, томе ваздуху који је вечно мирисао на море и на рибу. (Петровић 1974: 87)

Странствовање дакле не проистиче само из одрастања и живота у туђој земљи већ и у односу на своје сународнике, као једна врста онтолошке предодређености уметника, који је био „до те мере неспособан да заборави да је странац у тој земљи и толико ћутљив и пун горчине да га нису волели чак ни Словени” (Петровић 1974: 88). Посреди су два различита вида отуђења али међусобно блиско повезана. Дел Арка се није

ослободио осећања изопштености чак ни када је постао признат и славан вајар диљем Европе. Маргинална позиција припадника словенског народа одредила је његов идентитет у новој средини, а уметничко биће појачавало је дојам неукорењености у овој стварности уопште.

Покушавајући даље да реконструише његов живот, Растко Петровић бави се и карактером великог ренесансног вајара, те из оскудних записа преноси детаље о његовој неуклопљености у друштво: „Његов долазак у самостан начинио је дубок утисак на фратре. Они су гледали у њему и варварина и странца, и – чудна, у себе повучена човека.” (Петровић 1974: 92) Пренесећи запажања фратра Ђиролома Борселина, истиче се да је Николо умро у беди, да није хтео да одгоји ниједног ученика, нити да подучи икога, био је особењак, варварин по начину живота, „толики простак да је све одбијао од себе” (Петровић 1974: 92).

Пуни израз свога бића, тј. онога што Петровић сматра му је било својствено, „својој муци и јаду”, Николо дел Арка даје тек у свом другом делу у композицији *Pieta Santa Maria della Vita*. Он је, тврди даље Петровић, у својој *Пијети* оплакао себе сама. У том погледу, најзначајније запажање које издвајамо у вези са профилисањем портрета уметника, у овом случају Никола дел Арке, али и сваког који се осећа тескобно у своме језику, у домовини, у овој стварности, јесте да је уметност једини језик кроз који се може надмашити оно што окружује уметника у стварности: „свој расељенички народ, своје земљаке, рођене синове Италије, и своје доба уопште. Ту више није био туђинац који није добро знао језик, него странац који га је знао боље од свију осталих.” (Петровић 1974: 96) Уметност се, дакле, открива и дефинише као једино сигурно место таквих генија попут Дел Арке, Дантеа, па и Растка Петровића и других уметника отуђених од свога окружења.

II Укрштај Истока и Запада

У своме настојању да европској и америчкој публици осветли значај Словена у кључним уметничким и цивилизацијским преокретима, Петровић ипак не пропушта да нагласи амбивалентну позицију коју словенски уметници имају у новој средини, јер су остали запамћени као припадници италијанских културних кругова, и коначно – део италијанске културне баштине.

Мапирајући словенско културно наслеђе између источног и западног културолошког модела, према својим стабилним поетичким координатама, и у овом есеју-новели он се бави граничним моментима, у временском и у културолошком смислу – прелома епоха, преласка из средњег века ка ренесанси, потом разменом културних и уметничких дарова Истока и Запада кроз италијанско-словенске везе и најзад свим оним укрштајима које уочава у самом поетичком ткању стваралаца којима се бави.

У том погледу, Дантеов сусрет са Словенима и са словенским насељем Аквавива у Италији чини се значајним са више аспеката. Сусрет

открива словенски народ из спољашње перспективе – из угла „другога” који се до тада није имао прилике срести са Словенима на овом простору. Отуда се Данте прво фокусира на њихову спољашњост и у овом опажању Петровићу заправо помажу његова етнографска интересовања за непознате, удаљене или егзотичне народе, али и за сваку врсту другости, те он лако придодaje ту измештену перспективу свом књижевном јунаку и усмерава поглед странца ка Словенима.

Путник се обазрео око себе. Људи су били високи, светлокоси и плавих очију. Сви су се смешили и ћутали. Припадали су очевидно народу који није познавао – чак ни он који је знао све крајеве и све људе у Италији, њихову прошлост и њихове обичаје. Говорили су између себе језиком чији су му се звуци учинили јасни и звонски, али који није разумевао. Питао их је ко су. (Петровић 1974: 85)

Овај сусрет међутим послужује Петровићу да се наративно отвори ка историјском хоризонту и објасни присуство Словена на италијанском тлу у тако давној прошлости, односно да укаже на вероватно прва насељавања, прве миграције ка италијанском полуострву и политичку сарадњу која се касније претворила у дубље културне укрштаје и утицаје. „Поменули су узгред да су им очеви напустили ‘Скјавонију’, која је у залеђу Далмације, пре неколико деценија, и да су дошли у Италију да би трговали са Анконом и Вастом. Помињали су и разне повластице и Булу папе Бонифација VIII из 1297. године. Остали њихови земљаци живели су растурени по Молизи, Поли и Абурцима.” (Петровић 1974: 85)

Податак о историјском насељавању Словена на Апенинско полуострво добија своје конкретније оквире у креирању приповести о животним кретањима Никола да Барија. Из малобројних забележених података, Растко Петровић настоји да реконструише живот и рад овог италијанско-словенског уметника, објашњавајући и како је дошло до промене имена, односно како су га по чувењу његовог дела над гробницом Св. Доминика, назвали Николо дел Арка, а не више по месту одакле долази Да Бари. Да наведена промена није тек ствар преименовања, већ целокупног идентитета, говори и чињеница да је Петровић у свом тексту посветио посебну пажњу именовању свих уметника.⁶ У којој су мери словенски ствараоци на италијанском тлу били препознати и идентификовани према своме пореклу, говори и чињеница да су у именима обавезно имали и одредницу географске припадности. У случају Никола промена имена од порекла ка вајарском делу по којем је стекао славу (арса – гробница) двоструки је сигнал промене – једног потеза обескорењивања, а са друге стране прихватања његовог уметничког рада у европској културној средини.

Растко Петровић бави се у есеју двама великим делима Дел Арке: гробницом Св. Доминика и Оплакивањем Христа.⁷ У вези са првим

6 Браћа Лаурана – према месту Врана; Ђорђо да Себенико – велики део живота провео у Шибенику; Ђовани Далмата – рођен у Далмацији.

7 Када је посреди његов уметнички дар у целини, Петровић преноси речи Керубина Кирадача, фратра који је сто година касније, 1557. боравио у истом самостану као и Дел Арка:

делом наводи: „Унео је у готски стил елеганцију, склад, обновљену свежину и племенити дух препород, не реметећи његов замах и ритам. У том заједничком надахнућу које је, као никад пре, захватило Италију, и њене синове, он је био близак браћи Лаурана.” (Petrović 1974: 96) Један од ретких сачуваних докумената о Николу да Барију јесте управо уговор о изради споменика над гробом Св. Доминика у Болоњи, из 1469. године (Petrović 1974: 91). Саркофаг Св. Доминика уметник је израдио у мрамору, са богато орнаментисаним покровом са четрнаест кипова светаца и два анђела у подножју саркофага.

За болоњску катедралу Санта Марија дела Вита израдио је композицију Оплакивање Христа (*Pieta Santa Maria della Vita*) 1490. године, сачињену од седам фигура израђених у теракоти, у природној величини, моделованих у наглашено драматском набоју. Бавећи се поменутиим фигурама, Растко Петровић представу плача тумачи као реалистички манир, сматрајући да је чак реалнији него у природи. То „грозно превијање” од болова који прождиру утробу мајке и љубавнице, сматра Петровић, не постоји у вајарству ни пре Дел Арке, нити у било чијим делима у време ренесансе. „У Ниобу, Лаокоону, у делима Слутера или Кривелија, плакање се изражава само гримасама, ужасним, али и укоченим. [...] Николо дел Арка успео је, међутим, да прикаже сваки од ликова који су се окупили око мртвог Христа као исконски образац једног одређеног бола.” (Petrović 1974: 97) Мада је то постигнуто само уобичајеним средствима пластичног изражавања, сматра даље аутор, он га види као „чудесно понирање у душу људског створења”, као чудо психологије, које је могло бити израђено само зато што је бол представљао и надахнуће за његово дело, а не тек сиже и анегдоту. Како се осећајни и духовни доживљај ставља испред технике и стила, за дело Дел Арке не узима се као пресудан тек један, готски, бургундски или тоскански стил, већ његова сама личност (Petrović 1974: 97). Једна оваква тајанствена самониклост ствара толики прескок, којим он оставља иза себе све претходнике, да га Петровић сврстава међу романтичаре. Слично превазилажење граница стилова он увиђа у стваралаштву Паола Учела и Ел Грека, а аутор, дакле, сматра Пијету врхунском сублимацијом живота уметника, оне болне и усамљеничке биографије уметника као друштвеног типа. Отуда се као књижевни еквивалент духовног процеса који је претходио стварању „Пијете” узимају творевине Достојевског, што наводи на закључак да врхунски уметници словенског порекла у себи носе и на специфичан начин изражавају усуд и патњу читавог племена, њихове сеобе и неприпадања, горчину и страст са којом проживљавају своју судбину.

Значајно је истаћи да је настављачем дела Никола дел Арке Петровић сматрао кључну фигуру италијанске ренесансе Микелађела Буонаротија.

„Николо Далмата или да Бари, изванредан вајар који би се могао упоредити са Праксителом, древним вајаром [...] Био је човек припростих навика и без икакве културе [...] Није покушавао да одгоји последнике своје уметности, који би наставили његово животно дело; рекао је чак када му се приближио самртни час, да жали што нема уза се сва дела која је створио да би их уништио два до једнога”. (Petrović 1974: 93)

Иако му Микеланђело није био непосредан ученик, на њихов однос примењује „знамење лучи коју један олимпијски тркач предаје другоме” (98). Микеланђело је наике 1494. године дошао у Болоњу и тамо добио посао на гробници Св. Доминика, који је започео Дел Арка.

На том здању Микеланђело је извајао две фигуре светаца и свог Анђела са свећњаком, као пандан Анђелу са свећњаком кога је исклесало Николо. Оба дела зраче изванредном лепотом. Николов Анђео складан је и умиљат; Микеланђелов масивнији по својим размерама и динамичнији у свом ћутању на коленима. А у разлици која их дели чудно је да је дело Далмате доцније изгледало утонуло у дух ренесансе, док је дело Милеланђела изгледало као творевина једног старијег доба. Случај је био сасвим другачији када је млади Леонардо, на Верокиовом Христовом крштењу, насликао анђела и тим првим делом претекао учитеља за добру половину столећа. (Petrović 1974: 99)

Петровић не зна са сигурношћу да ли је Николо уопште био жив у време Микеланђеловог боравка у Болоњи или је пак надзирао његов рад и био нека врста ментора, али извесно је да је Микеланђело проучавао његов рад и да је Дел Арка утицао на његове вајарске технике. Кроз низ претпоставки о Николовом утицају на Микеланђела, долази се и до закључка како се Микеланђело доцније враћао несвесно на Св. Агриколу Никола Далмате када је клесао „Медичије”, као и на друге светачке ликове, и његову фигуру Бога, када је вајао „Мојсија”, јер се кроз усредсређеност израза у моделовању лица у делима двојице уметника препознаје слична интензивност унутрашњег живота (Petrović 1974: 100).

Још једна студија Растка Петровића посвећена италијанској ренесанси „На раскршћу двеју судбина: Коређо и Микеланђело” (Gazette des Beaux-Arts, 6th ser., vol. 27, 1945) представља резултат систематичног и дугогодишњег континуираног бављења ренесансом те и његових промишљања епохе и уметника тога времена.⁸

Посматрајући цртање и писање као две врсте рукописа која се у највећих уметничких бића најчешће допуњују, тако да је цртеж неретко скица за оно што ће бити написано (Достојевски, Да Винчи, Микеланђело, Сезан, Делакроа...), Петровић конструише причу о двојици сликара, Микеланђелу и Коређу, и једном загонетном цртежу, кроз који поново пројектује и сопствене поетичке и уметничке ставове. Цртеж око којег фокусира своју студију представља мушко тело у вертикалном паду при чему је торзо окренут тако да се читава глава види анфас

8 „Повод да напише текст ’На раскршћу двеју судбина: Коређо и Микеланђело’ био је сусрет са неидентификованим цртежом митолошке садржине у Музеју уметности у Кембриџу (Масачусетс) занимљивим због индикација да би могао бити рад једног од поменутих аутора. Циљ ове студије је да једним несвакидашњим истраживањем преко различитих параметара, списка и цртежа, слова и линија, у којима су сједињена значења, назре стаза креативног стваралаштва а психолошком анатомијом попут рендгенског снимка открије чудесан и загонетан свет уметникове личности, најличније духовне процесе и замагљену структуру подвести великана високе ренесансе Микеланђела и Коређа.” (Bjelica Mladenović 2022)

(Petrović 1974: 62). Не само да је познато да се Петровић бавио и цртањем и сликањем⁹, а своју песничку збирку *Отшкровења* употпунио графикама, већ је поетика тела једно од кључних места његовог стваралаштва. Динамички приказ мишићавог тела, у кретању надолу, са детињим изразом лица, морао му је обузети пажњу јер обједињује кључне поетичке тачке Петровићевог стваралаштва (в. Јовић 2005: 310–320). У погледу обраде тела представљени цртеж је уистину могао бити дело и самога Петровића, још ако се узме у обзир да је, трагајући за митолошким слојевима, у њему препознао представе пада Икара или пак Фаетона из Сунчевих кочија његовог оца Феба, запазићемо да целокупна идеја припада опсеивним темама Петровићевог уметничког света.

Један мистериозни цртеж неразјашњеног ауторства послужује аутору да поткрепи своју тврдњу како „једна скица или једна интимна реченица” може помоћи да завиримо у загонетни живот уметника. Управо ова студија се може и тумачити као једна врста допуне његових ставова из есеја „Општи подаци и живот песника”. Речима самог аутора, своју студију написао је са циљем да дефинише идентичне духовне процесе двеју великих ренесанских личности (Petrović 1974: 61). Мистериозни цртеж могао би бити уметнички израз и Микеланђела и Коређа, јер су се у одређеном животном тренутку ова два сликара нашла у идентичном психолошком стању – повучени, усамљени, одвојени од човечанства (Petrović 1974: 76) али ипак са израженом чежњом „за својим местом у том човечанству” (Petrović 1974: 76). Психолошка раскрсница, како је назива аутор, над којом су се укрстиле њихове судбине била је управо усамљеност: „законом судбине, десило се да су те унутарње особине условиле чак и настанак уметничких остварења по много чему аналогна.” (Petrović 1974: 76)

Аналогије за којима трага у целини уметничког универзума и које уочава између Дантеа и Дел Арке, Микеланђела и Коређа, иста проживљавања чежње за удомљењем у овом свету, а парадоксално, и бег од тога света у неке друге, стваралачке галаксије, увиђа Растко Петровић и међу свим поменутиим словенским уметницима италијанске ренесансе. Наиме, не само да су посредни савременици који стварају у истом епохалном моменту – у освит ренесансе већ се и по свом доприносу културном дијалогу и културној размени у Петровићевој визури стављају у сам врх европске ренесансе.

Синтезе источних и западних културних добара и посредничка улога словенских уметника између две цивилизације, као и кроз аутентично стваралаштво италијанских предренесанских уметника, особито се распознаје приликом писања о браћи Лаурана. Лучана и Франческа Лаурана Петровић дефинише као везу између два доба и две просвећености. „Усред процвата италијанске уметности, они су остварили и савладали формулу једне нове архитектуре и њених украса са толиком

9 Ликовна заоставштина Растка Петровића доступна је на порталу пројекта Растко: <https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/index_c.html#galerije>.

зрелошћу да су њихова дела изгледала само као савршенији облик једне већ остварене концепције, а не као прва постигнућа једног новог доба, као што су у ствари била.” (Петровић 1974: 101) Пишући исцрпно о првом великом делу Лучана Лаурана – дворцу војводе од Урбина Федерига Монтефелтра, који се сматрао најсавршенијим спомеником ренесансе у Италији, Петровић се пита шта је учинило да је те облике градио и сликао са таквим самопоуздањем као да је њихово остварење само понављање већ постојећих образаца (Петровић 1974: 103). Док се у делима Никола дел Арке уочава „жарка уобразиља аутора”, дотле се Лучану приписује спознање некаквих других светова које је носио у души „попут неког неискорењивог осећања”:

Човек би рекао да би нечовечна тишина, нама тако настрана, могла бити природна и општа само на неком другом свету, и могло би му се доиста учинити да је Лучано знао за тај други свет.

То је свет какав срећемо на снимцима предела са Месеца или кад стојимо над Великим каноном, над долином дивова у Аризони, над кратерима угашених вулкана, или у модерном сликарству пред пејзажима Кирика или његовом Отуђеношћу, или уопште где год човеку није дато да заснује свој дом или одакле је прогнан неким силама немерљивим и натчовечанским. (Петровић 1974: 103)

Петровић још једном потцртава тај гранични тренутак у којем искршавају словенски уметници као лучоноше нове епохе. Он истиче како је Лучано стварао у градовима који су поникли на тлу средњег века, те је њихова спољашњост сачувала изглед средњовековне тврђаве али је зато унутрашњост палате урбинског дужда „понављање онога што је Лучано изражавао на својим сликама, до граница лудила. То што је он уклесало у те зидине било је *Урбино* и било је *Италија*, али тек од тог часа и само по милости његовог длета, а дотле не.” (1974: 103, курзив А. М.)

Проницљив поглед Растка Петровића увиђа повратни утицај римске културе управо у раду Лучана. Он, наиме, објашњава да је Лучано, одрастајући у Далмацији, коју су римски цареви насељавали својим колонијима и прекрили је својим палатама и споменицима, имао посматрати управо те архитектонске творевине (Петровић 1974: 104). Палате непрегледних размера, са колонадама чије се перспективе губе у даљини, огромне куполе, прекривене мозаицима, маузолеји са ротундама, опасани стубовима, остали су самотни и опустели. Такву су судбину доживели Диоклецијанова палата у Сплиту, тргови, портици и позоришта у Салони, Арена у Пули (Петровић 1974: 104).

Добро познавање наше књижевне традиције Петровић потврђује и цитирањем опата Алберта Фортиса и његовог дела *Пути по Далмацији*, у којем је забележена и једна од наших најдрагоценијих народних балада *Жалосна пјесанца племените Асанагиници*. Наиме, он користи овај извор како би указао на класичне подстицаје – на величанствену архитектуру античког града Салоне, њене облике, линије и склад у које је Лучано гледао и на које се угледао и у којој се крије загонетка његове визије.

Браћа Лаурана, између осталог, била су, према Петровићевој оцени, последњи дарови Византије западном свету и новом добу у време пропасти краљевстава на Балкану:

Деца једног света који је постепено ишчезавао донела су новом свету вештину Византинаца, записујући спокојно и са прецизношћу иконописаца, са неком врстом безумничке хладноће и нечовечности, свет који ће вечност чувати у свој његовој самртној непокретности. Исток је тако враћао Западу, у лицу два млада пастира, дар класицизма који су Римљани једном донели са Запада на Исток. (Петровић 1974: 105)

Када је посреди дело Франческа Лауране (1420–1502), Растко Петровић издваја славолук Алфонса, краља Арагоније, у Напуљу, „троспратну аркаду прекривену рељефима, победама, анђелима и венцима, *што је све славило кудикамо више победу новог духа ренесансе него победе Алфонса*” (Петровић 1974: 106, курзив А. М.). За ово дело Петровић такође тврди да је један од најлепших споменика ренесансе и, мада је први своје врсте, он не одаје утисак скромности и обазривости првих покушаја. Указујући на његове раскошне украсе, Петровић увиђа да изглед славолука подсећа на неке капије из доба рококоа, подигнуте вековима доцније.

Анализирајући два најпознатија славолука које је начинио Франческо Лаурана, у Напуљу и у Балтимору, Петровић истиче да су потпуно различита по духу којим су надахнута¹⁰, али да се аутор сећао истог узора који је негде гледао рођеним очима (1974: 110). Успомене на храмове које су као деца виђали у Сплиту и Салони морала су обликовати хибридни карактер њиховог стваралачког печата. Та су узорна дела била заједничка Франческу и Лучану „исто као што су им били заједнички њихово порекло, језик, а можда и родитељи” (1974: 110).

Посматрајући изворишта епохе у делима италијанско-словенских аутора, Петровић настоји да прошири позитивну слику словенства у Европи и Америци, пажљиво документујући прве трагове ренесансне свести према којој „уметност није више мистична работа којом се изражавала побожност или вера”, већ дубоко упућена ка људском бићу отварајући му изнова „царство лепоте и песништва, знано дотле само народима класичне старине” (Петровић 1974: 112).

III Словенски месижанизам

Постављајући балканске Словене у контекст целокупне словенске цивилизације, како их у средњем веку уистину и суседи препознају, не као засебне народе, већ кроз племенско одређење, Растко Петровић активира питање и положај словенске културе у целини европске цивилизације.

10 „Већ смо поменули са амфитеатар на слици у Балтимору приказује у ствари неки римски амфитеатар, онај из Пуле у Салони, док је осмоугаони храм само успомена на Диоклецијанов маузолеј у Сплиту. У Пули постоји још један изванредан споменик римске прошлости: Порта Ауреа, лук са једним отвором, чије је елегантне линије лопирао прво Микеланђело, а затим Пиранези.” (Петровић 1974: 110)

Фасциниран словенским фолклором, Петровић ни сада не пропушта прилику да укључи стихове усмене лирике у свој есеј, те завршавајући уводни део о сусрету Дантеа и Словена из Молизе, наводи како Дантеа прену из сна песма: „девојче драго хајд’мо руже брати / момче драго, ја поћи не могу / девојче драго, што не можеш поћи, / јер се плашим Карловић Ивана.” Лирска народна песма љубавног карактера садржи и историјске реминисценције вероватно на величину, а можда и окрутност или строгаћу средњовековног владара, бана Ивана Карловића. Словени су уистину у своју нову постојбину пренели своју усмену баштину, уз наслеђене древне обичаје и обреде, те је и наведена сцена ноћног певања у оквирима могућег. Користећи се италијанским изворима, Паска д’ Асколија и Леопардија, који су приказали и светковање Бадњег дана и Божића, Растко Петровић преноси: „Славили су Љеља, а у мају се на праговима њихових домова појављивао млади човек, у зелено одевен, кога би домаћин поливао водом и обасипао даровима не би ли измолио кишу. Тако се и Јупитер некад преобраћао у златну плодносну кишу.” (Петровић 1974: 91) Словенско митско-фолклорно наслеђе, како видимо, поставља се такође у шире митолошке оквире, односно пореди се са римским митовима.

Посебну пажњу при сусрету Никола дел Арке са Словенима из Аквавиве посвећује Петровић језику. Радост препознавања открива се код мештана када путник, странац проговори „на истом језику, што су домаћи људи око њих примили са изненађеним ћутањем, које је потрајало неколико тренутака. ’Гле, па он је Скјавон. Брат наш рођени, тако рећи.’ Били су узбуђени и пришли су му ближе.” (Петровић 1974: 86) Пишући пак у другом делу есеја о браћи Лаурана, Франческу и Лучану, рођеним у Далмацији, у месту Аурана (словенски Врана, у близини Задра), којима је ренесанса дуговала више него иком другом од њихових сународника (1974: 100), истиче њихову жељу да у свакој прилици укажу на своје словенско порекло те се служе ћирилицом и српскохрватским језиком: „Лучано Лаурана писао је обично српскохрватски белешке о својим сликама; Франческо је написао словенском азбуком неколико речи о својим сликама; Франческо је написао словенском азбуком неколико речи о својој Мадони у Палерму, а Ђорђо Скјавоне послужио се истим језиком и азбуком ’мадона.’” (1974: 100)

Кроз приповести о животу уметника, Петровић имплицитно уписује историју Јужних Словена настањених на Апенинском полуострву, настојећи, како препознаје Јасна Јованов, да „мапира словенску културу не би ли је учинио референтном и актуелном у оквиру тадашњих културолошких тенденција.” (Јованов 2003: 67)

Историјски подтекст доноси у две реченице Растко Петровић, бавећи се пореклом Никола дел Арке. Наиме, десетогодишњи Николо пребегао је са својом породицом у Бари из малог града по имену Васта, у Абруцима. Када су Турци спалили куће и одвели становништво у ропство 1450. године, краљ Арагоније Алфонзо V послао је око триста бродова да доведу из Далмације нове досељенике, заједно с њиховим породицама,

који би населили опустошене крајеве Италије (1974: 88). Из Петровићевог есеја сазнајемо и у којој мери је детињство проведено у Барију, отргнуто од родног тла, одредило карактер Николовог уметничког бића.

Управо након пада средњовековне српске деспотовине, велики број Срба је, бежећи пред турском најездом, насељена у покрајини Молизе, у Јужној Италији, али је Срба било и у другим крајевима Италије. Тако је најстарији запис српске народне песме забележио један италијански песник Рођери де Пачијенца (Rogeri de Pacienza), 1497. године, пишући о групи српских избеглица који су напустили српску деспотовину и населили се у близини Барија.

Иако су певали на језику који је Пачијенци био потпуно непознат, он је, ослањајући се само на свој слух, сачинио најстарији познати запис српске народне епске песме дугог стиха (тзв. бугарштице) „Орао се вијаше над градом Смедеревом” и стихове уврстио у свој спев „Balzino”, посвећен напуљској краљици.¹¹

Интересантно је да је, описујући како певају и играју у колу у част напуљске краљице Изабеле дел Балзо, именом и презименом побројао српске досељенике који су забављали краљицу, па тако бележи следећа имена: Ратко, Милица, Вучета, Стана, Вукашин, Рашко, Ружа, Вук... Нема сумње да су Растку Петровићу били познати ови извори, о чему сведочи и навођење имена сународника приликом наративног продора у свест Дел Арке:

Сада је гледао око себе све те Радоване, Вукашине, Радоње, Милице, Стане и Радовице, а њихови гласови одјекивали су у његовим ушима говорећи му речи које су неким чудом дојездиле из далеке постојбине где су се родили њихови давни преци. Ко су били они и одакле су дошли и откуд продрли у туђинску земљу толико дубоко да је требало јахати данима пре него што би се доспело до њих? Тако се питао Николо у свом усамљеном срцу. (Petrović 1974: 89)

Користећи се записима Милана Решетара *Сјиси Балканске комисије*, Петровић уистину и објашњава откуд словенски народи ту два века раније, у време када их је Данте Алигијери на своме путу могао срести, односно када је папа Бонифације VIII у својој були из 1297. нашао да се треба позабавити Словенима из Аквавиве (Petrović 1974: 89), но питање које Николо дел Арка поставља има вредност свеопште упитаности над природом словенскога номадског бића и оне неуништиве виталности коју у свакој прилици Ратко Петровић у својим делима настоји да искаже, а која их је одржала и у таквих тешким временима, у непознатим срединама и новим условима живота.

¹¹ Песму је открио Мирослав Пантић 1977. године и реконструисао текст, увидевши да је реч о бугарштици, епској песми дугог стиха, која је настала по свој прилици у околини Смедерева, па миграцијама становништва пренета у нову средину. Догађај о којем се пева историјски је посведочено тамновање Јанка Хуњадија (Сибињанин Јанка) у смедеревској тамници након Другог косовског боја, у којем је предводио аустријску војску против Турака, 1448. године (Pantić 1977: 421–439).

Несумњиво је да Растко Петровић у своме целокупном делу настоји да позиционира словенску уметност високо на лествици културних вредности, али он то увек чини у једном ширем антрополошком и културолошком оквиру, тако да истовремено смешта словенску културу у европске и светске оквире, али исто тако са великим интересовањем приступа дијалогу цивилизација, културним укрштајима и свим оним преломним, граничним моментима, како у времену, тако у простору али и у идентитету, бавећи се особито таквим хибриднијим појавама које постижу највише домете естетске хармонизације супротности.

Анализирани есеј, потврђује нам, међутим, и фасцинацију италијанском ренесансом, која је у зрелој фази његовог стваралаштва требало да добије своје коначно уобличење у форми историјског романа за који је припремао грађу и синопсис али који никада није завршио (в. Rakić 2021). Оно што ипак можемо са сигурношћу тврдити јесте чињеница да је Петровић у Америци пасионирано истраживао ренесансну епоху, али да је и његов четворогодишњи боравак у Италији, током дипломатског посланства у Ватикану и Риму, био веома значајан подстицај за откривање италијанске културе. Иако се многим истраживачима чини да је необична оваква врста прескока из словенске митологије и етнологије ка италијанског ренесанси, ипак постоје многе логичне везе које омогућавају дотицај наведених области. Пре свега, уколико пратимо текстуалне трагове у анализираном есеју, уочавамо да је Петровић био упознат са првим бележењима наше народне поезије, који управо потичу од италијанских аутора (Пачијенца, Фортис). Ако пак детаљније ишчитавамо његове есеје о народној уметности¹², такође можемо наћи податке које је врло рано бележио о далматинској ренесанси и уопште уметности приморја која се на књижевном пољу тада увелико ослањала на италијанску ренесансу, а са друге стране била укорењена и у народном стваралаштвом, те чинила управо такав мост две наизглед неспојиве сфере уметничког делања.

Литература

- Jovanov 2003: Ј. Јованов, Космичка пространства у „Погледу изнутра” Растко Петровића, *Зборник Откривање другој неба: Растко Петровић*, Београд: Културни центар Београда, ур. Михајло Пантић и Оливера Стошић, стр. 67–78.
- Bjelica Mladenović 2022: А. Е. Бјелица Младеновић, Растко Петровић – тајне и исходишта уметничког стварања, <<https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/rpetrovic/studije/abjelica-rastko.html>>, 2. 9. 2022.

12 Тако у есејима *По црквама, избама и колибама стварала се једна нова уметност* (1924) и *Одакле се простире Далмација* (1926) наилазимо на фрагменте посвећене знаменитом делу Рибане и рибарско приговарање Петра Хекторовића и на интересовање за бугарштице, и певање на „онај сербски начин”, као и музикалност далматинских рибара.

- Jaćimović 2005: С. Јанићијевић, *Путописи српске авангарде: Милош Црњански, Раско Петровић, Стјанислав Краков, Стјанислав Винавер*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Jović 2005: Б. Јовић, *Поетика Раско Петровића*, Народна књига / Алфа, Институт за књижевност и уметност.
- Marićević 2017: Јелена Марићевић Балаћ, Растко Петровић и Бенвенуто Челини: херменеутички изазов, *Србистика данас: зборник научних радова: проблеми и перспективе савременог тумачења српског језика, књижевности и културе*, год. 2, бр. 2, 2017, 225–238.
- Pantić 1977: М. Пантић, Непозната бугарштина о деспоту Ђурђу и Сибињанин Јанку из XV века, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XXV, 1977, 421–439.
- Petrović 1974: Rastko Petrović, *Eseji i članci*, Beograd: Nolit.
- Petrović 2012: П. Петровић, *Енциклопедичности као поетички модел романа Раско Петровића*, докторска дисертација, Филолошки факултет, Београд.
- Petrović 2019a: Р. Петровић, Општи подаци и живот песника, *Сабрана дела Раско Петровића*, књига II, Младеновац: Друштво за афирмацију културе – Пресинг.
- Petrović 2019b: Р. Петровић, Младићство народнога генија, *Сабрана дела Раско Петровића*, књига II, Младеновац: Друштво за афирмацију културе – Пресинг.
- Rakić 2021: Т. Ракић, Грађа и синопсис за историјски роман о ренесанси Растка Петровића, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 87, Београд: Филолошки факултет, 2021, 53–71.
- Simić 2018: А. Симић, Удвајање и двојништво у „Questi schiavoni” Растка Петровића и „Силаску у лимб” Милорада Павића, *Повеља: часопис за књижевност, уметност, културу, просветна и друштвена питања*, год. 48, бр. 3, 2018, 87–98.

Aleksandra D. Matić

QUESTI SCHIAVONI: ITALIAN RENAISSANCE AND SLAVS IN THE WORK BY RASTKO PETROVIĆ

Summary

This paper explores Rastko Petrović's last essay entitled *Questi Schiavoni*, which represents a trilogy about Italian Renaissance artists of Slavic origin. In his recognizable genealogically fluid manner, Petrović shapes three essayistic-documentary texts with historical-novelistic elements, with the aim of illuminating the key features of the brightest era of European art, but also to point out the Slavic participation and importance in building the Italian cultural heritage. Rastko Petrović's two major themes, Slavism and Renaissance art, intertwine in this essay, created during his stay in America, a fact which activates another narrative and semantic complex in the text: alienation and immigrant experience as a universal ontological quality of the artist's being. This paper tries to point out the poetic stimuli that came to the avant-garde writer precisely from the Renaissance, and to indicate the intercultural connections and permeations, the importance of which the avant-garde artist emphasized in both his explicit and implicit

poetics, proving that intensive communication of ethnically, religiously, geographically distant cultures can be achieved through art. The last segment of the paper follows the so-called Slavic messianism as an idea that Rastko Petrović built upon during his entire creative engagement, mainly dealing with Slavic tribes at cultural and historical epochs turning points.

Keywords: Italy, renaissance, Slavs, Rastko Petrović, fine arts

Примљен: 24. новембар 2022. године
Прихваћен: 28. јануар 2023. године