

**OVUM STRUTHIONIS - SIMBOL I ALUZIJA NA ANŽUVINSKOJ
ŠKRINJI SV. ŠIMUNA U ZADRU I NA PALI PIERA DELLA
FRANCESCE ZA FEDERICA DA MONTEFELTRA**

J o š k o B e l a m a r i ć

UDK 7.045:[75.034(450 Milano)"14" + 739.1.033.5(497.13 Zadar)"13"

Izvorni znanstveni rad

Joško Belamarić

Split, Regionalni zavod za zaštitu spomenika kulture

Na temelju paralele između tjeskobna iščekivanja sina-nasljednika u hrvatsko-ugarske kraljice Elizabete i njenog supruga Ludovika Anžuvinca (koji ga nisu dočekali ni nakon četiri kćerke) i Federica da Montefeltra i njegove supruge Battiste Sforza (koja je sina rodila nakon osam kćera), autor analizira prikaz nojevog jajeta na anžuvinskoj škrinji sv. Šimuna u Zadru i na Montefeltrovoj pali Piera della Francesce u milanskoj Breri, dokazujući opsežnom argumentacijom da je ono u očima suvremenika moglo biti aluzijom na iščekivano - nadnaravno rođenje, s obzirom da je nojevo jaje u srednjovjekovnoj i renesansnoj simbolici smatrano simbolom Kristova bezgrešnog začeca i rođenja. Iza kompleksne ikonološke nadgradnje otkriva se elementarni ljudski zavjet koji pokazuje intimnost nada naručitelja tih dvaju remek-djela i sve tjeskobe dinastičkih iščekivanja koja im je rođenje sinova trebalo ispuniti.

Malo je koja forma, slikana u Quattrocentu, izazvala toliko pažnje svojom ljepotom i enigmatičnošću, kao jaje koje visi u apsidi oltarske pale Piera della Francesce u milanskoj Breri. Millard Meiss, koji u tom jajetu nalazi zagonetnost dostojnu smješka Mona Lise, opisuje ga kao radijantni meteorit koji lebdi nad Madonom, viseći točno o središnjoj kompozicionoj osovini, na "meridijanu" čitave slike i na pola duljine između vrha školjke u apsidi i Gospine glave, sudjelujući u odmjerenom skandiranju prostornih odnosa u slici.

Proučavanjem perspektivnih skraćenja likova i formi unutar Pierove kompozicije, već odavno se došlo do pretpostavke da je na pali naslikano nojevo jaje,¹ ali je tek M.Meiss pokušao ikonološki analizirati razloge zbog kojih bi mu Piero della Francesca dao toliku istaknutu važnost.² Svojom sveobuhvatnom akribijom i duhovitom intuicijom, Meiss uspijeva prikazati čitav niz sadržajnih paralelizama između srednjovjekovne i renesansne simbolike nojevog jajeta - po kojoj je ono, kako ćemo vidjeti, simbol Kristovog bezgrešnog začeća i rođenja - i osobnih razloga naručitelja pale, urbinskog vojvode Federica da Montefeltro. Federico je noja držao u svom kneževskom, a od 1474. u svom vojvodskom amblemu. Ali, jaje na Pierovoj slici nije samo jaje Federikove ptice. Prominentnost simboličkog mjesta koje ono ina upućuje Meissa na zaključak da bi slika mogla komemorirati dva među najvažnijim događajima Federikova života - rođenje dugo iščekivanog sina i smrt Battiste Sforza, njegove žene, koja mu je, do jedinca Ubalda, rodila čak osam kćeri.

Simbol poput jajeta na Pierovoj slici i, kako ćemo vidjeti, na zlatnoj škrinji sv. Šimuna u Zadru, zapravo je svojevrsni readymade, koji svoj smisao dobiva tek u specifičnom kontekstu. On živi razvijajući se akumulacijom i selekcijom značenja. Njegova dijalektika nalazi se često u začudnim oprekama značenja koja može dobiti ovisno o cjelini sadržajnog konteksta. Zbog dvosmislenosti simbola srednjovjekovni čitač simboličkih slika nije se ni najmanje uznemiravao, dobro znajući koje od mogućih značenja treba pratiti. U njima zapravo nema ničeg subjektivnog ni svojevolsnog. Današnji ikonograf često je, međutim, u poziciji Polonija spremnog da vidi devu, lasicu ili kita, koje mu nude brojni leksikoni, umjesto da goneta ikonološki kontekst koji u sebi obično krije logiku osobnog uloga naručitelja ili umjetnika, bilo da se na što zavjetuje, bilo da što propovjeda ili da, jednostavno, nešto želi reći onima koji iza njega dolaze.

Kontekst osobnih biografskih i dinastičkih motiva koji su stajali iza narudžbi slike Piera della Francesce u Urbinu,³ i zlatne škrinje Francesca da Milano u Zadru, toliko je sličan da se nameće kao ključ za čitanje njihovog ikonološkog sadržaja. Kraljica Elizabeta i Ludovik Anžuvinski proživjeli su, naime, život jednako kao Montefeltrovi, u nestrpljivom, ali uzaludnom iščekivanju sina nasljednika. Zadarski prizor na kojemu vidimo

¹ *F. Witting*, *Piero dei Franceschi*, Strassburg 1898, str. 136; *A. Schmarsow* u *Abhandlungen des phil.-hist. Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, XXIX, 1912, str. 119.

² *M. Meiss*, "Ovum Struthionis" Symbol and Allusion in Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece, *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton 1954., str. 92-101. (pretiskano s preinakama i s postskriptom u njegovoj knjizi, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art*, New York 1976., str. 105-129).-

M. Meiss, Addendum Ovologicum, *The Art Bulletin* 36/1954, str. 221 i d.-

M. Meiss (with T.G. Jones), Once Again Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece, *The Art Bulletin* 48/1966, str. 203-206. (pretiskano s postskriptom u navedenoj knjizi, str. 130-141).-

M. Meiss, *La Sacra Conversazione di Piero della Francesca Extracts*, *Quaderni della Pinacoteca di Brera* 1, Firenze 1971. (pretiskano s postskriptom u navedenoj knjizi, str. 142-147).

³ Slika je bila zamišljena kao ex-voto, bez obzira da li je izvorno stajala u crkvi sv. Bernardina, malo izvan Urbina - odakle je 1810. godine prenešena u Breru - ili u jednoj crkvi uz spomenutu.



Piero della Francesca (1472-1474), oltarna pala u milanskoj Breri: Bogorodica s Djetetom, svecima i anđelima i s vojvodom Federicom da Montefeltro

hrvatsko-ugarsku kraljicu kako sa svojim kćerima sv. Simunu Bogoprimcu predaje zavjetnu škrinju nema, dakako, umjetničku vrsnoću kojom bi se mjerio s Pierovom palom. Ali, "štedljivost" kompozicione vještine Franje iz Milana čini još očevitijim simbolički karakter tog prikaza kojeg ćemo ovdje studirati, a koji je trebao aludirati na nadu u čudesno rođenje nasljednika, na svoj način sukladno Kristovu.

Meissova studija izazvala je čitav koncert diskusija: ovologija je, kako je sam u šali prorekao, postala gotovo zasebna grana ikonologije. Njegova interpretacija Pjerove pale bila je potkrijepljena novim argumentima, ali i osporena nizom kontrahipoteza.

Creighton Gilbert identificira to jaje s Ledinim i Zeusovim, onim iz kojeg su se izlegli Kastor i Poluks.⁴ O stropu obješeno jaje obuhvaćeno vrpcama, za koje se vjerovalo da je Ledino, vidi Pausanija u hramu Hilajre i Febe, Apolonovih kćeri, u Sparti.⁵ Gilbert dokazuje da je Pausanijin navod mogao biti poznat u urbinskom milieu Pierova doba. Leda se uistinu pojavljuje na Filareteovim vratima u sv. Petru u Rimu, kao moguća prefiguracija Začeca Blažene Djevice Marije, iako tekstualnih potvrda iz kršćanske tradicije za takvu paralelu ne nalazimo. Isto tako nema ni prikaza izdvojenih Ledinih jaja prema kojima bi se moglo pomišljati na kakvu asocijaciju na Pieroovo jaje. Svejedno, zanimljivo je da i taj američki povijesničar umjetnosti smatra vjerojatnim da ono aludira na inkarnaciju čime se, usprkos niza sitničavih primjedbi na Meissovu interpretaciju, u biti vraća njegovom krajnjem zaključku. Konfrontacija Meissovih i Gilbertovih argumenata, izvedenih iz posve istih izvora i ikonografskih prikaza, veoma zgodno pokazuje kako znanstvena akribija u ikonološkim pitanjima i najpronijljivije interprete može dovesti do posve oprečnih čitanja.

C. Marinesco i B. Widmer smatraju da je Pieroovo jaje postavljeno unutar školjke apside kao perla.⁶ Jedna bizantska koncepcija (prema navodu iz sv. Efrema Sirkog) vidi Bogorodicu kao školjku koja nosi božanski biser. Postoji i legenda da se biser oblikuje otvaranjem školjke koja prima nebesku rosu. Po spomenutim autorima Piero je, u najmanju ruku svjesno igrao na simboličku dvosmislenost jajeta i perle, vezu koja bi mu bila poznata preko prilično fluidnog navoda iz Apokalipse, gdje se perle izjednačavaju s vratima (Otkrovenje 21, 21).⁷ Ne ulazeći u ikonološku kritiku ovih mišljenja dovoljno je spomenuti Tolnayevu primjedbu da se Pierovi biseri ljeskaju, da su translucentni, po uzoru na Van Eyckove.⁸

⁴ C. Gilbert, On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures, *The Art Bulletin* 34/1952, str. 208-211.

C. Gilbert, "The Egg Reopened" Again, *The Art Bulletin* 66/1974, str. 252-258.

⁵ Pausanija, Vodič po Heladi (prijevod U. Pasini), Split 1989., str. 168.

⁶ C. Marinesco, Echos byzantins dans l'oeuvre de Piero della Francesca, *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, décembre 1958, str. 38-41, 193-203. - B. Widmer, Eine Geschichte des Physiologus auf einem Madonnenbild der Brera, *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, XV, 1963, str. 313 d.

⁷ O još nekim mogućnostima orijentalnih implikacija v., R. Ettinghausen, *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World*, Leiden 1972, str. 34.

⁸ C. de Tolnay, Conceptions religieuses dans la peinture de Piero della Francesca, *Arte antica e moderna*, 1963, str. 232-235. - Spomenimo usput da je röntgenska snimka pale pokazala da je Bogorodica u prvoj verziji imala na čelu naslikan veliki dragulj.

Pierova Madonna je koji put identificirana s velikim oltarom u apsidi, ako l' autel vivant, spajajući u simboličkom smislu oltar, Gospu i Dijete - aludirajući na žrtvu i smrt.⁹ Recentna literatura sve je sklonija da prikaz na Pjerovoj slici goneta na linijama opće kozmološko - eshatološke simbolike jajeta, osobito u smislu aluzije na temu vječnosti i uskrsnuća¹⁰ E. Battisti analizira pak prvenstveno marijansku tematsku osnovu s obzirom da je nojevo jaje povezano sa školjkom (koja je sama po sebi simbol čudesnog Marijina materinstva) a zajedno čine optičko težište kompozicije koje je iluminirano posve "svojevoljnim" svjetlom.¹¹ Zrake svjetla koje oplođuju "senza spezzare l' involucro", predstavljaju uobičajenu srednjovjekovnu referenciju na bezgrešno začecje. Plod jajeta koje noj prema prihvaćenim vjerovanjima ostavlja u pijesku "animira se" upravo na takav način. Battisti prihvaća tako Meissovu pretpostavku da je to jaje "un' allusione sottile e quasi poetica alla continuità della dinastia", budući da je noj, vidjet ćemo, i jedan od amblema Federica da Montefeltro.

Kenneth Clark, koji također drži da Pierova oltarska pala komemorira Ubaldovo rođenje i smrt njegove majke, opisuje to jaje prije svega kao simbol matematičke perfekcije i kao moguću aluziju na četiri elementa, odnosno stvaranje univerzuma, na što su aludirala nojevih jaja nekoć vješana u bliskoistočnim crkvama.¹² Renesansa se, općenito, vraća simbolici jajeta koja aludira na četiri dijela univerzuma: "Sicut enim in ovo quattuor sunt, vitellus sive rubigo qui respondet igni, albumen sive claretum quod respondet aeri, cartilago que respondet aque, et testa que respondet terre, et sic Ovidius quatuor elementa distinxit, ut ostendit in Ovidio in principio."¹³ Pokušalo se ukazati i na mogućnosti stanovitih alkemijskih značenja.¹⁴

F. Sangiorgi je prikazao interpretaciju koja bi proizlazila iz izvorne destinacije koju je, po njemu, pala mogla imati.¹⁵ On nalazi poetičnu misao iz Catholicona kasnog 13. stoljeća, o jednom jajetu ispunjenom rosom, koje obasjano zrakama sunca uzlazi sa zemlje. Tu sliku poznati Picinellijev Mondo simbolico poznaje u jednoj impresi Uzašašća Blažene Djevice Marije. Kako se pak u jednoj kronici iz 1539. godine govori da je Battista Sforza bila sahranjena u Urbinu u "Cappella dei conti", koja je u to doba mogla biti posvećena Uzašašću, Sangiorgi motiv Pierove slike čita u ključu veze između Picinellijeve

⁹ Ibid.

¹⁰ Običaj po kojem se jaja stavljaju u grobove spominje R. Wildhaber, *Zwischen Kunstgeschichte und Volkskunde*, Festschrift für Wilhelm Fränker, Berlin 1960, str. 77-84.

¹¹ E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano 1971., str. 337, 513, 514.

¹² K. Clark, *Piero della Francesca*, 1951 (2. izd. 1969) str. 48, 49, 210.

¹³ Citirano prema F. Ghisalberti, *Ovidius moralizatus*, Studi romanzi XXIII (1933), str. 27. - Taj navod iz "moraliziranog Ovidija", opće mjesto tradicionalne srednjovjekovne enciklopedije, aktualizirat će talijanski i francuski neo-platoničari. Vidi kuriozan, pomalo ezoterični, galantni Ronsardov sonet u A. Chastel, *L'Œuf de Ronsard*, *Mélanges d'Histoire littéraire de la Renaissance offerts a Henri Chamard*, Paris 1951, str. 109-111.

¹⁴ M. Neusser - Hromatka, *Das komische Ei, ein alchemistisches Symbol*, Festschrift Hans R. Hahnloser, Basel - Stuttgart, 1961, str. 381-392.

¹⁵ F. Sangiorgi, *Ipotesi sulla collocazione originaria della Pala di Brera*, *Commentari* 24/1973, str. 211-216.

metaforične slike i pretpostavljenog titulara kneževske kapele, Pierovo jaje visi, međutim a ne levitira. "Jaje koje uzlazi" nema, nadalje, u literaturi nikakvih oznaka dimenzija ni vrste. Konačno, suvremeni izvori govore da je Battista bila pokopana u crkvi sv. Klare. Povijest i dedikacija Montefeltrove kapele ostaju pak prilično nejasni.

Postoji i više pokušaja da se Pierovo jaje ispita sa stanovišta posve fizičkih svojstava, prema ovološkoj klasifikaciji provedenoj po indeksima zaobljenosti i simetričnosti, odnosno prema "relativnim proporcijama". Pozivajući se na standarde jaja idealne kokoši i idealnog noja, danim u ovološkoj literaturi, i projicirajući ih na uvećano Pierovo jaje, David W. Brisson dokazuje, na primjer, da je kao model za prikaz na pali u Breri služilo obično kokošje jaje, makar znatno uvećano.¹⁶

Diskusija se uporno iznova otvara ponajviše radi premjeravanja Pierovog jajeta prema dimenzijama koje je ono u naravi moglo imati. Meissove prve analize u rekonstrukciji "modela" kojeg je Piero "portretirao" govore su za jaje od približnih 15 centimetara. Približnih stoga, što je preračunavanje moguće vršiti jedino preko perspektivnih usporedbi spram figura u prednjem planu koje su međusobno različitih visina. Nojeva jaja u naravi uistinu imaju slične dimenzije. U obnovljenom studiranju prostornog sustava koje je Piero della Francesca, po običaju savršeno geometrijski precizno konstruirao, Meiss i Jones, te Shearman neovisno od njih, ustanovilo se da bi "prototip" jajeta morao biti objekt dimenzija između 21 i 28 centimetara, velik, rekao bi C. Gilbert, poput nogometne lopte.

No, nije li Piero tu težio više vizualnom, pojačanom simboličkom efektu nego li matematičkom realizmu? Meiss je sigurno u pravu kada bez oklijevanja potvrdno odgovara na to pitanje upozoravajući da je iz istih razloga i Madona zapravo mnogo viša od svetaca i anđela, te da svjetlo koje pada u apsidu i na samo jaje također nije prirodno bazilikalno svjetlo koje bi dolazilo s prozora transepta ili iz lađe crkve, nego prostudirano simboličko svjetlo. Citirajmo duhovitu Shearmanovu opasku da je Piero tu poduzeo "the unlawful application of laws perfectly understood."¹⁷

II

Ovdje nećemo dalje ulaziti u podrobnosti svih tih letimično iznesenih interpretacija, koje početnu Meissovu argumentaciju stavljaju u svojevrсну ikonološku centrifugu iz koje danas imamo čitavu polisemijsku smjesu, zbog čega Pierovu palu nije više moguće shvatiti kao uvjerljiv i zaokružen značenski sustav. Svrha ove studije stoji u pokušaju da se Meissovoj interpretaciji pridoda novi argument, koji dosad nije bio prizvan u pomoć, a koji u mnogočemu nosi frapantne "pozadinske" analogije.

Riječ je o kompoziciji na stražnjoj strani srebrne pozlaćene škrinje sv. Šimuna iz istoimene zadarske crkve, gdje je prikazana hrvatsko-ugarska kraljica Elizabeta, žena Ludovika Anžuvinca, kako zajedno s tri svoje kćeri svecu predaje zavjetnu škrinju. U želji

¹⁶ D. W. Brisson, Piero della Francesca's Egg Again, *The Art Bulletin* 62/1980, str. 284-286.

¹⁷ J. Shearman, *The Logic and Realism of Piero della Francesca*, in *Festschrift Ulrich Middeldorf*, Berlin 1968, str. 180-186.



Francesco da Milano (1377-1383), Kraljica Elizabeta sa kćerima predaje škrinju sv. Šimunu Prizor na stražnjoj strani svećeve škrinje, Zadar, sv. Šime

da čim prije popuni dekorativni fond, Franjo iz Milana razvija neko čudno, spužvasto, virovito, zvjezdoliko lišće koje buja bez prave stabljike, u nelogičnoj izmjeni pozitivna i negativna, izvan ikakve geometrije ili kompozicione rigoroznosti. "Ne smijemo (u opisu ove kompozicije) - citiramo profesora Petriciolija, pisca zadnje među monografijama o tom

vanserijskom djelu zadarskog zlatarstva 14. stoljeća - zaboraviti ni ukrasni detalj koji visi na tjemenu luka (koji uokviruje prikaz predaje škrinje). Ima oblik jajeta, okovanog u obliku križa.”¹⁸ U pogledu tog motiva moglo bi se najprije pomišljati da ono donosi abrevijiranu oznaku jednog oltarskog crkvenog prostora, budući da su takva velika jaja, vidjet ćemo, visila o lukovima i svodovima tadašnjih europskih crkava. Pokušat ćemo taj detalj interpretativno “povećati”.

Najbližu paralelu spomenutom motivu naći ćemo na gornjoj fresci grobnice Antonia dei Fissiraga (+ 1327.) u crkvi San Francesca u Lodiju, gdje je prikazano jaje u križnom okovu kako visi unutar tipične trecentističke edikule, nad Gospom s Djetetom, te svecima koji im predstavljaju donatora koji u rukama nosi model crkve. Fissiraga bijaše signore Lodija i jedan od vođa lige guelfa, podestà Milana. Svršio je kao zatočenik Mattea Viscontija u Milanu (od 1311. do smrti 1327.).

Već je Toesca funkciju motiva jajeta u definiranju arhitektonskog prostora na ovoj fresci povezivao s Pierovom palom u Breri, a Ida Ragusa tim vezama posvetila je čitav članak, vjerujući da može nedvosmisleno dokazati identifikaciju nojevog jajeta na tim slikama. Ona s pravom fresku u Lodiju interpretira kao votivnu sliku, kao dio grobnice Antonia dei Fissiraga.¹⁹

Srednjovjekovni i renesansni primjeri slično okovanih jaja široko su dokumentirani povijesnim izvorima. Liber Pontificalis donosi najraniji spomen koji nojeva jaja povezuje s jednom crkvom - s crkvom sv. Petra (donacija pape Lava IV sredinom 9. stoljeća).²⁰ Mnoga su se čuvala u crkvenim riznicama, najčešće inkorporirana u relikvijarima. U riznici sv. Servatiusa u Maastrichtu, upozorava Ragusa, još se čuva jedan takav par iz 14. stoljeća.²¹

No, za naše analogije najvažnija su jaja koja su jednom visila u mnogim europskim crkvama - samostalno, kao izdvojeni predmet, ili u vezi sa visećim svijećnjacima, poviše njih ili kao kontrauteg. Karakterističan opis nojevih jaja koja se vješaju poviše oltara nalazimo u jednom primjeru iz Firence ranog 14. stoljeća u ovakovom zapisu: “1338. Ova di struzzolo pendenti sopra l’altare di S. Giovanni si rassettino e pulischino.”²² Nojeva jaja

¹⁸ I. Petricoli, Škrinja sv. Šimuna u Zadru, Zagreb 1983, str. 107.

¹⁹ I. Ragusa, The Egg Reopened, The Art Bulletin 53/1971, str. 435-443. - Motiv jajeta može se, naravno, shvatiti i kao simbol Kristove smrti i uskrsnuća, pa postoji tradicija i ikonografska dokumentacija da se nojeva jaja nalaze pod raspelom i na Svetom Grobu. - Ne bi ipak trebalo zaboraviti, s obzirom na poantu priče o Montefeltrovima i Elizabeti i Ludoviku Anžuvinskima, ni podatak iz Fissiragine biografije, koja je na svoj način sukladna Federikovoj, da sa svojom rano preminulom ženom Florom nije mogao imati nasljednika.

²⁰ Ibid, str. 438.

²¹ Bez obzira što ima prsten za lanac na vrhu, Gilbert (4), str. 257, dvoji da li je nojevo jaje sačuvano u riznici u Maastrichtu ikad stvarno visilo, budući da se u jednom inventaru 1677. godine osam takvih jaja spominju kao relikvijari, te da u inventaru 15. stoljeća u Angersu stoji: “dans le grand reliquaire, des oeufs d’autruche soutenus par des chaines d’argent”.

²² Prema M. Meiss (2a), koji uz obilnu literaturu upozorava da se velika viseća jaja još i danas vide u mnogim džamijama, ali da u islamskoj interpretaciji značenje može biti, kako ćemo vidjeti,



"Majstor grobnice Fissiraga" (1327), freska Bogorodice s Djetetom, svecima i s Antoniom dei Fissiraga. Lodi (Milano), S. Francesco

bila su odavna široki uvozni artikl u Europi, a i u nas. Creighton Gilbert,²³ upozorava na niz sugestivnih podataka. Oko 1400. uvoze se iz "Barbarije"; nojevi šeću u Viscontijevoj menažeriji u Milanu u 14. stoljeću, kao i u onoj kasnijoj kralja Renéa u Angersu; posjetioci Ferrare 1462. gledaju noja u vojvode Borsa koji "leže mnogo jaja"...²⁴ Strozzi jev struzzo

donekle drugačije od kršćanskog: žumance u jajetu će umrijeti ako noj odvrati pogled s njega. Jaje koje visi u džamiji podsjeća, prema tome, vjernika da misao mora biti netremično vezana za pravi smisao života. - *J. M. Neale & B. Webb, The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, London 1906, str. 62 i d. - smatraju da je praksa vješanja nojevih jaja na zapadu mogla biti uvedena preko križara.)

²³ *C. Gilbert (4)*, str. 253.

²⁴ Nojevo jaje uistinu je oduvijek izazivalo znatiželju i kolekcionersku strast. Cvito Fisković me ljubazno upozorio na pismo Ivana Battagela, u njegovu posjedu, koji iz Orebića sredinom prošlog stoljeća piše jednom kapetanu s molbom da mu s putovanja donese i jedno nojevo jaje,



Kopča iz kapele kralja Ludovika Anžuvina, Aachen, Riznica katedrale

spomenut u Rabelaisa Gilberta podsjeća na običaj po kojemu noj često ulazi u heraldičku aparaturu.²⁵ I zaista, Federico da Montefeltro je posjedovao nojevu impresu, a bome bar jednog pravog noja. U trokutastim pak zabatima krova zadarske škrinje sv. Šimuna, na

za njegovu zbirku prirodnih rariteta. *C. Fisković*, *Orebička narodna nošnja*, *Pelješki zbornik* 1976, str. 228, 240 donosi i sliku ženske orebičke narodne nošnje gdje se vidi Orebičanka sa šeširov u kojemu je stajalo i do 15 nojevih pera. Sugestivni su i tamo doneseni stihovi koji spominju: “penaće su sasvim pera fina, donesene iz Jakina oli iz Livorna, to su pera od velike mode”, pokazujući kako i taj naizgled sićušni modni detalj zaokružuje u 19. stoljeću, jednako kao i u Trecentu, isti kozmopolitski krug s kojim je naša sredina bila u izmjeničnom dodiru.

²⁵ Dobar pregled problema daje, *G. R. Dimler*, *Rhe Egg as Emblem: Genesis and Structure of a Jesuit Emblem Book* (Georg Stengel, *Ova Paschalia*, München 1634), *Studies in Iconography* vol. 2/1976, str. 85-99.



Francesco da Milano, Ulazak kralja Ludovika Anžuvina i Prenos sv. Šimuna u Zadar
Prednja strana škrinje. Zadar, sv. Šime



Francesco da Milano, "Krađa svečeva prsta". Prizor na desnoj bočnoj strani škrinje sv. Šimuna. Zadar, sv. Šime

obje strane jednako, Franjo iz Milana iskucao je u visoku reljefu grb Ludovika Anžuvince u potpunoj heraldičkoj opremi, uključujući glavu noja s potkovom u kljunu i dva nojeva pera nad krunom poviše štita s kacigom.²⁶

²⁶ O grbovima i anžuvinskoj heraldičkoj leksici vidi, *I. Babić*, Anžuvinski grbovi u Trogiru i Šibeniku, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 20/1975, str. 39 i d; *I. Babić*, Anžuvinski biljezi u Dalmaciji, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, sv. 23/1984, 321-329. - "Anžuvinskog noja" nalazimo i na kamenom reljefnom ulomku koji potječe iz zadarske crkve sv. Marije Velike, te na kamenom zlatarskom kalupu. Vidi, *I. Petricioli*, Prilozi izučavanju srednjovjekovnog zlatarstva u Zadru, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, sv. 2/1960-1961. str. 141 i t. VI; *N. Klaić - I. Petricioli*, Zadar u srednjem vijeku do 1409., Zadar 1976, T. LIII. - U nizu ostalih primjera gdje se vidi noj s potkovom u kljunu kao anžuvinska heraldička životinja, ovdje se donosi lijepa kopča (riznica katedrale u Aachenu) iz Ludovikove kapele. V. i anžuvinski kalež, dar Elizabete (c.1378.), po Petricioliju također rad Franje Milanca, iz riznice crkve sv. Šime u Zadru: *M. Krleža - M. Grgić*, Zlato i srebro Zadra i Nina, Zagreb 1972, sl. na str. 55. - Razvedena anžuvinska heraldika unutar koje, također nad krunom vrh kacige stoji noj s potkovom u kljunu vidi se i na kamenoj rešetki okruglog prozora u zabatu trogirске katedrale. V. *I. Babić*, Anžuvinski biljezi..., str. 324, T.1.

Nojevo perje,obično u neparnom broju (jedno pero, ali mnogo češće tri ili pet pera) nalazi se kao nakit na kacigi brojnih plemićkih grbova. U Ludovikovoj sviti, na zadarskoj škrinji, na prikazu kraljevog ulaza u grad, krajnji lik s desne strane nosi zašiljen šeširi s nojevim perom zataknutim u tjemenu.²⁷ U jednom drugom prikazu na škrinji, u kojemu se obično vidi kraljicu Elizabetu kako krađe prst sa svečeve mumije u sarkofagu, i kako ga skriva u njedra, u sviti koja promatra čitav događaj nalazimo tri kraljeva dostojanstvenika s nojevim perima koja lepršaju na njihovim kapama i šeširima. Bio bi dakako dugačak popis sličnih primjera u slikarstvu,²⁸ i kiparstvu.²⁹

III

Literatura o simbolizmu nojevog jajeta obično se temelji na tekstu biskupa Vilima Durandusa, učenog biskupa, profesora kanonskog prava u Modeni, člana rimske kurije, koji je oko 1286. napisao *Rationale Divinorum Officiorum* koji predstavlja, kako dobro zapaža C. Gilbert, nedovoljno korišteni rudnik srednjovjekovnih tema, simbola i alegorija, koji je u brojnim rukopisima i s pedesetak izdanja tiskanih samo do 1500. godine bio renesansni best-seller.

Za objašnjenje nojevih jaja koja vise u crkvama, Durandus nudi dva moguća čitanja. Prvo veli da postoji običaj da se u nekim crkvama nojeva jaja vješaju poput drugih rijetko viđenih stvari koje izazivaju udivljenje s kojim se svijet lakše privlači u crkvu i čime se na

²⁷ Na drugom mjestu pokušat ću dati detaljniju ikonološku interpretaciju nekih kompozicija na škrinji sv. Šimuna, osobito te koja u prednjem planu prikazuje Ludovikov ulazak u Zadar, a u drugom - po mom sudu - ponovno Kralja i, pretpostavljam, princa Filipa Tarantskog(!), pretendenta na bizantsko prijestolje, kako unose svečevo tijelo kroz gradska vrata. U tom drugom, paralelnom prizoru (a simultani prikazi dvaju vremenski odvojenih prizora unutar iste kompozicije, karakteristični su za Franju iz Milana) Ludovik je prikazan bez svoje krune s ljljanima, a drugi bez karakteristične bizantske "fizionomizirane kape".

²⁸ U profanoj umjetnosti renesanse nojeva pera znaju označavati čovjeka koji dijeli pravdu za sve jednako, "jer noj, za razliku od ostalih ptica, ima svugdje sva pera jednaka" (Horapollon, II, 118). Stoga noj prati figuru Pravde u Konstantinovoj dvorani u Vatikanu. V. niz primjera u *G. de Tervarent, Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*. T. I, Geneve 1958, s. v. "Autruche". - Lorenzo Medici za svoju devizu je bio izabrao tri nojeva pera - bijelo, zeleno i crveno - kao simbole triju teoloških vrlina - vjere, nade i milosrda. "Raspeće na Golgoti" iz sakristije zagrebačke katedrale koju *Ž. Jiroušek* (Peristil 14-15/1971-72, str. 129-140) atribuirao mladom Albrechtu Düreru (1495.) ima u prednjem planu prikaz kopljonoše (Landsknecht) odjevenog u bijelo s tri nojeva pera zeleno, crveno i bijelo, zataknutu u kapi. (V.: *A. Deanović, Ž. Čorak, Zagrebačka katedrala* 1988, str. 195-199). Ovaj začudni paralelizam mogao bi možda potaknuti temeljitije ikonološko čitanje ove zagrebačke, inače nedovoljno poznate slike. - U holandskoj umjetnosti 15. i 16. stoljeća (Bosch, P. Breughel) jaja dobivaju više različitih značenja, u religioznom i profanom smislu, koji put vezanom za koncept Vanitasa. U baroknoj emblematici jaja se vrlo često prikazuju (E. Putaneus, G. Stengel, Picinelli).

²⁹ Među brojnim primjerima v. nadgrobnu ploču Nikole Raubera (1482.) u klasturu dominikanaca (nekada augustinaca) u Rijeci. - *V. Ekl, Gotičko kiparstvo u Istri, Zagreb* 1982, sl. 48.

njega bolje utječe (ut per hoc populus ad ecclesias trahatur, et magis afficiatur), Mišljenje da je viseće nojevo jaje uistinu samo puki ukras kojim se hranila znatiželja puka, dijele Sauer (koji inače upozorava - ističe Gilbert - na inače karakteristične Durandusove "Spitzfindigkeiten"),³⁰ Braun (koji popisuje crkvene dokumente o njima),³¹ i sam Gilbert. Potonji donosi egzemplarni popis kurioziteta koji su poput jaja, radi sličnog efekta na svijet, visili u srednjovjekovnim i renesansnim crkvama - od meteorita, "grifonovih pandža" (bila je zapravo riječ o svinutim rogovima) i zmijskih zubi do mamutskih kostiju - što vise, na primjer, u bečkoj katedrali iza 1443. godine.³² Nojeva jaja zaista služe i kao kupe profane i crkvene namjene, a osobito često kao relikvijari. Braun je evidentirao čak 74 takva jajeta u 24 crkve. Gilbert je, u svojoj polemici s Meissom, nesklon da im prida ikakovo simboličko značenje, "inače bismo morali naći neko i kokosovim jajima, koja su kod tih pehara zamjenjiva s nojevima". Postoje, dapače, svojevrсна "umjetna nojeva jaja" - mramorni, rukom rađeni ovoidi, koji vise najčešće kao kontrautezi visećih svjećnjaka pred oltarima, poput onih koji su postojali, prema dokumentima, sredinom 15. stoljeća u firentinskoj katedrali.

Međutim, spram ovakvih antisimboličkih tumačenja stoji snažna linija čitanja mogućih simboličkih značenja koja su se pridavala visećim nojevima jajima. U nastavku istog, već spomenutog paragrafa, biskup Durandus veli da, "kako neki kažu, noj ostavlja svoja jaja u pijesku, budući da je zaboravljiva ptica, i da im se vraća tek kad na nebu ugleda stanovitu zvijezdu. Otud se nojeva jaja vješaju u crkvama da simboliziraju čovjeka napuštenog od Gospodina radi njegovih grijeha, sve dok se on božanskom svjetlošću ne prosvijetli, ne spozna svoju krivicu i dok se ne vrati Njemu, koji bdiše nad njim i koji ga pazi svojim milosrdem. Kao što stoji u Luke za Petra koji je zatajio Krista, "gospodin se okrenuo i pogledao na Petra". Otud spomenuta jaja, obješena u crkvama, označavaju tog čovjeka koji zaboravlja Boga dok ga ne obasja neka zvijezda. Dakle, utjecajem Duha Svetoga, on je opomenut da mu se vrati dobrim djelima."³³

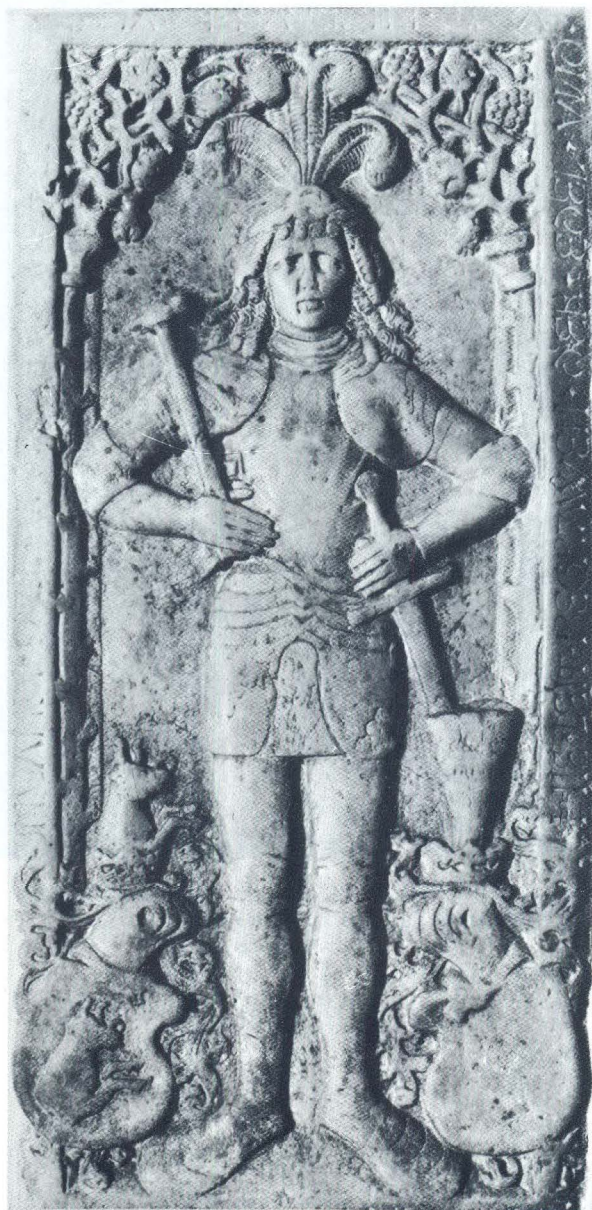
Durandus se ovim pasusom vezuje na čitav lanac srednjovjekovnih bestijarija i na još starije i utjecajnije izvore. Već u Joba stoji: "Krilima svojim noj trepće radosno, iako krila oskudnih i perja. On svoja jaja na zemlji ostavlja, povjerava ih pijesku da ih grije, ne mareć što ih zgazit može noga ili nekakva divlja zvijer zgnječiti. S nojićima ko s tuđima postupa." (39: 13-16) Grčki i iz njega vrlo rano izvedeni latinski Physiologus, jedno od

³⁰ J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 2. ed., Freiburg i. B., 1924., str. 211.

³¹ J. Braun, *Die Reliquiare des christlichen Kultes und ihre Entwicklung*, Freiburg i. B., 1940, str. 129, 227 d.

³² C. Gilbert (4). - Jedan mumificirani krokodil koji je smatran za zmaja kojeg je pobedio sv. Bernard, visi i danas u crkvi sv. Bernarda de Comminges. U Riepeyrouxu se vidi lopatica nekog mastodonta, danas nazvana Gargantuinim ramenom, a nekoć Samsonovim. Nojeva jaja smatrana su koji put grifonovim, pa su se čuvala u prinčevskim i kraljevskim riznicama. - Jedno nojevo jaje izlagano je za Uskrs na oltaru katedrale u Bayeuxu, a jedno je nekoć visilo o svodu Sainte Chapelle u Parizu. V. H. Debidour, *Le bestiaire sculpté en France*, Paris 1961. Na istom mjestu spominju se i druge alegorijske slike po kojima noj (prema sv. Grguru) predstavlja Sinagogu budući da ima krila, "ona od Zakona", kojima, međutim, ne može letjeti.

³³ Durandus, Bk. I, 43. V. engleski prijevod u, J. M. Neale & B. Webb (22), str. 62 i d.



Rijeka, klaustar samostana dominikanaca
(nekada augustinaca), nadgrobna ploča
Nikole Raubera († 1482)



Pripisano Albrechtu Düreru (1495. g.), »Raspeće na Golgoti«,
krljni oltar iz sakristije zagrebačke katedrale



Prikaz noja u jednom engleskom bestijariju (konac 12. st.). New York, Pierpont Morgan Lib., ms. 81, fol. 34. (foto prema M. Meiss)

najpopularnijih kršćansko-didaktičkih štiva - pseudo-znanstvena kompilacija opisa stvarnih i izmišljenih životinja i ptica (čak i nekog kamenja i biljaka) - obrađuje i noja, kao posljednju životinju u čitavom sadržaju.³⁴ Opis počinje pred-Vulgatinim navodom iz Jeremije (8:7): *Et assida in celo cognovit tempus suum.* - Čak i noj pod nebom zna svoje vrijeme. Usprkos krilima, nastavlja Fiziolog, noj ne može letjeti. Noge su mu kao u deve (otud grčko - *struthiocamelon*). Obje navedene značajke nojeve fiziologije spominju se već kod Aristotela.

No za naš studij zanimljivije je ono što u *Physiologusu* slijedi. U vrijeme leženja noj zuri u nebo i jaja polaže tek kad ugleda kako se uspinje zvijezda *Virgilius* u sazvežđu Plejada, negdje u lipnju mjesecu. Tada kopa zemlju, u rupu polaže jaja, zatrpava ih pijeskom i onda ih ostavlja i zaboravlja. Jaja se inkubiraju u toplom ljetnom pijesku.

U alegorijskom tumačenju noj se uzima za čovjeka koji zaboravlja svjetovne stvari da se posveti nebeskim. Jedan tosko-venecijanski bestijarij navodi: *“Questo castruzo mostra che noi devemo sempre levare li nostri ochi al zielo, laudando Dio...”*³⁵ Pierre de Beauvais navodi Pavla koji kaže Filipljanima (3:13-14): *“Zaboravljajući što je nazad, ispružajući se prema onome što je naprijed, trčim prema cilju da postignem nagradu - nebesko stanje u koje nas je Bog pozvao po Kristu Isusu,”* i Mateja (10:37): *“Tko više ljubi*

³⁴ Sinoptizirane verzije *Physiologusa*, opis njihovog karaktera i izvora na najpregledniji način daje *F. McCulloch*, *Mediaeval Latin and French Bestiaires*, Chapel Hill 1960. O noju: str. 146-147.

³⁵ Prema *M. Meiss* (2a) str. 108.



Noj - "željezojed", London, British Lib., Royal 2 B VIII, fol. 114. (foto prema M. Meiss)

oca ili majku nego mene, nije me dostojan. Tko više ljubi sina ili kćer nego mene, nije me dostojan."³⁶

Guillaume le Clerc de Normandie samo na drugačiji način komponira navode iz Physiologusa i istim moraliziranjem zaključuje: "Ova ptica prikazuje mudra čovjeka sveta života koji ostavlja zemaljske stvari radi nebeskih."³⁷

Brunetto Latini proširuje anatomiziranje: radi tromosti kojom ga je obdarila, priroda ga je snabdjela s dva "nokta" i dva krila kojima se, ka s dvije viljuške, tuče protiv onoga tko mu se pokušava primaći. A budući da ima vanredno vatrenu narav, jede (u želucu upravo rastapa) željezo. "I znajte, veli Latini, da je njegovo salo dobro protiv svih boli udova."³⁸ Zato se, kao i u spomenutim anžuvinskim grbovima, noja vidi s konjskom potkovom u kljunu, uostalom kao i na frizovima Federigove palače ili na marginama rukopisa ilustriranih za njega, te na tolikim drugim prikazima od srednjeg vijeka do

³⁶ Pierre de Beauvais, Guillaume le Clerc, Richard de Fournival, Brunetto Latini, Corbechon: Bestiaires du Moyen Age. Paris 1980, str. 52.

³⁷ Ibid, str. 110.

³⁸ Ibid, str. 211.



Noj kao amblem vojvode Federica da Montefeltro, Rim, Bibl. Vat., Urb. lat. 508, fol. 1. (foto prema M. Meiss)

danas.³⁹ Radi sposobnosti da probavlja metal, guta mačeve - zbog njegovog primjernog spiritus durissima - razni prinčevi često ga biraju za amblem. Leonardo pak prenosi vjerovanja da je nojevo meso prikladna hrana za condotiere.⁴⁰ Jedan anonim 13/14. stoljeća

³⁹ M. Meiss (2a), str. 115.

⁴⁰ V. H. Debidour (32), str. 214, navodi zgodne stihove: L'ostriche fer mange bien / Ne j'à ne lui grèvera rien. Za još neke srednjovjekovne "mirobolantes allégories" na temu noja v. str. 286. - v. C. Ripa, koji sabire sve karakterne oznake noja koji simbolizira: Rigore, Oblivione d'amore verso i figliuoli, Digestione, Gola, Ingordigia e Voracità.- Odmetnik Jack Cade u Shakespeareovom Henriku VI (2. dio; IV,10) veli: "Ali ja ću te natjerati da jedeš željezo kao noj, i da progutaš svoj mač kao kakvu veliku iglu." (prijevod M. Marasa, Zagreb 1979. - Vidi na pr. zaštitni znak poznatog talijanskog izdavača Giulia Einaudija gdje je prikazan noj koji u kljunu drži čavao. Na zavijorenoj vrpici stoji: SPIRITUS DURISSIMA COQVIT. - Isti princip prenesen je u donedavna raširenom vjerovanju da je za djecu dobro ako piju mlijeko i jedu iz zahrdale konzerve. Dotaknimo još jednu sličnu asocijaciju: u jednom medicinskom manualu ranih američkih kolonista preporuča se: "Neka ti namirnice budu lagane i umjerene; a tvoje piće - pivo vareno s lišćem kiselice, vršcima češera, korjenom jasena i s malo starog željeza." P. Brown, *The Cult of the Saints. Its Rise and Function in Latin Christianity*. Chicago 1981, str. 116.

drži da nojevo jaje treba shvatiti kao Krista, a toplinu pijeska iz koje se rađa kao Djevicu Mariju.⁴¹ Moć sunca da inkubira jaje prelazi u isto doba u “nadležnost” same ptice: noj razvija svoja jaja piljeći u njih. Zbog svojih generativnih očiju, o kojima govore već enciklopedije Vincenta iz Beauvaisa i Albertusa Magnusa,⁴² bio je osobito cijenjen, pa se u tome vidjela paralela na sposobnost vođa da svoje sljedbenike nadahnu samim pogledom.⁴³ Motiv noja koji inkubira svoja jaja ustrajnim pogledom, ne sjedeći na njima i ne skidajući oči s njih - jer bi inače nestala - bio je, naravno, privlačan mnogim trubadurima i minnesängerima: Hugo van Langenstein u 13. stoljeću uspoređuje nojev pogled s očima Krista koji bdije nad nama. Marnier, njegov suvremenik, poput Konrada von Würzburga, smatra inkubaciju pogledom simbolom otkupljenja kroz Krista. Legendu ponavlja i Leonardo da Vinci. Taj motiv je, naravno, hranio i ljuvenu trubadursku poeziju (Pierre Espagnol...). Reinmar von Zweiter veli pak na Fridriha II da ima “životodajne nojeve oči.”⁴⁴

IV

Nije potrebno udalj raspređati egzegezu priče o noju i negovim jajima. Ovoliko je bilo dostatno da zaključimo da su prikazi na Pierovoj pali i Milančevoj zlatnoj škrinji uistinu mogli biti označeni simboličkim, a ne puko dekorativnim razlozima, i da su u svakom slučaju primjereni vojvotskoj ličnosti Federica da Montefeltro i kraljevskoj Ludovika Anžuvinskog. Valja se vratiti Meissovom izvođenju mogućeg osobnog značenja prikaza nojevog jajeta na oltarskoj slici u Breri, koje se u mnogo čemu potvrđuje zavjetnom pozadinom pothvata kojeg se po narudžbi kraljice Elizabete prihvatio Franjo iz Milana (stotinu godina prije Piera della Francesca).⁴⁵

Pala iz milanske Brere vezuje se uz dva izuzetno važna događaja Federikova života - rođenje dugo iščekivanog nasljednika i smrt njegove žene.⁴⁶ “Invictus Federicus” - najpoznatiji i najvrjedniji renesansni kondotijer, u službi najmoćnijih sila talijanske čizme: Firence, papata, Napuljskog kraljevstva - i Battista Sforza, oženili su se 1460. i onda, godinu za godinu dobili za redom osam kćeri. Zabrinutost, iščekivanje i potpuna zdvojnost na urbinskom dvoru rasli su, dok 1471. kneginja nije ponudila vlastiti život za sina. Otišla je u Gubbio, sv. Ubaldu, parcu tog grada. Tamo je jedne noći usnula feniksa kako se nasadio na drvo punih 36 dana i onda poletio k suncu i nestao u plamenu. Malo nakon toga, u siječnju 1472. Battista je rodila sina - Ubalda, u znak zavjeta danog svecu - a već u srpnju je umrla.

Po Meissovom mišljenju, “nojevo jaje, simbol nadnaravnog rođenja, moglo bi biti aluzijom na to, u očima suvremenika vanredno i ne posve prirodno rođenje Federikovog

⁴¹ Prema *M. Meiss* (2a), str. 108.

⁴² H. Friedmann, *Symbolic Meanings in Sassetta's "Journey of the Magi"*, *Gazette des Beaux-Arts*, Décembre 1956, str. 150.

⁴³ Alex. Neckam I, 50. Vidi, *Lexikon der christlichen Ikonographie* 1.B (Hrsg. E. Kirchbaum), Rom - Freiburg - Basel - Wien 1968, s. v. “Strauss”, str. 69.)

⁴⁴ *H. Friedmann* (42), str. 144-156, gdje se, među ostalim, analizira alegorijski prikaz para nojeva u pozadini dražesne Sassetine sličice iz Metropolitana.

⁴⁵ Vidi ugovor od 5. VII 1377. u *I. Petricioli*, (18), str. 105-106.

⁴⁶ Najsažetije i najsočnije biografske podatke o Federigu vidi u klasičnoj Burchardtovoj Kulturi renesanse u Italiji.



Francesco da Milano, Prikazanje u hramu, Prizor na prednjoj strani škrinje, Zadar, sv. Šime



Giotto, Prikazanje u Hramu, freska u Capella Scrovegni (1305), Padova

sina.” On ide dalje i zapaža da Federiko ne stoji na Bogorodičinoj desnoj strani, uobičajenoj donatorskoj poziciji (premda je to možda stoga da se ne pokaže brazgotina koju je imao na toj strani lica), a da na slici nema Battiste, dočim na “dobro” Gospinoj strani stoji njen zaštitnik Ivan Krstitelj. Iz toga zaključuje da je oltarska slika nastala prvenstveno u njenu čast. S druge strane, uspavani Krist može aludirati na Ubaldovo rođenje, s obzirom na njegovu kompozicionu povezanost s Federikom. Osobna konotacija uvjerljivo se nameće već odnosom Federika i Djeteta povezanih jedinom prominentnom dijagonalom unutar sheme višekratno ponovljenih okomitih likova.⁴⁷

Nema potrebe da dalje tijesno slijedimo Meissove srednjovjekovne i renesansne primjere religioznih prikaza zasićenih osobnim značenjima kod kojih se zapaža fuzija, “gotovo do impersonacije”, svjetovnih i kulturnih figura. Ako bismo smjeli u tom smislu tumačiti prikaze na škrinji sv. Šimuna mogli bismo se zaustaviti na poznatom Prikazanju u hramu, središnjoj kompoziciji čitave škrinje, kojeg je Franjo iz Milana preradio uz minimalne ali znakovite izmjene Giottovog Prikazanja iz Capelle Scrovegni. Za razliku od izvornika gdje je mali Krist okrenut Šimunu, on se ovdje okreće majci, po čemu se, kako zapaža Petricioli, podudara s manjom Giottovom slikom u bostonskom Gardner Museumu. No, središnja tema prikaza na Elizabetinoj škrinji postaje gotovo genre - motiv odnosa majke i djeteta, koji međusobno pružaju ruke i smješe se.

⁴⁷ Davno iznesena pretpostavka da je Pierova Madona zapravo portret Battiste Sforze, a dijete Ubalda, naravno, ne može stajati V. M. Meiss (2a), str. 128, n. 60.

Neće biti nimalo pretjerano ako u tom prikazu prepoznamo sukus čitavog smisla zavjetnog dara kraljice, već prilično dešperatne od iščekivanja dinastičkog nasljednika. Njenu osobnu dramu i sažeti biografski portret dao je na svoj način Krleža: "Čitavoga svog života vapila je ova kraljevska Supruga za muškim porodom, a Svetac darivao je djevojčicama: Katarinom, koja je umrla kao nevjesta francuskog kraljevića iz kuće Valois, Marijom, koja će postati zaručnica jednog Habsburga, a zatim kraljicom i ženom Sigizmunda Luksemburgovca, i Jadvigom, rodonačelnicom Jagelonske Dinastije, koja će kraljevati na krakovskom Wawelu. Čitavoga svog života kraljica Jelisava Anžuvinka molila se svetome Šimi da joj pokloni Sina, koji bi mogao da kao hrvatsko-madžarski Kralj naslijedi i Napuljsku Krunu, i zato je po nekom ciganskom savjetu ukrala i Svečev prst i tako gatanjem navukla na se gadnu kožnu bolest, ali Sina okrutni Svetac ipak joj nije poklonio. Kao anžuvinska snaha, koja je od Budima do Zagreba i od Zadra do Napulja pobila masu svijeta, Jelisava Kotromanićeva je znala da muška kraljevska novorođenčad ostaje pred pokoljenjima ovjekovječena u bogato iluminiranim kronikama, gdje se Roždestvo Djeteta kraljevskog prikazuje metafizički, u blistavom sjaju vrhunaravnih svetokruga."⁴⁸

Naravno, jaja već u načelu simboliziraju rođenje.⁴⁹ Pojava nojevog jajeta u fokusu slike u Breri i prizoru na škrinji čini od njih svojevrsne metafore. Neobična inkubacija nojeva uočena je kao moguća paralela za Bogorodičino bezgrešno začecje i čudesno Kristovo rođenje. Asocijacija s Bogorodicom prikladna je s obzirom na vjerovanje da se nojevi razmnožavaju svojevrsnom partenogenezom. Srednji vijek bijaše upravo opsjednut takvim tipološkim paralelama.⁵⁰ Takvu vezu pokazuje, na primjer pozicija jajeta poviše Ducciove Maesta u Sieni i iznad glavnog oltara posvećenog Gospi u firentinskoj katedrali.⁵¹ Franciscus de Retza u svom Defensorium Inviolatae Virginitatis Mariae ideju for-

⁴⁸ *M. Krleža*, Panorama pogleda, pojava i pojmova, vol. III, Sarajevo 1975, str. 106.

⁴⁹ Prema sv. Augustinu (P. L., 33, col. 500 B-C), jaje predstavlja i nadu u rođenje. - O jajetu kao simboli Djevice Marije, *F. Picinelli*, *Mundus Symbolicus*, Köln 1681, str. 335-6; jedan primjerak te knjige nalazi se u biblioteci Pustinje Blaca na Braču. - V. odjeljak "Sinnbild der Geburt" u članku "Ei" (M.L. Lechner), *Reallexikon zur Detschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958. - *O. Beigbeder*, *La symbolique (Que sais-je?)*, Paris 1981, str. 5, kaže da njihanje koje izvode ostrches jest njihanje w. Oni najavljuju kraj vremena jer su, prema bestijarijima, podređeni božjoj volji, budući da si im na jajima čudesno ležale planete. - Sama forma jajeta, pa i umjetna jaja izrađena od zlata, dragulja, mramora u općoj mitološkoj simbolici predstavljaju "signaturu" stvaranja i života. V., *G. R. Hocke*, *Svijet kao labirint*, Zagreb 1971, str. 181. Tu se (str. 184 i d.) analizira Dalijeva Madona iz Port Lligata koja se, kao s novim "zapanjujućim" rekvizitom, koristi Pijerovim jajetom, koje Hocke interpretira kao "svjetsko jaje", koje "lebdi poput viska nad glavom Madone."

⁵⁰ Naspram mnogih dosadnih i "mehanički" izvedenih usporedbi, vrlo je zabavna simbolička egzegeza ptica koje se oplođuju lebdeći raskriljene na vjetru. Vidi, *C. Zirkle*, *Animals impregnated by the wind*, *Isis* 69/1936, str. 95-129.

⁵¹ Čitav niz pisanih izvora i ikonografskih prikaza povezuju velika viseća jaja s oltarima ili kapelama posvećenim Mariji Djevici. Osobito je važna Meissova opaska, da činjenica što su mogli, kao dijelovi visećih svijećnjaka sličiti praktičnoj svrsi ne isključuje njihovo simboličko značenje, budući da se u srednjovjekovnoj crkvi takvo kompleksno značenje pridaje i vosku voštanica i samim svijećama, kao i svim liturgijskim predmetima. *M. Meiss* (2a), str. 110 d.

mulira u njenoj srži: “Si ova struthionis sol excubare valet, cur veri solis ope virgo non generaret.”⁵² Ukoliko se nojeva jaja mogu izleći pod suncem, zašto Djevica ne bi mogla začeti s pomoću istinskog sunca. Taj navod se nalazi u tekstovima 14. i 15. stoljeća Concordantia Caritatis i spomenutom Defensoriumu. Prvi tekst je trebao biti zamjena za popularnu Bibliju Pauperum i Speculum Humanae Salvationis. Sačuvan je u čak 24 latinska rukopisa, makar mahom u Austriji i Južnoj Njemačkoj, dočim Defensorium poznajemo iz 9 rukopisa i 2 “blockbook” izdanja prije 1480. Dakako, tipološke usporedbe koje paraleliziraju Bezgrešno začće Djevice Marije i opisani način inkubacije nojevih jaja posve su uobičajene za alegorijski tip srednjovjekovnog razmišljanja, pa četrdesetak takvih paralela, koliko ih nalazimo na primjer u Defensoriumu, nipošto ne iznenađuju.

Upozorimo, međutim, na još jednu kauciju. Na slici koju je kao djelo još uvijek enigmatičnog “Majstora tkonskog raspela” (“Maestro di san Elsino”) u jednoj firentinskoj antikvarnici prepoznao Miklós Boskovits, prikazana je Elizabeta sa kćerama Marijom i Jadvigom i s njihovim zaručnicima.⁵³ Ivana Prijatelj je prema povijesnim podacima pokazala da je slika nastala između 1382. (nakon Ludovikove smrti) i 1387. (prije umorstva kraljice Elizabete). Dakle, kada se na zavjetnom natpisu na škrinji izričito ne bi navodila godina 1380. i Elizabeta sama, bez spomena Ludovikova; iz činjenice da se na prikazu kojeg analiziramo prikazuje kraljica s kćerama bez kralja, i iz navoda u Pávlovićevom Memoriale,⁵⁴ koji govori da se primopredaja škrinje zbilja tek 24. X 1383. godine - mogli bismo razmišljati o tome nije li taj prikaz nastao nakon Ludovikove smrti i ne nosi li nojevo jaje i komemorativnu aluziju, čime bi se analogije s Pierovom slikom (a u tom pogledu i s freskom u Lodiju) još više približile. Takvu eshatološku aluziju ne treba ipak posve isključiti, s obzirom da se na istoj čeonj strani škrinje, samo desno od natpisnog polja, nalazi prikaz smrti hrvatskog i bosanskog bana Stjepana Kotromanića: Kraljica je dovela svog nebeskog zaštitnika in personam do samrtne postelje svog oca. Riječ je o kompozicijama koje su na svoj način simetrične.

Paralela između tjeskobna iščekivanja prvorodjenca nasljednika kraljice Elizabete i Ludovika Anžuvina, koji ga nisu dočekali ni poslije četiri kćerke, i Federiga i Battiste, koja ga je rodila nakon osam uzastopnih kćera, čini se dovoljno snažnom. Ta veza omogućava nam da sada s većim uvjerenjem u motivu nojevog jajeta vidimo kako se jedan opći kristološki motiv utjelovljuje na razini privatnog simbola, odnosno aluzije na posve osobne nade. Takav zaključak potkrepljuju: Durandusovo moralizatorsko čitanje Physiologusa; činjenica da joj i za Federika i Ludovika ima personalno značenje (s obzirom na imprese i grbove); čitav niz drugih sugestivnih detalja kao što je odnos Federikova portreta i Djeteta na Pierovoj slici, i kakav čini izmjena Giottovog kompozicionog prototipa za Prikazanje u hramu na škrinji sv. Šimuna.

⁵² Prema *M. Meiss* (2a), str. 109.

⁵³ Detaljnu identifikaciju likova na slici v. u *I. Prijatelj*, O portretima donatora na slici “Majstora Tkonskog raspela” iz Firence, *Mogućnosti* 5-6-7/1992, str. 579-581.

⁵⁴ *F. Šišić*, *Memoriale Pauli de Paulo patritii iadrensis*, *Vjestnik zem. arkiva*, God. VI, Svezak 1-2, 1906.



Francesco da Milano, prizor »Smrt bana Stjepana Katromanića«
na poledini škrinje sv. Šimuna

Zabrinutost i razočaranje koji su rasli u iščekivanju Federikova nasljednika dobro su dokumentirani. Na sve što je ovdje već rečeno valja možda dodati još par činjenica na koje literatura nije dosad upozorila. Federigo od Urbina možda uopće i nije bio pravi zakoniti Montefeltro. Premda je, gledano, iz uobičajenog kuta tadašnje Europe, talijanski Quattrocento bio prilično ravnodušan spram legitimnosti poroda, Federigo je mogao svoj brak s jednom Sforzom zasnovati imajući na pameti da su Sforze bile na glasu ne samo kao potpuno ratničke žene, nego i kao veoma plodna "raca". U svakom slučaju, Federigova zaokupljenost s konstruiranjem vlastite rodoslovne loze više je negoli očita.

S druge strane, Elizabeta je za sobom ostavila zlatni i široki trag zavjetnih darova kojima se utjecala parcima i svecima čitavog niza gradova, pa ta djela zaslužuju da se obrade, i ne samo povijesno umjetnički, pod jedinstvenim lukom. "Od Sicilije do Avignona, od Napulja do Zagreba i Budima, od Krakova do Aachena i Wormsa, od Velike Kaniže i Stolnog Biograda do budimskog Višegrada ona je ostavila masu zavjetnog zlata, i taj nesvakodnevnij anžuvinski ukus njenih relikvijara uvijek je postojana parafraza zadarskih grbova sa Svečeva Kovčega. Kao trpljena snaha i manjevrijedna plebejka sumnjivog manihejskog podrijetla, uzvišeno se kretala u napuljskom i budimskom kraljevskom anžuvskom ambijentu, gdje su roditelji i rođaci njenog plavokrvnog supruga igrali ulogu polubogova u brokatnozlatnim odeždama carskih pantokratora, očito sa nekom unutarnjom nelagodnošću, koju je trajno nastojala prevladati ingenioznim i dekorativnim sjajem svog konvertitskog i pokajničkog zlata. Zlatna kraljevska kruna s anžuvinskim ljiljanima pronađena u grobu njene kćerke, kraljice Marije Luksemburške, koja je preživjela novigradsku kalvariju zatočenja i majčino umorstvo, očito je njena heraldička apoteoza, isto tako kao što je ona sama komponirala i veliki zavjetni bareljef i sliku na glavnom žrtveniku u Maria-Zellu. Na toj slici uspjela je da je prikažu vitkom, stasitom, impozantnom pojavom, koja kao samosvjesna kraljevska Dama sigurno i snažno nosi svoju ovozemaljsku ljepotu, uzvišena spram svog plavokosog kraljevskog supruga, šeprtlje, svilokose pojave, dobričine i sibarita, koga je mađarska historiografija počastila epitetom »Veliki«".⁵⁵

Sv. Šimun Bogoprimec, čovjek koji je u djetetu Kristu prepoznao Mesiju, svetac kojega zazivaju majke koje žele muški porod, ali koji je općenito smatran za zaštitnika porodilja, a čije tijelo se od 13. stoljeća nalazilo u Zadru, zacijelo je mogao biti idealan medij za projekciju kraljičinih nadanja. Ta žena na koju je historiografija preslikala i mnoge od frustracija iz političkog konteksta našeg vremena, predstavlja se obično kao "žena ambiciozna i vlastohlepna, bez pravog vladalačkog talenta, a uz to lakoumna, nepromišljena, a nadasve strastvena" (F. Šišić), da bi u Šenoe postala bujna muškarača, čak s crnim brčićima pod orlovskim nosom, dok je u naravi bila na glasu kao poznata ljepotica.⁵⁶ U njenom nastojanju da osigura muškog nasljednika uzaludni su bili i zazivi pape. Punih sedamnaest godina čak je bila posve sterilna. Sv. Šimunu - *voto contulit almo*, prinese škrinju blagim zavjetom, ali s velikim nadama.

⁵⁵ M. Krleža (48), str. 107.

⁵⁶ N. Klaić, *Historijska pozadina Šenoine "Kletve"*, Gordogan 26-27/1987, str. 71.



Frañesco da Milano, Grb kralja Ludovika Anžuvinca na zabatu svećeve škrinje. Zadar, sv. Šime

Problem dinastičkog nasljeđivanja nakon Ludovikove smrti imao je vistinu dramatične konsekvencije. Čitav labirint povijesnih događaja iza Ludovikove smrti i njihove odjeke u nastajanju političke ideologije 19. i 20. stoljeća u nas, u čemu su aktivno sudjelovali vodeći hrvatski povijesničari, istražila je N. Klaić u spomenutoj studiji. Kao što je poznato Elizabeta se nije odrekla vlasti, dok je njena kćerka Marija istodobno naglašavala da je ona naslijedila prijestolje “tamquam filius masculinus”,⁵⁷ te da “coronata fuit in rege”,⁵⁸ da je bila okrunjena za kralja, kako to ističe poznati Memoriale zadarskog plemića Pavla Pavlovića. Sve to nije nipošto neuobičajeno. Kad je carica Irena, na pr, sjela na tron (790.-802.) kao regent sina Konstantina VI, bijaše u službenim dokumentima nazvana ne caricom nego carem. Marija je pak uzela naslov kralja (“quae quidem Maria appellabatur Rex Hungariae”), a tek nakon udaje za Žigmunda prihvaća titulu kraljice. U Ugarskoj se još u 18. stoljeću aklamira: “Moriatur pro rege nostro Maria Theresia.”⁵⁹

Krleža je bio opsjednut likom i sudbinom princeze koja je s bosanskog dvora katalpitrana u kuću najmoćnijeg europskog kralja druge polovine 14. stoljeća. Iz citiranih navoda možemo zamisliti kako je mogao izgledati povijesni roman o Kotromanićevoj kćerci kojega je Krleža sanjao napisati! Naravno, njegova optika - koja je ulogu hrvatske srednjovjekovne umjetnosti spram onodobnog europskog kompleksa promatrala u svojevrsnim involutivnim procesim, u bogumilstvu, u stećcima, kao u najautentičnijim vidovima našeg doprinosa Commonwealthu srednjovjekovne umjetnosti - u motivici narativnog programa zlatne škrinje sv. Šimuna, ključnog spomenika i dokumenta anžuvinske dobe u Hrvatskoj, najradije bi vidjela odjek nekog Elizabetinog “etnotipa”.

Ali, vidjeli smo, jaje poviše škrinje koju kraljica Anžuvinka dariva sv. Šimunu nije “pisano” uskršnje jaje, nego nojevo jaje preko kojega vidimo da čitav program škrinje moramo promatrati u ključu standardne europske ikonografije. Duhovita Meissova interpretacija Pierove pale u milanskoj Breri dobiva tako u zadarskom remek djelu Franje iz Milana svoju ranu potvrdu. Elizabetina zavjetna škrinja postaje tako ključ za cjelovito ikonološko čitanje jedne od najmisterioznijih renesansnih slika, velike oltarske pale koju je negdje između 1472. i jeseni 1474. dao naslikati Federico da Montefeltro,⁶⁰ i koja je, svojom posve novom i originalnom koncepcijom “arhitektonskog kišobrana” nad kompozicijom Svetog Razgovora, za povijest renesansnih oltarskih pala imala važnost sličnu Albertijevom Sant’Andrei u povijesti sakralne arhitekture.

⁵⁷ V. Klaić, Hrvatski hercezi i bani za Karla i Ljudevita I. (1301-1382), Rad JAZU 142, str. 202.

⁵⁸ F. Šišić, Memoriale Pauli de Paulo (54), str. 5.

⁵⁹ E. H. Kantorowicz, I due corpi del Re, Torino 1989 (prvo izd. Princeton 1957), str. 71.

⁶⁰ Za potpunu argumentaciju takve datacije v., M. Meiss (2c), 144 i d. On smatra da bi slika mogla ujedno komemorirati Federikovo spektakularno osvajanje Volterre 18. lipnja 1482., što bi moglo odražavati onako eksplicitno pokazivanje oklopa. Godine 1474. papa ga je imenovao Vitezom sv. Petra, vojvodom urbinskim, gonfalonierom crkve, generalom nove vatikanske lige; postaje vitezom Reda podvezice. Nijednu od oznaka tih promaknuća Federico još ne nosi na slici. - V. i M. A. Lavin, The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos van Gent, Piero della Francesca, The Art Bulletin 49/1967, str. 22. - M. A. Lavin, Piero della Francesca’s Montefeltro Altarpiece: A Pledge of Fidelity, The Art Bulletin 51/1969, str. 368.

Možda će se nekome učiniti da je u ovoj studiji upotrebljena prekomjerna ikonološka aparatura. Time bi se samo potvrdila Focillonova opaska, ne bez žaljenja izrečena, o ikonografiji kao svojevrsnoj stranputici, gdje povjesničar umjetnosti mora pokazati da zna više negoli je sam umjetnik morao znati. Uklonimo li svu tu nadogradnju, razgrnemo li sve te citate koji su opleli sadržaj tih u biti jednostavnih prikaza, suočit ćemo se s elementarnim ljudskim zavjetom, koji pokazuje svu intimnost nada, u slučaju kraljice Bosanke i kod urbinskog vojvode, koliko i svu tjeskobu velikih dinastičkih iščekivanja, koja im je rođenje prvorodenih sinova, koji bi nasljedili njihovu moć i slavu, trebalo ispuniti.

OVUM STRUTHIONIS - SIMBOLO E ALLUSIONE SULLO SCRIGNO ANGIOINO
DI S. SIMEONE A ZARA E SULLA PALA DI PIERO DELLA FRANCESCA
PER FEDERICO DA MONTEFELTRO

Joško Belamarić

L'autore, in base al parallelo tra l'attesa angosciosa del figlio-erede da parte della regina ungaro-croata Elisabetta e del suo sposo Ludovico d'Angiò (che non fu esaudita neppure dopo quattro figlie) e da parte di Federico da Montefeltro e della sua sposa Battista Sforza (che diede alla luce un figlio maschio dopo otto femmine), analizza la rappresentazione dell'uovo di struzzo sullo scrigno angioino di S. Simeone a Zara e sulla pala Montefeltro di Piero della Francesca nella Pinacoteca di Brera, a Milano, dimostrando con un'ampia argomentazione che esso agli occhi dei contemporanei avrebbe potuto alludere all'attesa soprannaturale di una nascita, considerato che l'uovo di struzzo nella simbologia medievale e rinascimentale è ritenuto simbolo della immacolata concezione di Cristo e della sua natività. Dietro la complessa sovrastruttura iconologica si scopre un elementare voto umano che mostra l'intima speranza dei committenti dei due capolavori e tutte le angosce delle attese dinastiche che la nascita dei figli maschi avrebbe dovuto appagare.