

ДУХОВНО ИСКУСТВО КАО ПРЕТПОСТАВКА РЕЦЕПЦИЈЕ ПРИКАЗАНОГ ПРОСТОРА У КАСНОАНТИЧКОЈ И ВИЗАНТИЈСКОЈ УМЕТНОСТИ

У процесу настајања и развоја касноантичке културе показане су не само тежње ка мистичном поимању животних и ноумених садржаја, већ и ка смањивању значаја чулног начина опажања и схватања форме. Замењивањем тактилног оптичким моделом опажања и уметничке интерпретације облика рефлектована је смена телесног – духовним човеком новог раздобља. То је најочигледније у приказивачким уметностима које јесу индикатор културне револуције, а чији наговештаји сежу у прошлост до II столећа нове ере. Појмови *духовни човек* и *духовно искуство* данас делимично звуче као фразе, што је опет показатељ извесне кризе духовних вредности, која је у XX столећу наговештена Постмодерном, сексуалном револуцијом и израженим стремљењима друштва ка материјалним вредностима. Уочљиво је да данашњи човек показује више склоности ка класичној античкој култури него према касноантичкој. На основу историјског искуства, са друге стране, могућа је пунија рецепција унутрашњег смисла касноантичке културе, а на основу артефаката и формално доказивање њених духовних постулата. У нашем разматрању тежи се откривању духовног својства поетског основа кроз спољашње манифестације касноантичке уметности. Таматски фокус разматрања јесте приказивање простора и форме, а анализира се на основу стила и иконографије (сл. 1).

Опажање простора и облика у касноантичкој уметности

Уколико појединачно издвајање форме представља највиши домет културе старог света као и основ приказивачких уметности, њено кубично затварање јесте показатељ сазревања човечанства и озбиљнијег уважавања духовног искуства. Оно постаје неопходно јер облик губи везу са околином, своју природну и уметничку сугестију масе, тако да на нивоу обриса, једино уз асистенцију духовног искуства, може бити опажен. Тако издвојен и кубично затворен облик веома је близу *привида*, а уколико се искључи духовни контекст – и *превида* (сл. 2). Нити једним својим делом облик у касноантичкој уметности није повезан са основном равни, па се стиче



Сл. 1 Константинов славолук, детаљ – викторије,
Римски форум, 316.г.н.е.

Pic 1 Contantine's Triumphal Arch, detail – victories,
Roman forum, 316

утисак да лебди у неком нематеријалном простору. Основна раван као репрезент простора такође задржава независност од облика за који се једино може претпоставити да је претходно из ње издвојен. Сагледавање повезаности облика и простора у уметничком, више је од претпоставке и ослања се на колективно, духовно сећање и осећање (сл. 3). Методи кубичног затварања облика јесу различити: од сенчења контуре на колористичким представама, преко продубљивања канала насталих спајањем бушотина код класичних приказа, до кубично затворених архитектонских маса у склопу ранохришћанских цркава. Равномерност модела за изоловање и кубично затварање облика искључивали су ефекте спољашњег осветљења, чиме је још једном заобиђен телесни принцип. Тако је створена могућност откривања онтолошког осветљења, на начин у коме сами облици еманирају неком унутрашњом светлошћу. Према критеријуму бескрајности облик је изједначен са простором, а обоје евоцирају светлост у духовном виду. Како је у односу на степен

развијености друштва уметност увек авангардна, тешко је поверовати да је савремена публика у потпуности била спремна за њену пуну рецепцију. Касноантичка уметност стога садржи појачани апел на духовно искуство посматрача. Утемељен је на понављању мотива и симетрији (кроз употребу парова) као и на неоплатоничарском схватању да је појединачно репрезент рода, тј. да отеловљује универзалне идеје. Претпоставке рецепције такве уметности јесу зрелост и духовно стремљење навише. Перспективни низови у уметности тиме указују на духовну перспективу. Нестрпљење које такве представе изазивају код савременог посматрача указује на извесно одсуство духовне перспективе у модерном друштву.

Издвајање и кубично затварање облика, како смо закључили, укида природне а уводи духовне везе. Повезаност облика је сада ослобођена нужности која јесте својство природе, тако да се утврђује на слободи међусобног духовног повезивања. То је уочљиво на нивоу платонизма (једно у многоте) тј. духовно-родовских веза. Ниво саопштавања суштинских вредности достиже своје висине помоћу симбола, метафора



Сл. 2 Felix Romuliana, мозаични теписи, почетак IV века, Гамзиград

Pic 2 Felix Romuliana, mosaic mats, beginning of IV century, Gamzigrad

и других метода скраћивања пута до пуног смисла. Изабрани род, као супстрат нашег разматрања јесте приказана архитектура на портретским и жанр композицијама касноантичке и уметности.

Приказана архитектура на касноантичким споменицима

Међу најраније примере где се поред просторног изоловања облика тежи и његовом кубичном затварању спада приказ тријумфалног проласка кроз Титов славолук из ансамбла овог споменика (сл. 4). У овој представи



Сл. 3 Базе стубова великог степеништа Диоклецијанове курије, Римски форум 303.г.н.е.

Pic 3 Bases of columns of a large stair in Diocletian's manor, Roman Forum 303



Сл. 4 Рељеф са титовог славолука, Римски форум, 81.г.н.е.

Pic 4 Relief from Titus Triumphal Arch, Roman Forum, 81

Алојз Ригл¹ види оптичку назнаку ваздушног простора, где је Славолук приказан тако што једна његова страна израђа из основне равни док, је друга још увек утопљена у њој. На овом рељефу се у већој мери појављује основна раван како би се омогућило смиривање гужве из предњег регистра тако да код посматрача изазива осећање спокоја. Копља, трубе, менора, стегови и заставе у дијагоналном и, ређе, вертикалном положају распоређени су на тој великој слободној површини основне равни. Тако посматрач мисли да их види „како се очигледно њишу у високом, слободном ваздушном простору.“² Поворка која се креће ка Славолуку линеарна је и, према тактилном геометријском схватању односа простора и форме, свакако би промашила капију. Посматрач на основу духовног искуства, међутим, мисли да ће непогрешиво проћи кроз отвор. То се односи и на гигантску менору, ношену у поворци која се кретала ка Форуму. Континуирано приказивање фигура у горњој равни, која је паралелна са основном, омогућавало је ути-

¹ A. Riegl, *Spaetromische Kunstindustrie*, Wien 1927, 173.

² Исто.



Сл. 5 Обраћање сенату и грађанима, рељеф, Константинов славолук, Римски форум 79./80. – 316.г.н.е.

Pic 5 Addressing to the Senate and citizens, relief, Constantine's Triumphal Arch, Roman Forum, 79/80 - 316

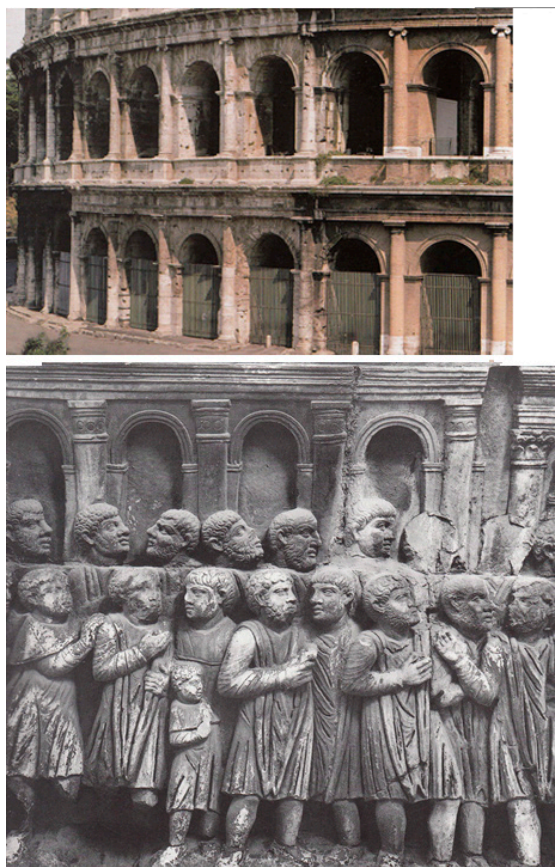


Сл. 6 Обраћање сенату и грађанима, детаљ са Константином, Хадријаном и Марком Аурелијем, Римски форум, 316.г.н.е.

Pic 6 Addressing to the Senate and citizens, detail with Constantine, Hadrian and Marcus Aurelius, Roman Forum, 316

сак *просторне дубине*. Потенцијал таквог утиска искоришћен је за приказ наглог скретања поворке ка пролазу на капији. Оштри, дијагоналани правац кретања потврђен је положајем једне трубе, која перспективно повезује капију са менором. Тако се стиче утисак да ће упркос диспропорцији и менора проћи кроз отвор славолука. На основу наведених достигнућа на пољу оптичког схватања форме може се закључити да је овај рељеф отворио пут симболичном, духовном начину приказивања архитектуре као и односа споља – унутра.

Развијени модел симболичног представљања архитектуре препознаје се на рељефима који су наменски клесани за Константинов славолук (сл. 5). На представи императоровог обраћања *сенату* и *грађанима* може се запазити да су облици кроз два регистра издвајани из основне равни. У односу на њу, предњи чине фигуре, док средњи обухвата приказану архитектуру. Када би уместо издвојених облика постојале само три тако регистроване равни, то би било сасвим довољно за сугестију просторне дубине. Уколико разумемо овај перспективни модел, можемо закључити да грађевине не представљају ентеријерну кулису, већ симулирају Форум на основу кубично затворених представа као његових симбола. Посматрач види лице сва-



Сл. 7 Веспасијанов колосеум и његова представа на Константиновом славолуку, Римски форум, 316.г.н.е.

Pic 7 Vespasian's Colosseum and his representation on Constantine's Triumphal Arch, Roman Forum, 316

ке грађевине, односно фасаду, њену спољашњост. На подијуму са трансеном украшеном хермулима приказан је Константин међу сенаторима, а цела група је фланкирана киповима Хадријана и Марка Аурелија (сл. 6). У њиховом залеђу симболично је представљен трем који повезује низ грађевина са Форума. Ако их посматрамо с лева на десно, прва представља Веспасијанов колосеум (сл. 7). Арена се простире релативно равно, што одговара утиску посматрача који још увек нема пуну рецепцију округле грађевине формулисана на основу кривуље која трага за дужином. Округлина колосеума решавана је ломљењем хоризонтале у крајњем десном сегменту, који је дискретно повучен ка основној равни. Додавање једног скраћеног пиластра с луком симболичан је допринос сугестији дубине. Примењен је, дакле, сличан принцип као код наглог скретања поворке на рељефу са Титовог славолука. Однос лучних отвора и пиластара као и истурени стубови са капителима ситнијих коринтских мотива и квадратних абакуса у потпуности одговарају узору. Приказано је приземље грађевине чији се горњи сегменти перспективно настављају једино у утиску посматрача. Следећа грађевина у низу јесте Титов славолук (сл. 8) који се препознаје по раскошној лиснатој маси на капителима и већем распону лука. Његово перспективно настављање према горе укључивало би и високу атику, али на овим рељефима као да ништа није требало да се завши у формату. Трећа приказана грађевина јесте Славолук Септимија Севера (сл. 9), који је био формални узор Константиновом. Бочни пролази су приказани као ужи (у односу на централни) али не и као нижи, што би одговарало фактичком стању. Ефекат сличности са оригиналом постигнут је приказивањем богате лиснате масе на капителима као и хоризонталним пресецањем над отворима зиданог дела славолука. Правоугаони испуст са леве стране јасно показује да декоративни стубови нису подигнути на самим угловима, већ да се основна раван (зидани део) простире и иза њих. Уколико се низу задужбина прикључе и фигуре поменутих владара, открива се кога је све

ке грађевине, односно фасаду, њену спољашњост. На подијуму са трансеном украшеном хермулима приказан је Константин међу сенаторима, а цела група је фланкирана киповима Хадријана и Марка Аурелија (сл. 6). У њиховом залеђу симболично је представљен трем који повезује низ грађевина са Форума. Ако их посматрамо с лева на десно, прва представља Веспасијанов колосеум (сл. 7). Арена се простире релативно равно, што одговара утиску посматрача који још увек нема пуну рецепцију округле грађевине формулисана на основу кривуље која трага за дужином. Округлина колосеума решавана је ломљењем хоризонтале у крајњем десном сегменту, који је дискретно повучен ка основној равни. Додавање једног скраћеног пиластра с луком симболичан је допринос сугестији дубине. Примењен је, дакле, сличан принцип као код наглог скретања поворке на рељефу са Титовог славолука. Однос лучних отвора и пиластара као и истурени стубови са капителима ситнијих коринтских мотива и квадратних абакуса у потпуности одговарају узору. Приказано је приземље грађевине чији се горњи сегменти перспективно настављају једино у утиску посматрача. Следећа грађевина у низу јесте Титов славолук (сл. 8) који се препознаје по раскошној лиснатој маси на капителима и већем распону лука. Његово перспективно настављање према горе укључивало би и високу атику, али на овим рељефима као да ништа није требало да се завши у формату. Трећа приказана грађевина јесте Славолук Септимија Севера (сл. 9), који је био формални узор Константиновом. Бочни пролази су приказани као ужи (у односу на централни) али не и као нижи, што би одговарало фактичком стању. Ефекат сличности са оригиналом постигнут је приказивањем богате лиснате масе на капителима као и хоризонталним пресецањем над отворима зиданог дела славолука. Правоугаони испуст са леве стране јасно показује да декоративни стубови нису подигнути на самим угловима, већ да се основна раван (зидани део) простире и иза њих. Уколико се низу задужбина прикључе и фигуре поменутих владара, открива се кога је све



Сл. 8 Титов славолук и његов приказ на Константиновом славолуку, Римски форум 81. – 316.г.н.е.

Pic 8 Titus Triumphal Arch and his representation on Constantine's Triumphal Arch, Roman Forum, 81 - 316

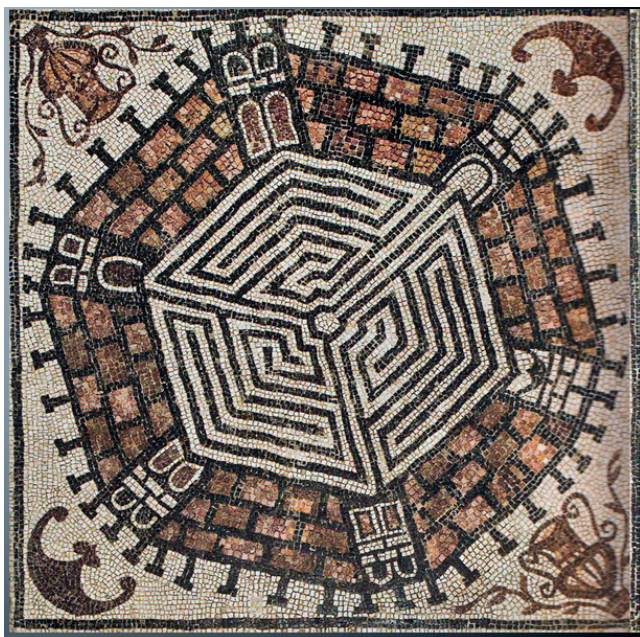


Сл. 9 Славолук Септимија Севера и његова представа на Константиновом славолуку, Римски форум 202/203. – 316.г.н.е.

Pic 9 Triumphal Arch of Septimius Severus and his representation on Constantine's Triumphal Arch, Roman Forum, 202/203 - 316

Константин Велики сматрао добрим царевима и својим претходницима. Поредак форми задњег регистра тако чине представе (слева на десно, како је и предвиђено сагледавање): 1. Веспасијанов колосеум, 2. Титов славолук, 3. Хадријанов кип, 4. Кип Марка Аурелија, 5. Славолук Септимија Севера. Представа Константина Великог на рељефу обраћања *сенату* и *народу* на римском форуму заузима централни положај – тачку у којој се укрштају дијагонале, али и вертикалне линије композиције. Помоћу синтезе подужно-перспективног и аксијалног модела наглашен је значај императора Константина Великог.

Веома сличан модел приказивања архитектуре примењен је на мозаичној представи лавиринта из приступне дворане царске палате *Felix Romuliana* (сл. 10). За разлику од подужно-перспективног низа који чине



Сл. 10 Felix Romuliana, лавиринт – мозаик, поч. IV века, Народни музеј Зајечар

Pic 10 Felix Romuliana, labyrinth - mosaic, beginning of IV century, National Museum of Zaječar

грађевине на рељефу са Константиновог славолука, у приказу палате – лавиринта доминира аксијални принцип. Лавиринт према структури приказа подразумева аксијалност. У иконолошком смислу указује на древне хеленске еротске игре у вези са култом јаребице, који је на основу смисла повезан и са оним у вези небеског бика.³ Популарност лавиринта у касноантичкој епохи, која се може констатовати на мозаицима касноантичких *vila rustica* попут оне у *Pharea*-и (Стари Град на Хвару) и палата (Felix Romuliana) јесте последица склоности тетрархијске власти ка хеленској култури. Лавиринт у Ромулијани, како верујемо, пре је симбол религијских стремљења тетрарха Галерија, него што се приликом његове израде и постављања мислило на примарну функцију и смисао. Кносос и критска цивилизација јесу прави одраз синтезе хеленских и оријенталних култова са сунцем у тематском фокусу. На Галеријево духовно порекло требало је да укаже аналогност чина постављања лавиринта на под вестибила палате онако како се, према предању, налазио у приступној дворани палате у Кнососу. Ромулијана схваћена као нови Кносос јесте израз идеје на коју сасвим јасно указује иконографија мозаичне представе: око лавиринта су распоређене куле, портици, као и одбрамбени зидови палате, а парови лабриса и кантароса постављани су у углове композиције као извесна посвета. Приказ кула и зидина јесте тематски фокус нашег разматрања, тако да можемо уочити следеће: грађевина је хексагонална и приказује више типова кула. Премда фактичко стање јесте да палата има две капије (источну – главну и западну) и улаз и излаз из лавиринта на мозаику одвија се кроз источну. Још једна кула је приказана са улазним отвором (западна капија), али

³ R. Greys, *Grčki mitovi*, Beograd–Priština 1987, 391.

то није од значаја за кретање у смислу изласка из лавиринта. Уколико смо идентификовали источну капију, прва кула до ње (слева на десно) приказана је са унутрашњом куполом уместо таванице. Такав приказ одговара типу угаоних кула са засведеним приземљем.⁴ На основу тога би се могло констатовати да приказ кула и портика има своје полазиште у представљању основних типова. Уколико је то тачно, на мозаичној представи се може констатовати платонизам „једно у многome“, односно представљања родова на основу типичних узорака и, даље, симболично приказивање као показатељ идеје. Мада су капије и портици решавани веома слично у нивелацији горње хоризонтале (висине грађевине), јасно је показана разлика. Хијератичким решењем су 24

куле из животне реалности преведене у уметнички приказ са само шест кула. Потребно је нагласити да је фортификација приказана споља, према утиску посматрача који је обилази. Идеалистички концепт као на рељефима са Константиновог славолука подразумевао је фасадно приказивање архитектуре. Док је унутрашњост палате симболично представљена лавиринтом, у обликовању спољашњости може се констатовати извесна наративност и дескрипција као залог идентитета. Иконографија и место где је постављен мозаик Ромулијане – лавиринта искључује могућност профилактичке функције и указују на његов мистично-религијски контекст. Из тог разлога је касноантички, оптички, у овом раздобљу свакако авангардан модел обликовања и схватања форме био погодан да се митолошко-мистични садржаји на симболичан начин појаве у уметничком и да се омогући њихова права рецепција. Симболична представа палате јесте материјални индивидуум, који је равномерно издвојен из основне равни. То се односи и на лабрисе и кантаросе у угловима представе. Будући да су прикази људи и животиња изостали, можемо закључити да је реч о веома ретком примеру у касноантичкој уметности, где архитектура представља главну тему.

Веома упечатљив пример касноантичког приказивања архитектуре и односа споља-унутра представља ватикански препис Вергилијевих



Сл. 11 Жртва принцезе Дидо (Вергилије: Енеиде) V век, Ватикански музеји.

Pic 11 Sacrifice of Princess Dido (Virgil: Aeneid) V century, Vatican Museums

⁴ *Felix Romuliana - Гамзиград*, Београд 2010, 49–75.

Енеида из V столећа (сл. 11). На једној од минијатура приказана је картагинска принцеза Дидо с пратњом, жртвеним животињама и инструментима. На левој страни приказан је храм са неким божанством на трему, пред вратима. У реалности, кип налази у самом храму. У том погледу примарни перцепијент није имао никакву дилему: за њега се кип налази унутра, где је и сам „духом“ улазио. Жртвовање јесте радња коју овде, услед изостајања наративног приступа, не можемо констатовати простом иконографском анализом. Чин је нешто што се подразумева, што показује то што су сви неопходни елементи ту, али од свега тога важнија је посвета и унутрашњи смисао приказаног. Тежећи томе смислу, илустратор спаја неспојиво (споља-изнутра, привремено-вечно) исказујући тежњу ка универзалном. Тако се још једном открива идеалистички концепт касноантичке уметности у свом симболичном виду. Присуство божанства оличеног у кипу, у истом иконографском контексту (али у крајњем регистру) било је неопходно за разумевање пуног смисла представе. Сам храм је требало, зарад потврде идентитета, да буде представљен својом спољашњошћу. Премда се у приказу може препознати идеја древне хеленске традиције да врата храма буду отворена како би наводно богови могли да виде жртву, као и идеја да храм не може обухватити божанство и да представља његово привремено и повремено станиште, мотив за овај приказ је, како верујемо, ипак другачији. Сlike храма и кипа подлежу касноантичком моделу издвајања и кубичног затварања облика који је заснован на духовном поретку, чинећи основе нове реалности и иманентне истине уметничког дела.

Goran Janićijević

SPIRITUAL EXPERIENCE AS A PREREQUISITE OF RECEPTION OF
REPRESENTED SPACE IN LATE ANTIQUE AND BYZANTINE ART

This paper discusses the issue of cultural upheaval initiated by the late antique era through alternation of tactile, visual model of perception and understanding of the form. This tactile-body principle is replaced by optical and spiritual one. The methodology of *individual allocation of form* from the basic level, in this period, is complemented by its *cubic closing*. The result is individual display of elements, deprived of natural and united with spiritual connection, and so consists genders and groups. The principle is examined according to representations of architecture in the late antique carvings and frescoes, as in Byzantine painting. The *outside-inside* ratio also indicates to the spiritual context, which through convincing symbolism achieves full impression despite the absence of natural elements. Function cubic closed shapes in shown buildings in late antique monuments, is considered by way of example of which the first is *Triumphant procession with menorah* on the Arch of Titus, and the last group consists of – *representations of evangelists* in Byzantine art.