

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЈА У УМЕТНОСТИ КАО ПРЕТПОСТАВКА ТЕОРИЈСКИХ КОНСТРУКЦИЈА НА ПРИМЕРУ ХЕЛЕНСКО – РИМСКОГ НАСЛЕЂА

У светлу крајњег антагонозма уметности и науке, у смислу јаснијег раздвајања практичних и теоријских знања и искустава, прва недоумица у вези настајања и развоја *наука о уметности* јесте њихов прави разлог. Научно тумачење онога што је у уметности створено, где се примарно циља на доживљај као основ рецепције јесте последица развоја науке у XVIII столећу и представља основ секундарне рецепције односно теоријског излагања онога што се из уметности, на основу ње или кроз њу – дознало. Уметничко одупирање науци у смислу „да уметнику никаква теорија није потребна, да му она, према поузданој психологији, чак може сметати, умртвити његово живо језгро, стваралачки порив“¹ још више актуализује питање стварних разлога и околности настајања теорије уметности.

Премда је на самом почетку у радовима првих теоретичара уметности, нова наука била усмерена ка историографском методу, примарни циљ теорије о уметности била је – савремена уметност. Обзиром да је реч о неокласицизму и романтизму где је у савременим остварењима традиција играла „главну улогу“ теоријски „поглед у прошлост био је природна последица онога што се догађало у уметности. Разумевање савремене уметности „где је цитирана,“ и реинтерпретирана антика имало је своју претпоставку у тумачењу узора кроз узорна дела хеленских и римских клесара. Теорија је посегла за искуством уметности: Винкелман је одлазио на часове цртања код Есера, а научно – рецептовану зрелост стекао је у вишегодишњем дружењу са Менгсом који је сматран великим сликарем тога раздобља.² Анри Рафаел Менгс, како га је Винкелман назвао – „немачки Рафаел“ аутор је чувеног дела *Parnas* насликаног за *Villa Albani* у Риму. (Сл.1)

Реч је о савременом делу са онтичком – античком тематиком, митолошком „сценографијом“ и синопсисом. *Аполон* представља централну

¹ М. Дамњановић, *Место теоријског рада у оквиру универзитета уметности*, Београд 1976, 10-11.

² П. Драгојевић, *О развоју и елементима историје уметности – скрипта*, Београд 1997, 53-54.

Сл. 1 Менгс – *Parnas*

фигуру у типично античкој пози док *Mnemosine* и њених девет кћери – *Муса* образују две групе од по пет фигура у покрету. Према се, у начину на који су актери постављени на сцену, доста јасно препознаје хеленско – римска традиција и искуства каснијих уметничких раздобља јасно се уочавају. Ехо *Рафаелових* „Станци“, *Рубенсове*

„путености“ и рокајне *разиграности* може се констатовати у овом делу. Када се пажљивије сагледа композиција уочава се да „Менгсов“ Аполон није сасвим централна фигура већ да је кроз зналачку пројекцију, која истовремено манипулише симетријом и динамиком заснованом на асиметрији, постигнута античка идеализација и монументалност приказа. Иконографија сада открива антитезу (Аполона и *Mnemosine*) као оне са касноантичких саркофага, и подних мозаика са буколичком и митолошком тематиком. Елементи пејсажа тачно подржавају антитетички принцип: две крошње у задњем регистру „подупиру“ фигуре а оно што представља поток Касталије односу на Аполона то је поље неба између крошњи у односу на *Mnemosine*. Такав, зналачки и донекле објективистички приступ својствен је неокласичној уметности која је посегла за античким традицијама а Менгсов *Parnas* представља манифест овог стила и одржава вредности које је Винкелман препознао у узорима: „Највиша лепота је у богу, а појам људске лепоте постаје савршен што се може замислити сходнијим и усклађенијим највишем бићу, што за нас разликује појам јединства и недељивости материје. Тај појам лепоте је као дух који је кроз ватру извучен из материје, појам који тражи да створи биће према слици и прилици прве разумне креатуре која је настала у божијем уму. Облици такве слике су једноставни и целовити и у том јединству разноврсни, а тиме су хармонични, баш као што тела чији су делови једнообразни стварају сладан и пријатан тон. Кроз јединство и једноставност сва лепота постаје узвишена, као што и све што ми чинимо и говоримо постаје узвишено, јер оно што је у себи велико постаје узвишено кад се једноставно изведе и изнесе. Оно није ништа ограниченије нити губи од своје величине ако наш дух може да га сагледа и измери као једним погледом и једним јединим појмом обухвати и затвори, него нам се управо кроз ту појмовност представља у својој пуној величини и наш дух се, овако га обухватајући, шири и истовремено уздиже.“³

³ Ј. Винкелман, *Историја древне уметности*, Сремски Карловци – Нови Сад 1996, 97.

Разлоге „таквог уздицања духа“ у уметности Винкелман и Менгс, видели су у великим античким узорима, те су овом феномену посветили значајне радове откривајући „оно божанско“ које припада свим епохама, увек ново и увек актуелно. Премда почеци теорије уметности имају своју претпоставку у музејским збиркама и историографском приступу, чињеница је да се од почетка трага за универзалним, суштинским смислом, који се у уметности открива, како је то коначно дефинисао Панофски.⁴ Иконолошки метод се као функционалан показује управо у односу на тумачење суштинског, онтолошког, унутрашњег смисла у уметности а античке традиције по себи и на основу потоњих интерпретација представљају пожељан феномен посматрања као претпоставке разумевања и тумачења *истине постојања откривене у истини иманентној уметности*. Чињеница реинтерпретације која подразумева и извесну реконтекстуализацију узора указује на његову свевременост, трајне вредности и домете. „Утемељивачке цивилизације створиле су дела којима се људи и дан данас диве, узорне установе и вредности, које ће потом столећима служити као подлога непрекидном у историјском погледу преиначујућем стварању, то стварање ослањаће се на један мит, коме ће свака нова генерација додавати нешто своје.“⁵

Трајање једног уметничког концепта и његове реинтерпретације на основу правилности и понављања омогућавају утврђивање дубљег смисла уз примену ширег методолошког курса. Креативни методи копирања и интерпретирања, са друге стране, омогућили су нам оглед у коме домете касноантичке уметности посамтрамо и тумачимо на основу одабраних артефаката.

Херакле - Херкул у Галеријевој палати Felix Romuliana

Римске колекције копија хеленских скулптура представљају феномен по више основа: Цивилизација данас „дугује“ велику захвалност



Сл. 2 Цар као Бог

⁴ E. Panofski, *Ikonološke studije*, Beograd 1975, 9-43.

⁵ R. Pasron, *Pojetika*, Beograd 1980, 92.

Римљанима не само због претпоставке уметничких домета хеленских мајстора већ и могућности реконструкције ове културе. Украшавање римских вила и јавних зграда „хеленском“ каменом пластиком представља значајну карику у ланцу музеолошког развоја. Наше питање, међутим, односи се на смисао који су римски „колекционари“ видели у поменутиим скулптурама; тј. да ли су имале значај антикварне вредности или су посматране као уметничка дела у којима генерација касноантичког раздобља налази оно што се у уметности очекује?

Реконтекстуализација представља први феномен као део одговора на ово питање. Чињеница да је римска империјална уметност од Октавијана Августа налазила узор у класичним хеленским скулптурама⁶ указује на то да је наслеђе схватано као развојна претпоставка уметности. Иконографија се мењала у односу на промену митолошког смисла. Октавијанови наследници, попут Тиберија и Клаудија приказивани су као хеленско – римски богови. (Сл. 2) Неки од њих, приказивани су у херкулијанском контексту на основу чега се може констатовати популарност мита која је расла од раздобља Средњег царства. Таква пракса указује на елементе дивинизације односно деификације. Уметност је, на основу наведених параметара обезбеђивала узвишеност таквих традиција а хеленски хероизам као претпоставка деизације смртника⁷ показао се као идеално



Сл. 3 Глава Херкула из *Felix Romuliana-e*

начело. Традиција је водила једном слободнијем курсу како на митолошком плану тако и у односу на етос. Елементи хеленске, римске и оријенталних култура све су слободније комбиновани или бирани за узор у религијском и политичком контексту за шта потврду налазимо нарочито у сепулкралној уметности и етосу. „За исти идејни круг се везују и консекративни споменици у Ромулијани, јер тумули такође упућују на култ хероса и могу се схватити, као и толоидне грађевине приказане на Галеријевом консекретивном новцу, као симболи апотеозе. Традиционални модел за царску апотеозу – деификација Ромуле и Херкула – обогаћен је у Ромулијани поистовећивањем Галерија са Александром Великим и Дионисом. Као што се после тријумфалног похода на Индију Дионис са својом мајком Самелом прикључио боговима, тако се

и Галерије – нови Дионис – са Ромулом узнео са врха Магуре на небо.“⁸

⁶ Н. Keler, *Rimsko carstvo*, Novi Sad 1970, 27-31.

⁷ J. Burkhart, *Povest grčke culture*, Sremski Karlovci - Novi Sad 1991, 263.

⁸ Д. Срејовић, *Diva Romula – Divus Galerius, Felix Romuliana – Гамзиград –*

Фрагментован кип Херакла – Херкула из *Romuliana*-е представља дело великих уметничких домета римске камене пластике настале на хеленским традицијама. (Сл.3) Глава Херкула обликована је на класичан хеленски начин: површине чела и носа чине јединствени блок док су глатки образи комплементарни њему. Космате масе уоквирују лице и откривају чулност у изразу. То се нарочито односи на начин обликовања пуније доње усне која извирује испод бркова. (Сл.4) „Јасноћа, спокојство, лишеност страсти, интелигенција и воља проговарају из јаке испупчености округлог чела и предњег горњег дела носа ((ῥίς εὐθεία, τετρά γωνος) који с њим на правој линији сачињава један део и једну светлосну масу, над остатком лица. Чело са својим оштрим доњим обрвним луком је релативно ниско; високо чело би, крај и онако велике маске, повлачило за собом сасвим другачији облик лобање, нарочито велики затиљак, а Грци су презирали главе у облику бадема, од врха чела до затиљка, какву је имао Казанова. Профил лица слаже се са профилом целог тела на сасвим другачији начин него у нашем типу. Очи су дубоко усађене и веома се истичу, нарочито је унутрашњи угао ока усађен дубоко, очна јабучица је тако засвођена да снажно делује и у профилу; горњи очни капак је оштро оцртан, очна јабучица и зенице су бојене у старијој уметности, а касније је сенка стварана више пластично, а за израз чежње (ύγρόν) служило је посебно обликовање капака. И уста су рађена као оштар угао, истурена из профила, отвор им је благ, горња усна кратка (χείλη λεπτά) а облик усана је код богова веома различит.⁹

Израз монументалности и духовне снаге на портрету, код Хелена није постигнут експресијом једног, већ хармонијом мноштва елемената који су изражавали врлине етоса: хероизам, *sofrosine*, младост, чулност и умственост. Све то као и Буркхартов опис и уочљиви су и на примеру из *Romuliana*- е. Реч је о елементима на којима се заснива деификација смртника због чега је неопходно да један, рекло би се до сада, класичан хеленски узорак, разматрамо у оквирима рецепције у касноантичкој култури. Нови стил касноантичке уметности међутим, тежио је сасвим другачијем изразу. Монументалност је постизана предимензионарањем облика (фигуре), укоченошћу и церемонијалношћу положаја који су имали своје узорке у оријенталним, пре свега персијским дворским



Сл. 4 Есхил из Салоне

Зборник, Београд 2010, 165.

⁹ J. Burkhart, *нав. дело III*, 25-26.

церемонијалима, строгој симетрији делова као и аксијалном организацијом елемената. Спољашње манифестације стила указивале су на другачији приступ – сврдло је имало све већу примену тако да бушотине више нису ни маскиране, а канали су обрубљивали облике и спајали бушотине. Тако се форма појављивала из мреже бушотина и канала као у потпуности издвојене из основне равни а потом сасвим кубично затворена.¹⁰

Трагови такве обраде и схватања форме уочљиви су и на нашем примеру, нарочито код обраде увојака косе и браде. Још упечатљивији пример представља глава Есхила (?) из III столећа из Салоне (Сл.5) (Археолошки музеј у Сплиту) где је сугестија космате масе постигнута искључиво бушотинама које се попут некаве „пикатуре“ простиру у истоветним међусобним размацима. Класична хеленска скулптура није укључивала такве техничке поступке што због природе материјала (бронза) што због доминације тонског схватања и представљања форме. Увојци косе тада су обликовани као блага испупчења а сваки прамен – као обрис који се постепено издвајао из основне равни.



Сл. 5 Комод као Херкул

Глава Херкула из Ромулијане, сада се то већ може констатовати, представља спој клесачке и долазеће „модерне“ уметности касне антике. Обнова хеленства у значајнијем замаху везује се за Хадријаново раздобље од када се све више копирају класичне скулптуре. Нема сумње да су касни Римљани, особито у империјалном кругу разумевали класичне узоре и тежили им. Тетрархијска склоност хеленским божанствима водила је своје порекло из хадријанске традиције. Кипови Херкула откривени су у вилама, резиденцијама и градовима попут веома сличног нашем примеру а нешто слободнијих уметничких домета – кипа Херакла са јабукама Хесперида из Салоне (II столеће, Археолошки музеј у Сплиту)

Да би смо утврдили шта је Херакле значио за Галерија неопходно је осврнути се на неке од предходника. Биста Комода као Херакла из Капитолинског музеја у Риму представља императора који се оденуо у лављу кожу а чељусти звери преузима функцију кациге. (Сл.6) На профилатичку функцију таквог „оклопа“ указује и мит према коме је Херакле носио кожу немајског лава јер ништа није могло да је прободу.¹¹ У десној руци Комод – Херакле држи батину – тојагу, коју је ослонио на раме док му се у левој налазе јабуке Хесперида. Иконографија Комодове бисте јесте аналогна представама Херкула (тип Фарнезе) и оличава идеју племенитости и херојства у портрету и фигури зрелог мушкарца са

¹⁰ A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927,

¹¹ С. Освалд, *Грчка и римска митологија*, Београд 1980, 369.

божанским потенцијалом какав је и пример из *Romuliana-e*. „Представа Херкула, дело изузетне лепоте, такође није исклесана у класичном маниру. Лице највећег грчког хероја је асиметрично, површине чела и образа су храпаве, коврце косе и браде наглашене су дубоким потезима длетом и сврдлом, чиме је постигнута чудесна игра светлости сенке и лицу дата изузетна изражајност. Судаћи по положају главе, која је благо нагнута на леву страну, највероватније да је Херкул био приказан у тренуцима одмора, ослоњен левом руком на стену прекривеном лављом кожом или на своју батину. Такође је могућа, како на основу пропорционалног односа, тако и на основу квалитета и боје употребљеног мермера, да је шака десне руке са јабукама такође припадала овој скулптури. Део



Сл. 6 Шака са јабукама

скулптуре Херкула – стопала и стена преко које је пребачена лавља кожа, на мермерном постољу, могао би бити део исте скулптуре којој припада и глава Херкула, на основу положаја тела и иконографије. Фрагментована шака десне руке са јабукама, била би, дакле, део исте статуе Херкула, приказаног са јабукама Хесперида, односно – илустрација једног од подвига.¹² (Сл.7)

На основу описа археолога може се закључити следеће: храпавост мермера указује на класичан поступак где је длетом постизан комплетни утисак на горњој површини. Чињеница да је полирање горње површине, типично за касноантичку уметност изостало, може да помери старост скулптуре према поменутом хадријановском раздобљу. Кроз асиметричност лица тежило се динамици и изражајности, што указује на римске и елементе „хеленског барока“. Упркос истоветности на иконографском и естетском плану свака римска интерпретација Херкула „Фарнезе“ носила је особености стила раздобља у коме је настала. Све појединачне интерпретације, са друге стране, не одступају од основних тенденција приказивања племенитости у зрелом мушкарцу, хероју и богу, за шта Херакле представља идеалан митолошки образац. „Лепота божанства у мужевном добу састојки се од узоритости снаге достојанствених година и радости особене за младост, а ова се овде огледа у одсуству нерава и жила, који се у цвету година мало испољавају. Ту, међутим, истовремено лежи израз божанске довољности, којој нису потребни делови који служе за храњење нашег тела и то објашњава Епикурово мишљење о облику богова којима он не даје тело, али ипак даје тело, и не даје крв али у неку руку ипак даје крв, за шта Цицерон каже да је изражено мутно и непојмљиво постојање и одсуство тих делова разликују једног Херкула, који је имао да се бори против чудовишних и насилних људи и још није доспео на циљ

¹² М. Живић, *Уметничка остварења у царској палати, Felix romuliana* – Гамзиград, Зборник, Београд 2010, 124-125.



Сл. 7 Херкул као млади дечко

својих редова, од оног тела очишћеног ватром и уздигнутог до уживања у „божанству Олимпа.“¹³ На основу онога што је Винкелман тражио и видео у Херкулу „Фернезе“ може се закључити да је висина ове уметности постигнута *спојем идеје и форме* што нас даље води платонском схватању уметности. Платонство, које је свој нови процват доживело у касноантичком раздобљу делимично објашњава популарност скулптуре која се све више одваја од чулног и тежи умственом односно – својој идеји. „Таквим појмовима је природа уздизана од чулног до не – створеног, а уметникова рука је произносила бића очишћена од људске потребитости, фигуре које представљају човечанство у једном вишем достојанству, које су, чини се, само омотачи и одежде искључиво мислећих духова и небеских снага.“¹⁴

Идеалистички концепт у касноантичкој интерпретацији односи се и на наш пример из *Romuliana*-е. Коначна иконографска синтеза на основу идеје Херакла препознаје се из сажимања елемената два чуда (лавља кожа и хесперидске јабукe). Истовремено, судећи по грађи стопала али и величини три дела која припадају скулптури, Херкул из *Romuliana*-е је могао имати грацилније обликовано тело попут примера из *Museo Nazionale* у Риму. (Сл.8) Такав концепт, Херакла приближава Аполону и Дионису односно укупним тенденцијама у теолошким стремљењима које историјском претпостављају есхатолошки смисао. Масивност, мишићавост и јасно наглашавање снаге код Херкула из колекције „Фарнезе“, (Сл.9) код оваквих

примера изостаје изглед наглашавања оних особености које су условљене идеалистичком обновом. „У Платиновим устима далеко је више него сама флоскула када о Фидији каже да је он Зевса представио онако како би он сам изгледао ако би пожелео да нам се појави пред очима: „слика“ коју Фидија носи у својој души, у смислу Платинове метафизике, није само *представа* Зевса, него је његова суштина. За Платина, дакле, уметнички дух је постао, ако тако сме да се каже, друг по битисању и по судбини стваралачког *Νοῦς*, који је са своје стране готово актуализована форма недокучивог једног, апсолутног.“¹⁵

За наше разматрање, од велике важности јесте чињеница да су касноантичке копије, реплике или интерпретације настајале не по узору на ауторову визију већ у односу на наслеђене узоре. Но, уколико упоредимо

¹³ J.J. Винкелман, *нав. дело*, 108.

¹⁴ *Исто*.

¹⁵ E. Panofsky, *Idea, prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, Bogovođa 1997, 52.

не мали број сачуваних статуа Херакла из касноантичког раздобља не само што формулација „копија“ отпада већ једини заједнички садржалац међу „припадницима“ ове групе јесте – идеја. Све остало се разликује: форма, у смислу покрета тела, чак и пропорције, ликовни елементи и технолошки приступи (на нивоу употребе длета, бушилице и алата за полирање), функција (у односу на антитезу скулптуре слободнеу простору и оне која је предвиђена да стоји у нишама) итд.

Идеалистички концепт који је тако снажно деловао у касноантичком раздобљу а и ми га данас јасно распознајемо, омогућио је универзални смисао и рефлексije у иконографији са једне, и општу хетерогеност у стилском, функционалном, техничком и технолошком контексту – са друге стране на основу тога можемо констатовати слободнији приступ што као њена премиса, указује на касноантичку уметност. Не дакле на реликте уметности, антиквитете и евокацију историјског стила већ на савремено које се рађало на традицијама хеленства. Иконолошки поглед омогућио нам је дакле, да дубље сагледамо и разумемо касну антику у делима камене пластике што је од значаја за нашу основну тему – реинтерпретације Херакла – Херкула из *Romuliana*-е.

За даље истраживање веома је значајан феномен примарне рецепције. Како је дакле, дворски круг око тетрарха Галерија видео ово дело? Нема сумње да су Херакла велика дела начинила житељем Олимпа. Галерије, у тренутку подизања палате, са друге стране за собом је имао значајне војне подвиге. Осим тога „попут“ Херакла, Александра и Диониса походио је удаљене крајеве, боравио на истоку иједном речју – водио је живот који је све више личио на мит или се у њега могао претворити. Уметност је имала метод да такве атрибуције узвиси до мита а богови више нису били ни тако далеко нити тако недоступни као у време републике и раног царства. Император је, у тетрархијском раздобљу, преузимао позицију негде између богова и људи. Како су и хеленски богови „имали права и на грешке,“ таква чињеница може да амортизује и тамне мрље у биографији императора. Хероизам је постао јединствени критеријум деизације владара. Поистовећивања са божанствима, у Галеријево време, већ су постали део традиције. Римски императори су се идентификовали са традиционалним али и оријенталним божанствима, импровизовали културну праксу а уместо Јупитера, Минерве и Роме, на врху римског пантеона све више, налазили су се семитски и персијски богови особито у време



Сл. 8 Херкул Фарнезе

Антонина. „Тада је за бар неколико година у римском пантеону почасно место заузео Елагабал, захваљујући лудом младићу који је седећи на престолу света узео име свог бога, а чији је у исто време био и свештеник. Када је овај Антонин Базијан пренео из Ермеса у Рим црни камен (између 218. и 222.), изгледало је то као крај теокрасије. Нови бог је добио велики храм и приношене су му огромне жртве, а ускоро је добио и жену. Цар је, наимае, донео из храма у Картагини кип и блага небеске богиње и удао је за Елагабала, што са становишта митологије није било противуречно. Рим и Италија морали су чак да свечано прославе овај брак.¹⁶

Преношење статуе Херакла – Херкула у *Romuliana*-у из неког клесарских радионица или на места где је већ био поштован, можда није имало култни смисао али је извесно да је реч о свечаном чину. Како је потврђено од стране кустоса збирке мр. Маје Живић из Народног музеја у Зајечару, испитивања су показала да је Херакле – Херкул сачињен од мермера са Пароса. Као погодан за обликовање у односу на меко и крупно зрнопароски мермер – показао се како према класичном начину моделовања длетом тако и кроз метод бушења. Радионица у којој је наш пример из *Romuliana*-е обликован морала је имати дугу традицију и веште клесаре високих уметничких домета.

Закључак

Неопходно је, интерпретације класичне хеленске иконографије у раздобљу касног римског царства схватити као уметност која се развијала у односу на претходне узоре. Такво схватање, потврђује контекстуализација (деификација у империјалном култу), нови методи обликовања и превођење митолошких синопсиса на њихове симболичне вредности. Иконографско и стилско преосмишљавање последица је унутрашњег духовног подстицаја касноантичког друштва.

Goran Janićijević

REINTERPRETATION IN ART AS AN ASSUMPTION OF THEORETICAL CONSTRUCTIONS ON AN EXAMPLE OF HELENIC – ROMAN HERITAGE

Reinterpretation of classical antique works in later periods is the defined starting point of researches where it has been found that at the same time it also represents an incentive for development of the theory of art. As closer to us, neoclassicism proved to be a suitable parameter (Mengs) and theoretical (Winkelman) interpretation of antiquity. The research is focused on reinterpretations in late antiquity art where it was established that they represent contemporary artifacts and not copies within the museological context. Such definition of late antiquity works of art created upon the Hellenic models, was given on the basis of an experiment in which were established sense, iconography and style elements of the fragmented sculpture of Heracles - Hercules from the imperial palace Felix *Romuliana*.

¹⁶ J. Burkhart, *Doba Konstantina velikog*, Sremski Karlovci – Novi Sad 2006, 159.