
Горан М. Јанићјевић

**КУЛТУРОЛОШКА ДИХОТОМИЈА
КАСНОАНТИЧКОГ ДРУШТВА ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ
ВЕЛФЛИНОВИХ АНТИТЕЗА**

Основне претпоставке тумачења

Аутономност историје уметности као дисциплине у оквирима тзв. хуманистичких наука у различитим раздобљима била је изражена у већој или мањој мери. Сродне али и „предметно удаљене“ науке и дисциплине укључиване су код посматрања и тумачења уметничких дела и процеса а из њихових традиција су неретко преузимане методолошке структуре и полазишта. Искушење стапања ове дисциплине са културолошком научно-истраживачком сфером у духу Варбургових тежњи¹ отвара питање односа историје уметности и културе на методолошком нивоу. Културолошка и филозофска позиција у историји уметности кроз допринос Буркхарта и Тена омогућила је увид у значајна својства предмета али су и начињене одређене омашке у његовом тумачењу.

Такве традиције у историји уметности иницирају поступке где су укључивани други елементи културе попут религијских, научних и етичких са циљем закључивања на основу аналогних феномена и из ове перспективе су тумачене одређене уметничке конституције. Тумачење културе одређеног раздобља на основу уметничких дела и онога што је историја уметности дознала из њих, са друге стране, представља ређу али не сасвим непознату традицију. Већ у оквирима бечке школе историје уметности полазиште је утврђено у артефактима где је Алојз Ригл препознавао елементе одређене уметничке воље. Појам *kunstwollen* управо представља уметничку рефлексiju синтезе колективно-несвесног, естетског осетила и дефинисаног етоса у одређеном раздобљу. У темељним одредницама бечке школе, преко иконографских анализа Макса Дворжака² може се уочити протоисторија иконографских ишчитавања са крајњим

¹ J. Bialostocki, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*, Zagreb 1986, 40.

² M. Dvořák, *Idealizam i naturalizam; Bečka škola povijesti umjetnosti*, Zagreb 1999, 81-185.



Сл. 1 Тиберије, мермер,
Археолошки музеј у Напуљу

Fig. 1 Tiberius, marble,
Archeological Museum, Naples

дометима у иконолошком „дешифровању слика“, како је Хенри Зернер дефинисао теоријске поступке Варбурга и Панофског.³ Несистематичност код савремених теоретских интерпретација и одређена методолошка „бесформност“ представљају критичне тачке у даљем развоју уколико се фокус на уметничким делима као допринос бечке школе не схвати као обавезујући правац истраживања. Иконолошко „декодирање слике“ као и иконишко „препознавајуће виђење“⁴ упућују на „пиктуралну конституцију предмета“ са значењем које се потенцијално може упоређивати са аналогијама из других уметничких и вануметничких сфера. Крајњи рефлексии ове традиције уочавају се у поступку који је, приликом иконолошког ишчитавања музеолошке целине логора Аушвиц примењивао Жорж Диди Хуберман,⁵ што му је омогућавало закључке о реконструкцији живота из времена постојања логора али и после тога све до данас. Хуберманов „иколошки времеплов“ представља показатељ доприноса историје уметности ширим културолошким истраживањима.

Примена традиционалних историјско-уметничких тумачења у ширем културолошком контексту, међутим, у великој мери укључује и **елементе уметничке саморазумљивости** како је то дефинисао Ханс Георг Гадамер.⁶ Такву *саморазумљивост* омогућавао је процес настајања, развоја и трајања уметности у оквирима одређених култова. Исцрпљивање традиције под којом се подразумева хришћанска култура у оквирима западноевропске цивилизације довело је до одређеног укидања саморазумљивости на нивоу уметничких дела те се, у односу на традиционалне методе, постављене озбиљне препреке у тумачењу савремене уметности, где се, услед хетерогености на нивоу индивидуалних уметничких експресија, доводи у питање њихова универзалност и доследност. Такође је отежавајућа околност и то што је, у међувремену, уметност постала свесна себе (као уметности) тако да ни за генија који непосредно ствара дело нити за перципијента она више не представља свечано извођење одређеног мита (култа) и основ међусобног разумевања. Може се закључити да су процеси „стицања самосвести“ и „губитка саморазумљивости“ међусобно повезани из чега су потекле идеје **о крају историје уметности** какве се уочавају код Хегела, Гадамера и Ханса Белтинга.⁷ То је свакако рефлектовано и на нивоу данашњих посматрања историјских стилова и уметничког наслеђа, међутим, када се истражују садржаји „старије-уметности“ и историјског метода околности су нешто другачије. У односу на предмет

³ J. Bialostocki, *нав. дело*, 35.

⁴ M. Imdahl, *Ikoničke studije moderne umetnosti*, Cetinje 2005, 7-55.

⁵ G. Didi Huberman, *Kore*, Zagreb 2012.

⁶ Х.Г. Гадамер, *Европско наслеђе*, Београд 1999, 44-45.

⁷ H. Belting, *Kraj povijesti umjetnosti?*, Zagreb 2010, 197-222.

каснoантичка уметност, у светлу могућности традиционалног теоријског метода заснованог на Велфлиновим открићима, такве се претпоставке не морају узети као релевантно инхибирајуће, али је потребно обратити пажњу на измењеност перспективе.

Управо је питање саморазумљивости, односно „себеоткривања“ на аутентичан начин, кључно у тумачењу каснoантичке уметности и културе и тамо где се тежило одговору, као у радовима Ригла⁸ и Геркеа,⁹ били су омогућени неочекивани закључци којима је разрешавана „њена мистерија“. Увођење Велфлина и бечке школе, на основу фокуса на појму „стил“ своје оправдање налази у извесној аналогiji **метода** и одабраног **предмета**. Оперативна структура Велфлиновог метода схваћена је као потенцијал у тумачењу каснoантичких артефаката. У односу на позитивно искуство примењивања иконолошке структуре Панофског у тумачењу каснoантичког наслеђа, Велфлинових **пет појмовних парова** препознати су као извесна аналогija антитетичком карактеру уметности касне антике.

Проблем дихотомне структуре одређеног стила представља отежавајућу околност у његовој теоријској рецепцији и интерпретацији али уколико се открије кључ за разумевање начина на који је превазилажена на креативном нивоу, у смислу постизања унутрашњег јединства, како су то дефинисали естетичари и Ханс Зедлмајер,¹⁰ тада теоријски метод може рефлектовати на дубље и прецизније тумачење. Дихотомија визуелних уметности каснoантичког раздобља у религијском, уметничком, филозофском и етичком контексту, (што представља и највећу недоумицу у теоријском тумачењу), исказује се на нивоу изражених појмовних антитеза. Овај антагонизам, са друге стране, представљао је снажан генерички подстицај уметности наведеног раздобља због чега је потребно да буде схваћен и као полазиште теоријске интерпретације. У том контексту, фокус који је Велфлин дефинисао као „двоструки корен стила“ могуће је проширити у правцу феномена „двоструки корен иконографије и стила“, што у односу на карактер каснoантичке уметности и Геркеово тумачење налази своје оправдање. Реч је о синтези империјалног програма и народне уметности. Док се, у случају прве, (Сл.1) тежило *реинтерпретацији класичних хеленских приказа* богова и хеленистичких принчева као основу за иконографију дивинизације и деификације римских императора, у другој је, *буколика* препозната као идеал и есхатолошка претпоставка тзв. „малог



Сл. 2 Дионис, мозаик, III-IV век, FelixRomuliana, Зајечар

Fig. 2 Dionisys, mosaic, 3-4th century, Felix Romuliana, Zaječar

⁸ A. Riegl, *Spätromische kunstindustrie*, Wien 1927.

⁹ F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973.

¹⁰ H. Sedlmayr, *Umjetnost i istina – o teoriji i metodi povijesti umjetnosti*, Zagreb 2005, 143-147.



Сл. 3 Пијани Дионис,
мермер, Диоклецијанове
терме, Народни музеј У
Риму

Fig. 3 Drunken Dionysus,
marble, Terms of Diocletian,
National Museum in Rome

човека“. Но, у односу на формално-стилске интенције и карактеристике, међусобна повезаност два корена огледала се на нивоу тежњи ка изоловању и кубичном затварању форме што је требало да укаже на индивидуалитет модела, неку врсту посебности и есхатолошке претпоставке егзистенције личности. Постојаност свести о природном пореклу облика упркос идејама о натприродним видовима постојања и појављивања омогућавала је опстанак натуралистичких рецидива хеленства и римског веризма и није било необично, да се, на основу таквих крајности оствари ново уметничко јединство. Изразити пример стилске дихотомије представља мозаик са приказом Диониса из тетрархијске палате *Felix Romuliana* (Сл.2) Положај фигуре указује на иконографску мешавину императорске интронизације и пастирске буколике а заједнички основ се огледа у митолошком синопсису заснованом на херојству, природном свеобнављању и елисејско-есхатолошком усмерењу. Дионис на овом мозаику има торзо атлете за разлику од већине представа са дечачким телом (Сл.3) и грацилним чак феминизираним кретњама, које се ослањају на аполонијски тип где је долазило до издуживања фигуре и танких стопала. Гамзиградска представа Диониса са херкулијанском мускулатуром има мали број аналогја попут статуе из Лаодикије (музеј Хијерополиса) (Сл.4) и по свему судећи рефлектује схватање императорске деификације засновано на **идеји** да хероји постају богови а таква анабаса је могућа и скоро сваком смртнику. Они изван империјалног круга, у смиреном положају фигуре код Диониса су препознавали његов сотеролошки смисао на сличан начин какав је касније рефлектован у приказима Христа као Доброг пастира (Сл.5) и учитеља.

Полисемичност која се открива у сведеном приказу што је својствено источним уметничким дометима повезује античку са хришћанском културом на иконографском плану и у контексту развоја на основу стила.

Двоструки корен стила уочава се на нивоу спољашњих манифестација, у начину на који је приказана форма: док су у обради торза и листова винове лозе примењивана тонска тј. валерска решења (у односу на искуство тактилног опажања и схватања форме) код приказивања црвене драперије, косе и леопарда који извирује вероватно испод трона, доминира колоризам на нивоу основног тона, појачане контуре и декоративних шара, што ове облике предочава перципијенту као потпуно издвојене (из основне равни) и кубично затворене. У томе се огледа прва Велфлинова појмовна антитеза дефинисана као **линеарно-сликарско**. „У уметности ови појмови свакако имају своје трајно право. Постоји један стил, који битно објективно настројен, ствари схвата по њиховим чврстим, опипљивим односима и жели да их доведе до дејства на основу тог схватања. А постоји, у супротности са овим, један стил који, више субјективно настројен као темелј

представљања узима ону **слику** у којој се опажљивост оку чини као стварност и ако она са представом правога лика предмета има сасвим мало сличности¹¹. Велфлинов исказ рефлектује начелно схватање да тонско-тактилни модел приказује ствари „какве јесу“ док колористичко-оптички предочава их „како изгледају“. Касноантичка уметност управо представља значајан корак од линеарног пластично-тактилног ка колористичко-сликарско-оптичком моделу што као *iconic turn* у великој мери рефлектује преокрете у култури као и у односу на касноримски етос и естетику. Стоицизам и епикурејство потискивани су неоплатонизам и неопитагорејством а телесни доживљаји и *aestesis* – духовним стремљењима оличеним у синкретичкој есхатологији. Плотин је у *Енеадама* чак тврдио да итиофалички Херме: „...има орган стварања који је увек спреман, (Сл.6) објашњавајући тако да је „умствени појам“ родитељ опажајних (предмета) и показујући бесплодност материје која увек остаје иста преко оних бесплодних који је окружују“. (Енеаде 3, 1,9,26.)¹² Велфлиновим појмовима објашњен, овај *cultural turn* „доживљају на основу додира“ јасно супроставља „доживљај гледања“.¹³ Тиме се, а још већој мери преко Платинових рефлексија, мистагошки тумачи бит реглигијског синкретизма у касном римском друштву. Сви стари хеленски и римски богови укључујући и оријентално-импортоване били су обухваћени монотеистички схваћеном онтологијом и универзалним сотеролошким митом.

Следећи Велфлинов појмовни пар **површина-дубина** у контексту касноантичког *iconic turn* не треба да завања услед начелне тенденције да се пластични модел поистовећује са феноменом дубине а сликовно-оптички са површинским предочавањем облика. У првом случају, у ствари, реч је о форми која се конституише из низа тактичних сензација (Сл.7, 8) које су омогућене управо на површини облика док *композиција маса* у касноантичком моделу (Сл.9) подразумева кохезију форме према дубини као и непрекидно простирање. Данашње схватање просторне дубине потиче из искустава тзв. *централне перспективе* и подразумева пропорционално умањивање или скраћења облика на основу њиховог удаљивања од перципијента. Старији облици приказивања просторне дубине заснивани су на сугестији раздвојености *основне равни* као репрезента простора и тзв. *горње равни* где су предочени облици. У касноантичкој просторној синтези, ова два принципа (површина-дубина) хармонијски су усаглашавани. Сценографска решења, уочљива



Сл. 4 Дионис и Сатир, мермер, (римска копија), Музеј Хирополис, Памукале, Турска

Fig. 4 Dionysys and Satyr, marble, (Roman copy), Hierapolis Museum, Pamukkale, Turkey

¹¹ H. Velflin, *Osnovni pojmovi iz istorije umetnosti; problem razvitka stila u novijoj umetnosti*, Sarajevo 1958, 29.

¹² Plotin, *Eneade III*, Beograd 1984, 93.

¹³ H. Velflin, *нав. дело*, 27.



Сл. 5 Христос
учитељ, мермер,
Ватикански музеји,
Рим

Fig. 5 Christ the
Teacher, marble,
Vatican Museum,
Rome



Сл. 6 Херма,
мермер,
Народни музеј,
Рим

Fig. 6 Herma,
marble,
National
Museum, Rome

на рељефима са Константиновог славолука, где је дубина сугерисана повећаним бројем регистара између основне и горње равни за савременог перципијента представљали су логичан приказ како простора тако и облика који су њиме обухваћени. Поистовећивање дубине са димензијом висине на приказима, у значењском контексту, налази своје аналогије и у касноантичком сотеролошком повезивању хтонске и целесталне сфере. Сличне идеје Плотин предочава у смислу постојања земље и неба „као овде и као тамо“, мислећи на будуће стање односно вечност (*Eneade*, V 7.12.20,15-23)¹⁴ Просторна дубина, како је то уочљиво на мозаику из Ромулијане такође је схваћена као „духовна вредност“; избељивањем основне равни и јасним маркирањем облика у нивоу горње, сугестија треће димензије помоћу облика замењена је претпоставком дубине а чињеница паритетног односа појединачних облика и међупростора утисак дубине омогућава а притом не угрожава идентитет појединачних облика. Тезу, да је у касноантичкој уметности просторна дубина филозофски схваћена изнео је један други „платоничар“, отац Павле Флоренски: „У суштини, то је онај сам начин на који способност представљања прелази од дводимензионалног опажања, искривљеног перспективом, ка просторном опажању,

тродимензионалном – јер је сама перспективност света представља, неки умски *додатак* дводимензионалном опажању“.¹⁵ Велфлинов појмовни пар *затворена форма-отворена форма* (тј. тектонско-атектонско) на иконографском и стилском плану открива смисао и порекло касноантичког симболизма и хијеретичности где форма перманентно тежи да превазиђе своје природно порекло а значење се преноси на нешто друго, најчешће виши смисао. Велфлинов исказ да се „стил отворене форме свагда показује изван себе и жели да буде неограничен...“¹⁶ у великој мери открива смисао континуираног приказивања на основу синтезе мањих мотива у нешто, што по себи, делује неограничено, што је Ригл дефинисао као „бескрајни извештај“. Значењска дихотомија огледа се кроз примарни (ситнији мотив) и секундарни (крупнији мотив) слој. Тако нпр. вегетабилни симболи (лист лозе, акантус, бршљан итд.) представљају *парадигму обнављања живота* (у дионисијском контексту) а код њиховог умножавања значење се преноси на *непрекидно* тј. *вечно обнављање* или *трајање*.

¹⁴ Plotin, *Eneade VI*, 172.

¹⁵ П. Флоренски, *Смисао идеализма*, Београд 2000, 83.

¹⁶ Велфлин, *нав. Дело*, 127.

Појмовни пар *мноштво-јединство* Велфлин не схвата антитетички већ као потенцијалну синтезу какву у касноантичком стилу открива чувени платонизам $\mu\acute{\iota}\alpha \delta\acute{\iota}\alpha \rho\omicron\lambda\lambda\acute{\omega}\nu$, на основу родовске повезаности облика у правцу идентификације *universalia*. Такво схватање је обележило и средњовековно раздобље а у односу на касноантичку уметност, јасно указује на њен идеалистички карактер: „Знање је само тамо где се $\epsilon\nu$ проширује на $\rho\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}$, образујући „ $\epsilon\nu \kappa\alpha\iota \rho\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}$ “, како Платон одређује идеју; знање је само тамо где „ $\mu\acute{\iota}\alpha\nu \delta\acute{\iota}\alpha \rho\omicron\lambda\lambda\acute{\omega}\nu$ “, према другом Платоновом одређивању идеје или – користећи се Аристотеловим одређивањем идеје – знање је могуће тамо где је једно усмерено на мноштво, где се распростире на друго – где „ $\tau\acute{o} \acute{\epsilon}\nu \acute{\epsilon}\pi\iota \rho\omicron\lambda\lambda\acute{\omega}\nu$ “.¹⁷ Дихотомна структура Велфлиновог приступа и дуализам касноантичке уметности аналогни су и на нивоу појма „суштинско значење“. Изражавање смисла, одређене идеје или архетипа укључивало је антитезу где је циљаном појму додаван други са супротним значењем како би се коначни смисао откривао кроз компарацију или појмовну синтезу. Као што равнотежа није могућа у евокацији појма „дан“ без укључивања компаратива „ноћ“ (плима-осека) итд. тако су се касноантички ликовни архетипови заснивали на антитези два конститутивна елемента.

Тако је постепено актуализован и последњи Велфлинов појмовни пар, *јасност-нејасност* што се, на нивоу касноантичког стила исказује у односима *класично-антикласично* и у чему почива заматка енигматских иконографских схема у овом раздобљу. (Сл.10) Ову антитезу могуће је разумети из херменеутичарске перспективе Гадамера где је једно уметничко дело схваћено као непрепознатљив склоп, чије се декодирање заснива на бројним познатим елементима.¹⁸ Јасноћа и нејасност стога се могу истраживати на нивоу идеје и на нивоу форме, односно, њихово јединство представља основ уметничке конституције, хегеловски дефинисане као „чулно сијање идеје“.

Велфлинова стилска дихотомија у свом елементарном значењу указује на два принципа који су се смењивали кроз историју и раздобља културе а уметност их је парадигматски нормирала. Извесно је реч о могућој платформи за структурално посматрање касноантичке уметности, која је тек назначена у разматрању функционалности Велфлинових појмова. Сваки појединачни артефакт као репрезент овог раздобља потенцијални је предмет посматрања и тумачења на основу антитетичног појмовника који је



Сл. 7 Рађање Венере, мермер, (римска копија), Народни музеј, Рим

Fig. 7 The Birth of Venus, marble, (Roman copy), National Museum, Rome



Сл. 8 Рађање Венере, мермер, (римска копија), Народни музеј, Рим

Fig. 8 The Birth of Venus, marble, (Roman copy), National Museum, Rome

¹⁷ Флоренски, *нав. дело*, 56.

¹⁸ H.G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, Zagreb 2003, 233-247.



Сл. 9 Тетрарси, порфирит, IV век, Базилика Светог Марка, Венеција

Fig. 9 Tetrarchs, porphyry, 4th century, St. Mark's basilic, Venice



Сл. 10 Лавиринт, мозаик, Вестибил царске палате Felix Romuliana, Зајечар

Fig. 10 Labyrinth, mosaic, vestibule of the imperial palace Felix Romuliana, Zaječar

дуалистичких оријенталних култова у контексту пројављивања монотеистичких идеја које су утирале пут хришћанству.

аутор примењивао пре-тежно на уметничким традицијама ренесансе, барока и неокласицизма. Једна „ретроградна примена“ у односу на подударност са поетиком, овај метод квалификује и за тумачење старијих стилова, нарочито касноантичког. Уз извесне потврде у виду Риглове тезе да се у сваком раздобљу испољава одређена *kunstvollen* Велфлинов дуализам је потребно озбиљније узети у обзир. У касноантичком раздобљу уметничке хипотезе указују на аналогне појаве у филозофији и теологији. Укупна политеистичка традиција прошла је кроз дуалистичку катарсу до идеје о *Једном* које се у мноштву открива, уз запажање да је Плотин тврдио да је „двојство по природи неограничено и вечно и да потиче од Једног“ (*Енеаде* 5, 1, 5)¹⁹ што објашњава популарност

Goran M. Janićjević

CULTURAL DYCHOTOMY OF THE LATE ANTIQUE SOCIETY
FROM THE PERSPECTIVE OF VELFLIN'S ANTITHESIS

The basis for the observation and interpretation of late antique art is recognized in Velflin's methodological structure based on conceptual pairs (linear-pictorial, surface-depth, closed form-opened form, multitude and oneness, clearness and obscurity). Based on the above concepts the author explained mainly masterpieces of the Renaissance, Baroque and Neoclassicism. Parallelism of the objects (late antique art based on the dichotomy of the iconography and style) and methods (based on the antithetical pairs) indicates the possibility of a „retrograde application and functionality in relation to the problem of interpretation“ of the old arts“. With several examples of late antique artistic production it is shown the direction and „meaning“ (based on the iconology, iconic and historical-artistic hermeneutics) as well as its comparison with similar ideas in the philosophy of Neoplatonism.

¹⁹ Plotin, *Eneade* V, 12.