

Зоја Бојић

Институт за књижевност и уметност

Београд

ЛИКОВНЕ УМЕТНОСТИ ЕВРОПСКЕ АНТИКЕ И ПОЈАМ УТОПИЈЕ КАО ИМАГИНАРНОГ ПРОСТОРА

АПСТРАКТ: Ликовне традиције европске антике укључују како сачувана уметничка дела, било у оригиналу било у копији, давног и славног периода европске историје, тако и књижевна дела о ликовним уметностима која су за собом оставили антички историчари уметности. Антички историчари уметности већ су идентификовани.¹ То су Витрувије (1. век старе ере, *О архитџектџури*),² Плиније Старији (1. век наше ере, *О уметности*),³ Филострат Старији (2. век наше ере, *Слике*), Филострат Млађи (3. век наше ере, *Слике*),⁴ и Калистрат (3. или 4. век наше ере, *Ојиси скулптурџ*).⁵ Богатство аутентичног ликовног материјала које нам ови антички писци предочавају углавном се није сачувало у облику у ком је постојало у њихово доба. Тај помињани ликовни материјал који можемо само да замислимо може да се упореди с постојећим, сачуваним ликовним делима европске антике створеним широм Медитерана, чиме се ствара једна

¹ Зоја Бојић, *Антички историографи уметности и Калистрат, О скулптури*, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, 2017.

² Витрувије, *О архитџектџури*, превод са латинског, предговор, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, 2009. Сви цитати Витрувија у овом тексту преузети су из овог издања.

³ Плиније Старији, *О уметности*, предговор, избор текста, превод са латинског, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, 2011. Сви цитати Плинија Старијег у овом тексту преузети су из овог издања.

⁴ Филострат Старији, Филострат Млађи, *О сликарствџу*, превод са грчког, предговор, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, 2013. Сви цитати Филострата Старијег и Филострата Млађег у овом тексту преузети су из овог издања.

⁵ Зоја Бојић, *Антички историографи уметности и Калистрат О скулптури*, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, 2017. Сви цитати Калистрата у овом тексту преузети су из овог издања.

обухватнија слика настанка, постојања и трајања ликовних традиција европске антике. Једна од тих традиција је жанр-пејзажа који посебно у уметности европске антике може да у себи садржи појмове непостојећег, оностраног и идеалног простора од којих неки примери могу да се назову представама Утопије.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Утопија, пејзаж, имагинарни простор, етерични простор, ликовне уметности европске антике, историчари уметности европске антике, Ара пакис.

Појам утопије или земље Утопије може да се разуме на много различитих начина откако је ову реч сковао Томас Мор (1477–1535) у свом делу *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* објављеном 1516. године. Уколико се схвата у смислу у ком га је Мор даље користио да означи идеално државно и друштвено уређење, онда на тај појам, који је још увек неименован, наилазимо код Платона у дијалогу *Закони* (посебно 4) и у дијалозима *Држава* и *Државник*. Уколико се схвата у смислу непостојеће географске одреднице за којом човечанство вапи а која наравно остаје недоступна, описе овог непостојећег самодовољног места сакупио је и интерпретирао Умберто Еко у својој *Историји митских земаља* у поглављу „Утопијска острва”⁶ пошто заиста земља Утопија може најлакше да се замисли као острво одвојено од остатка човечанства. И Платонова неименована Утопија⁷ и Морова идеална земља својим ауторима служе да објасне идеално државно и друштвено уређење, које обојица детаљно описују. У ликовним уметностима представе таквих утопија готово је немогуће извести због великог броја различитих сцена идеалног живота Утопије које би морале да се симултано одвијају на свим нивоима. Заиста, Еко је као ликовне илустрације утопија у издањима помињане књиге на више језика махом изабрао оне из неколико издања Морове *Утопије*, иако је такође направио ликовну паралелу с представама Небеског Јерусалима помињаног у другим поглављима исте књиге, чиме је додатно нагласио идеју о утопији пре *Утопије* у историји различитих европских култура. Међутим, философски, теоријски и књижевни списи с једне стране и ликовна пракса с друге стране нису обавезно међусобно одређени. Ликовне традиције европске антике појам утопије као и појам Утопије укључују на начин који одговара ликовној уметности. И даље идући трагом дефиниције Утопије као идеалног државног и друштвеног уређења, показује се да се у историји европске уметности детаљно и компликовано представљање ако не идеалне а оно макар добре управе појављује у чувеном тематском дублету фресака Алегорије и ефектима

⁶ Умберто Еко, *Историја митских земаља*, Вулкан, Београд, 2016, 305–326.

⁷ Иако Платон помиње митску земљу Атлантиду у дијалозима *Тимај* и *Критија*, Атлантида не може да се схвати као претеча Утопије.

добре и лоше управе које је израдио сликар Амброђо Лоренцети (око 1290. – 1348) током 1338. и 1339. године у Градској кући, Palazzo Pubblico, у Сијени (репродукција 1, 2, 3).⁸ Овде је сликар прибегао истом композиционом решењу наратива испричаног кроз континуирану радњу по хоризонталним тракама композиције као и његови римски узор, клесари наративних рељефа попут оних на Трајановом стубу у Риму, после 106. а пре 113. године, или, упадљивије, они на Тријумфалном луку Септимија Севера такође у Риму, из 203. године. Разлика је у томе што тематски Утопија из Сијене представља контраст колико симултаним сијенским сценама Лоше управе толико и представама војних похода и тријумфа помињаних узора из римске уметности. Да би се разумела, да би уопште постојала, Утопија овде мора да се дефинише само кроз своју супротност.

Двадесетак векова пре нашег сијенског примера, Хомеров опис Ахилејевог штита,⁹ *Илијада*, певање XVIII, 478–606¹⁰ читаоцима представља вероватно најраније непостојеће ликовно дело које је установило ову (књижевну) тему контраста добре и лоше управе као последице мира, или рата. Стихови којима Хомер описује изглед рељефа који је израдио бог Хефест сматрају се за најранију употребу описа, *екфразе*, уметничког дела.¹¹ То описано уметничко дело истовремено може да се схвати и као једно од најранијих изгубљених ликовних дела. Античка ликовна уметност није изнедрила друга дела ове теме која би се сачувала до данас али је могуће и вероватно да су таква дела постојала. Антички историограф уметности Филострат Млађи у свом опису слике 10. Пир или о Мижанима¹² каже да је на њој била насликана шира композиција у оквиру које је био детаљно насликан штит који је Хомер опевао. Филострат Млађи је писац који је у свом књижевном делу већ у Уводу сам рекао да описује она ликовна дела поред којих није могао да прође ћутећи, али није их ближе одредио и она ни данас не могу да буду идентификована.

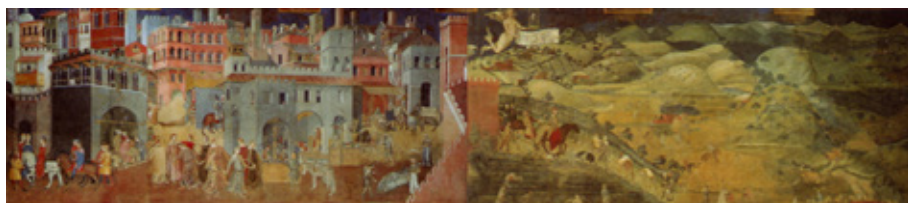
⁸ Лоренцети је за Салу деветорице у Сали Мира, у Палацо публику у Сијени, израдио фреске на три зида, од којих је два посветио сценама Добре управе, а један сценама Лоше управе, које на много начина упућују на сличне сцене које су, према предању, приказане на Ахилејевом штиту. О овим фрескама у Сијени вид. E. C. Southard, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico 1289 – 1539: Studies in Imagery and Relations to Other Communal Palaces in Tuscany*, Garland, New York, 1979.

⁹ После Патроклове погибије, Ахилеј је остао без штита који је позајмио Патроклу и који је Тројанац Хектор узео као ратни плен после Патроклове погибије. Будући делимично божанског порекла, Ахилеј је добио штит од самог Хефеста, који га је лично израдио и украсио рељефом.

¹⁰ *Хомерова Илијада*, превед Милоша Ђурића, Матица српска, Нови Сад, 1965.

¹¹ О Ахилејевом штиту вид. S. Scully, "Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight" *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 101, 2003, 29–47.

¹² Филострат Старији, Филострат Млађи, *О сликарству*, превод са грчког, предговор, избор репродукција и апарат Зоја Бојић, Завод за уџбенике и Досије студио, Београд, 2013, 280–286.



Сл. 1, 2, 3. Амброџо Лоренцети, *Алеџорија добре и лоше уйраве и њихове после-
дице у граду и земљи*, 1338–1339, Градска кућа (Palazzo Pubblico) Сијена

Свеједно, описана ликовна дела су могла да постоје, и у случајевима његових описа неких других слика у истом књижевном делу могуће је упоредити његов текст са сачуваним ликовним материјалом антике. Овде доносимо део Филостратовог описа слике 10. Пир или о Мижанима:

[...] Ако се добро погледа овај штит, видеће се да ништа од приказа у рељефу које је Хомер описао не недостаје, већ да ово уметничко дело приказује све што је Хомер дао [...]

Хајде сада да путујемо преко земље, оставивши више крајеве, и хајде да проучимо најлепше од свих ствари на земљи, градове. Како видиш, овде их је два. Који први желиш да објасним? Да ли светлости бакљи и свадбене химне, звук флауте и одзвањање китаре и покрети играча у ритму музике привлаче твоју пажњу? Такође, кроз врата видиш жене како се диве и ускликују од радости. То је венчање, мој дечаче, прво сакупљање сватова, и младожење доводе своје невесте. Нећу ни да покушам да опишем како су срамежљивост и жудња приказани на лицу сваке од њих, пошто је уметник указао на то да је за ово потребна велика вештина. Али гле! Ово је судница и суд заседа, и достојанствени старији људи на достојанствени начин заседају. А злато у средини, ова два талента, не знам шта је то осим ако, Зевса ми, може да се претпостави да је то награда за судију који ће изрећи пресуду. А шта је случај? Овде су два човека у средини, од којих један, верујем, подноси тужбу за крвопролиће, а други је, како видиш, оспорава, пошто тврди да није крив за оно за шта га онај оптужује, већ да је, пошто је платио крвни откуп, ослобођен кривице. Такође, видиш присталице сваког од ове двојице у две групе, који тапшу, већ према својој наклоности, али присуство чувара их обуздава и утишава. Према томе, ова сцена представља оно што се дешава између рата и мира у граду који није у рату.

Други град је опасан зидинама, као што видиш, и они који због старости не могу да се боре чувају зидине на смену, јер на неким местима борбе има жена, а овде су стари људи и чак и деца. А где су, молим, борци? Ено тамо можеш да их нађеш, људе који поштују Ареја и Атену. Пошто је значење овог уметничког дела, верујем, то што уметник показује да су вође богови тако што употребљава злато и приказује их крупног стаса, а на тај начин другима даје нижи положај.

Они одлазе у борбу, пошто су одбили захтеве непријатеља, а то је да се богатство града подели с њима, а ако се не би тако поделило – да то благо буде награда победнику боја. Зато праве заседу на овој страни, а на то, чини ми се, указује грмље по обали реке, где видиш наоружане људе. Али им неће бити могуће да имају користи од ове заседе, јер је војска нападача послала извиднике и разматра како да изнесе благо. Заиста, овде видимо пастире како скупљају стада уз музику свирала.

Зар једноставни и домишљати, и заиста брђански звуци њихове музике не допиру до твојих ушију? Али је ово последњи пут да

свирају, и због тога што нису свесни завере против њих они гину, како видиш, јер их је непријатељ напао и одвео део њихових стада као део ратног плена. Вести о овоме шта се догодило стигле су до људи у заседи, и они устају, и на коњима јуре у бој, и можеш да видиш да су обале реке прекривене људима који се боре и бацају копља на непријатеља.

Шта да кажемо за ова створења која пролазе тамо-амо међу борцима и за ону утвару чији се лик и одећа црвене од усирене крви? То су Ерида и Кидоимос, а трећи је Кер,¹³ коме се покорава све у рату. Пошто видиш да она не прати било какав смер, већ баца једног човека који још није рањен међу непријатељске мачеве, леш другог човека, који је био испод ње, одвлачи, а трећег подстиче да настави да се бори иако је рањен. А војници, они су тако страшни у свом нападу и по њиховом страшном погледу, да ми се чини да се уопште не разликују од живих људи који су заповедници боја.

Али, погледај поново на дела мира. Ово је очигледно свежа земља, која ће се трипут орати, мислим, ако може да се суди по броју орача, а на пољу орач често враћа упрегнуте волове, пошто га на крају бразде чека чаша вина, а рало изгледа да како оре земљу, претвара злато у црницу. У следећој сцени видиш имање, а мислим да можеш да закључиш да је краљево, и краља чију радост показује сјај његових очију.

Разлог за његову радост не мора да се далеко тражи, јер то да је жетва знатно већа од сетве показују радници који ужурбано косе жито и они који увезују исечене класове у снопове, док им други ревносно доносе још класова. Ово храстово дрво ту стоји усиљено и не безразложно, јер испод њега је богата сенка за освежење оних који се уморе од рада, а онај дебели во тамо, кога су они гласници тамо посветили за жртвовање, одређен је за обед испод храста за оне који раде на жетви жита. А шта кажеш за ове жене? Зар ти не изгледају да су пуне узбуђења и да једна другу подстичу да месе пуно јечменог хлеба за обед жетелаца?

А ако затреба и воћа, овде имаш виноград, златан од лозе и црн од гроздова. Тамноплава боја у јарку је, ја мислим, средство уметника да укаже на његову дубину, и није ти тешко да препознаш у слоју олова ограду која окружује лозу. А оно сребро у винограду, то су притке које придржавају лозу отежалу од плода да се не савије према земљи. А шта би рекао за оне људе који беру грозђе?

Пробијајући се кроз тесне пролазе, они гомилају гроздове у корпе, пријатни људи оног старосног доба које одговара њиховом послу. Јер младићи и девојке се крећу у ритму, кораком Еуена и Бакха док им овај други даје ритам, кога сигурно препознајеш не само по његовој китари, већ и зато што изгледа да певуши уз звуке китаре. А ако погледаш и ово стадо говеда које напредује према својој паши у пратњи говедара, нећеш се дивити боји, иако је цела сцена од злата

¹³ Ерида, Кидоимос и Кер су Неслога, Метеж и Зла Коб.

и олова,¹⁴ већ томе да скоро можеш да чујеш краве како мучу на слици, и томе што се чини да река по чијим су обалама те краве производи звук заплускивања – зар то није врхунац живописности?¹⁵

А за лавове, чини ми се да нико не може довољно да опише ни њих ни бика испод њих, јер бика, који се чини да риче и да дрхти, раздиру лавови који су се већ дочепали његове изнутрице. А ови пси овде, мислим да их је девет, прате стадо, и по заповести говедара који их подстичу јурцају на лавове, покушавајући да их уплаше лајањем, али се не усуђују да им приђу ближе иако их говедари подстичу и на то. А видиш и овце које скачу на оној планини, и торове, и појате, и оборе, и ту ћеш препознати дом овог стада.

Још једна сцена преостаје, мислим – ова овде група играча, као она група коју је Дедал,¹⁶ кажу, дао Аријадни, Минојевој кћерци. Шта представља ова уметност? Младићи и девојке играју. Али, очито нећеш бити задовољан док ти не дам тачан опис њихове одеће. Девојке су обучене у фини лан и носе златне круне на глави, док младићи носе fine танке хитоне, а на боковима су им златни мачеви на сребрним каишевима. Али, како се померају у круг, погледај шта је сликар постигао – замишљаш обртање точка, рад неког керамичара који испитује свој керамички точак да види да ли се тешко окреће. И како опет напредују у редовима, прилази им мноштво људи на којима се види како су весели, пошто ми се чини да неки од њих овде у средини, који изводе плесне фигуре и показују разне врсте плеса, очигледно задивљују играче. Слика мора на рубу круга није море, мој дечаче, већ треба да замислиш да је уметник насликао Океана да представља границу земље представљену на штиту. Довољно сам ти рекао о сценама рељефа.

А сада окрени поглед на саме младиће и погледај код кога је победа. Јер гле, Еурипил лежи, пошто га је Пир смртно ранио у пазуху, крв му истиче у потоцима, а он лежи без јаука, испружен на земљи, пошто је пао, такорећи пре него што га је погодио ударац, тако смртносна је била његова рана. Пир и даље стоји у покрету ударања, с руком још увек прекривеном обилном крви која капље с његовог мача, када Мижани, који мисле да је ово неподношљиво, напредују према младићу. Али се он, гледајући их мргодно, осмехује и заузима положај против њихових бојних редова, и несумњиво ће ускоро сахранити Еурипилово тело тако што ће преко њега насламати брдо мртвих тела.

Ово супротстављање ратних и мирнодопских околности снажно дефинише колико ужасе рата толико и идеално уређење идеалног

¹⁴ Штит је израђен од метала.

¹⁵ Ово је пример употребе синестезије код Филострата Млађег, где он указује на то да синестетичко уметничко дело представља 'врхунац живописности'.

¹⁶ По предању, а како је то забележио и Плиније Старији, Дедал је први скулптор, који је тако био вичан скулптури да су се његове фигуре покретале. Живео је на двору краља Миноја на Криту, где је за њега израдио и Лавиринт. Принцеза Аријадна је Минојева кћерка.

града, односно идеалног живота у миру. Осим овог књижевног описа ликовног дела, односно кроз историју књижевности Хомеровог описа ових сцена, из античке ликовне уметности сачувала су се малобројна дела која би дословно и експлицитно приказивала мирнодопску Утопију, док су сцене ратовања и разарања, укључујући сцене војних сукоба, опсаде града и пљачкања природне теме наративних рељефа тријумфалних славолука и стубова римских војсковођа, односно царева. Међу таквим примерима су помињани рељефи с Трајановог стуба који је постављен 113. године и где се приказују сцене битака римске војске против Дачана, као и рељефи исте теме и из истог периода који се као сполија налазе на Константиновом славолюку, али и панели у рељефу који приказују само тријумфалну поворку, то јест резултат успешног војевања, с Титовог славолюка који је подигнут 82. године у Риму а којим се прославља Титово заузимање Јерусалима 70. године. Иако катарзу после таквих сцена битке и тријумфа римског цара представља финална сцена у којој цар по повратку у Рим дели новац окупљеном народу, овакве сцене не упућују на идеју о будућем периоду благостања у миру, већ Римљанима указују на оправданост и корисност царевих (будућих) освајачких ратова. Мир је мир само као *raх romana*.

Помињана малобројна сачувана ликовна дела која приказују благостања мира која се достижу само добром управом и нису дефинисана сценама страхаота рата представљају такође римске јавне споменике и у директној су вези с владаревим војним тријумфом после ког настаје период добре владавине у миру и просперитету. Најранији такав пример је Августов олтар мира *Ara Pacis* у Риму из 9. године старе ере, архитектонско дело чије рељефне сцене на спољним зидовима укључују алегоријске представе благостања као и фризове који представљају групни портрет Октавијана Августа с римским званичницима и с његовом широм породицом. О ликовном представљању простора Утопије овог скулптуралног дела биће више речи касније у овом тексту. Овде је значајно да подсетимо да је Августов олтар мира изграђен после грозног периода грађанских ратова који су са собом повукли и експанзију Рима. Наш други и хронолошки последњи такав значајан пример је укупна иконографија Константиновог славолюка у Риму чији је централни и кључни елемент рељефни пано који приказује цара Константина, фланкираног фигурама ранијих царева Марка Аурелија и Хадријана, како окупљеним Римљанима држи говор, из око 315. године. И овде је значајно да подсетимо да је Константинов тријумфални славољук изграђен да обележи прву деценију његове владавине 315. године, односно његову недавну војну победу над тада владајућим римским царем Максентијем у бици код Милвијског моста у јесен 312. године,



Сл. 4. Непознати уметник, камени рељефни пано који приказује *oratio*, северна страна Константиновог славолука, Рим, 315, *in situ*

то јест, као што је био случај с назнаком утопијског благостања које Риму доноси Октавијан Август на Ара пакис, да обележи завршетак грађанског рата и прослави период будуће срећне владавине његовог победника. Помињани централни пано који је исклесан у Константиново време и један од ретких који није сполија с ранијих царских споменика кроз историју владавина „добрих царева” и који приказује сцену једног од стандардних тематских категорија римских тријумфалних рељефа, *oratio*, цара Константина како држи говор народу (репродукција 4), одговара следећим речима цитираног текста Филострата Млађег:

Али гле! Ово је судница и суд заседа, и достојанствени старији људи на достојанствени начин заседају. ... Према томе, ова сцена представља оно што се дешава између рата и мира у граду који није у рату.

Како је то речено, у ликовним уметностима Утопија не може да се разуме као идеално државно и друштвено уређење представљено, као у књижевности, детаљним сликаним или скулптуралним описима. Свеједно, утопија у ширем смислу у ликовним делима може да се појави у другачијем својству, као приказивање простора. Приказивање простора у историји уметности, укључујући историју уметности европске антике, појам је који се најчешће изједначава с појмом пејзажа, који може да у себи укључује додатне одреднице као што је то серија жанр-сцена које се симултано или секвентно одвијају у његовом оквиру. Према писању историографа уметности европске антике као и по очуваном материјалу, пејзаж може да буде изведен као позадина сликаног наратива или као доминантна карактеристика композиције. Пажљиво читајући помињане ауторе и пажљиво посматрајући традицију приказивања простора, у сачуваним делима античке ликовне уметности указује се идеја да је за античке уметнике простор представљао један од жанрова ликовног

изражавања али и да је био појам који су ликовни уметници приказивали по себи. Када на овај начин препознамо врсте приказивања простора у уметности европске антике, омогућава нам се и да дефинишемо категорију идеалног простора који може да се схвати као пејзаж утопије и, у одређеним случајевима, као простор који представља Утопију.

ПЕЈЗАЖ КАО СЛИКА УТОПИЈЕ

Сачувана ликовна дела европске античке уметности која представљају искључиво пејзаж, или жанр-пејзажа, малобројна су. Релативно су малобројна и дела која приказују пејзаж у оквиру веће композиције. Оно што је остало од грчког сликарства углавном је ограничено на представе грчког вазног сликарства. Оно што је остало од римског сликарства као и од мозаика су углавном композиције израђене за приватне наручиоце у разним деловима римског света. Известан број тријумфалних рељефа укључује пејзаж унутар приказаног наратива, а неки сачувани примери слободне стојеће скулптуре морају да се посматрају и као прикази пејзажа што се односи на скулптуру у простору, како су то помињали антички историографи уметности. Један такав пример је Калистратов опис скулптуралне композиције у 7. О статуи Орфеја из којег издвајамо један део:

[...] На Хеликону – то место је у осенченом гају посвећеном Музама – код бујице реке Олмеј и код тамно-љубичастог извора Пегаса, стајала је поред Муза статуа Орфеја, Калиопиног сина, статуа предивна да се гледа. Јер бронза се придружила уметности да роди лепоту, и статуа је сјајем тела указивала на музичку природу душе.

[...] Могао си да видиш како се бронза обликује у реке које теку од својих извора према песми и талас мора како се издиже да чује песму, и стене како се одушевљавају музиком коју чују, и сваку биљку у цвету која хита из свог окружења према Орфејевој музици. [...]

Бројна су приказивања Орфеја окруженог животињама у сликарству и мозаику хеленистичке и римске епохе, али оваква група статуа није се сачувала до нас. Ова композиција је по броју фигура знатно обимнија не само од уобичајених сачуваних представа Орфеја већ и од сачуваних група скулптура других тема или оних познатих из књижевних извора иако Паусанија у ix. 30, 4¹⁷ помиње сличну скулптуралну композицију Орфеја, поред кога је приказан и Телет, међу животињама зачараним његовом музиком. Иконографија ове велике композиција сачувана је у античком сликарству посебно у

¹⁷ Pausanias, *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 vols, Leipzig, Teubner, 1903.

зидном сликарству Помпеја, мозаику како у Италији и на Сицилији тако и у другим крајевима укључујући и римску северну Африку,¹⁸ и на рељефу, као и у подударном опису Филострата Млађег б. Орфеј истоимене слике. Насликани или у мозаику изведени простор у оквиру ког се дешава ова сцена приказан је једноставно, готово само назначен, али тако да указује на то да су и дрвеће и биљке окренули своје крошње и крунице ка Орфеју и његовој лири. О томе је Филострат Млађи оставио овакав запис у оквиру свог помињаног описа слике б. Орфеј.

[...] А сликар се усудио на нешто још упечатљивије, пошто је дрвеће, ишчупавши стабла из земље, ставио тамо да и оно слуша Орфеја, поставивши га око њега.

Тако бор и чемпрес, и јова и топола, и сво остало дрвеће окружује Орфеја с гранама међусобно уплетеним, као да се држе за руке, и тако је дрвеће, а да није потребна вештина човека, око њега саградило позориште, да би у њему птице могле да седе на гранама, а да он може да свира у сенци.

ПЕЈЗАЖ КАО ПЕРСОНИФИКАЦИЈА: АЛЕГОРИЈА УТОПИЈЕ

Пејзаж у античкој уметности може да буде изведен као алегорија неког простора и да представља стварну просторну одредницу. Један од уобичајених начина одређивања именованог простора као што су реке, мора, планине и предели су алегорија и персонификација. Области Тесалија Филострат Старији је посветио цео опис, као и реци Нил у опису 1.5 Патуљци.¹⁹ И према писању античких историографа уметности и према самом ликовном материјалу, река је увек приказана у мушком облику и има сопствене атрибуте који је идентификују, како се види на очуваним скулптуралним репрезентацијама реке Нил²⁰ и других река, Океана и других. У каснијој,

¹⁸ К. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman world*, Cambridge University Press, 2006.

¹⁹ Овај опис има своју паралелу код Плинија Старијег у XXXVI, 7 у опису слободне стојеће камене скулптуре реке Нил која је била изложена у храму.

²⁰ Поред оваквог представљања реке Нил популарна представа у римској уметности био је и такозвани нилотски пејзаж, обично на сликама израђеним под приватним покровитељством, и то у крајевима удаљеним од реке Нил, како на италском тлу, тако и у провинцијама. Међу таквим примерима има неколико мозаика из Куће Фауна у Помпеји, као и један већи каснохеленистички мозаик из Палестрине (старе Пренесте). Овај мозаик можда јесте а можда није био исти мозаик који помиње Плиније Старији говорећи о мозаичком поду који је Сула поставио у храму Фортуне у Пренести. Веза између овог мозаика и Филостратовог описа ове слике већ је установљена, вид. John F. Moffitt, "The Paestrina Mosaic with a Nile Scene: Philostratus and Ekphrasis; Ptolemy and Chorographia",

хришћанској и византијској уметничкој пракси ова традиција приказивања реке у људском обличју је модификована и може да се види у неким од представа реке Јордан. Посебно честе представе у уметности европске антике су приказивања морских божанстава, односно алегорија одређених мора, морских теснаца и мореуза који се појављују и у бројним записима античких историографа уметности, како се то види и према једином сачуваном Калистратовом опису слике а не скулптуре, 14. О слици Атаманта. О овоме сведоче и многа сачувана ликовна дела која укључују представу Нептуновог тријумфа, очигледно популарне теме подних мозаика у 3. веку у разним крајевима римског царства укључујући Антиохију, Зеугму, Сусу и Дугу. О овоме је упечатљиве пасаже оставио Филострат Старији, међу којима су запис о Истаму у опису 2.16 Палемон, запис о планини Китерон у опису 1.14 Семела, запис о иконографији реке Титареј и целокупни опис 2.14 Тесалија:

А Истам је, мој дечаче, насликан као божанство које се свом својом дужином одмара на земљи, а природа му је наложила да лежи између Егеја и Јадрана, као да је јарам постављен над два мора. Десно од њега је један младић, свакако Лехајон, а лево су девојке, и они представљају два мора, лепа и мирна, која леже поред копна које представља Истам. 2.16 Палемон

А [планина] Китерон је представљен као човек и жали што ће се на његовим падинама ускоро догодити несрећа, и на глави носи искривљени венчић од бршљана – пошто је невољно пристао на венчић. 1.14 Семела

И река се весели и ликује, а и даље је у уобичајеном ставу да се ослања на лактове, јер није уобичајено да река стоји усправно, узима реку Титареј, пошто је његова вода лака и питкија, и обећава Посејдону да ће тећи у току који је Посејдон направио. Тесалија израња а вода се већ повлачи. 2.14 Тесалија

ПЕЈЗАЖ КАО СЛИКА ИДЕАЛНОГ ЖИВОТА: ЖИВОТ У УТОПИЈИ

У оквиру представљања пејзажа у античкој уметничкој пракси, уметници су израђивали самосталне слике које приказују ведуте различитих предела. То је категорија пејзажа коју такође помињу антички историографи уметности, чији су се антички ликовни примери сачували и која постоји као традиција препознатљива у каснијој европској уметничкој пракси. У XXXV, 10 Плиније је забележио:

Zeitschrift für Kunstgeschichte, 60. Bd., Н. 2 (1997), Deutscher Kunstverlag GmbH München BerlinStable, 227–247. Данас се ово дело налази у палати Барберини у Палестрини, у близини Рима.

Лудије, такође, који је живео у доба покојног императора Августа, не сме а да се не помене пошто је он био први који је увео моду прекривања зидова наших кућа најпријатнијим пејзажима који представљају виле, тремове, декоративно баштованство, шуме, шумарке, брежуљке, рибаке, канале, реке, обале, и све што би срце пожелело, или фигурама људи који ходају, броде, или се крећу ка својим вилама, на магарцима или у колима. А и други могу да се виде како пецају, ловe или се окупљају. На неким од његових слика могу да се виде веома лепе виле, и путеви који воде до њих преко мочвара, где се виде жене како се ценкају с мушкарцима око цене коју би платиле да их пренесу на раменима, и мушкарци који се полако крећу клизајући се на сваком кораку и клечајући под теретом; и виде се безбројне друге теме сличне врсте, које одишу веселошћу и ванредно забавном досетљивошћу. Овај сликар је први осликао непокривене зграде с представама градова на мору, што је тема која је веома пријатна за посматрање, и то за незнатан трошак.

ПЕЈЗАЖ КАО СЛИКА НЕПОЗНАТОГ УТОПИЈСКОГ ПРОСТОРА

У списима античких историчара уметности и преко очуваног материјала показује се да овакви пејзажи укључују мање-више прецизну израду топографије места која је обично приказана из мноштва симултаних перспектива коју ћемо назвати свеобухватном вистом и у оквиру које се одвијају жанр-сцене. Свеобухватна виста подразумева слику на којој је представљен пејзаж било као доминантна тема било као окружење у оквиру ког је представљена композиција, на такав начин да приказује предео из више перспектива. У оквиру таквог приказивања простора указује се категорија пејзажа која од воде познатог и препознатљивог пејзажа постаје приказ непознатог а могућег простора. У овој категорији се налази опис Филострата Старијег Острва 2.17 који такође садржи и опис приказа више појединачних и једне доминантне жанр-сцене која је укључена у композицију. Овде издвајамо део тог описа који речима приказује слику непознатог идеалног, односно утопијског пејзажа:

(7) Прекривено бршљаном и лозом и виновом лозом, следеће острво је посвећено Дионису, али се додаје да Дионис сада није ту, сигурно прослављајући негде на копну, пошто је Силену поверио свете предмете на овом месту, а ти предмети су она цимбала тамо што леже наопачке и преврнуте златне чиније за мешање вина, и још топле флауте и утихнули бубњеви. Западни ветар изгледа као да подиже јеленску кожу са земље, а тамо су змије од којих су неке увијене око тирсова, а друге су, у пијаном сну, бакханткињама на располагању да их користе као појасеве. Од гроздова, неки су зрели да

пуцају, неки су потамнели, неки су још зелени, а неки изгледају као да пупе, пошто је Дионис лукаво смислио време лозе тако да може да стално убира жетву. Гроздови су толико богати да истовремено висе са стена и лебде над морем и птице, и са мора и са копна, лете да их кљуцају, пошто Дионис даје вино свим птицама осим сови, и само ту птицу истерује пошто она људима ствара предрасуде према вину. Јер ако мало дете које никада није пробало вино поједе јаје сове, оно неће волети вино до краја живота и одбијаће да га пије и бојаће се пијаних људи.²¹ Али ти си довољно храбар, мој дечаче, да се не бојиш ни Силена који чува острво иако је и пијан и покушава да ухвати једну бакханткињу. Она, међутим, не сме ни да га погледа, али пошто воли Диониса, она у својој машти замишља његов лик и види га, иако је одсутан, јер иако је изглед очију ове бакханткиње неодлучан, он свакако није без снова о љубави [...]

(10) Природа је у стварању оних тамо планина начинила да је ово острво густо обрасло и прекривено шумом високих чемпреса и јеле и бора, храста као и кедра, пошто је свако дрво насликано у свом облику. Ове области острва где има пуно звери обилазе ловци на дивљег вепра и на јелена, неки с копљима за лов и луковима. Ножеви и тољаге, мој дечаче, носе храбри ловци који нападају изблиза, а овде су мреже постављене кроз шуму, неке да окружују животиње, неке као замке, а неке да их ухвате у трку. Неке животиње су однесене, неке се отимају, неке су савладале ловца, свака млада рука је у овом подухвату и пси се придружују људима у дозивању, тако да може да се каже да се и сама Ехо²² придружује у весељу лова. Дрвосече се пробијају кроз високе жбунове и крешу их, и док један подиже своју секиру, други ју је забио, трећи оштри своју секиру која је отупела од тесања, следећи проучава дрво јеле процењујући га за јарбол брода, а још један сече младо и право дрвеће за весла [...]

(12) На овом острву смо се, мој дечаче, искрцали и, иако му не знам име, требало би да га назовем макар златним, да песници нису овај епитет насумице доделили свему лепом и чудесном. Оно је довољно велико само за малу палату, пошто овде нико неће орати ни гајити лозу, али је богато изворима, а некима од њих даје чисту хладну воду, а некима топлу воду. Онда да закључимо да је то острво тако добро снабдевено водом да се вода излива у море. А изворска вода, извори који жуборе и који високо скачу као из лонца изазивају таласе, а те изворе окружује копно острва. Чудна врела ових извора, да ли треба да се претпостави да извиру из земље или да су из мора одлучиће Протеј, који је овде пошто је дошао да пресуди о томе. Хајде да погледамо град изграђен на острву, пошто је ту заиста изграђен леп и сјајан град, не већи од једне куће, и унутра се одгаја краљевско дете, а град је његова играчка. Ту је позориште, довољно велико да прими њега и његове другове, и хиподром је саграђен, довољне ве-

²¹ О птици сови и култу Диониса вид. Grundy Steiner, "Owl's Eggs and Dionysus", *The Classical Weekly*, Vol. 44, No. 8 (Jan. 22, 1951), Classical Association of the Atlantic States, 117–118.

²² Нимфа.

личине да се мелитски псићи у њему тркају, пошто их дечак користи као коње и упрегнути су у јарам и кочије, а кочијаши ће бити ови мајмуни које дечко сматра за своје слуге. А онамо је зец који је тек јуче донесен у кућу, верујем, привезан љубичастим повоцем као пас, али се зец опири да буде везан и предњим ногама покушава да се измигољи из поводца, а папагај и сврака у исплетеном кавезу певају као Сирене на оном острву, сврака пева оно што зна, али папагај пева оно што су га научили.

Овај опис се издваја и из других описа Филострата Старијег и може да се схвати као опис више пејзажа приказаних на истој слици. Острво за које Филострат Старији каже да су се ту он и његова публика искрцали приказује слику у слици која се налази ван њеног доминантног тематског репертоара, пејзажа са жанр-сценама, али и ван репертоара других слика које он описује. Филостратов духовити обрт текста у последњем параграфу приказује духовиту природу укупне слике која као анимација нема пандана у сачуваном ликовном материјалу европске антике, али која се исказује у неким каснијим делима међу којима је вероватно најупечатљивији пример серија апстрактних слика шпанског уметника 20. века Хоана Мироа (1893–1983) од којих издвајамо *Анимирани пејзаж* из 1927. године, данас у Њујоршком Метрополитену (репродукција 5).



Сл. 5. Хоан Миро, *Анимирани пејзаж*, 1927, уље на платну, 129,5 x 194,9 cm, Метрополитен музеј, Њујорк

Непознати имагинарни пејзаж преузет из мита често је приказиван у сачуваним примерима римске уметности као што су то групе фреско-композиција из Помпеја које приказују имагинарне пределе Одисејевих путовања. Ову тему с *пејзажем у њозадини*, пишући о стиловима зидног сликарства Витрувије је хвалио у VII, v, 2 као изванредну тему погодну за украшавање зидова, посебно оних у дугим ходницима, што омогућава да се наротив наслика у секвентним сликама, у приватним кућама. Непознати и имагинарни простор је на сценама Одисејевих лутања у римској уметности представљен као заиста ван познатог искуства и обично га карактеришу хриди, необични планински врхови и, наравно, спорадичне имагинарне представе митских ликова Хомеровог предања као што су то сирене, Лестригонци или Киклоп.

У наставку истог Витрувијевог цитата помиње се сасвим другачија, супротна категорија приказивања простора, илузија:

3 Али се данас то што су сликари те ствари представљали према стварности презире као простачко. Сада се на зидним сликама радије представљају чудовишне ствари него да се стварни предмети прикажу какви јесу: уместо стубова стоје стабљике с уковрцаним лишћем и волутама, уместо забата – *appagineculi*, храмови стоје на свећњацима а на врховима њихових забата као из корена расту нежни цветићи на којима бесмислено седе људске фигуре, док су на неким стабљикама само полуфигуре, неке с људском главом а неке и с главама животиња.

4 Такве ствари не постоје и не могу да постоје и никад нису ни постојале. Јер, како може стабљика да стварно носи кров, или свећњак забат с његовим орнаментима, или да тако нежна, савитљива ствар као петелјка рађа час цветове, час полуфигуре? [...] Чињеница је да слике које не личе на стварност не треба да се хвале, па чак ни када су занатски одличне нема никаквог разлога да се прогласе за „добре” ако не опонашају предмете не нарушавајући законе стварности.

ПЕЈЗАЖ КАО ПРОСТОРНА ИЛУЗИЈА

Појам простора као илузије посебна је особина римског сликарства. Витрувије на много места говори о илузији у архитектури и о начинима на које може да се изведе извесни архитектонски изглед са циљем да се заварају око и ум. Он томе посвећује посебно оне делове свог текста где пише о мерама сразмере приликом грађења стубова и о оптичким варкама које треба постићи да би се постигла складност неке грађевине. У римском сликарству идентификована је категорија илузионистичке зидне декорације помпејанских вила

у којима се налазе прикази насликане и осликане архитектуре. Илузија у сликарству се, међутим, вероватно најбоље читава у постојећим, сачуваним представама Наркиса који се огледа у води и у одговарајућем тексту Филострата Старијег у 1.23 Наркис.

Језеро осликава Наркиса, а ова слика представља и језеро и причу о Наркису [...]

Ова слика толико је реалистичка да се на њој виде чак и капљице росе које капљу са цветова и пчела како слеће на цветове – а да ли је насликано цвеће преварило стварну пчелу или се ми варамо мислећи да је насликана пчела стварна, ја не знам. Али нећемо о томе.

А ти, Наркисе, тебе није преварила насликана слика, нити си задубљен у пигменте и восак, али ти не схваташ да те вода представља тачно онаквим какав си када гледаш у њу, нити можеш да прозреш извештаченост језера, иако ти за то треба само да климнеш главом или да промениш израз лица, или да само малкице помериш руку уместо што стојиш у истом положају. Али ти, понашајући се као да си срео друга, чекаш да он први направи неки покрет. Да ли то значи да очекујеш да ће језеро ступити у разговор са тобом? [...]

Оба Наркиса су идентична обликом и сваки понавља особине оног другог, осим што један стоји напољу док је други потопљен у језеру, пошто младић стоји изнад младића који стоји у води, то јест, који је у њега упро поглед који оставља утисак жудње за његовом лепотом.

Овде је језеро представљено као окружено пупољцима белих цветова на које слећу пчеле и дрвећем „које даје тирс” и као наткривено „виновом лозом и бршљаном и прелепим пузавицама” које надлећу птице. Поред језера је пећина испред које су старинске и грубе представе божанстава израђене од камена из тог краја. На тим статуама се види да су „неке од њих ... оштећене од времена, док су неке друге оштетила деца кравара и овчара док су још били мали и несвесни присутности бога”. Овај очигледно одавно ненасељени предео је стар и рустичан и ретко посећен.

Представе Наркиса, младића који се угледавши свој одраз заљубио у самог себе, уврежиле су се у европској уметности посебно од времена ренесансног сликарства. Иако многе такве касније представе прате антички мит, оне се не заснивају на слици какву нам приказује Филострат Старији.²³ Наркис је у овом опису приказан како се одмара прекрштених ногу и како види само свој лик, а не своју целу фигуру, у одразу на површини воде језера. Филострат Ста-

²³ Dora Panofsky, “Narcissus and Echo; Notes on Poussin’s *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art”, *The Art Bulletin*, Vol. 31, No. 2 (Jun., 1949), College Art Association, 1949, 112–120.

рији у једном претходном опису, 1.21 Олимп, указао је на начин на који се људска фигура одражава на површини воде. Чињеница да је приказао примену овог сликарског поступка на другом месту а не овде, указује на то да је своју пажњу овде усредредио на портрет Наркиса и на његов, условно речено, аутопортрет, односно одражавање само његовог лика у води. За Филостратове читаоце, овај опис представља двојни портрет, али за Наркиса његов сопствени одраз представља аутопортрет. На тај начин Филострат Старији се овде поиграва с перцепцијом и рецепцијом ове слике, односно у своју публику укључује, поред својих читалаца и виртуелних слушалаца, и сам насликани лик Наркиса.

Уметници антике, а свакако римски сликари, за свој предложак су узимали иконографију Наркиса каквом је представља и Филострат Старији. Ранији истраживачи већ су указали на књижевне изворе који се односе на ову иконографију²⁴ док о постојању таквог ликовног предлошка сведоче примери помпејанског зидног сликарства из првог века наше ере.²⁵ Посебно значајно је што постоје сачуване ликовне представе Наркиса као скулптуре. Међу њима је неколико копија Поликлетовог истоименог дела, што указује на грчку односно преримску традицију приказивања овог лика као скулптуре. И антички историограф уметности који је писао о скулптури, Калистрат, оставио је запис о приказивању Наркиса као скулптуре у 5. О статуи Наркиса. Према Калистрату, ова мермерна скулптура била је постављена уз „изванредно леп извор веома чисте прозрчане воде” у једном гају, то јест, скулптура је постављена у простору који јој идеално одговара. Овакав опис било би веома лако одбаци-ти као песничку слободу и плод пишчеве маште да се из антике нису сачувале мермерне скулптуре Наркиса које су свакако, да би могле да представљају овај митолошки лик, по природи ствари морале да бивају постављене уз површину воде. Скулптура Наркиса, нити сам тај митолошки лик, није имала познату култну намену. Тиме се рађа претпоставка да су скулптуре Наркиса бивале постављане у јавним или приватним парковима²⁶ где би уметничко дело и његово окружење били идеално одабрани или где би бивали прилагођени једно другом.

²⁴ Hérica Valladares, “Fallax Imago: Ovid’s Narcissus and the seduction of mimesis in Roman wall painting”, *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 27:4, 2011, 378–395.

²⁵ Наркис, из Куће Октавија Квртија, Помпеја II.2.2, после 62. наше ере, и Наркис из кубикулума Куће Лукреција Фронта, Помпеја V.4.а, после 62. наше ере. Код Филострата Старијег Наркис се ослања на копље, а таквим је представљен и на фреско-сликама из Помпеја.

²⁶ Patrick Bowe, “The evolution of the ancient Greek garden”, *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly*, 30:3, 2010, 208–223.

РЕАЛИСТИЧНИ ИДЕАЛНИ ПЕЈЗАЖ КАО СЛИКА СТВАРНЕ УТОПИЈЕ

Идеалан пејзаж у античкој уметности може да се разуме као представа утопије у ширем смислу. Тако схваћен пејзаж показује се на два начина. Један је онај који обележава представе башти у приватним кућама, а други је оличен у приказима слободног простора и често садржи митолошки наратив који помаже у означавању тог простора као ванпросторног и, често, ванвременог. Један, свакако најраскошнији пример слике баште у римској уметности, јесу фреске данас у Палацо Масимо деле Терме израђене за такозвану Ливијину вилу, кућу у Примапорти недалеко од Рима, такође познату по имену *Ad Gallinas Albas*, за коју се верује да је припадала последњој жени Октавијана Августа.²⁷ Фреске су изведене у подземној просторији виле која нема прозоре, већ само отворе врата и површине зидова, и приказују башту одсликану по свим зидовима од пода до таванице. Претпоставља се да је ова подземна просторија употребљавана током врелих летњих месеци и да је била осликана на овај начин да би боравак у њој био пријатнији, као да се седи у врту.²⁸ Та башта је у вечном цвету с реалистички приказаним растињем, цвећем, дрвећем, воћкама и птицама и приказује оно што је у природи немогуће, све врсте биљака у цвету и плоду истовремено.²⁹ Слика садржи и један кавез с птицом, насупрот многим различитим птицама које слободно лете по башти или се хране нектаром с неке од биљака. Тиме ова велика фреско-слика приказује простор који, иако реалистички изведен, не приказује стварну башту већ идеални простор ван простора, док истовремено цветаће свих биљака и доношење плода свих воћки ставља тај простор и ван времена.³⁰

²⁷ Marleen B. Flory, "Octavian and the Omen of the *Gallina Alba*", *The Classical Journal*, Vol. 84, No. 4, CAMWS, 1989, 343–356.

²⁸ Barbara A. Kellum, "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa ad Gallinas", *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 2, 1994, 211–224; Ann Kuttner, "Looking outside inside: ancient Roman garden rooms", *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, An International Quarterly*, Vol. 19, No. 1, 1999, 7–35.

²⁹ Giulia Caneva, Lorenza Bohuny, "Botanic analysis of Livia's villa painted flora (Prima Porta, Roma)", *Journal of Cultural Heritage*, vol. 4, No. 2, 2003, 149–155.

³⁰ Ова и друге представе башти које се појављују у помпејанском сликарству, у хришћанској уметности се појављују у представама раја. У уметности раног хришћенства, посебно у малим црквама у Палестини и Сирији али и у Сан Витале у Равени, ове представе, као и мотиви подних позаика из места Тисдрус (Ел Бем) из Туниса из 2. века као и из других вила, појављују се као мотиви подних или зидних мозаика.

ЕТЕРИЧНИ ИДЕАЛНИ ПЕЈЗАЖ КАО СЛИКА ЕТЕРИЧНЕ УТОПИЈЕ

Друга врста представљања идеалног простора утопије у широком смислу речи у античкој историографији уметности и ликовној пракси је онај пејзаж који представља етерични слободни простор у оквиру ког плута цела композиција. Овакав простор описује Филострат Старији нарочито ефектно у описима 2.34 Хоре, 1.6 Ероти и другде. У дубини и ширини таквог простора може да буде приказана фигура у покрету, како лебди, или како лети, као што су тако приказани Ероти у опису 1.6 Ероти. Већи број сачуваних уметничких дела антике указују да овакав начин приказивања може да се схвати и као једна од традиција која карактерише неке примере помпејанског зидног сликарства као што су то представе играјућих Менада из Цицеронове виле, као и римског рељефа.

Изванредан пример приказивања фигуре и у покрету и у простору је следећи одломак из описа Филострата Старијег 2.18 Киклоп који тематски и композиционо одговара сачуваном ликовном материјалу помпејанског сликарства:

[...] А Нимфа [Галатеја]³¹ се игра на мирном мору, терајући четири делфина заједно упрегнута и који заједно дишу, а девојке, Тритонове кћерке, Галатејине слушкиње, воде их, упућујући их да иду према узди. Она над главом, насупрот ветру, држи лагани шал љубичасте боје, да се заштити његовом сенком, а и као једно за њене кочије, а од њега јој на чело и главу пада светлост, иако нема лепше белине од цвата њених образа. Поветарац јој није замрсио косу, пошто је тако влажна да јој ветар ништа не може. И гле, види јој се десни лакат а бела долактица јој је подигнута, са прстима испруженим на њеном нежном рамену, а руке су јој благо заобљене и груди су јој истурене, а ни њеном бедру не недостаје лепота. Њена љупка нога је насликана као да стоји на мору, мој дечаче, и лако додирује воду, као да је управљач кочије. А очи су јој дивне, пошто им поглед гледа у даљину колико је море дуго.

Ова описана сцена је приказана на једној фресци из виле Агрипе Постумуса из места Боскотреказе из раног 1. века, данас у Метрополитен музеју у Њујорку (који наводи да је из касног 1. века старе

³¹ Галатеја је нимфа са Сицилије, у коју се заљубио Полифем, протагониста ове композиције. Према једном миту, она се заљубила у младог пастира Акида, на кога је, из љубоморе, Полифем бацао стену и убио га, али је Галатеја Акида начинила божанством истоимене реке. Према другом миту, Галатеја је прихватила Полифемову љубав и с њим имала три сина, Гала, Келта и Илира. Према: Александрина Цермановић Кузмано-вић, Драгослав Срејовић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд, СКЗ – Службени гласник, 2004.

ере), која је очигледно имала ранији предложак. У Филостратовом тексту ова композиција појављује се стотинак година касније, што указује на постојаност њене традиције не само иконографски већ, посебно значајно, у начину приказивања простора и фигуре вечно младе Галатеје која лебди у том простору (репродукција 6).



Сл. 6. Непознати уметник, *Полифем и Галаџеја*, из виле Агрипе Постумуса из места Боскотреказе, рани 1. век, 187,33 x 119,38 cm, данас у Метрополитен музеју у Њујорку

Важно је напоменути да је други протагониста ове композиције, киклоп Полифем, приказан и у Филостратовом тексту и на репродукованој насликаној композицији из Метрополитена како седи на стени, то јест да иста композиција истовремено приказује и стварни простор и етерични простор. Ова традиција римског сликарства има претходнике у грчком сликарству, судећи по одређеним примерима вазног сликарства као што је то црнофигурална композиција сликара Ексекије из око 530. године старе ере која представља Диониса окруженог делфинима како броди у етеричном простору (репродукција 7).



Сл. 7. Слика Ексекија, Дионис окружен делфинима, црнофигурални атински киликс, око 530. године старе ере, Staatliche Antikensammlungen, Минхен

Етерични простор с лебдећим фигурама у покрету приказан је у више Филостратових текстова укључујући у опису 2.34 Хоре³² а по-

³² ... 'Немојте да ходате по љиљану или ружи' – не треба да кажем пролећним Хорама, пошто ће, када се згазе, они мирисати слађим мирисом него саме Хоре. 'Немојте да ходате по поораним њивама када су меке' – не треба да кажем зимским Хорама, пошто

себно упечатљиво у 1.6 Ероти,³³ где Ероти скупљају јабуке, и где златне и црвене и жуте јабуке дозивају рој крилатих Ерота да их беру:

Њихова крила, тамно плава и љубичаста, а у понеком случају златна, чине да ваздух трепери и тиме стварају хармоничну музику.

Али Еротима да би стигли до крошњи нису потребне мердевине које би сликар направио, пошто они лете високо до места на којима су јабуке:

И нека нам не побегне зец, већ хајде да се придружимо Еротима у лову на зеца. Створење је седело испод дрвећа и јело јабуке које су пале на земљу, и то тако што је многе само до пола појео, али га Ероти гањају с места на место и терају га да трчи по брисаном простору, један тако што плеска, други тако што вришти, трећи тако што маше својим огртачем, неки Ероти лете изнад њих вичући, други га гањају трком, а један од њих јурне да се баца на њега.

Овај нематеријални идеални етерични простор је свеобухватан и нетелесан и приказује радњу у етеричном времену. Овако приказан пејзаж ликовно представља појам негативног простора који може да се сагледа на више примера римског наративног рељефа као и неких сликаних дела у оквиру којих доминирају лебдеће фигуре као што је то серија композиција играјућих Менада из Цицеронове виле у Помпеји из прве половине 1 века, данас у Националном археолошком музеју у Напуљу.

Већ смо напоменули да овај појам етеричког простора одговара оном о етеричном времену. Ако погледамо категорије приказивања простора које смо дефинисали, видимо да се јасно указује повезаност појма простора и појма времена у ликовним уметностима европске антике. Појам времена у односу на приказани простор стога може да се идентификује као секвентно приказано време као што су тако приказане сцене Одисејевих путовања; као синхроно приказано време као што је то у пејзажима обогаћеним жанр-сценама; као време приказано као један тренутак као што је у пејзажима представљеним као симбол и оним који су представљени као алегорија; и као етерично време.

Етерични простор који садржи етерично време је особина неких римских рељефа као што је то рељеф који приказује апотеозу Хадри-

ће, ако Хоре ходају по њима, дати клас жита. А оне златокосе Хоре тамо ходају по врховима класова, али не тако да их сломе или савију, не, оне су тако лаке да нису ни зањихале стабљике. Љупко је то што ти, винова лозо, покушаваш да ухватиш јесење Хоре...

³³ Овај Филостратов текст послужио је као директна инспирација за Тицијанову слику *Прослављање Венере* која се налази у Праду у Мадриду и која је, заједно са Филостратовим текстом, инспирисала друге уметнике.



Сл. 8. и 9. Непознати уметник, Апотеоза Антонина Пија и Фаустине, и Декурсио, коњичка парада, база стуба Антонина Пија, посвећено 161, мермер, Марсово поље, Монте Читорио, Рим

јановог посинка, римског цара Антонина Пија (86–161) и његове жене Фаустине на основи стуба Антонина Пија (репродукција 8). Овде је у дијагоналној композицији приказано биће крилатог генија који лагано узлеће у етар и на врху својих крила носи и узвисује цара и царицу. Истовремено, на овом истом споменику, на две стране основе овог стуба приказана је свечана променада коњице којом се одаје пошта преминулом владару и његовој царици, с тим што су у оквиру исте композиције групе коњаника приказане у различитим тренуцима променаде. Неки од тих наводно стварних и физичких коњаника израђају из етеричне, недефинисане позадине са чак три четвртине свог волумена, као да се ти коњаници ослобађају етеричног простора камена и улазе у стварни простор који окружује базу стуба. Овакво дефинисање простора познато је уметницима који су израђивали многе секвентне римске царске споменике и које се наставило и у каснијој уметности, као што о томе сведочи такозвана барберини слоновача из Лувра. Ванвремени етерични простор приказује се у многим другим уметничким делима антике која за тему немају саму апотеозу али која свеједно приказују нетелесне ликове, као што је то женска фигура крилате Викторије, то јест победе, често приказана на странама основе тријумфалног лука, међу којима су тријумфални лукови Септимија Севера у Лептис Магни из око 200. године, данас у Националном музеју у Триполију, и у Риму из 203, *in situ*. Истовремено, слично као на помињаном споменику Антонина Пија из 161. године, и стварни физички ликови војника представљени у војним сценама рељефа на тријумфалном луку Септимија Севера у Риму из 203. имају ту слободу да, по жељи, ускачу у друге радње других панела, или, чак, да искоче из приказане сцене.

СЛИКА ЗЕМЉЕ УТОПИЈЕ

Овај исти дуални метод примењен је на значајном споменику европске антике, жртвенику мира Ара пакис у Риму из 9. године. Иако се обично схвата као споменик историјском појму *Pax Augusta*, како ћемо видети, ван политичке пропаганде циљ овог споменика је да представи Утопију у Моровом смислу речи. Ара пакис је архитектонско дело чији су спољни зидови украшени појасом фигуративног рељефа (и појасом декоративног рељефа). Два зида садрже по непрекинути фриз који приказује Октавијана Августа с римским државним и религиозним званичницима и представе чланова Августове шире породице. Ликови су представљени на документаристички начин, чиме се ствара историјски нетачна илузија да су овековечени у једном јединственом тренутку. Простор у оквиру ког су приказани је недефинисан и етеричан, овде може слободно да се каже и негативан, да би рељефни позитив приказаних фигура изгледао јаче и истакнутије. Међутим, наизглед природне позе приказаних ликова као илузију одају намерни поступак уметника да неке од ликова прикаже као да излазе из оквира композиције, приказујући нечије стопало или шаку како израња ван тог негативног простора у стварни простор посматрача.

Улаз у жртвеник украшен је с два паноа. Онај с десне стране је тешко оштећен, али је на основу писаног материјала реконструисан и уобичајено прихваћен као представа младе жене која је идентификована као алегорија Рима како седи на оружју које су јој предали покорени народи. Други пано, с леве стране, такозвани пано *Tellus*, представља три женска лика у етеричном буколичком пејзажу. Иако су током прошлог века те три фигуре различито појединачно идентификоване,³⁴ јасно је да је реч о алегоријској представи благостања Рима (репродукција 9). Централни лик представља жену окружену благостањем природе која обилато рађа. Женски лик с леве стране приказан је као млада жена која јаше на гуски (репродукција 10), што је чест традиционални начин представљања Афродите односно Венере, док је лик с десне стране приказан како језди на леђима морског чудовишта (репродукција 11).

Ликовно поређење специфичне иконографије указује на могућност да женска фигура на левој страни рељефа представља Венеру која јаше гуску по недефинисаном ваздушном простору, док женска фигура на десној страни рељефа представља морску нимфу Галатеју

³⁴ Већ сам назив паноа означава да је централна женска фигура уобичајено била идентификована као Мајка Земља. О кратком историјату дефинисања приказаних фигура овог паноа вид. Karl Galinsky, "Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae", *American Journal of Archaeology*, Vol. 96, No. 3, Archaeological Institute of America, Jul., 1992, 457–475.



Сл. 10. Пано Tellus, Ара пакис, Рим, 9. година старе ере

у простору какав је описао Филострат Старији. Овде је корисно напоменути да је наш пример представе Галатеје из истоветног периода из ког потиче и сама Ара пакис и да је вила у месту Боскотреказе, одакле долази сликана Галатеја, припадала породици Октавијановог блиског сарадника Марка Агрипе. Иконографију Галатеје потврђује подни мозаик из Зеугме из 1. или 2. века где Галатеја, идентификована натписом Галатија броди на пардалокампу, рибликом морском бићу с главом леопарда, као и веома оштећени касноримски мозаик вероватно из 4. века из Антиохије, који приказује Галатеју, такође идентификовану натписом Галатија, у друштву морског чудовишта, и недатирани мозаик из Кордобе који Галатеју приказује уз киклопа како јаше на змијоликој морској немани.

Уколико бисмо прихватили ово пуко ликовно идентификовање ове две женске фигуре, леву фигуру као Венеру у лету а десну као морску нимфу Галатеју која промиче изнад мора, овај пано жртвеника Ара пакис би приказивао Благодети мира оличене у централној женској фигури овде идентификоване као сама Рах и у супротности с њеном идентификацијом као Tellus. Иконографски, није могуће утврдити тачну идентификацију ове фигуре, већ се њена идентификација намеће контекстом. Те благодети мира с једне стране доноси Октавијанова односно Цезарова лоза владара Рима која, према Цезаровој а затим и Октавијановој неуморној пропаганди, потиче од прамајке Венере, а с друге стране морска нимфа која омогућава да се то благостање шири и по мору. У том смислу овај пано би већ сам



Сл. 11. Горе: детаљ репродукције 10 Пано Tellus, Ара пакис, Рим, 9. година старе ере; доле: Афродита јаше гуску, атички бели црвенофигурални киликс, око 460. старе ере, са Родоса, данас у Британском музеју у Лондону



Сл. 12. Деталј репродукције 10 Tellus пано и деталј репродукције 6 Полифем и Галатеја

по себи представљао како Морову Утопију добре управе тако и утопију идеалне земље ван стварног простора.

Помињани други пано који је пандан овом а који, уважавајући уобичајену идентификацију, представља Рим као младу жену код чијих ногу се налази предато оружје не приказује рат нити ратне сцене којих је иначе много у ликовним уметностима европске антике. Иако овај пано приказује победоносну врлину Рима, он не служи за то да супротстави страхоте рата благостању мира, односно лоше последице лоше управе добрим последицама добре управе, како смо то показали на фрескама из Сијене. Благостање мира овде није дефинисано као контраст супротном појму, већ постоји за себе. Шта је гарант таквог благостања приказују ликови представљени у процесији на суседном фризу, предвођени првим међу првима, Октавијаном Августом. Жртвеник Ара пакис тиме представља Утопију по себи која постоји у неком етеричном простору и етеричном времену и коју је Риму на прелазу две ере обезбедила добра управа римског вође.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Бојић, Зоја. *Антички историографи уметности и Калистираи, О скулптури*. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио, 2017.
- Бојић, Зоја. *Ликовне традиције европске антике*. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио, 2018.
- Bowe, Patrick. "The evolution of the ancient Greek garden." *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes: An International Quarterly* 30:3, 2010, 208–223.
- Valladares, Hérica. "Fallax Imago: Ovid's Narcissus and the seduction of mimesis in Roman wall painting." *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 27:4, 2011, 378–395.
- Витрувије. *О архитектуре*. Превод са латинског, предговор, избор репродукција и апарат Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио, 2009.
- Dunbabin, Katherine. *Mosaics of the Greek and Roman world*. Cambridge University Press, 2006.
- Galinsky, Karl. "Venus, Polysemy, and the Ara Pacis Augustae." *American Journal of Archaeology* Vol. 96, No. 3, Archaeological Institute of America, Jul., 1992, 457–475.
- Еко, Умберто. *Историја митских земаља*. Београд: Вулкан, 2016.
- Caneva, Giulia Bohuny, Lorenza. "Botanic analysis of Livia's villa painted flora (Prima Porta, Roma)." *Journal of Cultural Heritage* vol. 4, No. 2, 2003, 149–155.
- Kellum, Barbara A. "The Construction of Landscape in Augustan Rome: The Garden Room at the Villa ad Gallinas." *The Art Bulletin* Vol. 76, No. 2, 1994, 211–224.

- Kuttner, Ann. "Looking outside inside: ancient Roman garden rooms." *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes, An International Quarterly* Vol. 19, No. 1, 1999, 7–35.
- Moffin, John E. "Philostratus and the Canares." *Gerión* 8, 1990–241/261 – New Mexico University, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 241–261.
- Moffitt, John F. "The Palestrina Mosaic with a Nile Scene: Philostratus and Ekphrasis; Ptolemy and Chorographia." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60. Bd., H. 2 (1997), Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen BerlinStable, 227–247.
- Panofsky, Dora. "Narcissus and Echo; Notes on Poussin's *Birth of Bacchus* in the Fogg Museum of Art." *The Art Bulletin* Vol. 31, No. 2 (Jun., 1949), College Art Association, 1949, 112–120.
- Pausanias. *Pausaniae Graeciae Descriptio*. 3 vols. Leipzig, Teubner, 1903.
- Платон. *Држава*. Превод Албин Вилхар и Бранко Павловић. Београд: БИГЗ, 2002.
- Платон. „Државник.” у: *Крајинил, Теејееј, Софисј, Државник*. Превод Вељко Гортан. Београд: Плато, 2000.
- Платон. *Закони*. Превод Албин Вилхар. Београд: БИГЗ, 1974.
- Плиније Старији. *О умеејносји*. Предговор, избор текста, превод са латинског, избор репродукција и апарат Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио, 2011.
- Филострат Старији, Филострат Млађи. *О сликарсјиву*. Превод са грчког, предговор, избор репродукција и апарат Зоја Бојић. Београд: Завод за уџбенике – Досије студио, 2013.
- Scully, S. "Reading the Shield of Achilles: Terror, Anger, Delight." *Harvard Studies in Classical Philology* Vol. 101, 2003, 29–47.
- Southard, E. C. *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico 1289–1539: Studies in Imagery and Relations to Other Communal Palaces in Tuscany*. New York: Garland, 1979.
- Steiner, Grundy. "Owl's Eggs and Dionysus." *The Classical Weekly* Vol. 44, No. 8 (Jan. 22, 1951), Classical Association of the Atlantic States, 117–118.
- Flory, Marleen B. "Octavian and the Omen of the *Gallina Alba*." *The Classical Journal* Vol. 84, No. 4, CAMWS, 1989, 343–356.
- Хомерова Илијага*. Препев Милоша Н. Ђурића. Нови Сад: Матица српска, 1965.
- Цермановић Кузмановић, Александрина, Срејовић, Драгослав. *Речник јрчке и римске мјилолојје*. Београд: СКЗ – Службени гласник, 2004.

Zoja Bojic
Institute for Literature and Arts
Belgrade

THE VISUAL ARTS OF THE EUROPEAN ANTIQUITY AND THE CONSTRUCT OF UTOPIA AS IMAGINARY SPACE

Summary

Although the term Utopia was coined in 1516 by Thomas More in his *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia*, the construct of Utopia can be observed as an idea that emerged in the philosophical thought of antiquity, introduced by Plato in several of his relevant dialogues (*The Republic*, *The Statesman*, *The Laws*). In the visual arts, Homer's description of the shield of Achilles (*Illiad*, XVIII, 478–606) constitutes the earliest record of a visual artwork where the good effects of the good government are juxtaposed to the bad effects of the bad government, thus presenting the two constructs each defined by its opposition. The visual arts of the European antiquity include abundant gruesome imagery of the scenes of war, such as the reliefs from many of the Roman imperial triumphal arches and columns. Such imagery adhered to the standards of sequential narrative that included the concluding scenes of the emperor's good deeds blessed by the gods and for which the citizens and the state could be grateful. Nevertheless, this imagery did not invoke a contrasting imagery of an existing or promised Utopia. However, the effects of the good government were sometimes represented in the visual arts of the European antiquity as an image in its own right – as a landscape with allegories or symbols representing abundance. One such example is the so-called Tellus panel of the Ara Pacis Augustae, Rome, 9 BC. Presented within the frame of its adjacent narrative reliefs and as a corresponding – not the contrasting – image to the Roma panel, it can be defined as a representation of Utopia. The Tellus panel's central female figure is here identified as a personification of abundance brought by peace, the figure to the left as Venus Genetrix and the figure to the right as a sea nymph Galateia. The Roma panel's central seated figure with the pile of weapons at her feet is here traditionally identified as a personification of peace. Hence the Tellus panel landscape with its allegorical figures represents an ethereal imaginary space of abundance. The rendition of this landscape is here traced through an examination of the representations of space in Greek and Roman visual arts and in the writings of the art historiographers of the European antiquity: Vitruvius (1cBC *De Architectura*), Pliny the Elder (1cAD *Naturalis Historia*), Philostratus the Elder (2cAD *Imagines*), Philostratus the Younger (3cAD *Imagines*) and Callistratus (3 or 4cAD *Ekphraseis*). Also examined are the relevant traditions of representations of space in relation to representations of time which merge to form a landscape of Utopia central to our understanding of the meaning of the Ara pacis.

Key words: Utopia, landscape, imaginary space, ethereal space, visual arts of the European antiquity, art historiographers of the European antiquity, Ara pacis.