

Горан Јанићијевић

Ванредан професор, Висока школа СПЦ за уметност и конзервацију

Платонско наслеђе као елемент повезивања каснантичке философије, теологије и уметности



Платон као Дионис,
Археолошки музеј у Напуљу

Упоредивање уметности и философије у контексту Платоновог дела као консеквенцу има крајњу неподударност појмова; философија и уметност за њега представљају не само два различита културолошка чиниоца већ и два нивоа у којима се у различитој мери испољава **истина**. Схватање да је њено феноменолошко станиште — **идеја**, која припада сфери духовног, класичну хеленску уметност опредељује као миметичку, недуховну, непоетску и несазнајну. Разлог томе јесте чињеница чувствености и натурализма у сликарству и скулптури класичне антике али и у начину на који је Платон схватао уметност, као један од гносеолошких метода „Тако се, дакле, за Платона вредност уметничког стваралаштва не одређује другачије до као вредност научног истраживања, сразмерно теоријском, и то нарочито математиком увиду, који је уло-

жен у њега, а далеко највећи део онога што је уопште важило и важи као уметност, чак велика уметност, спада под појам $\mu\mu\eta\tau\iota\kappa\eta\ \tau\chi\upsilon\eta\eta$ против које је он у књизи *Држава* и у *Софистима* хитнуо своју чувену анатему да уметник у повољном случају, или производи савесне копије које, у смислу $\mu\mu\eta\sigma\upsilon\varsigma\ \epsilon\iota\kappa\alpha\sigma\tau\iota\kappa\eta$ репродукују садржаје чулно опаљљиве стварности одговарајуће чињеницама, и управо *само* садржаје чулно опаљљиве стварности — тада се он задовољава бескорисним удвајањем појавног света, који ионако само подражава идеје, или пак ствара сумњиве, лажне и варљиве слике, које у смислу $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma\ \phi\alpha\upsilon\tau\alpha\sigma\tau\iota\kappa\eta$ умањују велико а увећавају мало, да би завеле наше несавршено око — тада његов производ чак повећава збрку у нашој души и по самој истоносној вредности заостаје за појавним светом, један $\tau\rho\iota\tau\omicron\nu\ \tau\iota\ \acute{\alpha}\pi\omicron\ \tau\eta\zeta\ \acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\iota\alpha\zeta$.“¹

¹ Е. Панофски, *Идеја, Прилози историји појма историји теорије уметности*, Боговођа 1997, 44–45.

Чињеница да је Платон уметност схватао као имитативну а тиме и сувишну, што се заснива на запажању да не тежи истини као философија, указује на два феномена: 1. Да се философија класичне епохе развијала испред свога времена и 2. Да постоји нека врста природног антагонизма између уметности и мисаоног наслеђа. У раздобљу касне антике такав антагонизам превазиђен је на неочекивани начин. Уметност је све више тежила идеји коју је изражавала симболом, постала је теоцентрична и у много мањој мери повезана са чувственим опажајем а у већој је, кроз памћење и духовно искуство, евоцирала архетипско и парадигматично. За њену теоцентричност можемо једино да тврдимо да је заснована на монотеистичким схватањима, но погрешно би било прецизније опредељивати дела касноантичке уметности у односу на распрострањене култове у касном римском царству. Упркос различитости култова, религијске идеје касне антике указују на истоветност: богови се више не рађају у времену а захваљујући жртвама и амброзији и предходним делима и постају бесмртни, него је **вечност** егзистенцијална и **онтолошка претпоставка Бога** као надисторијске чињенице. Тако се сада, типови традиционалних и оријенталних божанстава не схватају као представе многих, већ као симболи мноштва својстава и особености једнога Бога. Такве идеје постојале су још у Платоновим делима, која захваљујући духу касноантичке епохе доживљавају своју актуализацију и настављаче у философији и теологији као и рефлексиије у уметности. Већ у Платиновим *Eneada* богови су лишени примарног, митолошког контекста и помињу се на основу својстава, пре свега, у односу на питање душе. Атина је за њега водиља душе ка Богу² или Зевс који следи ка умственој природи³ и њихов предак Крон за чије време је „и тај неоскврнути ум који испред свега, и неизмерну мудрост и тај истински живот...“⁴ Како су Хелени били у стању да „праве *abstracta* доживе као личности⁵ и на тај начин постулирају митологију у тесној вези са теургијом и теологијом, тако и Плотин на путу свог славног учитеља, у оквирима теологије као практичне философије из митолошког синопсиса изводи синтезу апстрахованог унутрашњег смисла. У том контексту, веома је индикативна и пажње вредна касноантичка забуна са именом Аполона. Корен његовог имена у вези са сјајем сунчевог зрака чак и у древним оријенталним круговима⁶ у касној антици очито губи значење. Плотин у *Eneada*ма преноси питагорејску етимологију аполонијског значења: „Но, ми смо, услед наших мука, у неприлици шта уопште треба треба да говоримо, те говоримо о нечему неизрецивом, и дајемо му имена у жељи да себи објаснимо, колико можемо. А изгледа да и то име „Једно“ представља (само) негацију у односу на мноштво. Из тог разлога су и питагорејци између себе Аполона симболички објашњавили као негацију мноштва.“⁷ У овој етимолошкој забуни, како верујемо, више се огледа тенденција да се монотеистичке идеје пројектују у још увек актуелне митове него да се изврши некаква корекција класичног хеленског Олимпа односно пантеизма. Митолошког руха нарочито су лишавани Аполон и Дионис и тако постајали архетипски одговори на онтолошко питање у есхатолошком контексту касноантичке кул-

² Плотин, *Eneage VI* (5,7,12), Београд 1984, 126

³ Исто, II (3,13,30), 109–110.

⁴ Исто, V (1,4,9–10), 10.

⁵ J. Burkhart, *Povest grčke kulture*, Sremski Karlovci/Novi Sad 1992, 37.

⁶ B. Gavela, *Istorija umetnosti antičke Grčke*, Beograd 1987, 13–14

⁷ Аполон се може раставити на *a* (alpha privativum) и на *pollò* што, јасно, само личи на *pollà* (мноштво). Тако се долази до неосноване, али интересантне, интерпретације имена бога. Аполон је *a-pollà* негација мноштва (*aròphasis pollón*) за ову непитагорејску идеју види Plut. De is 75. p381f.; *Eneade* (5,6,27) напомена — С.Благојевић, 38–66.

туре. Њихове иконографске представе нарочито су се приближиле на основу споја *softrosine*, младости, телесне лепоте и претпостављене бесмртности. Кипове Аполона и Диониса у тетрархијским резиденцијама, вилама *rustica* и престоницама империје треба разумети на овај начин, као корак ка будућем монотеизму који је био сасвим изван у круговима Констанција Хлора и његовог сина Константина Великог. Аполонијско — дионизијски тип Христа Сведржитеља доминирао је у дугом периоду од развоја касноантичке уметности до Јустинијана за шта примере налазимо у равенским црквама и саркофагу Јунија Баса.⁸

Платон и платоничари како смо претходно утврдили, обазирали су се на учења питагорејаца. Наше знање о томе, заснива се на Аристотеловим интерпретацијама у овирима његове Метафизике. Када је касноантичка уметност актуализовала у необично великој мери орнаменте, настале на хеленским узорима и тако „игру форме и простора“ повезала са „игром“ бројева, питагорејство је очигледно поново делало у философији. Како је примарно, платонство представљало кључ за дубље разумевање питагорејаца тако, у касноантичком раздобљу Плотин и други платоничари преносе филозофски систем неопитагорејаца на поље разматрања о „Једном и мноштву“ и другим ноуменим питањима која су покренута како на философском тако и на уметничком плану. Плотин стога тврди да су питагорејци спознали природу и смисао Протоузрока на основу његове недељивости: „Зато су ту природу спознали они стари (философи) који су се у највећој мери изнова приклонили ставовима Питагоре, његових следбеника и ферекида...“⁹ У Платиновим Енеадама може се уочити теза да је Питагора инкарнација Сократа¹⁰ који је о вези душе и тела говорио кроз загонетку.¹¹

Плотин, међутим, не следује учењу о нумеричком знаменовању појмова већ о бројевима разматра кроз односе једнине и множине. У шестој књизи Енеада износи се схватање да су бројеви последица спољашњег бројања и да нису по природи својство појмова и бића. **Безброј** са једне стране, по њему, потиче отуд што није могуће измислити већи број од тога. „Но, с друге стране, и тамо би постојао безграничан број зато што нема мере за њега, јер шта би га могло мерити?!? Број који (тамо) постоји још у потпуности (оно шта је), будући да је јединствен, и истовремено је цео, и није обухваћен неком границом, већ је то што јест самим собом. Јер, уопште, ниједно биће није ограничено; оно што је ограничено и измерено јест оно што је спречено да оде у бескрај, и оно чему је потребна мера; сва она (бића) су мере, и зато су сва и лепа. Наиме, као живо биће, (то умствено) је лепо будући да му никакав живот не недостаје, нити пак, поседује живот који је помешан са смрћу.“¹²

Да је Платину савремена уметност садржавала истоветне идеје и тежње установио је, почетком XX stoleћа знаменити историчар уметности и представник бечке школе — Алојз Ригл (Alois Riegl). У делу „Касноантичка уметничка традиција“¹³ на основу претпоставке уметничке воље (*kunstwollen*) касноантичког раздобља открио је ликовну форму коју је потом назвао „бескрајни извештај“. Реч је непрекидном смењивању појавности битка, који је назвао „материјални индивидуум“ и просторне равни. Ригл је до овог открића дошао радећи на својој првој

⁸ Г. Јанићијевић, *Хришћанска уметност и античке парадијме*, Београд 2011, 129–135.

⁹ Плотин, *нав. дело*, (V,1,9,27–28)17.

¹⁰ *Исџо*, (V,7,1,7) 73.

¹¹ *Исџо*, (IV,8,1,21–23) 139.

¹² *Исџо*, (VI,6,18,6–14) 154–155.

¹³ A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Wien 1927.

студији о орнаментици¹⁴ утврдивши да орнаментална стилска решења указују на одређени унутрашњи принцип. Бескрајни извештај „делује на перципијента тако што непрекидно појављивање истоветног мотива ствара претпоставку бесконачности. Основна раван у међупросторима мотива такође добија уметничку хипостазу бесконачног простора. Алојз Ригл је на мотив бесконачног извештаја указао тумачећи касноантичке рељефе, капителе са мотивом акантуса, мозаичко и фреско сликарство као и код ранохришћанских базилика константиновске традиције. Онтолошка катарса која се догодила код неоплатоничара у односу на стоике добила је своју аналогију у уметничкој хипостази идеје вечности у касноантичком и ранохришћанском стилу као супротности суморном реализму артефаката из раздобља средњег царства. Есхатолошки оптимизам представља унутрашњи подстицај културе овога раздобља где елементи обновљеног платонства имају значајну улогу. У том контексту настала су нека од патристичких дела ране Цркве као и стилска дефиниција уметности раних Хришћана.

Изразити спој философије и теологије у касноантичком раздобљу може се уочити у делу Климента Александријског. Доминација хеленског културног елемента у Горњем Египту, особито у полису који је основан и знаменован именом Александра Великог представља миље филозофског и теолошког развоја овог оца ране цркве. У таквим околностима, уз солидно образовање које је стекао код Пантена, Тит Флавије Климент сматрао је — да је истину Еванђеља, као и сваку другу потребно саопштавати високим стилем хеленског беседништва. Његово познавање античких култова са мистеријама и пророчиштима уочљиво је у списима где су упоређивани или усаглашавани са откровењском мистагогијом Еванђеља. Позивајући се на Платона, египатску свештену традицију, орфизам као и хришћанске катихезе, Климент често износи став да су најдубља знања, суштаство или истина не само доступни већ и намењени једино **посвећенима**, било да је реч о старозаветним пророчима или Павлу богомудроме. Начин на који се, према Климентовим речима, где је рефлектована укупна традиција касноантичке мисли и иконе, суштаствено саопштава, јесте алегорија или чак загонетка у којима се актуализују двосмислице хеленских пророчишта попут „пази на време“ и „познај себе“. Такво Климентово схватање упућује на вредност унутрашњег подстицаја за бављење философијом и теологијом које он доживљава херменеутично и на платонски начин. Посвећеник је, дакле, онај који се сам посвећује у мистагогију истине, скривену у симболу, алегорији и икони. За наше разумевање касноантичке уметности веома је значајно Климентово расуђивање о моделима, поступцима и законитостима културе овог раздобља. Не само да су нам, из перспективе његовог дела, јасније хришћанске иконографске идентификације са Добрим пастиром, Орфејем и Орансом већ се, на тај начин у потпуности разрешава иконолошко питање ранохришћанске уметности што је Герке елаборирао у својим анализама.¹⁵ Није, дакле, реч о томе да су хеленске божанске метафоре позајмљене како би ранохришћанска уметност била рецептивнија код савременика већ да је **предходно значење** тачан показатељ **унутрашњег смисла** њених иконографских типова. Захваљујући платонству такво херменеутично „скенирање“ библијских текстова и иконолошка детерминација ранохришћанских артефаката омогућили су висину домета културе поменутог раздобља а списи Климента Александријског појављују се као кључ за њено разумевање.

¹⁴ *Bečka škola povijesti umjetnosti*, Zagreb 1999. 3–15.

¹⁵ F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1978, 23–48.



Дионис, мермер I век, Национални музеј у Риму

Познати платонизам $\mu\acute{\iota}\alpha \delta\acute{\iota}\alpha \text{ } \rho\alpha\lambda\lambda\acute{\omega}\nu$, који је у великој мери актуализован у Платиновим *Енеадама* као „кретање у мноштву“ и „мировање у једном“ то јест „мировање бивства“ уочљив је у касноантичкој уметности али и у списима Климента Александријског „Нема сумње пут до истине је један, али га нападају разни потоци који, уливши се у реку, теку у вечност. Бог каже: слушај сине мој и прихвати моје речи да би се умножили путеви твога живота. Ја те поучавам путевима премудрости да не пресуше твоји извори који куљају из темеља.“¹⁶ *Једно у мнојоме*, као културолошка доминанта касноантичког раздобља испољавала се на свим нивоима. Принцип нпр. дефинише однос Цркве и Бога али једну светост истине — идеју доброг у шаренилу живота и његовим сликама. Наведени платонизам јесте разлог бескрајног умножавања аниконичних орнамената у касноантичкој уметности што је Ригл назвао мотивом бескрајног извештаја. **Мноштво** појавности еманира онтолошком идејом у њеној неизменљивости. Мноштво се креће, мноштво се чувствено опажа а *једно је*, како смо већ нагласили — мировање бивства, свепостојање, идеја, Бог — све неопажљиво, несазнајно, унутрашњи смисао туприсуства. Идеја једног у многоме има своје иконске репрезенте које можемо тумачити на основу примера — подних мозаика из вестибила Галеријеве палате у Ромулијани.

Климент је свој философски спис од седам књига назвао *Стироматјама* што има значење шаре, орнаменталног тепиха. Шаренило претежно етичких тема кроз овај спис узводе читаоца јединственим путем ка *Једном*. Тако, појединачни, поучни записи — катихезе прерастају у онтолошку херменеутику о *једном*, где је јасно наглашен значај метафора. „Овим успоменама, како већ много пута рекосмо, дат је изглед шарених ћилима. У њима постојано прелазимо са предмета на предмет говорећи о њима као о једном питању, али, уствари указујемо на нешто савим друго.“¹⁷ Прелазак са (Сл. 4.) предмета на предмет или пролазак кроз мноштво у једноме иконолошки је уочљив код ранохришћанских базилика где је основа подељена на дефинисани број идеалних елемената који су хармонизовани на основу истоветности ширине, претпостављене дужине и висине брода. Низ идеалних квадрата који чине основу базилике представља пример Ригловог „бескрајног извештаја“ Климентових Стромата и платонизма $\mu\acute{\iota}\alpha \delta\acute{\iota}\alpha \text{ } \rho\alpha\lambda\lambda\acute{\omega}\nu$.

Антички културолошки антагонизам на релацији митологија, уметност и философија у потпуности је превазиђен новим складом, постигнутим у касноантичком раздобљу. Платонско наслеђе појављује се сада као елемент повезивања старијих и нових филозофских система и уметничких стилова као и актуализације хеленских традиција. У философији и уметности опет живо делују космологија и геометрија. (Сл. 5) На основу платонског монотеизма и снажног деловања језика симбола њихова појава била је могућа у хришћанској литератури као и у синкретичкој уметности. Платинова интерпретација питагорејства постала је космогонијски и космолошки елемент касноримске иконографије. Климентов савременик, Григорије Чудотворац у похвалној речи своје учитељу Оригену помиње геометријска и космолошка знања. „Шта би тек требало да кажем о свештеним наукама — љубљеној и неоспорној геометрији или астрономији која пара неслућене висине. Сва знања из тих наука он је зналачки запечатио у мојој души, истичући при томе прву тј. геометрију, као непоколебљиву и као основу свега осталог као неопходни темељ а узводећи ме до најузвишенијих области помоћу астрономије; он је

¹⁶ Климент Александријски, *Стироматје*, Београд 2008, 43.

¹⁷ *Истисо*, 227.



Мозаични тепих у царској палати Felix Romuliana, IV век

уз помоћ обе ове науке, као по некој лествици, узвисио мене до небеса тј. учинио је да ми и небо буде на дохват руке.“

Григорије као и Климент сматрао је да сва знања имају сврху откривења али да (Сл. 6.) мистагогија подразумева њихово функционално коришћење и духовно вођство кроз њих какво је њему омогућио Ориген. Метафоричност и сликовит стил често посежу за античким архетиповима какав је лабиринт. „Тако је (мало извештан) излазак из лабиринта у који постоји само један улаз, који никако не наглашава да је у питању лукава замка, те сваки онај ко из било којег разлога уђе унутра има утисак да се стално креће унапред, према излазу, а уствари све дубље улази у лабиринт, разгледајући при томе многе ствари које га маме, не примећујући да стално пролази једне те исте пролазе који се међусобом вешто преплићу, али када истински зажели да из лабиринта изађе напоље, врло брзо схвати да то није кадар, јер је просто окован унутар здања које му се, учинило врло мудро саграђено. Међутим, никакав лабиринт не може бити признат као умешно саграђен и ни једна шума не може бити толико густа и непроходна и ни једно поље или блато није способно да тако снажно окује некога као што може реч познатог филозофа.“¹⁸

На основу консекративних показатеља (два лабриса и два кантароса) дионисијски лабиринт из вестибила Галеријеве палате у Ромулијани представља метафору васкрсавајуће твари и репрезент преносног значења својствен касноантичкој култури. Пример лабиринта из Ромулијане указује на неке значајне претпоставке касноантичке културе. У Минојевој палати у Кнососу извесно је постојао лабиринт као полигон за еротске игре жаребица и слично. Феномен је био повезан са култом плодности а антропојски *labris* који настаје из форме бивољих рогова етимолошки је корен за назив лабиринта. У односу на то како је Плотин схватао итиофаличког Хермеса требало би разумети и евокацију лабиринта у Ромулијани.¹⁹ Полне и телесне појаве код њега добијају изразито духовно значење; физичка потенција се схвата као умствена плодност. С тога је лабиринт касноантичке палате неопходно повезати са духовном плодношћу у смислу који наводи Григорије Чудотворац и то као претпоставку бесконачности у онтолошком контексту. Може се претпоставити да духовно вођство кроз „Галеријев“ лабиринт припада Дионису а да увођење у његове мистерије представља адекватан метод. Ипак један оштар окрет ка духовном тумачењу ствари и склоност ка умственом поретку, на основу обновљеног платонства, одлучно је утирао пут хришћанском учењу и схватању вечности.

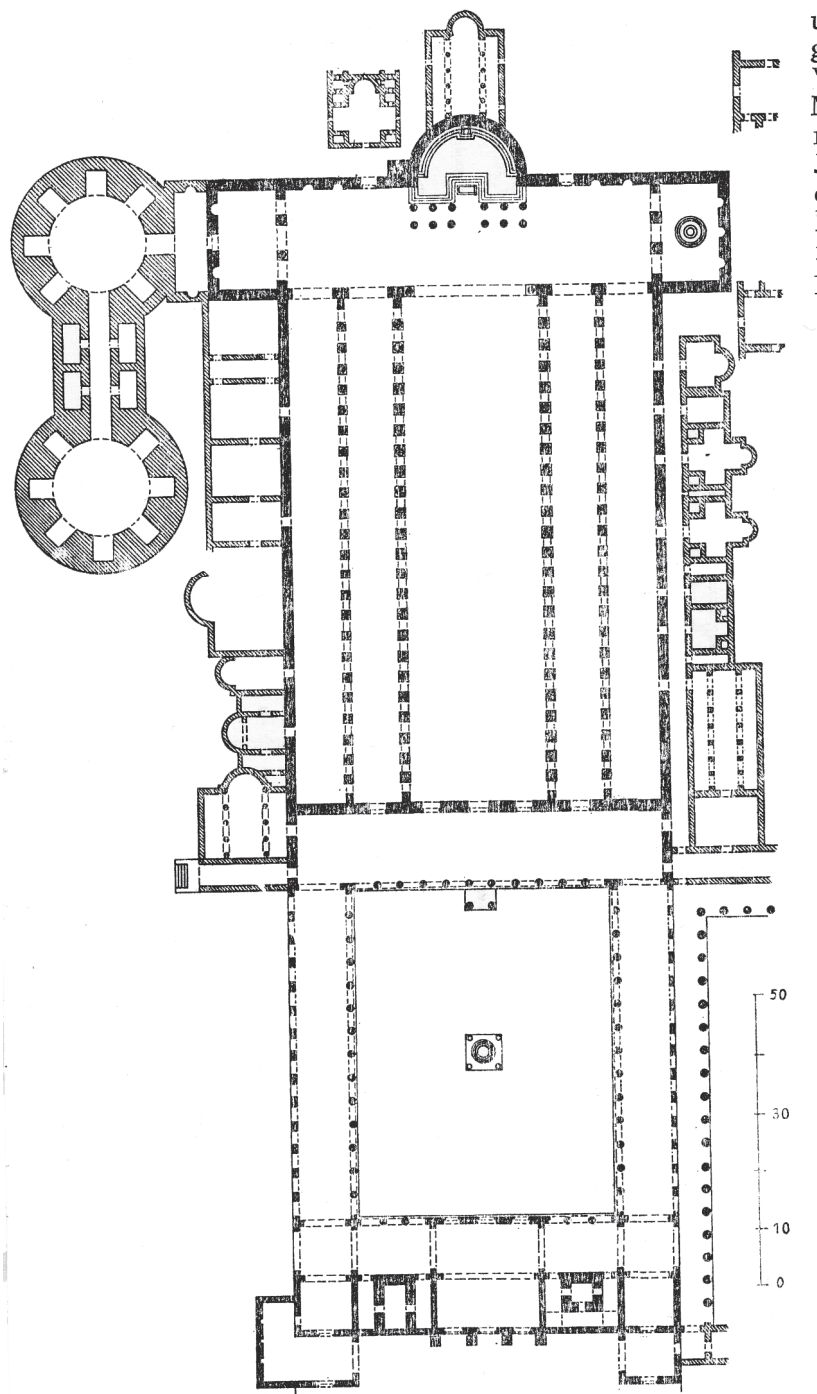
Снажне философске рефлексије у касноантичкој уметности указују на значај духовног живота човека овог раздобља када је мудрост схватана као врлина свих врлина. Контемплативни дух касне антике приближио је знане филозофе и теологе анонимним уметницима. Скретање позорности са материјалне стварности на свет идеја у касноантичком друштву омогућило је сасвим нове постулате уметности. Символи којима се хипостазира идеја своје далеко порекло дугују Платону чија је традиција доводила до нових и снажних потстицаја у развоју хришћанске културе.

¹⁸ Григорије Чудотворац, *Благодарна реч Оригену*, Београд 2009, 37.

¹⁹ Плотин, *нав. дело*, (VI,6,19,62–67)



Вестибил палате Felix Romuliana, IV век



Основа старе цркве Светог Петра у Риму, IV век



Лавиринт, мозаик царска палата Felix Romuliana, IV век



Итофалички Хермул, Национални музеј у Риму



Кубикулум Леонис, Катакомба Комодиле, Рим