

Бранка Вранешевић

Филозофски факултет, Универзитет у Београду

Визуелна динамика: наслеђе античке уметности на примеру ранохришћанских подних мозаика медитеранског света

Усвајањем паганских, политеистичких, идеја хришћанство је кроз бројне слике, а кроз различите медије и у различитим контекстима, показало разноврсност и изузетан квалитет дела која су до данас остала сачувана на тлу Медитерана. Посебно место у оквиру ранохришћанске уметности заузимају подни мозаици будући да су, у највећем броју случајева, надживели урушавање храма у којем су се налазили. Богат репертоар геометријских мотива, флоре и фауне, митолошких сцена, персонификација, апотропаичних симбола, људских фигура и натписа могу се наћи у широком дијапазону свих крајева Римског царства. Неки пак подни мозаици испуњени су врло компликованим визуелним наративима који су до данас остали неразјашњени. Подстицај за одабир баш тих, одређених, мотива и сцена зависио је од бројних фактора као што су време настанка, жеља поручиоца, савремени токови, материјална средства, вештина мајстора, или су пак одређени облици и форме имали посебан значај за наручиоца.

Паулин из Ноле наводи да хришћанска црквена уметност, испуњена јарким бојама и светлוצавим мозаицима на зидовима и подовима грађевина, може пробудити верника и „нахранити“ његово срце врлинама инспирисаним примерима из свете историје, док натписи само разјашњавају шта је „рука хтела да каже“.¹ Слика постаје саставни део хришћанског учења и дефиниције не зато што се инкарнисани Бог пројавио већ зато што су хришћани доживљавали Свето писмо као уметност, како је Кирил Александријски приметио: „она [Библија] је слика богата истином“.² Овакав вид уметности, сложили су се и свети Августин и свети Мартин из Тура, може одвратити људе од карневалских задовољстава, обогатити им ум и душу надахнуту светим духом, чиме ће зрачити и тако приволети већи број верника цркви. Питер Браун чак сматра да је уметност од 6. века служила и као супститут писаној речи, у смислу да је слика била увучена у гравитационо поље сакралног текста у циљу њеног очувања од сувог и строгог садржаја карактера подложног преиспитивању.³ С друге стране, средњовековне представе сагледаване су не само као осликани текст већ као доказ Божијег плана.

У циљу пропагирања вере и истицања догме кроз „разумљив језик“ верника хришћани су присвојили паганску традицију богате декорације. Али и поред тога, Паулин из Ноле реферира на њу као „иновативну“. Врло је вероватно да се „иновативно“ ипак није односило на слику *per se*, како наводи Херберт Кеслер, већ на свр-

¹ B. Kiilerich, *Visual and Functional Aspects of Inscriptions in Early Church Floors*, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, vol. XXIV, ed. K. B. Aavitsland, T. K. Seim, Scienze e Lettere 2011, 45-64.

² H. Kessler, *Spiritual Seeing*, 60.

³ Европска религиозна уметност, по П. Брауну, поставила се тек у време Јустинијана и Гргура Великог, а не за време цара Константина Великог и св. Августина, в. P. Brown, *Images as a Substitute for Writing*, 17, 26.

ху и амбицију новостворене хришћанске уметности.⁴ Као што видимо, идеја ранохришћанских егзегета тицала се пре свега бојазни од залажења у идолатрију, која се може десити неприметно уколико се одређена ликовна дела погрешно схвате или злоупотребе те поштовање пређе у обожавања.⁵

Преузимање античких модела и њихово преношење, *translatio*, из апстрактних у фигуралне облике/форме, фундаментална је карактеристика пре свега римске уметности, а потом и хришћанске, те није неуобичајена у хришћанској литеарној и визуелној култури.⁶ Грчка и хеленистичка култура биле су врло познате, распрострањене и радо цитиране у областима, пре свега, источног дела Римског царства, изузев у време иконоклазма, када је примећено благо одступање од ње, да не кажемо заборав, а која се тумачи жучним и учесталим теолошким расправама.⁷ У процесу копирања и смештања античких мотива и тема у другачији, нови, хришћански, контекст дошло је до процеса де-сензуализације и реформулисања истих.⁸ Стога сагледавајући линију развоја подних мозаика занимљив је и вредан проучавања њихов однос према старијој грчко-римској традицији.

Стога, ранохришћанска уметност, изворно аниконична⁹, постаје крајем 3. и почетком 4. века доминантни и истовремено главни „манипулатор“ античке традиције у оквиру развоја и ширења материјалне културе. Развој култа реликвија, места смрти и сахране, преко визуелних медија фреско-сликарства у катакомбама заједно са натписима имена покојника, амулета, и напоскон развоја црквене уметности до саме грађевине и њеног опремања, развоја мартирејума а потом и баптистеријума, хришћанска религија дугује у најдиректнијем смислу наслеђу грчко-римске и хеленистичке културне традиције. Видљиви а истовремено и тактилни развој уметно-

⁴ H. L. Kessler, *Bright Gardens of paradise*, 117–118.

⁵ Id., *Thou shall paint the likeness of Christ himself*, 124–139. Старозаветна забрана приказивања светих личности оживела је почетком 8. века у време владавине цара Лава III, које је у историји познато као иконоборство. У одбрани икона истакао се Јован Дамаскин, а посебан значај имао је 82 канон Пето-шестог сабора 692. године којим је истакнуто да друга Божија заповест (Излазак 20, 4) „(...) не тради себи лика ре-зана нијихи какве слике од оноја шиио је јоре на небу“ нема значај будући да се Бог показао у Христу. Дебате које су се овом приликом развиле између *res et imago* резултирале су формирањем нове иконографије која је условила и разлике у приказивању двојне Христове природе, што је оставило дубок утицај на верника, в. Id., *Image and Object: Christ's Dual Nature and the Crisis of Early Medieval Art*, 291–319. У одбрану приказивања светих личности у уметности в. id., *Gregory the Great and Image Theory in Northern Europe in the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in: *Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, ed. C. Rudolph, Oxford 2006, 151–2; id., *Turning a Blind Eye*, 421–22; D. Barbu, *Idolatry, Jewish and Christian views of*, in: *The Encyclopedia of Ancient History*, ed. R.S. Bagnall, K. Brodersen, C. B. Champion, A. Erskine, Sabine R. Huebner, Blackwell Publishing Ltd. 2013, 3391–3392; D. Barbu, *Idole, idolâtre, idolâtrie*, in: *Mythos 2, Les représentations des dieux des autres*, ed. C. Bonnet, A. Declercq, I. Slobodzianek, Palermo 2011, 31–50. О другом Nikeјском сабору одржаном 787. године и иконама, в. H. Maguire, *Nectar and Illusion*, 36–38.

⁶ K. Weitzmann, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*, DOP 14, 1960, 43–68; E. Kitzinger, *The Hellenistic Heritage in Byzantine Art*, DOP 17, 1963, 95–115; H. Hunger, *On the imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature*, DOP 23, 1969–1970, 15–38. О проблематици конинуитета паганске уметности у времену касне антике као и трансформацији исте у хришћанску сакралну уметност, в. *The Age of Spirituality: A Symposium*, ed. K. Weitzmann, 75–100.

⁷ K. Weitzmann, *The Survival of Mythological Representations in Early Christian and Byzantine Art and Their Impact on Christian Iconography*, 45. Морам напоменути да, на западном делу Римског царства, познавање античке културе није било толико заступљено, већ се пре „враћало“ и јављало у налетима које данас називамо *renovations*, ренесанса/е.

⁸ J. Trilling, *Late Antique and Sub-Antique, or the "Decline of Form" Reconsidered* DOP 41, *Studies in Art and Archaeology in Honour of Ernst Kitzinger on His Seventy-Fifth Birthday*, 1987, 469–476.

⁹ Упркос најновијим истраживачима и њихово ставу да је ранохришћанска уметност иконична од стране пре свега Murray (1981) 13–37, праћен Miles ('985) 43–8, Finney (1994) *passim*, са сажетком на 290–3, и Jensen (2000) 13–20, не смејемо занемарити извесну одбојност црквених отаца према уметности, в. Varasch (1992) 95–157. О новијим истраживањима о успостављању слике у оквиру дидактичке улоге у ранохришћанској уметности в. Brown (1999) 15–34, with Wood (1999) 35–46.



Слика 1: Антиохија, Кућа такмичења у пијењу

сти у виду реликвија, амулета и евлогија омогућава експлоатацију и ширење богате материјалне културе медитеранског културног круга Римског царства. Хришћани су успели нешто што до сада ни једна религијска група није постигла, а то је преобликовање и конвертовање политеистичних ривала, у виду римског паганског наслеђа, за сопствене потребе. У томе су били врло успешни јер је хришћанство у својој сржи нудило спас, односно универзализам спасења у телу и крви Христовој, те боравак у рајском врту. Слике су представљале сложена суперструктура медитације и спасења које иде до самог Бога.

У периоду раног хришћанства, што у врло grubим оквирима, обухвата период од касног 3. до почетка 7. века примећујемо да су на подним мозаицима били најзаступљенији геометријски, аниконични, мотиви. У наредна три или четири века различите теме и мотиви (флорални, животињски, геометријски, људски) су се формирали и постали присутни углавном процесом селекције и адаптацијом по-



Слика 2: Мопсуестија, Нојева барка

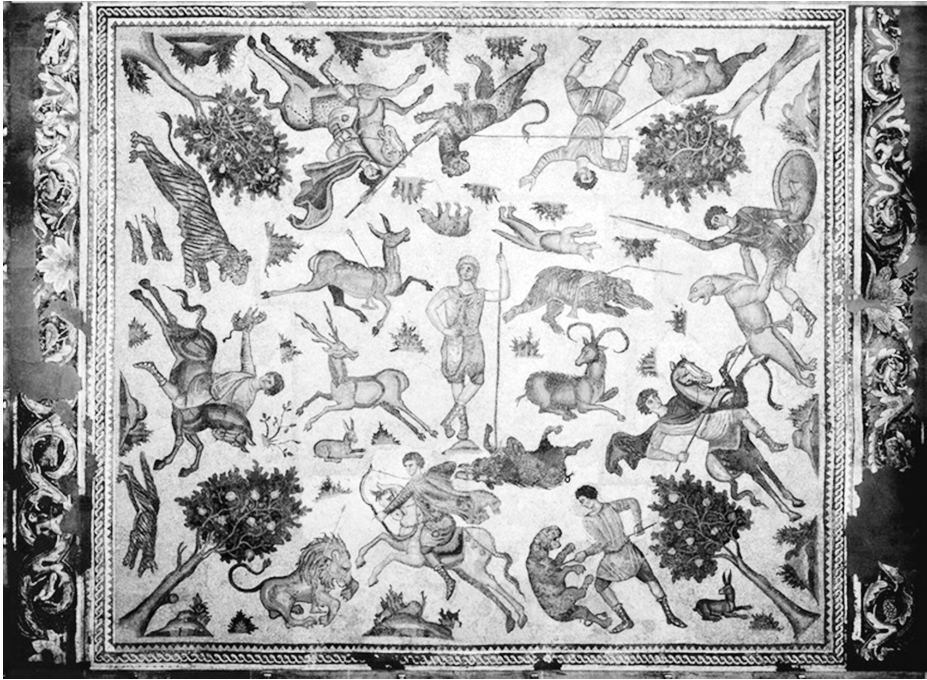
стојећег репертоара мотива, а у далеко мањој мери уношењем нових и иновативних, уско специфичних и везаних само за хришћанску културу.¹⁰

Употреба полихромних мозаика, пре него црно-белих, постаје једна од основних карактеристика ранохришћанске уметности. У тепихе с геометријским ритмичним понављајућим обрасцима кругова, троуглова, осмоуглова, крстова, цик-цак линија, меандара¹¹ у основним бојама (црвене, окер, зелене, црне и беле), међу се фигурални мотиви и сцене те тако покривају подове великих грађевина подигнутих у славу Бога. Уметник прикрива компактност пода као површине и уводи *emblema* стварајући илузију простора, као што можемо да видимо на примеру подних мозаика у Антиохији (сл. 1).¹² С друге стране, у 5. веку, кад је уни-

¹⁰ E. Kitzinger, *World Map and Fortune's Wheel, A Medieval Mosaic Floor in Turin*, Proceedings of the American Philosophical Society, vol. 117, no. 5, 1973, 344.

¹¹ И даље остаје отворен проблем у историји уметности између категорија визуелног посматрања и разумевања (расуђивања) значења и начина одабира (културних, синхроних, јединствених) форми *на* или у оквиру одређеног предмета, будући да свака категорија повлачи са собом другачији методолошки приступ. Посматрањем и описом форми долазимо до бескрајно различитих суптилних варијанти у тумачењу и разумевању облика које наше око види, а да бисмо до краја открили дубља значења истих морамо их сагледати у времену и простору њиховог настанка. Другим речима: који је то критеријум расуђивања, анализе, уважавања и апропријације када посматрамо геометријске облике; да ли и у којој мери би требали да се служимо математиком или да се ослонимо на друга научна објашњења? Одговори су и даље отворени будући слојевити и тешко разлучиви, а на њих је О. Грабар покушао да да одговор проучавајући пре свега дела исламске уметности и литературе чија сазнања потом примењује на друге културе, в. О. Grabar, *The Mediation of Ornament*, 120–121.

¹² E. Kitzinger, *Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian*, 65. У питању су подни мозаици настали у периоду између 350. и 450. године, попут Куће лова из Ворчестера из 3. века или Куће такмичења у пијењу из касног 5. века, које верно дочаравају два пола у еволуцији процеса од *emblemata* и дубине простора до третирања површине као целине која носи композицију на њој. Ту дубине простора нема већ је у питању постојање *disiecta membra*.



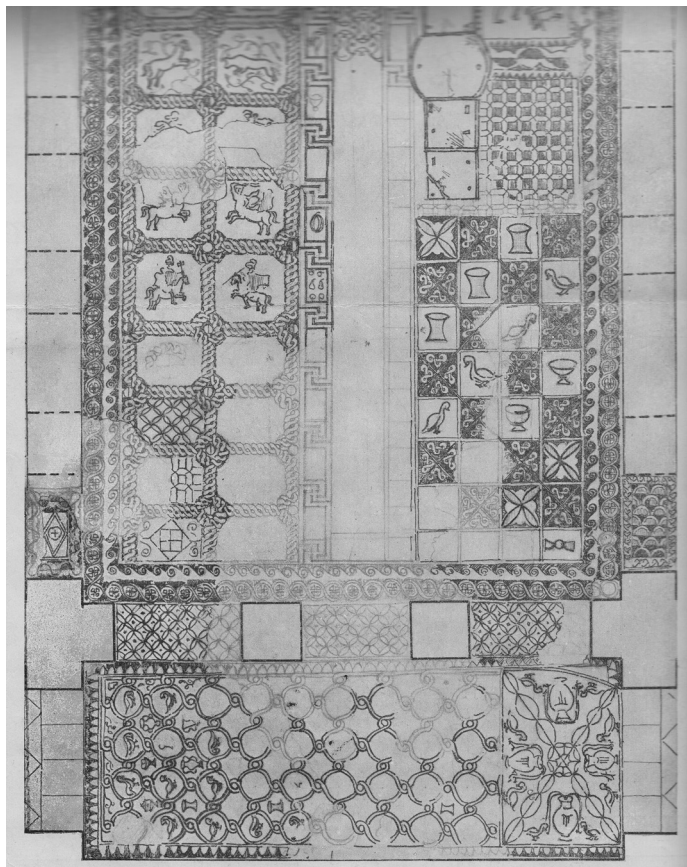
Слика 3: Антиохија, Кућа лова из Ворчестера

формност пода већ прихваћена, иновација која се развија на подручју источног Медитерана у великим пространим базиликама где је површина главног брода израженија и видљивија, развија се и равномерни геометријски дизајн.¹³ Захваљујући геометријским шаблонима постиже се осећај пространости пода и његове униформности и чврстине. По Ернсту Гомбриху, како је истакао Олег Грабар, главна функција орнамента јесте уоквиривање, попуњавање и повезивање свих тема и мотива, а за то је коришћена геометрија.¹⁴ Уз њу се развија и фигурална композиција која ће у наредном периоду заменити *emblema*. У питању су цркве 5. и 6. века области источног Медитерана попут цркве у Мопсуестији, у близини Адане у Киликији из 5. века, која као своју централну композицију садржи представу Нојеве барке окружене различитим животињама (задржавајући осећај *emblema*) (сл. 2), и која доста наликује ловачком подном мозаику Антиохије (тзв. Кућа лова из Ворчестера, сл. 3).¹⁵ Још једна од „новина“ овог периода (краја 5. и почетка 6. века) јесте упо-

¹³ E. A. Zaitsev, *The Meaning of Early Medieval Geometry: From Euclid and Surveyors' Manuals to Christian Philosophy*, *Isis*, vol. 90, 1999, 522–553; E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making, Main lines of stylistic development in Mediterranean Art 3rd-7th century*, Harvard University Press 1995, 89.

¹⁴ O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, 119–154., посебно стр. 120.

¹⁵ E. Kitzinger, *Observations on the Samson Floor at Mopsuestia*, *DOP* 27, 1973, 133–144, посебно стр. 137; I. Lavin, *The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A Study of Compositional Principles in the Development of Early Medieval Style*, *DOP* 17, 1963, 179–586; D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton N. J. 1947. Овом периоду припада и мозаичка декорација Царске палате у Цариграду за коју се сматра да представља врхунац и најлепши пример фигуралних тепиха до данас пронађених. Њима се нећемо бавити у овом раду будући да припада декорацији палате а не сакралних грађевина које су тема и главни циљ истраживања овог рада. Више о мозаицима Царске палате в. E. Kitzinger, *Stylistic Developments in Pavement Mosaics in the Greek East from the Age of Constantine to the Age of Justinian*, 68; J. Trilling, *The Soul of the Empire: Style and Meaning in the Mosaic Pavement of the Byzantine Imperial Palace in Constantinople*, *DOP* 43, 1989, 27–72; G. Brett, *The Mosaic of the Great Palace in Constantinople*, *Journal of the Warburg and Cour-*



Слика 4: Базилика са трансептом, Царичин град, нортекс и наос

треба оквира којима се одређене сцене издвајају и наглашавају.¹⁶ Оквири су најчешће сачињени од геометријских или флоралних елемената (ређе фигуралних) који се понављају те остављају утисак потенцијално бесконачног дизајна целокупне површине тепиха (што се најчешће постиже плетеницама или цик-цак линијама). Склоност да се простор организује, артикулише и очува у оквиру сопствених граница хармоније и пропорције чини се да, како Ернст Кицингер примећује, припада времену владавине цара Јустинијана (попут цркава Светог Јована у Гераси, Светог Димитрија у Никополису или базилике са трансептом у Царичином граду (сл. 4). Такође, под се у највећем броју случајева третира као дводимензионалан и површински, без назнака жеље ка формирању или наглашавању дубине простора, какву смо могли да видимо у грчко-римској традицији. Стога смо склони да назовемо

tauld Institutes, vol. 5, 1942, 34–43; W. Jobst, B. Erdal, C. Gurtner, *Istanbul, The Great palace Mosaic. The story of its exploration, preservation and exhibition 1983–1997*, Istanbul 1997. Питање датовања подних мозаика и даље је отворено али се, по најновијим истраживањима, верује да су највероватније настали у 5. веку. Више о томе в. G. Hellenkamper Salies, *Die Datierung der Mosaiken in Grossen Palast zu Konstantinopel*, in: *Bonner Jahrbücher*, Band 187, Köln-Wien 1987, 273–308.; A. Grabar, *La peinture Byzantine*, Skira 1953, 75.; K. Weitzmann, *Das klassische Erbe in der Kunst Konstantinopoles, Alte und Neue Kunst* 3, 1954, 41.; V. N. Lazarev, *Vizantijski vremenik* 7, Moskva 1953, 373.; D. T. Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, 10.

¹⁶ E. Kitzinger, *Studies on late Antique and Early Byzantine Floor Mosaics I: Mosaics at Nikopolis*, 81, 98, сл. 18–22.



Слика 5: Табга, детаљ

ову врсту приступа и обраде подне површине, како је предложио Е. Кицингер, као „псеудо- емблемату“ (*pseudo-emblemata*), и она припада тзв. ренесанси у време владавине цара Јустинијана.¹⁷ Али чињеница је да се грчки исток, за разлику од латинског запада, никада није потпуно одвојио од грчко-хеленистичке традиције те да је *emblema* била присутна, у некој форми, током свих векова развоја подних мозаика. Посебно је доба 6. века обновило грчку традицију али и локалну која је била присутна и утопљена у изразити анти-класични режим 4. и 5. века. Будући да се враћање класичним идеалима десио више површински и делимично, трајало је релативно кратко. Наравно, убрзо након велике владавине цара Јустинијана источни део Римског царства „урања“ у период „мрачног“ раздобља иконоборства (барем када је уметност у питању). Стога, Е. Кицингер закључује је да стил Јустинијановог доба

¹⁷ Id., *Mosaic Pavements in the Greek East and the Question of a "Renaissance" under Justinian*, 209, 220. Е. Кицингер указује на одређене стилске и орнаменталне елементе подних мозаика 6. века за које сматра да се могу објаснити термином „обнове“, али само у смислу експанзије репертоара који је већ постојао у ранијим вековима грчко-римске традиције. С друге стране „обнова“ указује и на световност, обнову секуларизма. Уједно он види да се управо у овом раздобљу, кроз сиријску химну из 7. века која описује цркву Свете Софије из Едесе из 6. века, кроз мистицизам Псеудо-Дионисије Ареопагите, постављају темељи цркве као микрокосмоса. У овом тренутку се дословно црквено здање идентификује с космосом те визуелизује савременим материјалима. То условљава појаву космографских и енциклопедијских представа на подним мозаицима, попут представе *topos mundi* цркве Светог Думетиоса у Никополису или Светог Јована у Гераси. Он сматра и закључује да ови мозаици представљају физички свет, део хришћанског космоса, земљу као и рај окружене океаном. Верник или посетилац има под својим ногама цео свет с океаном, или другим речима — читава просторија постаје слика света. Наравно, овај подни мозаик коинцидира са животом и делом Козме Индикоплова, што не треба изгубити из вида. Сличан закључак донео је и А. Грабар, тумачећи подне мозаике палестинских цркава у односу на космолошку симболику под којом је подни мозаик цркве у ствари представа раја, в. А. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VII^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, Cah. Archéol. II, 41–67; А. Grabar *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien I*, Cah. Archéolog. XI, 1960, 41–71; Г. Цветковић-Томашевић, *Надживела ирегсијава сферној космоса на ранохришћанским куйолама и йодовима и на куйолама српских средњовековних цркава*, Саопштења 14, Београд 1982, 127–141.

достигао врхунац нових „трендова“ у уметности која се почела развијати крајем 5. века, те даје смер композицијских принципа развоја и порекла уметности која је обележила целокупну епоху уметности 6. века.

Када су фигурални мотиви у питању убедљиво највећи број мотива и сцена су преузети из природе и сеоског живота (попут теме Орфеја са стадом, Диониса, и сл.).¹⁸ Биљке, животиње, птице, рибе, сцене лова и риболова каогод и друге руралне жанр-сцене добиле су ново значење вере које се тек почела ширити, те су радо биле прихваћене/усвојене у ново еклесијастично окружење. Заједно с појавом широког репертоара дивљих животиња, биљака, птица, риба, сцена борби и руралних сцена и мотива, 5. век доноси са собом и појаву развијених примера персонификација, пре свега природних појава и разноврсност мотива симболичног значења (сл. 5).¹⁹ Слика света, разноликог и богатог бојама, има своје корене у раним интерпретацијама хришћанске егзегезе, у којој је спољна представа неба и земље израз Бога као ствараоца, архитекте света. У питању је комплексна и често разнолика (шаролика) слика света, која није хришћанска новина, већ је била позната и била врло драга грчко-хеленистичком свету.

Оно у чему ће се већина научника сложити је да је њихова улога је, као што смо већ рекли, пре свега симболична и алегоријска, а у неким случајевима се оне могу тумачити и дословно. Јан Древерс сматра да када се мотиви преузети из природе сместе у хришћански контекст, уз блага одступања у односу на реалан модел, углавном носе истакнуто и јасно значење, не би ли пренели верске идеје настале промисли Божијом, радости раја или благослова живота на земљу и у окриље цркве.²⁰ Наравно слободно тумачење ликовних дела *per se* је немогуће и било би свакако неодговорно и непромишљено то чинити, али укључивањем литерарних дела, пре свега, светих отаца можемо доћи до жељених одговора и потпуније слике. Наиме, упоређивањем материјала, визуелног и литерарног, и стварањем везе између егзегетских дела и представа природе у црквама могуће је открити заједнички именоватељ *мисли и идеја* првих хришћана које су надахнуле „уметнике“ а самим тим образовале и привукле будуће вернике, те утрле пут средњовековној уметности.

Важно је нагласити, а што можемо да приметимо само посматрањем ранохришћанских мотива на подним мозаицима, пре свега, да су у представљању идеје спасења, рајског као коначног места, користиле аниконичне, фигуралне композиције, али и обе у комбинацији (које су уједно и најзаступљеније и датују се у крај 5. и 6. век). Проучавањем најзначајнијих и најзаступљенијих мотива можемо да закључимо како и на који начин је замишљена и визуелно остварена идеја слике раја која свакако иде у складу са политичко-социјалним статусом Ромеја (односно Византинаца), а која ће умногоме уобличићу будуће царство нама познато као Византијско.

¹⁸ О представама Орфеја и животиња, в. Н. Stern, *La mosaïque d'Orphée de Blanzly-les-Fishmes*, Gallia 13, 1955, 41–77; К. М. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*; С. Kondoleon, *Signs of privilege and pleasure: Roman domestic mosaics*, in: *Roman Art in the Private Sphere*, ed. E. Gazda, Ann Arbor 1991.

¹⁹ Персонификације природних појава, а посебно земље, океана и река (најчешће реке Нил као симбола живота, хране, плодности, али једне од четири рајске реке) можемо наћи и на примерима текстила, в. Н. Maguire, *Garments Pleasing to God: The Significance of Domestic Textile Designs in the Early Byzantine Period*, 217–218; G. Downey, *Personifications of Abstract Ideas in the Antioch Mosaics*, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 69, 1938, 349–363. О значају и преузимању елемената из природе в. О. Grabar, *The Mediation of Ornament*, 195–225; Н. Maguire, *Nectar and Illusion*, passim. 454 E. Kitzinger, *World Map and Fortune's Wheel: A Medieval Mosaic Floor in Turin*, *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 117, no. 5, 1973, 344–345.

²⁰ J. Drewers, *Fisherman and Fish Pond: From the Sea of Sin to the Living Waters*, 533.