

## УМЕТНОСТ ПРАИСТОРИЈЕ

Кад је реч о праисторији, нарочито њеним најстаријим епохама које се губе у тами миленијума, наша сазнања су доста ограничена. То је разумљиво, јер је праисторија веома дуг временски период. Антропологија и археологија, као што је већ речено, покушавају да утврде основне етапе развоја човека и његових почетака у области стваралаштва. Проучавају се човекове најстарије рукотворине – камени предмети, оруђа и оружје. Наука покушава да одговори на основно питање – када су, како и због чега ти предмети настали. Понуђени одговори углавном садрже различите хипотезе од којих су најуверљивије оне у којима се постанак човека и његових првих алатки не схвата као готов чин већ као сложен и дуготрајан процес. Још у XIX веку је човек дефинисан као биће које производи оруђе.

Већ уз најстарије остатке првог људског бића из рода *Homo* названог *Homo Habilis* – "вешти човек", нађено је обиље каменог оруђа створеног његовом руком и то у геолошким слојевима који су настали још пре око два милиона година. Почев од 1600000 година његова оруђа од камена постају технички и обликовно све разноврснија. Од око 1600000 до 300000 година у природи делује *Homo erectus* – "усправан човек" који обрађује камен са двостраним и симетричним окресивањем, што доказује да је овај човек имао смисао не само за функционални облик, већ је тежио и јасним, прегледним и смисаоним формама. *Homo erectus* био је велики путник, велики радозналац и велики проналазач. Пре око 600000 година из камена је измамио и ватру, одомаћио је и предао у наслеђе каснијем човечанству. Његов потомак, *Homo sapiens* – "умни човек", постиже још више. Почев од 300000 година населио је све климатске појасе Старог света, начинио је прве специјализоване камене алатке и први каменом обележио своју прву велику светињу – *гроб претика*.

Уз остатке људских костију Кромањонца пронађени су његова оруђа – секире, ножеви, сврдла, чекићи и харпуни од камена и кости. У горњем палеолиту се осваја као материјал кост и рог, који се у почетку обрађују као камен и тек се касније примењују друге технике – резање и глачање. У Музеју човека у Паризу има пуно таквих предмета, старих преко 50000 година пре

н.е. Нарочито су занимљива коштана оруђа – харпуни и игле, чија обрада сведочи о вишем степену обликовања предмета. Фине игле са ушицама омогућавале су палеолитском човеку да шије своје одело од животињских кожа. Разуме се, та финоћа обраде материјала још није уметност.

Наш непосредни предак *Homo sapiens sapiens* ("веома умни човек"), који се појављује приближно око 35000 година, остварио је, сматра наука, прве уметничке творевине, односно изразио је прве рудиментарне ликовне замисли.

### Уметност палеолита

Старије камено доба – *палеолит* (*palaios* – стар и *lithos* – камен, трајало је најдуже, од 600000 до 10000 година пре н.е. Према развоју обрада камена *палеолит* се дели на *доњи(рани) палеолит* (600000 – 150000 година пре н.е.), *средњи палеолит* (150000 – 60000 пре н.е.) и *горњи (млађи) палеолит* (60000 – 10000 година). Тек у млађој палеолитској епохи (у *горњем палеолиту*) можемо говорити о појави првих, рудиментарних облика уметничког изражавања. То се догодило око 30000 година пре н.е., о чему недвосмислено сведоче најранији археолошки налази из тог доба.

При проучавању најстаријих уметничких облика и појава, историчари ликовних уметности налазе се у повољнијем положају него историчари који проучавају друге уметничке области – књижевност, поезију, музику или позориште. Ови други могу да суде о првобитним тонским пратњама, песмама, играма и разним призорима (спектаклима – обредима) само на основу посредних сазнања, компарација, аналогичности са савременим племенима који су до XIX и XX века живели на друштвеном ступњу праисторијских заједница. Такве аналогичности су веома ограничене и несигурне, јер протекли миленијуми ни за најпримитивнија племена нису прошли без последица, јер нису обитавали у неком временском вакуму. Историчари ликовних уметности немају такве несавладиве препреке. Они имају на располагању заиста аутентична дела уметничког стваралаштва праисторијског човека.

Као основа за почетак изучавања уметничке делатности праисторије код човека послужило је

тада (у XIX веку) веома популарно сакупљање старина и развијена традиција колекционирања праисторијских предмета, још пре формирања тзв. *праисторијске археологије* као науке. У научном свету и код шире образоване публике најпре су постала позната праисторијска дела из области тзв. ситне пластике и минијатурног гравирања у кости. Већ године 1860. извесни Е. Ларте нашао је у пећини Маса (у Арјежу у Француској) комад јеленог рога са урезаном представом главе медведа. Затим је 1864. у пећини Ла Мадлен откривен фрагмент кљове мамута са представом ове животиње. Током 60-их и 70-их година XIX века откривено је још низ сличних налаза минијатурних дела из праисторије. Занимљиво је да је публика, па чак и она научна, сразмерно лако прихватала као аутентична дела руку праисторијског човека оваква изразито ситна дела, прилазећи њима снисходљиво, посматрајући их као покушај уметничког стваралаштва. Међутим, сасвим другачији став је заузимала када су била у питању монументална сликарска остварења која су откривена у неким пећинским стаништима праисторијског човека.

### Пећинско сликарство

Прве пећинске слике угледао је 1864. године научник Франсоа Гаригу у тзв. "Црном салону" у пећини Нио (Арјеж, Француска), али им уопште није тада придао било какав научни или историјски значај. Колико је научни свет био далеко од правог поимања и процењивања дела пећинског сликарства говори чињеница да је Гаригу, угледавши ове слике, оставио само кратку белешку у свом нотесу, која гласи: "На стеновитим зидинама пећине налазе се неки цртежи. Неизвесно је чија је рука њих овде могла да изведе". Исте цртеже научници су поново "открили" тек 1906. године.

На сличан начин су реаговали и други истраживачи, заслепљени тадашњим званичним тумачењима порекла праисторијске уметности, тако да су се многа дела из праисторије морала "откривати" и по неколико пута, док нису добила званично признање. Можда је најзанимљивија и најповучнија историја откривања и признавања ав-

тентичности сликарства у пећини *Алтамири* у Шпанији, у близини града Сант Андеа. Прво случајно откриће ове, данас најславније ризнице праисторијског монументалног сликарства десило се у јесен 1879. године. Међутим, годину дана касније (1880) Међународни антрополошко-археолошки конгрес одржан у Лисабону оштро је осудио све оне који су покушавали да разложно скрену пажњу научне јавности на Алтамиру. На поменутом конгресу сликарство *Алтамире* названо је "недостojним фалсификатом", "фарсом" и "вулгарном епизодом" у науци.

*Алтамира* – пећина код места Сантиљана дел Мар, у Шпанији, где су 1879. године откривене слике животиња на своду једне ониске просторије (J-11). На њима су приказане животиње из тзв. *Магленске епохе* (названа по пећини La Madelleine) тј. 30000 – 10000 година пре н.е. Фигуре животиња сликане су необично постојаним бојама, са великим осећањем за облик, нарав животиња, њихов покрет и стилизацију облика. Најчешће је представљена фигура бизона, затим јелена, дивокозе, коња, свиње и неких других животиња. Фигуре су смањене, углавном до половине природне величине, представљене у скуповима и појединачно.

Али, време је неумитно радило у корист *Алтамире*. Већ крајем 1883. године Франсоа Дало открива цртеже у пећини *Пер-нон-Пер*, а 1889. истраживач Л. Широн саопштава на скупу Антрополошког друштва у Лиону о пронађеним цртежима у пећини *Шабо*. Додуше, све то остаје још увек ван пажње званичне науке. Тек 1895. године, када су откривене слике у пећини *Ла Муџ*, у близини места *Лез Ејзи* и када се о томе обавестила Француска акаемија наука, научници су почели да сумњају у свој дотадашњи негаторски став према овој врсти налаза. Да се у случају сликарских дела у пећини *Ла Муџ* није могло радити о било каквом "фалсификату" говорила је речито једна непобитна чињеница: до момента откривања праисторијских слика у њој, пећина Ла Мут била је потпуно недоступна људима. Признавање аутентичности слика у овој пећини нагло је вратило пажњу научне



Коњ из пећине Алтамира, 15-10000 пре н.е.



Бик из пећине Ласко, 15-10000 пре н.е.

јавности на Алтамиру и ставило на дневни ред питање њене рехабилитације у науци.

До тога, ипак, није дошло одмах. Најпре су, као у некој златној грозници, истраживачи откривали једну за другом нове пећине са "праисторијским графитима" – у пећини *Марсула* (1897) у пећини *Мерији* код Тејжа (1899), а затим исте 1899. године два сензационална открића и то пред запањеним очима неколико најауторитативнијих научника у пећинама *Фон де Гом* и *Комбарел* у Француској, где су пронађене представе бизона необично сличне сликама из Алтамуре.

На тај начин питање праисторијског монументалног сликарства које је на Лисабонском конгресу две деценије раније одбачено као фикција, сада одједном долази у жижу научних интересовања и расправа. Чак и чувени научник Е. Карталијак, тадашњи доајен француских праисторичара и вођа традиционалиста, морао је да промени мишљење. У стилу великог научника он је нашао снаге да се јавно одрекне својих дотадашњих заблуда. Сензационално је одјекнуо његов чланак под карактеристичним насловом "Покајање једног скептика", у коме он, одричући се својих ранијих погледа и оцена, назвао алтамурско сликарство "кључем за разумевање пећинског сликарства", у чију аутентичност се више не може сумњати.

Захваљујући сјајној рехабилитацији Алтамуре, почетком XX века долази до револуционарног преображаја и даљег развоја праисторијске науке. Убрзо настаје права "пећинска грозница", односно откривање многих сликарских дела у пећинама јужне Француске и северне Шпаније. Али, сви ти каснији налази нису били у стању да помуте примарну славу Алтамуре – коју је познати француски археолог Саломон Ренак назвао "Сикстинском капелом праисторијске уметности".

У раздобљу од 1903. до 1916. године откривени су и постали широко популарни налази сликарских дела у пећинама: *Бернифал*, *Ла Грез*, *Гаргас*, *Бедејак*, *Порџел*, *Лосел* (све у Француској) и *Каситиљо*, *Хорнос дела Пења*, *Санџиан*, *Пингал*, *Ла Пасијеџа* (у Шпанији). И у каснијим раздобљима, све до наших дана откривају се све нови налази дела сликарства, о чему сведочи следећа статистика: 1906. године у Западној Европи било је познато већ 21 пећина са сликарским украсима, а 1910. њихов број достиже већ 40 локалитета. Средином 30-их година само у Француској евидентирано је 44 пећине са сликарским делима, почетком 50-их година у Западној Европи било је пописано 73 таква локалитета, до 1960. године њихов број је већ достигао цифру од 120 локалитета. Само у послератном периоду на тлу Француске, где се још пре рата мислило да је све истражено, откривено је око двадесетак нових налазишта, међу којима су такве изузетно значајне сликарске целине као што су у пећинама Ласко и Руфињак.

*Пећина Ласко* (14–13500 година пре н.е.) откривена је у области Дордоње 1940. године уочи немачке окупације Француске. То је изузетно велики пећински ансамбл сликаства из око 14–13500 пре н.е., и раван Алтамири, али осетно другачијег сликарског третмана. Сlike у пећини *Ласко* убедљиво су показали да је неисцрпно богатство сликарског изражавања праисторијског човека и да се историјски-уметнички значај праисторијског сликарства не може свести на уске научне или само уметничке границе, већ је знатно шири и свеобухватнији (Ј-12,13).

На исти начин веома је значајно откривено сликарство у пећини *Руфињак*, које је доживело сличну судбину као и Алтамира. Први подаци о њој примљени су веома суздржано, са сумњама у аутентичност њеног сликарства. За разлику од Алтамуре и Ласко-а грандиозна пећина *Руфињак* није била затворена одроном, већ је она била позната околном становништву од најранијих времена, као и чудне представе насликане на њеним зидовима. Њу су не једном посећивали спелеолози, а за време Другог светског рата служила је као сигуран база за припаднике одреда Покрета отпора. Њено сликарство, откривено 1956-57. године од стране научника, било је убрзо проглашено као занимљиви сликарски покушај самоуких уметника – припадника Покрета отпора. Међутим, ускоро је установљено, да се сликарство ове пећине помиње у историјским изворима и записима посетилаца још из XVI-XVIII века. Према томе сликарска дела *Руфињака* позната у литератури још од 1575. године, морала су бити поново откривена и призната четири века касније. Још крајем XIX века (августа 1893) спелеолог Е. А. Мартел видео је исте слике, али је своје белешке сакрио од научне јавности, бојећи се сличног скандала као што је то био случај са Алтамиром и њеним исраживачима који су били исмејани са највишег научног места.

У сликарству палеолитских људи има много и других истинских ремек дела која указују на високе домете ликовног изражавања, што се може уочити у призорима: *Убијени ловац* из пећине *Ласко*; фигуре бизона, јелена и коња, затим *Јелени прећливавају реку* из *Лорџејта* и друге полихромне фигуре животиња у покрету, као и *Група ловаца* из пећине *Вал-де-Чарко-дел Аџа* у Шпанији.

Најраније представе животиња могу се сврстати у три скупине према техници израде: а) цртежи на влажној глини (*Хорнос-дела-Пења* Алтамуре, *Гаргас*), б) гравирани цртежи на стенама пећина (*Белкер*, *Пер-нон-Пер*, *Ла Грез*, *Шабо*, *Истириц*) и в) цртежи изведени црвеном, жутом или

\* **Ознака Ј-** са одговарајућом бројком указује на број илустрације у књизи Јансона *Историја уметности* (која ће се јављати и у даљем тексту)

црном линијом (Алтамира, Кастиљо, Пеш-Мерл, Фон-де-Гом).

Све овакве представе животиња, иако су настале на различитим географским подручјима, имају неке заједничке одлике, а то су:

– Свака фигура је схваћена и третирана засебно, иако је често смештена у веће скупине. Непосредног односа са другим суседним фигурама нема, или тај однос није изражен.

– Сам цртеж је строго ограничен крајње сажетом контуром у склопу које је немогуће наћи ни један сувишни потез, ни једна непотребна појединост, нема очију, длака, ни других споредних детаља. Али, цртеж веома верно преноси синтетички схваћени, строги профил лепе животиње.

– Као изузетак од апсолутног профила јавља се представа главе односно рогова у такозваној "увидној перспективи", када се представљају оба рога у положају као да је животиња окренула главу ка посматрачу.

– Пропорције су углавном добро погођене, иако су схематичне и грубе. Извесна преувеличавања појединих делова животињског тела су намерна (наглашена висина фигуре, издуженост тела и слично).

– Упрошћавање облика фигуре доводи често до изостављања завршетка екстремитета који су ипак назначени. Очигледно, њихова потпуна обрада није улазила у програм минималног ликовног транспонована животиња. Шта више, понекад је изостављена и глава, као необавезни детаљ (бик у пећини Кастиљо).

– Линеарна обрада је уједначена и стабилна, без промене дебљине линија и без диференцирања главних и споредних линија.

– Сваки цртеж, па и онај рађен по рапавој површини, изведен је одједном, по сећању. Цртежи по свежој глини стварају утисак о сигурној, брзој и непогрешивој изведби. Снажан бик, сажет симбол животиње стваран је са неколико сигурних потеза (најчешће са 6–8 потеза).

Све ово говори о доста високој зрелости ликовног схватања уметника из епохе горњег палеолита.

### Палеолитска скулптура

Одавно је уочена појава да се раније уметничке манифестације код палеолитског човека јављају у облици вајарства, односно ситне пластике. Познато је да се он веома често изражава у такозваним "малим формама", рађеним у дрвету, камену, кости и другим материјалима. Имајући у виду веома стару навику људи да у природи сакупљају предмете чији облик њих подсећа на животињске или људске појаве и ликове, можемо тврдити да од таквог примарног сакупљачког импулса човек ускоро прелази на дораду природних пластичних облика који га асоцирају на фигуре животиња и

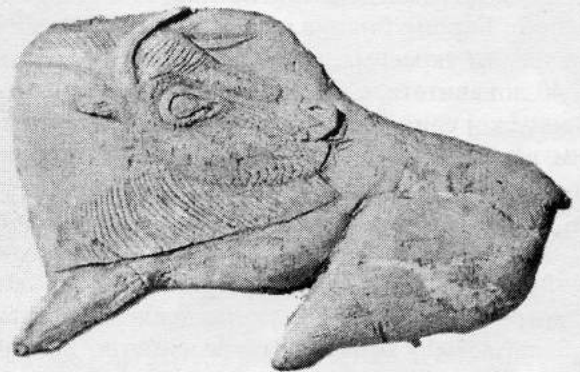
птица, па их допуњује својим интервенцијама, најчешће апликацијама, изведеним контурама и нашошењем боје. Даља еволуција неизбежно га води ка обликовању самостално замишљених и остварених дела ситне пластике. О томе на изузетно убедљив начин сведоче многа дела палеолитске скулптуре, а нарочито:

У пећини *Пеш Мерл* у Француској, затим у пећини *Басула* у провинцији Савона у Северној Италији откривени су тзв. "безглаве свинге" од монументалних сталагмита који подсећају на лежеће фигуре медведа који су обитавали у праисторији у овим пећинама. Настале су отприлике око 28.000 година пре н.е. Ове фигуре служиле су човеку као мета у магијском вежбању гађања глиненим куглама у фигуру, најчешће у главу "медведа". О томе говоре и флексе на зиду пећине иза фигура на које су биле усмерене кугле, које нису погодиле фигуру.

Већ као аутентичан производ палеолитског вајара настаје мала *фиџура мамуџа* дужине свега 5 см, рађена од кљове мамута.

Најпознатија је *Фиџура лежећеџ бизона* из Магдаленске епохе (J-17) која се чува у Музеју националних старина у Сен Жермен-ан-Леу у Француској. Овде је дошао до изражаја високи домет у пластичном изразу, затим компликована композиција лежеће фигуре и покрет главе животиње према задњем делу фигуре, чиме се сугерише извесна дубина приказаног призора.

Поред животињских фигура које је имао прилике да током лова пажљиво посматра, спознајући тако њихову дивљу нарав и снажну грађу тела, па их је преносио у камен, кост, дрво, а понекад моделовао у глини на стенама пећина у којима је обитавао, он је упоредо обрађивао и други, за њега такође веома важан тематски мотив – *лик жене*. То су оне фигурине са јасно наглашеним атрибутима женствености, позанте као "*палеолитске Венере*" и толико мале да су могле стати на длан руке. Жена је била у доба матријархата централна личност, симбол живота, домаћег огњишта, а изнад свега симбол плодности. Лик жене палеолитски човек је обрађивао са изузетним осећањем за



Бизон, пећина Ла Мадлен (Дордоња) 15-10000 пре н.е.

пластичне вредности, најчешће синтетички, а понекад са извршним смислом за стилизацију телесних облика.

На широком подручју Европе и Азије, од Пиринеја преко јужне Француске, северне Италије, Средње Европе до Украјине, Русије (до Бајкала у Сибиру) пронађено је досада преко 130 различитих фигурина, женских малих статуета. Начин обраде и степен стилизације облика у знатној мери зависе од врсте материјала у којем су фигуре рађене. Овом приликом навешћемо оне најпознатије, а то су:

– *Две женске* вртенасте фигуре од кости из Доње Вестонице код Брна, одликује се највећим степеном стилизације фигура.

– *Венера из Лосела* – рељеф у камену, представа жене дуге косе, са рогом у руци и наглашеним атрибутима женствености.

– *Вилендорфска венера* рађена од кречњака (око 15.000-10.000), из села Вилендорфа код Беча, чува се у бечком Историјском музеју. Једна од најпознатијих и најлепших палеолитских фигурина. На њој су наглашене обрине – стеатопигија и стеатомерија а занемарени екстремитети, односно тек назначени. Видан је покушај обликовања главе у маси, посебно густе косе, без назнаке црта лица (J-16).

– *Венера из Манџона* (Француска) сведочи о нешто другачијем приступу и наглашенијој стилизацији облика женске фигуре.

– *Брасемјујска Венера* (Француска) сачувана је само глава од кости са детаљно обрађеним цртама

лица и дугом косом. Овде је испољен први покушај обраде црта лица и праменова косе.

– *Венера из Лесџика* са изразитом витком фигуром и наглашеним атрибутима женствености и специфичном стилизацијом облика.

– *Венера из Доње Вестонице* код Брна. На веома самосвојан начин изведене су пропорције фигуре и стилизација телесних облика.

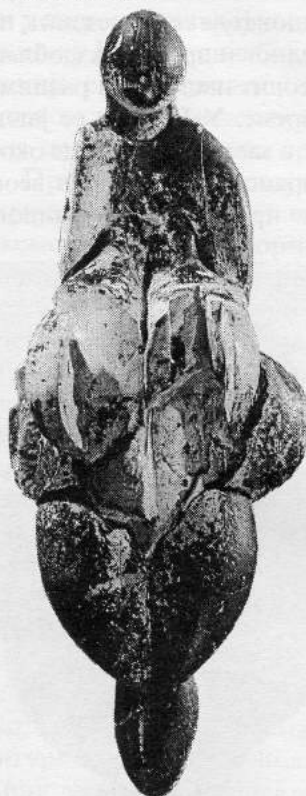
– *Венера из њећине Грималги* (Италија) од жутог стеатита (сада у Музеју Националних старина у Сен Жермену-ал-Ле-у), са веома вештом обрадом камена, чије карактеристике су условиле начин сажете стилизације обилка женског тела.

### Уметност мезолита

*Мезолит* (од грчке речи *mesos* – средњи и *lithos* – камен) означава *Средње камено доба*, прелазни период од *палеолита* ка *неолиту*, који приближно траје од 10.000 до 4.000 година пре н.е. Под утицајем различитих чинилаца, у првом реду каснопалеолитских традиција, настао је у Европи читав низ мезолитских култура, које се међусобно доста разликују. У Северној Европи настају у старијој фази културе *Lyngby*, *Kunda* и *Maglemose*, а у млађој фази култура *Ertebölle*. У осталој Европи развијају се културе *Azilien*, *Asturien*, *Capsien*, *Sauveterrien*, *Tardenoisien* и друге. Економика ове епохе још увек се базира углавном на лову, риболову и сакупљачкој делатности.



*Вилендорфска Венера*, 15-10000 пре н. е.



*Венера из Лесџика*, 15-10000 пре н. е.

Једно од најзначајнијих налазишта мезолитске културе у Европи је *Лејенски вир* код Доњег Милановца у Србији, где су на обали Дунава откривени 1967. године, испод насеља првих земљорадника и сточара (из раздобља око 5300-4800. година пре н.е.), остаци 146 кућа, жртвеници и скулптуре изузетне уметничке изражајности, који су изненадили цео свет: у седам великих, сукцесивно подизаних насеља риболоваца, ловаца и скупљача хране нађени су бројна плански грађена станишта, гробови који документују јединствене погребне ритуале, обиље мајсторски израђених алатки од камена, кости и рога, разноврстан накит, плочице са урезаним знацима сличним писму и монументалне скулптуре од камена. Ова скулптура била је несумњиво култног карактера: камене фигуре рађене од великих облутака пронађених на самој обали реке налазиле су се на огњишту, везаном по дефиницији за култ плодности и предака. Монументалне фигуре са Лепенског Вира јединствене су за своју епоху, и представљају домет локалног становништва које је, изоловано у овом подручју, под повољним климатским и економским условима који одговарају степену друштвеног и привредног развоја епохе, створило један висок израз своје материјалне и духовне културе, засада јединствен у свету.

#### Уметност неолита

Млађе камено доба или *неолит* (*neos*—нов и *lithos*—камен) надовезује се на мезолит, при чему граница између једног и другог раздобља није чврсто фиксирана. Неолит наступа на разним подручјима у различито време. У Европи се јавља око 4.000 година пре н.е. а завршава се негде око 2000 године пре н.е. Ова праисторијска епоха веома је богато заступљена на простору Централног Балкана и



Глава из Лејенског Вира, око 6000. пре н.е.

досада највише истраживана у Србији. Нове форме економије нужно су донеле са собом и битне промене у начину живота, нове технике и материјале код израде оруђа, оружја и предмета свакодневне употребе. Формирају се стална насеља, са солидније грађеним колибама од дрвета, човек је овладао техником глачања камена којим израђује своје, у првом реду земљорадничке алатке. Тада се посебно развија грнчарија, везана првенствено за припремање и чување хране, која међутим пружа могућности за богату вариабилност у облицима и украшавању. У духовном животу развија се култ богиње мајке земље, плодности, који у то доба цвета на целом источном Медитерану и Блиском истоку и који ће и касније представљати једну од најзначајнијих компонената паганске религије на Криту (змијска богиња), у Микени код Грка и у Малој Азији (Кибела, Деметра).

Код неолитског човека јављају се и први занати — резачки, грнчарски и ткачки. Оруђа су рађена прецизније, на вишем степену обликовања и глачања материјала. Међу највећа и најбогатија налазишта спадају код нас: *Старчево* код Панчева, *Винча* код Београда и *Буймир* код Сарајева.

*Старчево* село на левој обали Дунава (16 km удаљено од Панчева) са чувеним праисторијским налазиштем на локалитету *Граг*. Откривено је (1930, 1931-32) станиште на обали велике реке са кућама у облику елипасте земунице са једном или више одаја. Откривени су и гробови са згрченим скелетима покојника. Од оруђа нађене су секире, длета, ножићи од опсидијана, затим оруђа од кости. Ситна пластика није нарочито разноврсна. То су стубасте фигурине стилизованих облика. Изразит печат старчевачкој култури дају керамички судови рађени руком, трбушастог облика, по свом квалитету на високом занатском нивоу. Керамика се дели на грубу, обичну, фину и сликану, са многим



*Стайцуета* из Рийња, Винчанска култура IV-III миленијум пре н.е.

подврстама. Од декоративних елемената који украшавају спољне површине судова јавља се пластична трака различитих облика, затим отисци прста и нокта распоређени у одређеном правцу, затим паралелна издужена удубљења и слично.

**Винча**, село на десној обали Дунава са локалитетом – остацима највећег праисторијског насеља у нашој земљи и једно од најзначајнијих у овом делу Европе. Систематска археолошка истраживања, започета још 1908. године, настављају се све до данашњег дана. На ниској лесној тераси уздигнутој око 12 m изнад Дунава уздиже се културни слој дебљине 10,5 m у коме су садржани остаци готово свих праисторијских култура познатих у овом делу Подунавља, почев од старијег неолита па надаље. Услови за земљорадњу, лов и риболов били су повољни. Становници неолитске Винче трговали су и са удаљеним подручјима, што потврђују бројни предмети импорта. Винчанску културу карактерише керамика и, нарочито, антропоморфна пластика – идоли – међу којима доминирају фигурине рађене од теракоте у орнаменталном и линеарно-апстрактном стилу. Фигуре најчешће представљају врховно женско божанство – богињу мајку, некад у стојећем, некад у седећем ставу на престолу (као што је то женска седећа фигура откривена на локалитету Чаршија код Рипња) или са дететом у наручју (из Дреновца код Параћина). Тела и лица дати су стилизовано, упрошћено, што одговара и религијској концепцији, јер мајка – земља није замишљена са одређеним ликом, статуете нису портрети: ради се о симболу који отелотворује плодност, рађање и обнову живота. Хармоничношћу свих елемената израза ова дела досежу истински уметнички ниво.

**Ситицетта из Рипња** (локалитет Чаршија) из IV-III миленијума пре н.е. Представља женско божанство у седећем положају. Глава, руке и стопала недостају. Руке су биле положене на трбуху (о чему говоре трагови). По својим стилским особинама припада пластици млађе фазе развоја винчанске групе. Фигурина је моделована веома вешто, меких линија и облика, са осећањем за пропорције: торзо са урезаном огрлицом, мале груди, доњи део тела наглашен, са развијеним стомаком, куковима и јаким бедрима, обрађеним доста реалистички. Представљена је и прегача – урезана правоугаона трака са убодима. Површина статуете има глчану превлаку сиве боје.

### Уметност бронзаног доба

Бронзано доба је епоха праисторије која обухвата време од појаве легуре бронзе до проналаска гвожђа (2000-1000 година пре н.е.). У овом раздобљу оруђа за рад, оружје и накит израђују претежно од бронзе, смеђујући на тај начин камено доба у метално доба. Бронзано доба

настаје у 3000. година пре наше ере, достиже врхунац у 2000. години, а завршава се појавом гвожђа као главног употребног материјала у 1000. година пре н.е.

Захваљујући усавршавању оруђа за рад, долази до бржег развоја земљорадње и занатства, прелази се од *мајријархаија* у *пајријархаија*, у исто време развија се и писменост. Према томе, време када је човек почео да употребљава метале, представља једну од најважнијих прекретница у његовом развоју.

Бакар је био први метал који је човек почео да масовно употребљава, па је од њега ковањем и ливењем израђивао оружје и оруђе, које је гравирањем украшавао. Можда још пре бакра човек је упознато злато, јер га је било у чистом саставу у природи, а златни украси се налазе веома рано, заједно са бакарним.

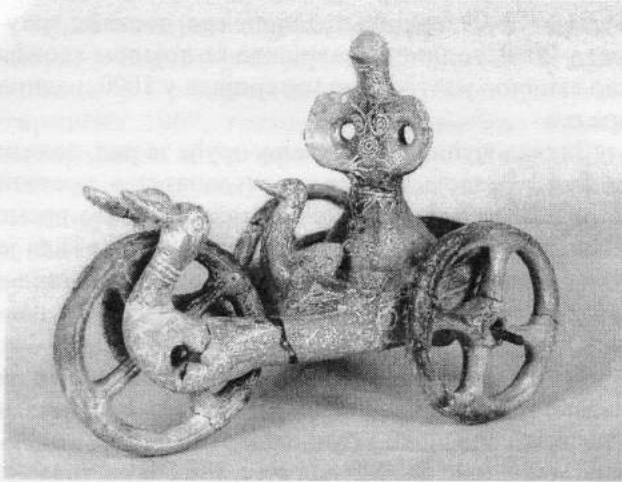
Чист бакар је, међутим, имао један недостатак – био је исувише мек, као и злато. После многих покушаја човек је решио и тај проблем: мешањем бакра са калајем створио је нову легуру – бронзу, која је била довољно чврста. Истовремено човек је познавао и сребро и олово, које је додавао бронзи.

Бројни рудници бакра и калаја из бронзаног доба у различитим крајевима Европе речито сведоче да су бронзанодопски ливци били веома вешти у изради бронзе. Још тада је установљено да се најбоља легура бронзе добија мешањем 90% бакра и 10% калаја. Овај однос се и данас користи при одливању уметничких дела, израде новца и медаља, као и у широј техничкој употреби.

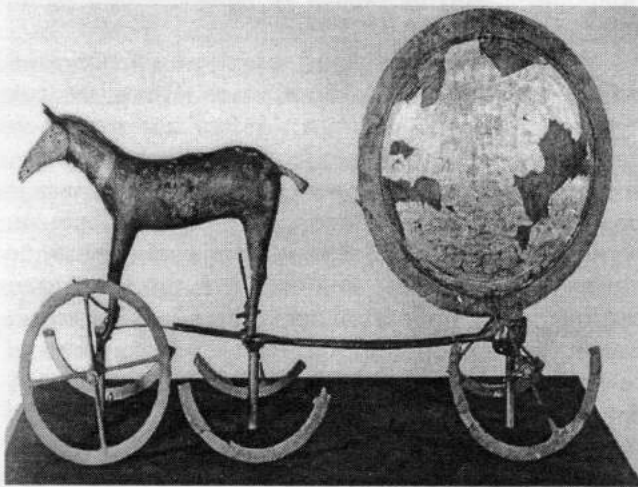
Појава бронзе у Европи није била свуда у исто време. Најраније се она јавља у Југоисточној Европи (већ током трећег миленијума), док се на Северу Европе појављује тек око средине другог миленијума. Према времену појаве бронзе у различитим крајевима Европе, као и према другим различитим компонентама у формирању и развоју бронзанодопских култура, разликују се у Европи *пет главних културних подручја* бронзаног доба: (1) Егејско културно подручје, (2) Средњоевропско подручје, (3) Нордијско подручје, (4) Западноевропско подручје и (5) Источноевропско културно подручје.

У бронзаном добу настале су мале *Заветине сунчеве кочије из Трудхолма* из Националног музеја у Копенхагену (Данска) које приказује коњића који вуче кочије са позлаћеним Сунчевим диском, дело настало од 1400. до 1200. године пре н.е. На простору Србије настала су такође значајна уметничка дела из бронзаног доба:

*Игол из Корбова* (Кладово) – око 1500 – 1200. пре н.е. Теракота висина 14 cm. Веома стилизована представа фигуре неодређеног пола, обучена у дугачку хаљину украшеним богатом орнаментиком коју чине спирални и геометријски мотиви.



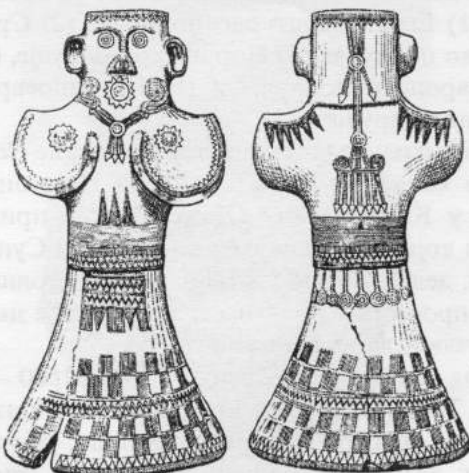
Дуљајска колица, 1500-1000 пре н. е.



Сунчана колица из Трундхолма, 1400-1200 пре н. е.

Орнамент је урезан у површину и испуњен белом инкрустацијом.

Овакво моделоване фигуре са потпуном схематизацијом облика људског тела, доведеном скоро до апстракције, израз је религиозног схватања тадашњег човека и његовог дуалистичког погледа на свет. Материјализација неземаљског бића



Идол из Кличева, теракота, 1000 година пре н. е.

налази се на граници реалног и иреалног, дајући му карактер знака, симбола.

Порекло фигурина овог типа је аутохтона, али се не искључује и утицај микенске цивилизације.

*Идол из Кличева* – око 1000 год. пре н. е., један је од најлепших примерака европске праисторијске уметности. Представа женског божанства са хаљином раскошно украшеном геометријским орнаментима преузетих, вероватно, са богатих везова. Глава је сасвим стилизована, без индивидуалних црта лица. Урезани украси су инкрустацијом обогањени – такође уметањем беле боје.

*Дуљајска колица* – 1500–1000. год. пре н. е., ремек-дело неолитске уметности, пронађено на локалитету Дуљаја код Беле Цркве у Банату. Колица са три точка вуку барске птице са стојећом фигуром мушког божанства обученог у дугачку звонолику одећу, округле главе, са птичјим лицем и рукама савијеним испод груди. Представљен је господар сунца, налик на Аполона.

#### Уметност гвозденог доба

На бронзано доба се непосредно наставља так-озвано *гвоздено доба*, последње велико раздобље праисторијске културе. Оно траје током првог миленијума пре наше ере – све до почетка историјског периода. У почетку гвозђе је било доста ретко и скупоцено, па су се мали комади овог метала стављали као украс на предмете од бронзе. Оно се најпре употребљавало за израду алата и оруђа, док је оружје још дуго времена израђивано од бронзе. Обрада гвозђа је знатно тежа, па је и уметничко украшавање гвозђа непогодније, односно гвоздени предмети са уметничким украсима су ређи.

Почетак и трајање гвозденог доба различито је на различитим подручјима Европе. У Европи ово доба траје током првог миленијума и дели се у две основне хронолошке фазе: старију *халштатску* (*Hallstatt* – град у Аустрији) и млађу *латенску* (локалитет *La Tène* у Швајцарској). Изван Европе гвозђе се много раније употребљава. Тако, у Египту најстарији трагови употребе гвозђа датирају још у IV миленијум пре н. е., а до опште употребе овог метала овде долази током XIV и XIII века пре н. е. У Месопотамији се гвозђе употребљава још у III миленијуму, али његова широка примена је забележена тек од 1000. година пре н. е. У Егејској култури поједини гвоздени предмети се јављају већ током бронзаног доба, у Италији, Подунављу, средњој и западној Европи – крајем II и почетком I миленијума пре н. е. Из овог праисторијског периода има више значајних уметничких остварења:

*Озледало из Десборо-а* префињеног облика иfino стилизоване дршке представља изузетно дело келтских мајстора из раног гвозденог доба.





*Крајтер из Требенишкџа код Охрида, VI-V пре н. е.*

Нарочито је декоративна задња страна са карактеристичним орнаментом изведеним техником гравирања у бронзи, са комбинацијом "негативних" – удубљених и "позитивних" – испуњених површина, разграничених танком усеченом линијом цртежа.

*Келтски рогаћи шлем*, пронађен је у Темзи код моста Ватерло. Орнамент је изведен техником исцртавања и састоји се од стилизованих биљних мотива.

*Златне наруквнице* – из Бритиш музеја у Лондону такође припадају раној келтској уметности (нађене у Норфолку и Снетишему). Израђене су из легуре сребра и злата. Спадају међу најлепше примерке ове врсте – са увијеним жицама које се завршавају у облику прстенасте главе.

– Значајни су налази у *Требенишкџу*, селу код Охрида, где су у некрополи откривени веома богати прилози (бронзано посуђе, украсни предмети, златне маске, накит од злата, сребра, филибара, стакла). Пронађен је велики бронзани кратер са богатом пластичном декорацијом, затим оружје, мачеви, бодези и ратнички шлемови. (VI-V век пре н.е.)

Али, овде већ улазимо у епоху ране античке грчке уметности која је зрачила својом културом и уметношћу и на наше тло.

### Почети архитектуре у праисторији

У доба палеолита, када је човек био у стадијуму дивљаштва, као ловац и сакупљач плодова, живећи номадски у родовским скупинама, он није показивао градитељске креативне способности. У оквиру тадашњег примитивног начина живота човек је као станиште користио природна склоништа – полупећине и пећине, у којима је простор само донекле удешавао према својим тадашњим најнеопходнијим потребама. Простор се делио на

средишњи део са огњиштем, затим простор за рад, простор за лежајеве, а посебно се издваја простор за култ и сахрањивање. Према томе, овде се може говорити само о делимичној адаптацији природног облика простора (заклона) у сврху формирања људског станишта. Постојање богатих сликаних и урезиваних украса на зидовима пећина, у њеним посебним, издвојеним деловима, указује на појаву првих јавних, заједничких простора, намењених окупљању припадника рода у вези са функцијом састајања првобитне заједнице, договарања о различитим аспектима живота и вршења различитих културних обреда.

Основни облици природних заклона – пећина и полупећина, послужила су као полазна основа за прве човекове покушаје самосталног обликовања станишта на слободном простору. О томе говоре најранија станишта из времена мезолита и раног неолита, пре свега најстарије куће на *Лепенском виру*. Заправо, на оближњем терасастом локалитету Власац, у насељу Ia (код Лепенског Вира) откривена су станишта која хронолошки претходе онима из Лепенског Вира, тј. која су подигнута око 7000. година пре н.е. у тренутку када се овдашња популација настанила ван пећина, под ведрим небом. То је приморало људе да створе нов стамбени



*Долмен из Карнака (Бретања) 1500 пре н. е. и Свџишкџишкџе у Сџоунхенџу (Енглеска) 1800-1400 пре н. е.*

простор. Али, обликујући га на ниским терасима изнад воде, људи Лепенског Вира су полазили од традиције – од простора пећине на коју су били навикнути. Основе станишта и планови најстаријих насеља културе Лепенског Вира показују да су насељене терасе већ од првог тренутка схваћене као циновске пећине, широко отворене само према једном правцу – према реци, док се бочно јасно ограничава. Архитектура кућа Лепенског Вира не познаје ортогоналне основе и вертикалне зидове. У свим фазама развоја ове културе граде се искључиво станишта чије су основе изведене из круга или троугла (зарубљени кружни исечак), с укушеним "зидовима", тј. кровом који непосредно належа на основу. Према томе, чак и појединачно станиште по свом основном облику подсећа на пећину, са основом која се шири према реци, док се сужава према брду. Улаз је увек широко отворен према реци и главна светлост у простор долази са те тране. Пажљивија анализа, међутим, открива да се грађење оваквих станишта одвијало по неким веома чврстим метричним модулима који одговарају једној сасвим особеној идеологији лепенског човека. Архитектонске форме улазе у амбијент настањене терасе као нова тела која уливају у њега своје димензије, пропорције и садржаје.

Чини се да је градњи станишта претходила ритуална церемонија, односно да је систем размаравања њиховог основа био тајна у коју је био упућен само мали број лица, можда чак и само један члан заједнице, неки градитељ-маг који је поседовао и одређена математичка знања. Али, овим се не може објаснити зашто је једна иста архитектонска форма из генерације у генерацију упорно понављана, и то у свим насељима културе Лепенског Вира. Да ова архитектура није само геометрија, показује један гроб који је откривен покрај једног од најстаријих станишта Лепенског Вира. Покојник је положен на сасвим изузетан начин, оријентисан је као и станишта, тако да његова основа има облик зарубљеног кружног исечка и уклапа се у пропорције основе станишта.

Лепенски Вир открива и многа друга питања архитектонског стваралаштва на почетку неолитског раздобља људске историје.

Природно је да су земља и дрво били прва грађа коју је човек употребио када је једном схватио да може и сам да гради станиште. Трећи материјал био је камен, коришћен у великим комадима, јер са постојећим алатом праисторијски човек ње био у стању да обрађује већу количину камења. Са прелазом из фазе дивљаштва у фазу варварства, са развојем сточарске и земљорадничке производње, човек мења локацију својих насеља, напушта неприступачне терене, везује се не само за обале река (где гради *сојенице*) већ и за плодне, равничар-

ске терене, у низинским областима у близини мањих река и потока. У новим условима (у раном неолиту) он укопава у тло своје куће, стварајући облик *земунце* или *полуземунце* овалне или правоугаоне основе. Прва оваква насеља су, ради безбедности, ограђивана одбрамбеним насипима и палисадама. То су прве урбане агломерације. Граде се куће и на површини тла, без укопавања, са зидовима од плетера, а у северним (хладнијим) пределма од дрвених облица, спојених под правим углом. И у једном и у другом случају, куће су имале огњишта, слободна или у облику полузиданих пећи од камена или ћерпича и облепљених иловачом.

Архитектура неолита везана је и за живот после смрти. Гробнице и надгробни споменици су различитих облика. Одржавање свести о припадности роду потенцира се култом предака (праоца рода). Њихове се личности идеализују, хвале, уздижу до хероја, а у вези са тиме долази до обележавања њихових гробова и изградње гробне архитектуре. Стварају се тзв. *мегалитски споменици*. Мегалити су рудиментарна култна архитектура из млађег каменог доба, састављена од огромних камених блокова.

*Кромлеци* су камени блокови поређани у круг у један или више редова, као светилиште, својеврстан симбол Сунца. Такво је, на пример, светилиште *Stonehenge* у Енглеској са пречником круга 29,6 m (J-22,23).

Надгробни споменици – *менхири* – најпре су били обични монолити пободени над гробом, а затим грубо вајани споменици који представљају фигуре умрлих хероја, са веома стилизованим облицима људског тела и лика. Менхири могу бити високи од 2 до 20 m, као они у Бретањи.

*Долмени* су такође надгробни споменици, грађени као вертикални камени блокови на које се поставља хоризонтална надгробна плоча. Обично су смештени у утроби тумулуса, у купастом насипу.

Граде се и сложенији облици праисторијских гробница – долмена, са улазима и ходницима који воде до подземног дела гробнице. Неке гробнице заузимају простор од 4 до 70 m<sup>2</sup>, а високи су од 1 до 3,5 метра. Долмени се простиру на огромном простору од Ирске, Бретање и Португалије па све до Индије и Јапана. Има их у Енглеској, Скандинавији, Северној Немачкој, Француској, Шпанији, Италији, Малти, Бугарској, на Криму, Кавказу, у Персији, Египту, Малој Азији.

Највећи број долмена и најинтересантнији њихови облици налазе се у Француској, а најпознатији су: Алеја Правде у Прелу, долмен у Анкресу, Крипта Мизи (Марна), затим покривена алеја у Бање-у близу Сомира (дугачка 20 m, широка 7 m), као и долмени у Коркону, Ливернону и Драгињану и низ других.

## УМЕТНОСТ ЕГИПТА

Историја Египта је веома дуга. Већ око 5000. година пре н.е. Египат је био организована бирократска краљевина за којом су стајали многи векови развоја. Око 4000. година пре н.е. у Египту је било преко четрдесетак мањих држава, које су се ујединиле под фараоном Менесом око 3200. године пре н.е. Према томе, док се остало човечанство налазило још на ступњу ловачко-сточарских заједница, Египат доживљава процват своје старе културе. Већ око 3000. година пре н.е. у Египту почиње историјски период.

Настанак и развој египатске цивилизације и њене културе везани су за долину реке Нила и онај доста уски појас, од око 15 km од обале ове реке. Около су пустиње: Либијска, Нубијска и Сахара. *Нил* је најважнија природна појава која је одредила начин живота и културу човека на овом уском простору. Грчки историчар Херодот каже да је Египат дар Нила. И, заиста, без ове реке, без њених поплава и плодне земље коју доноси и овде би била пустиња, као што је свуда наоколо. Појас око корита реке влажан је у време највећих жега, од јуна до септембра, и тада је ово тло нарочито богато њивама, ливадама, зеленим палмовим шумарцима, разним воћем (нарочито наром и смоквама). Муљевита земља лако се обрађивала и давала је богат род. Она је у исто време коришћена као главни грађевински материјал, калушљен у виду цигле, која је сушена на врелом сунцу.

Цела историја Египта дели се према владарским династијама. Прелаз из праисторије у прву династију зове се *преддинастички период*. Затим долази *Старо царство* (3200-2100) које обухвата трајање шест династија, *Средње царство* (2100-1550 пре н.е.), *Ново царство*, доба највеће египатске моћи и успона (1550-671. пре н.е.) и *Саитско царство* (663-525. пре н.е.); то је, уствари, последњи период историје Старог Египта. Престоница је тада био град Саита (*Саис*) у делти Нила (и по њему се зове Саитско царство). Иза овог периода настаје *Прво доба Персијанаца* (525-405 пре н.е.) кад Египтом, након његовог освајања, владају персијански владари. Затим се на власти смењују последње домаће династије (XXVIII-XXX) од 405. до 341. пре н.е. *Други персијски период* (време XXXI династије) траје од 341. до 333. пре н.е., кад Египат освајају Грци под Александром Македонским. У саставу

Александровог царства Египат остаје од 333. до 323. пре н.е. тј. до смрти Александра. По деоби Александровог царства до римског освајања (30. пре н.е.), Египтом владају Птоломеји I-XII и Клеопатра. То је тзв. *Птоломејска епоха*. Римљани владају Египтом све до 395. године, а затим Византија (395-639), после тога Египат потпада под власт Арапа.

Треба нагласити да су основни облици египатске цивилизације, њене културе, религије, уметности уобличени још у току трајања неколико првих столећа, тог доста дугог временског периода и стално су се поново потврђивали све до самог краја. Зато је ова цивилизација (и њена уметност) дуго сматрана за најкрућу, најконзервативнију, увек статичну и непроменљиву. Платон је тврдио да се египатска уметност није променила за свих десет хиљада година свог постојања. Зато она делује једнолично и статично, само на први поглед. Али, кад се пажљивије загледа у њену бит, види се да у њој постоји своја логика, особена профиненост и елеганција, премда у њеним облицима не влада увек истинска лепота која се рађа из слободе стваралачког духа.

*Египатска религија и митологија* имали су снажан утицај на целокупно уметничко стваралаштво које је било у служби култа многих египатских божанстава. Тај култ је био толико снажан, изразит и свеобухватан да нам је кроз уметност оставио изванредно упечатљиву слику о египатском животу.

Египатска духовна и филозофска мисао није се мирила са свешћу о пролазности човека и свега у



Пирамиде Микерина (1500. пре н. е.), Кеопса (2570. пре н. е.) и Кефрена (2530. пре н. е.), у Гизи

природи. Египћани су увиђали неумитну пролазност ствари, али се њихова филозофија није састојала у томе да се човек томе закону пролазности подчини и са њиме усклади, већ су напротив, сматрали да је људски одупрети се тој неминовности и тежити за трајањем "до у вечност". Људски живот јесте пролазан, јер човек је само привремени гост на овом свету, али "споменици трају вечно". То је једно од основних начела на којима почива њихова уметност.

Од три врсте мислених бића која по египатском веровању постоје (а то су: живи људи, мртви и богови) човеку је дат најкраћи век. За тај тако кратак век њему је довољна обична пролазна кућа, начињена од земље и трске. Чак ни моћни краљеви у Египту нису себи градили неке палате од постојанијег материјала. Сваки краљ зидао је себи где год је боравио нову резиденцију, раскошно удешену за живот, али ретко кад грађену од трајног материјала. Стога, сасвим супротно Асирцима и Вавилонцима, у Египту се врло ретко налазе остаци монументалних палата.

Сасвим другачије стоји ствар с мртвима и са боговима. Њихово постојање је вечно. Али, та вечност није нешто што траје само по себи, већ је скопчана са чувањем, одржавањем, неговањем, односно нарочитом бригом о њиховом култу и њиховом вечитом стану. Куће мртвих и куће богова, тј. *гробнице* ("вечне куће", "место починка") и *храмови*, подизани су првенствено као здања која треба да вечито трају – то је био узвишени циљ египатске архитектуре.

### Улога скулптуре

Скулптура је имала такође веома одређену улогу. Статуа је имала намену не само да представи божанство или одређени лик умрлог, него да послужи сени умрлог – *Ка* – као нека врста станишта. У погледу богова, статуа је била "њихово тело", њихово земаљско оваплоћење. Бог се настањује у својој статуи, дело људских руку, али створеној по "жељи његовог срца", по божанској жељи ("И ушли су богови у своја тела, од свакојаке дрвета, од свакојаке камена и од свакојаке иловаче"). Релјефи и слике имали су за циљ да замене стварност: да боговима дочаравају обредне сцене, а мртвима оно што им је потребно за удобан "живот у подземном свету" – храну, послугу, забаве.

Богове је могао да служи само краљ. Жртве, дарове и друго што боговима следује могао је приносити само владар (или какав принц или високи дворјанин). Али, како краљ није могао бити свугде у исто време присутан, да би приносио жртве, њега је морао замењивати свештеник. Зато је краљ био представљен на зидовима храма како врши обред. Богу је било довољно да баца само један поглед на ту краљеву слику па да буде задовољан. Краљева служба боговима строго је везана за свештенике и

хиљадама година у њеном представљању није се смело ништа мењати.

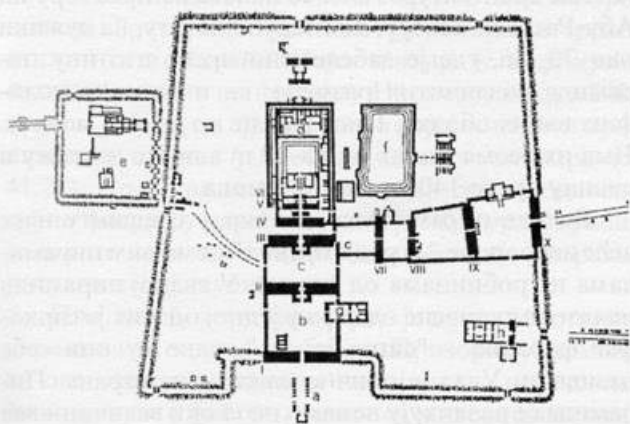
*Ка* – сен умрлог (управо "динамис" – *dynamis*, животна сила која постоји у живом човеку, а траје, према египатском веровању, и после његове смрти) борави, пре свега, у самом телу покојника, које је, да би се сачувало, балсамовало и обавијало бандажом, а затим пажљиво скривено у неприступачној просторији камене гробнице. *Ка* се храни првенствено храном и пићем које родбина ставља у гробницу, али кад такве нема, или је на било који начин нестане, њему су довољни насликани дарови. Кад у својој гробници види на слици свој намештај, одело, ћупове са вином и уљем, бочице са мирисима, своје слуге како сеју жито, жању га, мељу, месе и пеку хлеб, стада како се множе, како се говеда кољу и готове јела, кад опазе и чамац којим ће се возити по Нилу, ловећи у шевару барске птице – њему је тада зајамчен удобан боравак и у царству мртвих.

Али статуа или слика може имати такво дејство само ако у потпуности одговара стварности, реалном животу. Статуа умрлог морала је стога бити веран портрет да би, ако мумија пропадне, везала *Ка* за себе – и тиме се ништа не ремети. Није довољно да такав портрет буде сличан само по цртама лица, већ је на њему морало бити верно представљено и све остало што је умрлог карактерисало: коса, одело, држање, обележја његовог занимања и сталежа којем припада. Старачки ликови и нагота нису се представљали, јер је *Ка* више волела да борави у младом телу, док би га нагота могла саблазнити. И поред парадних капа и свечаних власуља, мода је била увек веома једноставна, а одећа од лаке беле тканине – код мушкарца обично само једна кецеља око бедара, код жена једноставна хаљина. Али, потпуна нагота је ипак веома ретка.

### Египатска архитектура

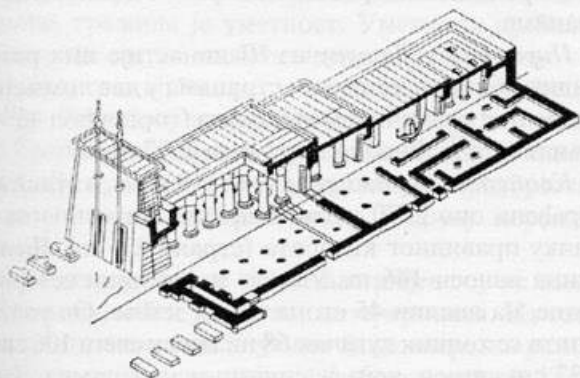
Египатска архитектура фрапира уобразиљу својим колосалним димензијама, техничким савршенством, градитељским умећем. Она опчињава дух више чуђењем, него изазивањем осећаја "лепог" и, посматрајући њене споменике ми јој се подчињавамо више разумом него срцем. Па ипак, египатска архитектура остаје и за нас најимпозантнија, најграндиознија каква се може замислити. Чак и када се мери данашњим мерилима.

Камен је већ од првих епоха коришћен за монументалну архитектуру, као најомиљеније градиво. Највише су користили пешчар и кречњак (који нису толико трајни) и, ређе, гранит, који је вечити материјал. Дрво се, такође, користило, али конструкције од њега нису се могле сачувати до данашњих дана. О њима знамо на основу различитих цртежа на зидовима египатских гробница. Конструкције



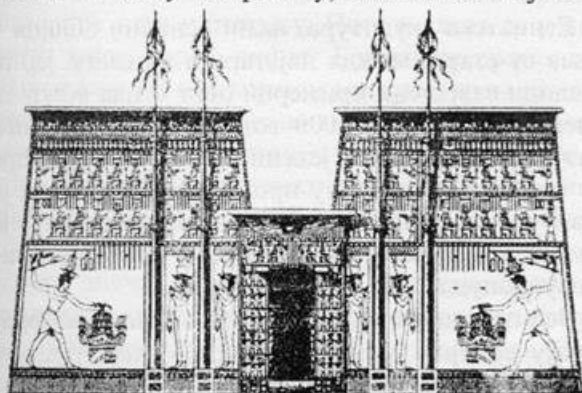
Ауминов храм у Карнаку (цртеж основе)

египатског храма египћани су добро познавали конструкцију сводова, али су за своје главне радове најрадије користили равну, архитравну конструкцију од камена. Карактеристика конструкције египатских зидова је у њиховим нагнутим спољним површинама, док су унутрашње биле вертикалне.



Храм Хонсу у Карнаку, (аксонометрија), XI-XII пре н. е.

Стубац и стуб, као слободни подупирачи, појављују се веома рано. Ретко су монолитни, а у почетку су без стопе и капитела. Доцније се јавља *стоба* која јасно изражава преношење терета носача на већу површину, и *капител* којим се



Фасада египатског храма

крунише стабло, а уједно представља прелаз, пренос потиска, од хоризонталне греде ка стубу-носачу. Карактеристично је код египатских стубова да увек између капитела и архитравне греде постоји једна врста *абакуса* (плоча или коцка), као подметач на који налаже греда, изнад капитела стуба. Ово је чисто конструктивни део стуба, који прима терет од таванице, штитећи декорисани ео капитела од евентуалног прскања под притиском терета.

Површина и запремине египатских споменика (посебно храмова и гробница) превазилазе наше концепције архитектуре, које почивају на античком, хеленском ставу – размери објеката према човеку. У Египту, изгледа, тај однос је био према божанству и према вечности. У стварању утиска величине и грандиозности, египатски градитељи се не задржавају само на преувеличавању спољног облика, они доследно истражују могућности унутрашњег простора дворана и подземних гробница дивовских размера, па су у томе ишли и до самих детаља: стубова, скулптура, као и ређањем низова фигура сфинга на прилазним алејама и подизањем обелиска итд. Шта више, материјална величина у архитектури допуњена је и потенцирана и оптичком илузијом. Коришћени су закони перспективе – у продужавању храмова сукцесивно, у недоглед, у понављању истих фигура у правом реду, ограничавајући прилазни пут и угао гледања, у прогресивном уздизању подова и спуштању таванице у низу просторија храма, што каткад иде дотле да је последња просторија скоро два пута нижа од прве. Користе се и други ефекти који делују на човечији дух: светлосни (обасјано двориште – сеновит трем и мрачна дворана и потпуни мрак просторије где се чува симбол божанства).

Храмови су имали своју декорацију која никад није била случајна, већ строго подређена општој идеји и систему мишљења. Храм је сагађен по слици света и у њему је под представљао земљу, таваница небо, а зидови и стубови замишљени као гигантски подупирачи неба. Према томе, сваки део је имао своју декорацију, према свом значењу: што је додиривало земљу – украшено је биљкама и животињама, зидови стаблима и људским фигурама (фризови), плафон обојен тамноплаво са звездама зодијак, астрономска тела, над вратима кроз које пролазе владари лебде орлови итд.

Фасаде храмова представљају два симетрична пирамидална масива – *ипилони* између којих су излазна врата. Двориште које следи по простору је највеће у односу на остале просторије. Из њега се ступа преко трема или вестибала у *хипостилну дворану* ("широка сала" или "сала стубова") – то је престона дворана божанства (налик на исту дворану у палатама владара). "Стан божанства" се налази у продужетку хипостилне дворане – мања



Три типа пирамида: *Досерова* (2650. пре н.е.), *Снефурова* (2700. пре н.е.) и *пирамида у Дашуру* из III династије.

одаја у осовини храма, одвојена ходником, који може и да окружује цео простор светилишта.

Најпознатији храмови су: *Амонов храм у Карнаку* – дугачак 365 m са пилонима димензија 15 m; затим *Храм у Луксору* (J-61) налази се у близини Карнака и нешто је једноставније композиције и мање величине од претходног; као и *Храм Рамзеса II (Рамезеум)* код Абу-Симбела, који има дужину око 150 m. У дну дворишта се налазила циновска фигура Рамзеса II у седећем ставу, висока 17 m.

У брдовитим пределима где није било простора за развој распореда свих просторија храма, египатски градитељи су нашли ново решење: они су делимично или цео храм уграђивали у брдо, у виду вештачке пећине. Такви су храмови најчешће у доњој Нубији, али има их и код Асуана—*Храм у Деир-ел-Бахари* (J-59).

Ипак, највеличанственији су споменици – египатске *пирамиде*, чије се далеко порекло може објаснити хумком земље, која је у свим временима и код свих народа била најједноставније обележје гроба. Само што су Египћани, захваљујући својој напредној науци и техници градње, усавршили облик хумке. Нема сумње, облик египатске пирамиде представља најсавршенији геометријски облик који се могао дати хумки од земље. У сваком

случају, са пирамидом почиње монументална египатска архитектура. Оне се налазе на простору од Абу-Роша на северу, до Медуна на југу, на дужини око 70 km, где је забележено преко стотину пирамида различитих размера, па и донекле модификованих облика. Нису рађене по једном моделу. Има их веома малих од 15–20 m а друге достижу и висину преко 140 m, као Кеопсова.

Велике пирамиде су обично у средишту неке веће некрополе – "града мртвих" са мањим пирамидама и гробницама од главне. У свакој пирамиди налазе се скривене одаје, а у једној од њих је саркофаг фараона – "сина богова", како су они себе називали. Улаз је обично са северне стране. Пирамиде се разликују не само по својој величини већ и по типолошком облику. Међу најпознатијим пирамидама су:

*Досерова пирамида*, која има степенсти облик (основе 120,60 x 107,30 m), саграђена је око 2650. године пре н.е. од кречњака са квадерима мањих димензија. Гробница је под земљом. Ова пирамида има улазе са свих страна, стварајући лавиринт замршених ходника.

*Снефурова пирамида* у Медуна саграђена је око 2700. пре н.е. Има тростепени облик са закошеним странама.

*Пирамида у Дашуру* из III династије има ромбоидни облик са нагнутим странама у два ломљена нагиба под различитим угловима (горњи под 43° а доњи под 55°). Висина пирамиде је 97 m.

*Кеопсова пирамида* (J-48,49) је највећа, саграђена око 2570. године пре н.е. са основом у облику правилног квадрата (страна 233 m). Њена висина износи 146 m. Улаз је на средини северне стране, на висини 45 стопа изнад земље. Од улаза спушта се ходник дугачак 68 m, висок свега 106 cm, а 122 cm широк, који се спушта испод терена, али један крак (на 19 m од улаза) пење се према средишту пирамиде под углом од 120°, до одаје од гранита, са таваницом од камених плоча. Ходник се грана и даље у виду галерије у два правца.

## Египатска скулптура

Египатска скулптура, њени основни облици – веома су стари, можда најстарији на свету, јер се поједини савршени примерци овог стила везују за далеку прошлост – 5000 година пре н.е. – што указује на чињеницу да је египатска скулптура и пре тог времена имала дугу прошлост. Њен развој је ишао упоредо са развојем архитектуре, за коју је непосредно била везана, служећи њеном обликовању, допуњавању и обогаћивању.

Већ приликом веома раних сахрањивања формирају се прве велике гробнице, које постају претече типа каснијих гробница. У једну просторију се смешта саркофаг са телом покојника, а у другој се налазе гробни прилози. Зидови просто-



*Кефрен из Гизе,*  
2530. пре н.е.



*Микерин са женом из Гизе,*  
2500. пре н.е.

френа из Гизе (око 2530. пре н.е.), премда је сложенија у концепту (J-51).

Египатско вајарство тежи изналажењу најтипичнијих и ликовно најречитијих изгледа фигура. Отуда се налази на профиле глава са фронтално приказаним очима и фронтално постављена торза са екстремитетима постављеним у профилу. Египатска уметност намеће као обавезу извесна правила за главне тачке посматрања (у сликарству и за рељеф) и за фронталност (у вајарству). Ова два вида перцепције потичу од истог феномена заснованог на општој потреби за наглашеним архитектонским редом и пиктографском јасноћом. Један од најбољих вајара Старог царства створио је ремек дело – *Микерин и његова жена* (J-52), изузетно усклађених облика мушког и женског тела, различито третираних, али мајсторски спојених у јединствену целину. Спојени у кретању ка загробном царству.



*Принц Рахопем и његова жена Нофреј, око 2580. пре н.е.*



*Краљица Нефертити,*  
око 1365. пре н.е.



*Поклопац на ковчежу*  
*Тутанкамона, 1360. пре н.е.*

### Египатско сликарство

Од најстаријих времена египатско сликарство се развијало упоредо са архитектуром и вајарством. Ансамбли зидног сликарства откривени су на више локалитета. Бројност приказаних призора и појединачних ликова је веома велики, као и ширина тематских опредељења. Међутим, међу ликовним гранима сликарство је имало посебан третман. Ако је архитектура у Египту била несумњиво водећом ликовном граном у чијем се оквирима развијала и скулптура, која је својим високим уметничким донетима била најчешће на висини градитељских остварења, египатско сликарство било је сасвим подређено не само архитектури, већ и скулптури. Треба се сетити да су многе скулптуре, а поготово рељефи, били бојени, као и маске покојника на саркофазима. Заправо, египатско сликарство је, у неку руку, сурогат за обојени рељеф. Из овога произилази једна сасвим посебна специфичност египатске уметности: граница између барелефа и слике није ни постојала. Боја је имала улогу, пре свега, да истакне рељеф. За сликара се није постављао ни проблем форме, односно моделације, ни проблем светлости и сенке. Његов задатак је унапред био одређен и ограничен – да на цртежу изведеном на зиду са гипсаном подлогом, у границама контура фигура покрије површине једном, већ раније утврђеном бојом: смеђо-црвеном тело мушкарца, бледожутом тело жене, црном косу, итд. Тако обојени цртеж са наглашеним контурама фигура претваран је у плитки рељеф удубљивањем позадине, која се није бојила. Бојење измоделираних фигура могло се понекад вршити и обратним поступком: прво се по нанесеном цртежу изрежу фигуре и сви се детаљи на њој обраде, а затим се приступа бојењу појединих површина. Употребљене боје стварају веома жив колорит – жута, црвена, плава, смеђа, бела, црна и зелена боја кор-

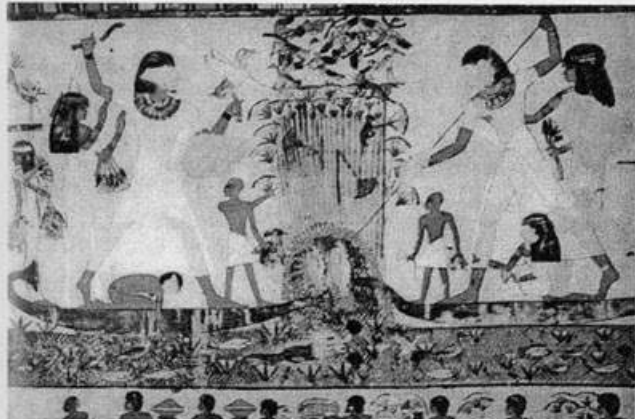
исте се у веома јаким тоновима, чији је интензитет и до данашњег дана добро очуван.

Према томе, када говоримо о египатском сликарству оно се јавља у два основна вида – као бојадисани барелџ (J-55,56) и чисто зидно сликарство (J-58). У извесном смислу постоји и трећи вид – минијатура, којом се украшавају саркофази, платнени завоји мумија и папируси.

Веома рано зидови мастаба, као што је то случај на више локалитета у близини Сакаре (из V-VI династија), покривају се кречњачким плочама са сликама, на којима се на жив начин износе, у хоризонталним фризовима и зонама, сцене из домаћег живота, лова, риболова, преласка преко воде. Оне стварају снажан ефекат ритма понављања и градирања, претежно стилизованих облика, али и са често испољеном тежњом за реалистичким уобличавањем. Поред фигура људи, које су различите величине у истој композицији (димензије фигура у складу су са значајем насликане личности), приказане су фигуре животиња и птица, а изнад и између фигура су исписани хијероглифи.

У египатским сликама често има пуно поетичних детаља и целих призора, као што су многе појединости из *Сцене лова* из гробнице Мене у Теби или из *Повраћака из риболова*: вода Нила, обала, небо, стабљике лотоса са цветовима, миш у шипражју, мачка која вреба различите барске птице, лептирови – све дато непосредно, у покрету, лаким покретом киста, у светлом тоналитету, као на јапанском акварелу.

Зидно сликарство јавља се у тзв. тебанском периоду. Сликарство гробнице из Тебе настало је око 1350. године пре н.е. Сви зидови гробнице покривени су фигуралним представама различитог формата и садржаја, у облику засебних композиција које су, ипак, међусобно садржински повезане. Изнад главних призора са боговима и фараонима, теку ужи фризови са ритмички распоређеним фигурама и призорима. Декорација храмова углавном се понавља. Смисао слика је скоро увек исти: с једне стране фараон, а с друге божанство или више божанстава. То је основни и главни



Призор из лова, зидна слика из гробнице, око 1360. пре н.е.

сиже сваке композиције. Краљ приноси божанству жртву (један жртвеник у облику стола са различитим намирницама, цвећем, воћем и амблемима). Краљ моли да му божанство испуни неку жељу. У свом одговору божанство му дарује тражену милост. Ове сцене се понављају, али на свакој слици су присутни главни протагонисти – краљ и божанство. Понекад су представљене битке, а краљ као победник. Заправо, то је његова молитва са жељом да му се испуни то и у стварности. Тиме се објашњава честа појава композиција везаних за војничке победе владара. Праузрок владарских победа је само божанство и његова милост.

Разуме се, репертоар сликаних декорација је знатно шири: представљају се сцене крунисања, обредне поворке, комплетни призори мистерија, ратови, превентивно уништење варвара (Етиопљана, Азијата и др.) који би могли да угрозе царство, затим жртвовање заробљеника, богу као враћање дуга и захвалност за помоћ у бици, жртвовање животиња у обредне сврхе и слични призори (као што је позната слика *Клање бика*).

Тебанско сликарство нам пружа мноштво података о друштву, обичајима, начину живота Египћана. Једна гробница у близини Тебе украшена је сликама које у појединостима нам прича о вештини израде и сушења на сунцу опека, затим о вештини обраде камена, о столарском занату и различитим алатима из ове области.

У тренутку смрти појединих истакнутих занатлија и великих уметника и њима се одавало нужно признање за њихове заслуге. Тако, једна композиција приказује мумифицирање тела уметника, које се ставља у саркофаг. Таква сцена је сачувана у гробници вајара Небасума и Ипукија у Дејр-ел-Медини. На њој су приказане полунаге мушке стојеће фигуре које су заузеле опремањем саркофага. Ту су и женске клечеће фигуре. Једна нариче за покојником испод вертикално постављеног саркофага.

На истом локалитету сачувана је зидна композиција са *брачним паром* који седи на црним столицама, веома лепог облика. Још лепше су насликани младалачки ликови покојника, црвено-мрке партије обнажених делова тела, црна коса, богати накит око врата, лаке беле тканине у које су увијене витке фигуре, прозирност тканина на грудима жене – све је то дато мајсторски. Пропорције су издужене, елегантне, нарочито код женске фигуре. Рафинирана елеганција и раскош били су одлика XVIII династије. Као и на скулптуралним портретима овог времена и овде пада у очи једна појединост – замишљени поглед прелепих ликова. Њихов поглед као да је устремљен у бесконачност пространства, неко неисказано питање и туга лебде у очима и на уснама, као да понављају стихове песника из њиховог времена:



*Неумийина смрт данас стоји према мном  
Као ојојни мирис лотисовој цвети...*

Посмртне свечаности биле су пропраћене веома изражајним тужбалицама посебно обучених *нарикача*, које делују као хорови. Жене плачу на коленима крај носилке са саркофагом покојника, ударају се рукама по прсима и глави, уздижу руке према небу, призивајући небо да буде сведок њиховог бола. Ту су и фигуре деце који учествују у ритуалу, гласно плачу заједно са женама за време превоза покојника водама Нила. Сви наричу опевајући пролазност човека и његову тужну судбину, док свете животиње вуку катафалк са саркофагом и мртвим телом човека. На сликама ове врсте емоције се изражавају покретима тела и гестовима руку, а мање изразом лица, које је углавном смирено.

У египатском сликарству неретко се приказују и сцене *џозби* са пуно фигура. Нарочито су познати такви призори из гробнице у Теби. Јављају се и други мотиви из ведријих страна живота: слика *Музичарке* – представљају део призора свечаности на фараонском двору. Једноставним сликарским средствима, лепотом линија, издужених и извијених силуета, контрастом светлих одевних фигура у од-

носу на средишњу мрку силуету – овековечена је љупкост ових жена. Египатски сликар умео је да ухвати суштину и да изрази своје дивљење лепотом женског тела, не улазећи у натуралистичке детаље.

Сачувани су и примерци сликарства из Новог царства са садржајем скоро салонског карактера, као што је композиција која представља *Амоновог њевача* који пред богом свира у харфу. Певач клечи пред седећом божјом фигуром, свира на харфи украшеној краљевом главом. За разлику од шематичности става и начина сликања божанства, певач је насликан у изузетно живој пози елегантно склопљене клечеће фигуре, са поретом издужених руку и лепо обликованом главом, на којој се истичу очи и отворена уста која као да хоће да изусте прастару египатску мелодију, непролазне лепоте, као и ово сликарство.

*Тушанкамон у лову* – слика сасвим другачијег концепта. То је знатно сложенија композиција, са више фигура и елемената. Дакле, првенствено декоративна зидна слика, наративно схваћена, са мноштвом појединости. Описује се са многим подробностима сцена лова великог фараона. Стилизовани облици веома су хармонично спојени у јединствену целину. Има у свему томе пуно покрета, раскоши и динамике. Прави царски лов.



Погребни храм у Деир-ел-Бахари, око 1480. пре н.е.

## РИМСКА УМЕТНОСТ

Стари антички Рим од времена свог настанка средином VIII века пре н.е. првобитно је био град-држава, затим Република и на крају Римско Царство (Imperium Romanum). Прво, легендарно доба траје од 753-509. пре н.е. Оснивање Рима пада у 753. годину пре Христа, о чему прича и легенда о Ромулу и Рему. У почетку била је то мала држава која је обухватала само град и околину Рима, зависна од Етрураца. И први краљеви у Риму били су Етрурци. То су они први тзв. седам легендарних краљева, први је био Ромул. Године 509. збачен је последњи од ових краљева Тарквиније Охоли и од тада је успостављена Република (која траје од 509. до 27. године пре н.е.). Тада је дошло до правог процвата римске цивилизације, до њеног ширења помоћу освајања нових територија – Етрурије у V, Јужне Италије у III, затим Балкана, Грчке и њених малоазијских предела (средином II века), потом Галије под Јулијем Цезаром (I век пре н.е.) итд. Од 27. године пре н.е., за време Октавијана Августа (31-14. пре н.е.) настаје епоха Римског Царства, које се шири према Истоку, до Црног Мора, Кавказа и Месопотамије и траје све до 476. године наше ере.

Покоривши велики део Старог света, пре свега Етрурију и цело Апенинско полуострво, затим Картагину, Балкан, Грчку и највећи део Медитерана, римски завојевачи створили су своју изузетно моћну војно-административну државу, уводећи у свој свакодневни живот чврст ред и дисциплину, што је са временом све више подсећало на поредак једне велике касарне. Стални прилив заробљеника, који су постајали робљем, давао је довољно јевтине радне снаге за велике градитељске подухвате – за изградњу градова, утврђења, комуналних објеката, саобраћајница, али у исто време и храмова, палата, терми, стадиона, позоришта, арена, меморијалних и тријумфалних споменика, стамбених објеката, летњиковца и безброј других здања јавне и приватне намене.

Римљени, као и Грци и Етрурци, били су пагани, многобошци, али је њихова религија и уметничка фантазија била знатно приземнија, скученија и прозаичнија, а поимање света и човека у њему – много практичније и трезвеније. Већ у доба Републике Римљани су створили своје позориште, своју комедиографију, мемоарску литературу, строга историографска дела, саставили су свој кодекс закона (чувено римско право, које је ушло у основу европске правне науке, па се као такво и данас изучава на свим високим школама у свету). Након освајања Грчке Римљани су ближе и непосредније упознали грчку културу и уметност, која убрзо постаје не само предмет њиховог угледања већ и недостижан образац, убрзо за све римске

уметнике. У II веку пре н.е. грчки језик прихваћен је и негован од виших слојева римског друштва. Захваљујући управо изузетној цени и потражњи грчких скулптура, сачувана су многа дела грчке античке уметности, додуше највише у римским копијама, али и оригиналима, нарочито дела Мирона, Фидије, Поликлета, Пракситела, Скопаса, Лисипа и других прослављених вајара старе Грчке. Међутим, стваралачке узлете грчке уметности, однос према уметнику као изабранику богова, који су му подарили божански уметнички дар, римско друштво никад није постигло. Римска уметност је увек тежила утилитарности. Римљани су пре свега били веома практични и ефикасни људи и тако су се односили према животу.

### Архитектура

Утилитарност се највише одразила у римској архитектури. Римљани су гардили изврсне путеве по којима су се кретали њихови легионари, веома дуге (и по десетак километара), аквадукте са оловним и керамичким цевима којима је текла чиста вода према кућама, купатилима и фонтанама. Граде се и други бројни комунални и привредни објекти: канали, тржнице, берзе, форуми, пристаништа, докови, кланице, силоси и слични објекти утилитарне намене. Овакви опсежни градитељски програми знатно превазилазе онај репертоар грађевина који је познавала грчка архитектура. Ако правимо поређења, морамо нагласити и битне разлике које падају у очи: (1) грчки архитекти и уметници су развијали своју вештину такмичећи се лепотом и хармоничношћу својих дела под благонаклоном критиком грађана који су стално пратили уметничка збивања, у својој средини, они су познавали вештине и ценили даровитост, а римски архитекти углавном су служили моћним меценама, били само оруђе и организатори рада својих властодаваца; (2) у погледу уметности у архитектури, у погледу склада и ритма пропорција и облика, римска архитектура, и поред своје грандиозности, у великој мери заостаје за грчком; она неодржава онај префињени укус грчких градитеља, нема оне мекоће линија и облика, нити савршенства пропорција и маса; али (3) у погледу концепције простора и смелости конструкција римска архитектура превазилази грчку и својим базиликама, термама, амфитетрима и једним Пантеоном, обезбеђује себи одмах после класичне грчке архитектуре, најзначајније место у историји уметности света. У грчкој уметности сваки споменик се може посматрати као посебно ремек-дело, које се задовољава само собом, у римској архитектури ремек-дела нису поједини споменици, већ читаве архитектонске композиције, чији је циљ да створе оквир друштвеном и јавном животу Римљана. Својим



Средиште античког Рима (реконструкција)

начином организације изградње, својом концепцијом конструкције и својим архитектонским програмима, римска архитектура је поставила нове темеље и створила нове могућности за даљи развој архитектуре. Њено наслеђе ће користити и даље развити Средњи век, а нарочито Нови век, који се, почев од Ренесансе, вратио неким основним вредностима античког градитељства.

Можда се нигде не може јасније пратити међусобни однос развоја архитектуре са политичким развојем државе, као у старом Риму. Познато је да су историја Римске државе, односно поједина раздобља њеног развоја, поједини политички режими, нашли свој непосредан одраз и у архитектонском стваралаштву, тако да су одређене етапе развоја државе на одговарајући начин убележене и у историју римске архитектуре.

Развој римске архитектуре може се, стога, поделити на три главна раздобља: (I) *доба краљевства* (753-509. пре н.е.) у коме се настављају традиције етрурске уметности, (II) *доба Републике* (509-27. пре н.е.) у коме преовлађују грчки утицаји и (III) *доба Царства* (27. пре н.е. - 476. године) када римска архитектура, на основу стечених традиција првих двеју епоха, а под знатним утицајем са Истока, ствара свој сопствени архитектонски израз и даје своја оригинална решења.

У првој, почетној епохи трајања Рима, у време тарквинских краљева, а посебно у последњем веку ове епохе (614-510. пре н.е.) римско градитељство је било под непосредним и снажним утицајем етрурске архитектуре. У овом периоду архитектонска делатност је још сразмерно слаба и своди се на мањи број споменика – поред неколико тада изграђених храмова (Вестин храм, Храм Јупитера Капитолског из VI. пре н.е.) градитељство се своди на утврђивање Рима, изградњу мостова, путева и канала.

Крајем IV века пре н.е. почињу да се испољавају нове тежње у архитектури, по којима се може наслутити долазак велике историјске епохе у којој ће Римљани одиграти главну улогу у Европи и њеној култури. Рим избија у први план, Етрурија и Латини, Сабињани и Самнити, потпадају под дефинитивну политичку власт Рима. Гали су побеђени, а завршава се и дуги период грађанских борби победом плебејаца. Већи грађански радови отварају се у Риму у време цензора Апијуса Клаудија (312. пре н.е.), који се од тада све више проширује (*Via Appia, Aqua Appia*). Освајањем јужне Италије почетком III века пре н.е. римска архитектура све више прима грчки утицај. Убрзо потпадају под римску власт Картагина и Грчка (Филипа Македонског), затим Антиохија у Сирији и други предели.

Од средине II века пре н.е. Република отвара нову страну у развоју римске архитектуре, која се нагло развија, решавајући све обимније и сложеније задатке које јој поставља држава. До све јачег изражаја долази домаћа, аутохтона италска компонента. Јулије Цезар је био иницијатор изградње многих значајних споменика: храм Минерве на Марсовом пољу, Помпејево позориште (које се сматра као прво саграђено од камена), Форум Јулијум, Базилика Јулија, базилика Емилија, Курија Јулија (за сенаторска заседања), Сатурнов храм, Августов форум. Сви ови споменици саграђени су између 62. и 42. пре н.е.

Доба царства (27. пре н.е. – IV век наше ере) представља дугу и богату епоху развоја римске архитектуре. Задаци архитектуре су огромни, као и простор на коме се она развија, обухватајући скоро све земље тада познатог света, пре свега оне које су биле под влашћу Рима. Између 27. пре н.е. и 14. нове ере настаје епоха најсјајнијих архитектонских остварења – Августов форум, Агрипине терме, Марцелусово позориште, Аполонов храм на Палатину, Пантеон, Храм Марса Осветника. То је доба када у Риму делују такви сјајни писци и оратори као Хорације, Виргилије, Тит-Ливије, Салустије, Овидије и други.

Чести пожари, а нарочито онај за време Нерона (65. наше ере) уништавали су целе делове Рима, али после таквих недаћа, архитектуар добија нове подстицаје и ствара нова велика дела, допуњујући архитектуру Рима из претходних епоха. Многи цареви се такмиче да оставе после себе што вредније споменике: Август изграђује Форум, Агрипа терме, Флавије подиже Колосеум, Титус завршава (80-те године), а Домицијан га преправља (82. године); Веспасијан обнавља старе и гради нове храмове и један форум; Титус подиже терме у близини Колосеума и једну палату. Домицијан у току 15. година подиже лепе храмове Јупитера Капитолског, Веспасијана, Јануса, Сераписа, затим један форум, стадион, царску палату на Палатину. Градитељство се наставља и за време Трајана, Хадри-

јана и Антонина – Трајанов форум, Трајанов славоук на путу Апија, Трајанов победнички стуб на тргу са зградама Архива. Хадријан (између 121 и 136. године) реконструираше Пантеон, гради храм Нептуна, раскошну вилу у Тиволи, тзв. Римски форум (*Forum Romanum*) и на њему храм Рома и Венера, затим чувени и велики Хадријанов маузолеј, мост на Тибру и друге значајне објекте. За време Антонина и Марка-Аурелија ова велика градитељска делатност не престаје, из овог времена се нарочито истиче храм Антонина и Фаустине.

Године 191. нови страховит пожар уништава многе архитектонске споменике, па под Септимијем Севером и Каракалом настаје нова велика обнова и подизање нових здања. Најчувенији је споменик Славоук Септима Севера из 203. године, као и величанствене Караклине терме.

Половином III века опајају се већ знаци опадања моћи и стваралачких подстицаја у римској култури, па и у архитектури. Унутрашњим кризама и све учесталијим нападима Варвара, Царство је у многоме пољуљано. Диоклецијан, проглашавајући се за римског цара, покушава да обнови сјај ранијих епоха. Он чини огроман напор и на пољу архитектуре – са Каракалом гради Терме, а касније Диоклецијанову палату и један циркус. Последњи споменици старог Рима везани су за Максентијуса (циркус) и Константина. Константин гради једне терме и чувени Константинов славоук (315).

### Конструкције и декорације

Прихватајући у почетку свог развоја етрурску цивилизацију, Римљани су примењивали и грађевинске материјале и конструктивна решења Етрураца. Италија је одувек била богата каменом и он је од најстаријих времена издашно коришћен у архитектури. Тек повећањем снаге државе, са освајањем нових крајева и повећањем раскоши у Риму отпочиње увоз скупоценијих материјала из удаљених предела, нарочито у доба Царства, када су Римљанима већ били познати сви светски мајдани разноликих мермера, гранита, базалта и екзотичног дрвета. Много је коришћена и *ојека* која је у раздобљу II-IV век била главно градиво римске архитектуре, чији је квалитет био веома висок. Ради поједностављења и убрзања конструктивних операција, практични Римљани су израђивали опеке разног облика (квадратне, правоугаоне, троугласте, округле, полигоналне, разне величине и дебљине). Пре употребе опека је морала одлежати на стоваришту најмање две године, а на неким подручјима правило је налагало најмање пет година. У споју са опеком, *кречни малтер* такође добија веома значајну улогу у грађењу, нарочито при обликовању сводова. За посебне, декоративне партије у римској архитектури употребљаван је малтер од млевеног мермера и гипса. За ту сврху гипс је копан као гипсана земља на Кипру или је

печен од гипсаног камена у Сирији. *Дрво* се и даље користи, али не као самостална конструкција, већ као помоћно средство, нарочито за равне таванице и за кровове. Вишеспратне римске стамбене зграде имале су таванице од дрвета, што је изазивало тако честе пожаре у Риму. У архитектури су коришћени и многи други материјали – *метали* (гвожђе, бакар, олово, калај, бронза), *керамика*, *стакло*.

У развоју римских *конструкција* разликујемо два изразита периода. *Први период* (обухвата прву и другу етапу развоја римске архитектуре) највише користи камен, под утицајем градитељства Етрурије и Грчке. У *другом периоду* (епоха Царства), када римска архитектура упознаје градитељство Мале Азије, у овом периоду *ојека* игра главну улогу у споју са малтером, као скелет конструкција, док се унутрашњост зидова испуњава *ливом*, маса опеке и малтера.

*Луци*, *сводови* и *куполе* су главни елементи римског конструктивног система, наслеђеног од Етрураца и обогаћеног источњачком традицијом. У њима је постигнут и највиши домет римске конструкције. Највише се употребљава полукружни лук. Сводови (полуобличасти или крстасти) омогућавали су премошћавање-покривање великих распона, уз примену опеке, малтера и лива. Највеличанственије ефекте у тој су постигнуте комбиновањем сводова и купола. *Куполе* су грађене на квадратној, полигоналној и округлој основи (*Пантеон*, распон куполе 43,5 m). Коришћена је и равна архитравна грчка конструкција, која је више служила за посебан ефекат при декорисању, а не статичком склопу грађевине.

Архитектонска декорација на римским грађевинама, иако је примарно користила наслеђени грчки репертоар, имала је и своје особености и специфичне облике: богатство профилација, флоралних и геометријских мотива, коришћење различитих рељефних призора, фигуралних представа са садржајем освајачких похода, затим лебдеће фигуре, шкољке у сводовима ниша, групе фигура или појединачне статуе на атикама славоука итд. Овоме треба додати многе натписе који величају поједине владаре, војсковође и њихова велика дела. Све то употпуњује и геометријска декорација у обради тесаника, њихово слагање у правилне редове, са једнаким квадерима и правилним спојницама (које се понекад и имитирају када су у питању већи квадери, који се деле лажним спојницама на мање, да би се уклопили у геометријски систем градње).

Поред ове пластичне декорације у камену, римска архитектура у истој мери примењивала је и ону која је изражена бојом и сјајем материјала. Ту је пре свега полирани мермер у свим бојама, толико карактеристичан за римску архитектуру; затим плоче којима се облажу зидне површине; поједини

архитектонски елементи рађени су у различитим врстама камена-мермера.

Прихватајући грчку и етрурску архитектуру римска цивилизација примењује и њихове стилове, прилагођавајући их свом укусу и начину обраде, па се они знатно разликују од оригиналних. Римљани и даље негују свој *дорски*, *јонски* и *коринтски* стил. Дорски стил у римској архитектури има и једну посебну варијанту, насталу према етрурској формули. То је тзв. *џоскански стил*. С друге стране, инспиришући се јонским волутама и коринтским обликом капитета, а у жељи за што богатијим облицима у архитектури, римљани су створили и свој тзв. *композициони стил*. Ипак, код Римљана најомиљенији је био *коринтски стил*, а иза њега је по учесталој примени долазио *џоскански*, па *композициони*.

Мора се нагласити да, за разлику од грчке класичне архитектуре која је свуда тежила логици и хармонији, римска архитектура од својих стилова мање је тражила архитектонску логику, а више декоративни изглед.

Тиме се објашњава испољена тежња код свих грађевина овог стила за сувишним украшавањем свих архитектонских делова, почев од стопе, па до највиших венаца, тако да је конструктивна логика и тектоника облика подређена спољним ефектима. Углавном све што је речено за римски коринтски важи и за композициони стил, разлика је само у капителу и у већој декоративности последњег.

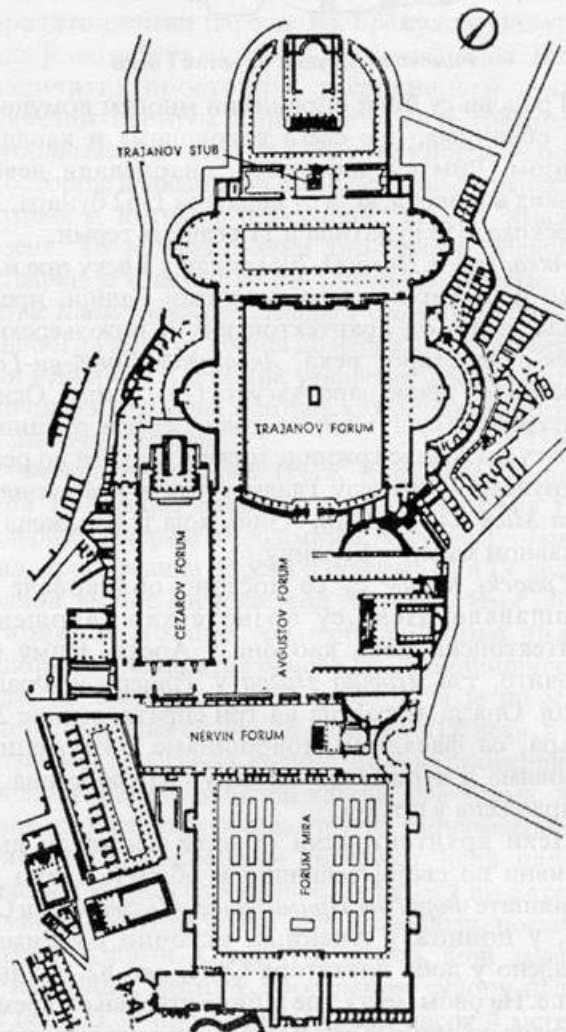
Узевши у целини римску архитектуру мора се констатовати да је она оставила бројне и веома значајне споменике, на веома широком простору на коме се развијало Римско царство. Рим је у свему предњачио, па и у архитектури. Поред Рима од великог значаја је и *Помпеја*, нарочито у погледу развоја архитектуре у доба Републике. Ни на једном месту античког света не може се боље пратити развој једног града у току неколико векова његовог постојања као што је случај у Помпеји, која је под пепелом Везува сачувала читаве комплексе зграда заједно са њиховом фреско-декорацијом и опремом, скулптурама, посуђем, деловима намештаја итд.

Главни споменици у доба Републике груписани су у *римским градовима*, углавном у средишњем делу града око тзв. *форума* (J-205). Форуми су били тргови на којима се народ скупљао ради трговине, састајања, договарања и саветовања. То су били јавни простори на којима се одвијао сав друштвени живот Римљана. Обично су форуми поплочани и окружени тремовима са стубовима и бројним јавним зградама, базиликама, храмовима и другим грађевинама (библиотеке, архиви, суднице, говорнице и сл.). Форуми су углавном издуженог правоугаоног или квадратног облика. Најпознатији су у Помпеји (38,5 x 142,5 m), *Трајанов форум* у Риму (са

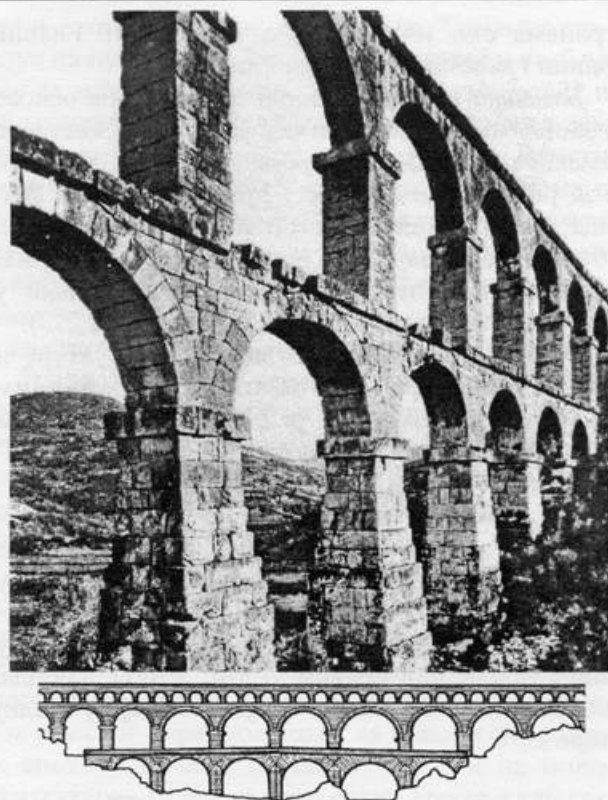
странама око 100 m, дакле, квадратан). Главни облици грађевина у старом Риму су:

*Базилка* јавна грађевина правоугаоне основе са заобљеном једном или обе уже стране. Она није римског порекла, већ је преузета од Грка. Користи се за разне јавне потребе – трговачка берза, судница, продајна хала, простор за различите скупове. Обично се налази на јужној страни форума. Сачувана је чувена *Константинска базилика* у Риму, подигнута око 310-320. године (J-212,213).

Још су Етрурци неговали градску културу и зидали своје градове по плану. У њиховим плановима поштована је строга геометријска обрада тла и градске структуре. Римљани су наставили и развили овај приступ. Град има свој опсег, утврђене бедеме, куле и капије. Улице се распоређују у односу према две главне саобраћајнице које се секу у средини под правим углом, и то у правцу Север-Југ (*cardo*) и Исток-Запад (*decumanus*). Остале, споредније улице укључују се у главне такође под правим углом, што се најбоље види на *авионском снимку града Тимграга* у Малој Азији.



План форума у Риму



Римски аквадукт, почетак I века

Градови су били опремљени многим комуналним објектима, пре свега водоводима и канализацијом. Рим су, на пример, снабдевали девет великих водовода, који су напајали 1352 бунара, 15 водоскока, 856 купатила и 11 великих терми.

*Аквадукт у Ниму (J-206)* зидан у I веку пре н.е. преко реке Гароне у трансалпској Галији, представља једно од архитектонских и инжењерских ремек-дела старог века. *Аквадукт Понти-ди-Гар* изграђен је у време цара Августа (25. године). Осим тога, грађени су путеви, мостови, берзе и тржнице. Како су изгледале тржнице можемо судити по реконструисаном изгледу главног улаза у *тржницу града Милетла* у Малој Азији, која је изложена у Државном музеју у Берлину.

*Градске кације* су се посебно обликовале и украшавале. Неке су познате као савршена архитектонска дела, као оне у Аости, Ниму и, нарочито, тзв. *Портиа Ниџра* у Тријери у Француској. Она је изграђена на три спрата, висине 29 метара, са фасадним површинама оживљеним стубовима и луцима. (У XI веку ова грађевина је преправљена у цркву).

Неки архитектонски објекти веома су импресивни по својој величини и облику. Такво је светилиште *Фортуне Примиџеније у Палестини* (J-203), у подножју Апенина, источно од Рима, саграђено у доба диктатора Суле, око 82. године пре н.е. На овом месту, где је било утврђење у време Етрураца, ухватио је био корена још од најстаријих времена култ посвећен фортуни (судбини) Богињи

мајци, и био је сједињен са чувеним пророчиштем. Облик и величина ове грађевине били су скривени донедавно средњовековним градом, који је био саграђен изнад њега, све док бомбардовањем 1944. године није била порушена горња структура из средњег века, и тако откривени остаци огромног храмовног комплекса, који је темељно испитан тек 50-их година XX века. После тога извршена је и његова потпуна реконструкција.

У њему се види читав низ рампа и тераса које воде до великог дворишта с колонадом и даље – до горњих делова комплекса. Фасаде су оживљене отворима са луковима, уоквирени полустубовима, затим профилисаним венцима. Оно што чини посебно занимљивим овај споменик римске архитектуре није само његова архитектонска декорација и импозантне димензије, већ једиснтвен начин на који је прилагођен цео комплекс месту на коме је подигнут. Читава једна падина слична атинском Акропољу по свом доминантном положају била је преображена и рашчлањена тако да нам се чини да архитектонски облици израстају директно из тла, из стене, као да је човек само допунио природно дело.

*Амфитеатри, њозоришта, циркуси*, развили су се од грчких грађевина сличне намене, као што су се *амфитеатри* развили од грчког *њозоришта*. Међутим, амфитеатри су у Риму добили специфичну намену – грађени су за одржавање масовних приредби, различитих игара и нарочито крвавих борби. Грци никад нису познавали такве јавне представе и крваве приредбе, каквим су се Римљани одушевљавали, нарочито у последњим епохама своје историје. Најомиљеније су биле борбе *зладијатора* са дивљим животињама. Скоро сви амфитеатри имају овалну *арену*, око које се концентрично размештају степенасто повучена седишта и пролази између њих. Испод седишта су бројни ходници, прилази, магацини, просторије за гладијаторе, животиње и друге потребе. Нарочито је добро решен унутрашњи саобраћај, а то је био један од битних проблема за овакве масовне скупове у грађевинама које су могле да приме и по неколико десетина хиљада људи.

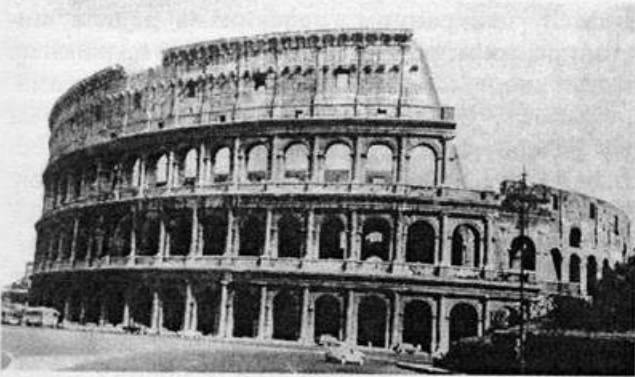
*Колосеум* у Риму најзначајнија грађевина ове врсте (J-207,208). Његову изградњу је отпочео Васпазијан, а довршио га Титус око 82. године. Овалног је облика (185 x 156 m) и у њему је могло стати 85.000 гледалаца. Целокупна висина фасада износи 48 m. У приземљу има 80 улазних arkada, а у два горња спрата, у лучним отворима, биле су смештене статуе. Масе зидова су биле оживљене јонским и коринтским полустубовима; последњи спрат је решен са коринтским пиластрима и четвртастим отворима између њих. По својим пропорцијама, хармоничности стилова и функционалности Колосеум је право ремек-дело грађевина ове врсте. Рушен је и обнављан више пута, а у Ренесанси је

коришћен и као мајдан камена. Ипак и данас стоји, сачувано је више од половине зграде у доста добром стању.

Циркуси су били намењени коњским тркама и тркама са двоколицама, стога имају издужени облик арене. Најпознатији су Циркус Максимус (могао је да прими око 150.000 гледалаца), Фламинијусов циркус (око 220. г. пре н.е.) и чувени Неронов циркус који је био на простору садашње цркве светог Петра.

Јавна купатишта или *терме* су специфичне римске грађевине, које су биле омиљена места окупљања Римљана; имале су комплексну намену – за купање, масажу, вежбе, спортска и песничка такмичења, одмор и рекреацију, за друштвене контакте, скупове, било је у њима и посебних дворана за дискусије и сличне намене.

Најпознатије су терме које су изградили Агрипа, Нерон, Титус, Домицијан, Каракала,



Колосеум у Риму, 72-80. година

Диоклецијан и Константин, који су се надметали у величини и раскоши својих купатила. Најбоље очуване терме су у Помпеји и Треву, затим Титусове, Диоклецијанове терме у Риму и рушевине Каракалиних терми, огромних размера (обухватају 14 хектара). Сваке терме су се састојале од најмање пет главних група просторија:

(1) Одељења за саобраћај (вестибили, улазне дворане и слично)

(2) Одељења са загрејаним ваздухом (тепидариј)

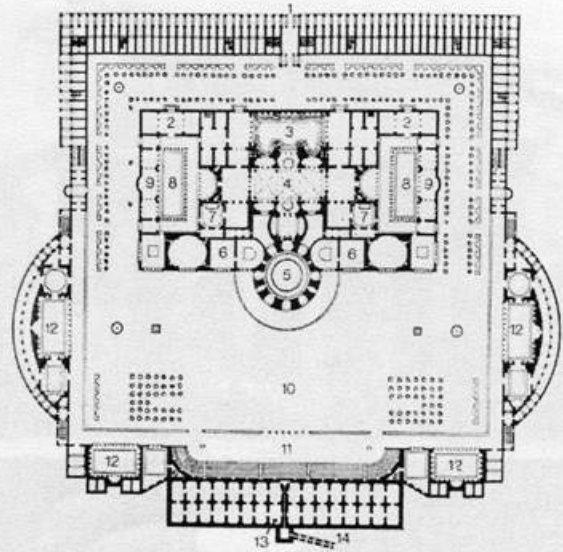
(3) Купатила са топлем водом (калдариј)

(4) Купатила са хладном водом (фригидариј)

(5) Просторије за масажу (унклоријум)

Одељење за парно купање (лаконикум) појављује се тек за време Агрипе, на крају Републике. Имало је облик каснијег амама, са осветљењем са сводова.

Римска позоришница грађена су у многоме налик на грчка, са многим архитектонским елементима преузетим из грчке архитектуре. О томе речито сведоче: *позоришнице у Остији*, затим *позоришнице у Арлу*; *Позоришнице у Таормини* је из друге половине I века (ширина 190 м, ширина орхестре 35 м); *Мар-*

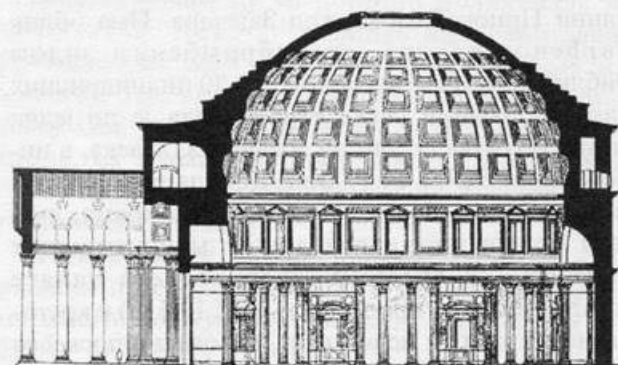
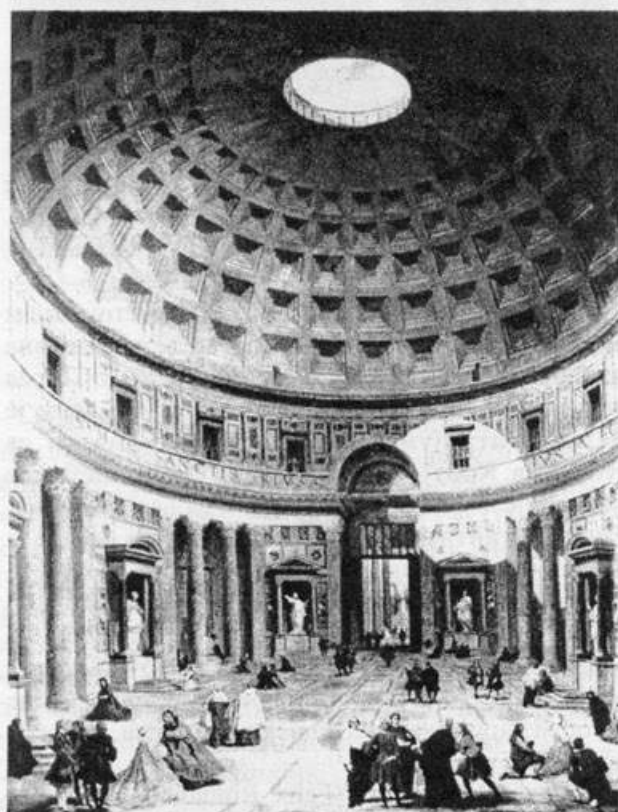


Каракалинске терме у Риму (основа)

целуово позоришнице у Риму започео га је градити Јулије Цезар, а завршио Август 11. године пре н.е. Позната су римска позоришта у Оранжу, Помпеји, Херкулануму.

Римске палате су градили великодостојници и нарочито римски цареви. На брежуљку Палатина била је саграђена чувена *Флавијева палата*. Поред различитих просторија, у средишњем делу је обавезни атријум који је оивичен тремом са стубовима. Кроз вестибул улази се у поједине бочне просторије и средишњи атријум и даље у репрезентативне и интимне просторије, које су имале и базене. То је западњачки тип палате. Међутим, остварен је и источњачки тип царске палате, као што је *Диоклецијанова палата у Силију* (из 295-305. године) на којој су дошли до изражаја грчко-персијски утицаји. То је облик утврђеног дворца, што је био одраз другачјих историјских прилика, потребе одбране од варвара.

*Феликс Ромулијана (Felix Romuliana)* императора Галерија, сувладара Диоклецијана (Гај Галерије Валерије Максимијан Аугустус) – *Гамзи-џрад*, друга велика царска палата из III и IV века, у долини Црног Тимока, код Зајечара. Има облик утврђеног логора, са одбрамбеним зидом приближно квадратне основе, са 20 цилиндричних кула, на средини сваке стране била је по једна капија. Изучава се још од средине XIX века, а интензивније од 1953-54. године. До сада су откривени значајни делови: западна капија, два храма, луксузна резиденција и низ других монументалних грађевина. У средини северног дела палате саграђен је храм (простинос 16,5 x 10,5 м) с крстобразном криптом испод целе, вероватно посвећен богињи Кибели. Од другог храма, који заузима најзначајније место у пространом склопу палате (32,60 x 23,80 м) очуван је подиј висок 4 метра с пространом двојном криптом. Око подија откривене су статуе императора, Херакла и друге



Панѿеон у Риму, 118-125 година  
(општи изглед, унутрашњост и пресек)

скулптуре које указују да овај храм обједињује два светиштва, једно у крипти посвећено неком оријенталном божанству (Кибели, Митри) а друго у цели, посвећено Херкулу, односно императору који се с њим поистовећује.

*Резиденција* у североисточној четврти палате састоји се из четири велике дворане, једне октогоналне просторије, два перистила и мањег купатила. Подови су покривени мозаицима, а зидови украшени оплатом од разнобојног камена, штукатурама и фрескама. Мозаични под у приступној дворани изведен је у облику тепиха, раскошно украшен геометријским шарама и представом лавиринта у средишту. Палата је опустела око 315. године, у IV веку у њу се уселило околно становништво, а у V њу су опустошили Хуни, касније се ту развило цивилно насеље које живи до почетка VII века (из тог периода сачуване су базилике). Крајем X века Гамзиград су населили Словени, који су се ту задржали до краја XII века.

Међу централним грађевинама највеличанственији је римски *Панѿеон* (J-210,211) саграђен на месту једног старијег, такође округлог храма. Саградио га је Хадријан (115-116), по плановима арх. Валериуса из Остије. Унутрашњи пречник основе је 43,4 m, а толика је и висина грађевине, коју крунише купола од опеке. Унутрашњи зидови су украшени са 8 ниша (једна је, уствари, улаз) у којима су били кипови божанстава. Улаз у храм красе коринтски стубови (укупно 16) грађени у два реда.

*Славоуци* (лат. *arcus triumphatis*) свечане капије, комеморативни споменици који се подижу у част истакнутих личности или спомен на неки важан догађај у животу једног града, народа или државе. Прототип за славолук неки истраживачи налазе у етрурско-италским *градским вратицима* (етрурска капија, "Марција" у Перуђи), па чак и у грчким *пропилејима*. Међутим, чињеница је да су Римљани први почели да подижу славолуке као комеморативне споменике. У прво време славолуци су прављени од дрвета, украшени гирландама зеленила и цвећа и тракама од разнобојног платна, а касније све чешће од камена. Остаци најстаријег римског славолука, подигнутог у част *Фабја Алоброђина* из 121. године пре н.е. откривени су на форуму у Риму. Ти најранији славолуци су веома скромних димензија, грађени су крајем републиканске ере. Тек у царско доба они добијају монументалне размере, украшавају се киповима и рељефима који илуструју поједине догађаје и призоре из ратова (сцене битки, заробљеници, трофеји и слично). Најпознатији славолуци су:

– *Хадријанов славолук* у Атини, око 120-130. године, елегантан, релативно једноставне архитектонске концепције, као двоспратна грађевина грчких пропорција и римских детаља. На њему су дошле до нарочитог изражаја смелост, лакоћа, префињене пропорције.



– *Славоук у Оранжу* (Јужна Француска), некадашњој колонији Араузио, подигнут је у част победе Јулија Цезара над Галима. Има три лучна пролаза, засведена и разграничена на фасади коринтским стубовима постављеним на високе базе – постаменте, а носе архитравни део са тимпаном у средини. Изнад тога је висока масивна *атица* (зид који скрива кров). Овде архитектура још увек доминира над рељефним украсима.

На атици се обично издваја површина на којој је уклесан посветни натпис, а на врху се често постављају статуе и квадриге. На територији бившег Римског царства сачувани су остаци око 350 славоука.

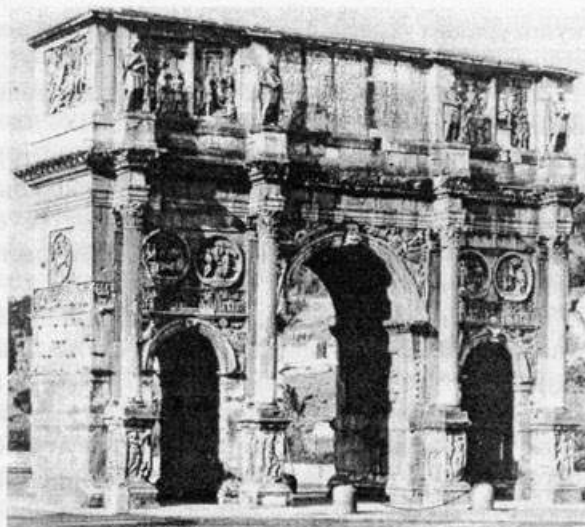
– *Титусов славоук* у Риму, подигнут је 81. године у част заузећа Јерусалима. Веома промишљене и чисте архитектонске концепције, има само један пролаз, са 4 елегантна канелирана римско-јонска стуба и сразмерно обрађеном атиком, на којој се истиче у средишњем делу лепо клесан натпис са крупним словима.

– *Славоук Сейптамија Севера* у Риму (Форум Романум) грађен је 203. године. Има најбољу обраду сисатема сва три отвора, средишњи знатно виши, а бочни ужи и мањи (сводови пролаза су касетирани). Четири истакнута стуба стоје на високим постолјима. На атици је уклесан дугачак натпис. Ипак, у пропорцијама овај славоук није савршен, атика није срећно укомпонована у целину. Фасаде су пренатрпане рељефима, којих има чак и на постолјима стубова.

– *Каракалин славоук* у Ђемили, грађен је 216. године, са једним пролазом и дуплираним бочним стубовима, којима у горњем делу одговарају мањи и тањи стубови са малим тимпанима. Атика се у средини завршава са зупцима, налик на утврђење. Архитектонски елементи су једини пластични украси.

– *Константинов славоук* у Риму (Ј-241,242) подигнут је 315. године. Има мирну, монументалну и јасну композицију. Уствари, овај славоук је Константин посветио Сенату у част победе над Максенцијем. На њему има много декоративних елемената преузетих са других, старијих споменика из доба царства Трајана, Хадријана и Марка Аурелија. На тај начин на њему је извршена синтеза пластике из доба Царства. Његови рељефи илуструју најзначајније етапе развоја римског историјског рељефа.

*Почасни стубови* такође представљају једну врсту комеморативних споменика подизаних у част одређених историјских догађаја и личности. Најпознатији су *Трајанов стуб* (Ј-233) рад Аполодора из Дамаска из 113. године у облику дорског стуба на постолју, висине 30 метара, грађен од 28 цилиндрична мермерна комада. Унутар је шупаљ, има спирално степениште са 185 степеника. На пијаци Колона у Риму стоји стуб *Марка Аурелија* који је сличан Тројановом, висок 29,5 метара, а степениште у стубу има 205 степеника.



Константинов славоук у Риму, 315. година

### Надгробни споменици

У римском градитељству била је изизетно развијена изградња и украшавање надгробних споменика, различитих врста, облика и димензија, почев од најједноставнијих обзиданих земљаних хумки (тумулуса), затим малог обичног надгробног стуба или стеле, до посебно зиданих и обликованих гробница или великих царских маузолеја. Надгробни споменици су посебна област стваралаштва, која у научном погледу пружа многе податке о римској религији, култури и уметности. Што се тиче врста надгробних обележја, изгледа да су Римљани прихватили скоро све врсте надгробне архитектуре Старог века, које су им биле познате.

Начин обликовања, уметничког украшавања и димензије гробница и надгробних споменика зависили су од начина сахрањивања (сахрањивање тела у земљи или спаљивање тела и смештај пепела у посебне урне). Величина, облик и богатство украса зависе првенствено од значаја личности покојника и његове економске моћи.

Међу најстаријим начинима сахрањивања спадају гробнице исклесане у стени (величине приближно 2 x 3 метра) у које се смештао камени саркофаг у једном комаду или састављен од неколико плоча. Грађене су и гробнице у виду дубоких бунара за масовно сахрањивање робова чија су тела бацана једно преко другог.

Зна се да је у старо доба код Римљана био обичај сахрањивања мртвих предака у кући или на одређеним местима у насељу, али је доцније овај вид сахрањивања био забрањен (изузетак се чинио само за Весталке и поједине великодостојнике), док је опште сахрањивање било ван града у посебним некрополама, поред главних путева, па су се надгробни споменици често видели поред пута као крајпуташа.

Надгробна обележја најчешћа су у облику стела и посебно грађених гробница на којима се јављају

и скулптурални украси, статуе, рељефи и друга декорација.

*Хадријанов маузолеј* спада међу монументалне примере ове врсте споменика.

*Диоклецијанов маузолеј* у Аспалатосу (Сплиту) – један од најлепших у архитектонском обликовању: споља је осмоугаон и окружен тремом са стубовима, а изнутра округлао са нишама. Изузетно је добро очуван.

*Гробница Цецилије Метеле* у Риму, једна од најпознатијих римских грађевина ове врсте на Вија-Апији – то је маузолеј кружног облика, монументалних димензија. Доживео је низ мањих измена у средњем веку – додавањем назупченог венца при врху и другим мањим интервенцијама.

### Скулптура

У богатом наслеђу римске цивилизације скулптура заузима видно место, без обзира што се мисли о њој и што се веома често поставља питање постојања одређеног стила у римском вајарству. За ваљан одговор на постављено питање недостају нам најстарија дела која би могла да посведоче о генези римске скулптуре у првим вековима постојања Рима. Наиме, недостају примерци скулптура из периода пре 200 година пре н.е. а за II век пре н.е. морамо се ослањати само на портрете на новцу, сасвим сажетог ликовног израза. На њима се очитују две компоненте, етрурско-италска и хеленистичка традиција. О томе сведочи и статуа *Монарха* у бронзи из 150-140. пре н.е. (из Националног музеја у Риму).

По римском освајању Грчке 146. године пре н.е. отпочело је систематско одношење грчких оригиналних уметничких дела, њихово скупљање и излагање у римским палатама и градовима. Тада се развила посебна страст за сакупљање грчких старина, посебно скулптура. Али, ма колико биле бројне, грчке статуе нису могле подмирити све потребе Римљана, па су их они давали да се копирају, наручивали су разне реплике или веома сличне, адаптиране комаде, јер је потражња била огромна, било их научних, естетских или помодарских разлога, а највише из склоности за раскошном унутрашњом декорацијом. Утицај и богатство Рима привлачили су и велики број грчких скулптора који су правили добре послове радећи копије и имитације грчких дела (Пасителос и његова школа – "Нови атичари"). Може се рећи да о грчкој скулптури имамо представу највећим делом захваљујући римским копијама. Према томе, производња различитих скулптуралних дела нараста је до великих размера. Постоје читаве категорије скулптура произведених под притиском римске потражње, као одједи грчких остварења, лишених њиховог ранијег контекста и значења и сведених само на статус веома префињених дела занатске

радиности. С друге стране, одређене врсте скулптуре имале су несумњиво аутохтоно порекло, везано за чисто римску традицију, играјући озбиљну улогу у старом Риму. Оне представљају живу вајарску традицију, која је стајала у опреци са антикварско-декоративном струјом. Дакле, осим неговања грчке класичне скулптуре и њеног подражавања, римска уметност је дала и свој допринос, посебно у *јорџијској скулптури* и *наративном рељефу*.

За разлику од Грка, чији су вајари у статуама, појединачним фигурама или композицијама са више фигура, представљали своје богове и хероје, обрађивали митолошке теме и на тај начин изразили своје идеале мушке и женске лепоте, римски скулптори најчешће су приказивали своје владаре и поједине истакнуте грађане, као реалне историјске личности, које су због својих политичких, војних, књижевних, уметничких или других дела стекли заслуге да буду овековечени у бронзи или мермеру, као подстицај и надахнуће за друге, подсећање савременицима и потомцима.

### Римски јорџиј

Горња оцена односи се у највећој мери на римске вајаре портрета, који у историји уметности и данас имају вредност највиших достигнућа која су остварена уопште у портретској скулптури. У римским портретима може се сагледати сва сложена, драматична и сурова историја Рима. Из вајаних ликова избија снага, одлучност и жестока самовоља владара, продуховљеност мислилаца, префињеност појединаца, али и телесна и духовна засићеност и незаинтересованост за високе друштвене и хуманистичке идеале, опустошеност унутрашњег живота личности огрезалих у расипништву и пороцима, нарочито у изразу ликова властеле и представника виших друштвених слојева. За њих је Јувенал, знаменити римски песник, рекао: "Жешће и свирепије него ратна пустош уништава и притиска нас раскош".

Почетак римског портрета у скулптури треба тражити у култу покојника, развијеном култу предака, у религиозним схватањима загробног живота, као и, с друге стране, у етрурској надгробној пластици. Ликови предака стварали су се с помоћу скидања воштаних отисака са лица покојника, односно израде воштаних и гипсаних маски које су ношене у погребним поворкама и чуване касније у породици, што је код римског портрета изазвало доследну натуралистичку обраду. Тиме се римски портрет битно разликује од више или мање идеализованих грчких остварења и тежи ка изражавању индивидуалног карактера и код мушких и женских ликова. Појава аутономног, оригиналног римског портрета везује се за време Републике и посебно за период између владавине Суле и Цезара. У току свог даљег развоја римски портрет епохе Царства прошао је неколико етапа:

Цезаров, унук његове сестре Октавије. Његово пуно име гласи – *Гај Јулије Цезар Октавијан Август*. Као командант сенатске војске потукао је Антонија код Мутине (43. године пре н.е.), али убрзо са њим и Лепидом склапа тријумвират, али после преузима власт сам, као први цар под именом Август, учинивши крај Републици, створио централизовану власт, усавршио администрацију и управљање, помагао науку и уметност, изградио многе споменике. Снажна, одлучна, али и мисаона личност. Усвојио је Тиберија који га је наследио. Августов период је најсјајнији период у римској историји, па је то доба названо *Августов* или *Златни век*.

Уметници су величали цара Августа, приказујући га у различитим видовима – као сенатор, првосвештеник, војсковођа-владар.

И у статуама – главна пажња се обраћа на главу, њеном погледу, наглашеној индивидуализацији. Лик мора бити препознатљив и конкретан, за Римљане само такав има практичну функцију – циљ је да се представи одређена личност са њеним атрибутима власти.

*Статуа-портрет* цара *Августа* из *Прима-Портије* (Ватикански музеј), типично римски производ званичног иделизованог портрета владара (J-224,225). Зависност од архитектуре и простора којем је статуа намењена непосредно утиче на величину и начин обраде. Ова статуа је била предвиђена за терасу-врт виле царевог супруга, недалеко од Рима. Пошто је планирана да стоји у посебној ниши, тј. са зидом иза леђа, занемарен је изглед леђа, а главна пажња удељена предњем изгледу. Рука подигнута као да држи говор. Положај фигуре имитира став Поликлетовог *Дорифороса*, али грчка статуа је била нага, у покрету-у корачању, идеализованих облика, у слободном простору окренута околном амбијенту са свих страна, везујући га за себе. Статуа Августа заједно са нишом и портиком, налик на храм који се намеће тргу испред себе подчињава себи целокупан простор. Цар се ослања на десну ногу, уз коју је Ерос на делфину (чиме се сугерише божанско порекло Августа). На оклопу су у рељефу приказане алегоријске сцене: (горе) Јупитер шири небеса по којим на сунчевој квадриги јури Аурора, испред које бежи ноћ; (средина) Август прима римске инсигније које је војсковођа Крас изгубио у бици против Парта, (доле) Богиња Телус (богиња земље, засејаних њива, сетве, жетве – плодности) у полулежећем ставу са рогом изобиља).

Одлучујући преокрет у портрету настаје око 100-110. године за време Трајана. Од тада еволуција портрета се креће поступно ка већој продуктивности ликова и даље – ка једној врсти аскетизма и мисаоности.

*Глава цара Трајана* (J-236) – настала око 100. године, мермер, природна величина. У његовом



*Август* из *Примапортије*, око 20. пре н.е.

лику стапа се веризам приватног портрета са идеализованом концепцијом јавног портрета. Ипак реализам је више наглашен.

*Статуа-портрет* цара *Трајана* дата је у природној величини (Музеј у Остији), мешавина грчких традиција и реалистичких традиција римског портрета. Овде, око прелаза из I у II век наше ере, за време Трајана, меша се натуралистичка тежња за фактографском верношћу портрета са покушајем стварања идеализованог изгледа јавног портрета, у којем је видна снага која избија из конкретне личности која нема ништа божанског у себи, већ се модел слави управо због своје овоземаљске човечности.

*Коњаничка статуа* цара *Марка Аурелија* (J-237) настала је око 170. године, ремек-дело овог жанра, које је постало узор за све касније настале коњаничке статуе заслужних државника и војсковођа широм света, кроз све потоње векове, до данашњих дана. У XVI веку ову статуу је Микеланђело поставио у средишту трга на Капитолу у Риму, где се и данас налази. Испрва се веровало да представља цара Константина. По неким пластичним вредностима подсећа на грчку скулптуру, али заустављени покрет фигуре и руке, типично је римски. Изразито снажна моделација, достојанство царевог лика наглашено је положајем коњских ногу, који стварају илузију кретања. Марко Аурелије је овде приказан без жеље за помпезношћу, сасвим људски, са неким реалистичним детаљима и изразом умног лица. Њега су, иначе, називали "философом на трону", па није



Коњаничка сјајица Марка Аурелија, 161-180. година

случајно што је у овом делу приказан у замишљеном, помало елегичном ставу. У свом дневнику он је на једном месту забележио и ове речи прожете скептицизмом и сетом: "Трајање људског живота је само тренутак, његова суштина је вечити ток, осећања су мутна и несугурна, снага тела пролазна, душа нестална, судбина загонетна, слава неистинита".

Од II века Римска империја доживљава дубоку економску и социјално-политичку кризу. Сукоб личности и друштва, историје и појединца, видан је и у римском портрету. III век представља период крвавих грађанских ратова. Честе су представе императора – војника, сурових владара, који су живели животом освајача, са својим легијама, далеко од престонице. Сачувани су и портрети личности продуховљених црта лица чији је живот био оплемењен мисаоношћу и стваралаштвом.

### Римски рељеф

Римски рељеф развијао се у тесној вези са развојем великих царских јавних споменика – триумфалних лукова, почасних стубова, гробница, жртвеника и других објеката репрезентативно-меморијалних и сличних намена. Према томе царска уметност није била ограничена само на портрете, већ је нашла свој оговарајући израз и у *наративним рељефима*, на којима су императори увековечени у безброј сцена које описују њихова освајања, победе и бројне заробљенике и богатства, реликвије којих су домогли.

Како је водећи мотив Августове владавине био *мир*, он је волео да буде приказан на споменицима као "владар мира", а не као победоносни војни херој. Најважнији од споменика ове врсте био је

чувени *Ара Пацис* (Олтар Мира), чија је изгардња изгласана у римском сенату 13. године пре н.е. а завршен је неколико година касније (до 9. г. пре н.е.). Замишљен је у виду италског жртвеника издигнутог на постоље, са прилазним степеништем. Изглед ове грађевине помало лподсећа на Зевсов олтар у Пергамону из 180. године пре н.е. Ара Пацис је знатно мањи, додуше, али има све елементе монументалне грађевине. То је типичан пример мешавине уметничких стилова Грчке (начин украшавања бочних страна рељефима) и Рима (уздигнути храм на постољу чијем се улазу приступна степеништем). Олтар је подигнут у знак захвалности боговима за царев сретан повратак с ратишта у Сирији, Хиспанији и Галији. У основи има четвороугаони облик. Спољне површине зидова подељене су помоћу хоризонталних и вертикалних архитектонских елемената. Хоризонтална подела је наглашена профилисаним постољем, хоризонталном траком у средњем делу зида са мотивом меандра, а у горњем делу завршним кровним профилисаним венцем. Вертикална подела је извршена помоћу пиластера са капителима и стиизованом флоралном орнаментиком у унутрашњем пољу пиластера. На тај начин створене су дужином



Ара Пацис (Олтар мира) 13-9. пре н.е.  
Персонификација плодности



Царска породица, део фриза са Аре Пацис

свих зидова две зоне: доња – са орнаменталним рељефним мотивом и горња – са фигуралним рељефним фризом, који би се могао упоређивати са рељефним фризом на Партенону. Њихово упоређивање показује у којој мери су они ипак различити, без обзира на све површне сличности. Партенонски фриз припада једном идеалном, ванвременском свету, његове теме јесу Велике панатенске свечаности, догађај који се одигравао сваке четврте године. Оно што чини овај рељеф целином јесте величанствени, свечани ритам самог ритуала, а не његове променљиве појединости.

На *Ара-Пацису*, на супрот томе, видимо једну одређену поворку која слави конкретан догађај – вероватно почетак градње овог олтара 13. године пре н.е. – идеализован толико да оживи нешто од оне свечане, ванвременске атмосфере која прожима поворку са Партенона. Али, ученици су овде на *Ара Пацису* конкретни људи, припадају највероватније царској породици, они су представљени са намером да буду препознати као портрети, укључујући и децу одевену у минијатурне тоге, али сувише малу да схвате значај самог тренутка. Обратите пажњу на детаљ: дечачић у средишту групе вуче огртач младића који иде испред њега, док му други, мало старијег узраста, с осмехом говори нешто, вероватно му скреће пажњу како треба да се понаша. Римски уметник показује, такође, много већу бригу за дубину простора, фигуре у другом плану су утопљене у позадину.

Исто интересовање за простор видимо и на другом примеру – групи људи у поворци – процесии јулијско-клаудијске породице. Типично римска тежња ка строгом представљању стварности, овде се меша са истанчаним грчким утицајем. Фигуре су до извесног степена идеализоване, а физионије релативно неодређене, чак се и понављају (плаво обојене).

Простор се на исти начин обликује и на плочи с алегоричном темом која приказује Мајку Земљу (Телус) као отеловљење људске, животињске и биљне плодности. Овде су фигуре уоквирене стварним пределом у коме видимо стене, воду и вегетацију; а неиспуњени делови позадине очигледно означавају небо.

Просторни квалитети рељефа са *Аре Пасис* достигли су најпотпунији израз и развој на *двема великим нарајивним рељефима на славолуку* из 81. године подигнутом у славу победе *императора Тишуса*. Оба рељефа су посвећена истом догађају – триумфалном уласку поворке са царским четворопрегом, пратњом и легијама, после победоносног освајања Јерусалима (70. године).

На првом је приказан император који стоји на квадриги, окружен ликторима (државне слуге), а иза његових леђа стоји богиња Викторија која га венчава ловоровим венцем. Испред запреге, у пратњи генија Сената и римског народа, корача

Виртус, оваплоћење храбрости и свих мушких врлина. Чињеница да се овде, у оквиру историјског рељефа појављују и божански ликови може се објаснити тиме, што је онај, у чију част је подигнут славолук, већ и сам постао бог. Четири лепо моделоване фигуре коња који вуку запрегу, приказане су у строгом профилу, крећу се у правцу паралелном доњој ивици плоче, али кола нису тамо где би требало а буду, када би их стварно коњи вукли. Не само то, и тела неких фигура и попрсје императора дата су фронтално, а не из профила.

*Други рељеф* као да натавља причу – приказан је део триумфалне поворке са војницима који носе делове ратног плена – реликвије Јерусалима. За разлику од претходне рељефне плоче, на овој композицији нема алегоријских фигура и божанстава, већ су приказани само учесници реално историјског догађаја. Све приказане личности учествовале су у триумфу 71. године. То су били високи достојанственици, можда високи официри који су у триумфу наступали не у ратничком већ у грађанском руху (у тогама, које су доста оштећене). Они су са најскупоценијим делом плена из јудејског рата ишли непосредно испред царске запреге. Они прате свете посуде из храма у Јерусалиму, који је порушен 70. године. По осам војника у кратким туникама, са ловоровим венцима на главама, носе поменуте реликвије на два носилкама, тзв. *феркулама*, које су служиле у триумфима за показивање заплетењеног оружја побеђених војсковођа, трофеја и плена. На првој која прилази капији налази се златна трпеза за обредне хлебове и сребрне трубе, а на другој седмобраки златни свечњак (менора). По један гласник дуге коврчаве косе носи испред њих таблу на дршци, са натписом по којем је светина дуж триумфалног пута могла да прочита о каквом се плену ради. Триумфална поворка кретала се по Марсовом пољу ка Капитолу, где се пред храмом највећег божанства Јупитера (*Jupiter Optimus Maximus*) заустављала процесиија и изводило свечано приношење жртве богу. У свему томе најважнији је био тренутак када император са запрегом пролазио кроз Триумфалну капију. Тог тренутка је он био раван највишем божанству Јупитеру, са чјим је знамењима био одликован. Као и Јупитер у руци је држао жезло са орлом, био је одевен у скерлетно рухо и са златним венцем од храстовог лишћа на глави. Али, чим би стигао на Капитол, сва ова знамења (*Insignia triumphalia*) морао положити у храм бога коме је само одређеног тренутка био раван. Тако је и квадрига са четири белца само копија кола са Јупитеровим кипом, која су украшавала прочеље Јупитеровог храма на Капитолу.

И други славолуци имали су рељефне украсе. На западном крају Римског форума подигнут је славолук са три капије у част *Сейтимија Севера* и његових синова, са четири рељефне плоче изнад

бочних улаза, веома оштећене, што отежава њихову одговарајућу уметничку валоризацију. Рељефи су приказивали освајачке ратове овог императора, освајање Селеукије и Вавилона, заузимање града Ктесифона.

У *Тесалоники*, данашњем Солуну, престоници *Галерија* још и данас стоје остаци славолука са три пролаза-капије (тетрапилона) чија су четири ступца била покривена рељефима. На њима су били величани догађаји из *великог рата против Персијанаца*, у којима је Галерије имао одлучујуће учешће. Приказана су путовања цара, битке са Персијанцима, триумфални ликови Диоклецијана и Галерија у окружењу богова у огртачима који се лепршају на ветру, а и сами цареви су слични боговима.

*Рељефи на Трајанском стубу у Риму* (из 106 – 113. године) представља нешто јединствено по свом значају и уметничком домету. Висина траке рељефа је 1,27 м. Рељефи су посвећени слављењу императорових победоносних похода против Дечана. Стуб је висок 39,86 метара (постамент 10 м, стабло 26,62 м, са капителом 29,78 м). Када би смо могли да одмотамо траку с рељефима открили бисмо да је дуга око 200 метара (што је много дуже од фриза на Партенону). Али по броју фигура (укупно 2.500) и густини приповедања овај фриз представља најамбициознији подухват, највећу композицију у облику фриза у Старом свету. Али, с друге стране, могло би се рећи да је ова концепција наративног рељефа нефункционална, прави промашај, јер гледалац мора да трчи око стуба "као циркуски коњ" (како се изразио један научник) да би схватио целу причу. У доњем делу одмах изнад стопе, видимо горњи део фигуре неког крупног речног бога, који персонифицира Дунав, с леве стране налази се неколико чамаца и римски град на извишењу, с десне стране представљена је римска војска која прелази реку преко понтонског моста. Друга трака приказује Трајана како говори војницима (лево), у средини сцена грађења тврђаве итд. Има их око 150 епизода. Дакле, спирални фриз Трајановог стуба био је веома сложен извођачки проблем за вајара. Он је постављао велике захтеве у погледу веродостојности призора, јер није постојало место за натписе, који би (као на славолуцима) олакшавали идентификацију сцена и објашњавали призоре. Рељефни извештај морао је бити што јаснији и сам по себи довољан и читак. Морао се сачувати визуелни континуитет, а да се при томе не прекине унутрашња повезаност појединих призора. Осим тога рељеф је по дубини морао бити ограничен, плићи, јер би јача испупчења при сунчевом осветљењу стварала веће сенке које би покривале поједине партије. Уметник је све те проблеме са успехом решио.

## Римско сликарство

Монументално сликарство архајске, класичне и хеленистичке епохе у Грчкој није сачувано у оној мери која би била довољна да о њему можемо са сигурношћу просуђивати. Због тога је проучавање зидног сликарства Апенинског полуострва, на коме су биле бројне Грчке трговачке колоније, као и средишта хеленизације, знатно погодније за упознавање не само изгубљених грчких оригинала већ и раног римског сликарства. Ни у овом случају не може се занемарити етрурска традиција. Један од најзанимљивијих примера таквог сликарства откривен је у центру хеленистичке Апулије, у гробници из Рубија. У њој је сачуван фриз који се састоји од шест панова на којима је приказано 36 фигура жена које играју у некој врсти погребне церемоније оплакивања држећи се за руке, у једној врсти "пгореног кола". И гробнице у Пестуму на југу Италије на својим зидовима имају насликане бројне фигуре ратника у некој врсти тријумфалне па-



*Трајанов стуб у Риму, 106-113. година*

раде после битке. Наведени примери слканих дела датују се у V-IV век пре н.е.

Зидно сликарство у самом Риму, у кућама најгледнијих људи царства, сачувано је у мањем обиму, али даје довољно података о његовом развоју и стилским одликама. Ово сликарство се дели на следеће стилове: (1) *флавијевски*, који започиње са Августовом владавином, (2) *филхеленски*, који се развија у време трајанове владавине (98-117. године), (3) *антионински*, који спада у доба Марка Аурелија (161-180. године), (4) *илузионистички* који се развија од III века у доста несигурним временима, оптерећеним упадима Варвара на римску територију и (5) *стил касне антике*. Најбоље су очувана сликарска дела која су откривена у кући оснивача царства – Октавијана Августа на Палатину, познатијем као *Кућа Ливије* (J-248), супруге поменутог императора. Реч је заиста о кући, а не о царској палати, какве срећемо у каснијим епохама. Најлепше фреске су се налазиле у главној одаји, такозваном *Таблинуму*, чији су зидови били украшени митолошким призорима. Од изузетне вредности су и зидне слике које се налазе у збирци Алдобрандина. На једној је приказана сцена кићења невесте као средишњи приказ композиције, са десетак изузетно вешто насликаних фигура.

Као и у вајарству, и у римском сликарству преовлађује веристички приступ приказивању призора. Ипак, развој римског сликарства најбоље и најпотпуније може се пратити на основу сразмерно добро очуваних целина у Помпеји, Херкулануму и Стабији. Једна велика катастрофа, ерупција Везува 79. године, у једном је дану прекинула живот у тим местима и у тренутку запечатила и оставила за

будуће векове скоро сва уметничка дела, вајана и сликана, омогућујући тако будућим поколењима аутентичан увид у развој уметничког стваралаштва, иако сачувана дела припадају строго ограниченом подручју. С обзиром на чињеницу да у овом случају немамо на располагању класичне и хеленистичке зидне слике, проблем издвајања римских сликарских дела много је сложенији него у области архитектуре и вајарства. Међутим, познато је да су се грчке композиције радо копирале и да су у Рим допремана сликарска дела из старе Грчке. Проблем је у томе да је недовољан број сачуваних таквих дела да би се могли донети неки далекосежнији закључци. Међу таквим делма је и мозаична композиција *Бићка код Иса* (J-243) из Помпеје настала у I веку пре н.е. Други пример је мала слика на мермерној плочи *Изра њљака* (J-244) из приближно истог времена као и претходна (из Националног музеја у Напуљу), рађена префињеним линеарним поступком. На њој су приказане две жене које играју и три које посматрају игру. Из сачуваног натписа види се да је овај приказ насликао Александар Атински. Стилски се ова композиција може везати за крај V века пре н.е., али је у нашем примеру реч о копији која је настала у каснијем времену.

У сваком случају, најранија фаза римског зидног сликарства, позната из сразмерно малог броја очуваних примера из II века пре н.е. указује на јасну повезаност са хеленистичким сликарством, јер је идентификована у источном Медитерану. Помпеанско сликарство прекрива зидове великог броја јавних и приватних грађевина, и према времену



Фриз слика посвећен богу Дионису  
у Вили Мистерија у Помпеји, I век пре н.е.



Дарије у бици код Иса, део римске копље хеленистичког мозаика (Народни музеј у Напуљу)

настанка, квалитету и приказаним мотивима обично се дели на четири стила:

1. *Инкрустациони стил*, који је уједно и најстарији облик помпејанске зидне декорације, примењиван од почетка II века пре н.е, па до римског освајања 80. године пре н.е. Зидови су били подељени у три хоризонталне зоне, декорисане у квадратима који имитирају мермер и инкрустацију, са употребом жуте, црвене и црне боје.

2. *Архитектонски стил*, негован је у време пред крај Римске Републике (80-27. године пре н.е.). Архитектура се приказује у перспективи. Усвојена је сликана декорација која проширује простор, стварајући илузију дубине. Призори су оживљени јарким бојама, са најчешћом употребом црвене, љубичасте, зелене и жуте. Овом стилу се могу приписати декорације из Боскореала и велики број слика из Виле Мистерија (J-250).

3. *Стил централних слика*, временски се подудара са раним периодом Царства. Сlike су уметнуте у средњи део зида који је обично обојен црвеном бојом (чувано "помпејанско црвено"). База зида је црна а горња трака светлије боје. Свака слика је уоквирена ликовним рамом који најчешће носи архитектонске елементе (J-245).

4. *Иреални стил* негује архитектонске представе фасада позоришта, форума и других јавних објеката као пуку декорацију, уз пренатрпано гомилање појединости, филигрански изведених архитектонских елемената са лозицама и гирландама. Овој иреалној архитектури додају се и надприродна митолошка бића. Цртеж је готово импресионистички, немаран, форме недовршене, са грубим акцентом светлог или тамног.

Треба нагласити да међу сачуваним фрескама има и оних који представљају велика уметничка остварења, као на пример фриз у Вили Мистерија (J-T10). Велики фриз је био посвећен богу Дионисију, подељен на квадратна поља у којима се налазе две или три насликане фигуре. Позадина је

црвена уоквирена зеленом; поред плаве налази се наранџаста, а поред жуте љубичаста, што значи да су остварени комплементарни односи боја. Поступак је слободан, широк и има изразиту монументалност. Фреске су настале у I веку пре н.е. (пре ерупције Везува).

*Портрети у римском сликарству* нису сачувани у већем броју, али оно што је остало сведочи о необичном уметничком квалитету ових дела. Као и у области вајаног портрета и сликани портрет је настао на основу прастарог обичаја и права патрицијских породица у Риму које су имале привилегију да могу излагати ликове својих предака на домаћем олтару (лаларијум), обично постављеном у атријуму куће. Како би који члан породице умро, воштани лик покојника би одмах био припремљен и ношен у погребној поворци, док се церемонија завршавала говорима у којима се величају грађанске врлине или војничка храброст умрлог. Касније се воштани ликови замењују мермерним, бронзаним или сликаним портретима на дрвеним плочама. Ови последњи често су копирани, јер је сваки члан породице који ствара своју породицу, имао право да чува у свом домаћем олтару слике својих предака. Неретко се овакви портрети сликају и на зидовима кућа.

*Портрет судије и његове жене*, зидна слика у Помпеји, 58 x 52 cm (Напуљ, Национални музеј). Слика је била део зидне декорације у кући за коју се претпоставља да је припадала пекару еренцију Прокупу и његовом брату, судији Теренцију Неу. Уз изузетно лепо сликане ликове, са изванредном поетском карактеризацијом ликова, са пуно детаља, насликани су и симболи знања и звања – свитак папируса, воштане таблице и стилус. Одећа су лица фино моделована, брзим и сигурним потезима и сигурним цртежом.

*Портрет младе жене* (песникиња Сафо, тондо) Помпеја – један од најлепших портрета овог доба (пречник 29 cm). Приказује младу жену са оријенталном фризуrom која држи у једној руци воштане таблице, а у другој стилус, којим се служи приликом писања.

Посебну уметничку појаву представљају такозвани касноантички *фајумски портрети* (названи по месту Ел Фајуми, где су пронађени у гробницама изнад сахрањених покојника). Сликани техником енкаустике, они се одликују изузетном изражајношћу ликова – посматраних фронтано, крупних очију и фино сликаних црта лица, која нису лишена сензуалности. Тешко је наћи у касној антици други пример портретске уметности која постиже тако високи домет ликовног израза.

Антички свет се приближавао свом крају. Мистични источњачки култови, компликовани теолошки системи и схватања света, који су се све више ширили у провинцијама и у самом Риму,





*Порџреј младе жене (песникиње Сафо),*

такође су нашли свој одраз у уметности. Али, главну промену је донела нова религија – хришћанство, које настаје у I веку. До 313. године, када је официјелно прихваћено, његови припадници су често прогањани и жестоко кажњавани.

У складу с античким погледима на свет, човек је сматран као играчка судбиен и богова, али он је био и средиште света, он је био мера свему и најомиљенији предмет уметничке обраде. Његово телесно и духовно биће представља главну инспирацију античке уметности. Хришћанска религија и идеологија, међутим, проповедају одрицање и презир према овоземаљском животу, презир према људском телу, жаришту греха, бола и саблазних искушења. Био је то потпуни раскид са античким погледом на свет, са античком филозофијом, античком естетиком и идеалима.



*Персеј и Андросмега, слика из Помпеје, 65-70. година*



*"Пролете", зидна слика из Стабије I век пре н.е.*

## УМЕТНОСТ ВИЗАНТИЈЕ

Као што је тешко, скоро немогуће, правити оштро разграничење између касне антике и ранохришћанске културе, тако је исто доста незахвално утврђивати демаркациону линију која јасно одваја ранохришћанску и византијску уметност.

И поред многих великих промена које су настале у друштвеном и духовном животу Европе у првих пет векова наше ере, скоро до почетка VI века у пуној мери је сачуван значај и пуни утицај античког културног узора, уметничких начела и система образовања. Као чувари античке традиције јављају се у првом реду најстарија културна средишта, као што су Атина и Александрија, затим и неки други градови у Атиохији и Сирији.

Крајем античке епохе хришћанство се све више ширило и учвршћивало своје позиције на читавој огромној територији Римског царства. У историји римске цивилизације III век је представљао прекретницу, обележену снажном кризом друштвених односа и сударима у духовној сфери. То се испољило у распадању робовласничких и аграрних односа, у све већем сиромашењу градова, античких градских заједница, заоштравању социјалних противуречности и, као последица тога, појачана политичка борба, често насилне промене на врху власти. У таквим условима огромна држава није била у стању да се супротстави спољним претњама и надирањима. Тек крајем овог столећа дошло је до првих знакова стабилизације прилика. Цар Диоклецијан (284-305) је, заправо, био последњи римски император који је успео да привремено учврсти јединство империје на основу још увек постојећег паганског култа. Прогањање хришћана у његово време било је нарочито енергично и сурово. Али, то је уједно било и време масовног прихватања нове религије.

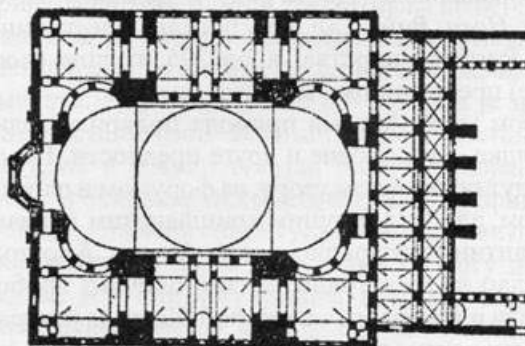
У почетној фази свог развоја хришћанство није било хомогено, већ је имало безброј разуђених токова и праваца. Црква је све више осећала потребу за једном чвршћом организацијом и јединственом управом. У том циљу све чешће су се сазивали опште црквени скупови свештенства – сабори, на којима су се разрешавала многа спорна питања хришћанског учења, црквене праксе и обреда. У црквеним проповедима све мање су се могле чути речи осуде богатства и власти, а све више позива на смирење. Почетком IV века црква је све више осећала потребу за успостављање чврстијих веза са државом.



Црква Свете Софије у Цариграду, општи изглед, VI век



Унутрашњи изглед цркве Свете Софије



Црква Свете Софије у Цариграду, цртеж основе



Исус Христос Пантокрајор, мозаик у цркви Свете Софије у Цариградум XIII век

Савез цркве и државе добио је своје праве темеље у време цара Константина I Великог (306-337), за чије владавине је дошло до признавања хришћанства (313) као равноправне религије са осталим, паганским веровањем. Наступало је доба које ће бити обележено дугом и упорном борбом између Западног и Источног римског царства, и то у свим сферама политичког и духовног живота. Оба дела распаднутог Царства претендовала су на историјски примат и духовно вођство.

Као одраз тих сукоба, хришћанска црква доживљава низ озбиљних потреса у виду непомирљивих идејно-религиозних, теолошких спорова по питању Светог Тројства, о природи Христа, затим осуде јеретичких погледа на ова питања, усмерене против аријанства, несторијанства и других застрањивања.

Године 330. цар Константин је основао на Босфору град Византион, где је ускоро пренео своју престоницу. По свом оснивачу град добија име *Константинопољ* (Цариград) и називају га све чешће *Нови Рим*. Тад већ постаје престоницом целог Римског царства, а од 395. године (после поделе) престоницом Источног царства.

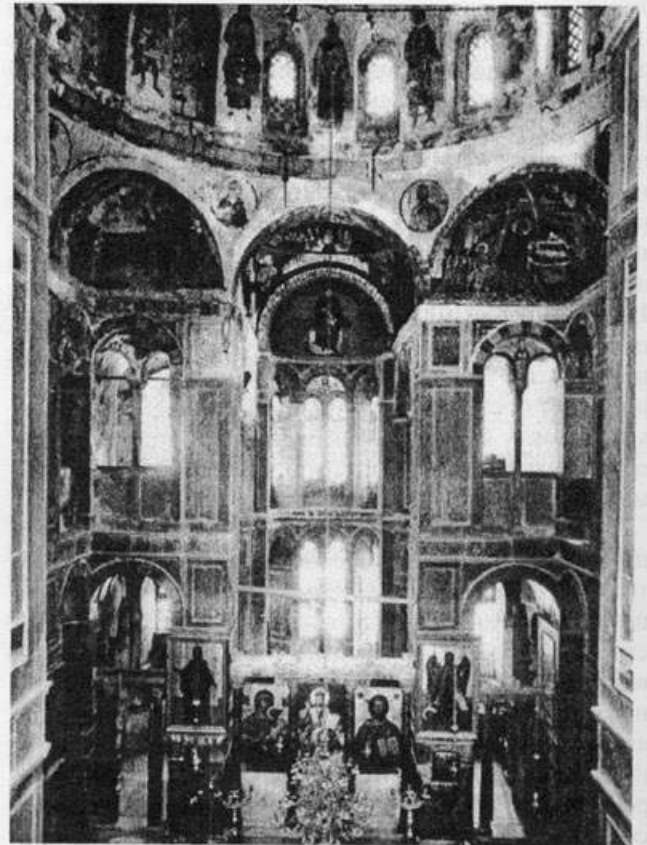
Овом месту је сама природа подарила велике стратешке, одбрамбене и друге предности. Град је подигнут по римском узору, са форумом и царском палатом, али и са бројним хришћанским црквама. Константин је изградио цркву Светих Апостола, где је дао да се изгради 12 симболичних гробова апостола и тринаести – свој гроб. Кажу да је управо он започео изградњу и највеће цркве Свете Софије (Свете Премудрости), коју је завршио цар Јустини-

јан. У овај велелепни град су се уливали путеви из Персије, Анадолије, Сирије, Египта, из Источне Европе и Балкана. По првобитном називу престонице (Византион) Источно царство је добило и своје име – *Византија*. Померање културног тежишта на исток завршено је почетком VI века, за време цара Јустинијана (527-565). Цариград је тада дефинитивно постао неоспорна уметничка престоница, а сам Јустинијан био је тако велики покровитељ уметности – да је упоређиван само са Константином Великим. Његово време је названо златном епохом. Као по иронији историје, најважнији уметнички споменици овог периода нису сачувани у Цариграду, већ ван њега – у Равени, Мистри, Фокиди, на Синају, Сицилији (Палермо, Монреале, Ђефалу), Хиосу и другим средиштима ове велике цивилизације.

### *Периодизација византијске уметности*

Целокупна историја византијске уметности, према главним токовима њеног развоја и стилским обележјима појединих епоха, може се поделити на неколико периода:

I – *Период формирања византијске уметности* крајем IV и током V века, почиње у време када се Византија јавља као држава (од 395. године). Обновна Персијског царства под Сасанидима даје снажан подстрек развоју уметности код Сиријаца,



Унутрашњи изглед Католикона манастира Светог Луке, у Хосиос Лукасу, Грчка, XI век

Копта, Јермена, Иранаца и других источњачких народа, чија је уметност прожета примитивним, апстрахирајућим, експресивним и орнаментално-симболичким облицима, супротна хеленистичким традицијама које су ушле у основу византијске уметности. Византијска уметност се изграђује и формира на овим двома различитим компонентама, стварајући њихову симбиозу. Ово је време изградње византијске државе и цркве, време бурних теолошких расправа. У области архитектуре граде се велике, монументалне грађевине на бази хеленистичке традиције, базиликалног облика храмова. Од краја IV века у архитектуру продире нови битни конструктивни елемент – купола, па се и у градитељству јавља симбиоза, нов облик грађевине – базилика са куполом. Декоративна скулптура ствара нов – тзв. "теодосијански капител". У исто време у сликарству се постепено напушта симболични стил (интимног и патореског карактера) и усваја историјски декор са монументалним композицијама из црквене историје, са наменом да сликарство у црквама буде приступачно верницима, да препричава догађаје из живота Христа, Богородице и других носилаца хришћанске догме.

II – *Јустинијаново доба* (527-565), прво златно и класично доба византијске уметности, када је Византија доживела свој врхунац и у државном погледу, обновивши готово величину, моћ, територијалну пространост и културни утицај Римске империје. Тада су створени величанствени споменици византијске уметности – у сликарству мозаици Равене, а у архитектури црква Свете Софије у Цариграду.

III – *VII век време стагнације* и опадање византијске цивилизације. Гради се мало нових споменика, Византија је суочена са јачањем других



Богородичина црква у Цариграду

средишта. Гради се у Јерменији, Сирији и Палестини.

IV – *Доба иконоклазма (икноборства)* 726-843. године са прекидима крајем VIII и почетком IX века.

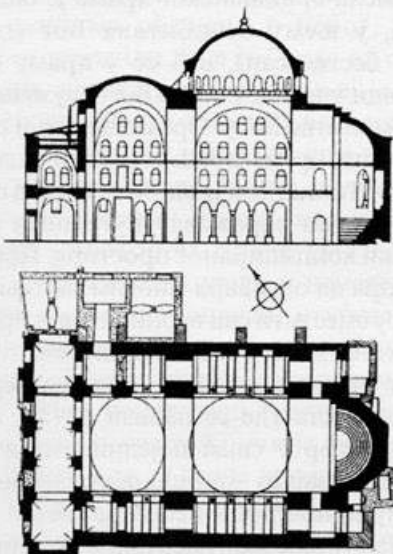
V – *Доба Македонске и Комнинске династије*, X, XI и XII век. Врхунац своје снаге Византија досеже за време династије Македонаца, затим долази XI век када снага државе опада, али се сјајна култура и даље развија, а последњи полет се јавља у XII веку за време Комнина.

VI – *XIII век*. Привремена пропаст Византије. Цариград губи главну улогу у уметности, а нова престоница Никеја ту улогу не стиче. Уметнички центри су на Балкану – Солун, Охрид, Србија (Рашка).

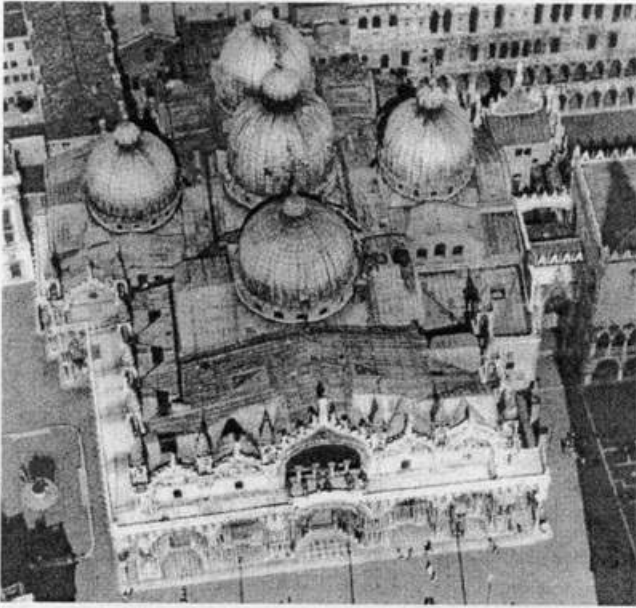
VII – *Доба Палеолога*, XIV век све до 1453. Јако смањена Византија у сталној опасности од Срба и Турака и дефинитивна пропаст Царства. То је време последњег успона византијског сликарства (*ренесанса Палеолога – стил Палеолога*). Процват хуманистичке културе у доба верских расправа (ихазам, паламизам); у исто време развија се велика уметничка активност у Србији, Бугарској и Русији.

## Архитектура

Због историјске условљености и, посебно, географског положаја на граници Запада и Истока, византијска култура, уметност и архитектура, били су предодређени да сједине елементе грчко-римске и оријенталне уметности. Византијска архитектура остварила је високи градитељски и уметнички домет управо захваљујући симбиози различитих елемената. Цариград је био центар који је зрачио на цео остали свет. У византијском уметничком изразу, па и у архитектури, била су спојена два начела: раскошна декоративност и префињени, дубоко доживљени спиритуализам. На први поглед може се уочити да те две ствари не могу да иду заједно: јер спиритуализам (дубоко духовно доживљавање света) неспојив је са чулношћу, а раскошно и бујно представљање природе и људског бића потпуно је у домену телесне чулности.



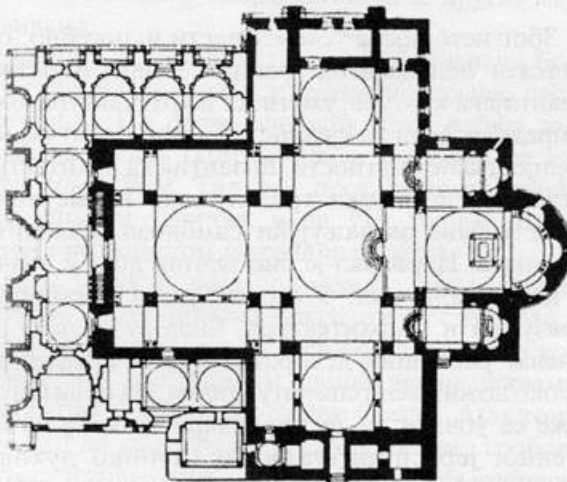
Основа и пресек базилике са куполом Свете Ирине у Цариграду, из 532. године



Црква Светог Марка у Венецији, IX-XI век  
(изглед из ваздуха)



Унутрашњост цркве Светог Марка у Венецији



Основа цркве Светог Марка у Венецији

Али, баш у таквом споју различитих приступа животним појавама формирала се самосвојност византијске уметности, њена естетска начела из којих је произишла строга нормативност поступка, прожета духом свечаног и, у исто време, изузетно тајанственог церемонијала.

На почетку развоја византијске архитектуре стоји комплекс *Царског двора* у Цариграду о којем се може судити по његовој реконструкцији извршеној на основу писаних извора и археолошких истраживања. Њега чини низ великих профаних и религиозних објеката: Царска палта, Златна дворана, Јустинијанова палата, Царска ложа, Светионик, Терме, један Триконхос и друга здања. Сачувани архитектонски елементи говоре о високом домету градитељске вештине и конструктивних решења.

*Остаци подне мозаичне декорације у Великој палати* показују везаност за класичне узоре. Мозаик је састављен од камених коцкица у боји, премда су плаве и зелене коцкице од стакла. По садржини и стилу овај подни мозаик се разликује од зидних композиција-мозаика у црквама. Први фрагмент приказује човека који води камилу на чијим леђима јашу деца са птицом у рукама; други фрагмент приказује свакодневну слику – сељак музе козу, а трећи представља сукоб орла и змије у ковитлацу борбе – симболишући борбу Добра (орао) и Зла (змија).

Највеће домете византијска архитектура је постигла у домену црквене архитектуре, чији је основни концепт био сасвим другачији од класичног античког концепта. Код античких храмова класичног типа велику улогу је играо спољашњи пластични декор, а веома малу – унутрашњи простор. У унутрашњости храма, у полумраку стајала је статуа божанства, а сви обреди и свечаности су се одвијали напољу, на платоу испред храма. Намена хришћанског храма је била сасвим другачија, у њему не обитава Бог (он је код хришћана бестелесан), већ се у храму окупљају верници ради учешћа у тајни богослужења, у њему се упућују молитве Богу. Организација и опремање унутрашњости цркве постаје главни задатак градитеља и уметника, док је спољни изглед споредан, односно он само одражава унутрашњи распоред градитељски конципираног простора. При томе тај простор мора да одговара многим захтевима: да се у њему могу сместити сви верници, да је прилагођен богослужењу, са разграничењем простора намењеног свештеницима и осталим верницима, издвојеност места где се налази олтар, најзад да црквени простор у свим појединостима мора да садржи одговарајућу хришћанску симболику односа између земаљског и небеског света.

Међу најстарије монументалне храмове подигнуте по новом концепту спадају: црква *Свете Софије у Солуну* с краја V и почетка VI века, затим

црква *Св. Серђија и Вакха у Цариграду* из 539. године, као и *црква Св. Ирине у Цариграду*, са куполама изнад средишњег дела храма. Нови конструктивни склопови са употребом сводова и купола донети су са Истока. Истовремено су у Равени подигнуте током V и VI века храмови полигоналне и кружне основе: *Сан Ђовани ин Фонтне*, *маузолеј Гале Плацидије* и *црква Сан Витале*.

У том смислу најјејачији пример синтезе свих градитељских, уметничких и духовних домета византијског поимања храма представља *црква Свете Софије* у Цариграду (J-272,273,274), која је уједно обележила и врхунац византијске архитектуре. Подигнута је 532-537. године, у доба цара Јустинијана. Пет година десет хиљада радника под руководством градитеља *Анџемија из Трала* и *Исидора из*



*Царица Теодора са њеним окупом*, мозаик из цркве Сан Витале у Равени, око 547. године

*Милета*, из Мале Азије, из Анадолије, радило је на њеном подизању. За њено кубе (31 m. распона и 55 m. висине) савременик који је пратио својим очима подизање ове цркве, писац Прокопије, казао је да је то "чудно и страшно дело, које изгледа као да виси, златним ланцима обешено о небо", а каснији научници су утврдили да је то "чудо од смелости и стабилности, логике и науке". У њој је дошао до изражаја спој концепта подужне, базиликалне концепције са централним решењем које подразумева уздизање велике куполе са две полукуполе које остављају незабораван утисак, као да лебде над средишњим простором цркве (J-276). Сферне површине делују бестежински и нематеријално, а разнобојна мермерна оплата, стубови и подне површине чине хармонична сазвучја са скупоценим зидним мозаицима и другом уметничком опремом ентеријера. Ово ремек-дело градитељског умећа створило је велику славу Анџемија из Трала и Исидора из Милета и то за вечна времена.

Источњачки утицаји још више јачају од средине VII века када су Арабљани дефинитивно освојили Горњу Месопотамију, Сирију, Египат и Северну Африку. У VII веку подигнута *црква Св. Андреје у*



*Исус Христос Панџокрајор*, мозаик, 1148, Чефалу

Кризису са куполом коју подупиру бочно постављене полукалите; затим *црква Богородичиној Усџења* у Никеји са почетка VIII века и *црква манастира Св. Луке* у Фокиди из X века, у облику уписаног крста. Средином VII века интензивно се развија Византијска архитектура у Грузији и Јерменији, где су створени неки самосвојни, монументални облици са основом уписаног крста (црква у Самтвиси), као и у облику триконхоса -- црква у Аламану из 610-647. године.

Највећи и најлепши византијски храм из истог доба подигнут је у Италији -- то је *црква Св. Марка у Венецији* која је започета да се гради у IX веку, са наставком изградње у X и завршетком у XI веку. Као узор за ову цркву послужио је храм Светих Апостола у Цариграду. То је петокуполни храм са централним решењем основе, која је окружена са три стране нартексом (J-280,281). На западној фасади, подељеној галеријом у два спрата, долазе до изражаја византијски и, спорадично, западни (романо-готски) утицаји.

Унутрашњост цркве има облик *зрчког крста*, чији се кракови састоје од по три брода међусобно разграничена стубовима. Изнад сваког крака налази се по једна купола, а пета централна је изнад пресека бродова. У цркви се налази чувена олтарска преграда *Пала д'Оро* чији је најстарији део из 1105. године, изузетан рад у смаљу византијских мајстора. Пала је повећана 1345. године и тај део је урадио мајстор Бонинсења.

### Сликарство

Раздобље од краја VII до почетка IX века у историји Византије представља доста тешко и, могло би се рећи, мрачно време. Империја се суочила са многим тешкоћама. Огромне снаге је трошила на одбрану својих граница од спољних непријатеља, од суседних племена која су надирала са свих страна. Још од VI века све више је јачао при-

тисак словенских народа који су се инфилтрирали на подручје Царства, насељавајући унутрашње области Балканског полуострва. Године 680. створено је прво Бугарско царство. Са југоистока незадрживо су надирали Арабљани, који дефинитивно освајају Горњу Месопотамију, Сирију, доњи Египат и северну Африку. Дobar део становништва ових области, нарочито богатијих људи, беже у Цариград и друге хеленистичке центре на обалама Мале Азије. Отуда и све снажније продирање источњачких утицаја у византијском друштву и његовој култури.

Византијски владари, због опасности које су стално претили држави, морали су да држе под оружјем велику војску, за шта су им била потребна велика новчана средства. Народ је, међутим, био већ толико исцрпљен да се из њега тешко могло још нешто више испедити. Није остало ништа друго него да се потребна средства силом добију од цркве, која је у својим рукама, преко многобројних изузетно богатих манастира, држала огромне комплексе земљишта и друга богатства разне врсте, што јој је омогућило да и у политичком погледу делује независно, угрожавајући каткад и владара. Ово је био довољан разлог световној власти, царском двору, владару, да се сви хришћани подсети на изворне идеје хришћанске религије, из које се извлачи само један елеменат – то је забрана прављења и обожавања идола (донета још на Елвирском сабору 306. године). Под тим изговором, владари забрањују израду икона и наређују њихово уништавање, као и уништавање мозаика и фресака са светитељским ликовима. Тако настаје покрет *иконоклазме* односно *иконоборства*. У том снажном таласу пропали су заувек многа заиста првокласна уметничка дела, међу осталима и првобитни мозаик у цркви Св. Софије у Цариграду. Са прекидима овај покрет је трајао преко сто година.

Ако су у IV и V веку цркву потресали спорови о природи богочовека Исуса Христа (аријанство и несторијанство), сада у VIII и почетком IX века предмет спора је био *лик Христов*, његова земаљска представа у виду иконе. Присталице иконоборачког покрета супротстављајући се поклоњењу иконама, полазили су од принципијелног става да је немогуће у материјалној, ликовној форми, са представом телесних облика Христа и светитеља, транспоновати трансцендентну, апстрактну идеју и двојаку природу божанства – која је недокучива за људски ум, тј. Бог се не може разумети, он се може само осетити.

Главним идејним противником иконоборца био је философ, песник и теолог Јован Дамаскин (умро око 753.) и игуман Студијског манастира у Константинопољу Теодор Студит (759-826). У својим проповедима они су, као и њихове присталице, пре свега, узимали у обзир условну природу уметничког дела и његову пропагандистичку снагу.



Мозаик поткуполног простора цркве манастира Дафни у Грчкој, 1110.

Они су се позивали на главну хришћанску идеју "очовечења божанства", на традицију и легенде о "нерукотворном образу" ("нерукотворном лику") Христовом. Разрађујући ове поставке, Дамаскин је тврдио да "образ" (лик) није копија надреалног архитипа, већ само његов *ограз*, у њему није отелотворена (материјализована) природа и суштина Бога (који су недокучиви смртницима) већ само одраз божанске енергије. Икона, према Дамаскину, није никакав идол, како тврде иконоборци, она је само нешто што наликује и подсећа на Бога. Икона је очима докучива представа нечег у суштини невидљивог (Бога, свеца), нематеријалног, нечег што нема своју фигуру и телесност. На икони је та божанска идеја телесно представљена због недостатака наше људске перцепције и ограничености људског ума. "Сваки божански лик – каже Дамаскин – јесте открочење и јављање оног који је невидљив (тј. Бога". Исту идеју је изразио и Теодор Студит речима: "Гледајући на иконе ти се приближаваш неисказаним небеским призорима". Из њиховог учења произлази закључак да циљ уметности није да представља реалност, већ скривену суштину божанске природе, транспоноване и отелотворене духовних и бестелесних сила. Најбоља је она представа која тежи првобитном облику, *архитипу* који је створен учешћем божанских сила. Стварлачки акт, према томе, схватао се не као слободна људска акција, већ као открочење божанске истине, иреално виђење, божији дар. Зато је уметник сматран само извршиоцем божанске воље. Такав став нашао је свој одраз и у одлукама Никејског црквеног сабора из 787. године, којима се свечано проглашава да ликовне представе религиозних тема нису ствар само умет-



Икона Богородице са дејетом, VI век  
Манастир Свете Катарине на Синају

ника, оне морају произилазити из црквених канона и религиозних традиција.

На жалост, уметничка дела из епохе иконоборства нису сачувана у знатнијој мери, она су уништена након пропасти и осуде овог покрета и победе поштовалаца икона. О њиховом изгледу можемо судити само на основу сачуваних фрагмената (декоративне фреске на острву Хаксону из друге половине VIII и прве половине IX века и деловима декорација сачуваних у цамијама Јерусалима и Дамаска), затим на делима из области нумизматике и примењене уметности. На овим предметима и на сачуваним фрескама представљени су неутрални призори и симболи. Главни мотив је крст, којим су се украшавали и унутрашњост цркава (апсиде, куполе и др.) као и новац и печати. Зидови храмова уместо фигуралних композицијама, осликавани су орнаменталним мотивима и представама природе – дрвећа, биљке, животиње и птице. Због тога су противници иконоборства овакве храмове називали "повртњацима и кокошињцима".

Ипак, покрет иконоборства дао је и неке позитивне резултате. Порастао је значај профане уметности, која је украшавала не само владарске палате, већ и многа дела примењене уметности. У царским дворевима ентеријери се украшавају мермером и разнобојним мозаицима профане садржине. Посебно су биле популарне представе битака и победа византијских царева. Нагло се развија орнаментална уметност, чиме је припремљено тло за даљи развој орнаменталних украса рукописних књига током X и XII века. Са враћањем на фигурално

сликарство створена су нека ремек-дела византијске уметности.

Током IX, X и XI века, па и касније, украшавање монументалним сликарством унутрашњости цркава добија све више на значају. Сликаство је допуњавало и тумачило архитектонске облике и са њима чинило органску целину. Свакли облик имао је своје теолошко значење: куполе и сводови означавали су небо, доњи делови зидова – земљу, олтарски простор – рај, западни део цркве и припрата – пакао. У складу са тиме правило се распоред сликарских композиција, са строгом хијерархијом појединих ликова и сижеа. Ближе земљи (у доњим зонама зидова и стубаца) сликани су земаљски изабраници – црквени оци, мученици, испосници, епископи и цареви-ктитори. Узвишући се над њима и превазилазећи их размерама, као веза између земне цркве и цркве небеске, у олтарској ниши представљала се обично Богородица у ставу Оранте, или са малим Христом на рукама. Изнад централног простора (изнад четири стуба) сликани су ликови четворице јеванђелиста – 2стубова хришаћинства"; у цилиндричном тамбуру кубета, између дугачких прозора – стојеће фигуре пророка који су предсказали Христа и апостола (Христових



Богородица Владимирска, византијски рад из XII века,  
Државни историјски музеј, Москва



ученика). Заједничком средишном тачком целог тог теолошког система и уњеним врхунцем био је лик Исуса Христа – Сведржитеља (Пантократора) у централној калоти храма. У XI веку овом садржају додате су нове теме, 12 композиција тзв. "празничног циклуса" – односно 12 великих празника: *Благовести, Рођење, Срећење, Криштење, Преображење, Васкрсење, Улазак у Јерусалим (Цвети), Распеће, Вознесење, Силазак Светиога Духа на апостоле, Усење Божирице.*

### Византијска естетика

У тако дубоко религиозним схватањима, каква су била схватања Византинца, естетика није имала свој самостални значај. Она је била тесно везана за религиозну догму, док је уметност била органски, саставни део сложеног теолошког система. Зато треба, пре свега, говорити о оним философским поставкама које леже у основи не само византијске него делимично и читаве хришћанске религије.

За Византинце васиона се дели на два посебна света – свет чулан и свет духовни. Примаран и најсавршенији је свет духовни, где влада потпуна хармонија. Чулна природа човека се третира као нешто другостепено, ниже, а при додиру са њом душа се подвргава скрнављењу. У савлађивању грехова земаљске материјалне природе и сталном устремљењу према богу видели су Византинци коначан циљ свог постојања. Страх од греха и смрти стално је лебдео над човеком, делујући уг-

њетавајуће на његову психу. Све наде су биле у будући живот.

У први план избија учење о Христу – сину Божијем који је дошао на свет ради спасења човечанства. Ово учење представља основу догме учења источног хришћанства (у којем ово учење игра важнију улогу него на Западу). Ово учење су развили: Атанасије, Григорије Нински, Јован Златоусти, Јефрем Сирин и други.

Поред појаве Христа, постоји још један чинилац, то је *култ* који уједињује у себи све мистерије (мистерија је сваки симбол, сваки наговештај надземаљског света, сваки чин богослужења). Само кроз црквени ритуал ствара се пут ка Богу.

И поред учења о Христу и прецизно разрађеног култа, праствари дуализам је остајао на снази. Последице тога је бекство од овоземаљског света, угушивање бића и аскетизам, љубав према контеплативном животу. Главну улогу играју монаси, који су живели по манастирима, и предавали се строгом аскетизму. Византинце није привлачио само спиритуализам култа, него и ослепљавајуће богатство ритуала, који сија у злату, сребру, драгом камењу и разнобојном мермеру. Када је Византинца, слушао црквено појање, видео сјај безбројних свећа и кандила који су својим многобројним рефлексима титрали на златним површинама мозаика, када је он гледао на преставе светих и јеванђеоских сцена по сводовима, када је осећао да са иконостаса на њега устремљују своје погледе мученици и мученице, свец и великодостојници, када су, обучени у богате и раскошне одажде, свештеници износили заслепљујуће посуђе и друге култне предмете, украшене разноврсним и разнобојним емајлом, када је са амвона одјекивала проповед оденута у виртуозно изоштрену форму античке реторике – тада се Византинца приближавао врхунцу религиозне екстазе. У тим тренуцима његова душа устремљавала се Богу, чије је невидљиво присуство осећао у сваком делићу причешћа, у свакој коцки мозаика, у сваком звуку црквене песме, у мирису тамјана.

Ако је култ за Византинце био она главна везујућа карика између овоземаљског живота и небеског света, уметност, као саставни део култа, била је позвана да испуњава исту функцију. Уметнички лик требао је да узноси мисао верника ка небу, усредсређујући његову пажњу на ликовном примању чистих идеја. Сликарски транспонована визија служила је као једно од најјачих средстава за уздизање човека од видљивог ка невидљивом, од чулног ка надчулним.

Само помоћу икона хришћанин је био у стању да се одвоји од свега овоземаљског. Ослањајући се на те представе човек је био у стању да схвати и спозна трансцендентни свет. Код таквог третирања иконе сваки представљени лик се морао до краја



*Анатасијев дијтиих*, из раног VII века.

дематеријализовати, да би се угушили у њему сви сензуални елементи.

Због свега тога, логично произилази да је била *немгоућа појава реализма* на византијском тлу. Сликар је имао задатак да представи основну идеју једне појаве, а не саму појаву. Та идеја која се звала "*iprotoithii*", сматрала се као стваралачка мисао Бога. Тиме је она била претворена у метафизичку суштину. Захваљујући томе што код византинца није постојао појам уметничке фантазије, могућност адекватне спознаје идеје у основи се негирала. Идеји се можемо само приближити, али је немогуће изразити у материји. То максимално приближавање прототипу било је за Византинце коначни циљ сваког уметничког дела. Што је више и јасније била схватљива идеја, то се дело више ценило. Зато су уметници настојали да представе не случајне тренутке једне појаве, односно њена променљива стања, већ њену константну суштину. Због свега тога, њихова иконографија била је стабилна и непроменљива. У основи сваке појаве налазила се само идеја. Као последица тога, интерпретирајући ту идеју неопходно је да се уметник придржава њене суштине, а пошто је суштина увек непроменљива и заувек одређена и њена је ликовна представа морала имати *константан карактер*. Из свега тога логички произилази конзервативни традиционализам византинске иконографије.

Сасвим је природно да усвајајући суштину таквог становишта, уметност је морала имати ванвременски и ванпросторни карактер. Доминира принцип иреалности: апстрактна златна позадина, предмети лишени тежине, фигуре без волумена, нереална (обрнута) перспективна, апстрактне линије, стилизација пејзажа, предмета и архитектуре, аскетизам лица, идеалан колорит, илузионизам; нежни полутоновни (преузети од хеленизма)

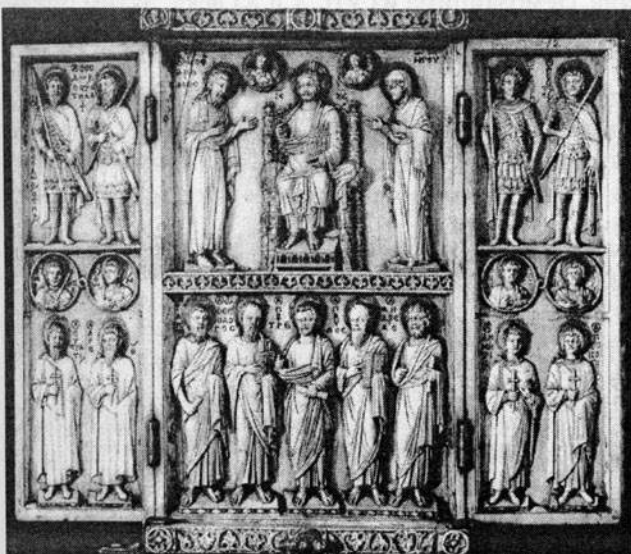
уступају место интензивно јакој локалној боји; рефлекси такође примају стабилнији карактер, претварају се у чисто декоративан систем равних и мирних тонова; предмети и фигуре су лишени једног извора светлости, који би везивао све појаве у нераздвојну целину.

Ипак ликови нису до краја апстрактни. Основа византијског сликарства увек је била људска фигура – заправо фигура карактерише Византију и разликује је од Истока, у чијој је уметности превладавао чисти орнамент и апстрактни ликовни третман. У византијској уметности људска фигура стоји у средишту уметничког интересовања. Тај *антироморфизам* византијске уметности има своје корене у византијским религиозним схватањима. Осим тога, извесну улогу имали су и антички традиционални утицаји; од антике су се позајљивале готове формуле у третирању људске фигуре, илузионистичка техника, пропорције итд.

Борба иконоборца била је борба за строго спиритуалистичку уметност. Осуђена на Никејском сабору пластика скоро ишчезава, јер се сматрало да она служи слављењу телесне лепоте а не духовне. Њу замењује плитак рељеф и сликарство. Глава, као центар духовног израза, постаје доминантна целе фигуре, потчињавајући све остале делове тела, који сасвим одступају у други план, лишени тежине, сакривени у борама драперије, чији линеаризам појачава њихов ирационални карактер. Изузетна улога која је у античкој скулптури припадала торзу, сада се на византијској икони даје глави.

Византијска икона у корену се разликује од европске слике. Икона је била намењена дугом и интензивном посматрању. Њена фронтална композиција и обрнута перспектива, срачунати су да привуку поглед верника ка једној тачки у којој је као у фокусу била усредсређена њена идејна суштина. То су обично очи свеца, које су директно уперене у посматрача. Икона је била лишена динамизма. Покрет није одговарао византијској религиозној концепцији; па и човек који посматра, пун религиозног осећања, пун божанског садржаја, мора да мирује без покрета. У икони су сви основни елементи који би изазвали активност, потпуна отсутни. Основни задатак иконе, не састоји се у томе да код човека изазове активност, жељу за акцијом, већ сасвим супротно томе, да ту жељу смири, у корист контемплативности.

У Византијској уметности значајно место заузимају дела остварена у различитим материјалима и веома развијеним техникама обраде скупocenих метала, дрвета, емаља, слоноваче. Нарочито су уметнички украшавани култни предмети: пзлаћени путири, дискови, зделе, окови икона и богослужбених књига, затим триптиси и диптиси од слоноваче. Такав је чувени диптих од слоноваче са представом цара Анастасија -- тзв. *Анастасијев диптих* из раног VII века.



Арбавилски *ипријих*, слоновача, X век, Лувр, Париз