

RECEPCIJA PROŠLOSTI U HELENISTIČKOM PERIODU: UGLEDANJE, KOPIRANJE I KOLEKCIJARSTVO

Zorica Kuzmanović

Odeljenje za arheologiju,
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Apstrakt: *Nadovezujući se na dugu istoriju istraživanja antičke grčke skulpture u klasičnoj arheologiji, ovaj rad ima za cilj da analizira novonastali fenomen masovnog kopiranja i imitiranja klasičnih skulptora tokom helenističkog doba. Preciznija kontekstualizacija fenomena o kojem su napisani tomovi istorije antičke umetnosti, kao što će se videti, osvetljava iz jednog drugačijeg ugla naše dosadašnje znanje o dobro poznatim primercima antičke grčke skulpture. Dovođenjem u vezu stilskog fenomena, poznatijeg kao helenističko ugledanje i kopiranje, sa istovremenom pojavom kolekcionarstva u elitnim krugovima helenističkog društva, značajno se proširuje tumačenje helenističkih skulptura u pogledu značenja i funkcije koje su ovi artefakti imali u svom originalnom kontekstu. U krajnjem ishodu, takva analiza vodi nas do koraka bliže u pokušaju da razumemo kakav su odnos imali helenistički Grci prema sopstvenoj prošlosti i da li je i kako taj odnos izražavan putem materijalnih ostataka.*

Ključne reči: *helenizam, helenističke skulpture, kopiranje, kolekcionarstvo, recepcija prošlosti.*

Originalan naučni rad
UDK 904:730.032(38)
930.85(38)
Primljeno: 01.08.2015.
Prihvaćeno: 11.12.2015.

Zorica Kuzmanović
Odeljenje za arheologiju,
Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu
Čika-Ljubina 18–20
11000 Beograd
zoricakuzmanovic@gmail.com

RECEPTION OF THE PAST DURING THE HELLENISTIC PERIOD: MODELS, COPIES, AND COLLECTIONS

Zorica Kuzmanović

Odeljenje za arheologiju, Filozofski fakultet, Univerzitet u Beogradu

Abstract: *The paper aims to build upon the long tradition of research into the ancient Greek sculpture and to scrutinize the phenomenon emerging during the Hellenistic period of copying and imitating of classical sculptures. The re-contextualization of this phenomenon, previously abundantly treated in literature, sheds new light onto the well-known examples of ancient Greek sculpture. The association of the stylistic phenomenon of Hellenistic emulation and copying with the contemporaneous practice among the Hellenistic elite of collecting works of art, significantly broadens the interpretation of Hellenistic sculptures in terms of their meaning and function in the original context. Ultimately, the analysis leads us a step closer to understanding the attitude of the Hellenistic Greeks to their own past and the ways in which it was reflected in material culture.*

Key words: *Hellenistic period, Hellenistic sculptures, copying, collecting, reception of the past.*

Original scholarly article
UDC 904:730.032(38)
930.85(38)

Received: 01.08.2015.

Accepted: 11.12.2015.

Zorica Kuzmanović
Department of Archaeology,
Faculty of Philosophy, University of Belgrade
Čika-Ljubina 18–20
11000 Belgrade
zoricakuzmanovic@gmail.com

Nasleđe antičke grčke kulture, počev od renesanse naovamo, predstavlja nezaobilazno poglavlje u istoriji evropske civilizacije. Uprkos nastojanjima da se uvreženo mišljenje o antičkoj Grčkoj kao izvorištu moderne evropske kulture preispita i prevrednuje u sklopu šireg intelektualnog projekta preispitivanja modernosti (Morris 1994; Dietler 2005; Settis 2006; Babić 2008; Humphreys 2011), čuvena krilatica da je antička Grčka kolevka evropske civilizacije ipak i dalje istrajava, kako u sferi popularne percepcije tako i na polju intelektualnog i akademskog promišljanja istorije Evrope. Delo Johana Joakima Vinkelmana (Johann Joachim Winckelmann), papskog antikvara iz 18. veka, ujedno i autora pomenute krilatice, obično se navodi kao ključno za nastajanje ovakve istorijske samosvesti na evropskom kontinentu. Pripisujući univerzalnu vrednost tekovinama antičke grčke kulture, Vinkelman je ustvrdio da je proučavanje ovog perioda važno ne samo zarad boljeg upoznavanja prošlosti nego, još i više, zbog potrebe da se moderno društvo razvija po uzoru na kulturna dostignuća antičkog grčkog genija⁴. Spremnost ondašnjih intelektualnih i umetničkih krugova da prihvate i prodube Vinkelmanovo učenje, presudno je uticala na pojavu neoklasicizma u umetnosti i arhitekturi, da bi potom filhelenstvo postalo neupitno stanovište za svakog iole obrazovanog čoveka u 19. veku (Morris 1995, 16–18; Dietler 2005, 37; Settis 2006, 41–43; Babić 2008). Najzad, tokom druge polovine 20. veka, to stanovište je duboko integrisano u identitet evropskih naroda, do mere da su njegov sadržaj i vrednosti koje mu se pripisuju postali nerazpoznatljivi.

Vinkelmanov ključni doprinos u recepciji antičke grčke kulture počiva na stilsko-hronološkoj klasifikaciji grčke umetnosti, koja i danas, uz očekivane kasnije dopune, predstavlja referentni hronološki okvir klasične arheologije, antičke istorije i istorije umetnosti. Polazeći sa stanovišta da se razvoj umetnosti može sagledati po analogiji s razvojnom parabolom biološkog organizma čije razvojne etape čine rođenje, odrastanje, zrelo doba i smrt, Vinkelman je predstavio razvoj grčke umetnosti, koja se, počev od arhajskog perioda, progresivno

4 Vinkelmanova prva knjiga, *Razmišljanja o podražavanju grčkih umetničkih dela u slikarstvu i skulpturi* (*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst*), izdata je 1755. godine. U ovom tekstu su anticipirani svi kasniji Vinkelmanovi stavovi i njegov odnos prema antičkoj Grčkoj. Analizirajući dostignuća barokne umetnosti, Vinkelman zamera savremenim umetnicima da ne pokazuju dužno poštovanje prema principima grčke umetnosti, te da je ne oponašaju ispravno (Babić 2008, 13–14).

razvija ka zreloom klasičnom stilu, da bi krajem 4. veka pre n. e. nastupilo opadanje i degradacija, „dok umetnost postepeno nije počela da se kloni svome padu“ (Vinkelman 1996, 151). U skladu sa takvim viđenjem, klasično doba je percipirano kao vrhunac kulturnog razvoja, tokom kojeg je umetnost dostigla savršenstvo, te je upravo ono taj period koji bi, prema Vinkelmanu, trebalo da posluži kao uzor i model savremenom stvaralaštvu.

Iako mu se obično pripisuje presudna uloga u tumačenju antičke grčke umetnosti, Vinkelmanov razvojni model, međutim, nije bio niti originalan niti nov. Slična tumačenja razvoja antičke grčke umetnosti moguće je naći kod brojnih renesansnih autora (Elsner 2004, 136–135; Settis 2006, 67). Svi oni, kao i Vinkelman, čitali su i kao izvor za svoja istraživanja navodili Plinijevu *Istoriju Prirode*, u kojoj je razvoj umetnosti takođe predstavljen u skladu s rastuće-opadajućom parabolom. Osim Plinija, ovakav razvojni model moguće je pratiti i kod drugih rimskih pisaca kada raspravljaju o razvoju arhitekture (Vitruvije), retorike (Ciceron) ili poezije (Kvintilijan). Kada je reč o razvoju umetnosti, Plinije je kao izvore za svoju istoriju navodio grčke pisce iz 3. veka pre n. e., kao što su Ksenokrat iz Atine, Antigonus iz Karistusa i Durus sa Samosa (Settis 2006, 68). Fragmenti njihovih učenja, sačuvani kod Plinija, upućuju na pretpostavku da su pomenuti grčki autori s početka helenističkog doba takođe pisali o razvoju umetnosti, ističući dela iz prošlih vekova kao superiorna i uzvišena u odnosu na njihovo savremeno doba čija umetnost opada i degradira u poređenju s velikim uzorima iz prošlosti. Stoga bi se moglo tvrditi da razvojna parabola grčke umetnosti datira još iz vremena helenizma, s očekivanim specifičnostima u tumačenjima koja razdvajaju vekovi i milenijumi vremena.

ZNAJU LI ANTIČKI GRČI ZA KLASIČNO DOBA?

Uz sva savremena znanja o društvenim i političkim okolnostima koje su dovele do uspostavljanja modernog narativa o klasičnom kanonu koji bi trebalo da posluži kao uzor i model za sadašnjost (Morris 1994; Dietler 2005; Settis 2006; Babić 2008), postavlja se pitanje da li su helenistički Grci, veličajući i slaveći umetnička dostignuća prošlih vekova, i sami formulisali predstavu o svom kulturnom nasleđu kao superiornom i uzornom? Drugim rečima, da li fragmenti helenističkih pisaca o istoriji umetnosti, sačuvani kod Plinija, upućuju na pretpostavku da je još u ono vreme postojala ideja o „klasičnom“ periodu grčkog kulturnog nasleđa? Izvesno je da ga Grci nisu tako imenovali, međutim, vredi se pitati da li je i kako narativ o „vrhuncu“, odnosno o superiornosti grčke kulture uspostavljen još tokom helenističkog doba.

Mada može delovati kao anahronizam, ovo pitanje zapravo pokreće temu grčkog odnosa prema sopstvenoj prošlosti i njenim materijalnim ostacima.

Uspostavljanje arheologije, kao naučne discipline koja na osnovu materijalnih ostataka tumači prošlost, i muzeologije, sa zadatkom da sačuva sećanje na prošlost, jeste pojava skorijeg datuma u ljudskoj istoriji. To, međutim, ne znači da ljudi pre modernog doba nisu tumačili prošlost putem materijalnih tragova koje su nalazili u svom okruženju (Van Dyke and Alcock 2003; Van Dyke 2011). Sada već brojne, studije o recepciji prošlosti u antičkoj grčkoj kulturi (Alcock, 1997; 2001; 2002; Bounia 2004; Kousser 2005) daju dovoljno osnova za pretpostavku da su antički Grci i te kako imali svest i kulturno specifičan odnos prema materijalnim ostacima prošlosti. Osim znatiželje, tumačenje prošlosti je i onda, kao i sada, predstavljalo idejni okvir u kojem se mogao promišljati sopstveni identitet, bilo kolektivni, bilo individualni. Prošlošću se manipulisalo, često refleksno i po automatizmu na poznate „istine“ o sadašnjosti, ali i svesno, zarad postizanja određenih društvenih interesa i vrednosti. Ovi procesi iz prošlosti nas moraju zanimati, ukoliko i sami pokušavamo da tumačimo prošlost.

U pokušaju da ovo obrazložim, nadovezaću se na dugu istoriju istraživanja antičke grčke skulpture u klasičnoj arheologiji, ovaj put analizirajući novonastali fenomen masovnog kopiranja i imitiranja klasičnih skulptora tokom helenističkog doba. Ovo je bila jedna od ključnih karakteristika u razvoju grčke skulpture tokom helenističkog perioda, gledano iz ugla tradicionalne arheologije (Pollitt 1986, 164–185). Preciznija kontekstualizacija fenomena o kojem su napisani tomovi istorije antičke umetnosti, kao što će se videti, osvetljava iz jednog drugačijeg ugla naše dosadašnje znanje o dobro poznatim primercima antičke grčke skulpture. Dovodjenjem u vezu stilskog fenomena, poznatijeg kao helenističko ugledanje i kopiranje, sa istovremenom pojavom kolekcionarstva u elitnim krugovima helenističkog društva, značajno se proširuje tumačenje helenističkih skulptura u pogledu značenja i funkcije koje su ovi artefakti imali u svom originalnom kontekstu. U krajnjem ishodu, takva analiza nas vodi do koraka bliže u pokušaju da razumemo kakav su odnos imali helenistički Grci prema sopstvenoj prošlosti i da li je i kako taj odnos izražavan putem materijalnih ostataka.

KNJIŽEVNA KRITIKA I ISTORIJA UMETNOSTI

U pokušaju da razumemo istorijsku samosvest koja se uspostavlja u odnosu sa materijalnom kulturom, istorijski izvori koji ukazuju na intelektualne trendove tog doba, učenja o istoriji, o prirodi i čoveku, mogu biti od velikog značaja. Stoga ću se, na početku ove analize, kratko i sumarno osvrnuti na dva nova literarna žanra – istoriju umetnosti i književnu kritiku, koja su se, kao i kolekcionarstvo i kopiranje, prvi put pojavila u helenizmu. Istorijski narativ koji je dominirao ovim literarnim formama pripisivao je neprikosnovenu vred-

nost delima proslavljenih grčkih umetnika i pesnika iz prošlosti, zalažući se, istovremeno, za oponašanje i kopiranje takvih dela u sadašnjosti (Kuzmanović 2009, 65–72). Stoga bi se moglo ustvrditi da je „kopiranje“ kanonskih dela u helenističkom periodu bilo rezultat istorijskog narativa koji je dominirao književnom kritikom i istorijom umetnosti tog doba. Odnosno, mogla bi se uspostaviti određena uzročno-posledična relacija između pomenutih fenomena.

Centralna tema književne kritike tokom helenizma bila je kritička analiza i vrednovanje onovremene književnosti. Iako je bilo onih koji su pozitivno ocenjivali savremena ostvarenja, većina je u njima videla određenu degradaciju u poređenju sa književnošću ranijih vremena. U skladu s takvim viđenjem, helenistički pisci su se masovno zalagali za vraćanje na književne uzore iz prošlosti, tj. na imitiranje i ugledanje (Settis 2006, 69). Među istoričarima, Tukidid je proglašavan uzorom u pogledu jezika i metoda koji je upotrebljavao. Učitelji gramatike i retorike bili su, od svega najviše, posvećeni opisima stilskih karakteristika u klasičnim tekstovima, takođe podržavajući oponašanje i ugledanje na ove standarde kod svojih učenika (Фокс 1999, 423; Расел 1999, 277–282). Helenistički pesnici su masovno odbacivali govorne dijalekte i oslanjali se na jezik i metriku starih majstora, od kojih je Homer svakako bio prvi (Eko 2004, 278).

Takav trend u književnoj kritici bio je naročito rasprostranjen među aleksandrijskim naučnicima okupljenim u čuvenom Muzeonu. Tamo je grupa obrazovanih muškaraca, predvođena nekim od najpoznatijih helenističkih pesnika, radila na prikupljanju tekstova za aleksandrijsku biblioteku, pisanju komentara i prevodenju, katalogizovanju prema oblastima znanja, kao i pisanju biografija vodećih grčkih pesnika (Hartog 2001, 103; Kaltridž 2007, 348). U tom krugu intelektualaca formulisana je ideja o klasičnom književnom kanonu kakvu poznajemo i danas. Homerovi epovi su sigurno još pre osnivanja Muzeona uživali status vrhunskog epskog dela. Eshil, Sofokle i Euripid su prepoznati kao vrhunski tragičari još u Aristofanovim *Žabama*. Sada su aleksandrijski bibliotekari priključili tom spisku još nekolicinu lirskih pesnika, predvođenih Pindarom (Settis 2006).

Slična kritička stanovišta mogu se naći i u raspravama o umetnosti. Kao i u slučaju književnosti, uspostavljena je nova intelektualna disciplina kritičkog analiziranja umetničkih dela zasnovana na poređenju sa velikim umetničkim ostvarenjima iz prošlosti (Beard and Henderson 2001, 3; Kousser 2005, 240; Settis 2006, 70). Tako su aleksandrijski istraživači uspostavili još jednu vrstu književnog žanra koji najpribližnije odgovara onome što bismo danas nazvali istorija umetnosti. Prvi poznati istoričar umetnosti Ksenokrat, čiji su spisi izgubljeni, bio je sklon, sudeći po onome što o njemu donosi Plinije, da Lisipovu umetnost, zbog simetrije (*symmetria*), ritma (*rhythmos*) i preciznosti (*akribeia*), proglasi vrhunskim ostvarenjem. Smatra se da su tragom njegovog mišljenja pisali i Durus sa Samosa i Antigonus iz Karistusa, koji su živeli u 3. veku pre n. e. (Williams 2005, 4). Sva trojica su sud o umetnosti donosila na bazi poređenja

sa velikim delima iz prošlosti koja su već tada proglašavali, takoreći, klasičnim (ako bismo upotrebili savremenu terminologiju). Smatra se da su ovi helenistički istoričari umetnosti, od kojih su neki bili i umetnici, imali veliki uticaj na umetničku kritiku, a potom i na samu umetnost koja se razvijala u narednim vekovima i početkom rimskog imperijalnog doba, a koja je kao umetnički kanon i standard uspostavila Lisipa, među skulptorima, i Alepa, među slikarima.

HELENISTIČKO KOPIRANJE I UGLEDANJE?

Pod uticajem takve umetničke kritike, helenistički umetnici su počeli masovno da podražavaju i kopiraju skulpture Fidije, Polikleta i Lisipa, toliko dosledno i upadljivo da su mnogobrojna helenistička dela u stilskom smislu određena kao neoklasična (Settis 2006, 69). Pokušaj da se oživi iskustvo starih majstora doveo je do pojave novih umetničkih trendova, koje savremeni istraživači raspoznaju kao novoatički i novoarhajski (arhaistički) stil (Pollitt 1986, 164–185; Elsner 2004, 143; Evans 2004, 420). Oba stila su zasnovana na svesnom i namernom podražavanju umetničkih dela iz prošlosti, bilo stilski, bilo ikonografski, kako bi se kreirala nova skulptura rađena po motivu iz prošlosti. Arhaistički stil se pojavljuje još u 4. veku pre n. e. i traje dalje tokom helenizma. Njegove tipične karakteristike su frontalnost i pun profil, ili specifično prikazivanje draperija sa uskim talasastim prevojima. Novoatički stil predstavlja isti trend u oponašanju arhajske grčke skulpture, s tim da je on mlađi (javlja se u 1. veku pre n. e.) i više je, kako ističu neki autori, kopistički u odnosu na raniji neoarhajski stil. Novoatički stil je bio naročito omasovljen u ranocarskom periodu, kada su i sami Rimljani počeli u velikoj meri da kopiraju grčka dela.

Najdirektnija posledica intelektualnih trendova koji su se zalagali za vraćanje na umetničke modele iz prošlosti bila je produkcija ogromnog broja kopija klasičnih grčkih skulptura (Boardman 1985, 185; Elsner 2004, 143). Monumentalna statua Afrodite sa Melosa predstavlja jedan od najranijih i najbolje dokumentovanih primera helenističkog kopiranja. Skulptura je isklesana u mermuru, u visini nešto većoj od prirodne (203 cm), i okvirno se datuje u 150–50. god. pre n. e. Ruke nisu pronađene i teško je utvrditi u kom su položaju bile. Nekada se pretpostavljalo da je u njima držano dete, kruna, štit, koplje, mada je, kako ističu savremeni istraživači, najverovatnija rekonstrukcija koju je svojevremeno izneo Furtvengler – da je boginja u ruci držala jabuku koja je mogla da upućuje na Milos (Μήλος na grčkom znači jabuka) ili na Parisovu sudbonosnu odluku (Evans 2004, 421; Kousser 2005, 227, 235, 240–241). Prvobitno je nosila metalni nakit, narukvice, minđuše i traku na glavi, o čijim tragovima svedoče rupe za fiksiranje. Prema natpisu na postolju, koje je bilo „privremeno“ otkriveno a zatim ponovo izgubljeno (ali postoje sačuvani natpisi i skice),

Milosku Afroditu je izradio Aleksandros iz Antiohije (Evans 2004, 421; Kousser 2005, 231). Rađena je po modelu Parksitelove Afrodite iz 4. veka pre n. e, s tim da pojedini istraživači nalaze njen daleki uzor u kultnoj statui boginje sa korintskog akropolja (6. vek pre n. e.) (Kousser 2005, 238).

Miloska Afrodita smatra se kopijom, pre svega u pogledu ikonografije, dok u pogledu stila predstavlja tipičnu skulpturu helenističkog doba. To znači da je modelovana po uzoru na čuvene skulpture iz prošlosti, ali sa očitim stilskim karakteristikama helenističkih majstora, kao što su helenistički „neoklasicizam“ i helenistički „barok“ (Kousser 2005, 239–240). Drugim rečima, Miloska Venera ne predstavlja originalno delo, ali svakako nije ni potpuna kopija ranijih primeraka. Helenistički skulptori su nesumnjivo bili vešti da naprave doslednu kopiju bilo kojeg dela, ali to očitno nije bila njihova namera. Ugledanje na poznate i proslavljene skulpture iz prošlosti značilo je korišćenje prepoznatljivog modela kako bi se stara tema predstavila na nov način. Isto se može tvrditi i za umanjenu kopiju Fidijine Atene Partenos, koja je bila naručena za kraljevsku biblioteku u Pergamu (Robertson 1993, 74).

Potreba da se referiše na velike uzore iz prošlosti došla je do izražaja i kod umetnika koji su radili u takozvanom baroknom stilu (Pollitt 1986, 111–126). Iako je često, iz ugla istorije umetnosti, pojava baroknog stila označavana kao prekretnica, odnosno prekid sa tradicijom klasičnih grčkih skulptora, takvo mišljenje danas se sve više dovodi u pitanje (Schultz 2010). Uzmimo za primer novoizgrađeni Zevsov oltar na južnim padinama pergamskog akropolja, koji se obično navodi kao tipičan primer novog baroknog stila (Evans 2004, 422). Za razliku od skulptura klasičnog doba koje, još od Vinkelman, važe za mirne i uravnotežene, barokne skulpture sa Zevsovog oltara odlikuje dinamičnost, emocionalnost, dramatičnost i teatralnost. U tom smislu, ove skulpture su stilski zaista drugačije, takoreći barokne u odnosu na skulpture iz prethodnih vekova. Međutim, u pogledu ikonografije, pergamske skulpture dosledno nastavljaju tradiciju klasičnog doba. Prikaz gigantomahije na spoljašnjem frizu Zevsovog oltara jeste uobičajen način alegorijskog predstavljanja pobeđe nad neprijateljima. Kao i na Partenonu, koji je podignut u slavu pobeđe nad Persijancima, Atalidi su svoju pobeđu takođe ovekovečili kroz mitološku predstavu borbe između bogova i divova. Štaviše, može se tvrditi da su delovi pergamskog friza, svesno i namerno, modelovani tako da podsećaju na čuvene partenonske skulpture, koje su već tada uživale status jednog od najvećih spomenika grčke kulture. Na primer, predstava Apolona koji trijumfuje nad divom, na istočnoj strani spoljašnjeg friza u Pergamu, gotovo dosledno kopira prikaz Apolona sa Partenona, izuzev što na mestu originalnog kentaura ovde Apolon pokorava diva (Beard and Henderson 2001, 154). Isto tako, položaj Zevsa i Atene na zapadnoj strani oltara upadljivo podseća na kompoziciju sa zapadnog zabata na Partenonu na kojoj su predstavljeni Posejdon i Atena (Pollitt 1986, 105; Schultz 2010, 320–322). Ukratko, prepoznatljive predstave sa čuvenih grčkih spomeni-

ka, kakav je bio Partenon, smeštene su u novi narativni kontekst, ali sa jasnom aluzijom i namerom da referišu na uzor i model po kojem su rađene.

Kao što se vidi, helenističko kopiranje velikih dela iz prošlosti može se samo uslovno nazvati kopiranjem. Reč je zapravo o umetnosti koja svesno i namerno referiše na umetničke uzore iz prošlosti, ali koja u stilskom smislu može biti vidno drugačija u odnosu na početni model. Velika umetnička dela iz prošlosti, koja bismo danas nazvali klasičnim, bila su tu da posluže kao referentna tačka, standard i model za savremeno stvaralaštvo. To što umetnici helenističkog doba masovno kopiraju, odnosno referišu na umetnička ostvarenja iz prošlih vekova, nije posledica apatije ili nemogućnosti da dostignu svoje prethodnike, kako se to doskora često tumačilo. Kopiranje kanonskih dela u grčko-rimskoj antičkoj umetnosti podrazumevalo je samosvestan skup estetskih izbora sa namerom da se prepoznatljiva tema predstavi na nov i originalan način.

HELENISTIČKO KOLEKCIJARSTVO

Umetničko kolekcionarstvo, fenomen koji će svoj puni zamah dostići u ranocarskom periodu, počelo je, takođe, da se razvija tokom helenizma (Bardman 1985, 202; Bounia 2004). Posedovanje umetničkih zbirki, o kojima sumarne podatke donose istorijski izvori, bilo je ograničeno na kraljevske i pojedine aristokratske porodice. Prema sačuvanom predanju, pergamski kralj Atal I je u svojoj umetničkoj zbirci posedovao primerke najcenjenijih grčkih skulptora svih vremena (Bounia 2004, 129). S obzirom na permanentnu rivalsku politiku između kraljevske porodice u Pergamu i Ptolomeja u Egiptu, moglo bi se lako pretpostaviti da je sličnu kolekciju posedovao i dvor u Aleksandriji. Takođe, sikionski tiranin Arat (3. vek pre n. e), prema tvrđenjima Plutarha, bio je vrstan poznavalac slikarstva. On je u svojoj kolekciji posedovao radove Pamfilija i Melanta koji su živeli i radili u 4. veku pre n. e. (Vebster 1970, 10). U helenističkim umetničkim kolekcijama su, kao i u slučaju kasnijih rimskih dvorskih i privatnih kolekcija, sakupljana umetnička dela iz različitih perioda, mada postoje brojne indicije da su upravo najvrednijim i najcenjenijim smatra ni komadi velikih grčkih skulptora iz 5. i 4. veka pre n. e. Najzad, većina kopija rađenih po uzoru na skulpture iz klasičnog doba je vrlo verovatno bila izrađena po narudžbini ovih kolekcionara (Beard and Handerson 2001, 3). Stoga je važno razumeti da prikupljanje umetničkih dela iz prošlosti, praksa u kojoj bismo mogli tražiti početke modernih muzeja, nije bilo ograničeno na originalna dela (Bounia 2004, 129). Kopije čuvenih grčkih skulptura bile su podjednako relevantne da reprezentuju kanonizovane primerke iz prošlosti sve dok su verno podražavale umeće velikih grčkih majstora.

DRUŠTVENI KONTEKST UMETNIČKE PRODUKCIJE U HELENISTIČKOM PERIODU

Kritičko preispitivanje u umetnosti i u književnosti koje ostvarenja prošlih vekova proglašava superiornim i uzornim poticalo je pretežno iz kruga intelektualaca okupljenih oko helenističkih dvorova. Helenističke palate su bile, između ostalog, važni intelektualni i kulturni centri svog doba. Verovatno je da su svi helenistički centri posedovali dvorsku biblioteku i umetničku kolekciju (Фокс 1999, 411). Te dve institucije, proslavljene zbog svoje uloge u razvoju evropske nauke, takođe su bile i jedna od poluga vladarske ideologije koju su sprovodili helenistički monarsi. Okupljajući na dvoru umetnike i intelektualce iz celog grčkog sveta, naročito one proslavljene u atinskim školama, helenistički monarsi su postajali glavni pokrovitelji kulturnog i intelektualnog stvaralaštva svog doba.

Najrečitiji primer tog novog odnosa između vladara i kulture nalazio se u pomenutoj Aleksandriji. U okviru dvorskog kompleksa u Aleksandriji živela je i radila grupa naučnika okupljenih oko Muzeona, u čiji sastav je ulazila i čuvena aleksandrijska biblioteka (Maehler 2004; Morris and Powell 2006, 453). Kako su arheološki tragovi biblioteke netragom nestali, neizvesno je da li su postojale dve odvojene zgrade, ili je biblioteka bila u sklopu Muzeona. To jeste bila svojevrsna naučna i obrazovna institucija, ali je i ona, što je očekivano za ono vreme, takođe bila uklopljena u idejni svet antičke religije tako što je postojao propisan ritual prinošenja žrtve na oltaru posvećenom antičkim Muzama (otuda Muzeon). Tamo su se proučavala znanja iz astronomije, matematike, medicine, ali takođe i istorije, umetnosti i književnosti. Za sve vreme trajanja aleksandrijske biblioteke biran je, moguće dekretom monarha, glavni bibliotekar, koji je istovremeno bio i tutor kraljevskoj porodici.

Posle Aleksandrijske, druga najveća dvorska biblioteka bila je ona koja se nalazila u Pergamu, prestonici Atalida. Prema Strabonu, biblioteku je osnovao Eumen II u 2. veku pre n. e. Kao mogući tragovi ove biblioteke do danas se smatraju ostaci severne stoe, koju su na pergamskom akropolju prvi put istraživali nemački arheolozi osamdesetih godina 19. veka (Conze 1884; Bohn 1885). Reč je o dvostrukoj kolonadi koja se, kao i u slučaju mnogih drugih građevina na pergamskom akropolju, donjim delom naslanja na strmu stenu, dok su na gornjoj platformi od kamena bile sazidane četiri prostorije. Još od vremena otkrića, ove četiri prostorije se dovode u vezu sa pergamskom bibliotekom, s tim da je funkcija pojedinačnih prostorija i moguća rekonstrukcija enterijera ostala stvar polemike među istraživačima (Coqueugniot 2013; 114–117). Identifikacija pomenutih ostataka kao biblioteke bazira se na poređenju sa kasnijim poznatim bibliotekama i podacima koje o njima donose pisani izvori. Kao krucijalni dokaz navode se kamene baze, sa ispisanim imenima grčkih pesnika i istoriča-

ra, koje su služile kao postolja za skulpture a nađene su u neposrednom okruženju. Osim toga, skulptura Atene, rađena po uzoru na Fidijinu Atenu Partenos, koja je pronađena u okviru severne stoe i o čijem postojanju takođe znamo i na osnovu istorijskih izvora, dodatno podupire ovakvu identifikaciju.

Da sumiramo. Istorijski narativ o velikim umetničkim ostvarenjima iz prošlosti, koji istovremeno nalaže potrebu da se takva dela oponašaju i imitiraju u sadašnjosti (o kojem svedoče istorija umetnosti i književna kritika), direktno je uticao na pojavu kolekcionarstva i sve rasprostranjenije prakse kopiranja umetnosti iz prošlih vekova. Takav narativ je, kao i umetnička praksa na koju je uticao, nastajao u krugu bibliotekara i drugih učenih ljudi okupljenih oko dvorskih kulturnih i obrazovnih institucija koje su bile pod direktnim pokroviteljstvom monarha. Zato se čini da su neki od vodećih trendova u umetnosti tog doba bili inicirani političkim odlukama helenističkih kraljeva, pre nego slobodnih grčkih građana, kako bi se to očekivalo u prethodnom periodu (Линг 1999, 474). Ključni mehanizam pomoću kojeg su takvi trendovi uspostavljeni bio je zasnovan na sistemu kraljevskog pokroviteljstva. Još od vremena osnivanja Muzeona i Biblioteke u Aleksandriji, postoje nedvosmisleni dokazi da je rad tih institucija bio pod direktnim nadležtvom monarha (Hartog 2001, 104; Maehler 2004, 5). Osim toga, veliki graditeljski projekti u grčkim polisima, koji su ključno doprineli kanonizaciji određenih grčkih predstava tj. skulptura, bili su uobičajeno inicirani i finansirani od strane monarha, kao deo istog sistema kraljevskog kulturnog pokroviteljstva (Habicht 1990, 563–567; Camp 2001, 170; Morris and Powell 2006, 483).

Sredstvo kulturne politike u pravom smislu te reči – tako bi se mogao okarakterisati sistem kraljevskog pokroviteljstva koji su uspostavili helenistički monarsi, a koji je odlučujuće uticao na razvoj grčke kulture u helenističkom periodu. Na kraju, potrebno je zapitati se šta je mogla da bude svrha takve kulturne politike.

PITANJE IDEOLOGIJE, IDENTITETA I LEGITIMITETA

Moguće je pretpostaviti bar nekoliko razloga kulturne politike koju su sprovodili helenistički dvorovi.

Prvo, u neprestanim međusobnim ratovima za Aleksandrov ratni plen, helenistički kraljevi su se borili ne samo za teritoriju već i za legitimitet da nastave Aleksandrovu filhelensku misiju. Osnivanje i sponzorisanje grčke intelektualne zajednice moglo je ključno doprineti izgradnji ideologije koja će im taj legitimitet obezbediti i potvrditi (Люд 2004, 583–587).

Potom, kraljevska kulturna politika mogla je da doprinese jačanju kulturnih veza među malobrojnim Grcima doseljenim na Istok (Фокс 1999, 414; Ma-

ehler 2004, 6–8). Ne bi trebalo zanemariti ni to da su Grci koji su se naselili u helenističkim monarhijama bili izrazito malobrojni u odnosu na domaću populaciju i da su praktično svuda živeli u izdvojenim urbanim enklavama (Kreissing 1987, 120–121; Maehler 2006, 4; Morris and Powell 2006, 448). Za razliku od kolonija iz arhajskog doba koje su imale čvrstu istorijsku vezu i kontinuitet sa kulturom grada – matice, Grci naseljeni po helenističkim gradovima su dolazili sa raznih strana sveta, tj. iz različitih polisa. Ako se to ima na umu, onda je moguće pretpostaviti da je kraljevska kulturna politika bila sredstvo za reuspostavljanje panhelenskog kulturnog identiteta neophodnog za održavanje grčke zajednice na Istoku. Svegrčka pobjeda nad Persijancima i kulturne tekovine tog doba nametale su se logično kao pogodan simbolički resurs.

S druge strane, Grke je na Istok dovela želja da zavladaju nad drugim kulturama, te se kraljevska kulturna politika, takođe, može posmatrati kao sredstvo imperijalnog upravljanja (Kuzmanović 2009). Narativ o neprikosnovenim dostignućima grčkog kulturnog stvaralaštva podrazumevao je superiornost grčke kulture u odnosu na sve druge kulture. U takvom procesu kulturnog određenja, ispoljava se potreba za očuvanjem i učvršćivanjem sopstvenog kulturnog identiteta, ali i imperijalno nastojanje da se kulture drugog/ih umanje ili isključe, kako bi se njima lakše ovladalo.

* * *

Danas je uglavnom prihvaćeno da je samosvest o panhelenskom identitetu postojala među antičkim Grcima još od vremena grčko-persijskih ratova (Sparkes 1997, 142–144; Hall 2002). Na osnovu izloženog, moglo bi se pretpostaviti da je takva istorijska samosvest, neophodna za uspostavljanje bilo kojeg kolektivnog identiteta, bila tokom helenizma ponovo uspostavljena na jedan nov način, shodno novim društvenim okolnostima. Promene prouzrokovane Aleksandrovim osvajanjima – osnivanje novih grčkih gradova na Istoku, uspostavljanje imperijalne uprave nad bivšim persijskim posedima, uspostavljanje monarhije koja se kosi sa principima demokratskog polisa, nova ekonomska i društvena raslojavanja – samo su neke od pojava koje su društvenoj eliti name-tale problem legitimiteta i identiteta. Kao i u tolikim drugim primerima koje poznajemo, kreiranje nove predstave o prošlosti moglo je poslužiti za promovisanje i nametanje novih društvenih vrednosti i principa.

Recepcija prošlosti, kakvu opažamo u analizi fenomena kopiranja i kolekcionarstva, predstavlja jednu, rekli bismo zvaničnu, verziju prošlosti koju promoviše društvena elita okupljena oko helenističkih dvorova. Ono što primjećujemo kao svojevrsnu novinu, kada je reč o pojavi masovnog kopiranja i ugledanja, jeste svesno nastojanje jednog dela društvene elite da od umetnosti

načini trajne spomenike kulture i sećanja. Stoga bi helenističke skulpture o kojima je ovde bilo reči trebalo posmatrati kao javne spomenike svog vremena. Kreirane od strane društvene elite, one su imale funkciju da potvrde, kodifikuju i materijalizuju određene predstave o grčkoj prošlosti i identitetu.

Kopiranje kanonskih dela i ugledanje na njih u helenističkom periodu, kao i počeci kolekcionarstva mogu se, dakle, smatrati izrazom svesne namere da se materijalni ostaci prošlosti sačuvaju kako bi kanonizovali i posvedočili tipične karakteristike grčke kulture i identiteta. Time se, međutim, ne iscrpljuje značenje koje su ti artefakti imali u svom originalnom kontekstu. Važno je razumeti da recepcija prošlosti koju opažamo u pomenutim intelektualnim trendovima i u praksama kopiranja i kolekcionarstva nije morala biti opšteprihvaćena među helenističkim Grcima. Štaviše, verovatno je da većina populacije nije naročito marila za kanonska dela grčke umetnosti, na način na koji o njima pišu aleksandrijski istoričari umetnosti. Dovoljno je podsetiti se da su helenističke skulpture i dalje bile u funkciji kulta i da su vrlo verovatno od strane šire populacije percipirane prevashodno u tom kontekstu. Takođe, paralelno sa ovim mogu se očekivati brojna druga tumačenja prošlosti koja su bila u interesu drugih društvenih grupa, neretko u direktnoj suprotnosti sa onim što nameće zvanična ideologija (Alcock 2001).

ZAKLJUČAK

Kontekstualizacija prakse kopiranja i sakupljanja umetničkih dela iz prošlosti tokom helenizma potvrđuje široko prihvaćeno stanovište da je društvena recepcija prošlosti uvek u direktnoj sprezi sa ideologijom. Tumačenje i razumevanje prošlosti u jednom društvu (u engleskom akademskom diskursu ustalio se izraz *social memory*) odnosi se na kontinuirane i paralelne procese selekcije, konstrukcije i čuvanja određenih predstava o prošlosti, kako bi se tim putem ostvarili određeni društveni interesi u sadašnjosti (Van Dyke 2011, 237). Društvena recepcija prošlosti nije, dakle, totalitet prošlih događaja, iskustava i emocija, nego selektivno opažanje koje je upravljano od strane različitih društvenih grupa u borbi za moć i nametanje sopstvenih interesa i vrednosti. Društveno sećanje i sa njim povezani fenomeni, kao što su kanonizacija i materijalizacija sećanja kroz spomenike kulture, mogu se smatrati sredstvom oprirodnjavanja i objektivizovanja određenih društvenih vrednosti i uverenja, odnosno ideologija.

Recepcija prošlosti kao predmet arheološkog istraživanja, što je svojevrsni trend poslednjih nekoliko decenija, za rezultat ima uvid u društvene procese i mehanizme nastajanja različitih oblika identiteta, kao kroskulturnog fenomena. Osim toga, takvo istraživanje vodi nas ka identifikovanju različitih društvenih grupa i klasa u određenom kontekstu i prepoznavanju njihove međusobne

društvene dinamike koja nastaje kao rezultat ideološkog nadmetanja za moć. Razumevanje ove, društvene i ideološke ravni prošlih vremena i prošlih zbivanja, za humanističku nauku, kakvom se smatra arheologija, ima neupitan značaj, i to tim pre što je arheologija i sama jedan od instrumenata za konstruisanje javnih sećanja, odnosno dominantne predstave o prošlosti. Osim male akademske zajednice, u zvanično tumačenje prošlosti su uključeni i mnogi drugi društveni akteri koji se nadmeću za sopstvene interese, počev od države i njenih institucija, političara i finansijera, pa sve do industrije zabave i potrošnje. Za arheologiju je važno da njeni akteri, kroz istraživanje sličnih slučajeva iz prošlosti, samo reflektuju sopstveno istraživačko iskustvo i time ga učine relevantnijim.

BIBLIOGRAFIJA

- Alcock, Susan E. 1997. „The Heroic Past in a Hellenistic Present”, In *Hellenistic Constructs. Essays in Culture, History and Historiography*, eds. Paul Cartledge, Peter Garnsey and Erich Gruen, 20–34. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Alcock, Susan E. 2001. „Reconfiguration of Memory in the eastern Roman empire”, In *Empires: Perspectives from archaeology and History*, eds. Suzan E. Alcock, Terence N. D`Altroy, Kathleen D. Morrison and Carla M. Sinopoli, 323–350. Cambridge: Cambridge University Press.
- Alcock, Susan E. 2002. *Archaeologies of the Greek Past: Landscape, Monuments and Memory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Babić, Staša. 2008. *Grci i drugi. Antička percepcija i percepcija antike*. Beograd: Clio.
- Beard, Mary, and John Henderson. 2001. *Classical Art from Greece to Rome*. Oxford: Oxford University Press.
- Boardman, John. 1985. *Greek art*. London: Thames and Hudson.
- Bohn, Richard. 1885. *Altertümer von Pergamon 2: Das Heiligtum des Athena Polias Nikophoros*. Berlin.
- Bounia, Alexandra. 2004. *The nature of Classical Collections 100BCE–100CE*. Hampshire and Burlington: Ashgate.
- Camp, John M. 2001. *The Archaeology of Athens*. New Haven: Yale University Press.
- Conze, Alexander. 1884. *Die Pergamenische Bibliothek*. Berlin: Reichsdruckerei.
- Coqueugnot, G. 2013. „Where was the royal library of Pergamum? An institution found and lost again”, In *Ancient Libraries*, eds. Jason König, Katerina Oikonomopoulou and Greg Woolf. 109–123. Cambridge: Cambridge University Press.

- Dietler, Michael. 2005. „The Archaeology of Colonization and the Colonization of Archaeology – Theoretical Challenges from an Ancient Mediterranean Colonial Encounter”, In *The Archaeology of Colonial Encounters – Comparative Perspectives*, ed. Gil J. Stein, 33–68. Santa Fe: School of American Research.
- Eko, Umberto. 2004. *Istorija lepote*. Beograd: Plato.
- Elsner, Jas. 2004. Stil, U *Kritički termini istorije umetnosti*, ur. Robert S. Nelson i Ričard Šif. Novi Sad: Svetovi.
- Evans, James. 2004. *Arts and Humanities through the Eras: Ancient Greece and Rome (1200 B.C.E.–476 C.E.)*. Farmington Hills: Gale Group.
- Фокс, Робин. Л. 1999. „Хеленистичка култура и књижевност”, У *Оксфордска историја Грчке и хеленистичкој свејиа*, ур. Џон Бордман, Џаспер Грифин и Озвин Мари, 409–444 . Београд: Clío.
- Habicht, Christian. 1990. Athens and the Attalids in the Second Century B.C.. *Hesperia* 59(3): 561–577.
- Hall, Jonathan M. 2002. *Hellenicity between ethnicity and culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Hartog, François. 2001. *Memories of Odysseus – Frontier Tales from Ancient Greece*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Humphreys, Sally. C. 2002. „Classics and Colonialism: towards an erotics of the discipline”, In *Disciplining Classics*, ed. Glenn W. Most, 8–50. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht.
- Kartlidž, Pol. ur. 2007. *Antička Grčka*. Novi Sad: Stylos.
- Kousser, Rachel. 2005. Creating the Past: The Venus de Milo and the Hellenistic Reception of Classical Greece. *American Journal of Archaeology* 109: 227–250.
- Kreissig, Heinz. 1987. *Povjest helenizma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Kuzmanović, Zorica. 2009. Koncept helenizma – ideološke implikacije. *Godišnjak za društvenu istoriju* XV/1–3: 57–77.
- Линг, Роџер. 1999. „Хеленистичка и грчко-римска уметност”. У *Оксфордска историја Грчке и хеленистичкој свејиа*, ур. Џон Бордман, Џаспер Грифин и Озвин Мари, 472–500. Београд: Clío.
- Лојд, Ален. Б. 2004. „Птолемејски период (332–30.г. пре н. е.)”, У *Оксфордска историја Сџирој Еиџиџиа*, ур. Ијан Шо, 570–606. Београд: Clío.
- Maehler, Herwig. 2006. „Alexandria, the Mouseion, and Cultural Identity. In *Alexandria. Real and Imagined*, eds. Anthony Hirst and Michael Silk, 1–14. Cairo: The American University Press.
- Morris, Ian. 1994. „Archaeologies of Greece”, In *Classical Greece – Ancient Histories and Modern Archaeologies*, ed. Ian Morris, 8–47. Cambridge: Cambridge University Press.

- Morris, Ian, and Barry B. Powell. 2006. *The Greeks, History, Culture and Society*. Boston: Pearson Education.
- Pollit, Jerome J. 1986. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Расел, Доналд. 1999. „Уметност прозе – рано царство”. У *Оксфордска историја римској свејта*, ур. Џон Бордман, Џаспер Грифин и Озвин Мари, 276–304. Београд: Clio.
- Robertson, Martin. 1993. „What is „Hellenistic“ about Hellenistic Art? ”. *Hellenistic History and Culture*, ed. Peter Green, 67–90. Oakland: University of California Press.
- Settis, Salvatore. 2006. *The Future of The Classical*. Cambridge: Polity Press.
- Schultz, Peter. 2010. „Style, continuity and the Hellenistic baroque“, In *Creating a Hellenistic World*, eds. Andrew Erskine and Lloyd Llewellyn Jones, 313–344. Swansea: The Classical Press of Wales.
- Sparkes, Brian A. 1997. „Some Greek Images of Others“, In *The Cultural Life of Images – Visual Representation in Archaeology*, ed. Brian Leigh Molyneaux, 130–158. London and New York: Routledge.
- Van Dyke, Ruth M. 2011. „Imagined Pasts Imagined. Memory and Ideology in Archaeology“. In *Ideologies in Archaeologies*, eds. Reinhard Bernbeck and Randall H. McGuire, 233–253. Tucson: The University of Arizona Press.
- Van Dyke, Ruth M., and Susane E. Alcock. 2003. „Archaeologies of Memory: An Introduction“, In *Archaeologies of Memory*, eds. Ruth M. Van Dyke and Susan Alcock, 1–13. London: Blackwell.
- Vebster, Tomas B. L. 1970. *Helenizam*. Novi Sad: Izdavačko preduzeće „Bratstvo i jedinstvo“.
- Vinkelman, Joakim J. 1996. *Istorija drevne umetnosti*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Williams, Mary F. 2005. The New Posidippus: realism in hellenistic sculpture, Lysippos, and Aristotle’s aesthetic theory. *Leeds International Classical Studies* 4.02: 1–29.

Zorica Kuzmanović

Reception of the Past during the Hellenistic Period: Models, Copies and Collections

Summary

Building upon the long history of research in classical archaeology of the ancient Greek sculpture, the paper aims to explore the phenomenon emerging during the Hellenistic period of copying and imitating the Classical sculptors. Based upon the premise that the theory on the development of the Classical Greek art itself dates back into the Hellenistic times, the aim here is to associate the known examples of the Hellenistic sculpture to the then valid theories on the development of art. Furthermore, the stylistic phenomenon of Hellenistic copying is associated to the contemporaneous collectionary practice of the elites, thus indicating the meaning and function of these artefacts in their original context. As the result, the conclusion is proposed that copying and imitating in the Hellenistic art is the consequence of the newly established trend to refer through art to the great role models of the past, already elevated to the status of canonical art.

The second part of the paper investigates the possible social roles of these works of art, as well as the historic narrative promoted by them. On the grounds of the published work on reception of the past in the ancient Greek culture, the conclusion is proposed that the Hellenistic trend of artistic copying and imitating was promoted by the elites, with the intention to create permanent monuments of cultural memory. The Hellenistic sculpture thus had the function to confirm, codify, and materialize the perceptions of the Greek past and identity, and to legitimize certain social interests and values.