

Umetnostna zgodovina in rimska provincialna umetnost

©Katja Žvanut

Narodni muzej Slovenije, Ljubljana

Povzetek Avtorica problematizira koncepte in interpretativne modele, ki so v rabi pri proučevanju antične umetnosti. Poudari, da je tradicionalni oblikovno-razvojni model neustrezen za razlago dinamike umetniške dejavnosti. Posebej sporno je vrednotenje umetnostne produkcije nekega prostora in časa z merili druge umetnostne tradicije. Kot takšno absolutno merilo je umetnostna zgodovina sprejela grško umetnost. V okviru antične umetnosti je ob tem vprašljiv tudi koncept rimske provincialne umetnosti. Slogovna analiza in oblikovno-razvojni model ne obsežeta bistva "ne-klasične" umetnostne produkcije, ki je zato avtomatično interpretirana kot drugorazredna, provincialna in konzervativna. Za razumevanje njene funkcije, produkcije in recepcije so potrebna drugačna intelektualna orodja.

Glavne probleme pri proučevanju rimske umetnostne produkcije na našem ozemlju je Božidar Slapšak (1998, 38) strnil v nekaj glavnih sklopov: vprašanje segmentiranosti in raznolikosti likovne produkcije, vprašanje mehanizmov njenega prenosa in vprašanje njene recepcije. Vendar pa bi se moral raziskovalec, preden se loti iskanja odgovorov na katerikoli od omenjenih vprašanj, najprej ustaviti ob problemu pojma samega predmeta svojega proučevanja – provincialne rimske umetnosti oziroma njenega vrednotenja v okviru umetnostnozgodovinske razprave.

S terminom rimska provincialna umetnost označujemo umetnostno produkcijo, ki je nastajala na ozemlju številnih provinc nekdanje rimske države. Termin, ki naj bi bil predvsem geografsko zaznamovan, je sčasoma pridobil pomen kvalitativne oznake, ki se je tako globoko zakoreninila v strokovnem besednem zakladu, da je provincialno postalo sinonim za neklasično oziroma primitivno, ljudsko. To je predvsem posledica modela središč-obrobo, katerega uporaba je v umetnostni zgodovini precej nekritično razširjena in iz katerega izhaja (kvalitativna) delitev umetnostne produkcije na tisto, ki je nastajala v velikih umetnostnih središčih, in tisto, ki je nastajala na umetnostno neinventivnih področjih in naj bi v glavnem le sprejemala in predelovala pobude iz oddaljenih središč. V luči takšnega modela je rimska provincialna umetnost dobila oznako umetnostne produkcije slabše kvalitete, k čemur odločilno prispeva mnenje, da v provinci navadno ni večjih središč, kjer bi se zadrževala politična, ekonomska in intelektualna elita, in pa element "barbarskega", s katerim so prihajali v stik v krajih obrobni območij. Vsi tisti spomeniki z območja rimskih provinc, ki se kljub vsemu lahko vendarle ponašajo s svojo klasičnostjo, takoj dobijo oznako umetnostnega uvoza. Hedwig Kennerjeva, ena vidnejših avstrijskih raziskovalk rimske provincialne umetnosti, je v svojem zadnjem delu poudarila: "Rimskodobna plastika zahodnih provinc izpričuje stalno soočanje

Abstract The authoress questions the concepts and the interpretative models used in the studies of the Classical art. She stresses the inadequacy of the traditional formal-evolutionist model for explaining the dynamics of artistic activities. The evaluation of the artistic production in a given place and time by the standards of a different artistic tradition is particularly contentious. Art history has accepted the Greek art as such an absolute yard-stick. In the framework of the Classical art the concept of Roman provincial art is also questionable. Stylistic analysis and the formal-evolutionist model do not encompass the essence of the "non-classical" artistic production which is therefore automatically interpreted as second-class, provincial and conservative. In order to understand its function, production and reception, different intellectual tools are needed.

kakovostno višje umetnosti klasičnega juga z domačim substratom, ki ga je mogoče ugotavljati zdaj v preprosti primitivnosti vedno enake ljudske umetnosti, zdaj v keltsko-etrusčansko-ilirskih tokovih" (Kenner 1988; nav. po Kastelic 1998, 130). Takšna interpretacija se zdi v okviru moderne zgodovinske razprave ob koncu dvajsetega stoletja že močno zastarela in presežena.

Problem rimske provincialne umetnosti je del veliko širše problematike same rimske umetnosti.¹ Ta ima izredno dolgo zgodovino in pravzaprav predstavlja problem umetnostne zgodovine *par excellence*. Dejstvo ni presenetljivo, če upoštevamo, da se je umetnostna zgodovina prvotno izoblikovala kot veda, ki je proučevala antično, takrat predvsem grško umetnost. Rimska umetnost je z grško kar najtesneje povezana. Njuno medsebojno razmerje oziroma t. i. trije problemi rimske umetnosti, namreč terminološki, historični in estetski (Brendel 1992, 7), dobro odražajo konceptualno in metodološko problematiko same umetnostne zgodovine.

Pregled zgodovine raziskovanja rimske umetnosti je v prolegomeni k svoji knjigi o rimski umetnosti podal Otto J. Brendel (1992). Nепrecenljiva vrednost njegovega pregleda je predvsem v tem, da mu je uspelo na zgodovinsko kritičen način vsako historiografsko spremembo v odnosu do rimske umetnosti oziroma vsako njeno novo interpretacijo osvetliti v širšem kontekstu vsakokratnega političnega in ideološkega trenutka, hkrati pa je skušal ovrednotiti tudi različne umetnostnozgodovinske modele, ki so se v njih pojavljali. Tako mu lahko sledimo od začetnih poskusov

¹Problematiko rimske umetnosti je na kratko skiciral Bojan Djurić najprej v spremni besedi k prevodu Bianchi Bandinellijevih esejev o rimski umetnosti (Djurić 1990), kasneje pa še v predgovoru tematske številke revije Arheo, ki je bila prav tako posvečena tej temi (Djurić 1992). V njej najdemo slovenske prevode treh pomembnih besedil s področja raziskovanja rimske umetnosti, ki jih bomo problematizirali v nadaljevanju.



Slika 1: "Preprosta primitivnost vedno enake ljudske umetnosti?" Nagrobna stela iz Črnomlja, Ljubljana, Narodni muzej Slovenije (po Kastelic 1998, slika 42).

renesančnih umetnostnih kritikov, ki so se navduševali nad antično umetnostjo, v okviru katere še niso ločevali med grškim in rimskim, preko teorije o vzponu in propadu kultur iz časa J. J. Winckelmann, ki je rimski umetnosti prisodila vlogo zadnje stopnje grške umetnosti, v kateri je slednja izgubila svojo izpovedno in estetsko moč, do "klasikov" dunajske šole F. Wickhoffa in A. Riegla z njegovo teorijo o nekakšnem skupnem umetnostnem hotenju (*Kunstwollen*). Za dvajseto stoletje je v okviru raziskovanja rimske umetnosti pomembna predvsem vpeljava nacionalnega momenta: *romanitas* kot skupek značilnosti, ki družijo vse rimske spomenike v koherentno celoto, je dobila pečat nacionalističnega dejavnika, *génie national* oziroma *Volksgeist*, v katerem še vedno čutimo odzvanjanje Rieglovih idej. Kot je Brendel (prav tam, 7) poudaril že v začetku svojega pregleda, s pojavom novih interpreta-



Slika 2: "Poosebitev romanitas?" Avgust iz Prima porte, 20–17 pred Kr., Rim (po Theodor Krauss, *Das Römische Weltreich*, Propyläen Kunstgeschichte II, Propyläen Verlag, Berlin 1967, slika 288).

cij stare nikakor niso zamrle, temveč so se v skladu z novimi preoblikovale in se vanje vključile. To potrjujejo tudi moderni metodološki pristopi k rimski umetnosti, ki jih je Brendel razvrstil v tri glavne skupine. Te skupine temeljijo na sledečih teoretskih predpostavkah:

1. Teorija o unificiranem rimskem slogu, ki v rimskih spomenikih išče *romanitas* kot značilno rimski nacionalni značaj umetnostne produkcije.
2. Filhelenska teorija, ki v rimski umetnosti vidi kontinuiran razvoj helenistične umetnosti.
3. Dualistična teorija, ki vidi v rimski umetnosti produkciji dva tokova (ki sta lahko med sabo konfliktna in se izmenjujeta, lahko sta vzporedna in ločena, ali pa sta le odraz različnih načinov upodabljanja glede na namen ter tako med sabo zamenljiva).

Brendel je svoj pregled zgodovine raziskovanja rimske umetnosti sklenil še s kratkim prikazom v tistem času naj-novejših teoretičnih pristopov, za katere je značilna, kot pravi sam, "neenakost sočasnega" (prav tam, 36). Tem študijam je skupno zanikanje ideje o absolutni slogovni enotnosti v rimski umetnosti, poudarjanje pluralizma slogovnih trendov upodabljanja in (relativna) svoboda umetniškega ustvarjanja.

Iz opisanega zgodovinskega razvoja interpretacij rimske umetnosti je jasno razvidno, da je jedro problema v opredelitvi njenega odnosa do grške umetnosti. Medsebojno razmerje grške in rimske umetnosti lahko definiramo na tri načine:

1. grška in rimska umetnost sta si popolnoma tuji (celo nasprotni),
2. grška in rimska umetnost sta popolnoma enaki in
3. rimska umetnost je nadaljevanje grške umetnosti.

Preden se spustimo v komentar vseh treh možnosti, si moramo zastaviti vprašanje, zakaj je sploh potrebno rimsko umetnost (oziroma katerokoli umetnost) primerjati z grško v smislu vrednotenja načinov in oblik likovnega izražanja. Kaj daje grški umetnosti tako poseben položaj v zgodovini umetnosti, da je postala kanon, s katerim (nezavedno) primerjamo vse dosežke človekove likovne ustvarjalnosti, tudi tiste, ki so nastajali dolga stoletja pred rojstvom prvega kamnatega *κουρος*?

Kanonizacija grške (klasične in helenistične) umetnosti je posledica dveh novosti, ki sta se rodili v okviru grške civilizacije. Prva je pojav naturalizma v upodabljanju, druga pa je izoblikovanje nečesa, čemur bi danes rekli umetnostna teorija, čeprav je močno vprašljivo, ali je uporaba tega postrenesančnega termina za grško obdobje upravičena. Obe praksi, predvsem pa njuno kombinacijo je v (reinterpretirani) obliki prevzela renesansa. Prav njun ponovni prevzem s strani pionirjev umetnostne zgodovine in nekritična uporaba kasnejših raziskovalcev pa sta umetnostni zgodovini začrtala miselni okvir, ki ga še danes nismo presegli. Njegova najbolj ilustrativna pojavnost oblika je termin grška revolucija (oziroma grški čudež), s katerim njegov avtor Ernst Gombrich z naravnost mitično širino razlaga logiko in neizogibnost organskega razvoja upodabljanja, ki je od arhaičnih *κουρος* vodila do helenističnega naturalizma.² Pri tem se zdi potrebno izpostaviti sledeča problema:

1. Najprej je tu problem verizma oziroma realističnega posnemanja oblik iz narave kot načina upodabljanja in njegova recepcija. Vidno zaznavanje ni pasivni in nevtralni

proces, temveč je aktivni dialog med opazovalcem in opazovanim. Ni objektivno "branje", ampak subjektivni kognitivni proces: vsako gledanje je hkrati tudi že interpretacija in zato vedno kulturno in ideološko pogojeno. Kako vidimo (in hkrati tudi že razumemo) tako stvarno okolico, torej stvari in ljudi, kot tudi njihove podobe, je večšina, v kateri se izpopolnjujemo vse življenje. V tem, kako oziroma kaj vidimo, se zrcalijo naše znanje, osebne vrednote in predsodki ter nenazadnje vse tisto podedovano nezavedno, ki ga ponavadi imenujemo kolektivni zgodovinski spomin.³

Pojav realizma in njegove skrajne oblike, naturalizma, v likovnem izražanju na določeni stopnji grške civilizacije je rezultat specifične kulturne, politične in ideološke situacije, kar dobro odraža po eni strani dejstvo, da ga od Grkov niso prevzele niti kulture, ki so bile z njimi v tesnih stikih ali so jim bile celo podvržene (npr. Egipt),⁴ po drugi strani pa zamrtje pojava samega s prenehanjem te situacije. Naturalizem se v umetnosti ni več uveljavil vse do renesanse, ki je zavestno oživljala nekatere fenomene antične civilizacije (prim. Bianchi Bandinelli 1990, 11 in 131). Za razliko od tradicionalnega umetnostnozgodovinskega prepričanja, katerega najpomembnejši zagovornik je prav gotovo E. Gombrich, da je namreč naturalizem najbolj logičen in psihološko človekovemu dožemanju najbližji in najrazumljivejši način upodabljanja, John Boardman (1994, 18–19) meni, da je pomenila prevlada naturalističnega upodabljanja v likovnem izražanju pravzaprav slepo ulico. Še več, prav v omejenosti z realističnostjo, ki hkrati nujno pomeni tuzemskost, vidi vzrok, da nekatere kulture niso prevzele grških modelov (prav tam, poglavje o egipčanski umetnosti). E. Gombrich s svojim razumevanjem naturalizma pač stoji na koncu dolge umetnostnozgodovinske tradicije, ki ji preko Winckelmanna in Vasarija lahko sledimo nazaj do Plinija Starejšega in Vitruvija, ki je pravzaprav avtor mita o realistični *μυμησις*. Problematično pri tem je predvsem dejstvo, da Vitruvij v svojem delu ni opisoval likovne prakse svojega časa, pač pa je pisal ideološki in moralni program, s katerim se je skušal prikupiti Avgustu. V njem bolj kot odraz stvarnega stanja najdemo "nostalgijo po namišljeni umetnosti izgubljene preteklosti" (Elsner 1995, 55).⁵

³Za problematiko vida kot kognitivnega procesa gl. npr. Arnheim 1974 in Elsner 1995.

⁴Za problem recepcije grške umetnosti s strani sočasnih kultur gl. Boardman 1994.

⁵Elsner je problemu Vitruvija in njegovega programa posvetil obsežno poglavje, kjer svojo tezo argumentira s pomočjo primerjave besedila samega in rimske stanovanjske arhitekture, kot se je ohranila v Pompejih in Herkulaneju.

²Prim. predvsem poglavje *Reflections on the Greek Revolution* v Gombrich 1977.

Zakaj natanko je v Grčiji prišlo do pojava realističnega upodabljanja, zaenkrat še ni razjasnjeno. Vzroka, da so se raziskovalci temu vprašanju lahko bolj ali manj izogibali, sta dva. Prvi je prav gotovo ideja, da je naturalizem vrhunec organskega razvoja sloga kot nečesa avtonomnega in koherentnega, ki je v okviru umetnostne zgodovine dobila značaj nadčasovnega aksioma. Drugi je kanonizacija grške umetnosti v smislu "umetniškega ustvarjanja pod svobodnim demokratičnim mediteranskim soncem". Šele v najnovejšem času so se raziskovalci začeli posvečati reinterpretiranju pomena grške likovne umetnosti, s tem pa tudi novemu razumevanju njenih pojavnih oblik. Tako npr. Nigel Spivey razlaga pojav antropomorfizma in posledično tudi realističnega upodabljanja v grškem kiparstvu kot posledico določenih verskih običajev oziroma predstav (Spivey 1996, 43–52; prim. tudi Freedberg 1991). Ne glede na različne interpretacije razlogov in vzvodov pojava grškega verizma in njihovo uspešnost pri pojasnjevanju zgodovinskih mehanizmov delovanja tega načina upodabljanja velja, da je njegov pojav bolj rezultat političnega, kulturnega in ideološkega trenutka kot pa "čudeža".

2. Pred novoveško, lahko rečemo celo "znanstveno", dobo proučevanja umetnosti so bili Grki edini, ki so razvili zvrst pisanja, ki jo danes imenujemo umetnostna teorija. Njene bistvene elemente, biografski pristop, delitev na šole in kvalitativno vrednotenje umetniških del so za njimi v svojem velikem občudovanju antike in neizmerni vnemi, da bi jo kar najbolj posnemali, prevzeli renesančni pisci, za njimi pa tudi vsi ostali pionirji umetnostnozgodovinske vede, začeni s J. J. Winckelmannom. To pravzaprav ni presenetljivo, saj smo že omenili, da se je umetnostna zgodovina oblikovala kot veda, ki je proučevala antično umetnost. Bolj zanimivo je, da se je ta koncept ohranjal tudi kasneje, ko je širila svoje raziskovalno obzorje, in da v največji meri velja še danes (Settis 1992, 57–58). To pa ob koncu dvajsetega stoletja umetnostno zgodovino postavlja v paradoksalen položaj: s konceptom in terminologijo "grške umetnostne teorije" oziroma njene renesančne in postrenesančne interpretacije, ki ju je kanonizirala in jima dala značaj nadzgodovinskega interpretativnega modela, se je prisiljena pod pritiskom splošnega historiografskega razvoja spopasti z novo interpretacijo grške in drugih umetnosti.

Ena najpomembnejših nalog raziskovanja grške (in rimske) umetnostne produkcije je gotovo nova, kritična interpretacija grških (in latinskih) besedil, ki se ukvarjajo

z umetnostjo.⁶ Pri tem je treba upoštevati konceptualno oziroma interpretativno pogojenost samega pojma umetnost: nesporno je namreč, da stari Grki pojma *τεχνη* (kakor tudi Rimljani pojma *ars*) niso uporabljali in razumeli v današnjem larpurlartističnem smislu.⁷ Z besedo *τεχνη* so Grki označevali vsako dejavnost, za katero je bilo potrebno določeno znanje, in je imela torej pojmovno večji, predvsem pa drugačen obseg, kot ga ima današnji izraz umetnost v ozkem umetnostnozgodovinskem smislu (Grassi 1957; Muhovič 1995). Zato nove interpretacije ključnih pojmov niso samo naloga filologije, ampak tudi umetnostne zgodovine, ki mora z modernimi interpretacijami grške umetnostne produkcije tvorno sodelovati pri njihovem tolmačenju.⁸

V zvezi s problemom pojava verizma v grški umetnosti je nujno postaviti tudi vprašanje pomena grškega pojma *μιμησις*. Izraz je eden najtežje prevedljivih pojmov antične filozofije in ima izredno široko pomensko polje. Prvotno se je uporabljal v zvezi s plesno umetnostjo in je šele v teku časa prešel tudi v terminologijo drugih umetnostnih področij – besednega in šele nazadnje tudi likovnega ustvarjanja (Koller 1954, 9–15 in 119). Raziskovalci ga zato interpretirajo različno (Gantar 1985, 78–79; Kalan 1991, 5 in 8; Grassi 1957, 107ss), vendar pa ima v okviru umetnostnozgodovinske razprave tradicionalno pomen posnemanja v smislu naturalističnega upodabljanja.⁹ Tako razumevanje besede je ostanek pozitivističnega pojmovanja umetnosti, še posebno likovnega upodabljanja, za katerega je značilno predvsem pričanje v nadčasovnost pojma likovne ustvarjalnosti in mehanizmov njenega delovanja (funkcija, produkcija, recepcija). Bistvenega pomena je torej na novo razložiti pomen izraza *μιμησις της φυσικης* v kontekstu figurativne (likovne) umetnosti ter njegovo povezavo s pojavom verizma v umetnostni praksi, če ta sploh obstaja.¹⁰ Vprašanje

⁶Kritično vrednotenje nekaterih piscev, npr. Vitruvija in Pavzanija, najdemo tudi v omenjenem Elsnerjevem delu (1995).

⁷Dejstvo, ki nedvomno kaže na to, je prav gotovo tudi kasnejša, srednjeveška uporaba besede *ars*. Zelo težko si predstavljamo, da bi *septem artes liberales* pomenilo sedem svobodnih umetnosti, kot se termin tradicionalno prevaja, prej sedem svobodnih veščin oziroma znanj.

⁸Zanimivo bi bilo npr. razmisliti o vsebini grških umetnostnih spisov in njenih pomenih v kontekstu teorije Nigela Spiveya (1996, 84–95), da je večina grških kiparskih izdelkov nastala kot *ex voto* in ne kot *work of art*.

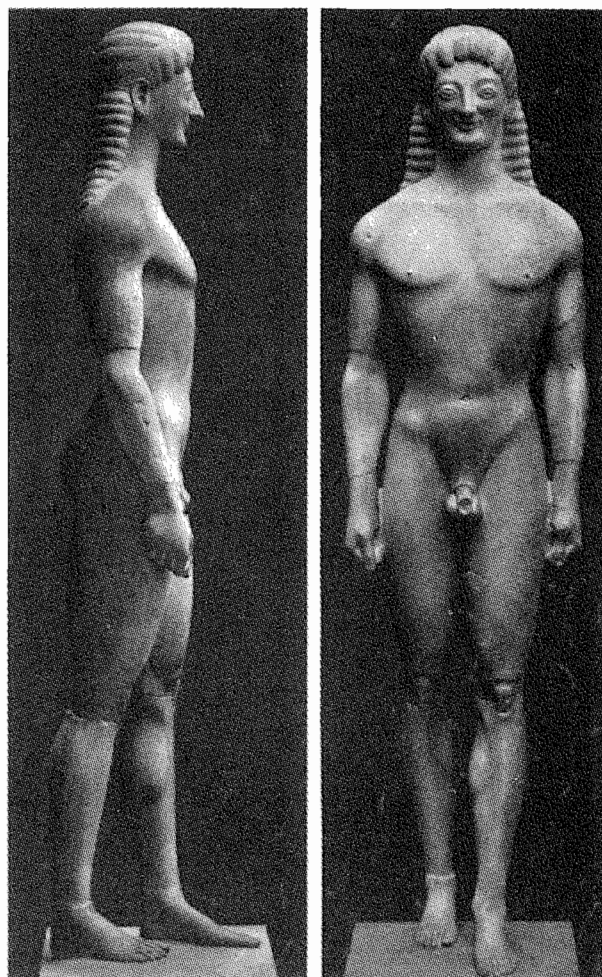
⁹Naj omenimo le E. Gombricha (1977), ki enači *μιμησις* kar z iluzionizmom.

¹⁰Tudi če se zadovoljimo s tradicionalnim tolmačenjem, ki izraz razlaga dobesedno kot posnemanje narave, pred nami ostaja množica problemov, med katerimi je nedvomno najpomembnejše vprašanje, za posnemanje katere narave (realnosti) pravzaprav gre! O tem prim. Elsner 1995, poglavje o gledanju in realnosti; Grassi 1957, 16–17.

namreč je, koliko sta bila (vzročno) povezana filozofska misel, ki je plod razmišljanja nekaterih posameznikov, na eni strani in praktično dojemanje podob, njihove forme in vsebine v najširšem smislu na drugi.

Temeljitega razmisleka bi moral biti končno deležen tudi koncept razvoja (evolucije) umetnosti, ki je tudi "dediščina" grške umetnostne teorije. Bistvo razvojnega modela dobro ponazarja misel Ranuccia Bianchi Bandinellija (1990, 105): "Slogovni jezik pa se, nasprotno, vedno kontinuirano spreminja (tako da se pogosto uporablja napačen termin 'evolucija' namesto 'razvoj' in moremo med dvema deloma, za kateri ne poznamo absolutne kronologije, prepoznati tisto, ki je moralo biti izdelano pred drugim, to je relativno kronologijo)...". Pri tem je sporno dvoje. Najprej se moramo ustaviti ob pojmu razvoja sloga. Razvoj kot "logično napredujoča narava slogovnih sprememb" (Brendel 1992, 28) ni nekaj samo po sebi umevnega, temveč je interpretacijski model, ki ima sicer dolgo tradicijo, je pa ob koncu dvajsetega stoletja potreben resnega pretresa. Bistvo njegove problematičnosti je v tem, da je vedno uporabljen *a posteriori* in da znanstvenik s svojega, modernega stališča razlaga logiko preteklih dosežkov kot zaporednih stopenj logičnega, koherentnega gibanja (napredovanja). Uporaba razvojnega modela je v primeru umetnostnega sloga še posebej vprašljiva, saj implicitno vsebuje idejo, da je slog nekaj avtonomnega, koherentnega in organskega.¹¹ Tako smo npr. v kontekstu grške upodabljalne umetnosti navajeni gledati arhaične *κουρος* kot razvojno predstopnjo Mironovega *Diskobola*, kar je v veljavni interpretaciji razvoja grške umetnosti na poti k vse večjemu verizmu nekako logično. Stvar postane vprašljiva, ko grške *κουρος* postavimo ob bok recimo egipčanskim kipom. Zelo hitro pridemo do zaključka, da veljajo v obeh primerih izredno podobna, če ne kar enaka oblikovna načela. Za egipčansko plastiko lahko torej trdimo, da je oblikovana v arhaičnem slogu. Vendar pa ta v okviru egipčanske civilizacije oziroma umetnosti ni napredoval h klasičnemu tako kot v Grčiji, ampak je način upodabljanja skozi tri tisočletja ostal praktično enak. Možni razlagi sta dve: ali so bili Egipčani nesposobni narediti naslednji korak v slogovnem razvoju ali pa jih ta preprosto ni zanimal. Sklep, h kateremu nas taka primerjava pripelje, je, da imamo v omenjenih civilizacijah opraviti z dvema različnima konceptoma (likovnega) upodabljanja, kar pa ima posledice seveda tudi za razumevanje sloga, ki je kar najtesneje povezan z upodabljanjem. Izoblikovanja klasične stopnje v grški umetnosti očitno ne moremo

razlagati evolucionistično, to se pravi kot nujno razvojno napredovanje arhajske stopnje, pač pa kot posledico civilizacijske situacije.

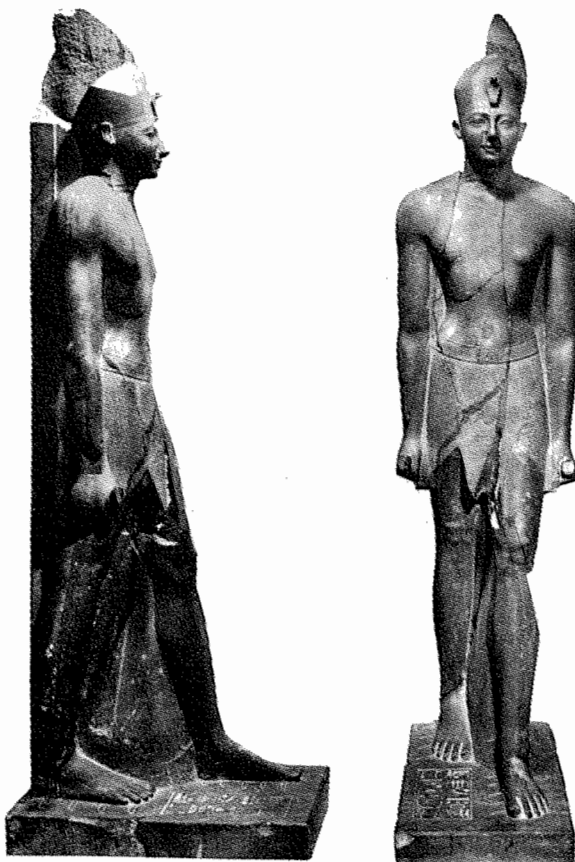


Slika 3: Primer arhaične grške skulpture: Stoječi mladenič, Korint, 550 pred Kr., München (po Karl Schefold, *Die Griechen und ihre Nachbarn*, Propyläen Kunstgeschichte I, Propyläen Verlag, Berlin 1967, slika 35b).

Razvojni interpretacijski model torej ne more biti zadovoljiv način razlage dinamike umetniškega upodabljanja in sprememb, ki jih je opaziti znotraj njega, pač pa mora sam postati predmet razlage. Zanimivo je, da tudi v okviru grške umetnosti, za razlago katere je bil pravzaprav oblikovan (in se je šele kasneje po spletu okoliščin zakoreninil tudi v modernem umetnostnem zgodovinopisju), ne velja vedno, ampak v nekaterih obdobjih bolj, v drugih manj.

¹¹ Podobno je razmišljal Salvatore Settis (1992, 58). Za problematiko sloga gl. Białostocki 1986.

Dosledno velja predvsem za obdobje od zgodnjega 5. do konca 4. stoletja pred Kr. (klasično obdobje grške umetnosti), ko se je razvila tudi grška umetnostna teorija, kar napeljuje na misel, da sta oba pojava povezana, še več, da sta v medsebojni odvisnosti (Brendel 1992, 28). Izoblikovanje razvojnega modela v okviru grške historiografije je samo na sebi razumljivo, vendar pa dejstvo, da ga dosledno ni mogoče zadovoljivo uporabiti niti za celotno grško umetnostno produkcijo, kaže, da razlik v načinu upodabljanja ni moč razlagati zgolj z oblikovnega vidika. Umetnostna zgodovina bi se morala osredotočiti na prepoznavanje teh razlik ter ugotavljanje njihovih vzrokov in pomenov.



Slika 4: Primer "arhaične" egipčanske skulpture: Tutmosis III., 1490–1436 pred Kr., Kairo (po Kurt Lange in Maks Hirmer, *Egipat: arhitektura, plastika, slikarstvo tokom tri milenija*, Jugoslavija, Beograd 1973, slika 140).

Z razlikami v načinu upodabljanja pa se vračamo k rimskemu problemu oziroma problemu opredelitve medse-

bojnega razmerja med rimsko in grško umetnostjo.

"Če se zdi, da v vsej zgodovini antične umetnosti še vedno prevladuje grška klasičnost, je to zato, ker so grške umetnostne stvaritve obravnavane kot univerzalne človeške vrednote in zato zavestno osvobojene 'historične pogojenosti' " (Settis 1992, 64). Kako globoko se je koncept historične nepogojenosti grške umetnosti zakoreninil v umetnostni zgodovini, vidimo na primeru dela Ranuccia Bianchi Bandinellija, enega vodilnih italijanskih raziskovalcev rimske umetnosti povojne generacije. V uvodu k zbirki besedil na temo plebejske in imperialne rimske umetnosti, ki je izšla pod naslovom *Od helenizma do srednjega veka*, je med drugim zapisal: "Ta raziskava bi morala pokazati, da je bila naturalistična (helenistična) forma, s katero so stoletja dolgo enačili koncept umetnosti, le izjema, ki se je pojavila v Grčiji in bila vezana na kulturno ekspanzijo grške civilizacije" (Bianchi Bandinelli 1990, 11, prim. tudi 130–131). V nadaljevanju je upravičeno kritiziral nehistoričnost akademske estetike, ki je kanonizirala helenistično umetnost, in koncept avtonomije umetnosti, ki izhaja iz (napačno razumljene) aristotelovske estetike (prav tam, 14–17). Po tem obetajočem teoretskem uvodu je zato toliko težje razumeti konzervativnost Bianchi Bandinellijevih tez, kot jih je razvil v sledečih esejih. Kot pristaš sloga in razvojnega interpretacijskega modela je opredelil t. i. kultivirane in nekultivirane umetniške manifestacije. Kultivirane umetniške manifestacije se pojavljajo v tistih družbah, kjer so si racionalno zastavili problem plastične forme in ga reševali s pomočjo kontinuiranega in notranje logično povezanega razvoja (gre za sukcesiven razvoj sloga; prav tam, 67). Tak logičen razvoj, ki omogoča datiranje s pomočjo formalnih elementov, se je po Bianchi Bandinellijevem mnenju razvil le v Grčiji (prav tam, 68), kar naj bi bilo predvsem posledica "stalnega zavedanja problematike umetnostne forme, tako na teoretskem kot na tehničnem nivoju, izvirajočega iz stoletne dialektike" (prav tam, 78). Tudi helenistični naturalizem se je po njegovem mnenju izoblikoval kot rezultat poglobljenih teoretskih umetnostnih konceptov, saj "se kaže kot dosežek kontinuiranega in koherentnega primerjanja z naravno realnostjo, kot jo dojema človeško oko, ki ga spremlja razmišljujoči um" (prav tam, 109). Bianchi Bandinelli je na ta način oblike umetnostnega ustvarjanja razdelil v dve skupini. Na eni strani je, po njegovem mnenju, oblikovanje, ki ga vodi logična, racionalna misel in je zanj značilna naturalistična oblika, na drugi pa je ustvarjanje, ki je zaznamovano z nelogično, iracionalno mislijo, ki se izraža v abstraktni, shematični obliki. To je tisto umetnostno izražanje, ki "teži k uničenju organske kohezije ume-

tnostne podobe" (prav tam, 116). Pred renesanso je bila grška kultura edina, ki je razvila racionalno misel in razlago sveta, hkrati pa tudi umetnost, ki je temeljila na naturalizmu ter ravnovesju med racionalnostjo in intuicijo (še več, oboje se zdi Bianchi Bandinelliju povezano; prav tam, 117). S tem je Bianchi Bandinelli (nezavedno?) kanoniziral grško umetnost, ki ji pripisuje izjemnost, kajti bila je več kot le normalno človekovo izražanje (prav tam, 121).

Posledica te kanonizacije, upravičene ali ne, je tudi Bianchi Bandinellijeva delitev rimske umetnosti na dva točka. Dejstvo, ki že od prvih začetkov raziskovanja rimske umetnosti buri duhove znanstvenikov, je namreč (navidezna) razdvojenost v rimski umetnostni produkciji. Poleg izdelkov, ki so po svoji naravi klasi(cisti)čni – bodisi da gre za uvoz grških del, kopije grških del ali pa zgolj rimska dela, ki bolj ali manj sledijo grškemu kanonu –, obstaja množica izdelkov, ki ne samo, da z naturalizmom nimajo veliko skupnega, ampak se včasih zdi, da so oblikovani v pravem nasprotju z vsemi konvencijami umetniškega ustvarjanja, ki jih je zakoličila grška umetnost. Bianchi Bandinelli je ta problem rešil z vpeljavo dveh tokov, ki sta v rimski umetnosti obstajala že od vsega začetka. Prvega, ki ga je imenoval uradna umetnost, zaznamuje eklektično nadaljevanje helenistične produkcije (kakor pravi sam: "posnemanje velike tradicije grške klasične ali dvorske umetnosti helenističnih držav"¹² – prav tam, 167), v drugem, plebejskem toku pa je videl nadaljevanje oblik predrimske umetnosti. Ta umetnost je bila v primerjavi z uradno groba, njeni cilji niso bili estetski, pač pa narativni oziroma dokumentarni, zato je prava razmerja zamenjala s hierarhičnimi, opustila je uporabo perspektive, njen prevladujoči način postavitve figur pa je frontalni (prav tam, 168). Nosilci prvega umetnostnega toka so bili pripadniki družbenopolitične in kulturne elite, nosilci drugega pa nižji uradniki, vojaki in ljudstvo (*plebs*). Oba sta, kot rečeno, tekla vzporedno, dokler se za časa Dioklecijana ni plebejski tok povzpел v uradno umetnost in s tem povzročil dokončen zaton helenističnega naturalizma za več kot tisoč let (prav tam, 171). Vzroke za prevlado plebejske umetnosti je po Bianchi Bandinellijevem mnenju treba iskati v spremembah družbenih struktur in ideologij (prevzem oblasti s strani nižjih plasti; vdor orientalskih religioznih prvin, predvsem čaščenje cesarja; prav tam, 173–174). S svojim modelom rimske umetnosti je Ranuccio Bianchi Bandinelli kljub svojim kritikam ne-

katerih (tradicionalnih) konceptov še vedno trdno zasidran v večstoletni tradiciji formalnega evolucionizma.

Alternativo ideji "napredka umetnosti", ki je eden od temeljev tradicionalne umetnostne zgodovine, je v okviru problema rimske umetnosti ponudil Salvatore Settis z modelom t. i. generičnih slogov. V njem je združil dva že uveljavljena in precej zakoreninjena termina umetnostno-zgodovinske teorije, ki pa ju je povsem nanovo interpretiral. Prvi je pojem "nesočasnosti sočasnega", ki ga je v začetku dvajsetega stoletja razvil Wilhelm Pinder. V njem je Pinder razvil koncept umetnostnih "dogodkov" (manifestacij), ki so bili časovno sočasni (torej so se zgodili npr. istega leta), niso pa bili na isti slogovni stopnji (bili so torej nesočasni v okviru slogovnega kronološkega zaporedja; Settis 1992, 57). Drugi pojem pa je Rieglov *Kunstwollen* kot umetnostno hotenje širše skupine ljudi, npr. naroda, ki v veliki meri narekuje (tudi) umetniško izražanje posameznika. Settis, ki se ne strinja s konceptom slogovnega oziroma formalnega evolucionizma, si je od Pinderja izposodil njegov model mreže sočasnih različnih umetniških manifestacij in ga združil z Rieglovim *Kunstwollen*, ki ga je sam razširil: dvojico parametrov, namreč individualne predpogoje (umetnik in naročnik) in predpogoje okolja, je dopolnil v trikotnik s tem, ko je v proces raziskovanja pogojev nastanka nekega umetniškega dela vključil tudi njegovo vsebino. Na ta način je vpeljal mrežo sočasnih umetniških manifestacij, katerih struktura je odvisna tako od tipa kot tudi od tematike, na kratko, mrežo generičnih slogov (prav tam, 58). Generični slog je oznaka za različne vrste upodobitev, ki zaradi svojega tipa (npr. nagrobni relief) ali teme (npr. historična, narativna) zahtevajo točno določen način upodabljanja (frontalnost, hierarhični proporci, perspektiva, naturalizem...; Brendel 1992, 37).¹³ Upravičenost takega pristopa k rimski umetnosti je argumentiral s široko segmentacijo, ki se je kazala na najrazličnejših nivojih rimske civilizacije (družbena razslojenost, geografska pogojenost širokega ozemlja imperija, obstoj predhodnih – umetnostnih – kultur). Kljub razdrobljenosti je že zaradi ideje povezave celotnega ozemlja države vseeno obstajala tudi močna težnja po povezovanju, ki pa se na umetnostnem področju po Settisovem mnenju ni kazala v slogovni enotnosti, v nekakšnem rimskem slogu, temveč v ikonografski enotnosti. *Romanitas* se ne izraža toliko v obliki kot v vsebini (Settis 1992, 68). Settisov model rimske umetnosti je toliko bolj zanimiv, ker v njegovem okviru ni mesta za kvalitativno raz-

¹²To je seveda svojevrsten paradoks, saj je iz "klasičnih" rimskih spomenikov jasno razvidno, da se Rimljani niso vedno zgledovali po klasičnih oziroma helenističnih vzorih, ampak so pogosto posegali tudi po arhajskih modelih. O t. i. modi arhajskega sloga prim. Strong 1976.

¹³Model mreže sinhroničnih manifestacij kot nadomestek njihovemu diahroničnemu zaporedju je predlagal tudi Alfred Gell (1998) v svoji antropološki teoriji umetnosti.

slojevanje različnih oblik umetnostnega izražanja, kar je logična posledica tradicionalnih modelov. Kot zgled naj služi zgoraj obravnavani Bianchi Bandinellijev model. Bianchi Bandinelli (1990, 171) ugotavlja, da je plebejski tok rimske umetnosti "tisti, ki konstituira temelj rimske umetnosti v evropskih provincah (galskorimska, iberskorimska, ilirska in panonskorimska umetnost), na katero so cepljene primitivne, spontane lokalne težnje." Medtem pa Settisov model rimske umetnosti, ki temelji na ikonografski *κοινή*, omogoča interpretacijsko raznovrstnost mnogih lokalnih slogov brez njihove medsebojne primerjave in razvrščanja v kvalitativno lestvico oziroma brez določanja njihove klasičnosti in odklonov od nje (Settis 1992, 68).

Provincialna umetnost, ki količinsko verjetno tvori večino korpusa rimske umetnostne produkcije, je bila s strani umetnostne zgodovine v tradiciji formalnega evolucionizma v pretežni meri označena kot "drugorazredna". Kot je bilo povedano že v uvodu, sta vzroka za tako vrednotenje dva. Prvi je geografska pogojenost te produkcije, ki je nastajala daleč od Rima ter drugih večjih središč, v katerih se je zbirala elita in kjer je nastajala umetnost v najboljši klasični tradiciji. Njeni nosilci so bili predvsem nižji uradniki, vojaki in trgovci. Drugi dejavnik je nenehna izpostavljenost barbarskemu elementu, ki je tudi povsem neklasičen. Raziskovanje provincialne umetnosti se zato odvija na dveh nivojih. Najprej gre za iskanje redkih klasičnih del, ki so ali uvoz iz kakšnega večjega umetnostnega središča ali delo umetnika, ki se je v takem središču šolal ali pa si je tam vsaj nabral vtisov in idej. Sledi obravnavo ostalih artefaktov, ki se večinoma vrti okrog ugotavljanja odklonov od klasi(cisti)čnih elementov, se pravi pomanjkanja naturalističnega oblikovanja, nerazumevanja problema prostora ipd. ter eventuelno iskanja možnih reminiscenc umetnostnega oblikovanja predrimske dobe (ilirskih, keltskih elementov). Značilen primer takega obravnavanja provincialne umetnosti je pregled *Rimske umetnosti* Donalda Stronga, ki je izšel v seriji *Pelican History of Art* in je v letu 1990 doživel že ponatis druge izdaje. Že bežen pregled knjige pokaže, da je provincialni umetnosti namenjenega izredno malo prostora, pač le tistim njenim segmentom, ki so tvorno sodelovali pri "napredku" rimske umetnosti, oziroma tistim umetnostnim manifestacijam, ki so še prav posebej zanimive (*sic!* Strong 1976, 13). V nadaljevanju se izkaže, da se je avtor v poglavjih o provincialni umetnosti v večji meri osredotočil le na umetnostno produkcijo, ki je nastajala v povezavi z najvišjim političnim vrhom rimske države na ozemlju različnih provinc (npr. cesarske rezidence, vile, slavoloki, večji javni spomeniki in zgradbe). Da bi bila zmeda še

večja, je že tako kvalitativno slabše vrednoteno provincialno umetnost še dodatno razdelil na dve skupini in sicer na tisto, ki je nastajala v provincah, v katerih niso poznali tradicije grške oziroma helenistične umetnosti, in tisto, ki je nastajala na umetniško kreativnem območju vzhodnega Sredozemlja (prav tam, 115). Da je pojem provincialnega v resnici dobil pomen kvalitativne oznake, najbolje kaže njegovo mnenje, da je bil vpliv klasične tradicije v zahodnih provincah tako šibak (v primerjavi z vzhodnimi provincami, ki so odigrale odločilno vlogo pri oblikovanju grško-rimskega sloga), da bi lahko vso umetnost, nastalo na tem področju, imenovali provincialno (prav tam, 243, prim. tudi 163–165). Izjema sta le Hispania in Gallia Narbonensis, kjer so višji in srednji sloji prevzeli "pravo" rimsko umetnost in kjer je zaradi lastne helenistične tradicije lahko prišlo do artistske romanizacije in izoblikovanja galo-rimskega sloga (prav tam, 163–165).

Vzrok takšne interpretacije in vrednotenja provincialne umetnosti je Strongovo prepričanje, da je bil klasični tok (slog) tisti dejavnik, ki je povezoval rimsko umetnost na celotnem ozemlju cesarstva (prav tam, 241), s čimer se vključuje v tradicijo raziskovalcev, ki so *romanitas* iskali v formalnih oziroma slogovnih elementih.

Tej tradiciji je bila zvesta tudi večina raziskovalcev, ki so se ukvarjali (in se še ukvarjajo) z rimsko provincialno umetnostjo na današnjem slovenskem ozemlju. Pri tem je zanimivo dejstvo, da je Rajko Ložar v svoji študiji o noriško-panonski voluti že leta 1934 rimsko provincialno umetnost interpretiral na način, ki je izredno blizu (kasnejšemu) Settisovemu modelu. Ložarjevo osnovno vodilo, da je namreč treba v provincialni umetnosti videti dve porekli, klasično in provincialno, pri čemur tvorijo klasični element motivi oziroma repertorij, provincialnega pa slog (Ložar 1934, 142–143), je v osnovi enako ideji o raznovrstnosti različnih sočasnih slogov znotraj iste ikonografske (motivne, tematske) mreže, ki tvori jedro Settisovega modela (gl. zgoraj). Zato je obžalovanja vredno, da sodobni in kasnejši raziskovalci Ložarjevega modela niso niti prevzeli niti dalje razvijali. Tradicija slogovnega evolucionizma je (bila) tako globoko zakoreninjena v umetnostnozgodovinski misli, da se je raziskovalci niti ne zavedajo, kaj šele, da bi jo postavili pod vprašaj.

V kontekstu novih interpretacijskih modelov ima (slovensko) raziskovanje rimske provincialne umetnosti ob koncu dvajsetega stoletja možnost novega začetka. Probleme je potrebno zastaviti v okviru novega razumevanja sloga in njegove raznolikosti, predvsem pa se je treba osvoboditi prisile kvalitativnega vrednotenja umetnostne produkcije

glede na njeno klasičnost oziroma neklasičnost (barbarskost) in vseh njenih delitev, ki temeljijo na takem vrednotenju. Osredotočiti se velja predvsem na različne pojavne oblike umetnostne produkcije, njihove funkcije in mehanizme delovanja. V okviru takih interpretacij ne bo več zadostovalo zgolj evidentiranje "uvoženih" del, temveč bo potrebno raziskati, kakšno vlogo so igrala oziroma kakšen je sploh bil njihov pomen v okolju z drugačno umetnostno produkcijo. Pri tem seveda ne gre le za formalno oziroma slogovno drugačnost, pač pa predvsem za funkcijske in semantične razlike. Šele takšne interpretacije bodo lahko tvorno prispevale k razumevanju rimske umetnosti v celoti, tako njene ideje kot tudi konkretnih manifestacij. Po našem mnenju je treba namreč ravno v provincah iskati *romanitas*, torej tiste ideje in njihove konkretizacije, ki so neznansko ozemlje rimske države povezale v celoto.

LITERATURA

- ARNHEIM, R. 1974, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (dop. in pregl. izdaja). University of California Press, Berkeley, Los Angeles in London.
- BIAŁOSTOCKI, J. 1986, *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- BIANCHI BANDINELLI, R. 1990, *Od helenizma do srednjega veka*. ŠKUC, Filozofska fakulteta, Ljubljana. – (Studia humanitatis)
- BOARDMAN, J. 1994, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*. Thames and Hudson, London.
- BRENDEL, O. J. 1992, Prolegomena h knjigi o rimski umetnosti. – Rimski problem. Tri razprave, *Arheo* 14, 5–43.
- DJURIĆ, B. 1990, Reinterpretacija rimske umetnosti (Spremna beseda). – V: BIANCHI BANDINELLI 1990, 305–317.
- DJURIĆ, B. 1992, Predgovor. – Rimski problem. Tri razprave, *Arheo* 14, 3–4.
- ELSNER, J. 1995, *Art and the Roman Viewer. The Transformation of Art from the Pagan World to Christianity*. Cambridge University Press, Cambridge.
- FREEDBERG, D. 1991, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. The University of Chicago Press, Chicago in London.
- GANTAR, K. 1985, *Antična poetika*. – Literarni leksikon 26, DZS, Ljubljana.

GELL, A. 1998, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendon Press, Oxford.

GOMBRICH, E. 1977, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Phaidon Press, London.

GRASSI, E. 1957, *Kunst und Mythos*. Rowohlt, Hamburg.

KALAN, V. 1991, Aristotelova teorija umetnostnega predstavljanja – *μυμησις*. – *Primerjalna književnost* XIV, št. 2, 1–22.

KASTELIC, J. 1998, *Simbolika motivov na rimskih nagrobnih spomenikih. Šempeter v Savinjski dolini*. Slovenska matica, Ljubljana.

KENNER, H. 1988, Stilrichtungen in der Plastik der Austria Romana. – *Österreichisches Jahressheft* 58, 73–113.

KOLLER, H. 1954, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. A. Francke A. G. Verlag, Bern.

LOŽAR, R. 1934, Ornamenti noriško-panonske kamnoseške industrije. – *Časopis za zgodovino in narodopisje* 29, 31–47.

MUHOVIČ, J. 1995, Pojem umetnosti in umetnost v pojmu. O pojmu in ontologiji (likovne) umetnosti. – V: J. MUHOVIČ (ur.), *Realnost likovne teorije*, Zbornik referatov simpozija Likovna teorija in kultura (Ljubljana, 16. in 17. sept. 1994). Raziskovalni inštitut Akademije za likovno umetnost, Ljubljana, 116–147.

SETTIS, S. 1992, "Neenakosti" in kontinuiteta: podoba rimske umetnosti. – Rimski problem. Tri razprave, *Arheo* 14, 57–74.

SLAPŠAK, B. 1998, Umetnost rimske antike. – V: I. TRENC-FRELIH (ur.), *Umetnost na Slovenskem. Od prazgodovine do danes*. Mladinska knjiga, Ljubljana, 30–49.

SPIVEY, N. 1996, *Understanding Greek Sculpture. Ancient Meanings, Modern Readings*. Thames and Hudson, New York.

STRONG, D. 1976, *Roman Art*. Penguin Books, London. – (Pelican History of Art)