

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Милош М. Ћипранић

**ТОПОГРАФСКЕ ЕКФРАСЕ И
ПЕРИЕГЕСЕ КАО ИЗВОР ЗА
ИСТРАЖИВАЊЕ АНТИЧКЕ
АРХИТЕКТУРЕ**

докторска дисертација

Београд, 2020

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Miloš M. Čipranić

**TOPOGRAPHICAL EKPHRASEIS AND
PERIEGESEIS AS SOURCE FOR
STUDYING ANCIENT ARCHITECTURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2020

Ментор: др ИВАН СТЕВОВИЋ, редовни професор, Универзитет у Београду,
Филозофски факултет

Чланови комисије:

др ВОЈИСЛАВ ЈЕЛИЋ, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски
факултет

др ВУЈАДИН ИВАНИШЕВИЋ, дописни члан, Српска академија наука и уметности

др ЈЕЛЕНА ЕРДЕЉАН, редовни професор, Универзитет у Београду, Филозофски
факултет

др ОЛГА ШПЕХАР, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Датум одбране: _____

ТОПОГРАФСKE ЕКФРАСЕ И ПЕРИЕГЕСЕ КАО ИЗВОР ЗА ИСТРАЖИВАЊЕ АНТИЧКЕ АРХИТЕКТУРЕ

Сажетак:

Предмет докторске дисертације су античке екфрасе и периегесе у којима су описани или барем забележени архитектонски објекти и градови антике. За потребе истраживања коришћена је превасходно упоредна метода. Другим речима, упоређују се описи грађевина и њихови референти у стварности. Са друге стране, међусобно се пореде и сами архитектонски описи онако како су се низали у времену, са циљем да се утврди колико су се једни ослањали на друге, као и да се изведе општи модел описивања архитектонског објекта.

Уводно поглавље докторске дисертације, под насловом „Генеа дисциплинарних и систематских истраживања античких екфраса и периегеса“, посвећено је прегледу досадашњих резултата и историји бављења античким архитектонским описима у домаћој и међународној академској заједници. У поглављу „Реторика и топографска екфраса“ разматрају се антички реторски списи у којима је дата дефиниција екфрасе (*ἔκφρασις / descriptio*), поетско-реторске технике живописног описа. У „*Λόγος περιήγηματικὸς* и периегеса као књижевни жанр“ обрађује се периегеса (*περιήγησις / descriptio*), у којој се описује и води кроз одређене географске просторе и места. Поглавље „Описи фиктивних грађевина“ за свој предмет има архитектонске објекте који су превасходно производ књижевне уобразиље, док се наредно, „Описи стварних грађевина“, бави оним објектима чије постојање је осведочено физички или барем у писаним изворима. „*Τόποι* описивања“ је поглавље у коме се уочавају и прате устаљени мотиви којима су антички аутори прибегавали када су описивали грађевине. „Архитекта и институција архитектуре у екфрасама и периегесама“ доноси имена митолошких и историјски осведочених архитеката забележених у делима јаког описног карактера, укључујући и прву појаву речи *ἀρχιτέκτων*, као и осврт на положај архитектуре као дисциплине у грчком и римском друштву. Напокон, закључно поглавље „Архитектонски описи као историјски документи: границе и дometri“ бави се питањем у којој мери су антички архитектонски описи поуздан извор за реконструкцију и познавање грађевина, нарочито оних које више не постоје.

Кључне речи: екфраса, периегеса, архитектура, антика, реторика, књижевност, Грчка, Рим

Научна област: историја уметности

Ужа научна област: историја античке архитектуре

УДК: _____

TOPOGRAPHICAL EKPHRASEIS AND PERIEGESEIS AS SOURCE FOR STUDYING ANCIENT ARCHITECTURE

Abstract:

The subject of the doctoral thesis are the ekphraseis and periegeseis describing or at least recording the architectural objects and cities of the ancient world. The research method used is mostly comparative. In other words, the thesis compares the descriptions of edifices and their referents in reality. Further, the architectural descriptions are also mutually compared chronologically to one another, aiming to establish how much they drew on their predecessors in their descriptions and to derive a general model of describing an architectural object.

The introductory chapter, entitled “Genesis of Disciplinary and Systematic Studies of Ancient Ekphraseis and Periegeseis”, is a historical overview of the field dealing with ancient descriptions of architecture in Serbian and international scholarship. The chapter “Rhetoric and Topographical Ekphrasis” considers ancient rhetorical writings that give definitions of ekphrasis (*ἔκφρασις / descriptio*), a poetico-rhetorical figure of vivid description. The chapter “Λόγος περιηγηματικὸς and Periegesis as Literary Genre” addresses periegesis (*περιήγησις / descriptio*), a genre that describes and conducts through specific geographic locations and places. The following, “Descriptions of Fictional Buildings”, has as its aim primarily architectural objects that are the result of literary fancy, while the chapter after, “Descriptions of Actual Buildings”, deals with those structures that can be attested to physically or at least through written sources. The chapter “Τόποι of Description” notes the motifs resorted to by ancient authors when describing buildings. “Architect and the Institution of Architecture in Ekphraseis and Periegeseis” names the mythological and historical architects noted in works of strong descriptive character, including the very first appearance of the word *ἀρχιτέκτων*, as well as a review of the status of the discipline of architecture in Greek and Roman societies. Finally, the last chapter, “Architectural Descriptions as Historical Documents: Limits and Horizons”, takes up the question of extent to which ancient architectural descriptions are a reliable source for reconstruction and studying buildings, in particular those no longer standing.

Key words: ekphrasis, periegesis, architecture, antiquity, rhetoric, literature, Greece, Rome

Scientific field: Art History

Scientific subfield: Ancient Architecture

UDC number: _____

Садржај:

Генеza дисциплинарних и систематских истраживања античких екфраса и периегеса.....	1
Реторика и топографска екфраса.....	14
<i>Λόγος περιηγηματικὸς</i> и периегеса као књижевни жанр.....	28
Описи фиктивних грађевина.....	42
Описи стварних грађевина.....	71
<i>Τόποι</i> описивања.....	117
Архитекта и институција архитектуре у екфрасама и периегесама.....	129
Архитектонски описи као историјски документи: границе и домети.....	136
Библиографија.....	141

Генеза дисциплинарних и систематских истраживања античких екфраса и периегеса

Екфрасе и периегесе, две сродне технике књижевности и реторике установљене као засебни жанрови, показале су се као изразито погодне за описивање и убицирање архитектонских објеката и градова. Корпус античких текстова, сачуваних у целости или фрагментарно, нуди обиље таквих примера. У њима се проналази она врста података о достигнућима архитектонске дисциплине до којих је данас немогуће доћи усредсређивањем чисто на физичке објекте у простору.

Живописним описима, чија су тема неретко биле грађевине, и водичима кроз одређене земље, унутар којих значајно место заузимају објекти исте врсте, у свету и код нас истраживачи грчке и римске антике већ дуго времена посвећују своја академска проучавања. До сада се појавило толико енциклопедијских одредница, научних чланака, тематских бројева часописа и монографија о овој материји, да је све такве радове немогуће пописати и, *a fortiori*, разматрати исцрпније на једном месту. Приступ античким описима варирао је у погледу методе и предмета.

Пре свега, садржина дела са јаким описним карактером својим распонем далеко превазилази подручје архитектуре. Одатле се отварају више праваца њиховог изучавања и пружају различита места ослонца на њих. Када се сведу на уметничке творевине које покривају, могу се проучавати *per se*, то јест неvezано за референте у стварности. Тада у први план излазе њихова књижевна и реторичка структура. Скрене ли се истраживачка пажња на подручје изван самог описног акта, указује се један океан којим је ризично пловити, али чијим прелажењем се откривају мање видљиви хоризонти уметничког света прошлости.

У истраживању грађевина античког света, позивање на њихове описе већ је постала уобичајена пракса код историчара архитектуре. Покушај давања њиховог изгледа, било да се ради о тлоцрту или аксонометријској реконструкцији, знао је да се сусретне са проблемом сликовног приказивања одређених детаља на основу писаних података и таква ситуација попут знака упућује на темељно питање „преводљивости“ речи у невербалну стварност коју неизоставно обухвата архитектура. Када се, на пример, прочита један говор у коме је дата екфраса каквог здања, онај ко настоји да из тог реторског описа извуче његове елементе и да их повеже у веродостојну целину мора се суочити са таквом тешкоћом, или пак пре изазовом.

Још од антике, основни циљ свих врста беседа је вршење утицаја на слушаоце (*πειθώ, persuasio*).¹ Средство којим се он постиже превасходно, наравно, јесу речи. Ако се пође од те опште премисе, онда и сврха екфрасе, као реторске технике, мора да буде дејство на слушаоце или читаоце. Вербалним путем створити упечатљиву слику у њиховој имагинативној свести. Прочитајмо дефиницију екфрасе из *Нолитовог речника*:

„Termin antičke retorike za detaljan opis lica, stvari i događaja, koji autor daje na osnovu vlastitog, većinom maštenskog viđenja. Najčešće je u pitanju posebno i do pojedinosti brižljivo

¹ Lj. Tadić, *Retorika: uvod u veštinu besedništva*, Filip Višnjić / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Beograd, 1995.

opisivanje umetničkih dela, spomenika i građevina; od događaja opisuju se većinom procesi ljudskog rada, ratnička zbivanja, prirodne katastrofe, svečanosti i počasti.²

Теоријска одредница је, начелно, узорна и прецизна. Међутим, у њој није истакнута претходно наведена основна сврха употребе екфрасе, што је једна од њених главних функционалних одлика. Из ове дефиниције се види да њен предмет нису искључиво уметничке творевине, што је тачно. У том смислу, њено одређење је сагласно са оним датим у античким и нововековним реторским уџбеницима. Чињеница да је екфраса уврштена у један речник који се бави појмовима поетике и литерарном терминологијом не сме да зачуди, јер је таква врста описа одувек била заступљена у европској књижевности.

Екфраса, као појам из реторике, присутна је прилично дуго у традицији српског језика и културе. Иако се дословно не помиње, још у спису *Brevis et succinna manuductio in universam oratoriam* (1762) Јована Рајића уврштена је управо та реторска фигура, али под другим називом. Ради се о хипотипози (*hypotyposis*), поступку „када се нека ствар тако јасно и речито износи да се нема утисак да се прича, већ да се пред нашим очима збива“³. У додатним напоменама наведено је да се заснива на способности уобразиље и да њоме песници путем речи „живо сликају“ (*ad vivum depingunt*) ствари.⁴ Као што се већ из оригиналног наслова види, Рајићев *Кратак и сажети приручник из целокупне реторике* написан је на латинском и у њему су истакнути аутори попут Вергилија и Овидија, али се пратећи примери црпе и из *Библије*, што је случај и за хипотипозу, подведену као фигура мисли и, још уже, амплификације, то јест проширивања.

Осврт на дела у којима се екфраса почела спомињати на овим просторима, упутан је не само због указивања на чињеницу да је њено изучавање чинило део курикулума школа у којима је српско грађанско друштво настајало и развијало се, него и због тога да се види којим терминима је извршено како њено језичко прилагођавање, тако и оних појмова са којима је блиско повезана. У делу *Руководство к славенском красноречју* Аврама Мразовића, штампаном 1821. године, као превод за екфрасу дата је реч „описаније“⁵. Одмах уз њу у загради је додат термин *descriptio*, још у античком Риму установљен као еквивалент изворном грчком термину, што и индуктивно указује на податак да је и Мразовићев уџбеник рађен на основу латинског предлошка.

Опис је конвенционално одређен као врста припремне вежбе у којој се неки предмет тако тачно и живо представља, да се слушаоцу или читаоцу чини као да га има пред очима.⁶ Њен предмет могу бити лица и ствари, а за потребу ове дисертације ваља истакнути да су, поред других могућих предмета, наведени и градови. „Описаније“ је затим подељено на просто и сложено, зависно од тога да ли се обрађује један предмет или више њих. Оно би требало да буде јасно, без додавања сувишног и изостављања онога што је битно за његов адекватан приказ.

Следећи текст у коме је обрађена екфраса написао је Јован Стерија Поповић. У његовој *Реторици* (1844) знатан простор посвећен је описивању као врсти прозног

² S. Kabiljo-Šutić, „Ekfrazza“, у: D. Živković (ур.), *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, стр. 159.

³ Н. Ристовић, *Приручник из реторике Јована Рајића*, Завод за уџбенике, Београд, 2013, стр. 200–201.

⁴ Исто.

⁵ А. Мразовић, *Руководство к славенском красноречју*, Матица српска / Учитељски факултет, Нови Сад / Сомбор, 2002, стр. 75.

⁶ Исто, стр. 75–76.

састава.⁷ Овај одељак се налази између оних који се баве епистографским и историографским жанром. Стеријина дефиниција екфрасе веома је слична Мразовићевој – предмет се представља на тај начин „тако да нам се чини да га видимо“⁸. И овде њене одлике јесу оне које се проналазе у *Руководство к славенском красноречју*, али, поред карактеристика какве су једноставност, одсуство излижност и усредсређивање на суштинско, придодата је и користност, јер – по Стеријином класицистичком схватању – проза има дидактичку функцију.

Реторика доноси више новина у односу на претходни текст. Стерија образлаже план грађења ваљаног описа. Отпочиње се давањем кратких црта о предмету (може се описати и место које га се тиче), затим се поступно и детаљније представља предмет и на крају се саопштава утисак о њему или нека важна истина која се изводи из њега. Три наведена дела овог прозног састава јесу увод, средишњи део и закључак. Оваква стратегија заснована је на економији прозног израза, будући да се његова динамика појачава како тече описивање. Уместо поделе на „просте“ и „сложене“ описе – коју нуди Мразовић – сада су разлучени на „учене“ и „обичне“.⁹ Такође, у Стеријином приручнику речено је да обе врсте могу бити самосталне и уметнуте у дела већег обима. Док први делују више на разум и сцијентистичког су типа (наведена је географска наука), други примарно утичу на уобразиљу и заправо они у јаким смислу јесу екфрасе, јер живописно приказују спољне одлике одређеног предмета у простору.

Постоје четири врсте „обичних“ описа с обзиром на њихову тематику. Они обухватају творевине природе, уметничка дела, карактере и путовања. За објекте који долазе из природног света као пример понуђен је један опис дрвета и пододсек за ову врсту краћи је од осталих. Оној која се бави уметношћу потребно је посвети више редова, што због чињенице да и Стерија исцрпије пише о њој, тако и због упутности њеног садржаја. Овој екфрастичкој врсти, дакле, припада „свако дело које је вешта рука начинила“ и, међу побројаним, споменута су и „величанствена здања“¹⁰. Предочавање уметничких творевина захтева колоричан израз, којим ће се истакнути елементи које треба нагласити и заокупити ефектно пажња адресата. Стерија каже да опис ове врсте треба да изгледа као „копија оригинала“¹¹. Поћи од дела, испоштовати критеријум тачности и саопштити оно што значи.

Из разлога што представља већу новост, посебно је занимљива препорука да се унутар екфрасе уметничких дела укључи и етички и естетски суд о њима. Ако се ради о архитектури, при оцени једног градитељског остварења ваља изложити утврђена правила која припадају овој дисциплини и одмерити га у односу на њих, указивањем на његове евентуалне недостатке. Одатле се види да се унутар описног жанра сматрала легитимном инкорпорација уметничке критике. Дозвољено је, такође, услед дивљења делу осврнути се похвално на његовог аутора. Уопште посматрано, још од антике постоје екфрасе са лаудативним циљем, где се кроз описивање једног дела хвали и његов творац или власник. Унутар беседништва, Лукијанова декламација *Хитија или купатило*

⁷ Ј. Стерија Поповић, *Реторика*, у: *Природно право / Реторика*, Службени лист СРЈ, Београд, 1995, стр. 299–306.

⁸ Исто, стр. 299.

⁹ Уп. А. Мразовић, *Руководство к славенском красноречју*, стр. 76. и Ј. Стерија Поповић, *Реторика*, стр. 300–301.

¹⁰ Ј. Стерија Поповић, *Реторика*, стр. 302. Заправо, ни у једном до нас доспелом античком приручнику са припремним вежбама за беседнике, који ће бити предмет посебне анализе, није *изричито* наведено да предмет екфрасе могу бити грађевине, што овде чини Стерија.

¹¹ Исто.

и, у реторизованој поезији, песме о вилама која је саставио Стације парадигме су таквог приступа.

Као наредно у низу наведено је карактерно описивање и оно захвата појединачна лица (стварна и фиктивна), али и читаве заједнице (њихов језик, законе, веру и слично). Што се тиче описа путовања, он се усредсређује или на разне писцу стране народе, те је у том правцу његов предмет повезан са претходно наведеном врстом, или на садржај институција попут библиотека и музеја. При крају овог одељка указано је и на тематски оквир антикварно усмерених описа:

„Током путовања нарочиту важност имају имају старине, као стари градови, развалине – који увек заслужују да буду разгледани и описани.“¹²

Од сакралних античких објеката, остаци монументалних храмова су свакако могли да претрају векове, а од световних, конструкције као што су акведукти и позоришта. Код Стерије, дакле, барем две класификаторне јединице подразумевају састављање архитектонских екфраса.

Потом је и Ђорђе Малетић опширније у својој двотомној *Реторици* обрадио опис као засебан писмени састав.¹³ Уз стандардну дефиницију и одлике, потцртао је да га, поред песника и беседника, користе и историчари. Задатак његовог аутора био би да у тексту доведе до исте оне упечатљивости коју својом посебношћу предмет ствара у очима онога ко га посматра. Малетић дели описе на две врсте, од којих су једни научног и систематичног типа и усмерени су на природне феномене, док код других превладава снага имагинације. Таква начелна подела одговара Стеријиној. Оба мора да одликује истинитост саопштеног, односно верност. На трагу свог претходника, другу врсту грана на оне који обухватају чулно спознатљиве објекте и оне који се баве апстрактним појмовима.¹⁴ Две наведене подврсте не морају се третирати као строго раздвојене. Није незамислив покушај да се кроз опис једне цркве предочи и вера као таква.

У Малетићевој *Реторици* се даље наводи да се могу описивати путовања, геоетнографске целине, различити историјски догађаји, али и појединачне особе. Не треба посебно наглашавати да је изводљиво међусобно прожимање и комбиновање побројаних предмета. У одељку о путописним описима издвојена су она путовања предузета са конкретним циљем. Међу њима налази се и „археолошко“, у коме се писац бави уметничким споменицима.¹⁵ Уже речено, и на архитектонске објекте. Малетић примећује да су описивања путовања новија појава, да се прво нису односила на Европу, него на друге континенте и да су тек касније проширена и на њену територију. Такав заокрет од споља ка унутра догодио се већ унутар цивилизације старих Грка. Док је, на почетку, Херодот описивао стране земље, њихове обичаје и споменике, Паусанија се окренуо ка путовању кроз грчке крајеве и бележењу њихових особености.

Ни третман фикције није изостављен у овом реторском приручнику. Као што постоји и описивање измишљених лица, где њихово представљање – сматра Малетић – у одређеној мери мора бити утемељено у стварности и природи човека као таквог, а не тек у пукој уобразиљи аутора, тако постоје и описи фантастичних путовања, које обично краси сатирични тон излагања и укупно одређују пишчева етичка стајалишта.

¹² Исто, стр. 306.

¹³ Ђ. Малетић, *Реторика*, т. 2, Књажеско српска књигопечатња, Београд, 1856, стр. 2–13.

¹⁴ Уп. Ј. Стерија Поповић, *Реторика*, стр. 299. и Ђ. Малетић, *Реторика*, т. 2, стр. 3.

¹⁵ Исто, стр. 6.

Дефиниције екфрасе понуђене код Мразовића, Стерије и Малетића – како ће ускоро бити показано – у потпуности су сагласне са оним садржаним у античким беседничким приручницима. При томе, код Мразовића опис је означен као реторска вежба, док га Стерија и Малетић пре виде као врсту прозног састава. Овакво његово двозначно одређење присутно је и у реторској традицији антике. Са друге стране, два основним одликама приписаним екфраси у приручницима за беседнике из тог доба, *σαφήνεια* и *ενάρρεια*, у Мразовићевој књизи одговарају термини „тачно“ и „живо“, а исте ће употребити и Стерија.

Жељени учинак који се екфрасом постиже огледа се у једној посебној реторској фигури, у теорији различито називаној и споменутој у уџбенику Јована Рајића. У питању је *ὑποτύπωσις*, односно *evidentia*. Мразовић је обрађује у свом приручнику и преводи је са „нацрт“, јер њоме као да се црта речима слика предмета, и у додатку наводи Овидијеве стихове.¹⁶ Стерија је такође спомиње и обележава је са „изображавање“¹⁷. И Малетић је укључује у своју књигу, али овог пута за њу нуди превод „живописно представљање“¹⁸. Међутим, такође напомиње да та фигура јесте краћа, снажнија и живља од описа. У наставку даје и једну њену илустрацију коју извлачи из корпуса античког песништва, Вергилијеве *Енеиде*.

Овде су укратко изложени теоријски пријем екфрасе у српској култури и почетак језичког прилагођавања са њом повезане терминологије.¹⁹ Далеко од тога да ће се из таквог екскурса извући нормирана преводилачка решења која би важила и данас, јер је језик жив организам, а понуђени превод чин подложен сталним ревизијама. Међутим, у изложеним одељцима приручника проналазе се решења која у, благо измењеним облицима, и даље чувају своју актуелност и употребљивост.

За разумевање античких периегеса и екфраса два су корака била од пресудне важности. Први је, свакако, приређивање и објављивање текстова који их садрже. Други, који се ослања на претходни, јесте сâмо њихово тумачење. Наравно, оба корака нису строго раздвојена. Критичка анализа рукописа којима је пренета античка традиција, у циљу штампања на основу њих сачуваних текстова, неретко је подразумевала стручне уводе и пратеће коментаре приређивача.

За нека дела права је срећа што су доспела до нас. *Опис Хеладе*, најобимнија периегеса и трезор разноврсних података, преживела је на основу једног кодекса, забележеног у првој половини 15. века у Фиренци, који је убрзо нестао. Полазећи од њега, настало је 18 преписа и прво штампано издање *Pausaniae comentarii Graeciam describentes* (1516).²⁰ Скоро хиљаду година, од Јустинијановог доба у коме се проналази можда и Паусанијин лични примерак, истовремено није постојало више од једног његовог преписа.

До сада најпотпунији збир наслова из антике објављен је у оквиру стандардне *Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, основаној још 1848. године. Њоме су обухваћени у оригиналу и дела различитих књижевних жанрова (како

¹⁶ А. Мразовић, *Руководство к славенском красноречју*, стр. 155–158. Међу примерима набројаним на крају одељка о овој фигури проналази се и представа Хелијеве палате из *Метаморфоза*.

¹⁷ Ј. Стерија Поповић, *Реторика*, стр. 276.

¹⁸ Ђ. Малетић, *Реторика*, т. 1, Књажеско српска књигопечатња, Београд, 1855, стр. 197–198.

¹⁹ Већ у *Реторици* Бранислава Нушића, објављеној 1934. године, се не спомиње, иако је овај аутор користи у свом књижевном делу.

²⁰ Уп. А. Diller, „Pausanias in the Middle Ages“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 87, 1956, стр. 84–97. и „The Manuscripts of Pausanias“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 88, 1957, стр. 169–188.

имагинативне, лепе књижевности, тако и историографске у широком смислу речи) и чисте реторике. Посебан део *Bibliotheca Teubneriana* јесте и поведиција *Rhetores Graeci*, у којој су, уз *Rhetores Latini minores*, објављени сви сачувани приручници са припремним вежбама за беседнике. Важно их је овде истаћи, јер су у њима дати дефиниција, подела и детаљније објашњење појма екфрасе.

Ван немачког говорног подручја, касније су покренуте едиције сличне или истоветне Тојбнеровој, неретко се на њу ослањајући, попут англоамеричких *Loeb Classical Library* и *Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, француске *Collection Budé* у оквиру *Les Belles Lettres* и *Biblioteca clásica*, коју објављује шпанска Gredos. Не односе се сви такви издавачки пројекти на дела писана на оба класична језика. Едиција *Classici latini*, у оквиру *Unione tipografico-editrice torinese*, усредсређена је на римске ауторе. У Србији је, међу осталим издавачима, свој допринос дала и Матица српска едицијом *Античка књижевност*, у коју су уврштени Херодот, Паусанија и Афтоније.

Ако су до сада изложени подухвати обухватили уопште античка дела, објављена у интегралној форми, треба напоменути да постоје и засебна издања релевантних одељака из античких и средњовековних списа, укључујући периегетске и екфрастичке, чија су тема уметничке и архитектонске творевине. Ту се мисли на едицију *Sources & Documents in the History of Art*, покренуто средином шездесетих година 20. века у Сједињеним Америчким Државама под вођством Х. В. Јансона. Унутар ње објављене су књиге са избором одељака из назначеног периода, чији су приређивачи ауторитети попут Церома Џ. Полита и Сирила Манга. Иако је вредност ових издања вишеструка, почевши од уводних напомена и стручних коментара датих уз оригиналне текстове, они имају и одређена ограничења. Пре свега, због обима нису се сви одељци из писане традиције могли у њих укључити, чак и неки сматрани за истраживачки изузетне. Са друге стране, с обзиром на тематску класификацију, изостављена су нека битна градитељска остварења о којима постоји писано сведочанство, јер не припадају уметности старих Грка, мада су описивана на њиховом језику.

Богати и дубоки рудник података за постављени предмет јесу и момументалне енциклопедије специјалистичког типа. Посебно су два таква издавачка пројекта вредна навођења. *Речник грчких и римских старина* (1873–1919) је производ француске академије, под руководством археолога Едмона Саглија и филолога Шарла Витора Даромбера. Са друге стране, немачка *Реална енциклопедија класичних наука* стоји као њен контрапункт. До данас је доживела неколико верзија, али по обиму и утицајности предњачи она под уредништвом филолога Георга Висове и његових настављача (1893–1978). Одреднице писане у оба вишетомна подухвата постаће у време и након свог објављивања један од главних стубова на којима ће почивати проучавања антике у различитим дисциплинама.

Да се приређивање и тумачење међусобно не искључују као напоредни напори, осведочено је већ на самим почецима бављења текстовима чији су предмет антички описи. Рани допирнос истраживању периегеса дао је Лудвиг Прелер. Он је у својој књизи о Полемону из Троје, једном од њених најзначајнијих представника, сакупио места из текстуалне традиције која су повезана са њим.²¹ Посао немачког класичара није завршен пропратним критичким апаратом, јер је у истој дао одређена разјашњења и ударио темеље оперативним категоријама у подели периегетске литературе, које ће каснији

²¹ L. Preller, *Polemonis Periegetae Fragmenta*, Guilielmus Engelmann, Lipsia, 1838 (репр. Adolf M. Hakkert, Amsterdam, 1964).

истраживачи преузети и наставити да развијају. Прелерова монографија и данас служи као главни извор за Полемоново проучавање.

Уз Прелера, на кога се често и позива, Карл Милер је, сакупљањем у различитим списима расутих одељака који се односе на грчка историографска дела несачувана у целости, учинио пионирске кораке ка пружању грађе за бављене периегетским жанром. Резултат тог дугогодишњег подухвата – којим је обухваћен период од Хекатеја из Милета до рановизантијске историографије – јесте петотомна публикација *Fragmenta historicorum Graecorum*.²² Поред те серије, Милер је паралелно приредио и два тома *Geographi Graeci minores*.²³ Међутим, иако укључују дела као што је *Опис познатог света* Дионисија Периегете и његових латинских парафраза, у њих су уврштена и дела која припадају сличном, али ипак различитом жанру који се зове периплус (*περίπλους*).²⁴ Он се састоји из списа начињених са практичним циљем да, описом обала и давањем дистанци између одређених географских тачака, служе као водичи за поморска путовања. Међутим, ови жанрови се нипошто не смеју мешати.

Милерова заоставштина подстакла је настајање дела сличне или истоветне тематике. Феликс Јакоби (1876–1959) даље је обезбедио чврсту основу за истраживање античких периегеса својим теоријским и приређивачким радом. Уз подуже и оригиналне одреднице о Хекатеју и Херодоту, припремљене за *Pauly-Wissowa* енциклопедију,²⁵ објавио је у том подручју такође утицајан чланак „О развоју грчке историографије и плану за нову збирку фрагмената грчких историчара“²⁶. У овом проспективном тексту, чији је садржај саопштен у августу 1908. године на Међународном конгресу за историјске науке у Берлину, Јакоби износи критику Милеровог подухвата. Иако признаје изузетну корисност *Fragmenta historicorum Graecorum*, неизоставност овог дела за студије антике, истовремено указује на његову непотпуност, недовољну критичку обрађеност извора и начин на који су фрагменти поређани.²⁷ Уочене и образложене мањкавости захтевале су појаву нове збирке, унапређену верзију претходне.

Јакобијев говор, публикован у ширем, целовитом облику, заправо представља увод у вишедеценијски рад на његовим *Фрагментима грчких историчара*. Због етничке припадности морао је да напусти позицију на немачком универзитету и одлази на Оксфорд, где је наставио са радом на њиховом приређивању и коментарисању. Пројекат који је започео га је надживео. Од укупно шест планираних делова, Јакоби је стигао да објави прва три, а преостале су преузели његови следбеници.²⁸ Сачувани делови

²² K. Müller, *Fragmenta historicorum Graecorum*, т. 1–5, Firmin Didot, Paris, 1841–1873. У првом тому коаутор је Теодор Милер.

²³ K. Müller, *Geographi Graeci minores*, т. 1–2, Firmin Didot, Paris, 1855, 1861.

²⁴ О периплусима погледати: A. Diller, *The Tradition of the Minor Greek Geographers*, American Philological Association, Lancaster, PA, 1952, E. Olshausen, *Einführung in die historische Geographie der Alten Welt*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991, стр. 81–87 и F. J. González Ponce, „Los periplógrafos griegos: proyecto para la recuperación de un género literario“, у: S. Conti, B. Scardigli, M. C. Torchio (ур.), *Geografia e viaggi nell'antichità*, Affinità elettive, Ancona, 2007, стр. 41–65.

²⁵ F. Jacoby, „Hekataios von Milet“, *RE*, т. 7/2, 1912, кол. 2667–2750. и „Herodotus“, *RE*, Suppl. 2, 1913, кол. 205–520.

²⁶ F. Jacoby, „Ueber die Entwicklung der griechischen Historiographie und den Plan einer neuen Sammlung der griechischen Historikerfragmente“, *Klio*, 9, 1909, стр. 80–123.

²⁷ Исто, стр. 80.

²⁸ Аутори који су писали периегетску књижевност највећим бројем су сакупљени у трећем делу *Die Fragmente der griechischen Historiker*, кога чини 8 томова, под тематским насловом *Geschichte von Städten und Völkern (Horographie und Ethnographie)*. Што се тиче римске књижевности, на Јакобијевом трагу објављени су потом у Оксфорду *Fragments of the Roman Historians*, али у њима нема периегетских дела.

обележени су као *testimonia*, ако су до нас доспели посредством ауторских редова других писаца, и као *fragmenta*, у случају да су одељци интегрално изгубљених списа навођени и пренети дословно.

Паул Фридлендер (1882–1968) први је дао заокружен преглед развоја описа у античкој књижевности и реторици. Његов „Увод“ у књизи посвећеној екфрасама уметничких дела рановизантијског периода, због своје обимности и садржаја, заправо је у стању да функционише као самостална студија.²⁹ Фридлендереова монографија је произашла из успешно положене хабилитације 1911. године. Међутим, пре него што је на тај начин стекао право да предаје на универзитету, Фридлендер се озбиљно двоумио да ли да настави студирање филологије или пак археологије.³⁰ Као стипендиста Немачког археолошког института боравио је у Грчкој годину дана и тада је имао прилику да се непосредно упозна са античким споменицима на њеној територији. Плод тог путовања био је научни чланак о Херином храму у Аргосу.³¹ Иако је одлучио да се специјалистички усмери ка текстуалним истраживањима, а не ка објектима физичке и недискурзивне природе, у књизи о којој је реч приметана је његова наклоност ка архитектури.

Доласком нациста на власт, Фридлендер је, слично Јакобијевој судбини, одстрањен са универзитета и избегао је овог пута не у Велику Британију, него у Сједињене Америчке Државе. Претходно је у Немачкој објавио и два тома свог дела *Платон*, такође веома драгоценог за проблем проучавања архитектонских описа. Ипак, књига *Јован из Газе и Павле Силенцијарије: уметнички описи Јустинијановог доба* превасходно представља и данас једну од главних основа за приступ античким дескриптивним жанровима уопште.

Методолошки посматрано, начин на који се обрађује песничка и прозна грађа у „Уводу“ веома је прецизно одређен, те нема јачих одступања од унапред утврђеног оквира, иако се у делу књиге где се налазе коментари екфраса посеже за примерима из историје уметности, како би се извршио покушај реконструкције третираних објеката, и дају се њихове пропратне визуелне представе. Фридлендера у уводној студији не занима толико однос између описа и прецизнијег изгледа њихових референата, уколико постоје, већ начин на који се одвијају.³² Дакле, и поводом здања чије је постојање историјски осведочено, жижа анализе остаје у подручју текстуалног.

Фридлендер је апсолутно свестан дубине везе између књижевности и просторних уметности – која се шири и на разматрање (некада) у реалности постојећих архитектонских објеката с обзиром на писане документе чија су тема – јер и сам одмах на почетку књиге прави ограду тврдећи да му није била намера да се осетније упушта у такву врсту проблематике.³³ За ту одлуку извесно постоји више разлога. Спроведено истраживање тог типа би пре свега пореметило основни концепт монографије. Чињеница је да почетком 20. века резултати систематских ископавања нису достигли

²⁹ P. Friedländer, „Einleitung“, in: *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Teubner, Leipzig / Berlin, 1912, стр. 1–103.

³⁰ W. Bühler, „Paul Friedländer †“, *Gnomon*, 41, 1969, стр. 619.

³¹ P. Friedländer, „Die frühgeschichte des archaischen Heraion“, *Athenische Mitteilungen (Archäologisches Institut)*, 34, 1909, стр. 69–79.

³² У области архитектуре, такав поступак се примењује при осврту на редове посвећене пирамидама код Херодота, као и Јерусалимском храму и Иродовој палати у списима Јосифа Флавија. Расправа о овим грађевинама ослања се на питање начела узастопности и истовремености унутар описивачког поступка и његовим односом са приповедачким током у самим делима. Погледати: P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, стр. 34–35, 41–42.

³³ *Исто*, стр. IV.

ниво који имају данас, то јест о многим делима још није било довољно археолошких података. Њихова тадашња оскудност косила би се са приличном свеобухватношћу и систематичношћу које красе Фридлендерово дело. Са друге стране, у време када оно излази из штампе, корпус античких текстова већ је највећим делом био приређен и познат.

У том правцу, у први план је стављен критеријум академске компетентности: „Што се коментара тиче, треба напоменути да га је писао један филолог, који је лаик у питањима архитектуре.“³⁴ Задатак филолошког рада – тврди Фридлендер – јесте и да обезбеди поуздан темељ на кога друге дисциплине, попут историје уметности, могу да се ослоне. Иако не обухвата све архитектонске описе из грчке и римске антике, Фридлендерова монографија је изразито корисна за њихова даља истраживања, због тога што указује на одређене описне поступке који су током времена усвајани и преношени, невезано да ли се ради о приказу фиктивних или стварних грађевина.

У истом периоду и на пољу студија периегесе учињен је осетан напредак. Значајну улогу у њеном проучавању имао је Ђорђо Пасквали (1885–1952). Његов главни допринос у том пољу јесте исцрпни чланак „Паусанијина књижевна форма“.³⁵ У њему се излажу особености периегетске литературе, коментаришу њени главни представници, њихов међусобни однос и тражи се њено порекло. Не треба заобићи ни одредницу „периегеса“, писану за *Италијанску енциклопедију*, која представља ехо и синтетичан приказ поменутог чланка.³⁶ То нису једина Пасквалијева дела у којима су осветљени антички списи који садрже описе архитектонских објеката и референце на њих.

Једно од њих је свакако и *Живот Константинов* чији је аутор Еусевије из Цезареје. Пасквали се детаљније бавио и поезијом Катула и епистографијом Григорија из Нисе, коју је приредио и објавио. Дела оба аутора садрже екфрасе грађевина световне природе, којима је и посвећена истраживачка пажња. У том тематском подручју, Пасквалијев приступ је базиран на поређењу књижевних текстова, али му није стран ни гест којим се фиктивном архитектонском објекту тражи аналогија у стварности песниковог света.

Угледни универзитетски професор у Фиренци и Пизи, потписник *Манифеста антифашистичких интелектуалаца* и академик, Пасквали је био један до пионира у увођењу новог приступа у студијама антике. Уместо „вертикалне“ организације дисциплинарних истраживања, карактеристичне по већој раздвојености настојања археолога, филолога и других стручњака, залагао се за „хоризонталну“, засновану на јединству проблема којим се у ствари скупа баве.³⁷ У чланку о периегетској књижевности, када креће да је разматра у контексту аутопсије, ипак на једном месту за себе каже „ја, не-археолог“³⁸. Та изјава сродна је Фридлендеровој о сопственом лаицизму по питању архитектуре. Чини се несумњивим да су обојица филолога поседовали прилично знање о античкој уметности, те поред професионалне честитости,

³⁴ Исто, стр. III–IV. Одмах у продужетку додата је реченица која почиње са: „Али је лаик такође био и песник...“. На истом месту, у предговору књиге, изражена је захвалност и једном историчару уметности за помоћ у њеној изради. Ради се о Оскару Вулфу, који се и сам бавио описима везаним за ранохришћанску архитектуру. Погледати: O. Wulff, „Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis“, *Byzantinische Zeitschrift*, 30, 1929–1930, стр. 531–539.

³⁵ G. Pasquali, „Die schriftstellerische Form des Pausanias“, *Hermes*, 48, 1913, стр. 161–223.

³⁶ G. Pasquali, „Periegesi“, у: *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, т. 26, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1935, стр. 751. Пасквали је приложио и посебне одреднице за ауторе који припадају овом књижевном жанру, као што је Полемон из Троје („Polemone di Plio“, т. 27, 1935, стр. 617).

³⁷ G. Devoto, „Giorgio Pasquali“, *Belfagor*, 8, 1953, стр. 177.

³⁸ G. Pasquali, „Die schriftstellerische Form des Pausanias“, стр. 161.

у њиховим изјавама пре треба тражити посредно указивање на смер у коме ће се кретати њихов интелектуални рад.

Са друге стране Атлантика, Гленвил Дауни (1908–1991) паралелно је својом биобиблиографијом, проучавјући античке екфрасе и периегесе, оставио снажан печат у тој области. Згодно је кренути од енциклопедијске одреднице „Екфраса“, у којој су обједињени њени теоријски аспекти који се проналазе у теорији беседништва и конкретни случајеви из књижевности и реторике.³⁹ Из овог лексиконског чланка, чији се предмет сужава на свет уметничких дела, приметна је ауторова наклоност ка описима градитељских остварења. Укупно гледано, Даунијево дело карактерише максимално искоришћавање потенцијала описа грађевина са циљем промишљеног и опрезног пројектовања њиховог референта на урбану стварност грчког Истока, примарно касноантичке епохе. У његовој жижи занимања били су Газа, Цариград и, изнад свега, Антиохија.

Даунијево истраживачко интересовање нарочито је нагињало ка репрезентативним архитектонским остварењима од којих данас не постоји никакав траг на месту где су се налазила. У питању су грађевине попут Диоклецијанове палате у Антиохији и цркве Св. Апостола у Цариграду. Без ригорозне анализе релевантних писаних извора, немогуће је приступити објектима који услед радикалне физичке одсутности настављају да провоцирају машту историчара архитектуре.

Своја проучавања Дауни је спроводио у блиској сарадњи са универзитетским колегама. Учествовао је у ископавањима Антиохије током тридесетих година 20. века, којима је руководио Универзитет Принстон, коме је припадао. Након Другог светског рата, у коме је био члан *Програма за споменике, лепе уметности и архиве* (MFAA), чији је циљ био очување културног наслеђа подложног разарању у областима захваћеним сукобима, на Харварду, са двојицом колега стручњака за историју уметности и архитектуру, ради на пројекту реконструкције постјустинијановског изгледа цариградских Св. Апостола.⁴⁰ Текстуралном анализом описа таквих несталих грађевина, али и тражењем типолошких сличности са онима сачуваним, могуће је дати релативно прецизан изглед њихове спољашњости и унутрашњости, и испунити празнине у покушају сагледавања потпуније топографије античких градова.

Уз збиља бројне научне прилоге посвећене историји и теорији архитектуре, преводилачка делатност заузима битно место у Даунијевом академском прегалаштву. Отвара уводом и прати коментарима своју верзију Либанијеве *Беседе у славу Антиохије*, сарађује у превођењу Прокопијевог периегетског списка *О грађевинама* на енглески језик, преводи и тумачи архитектонски релеванте редове из Хориквијевог екфрасе цркве Св. Стефана у Гази.⁴¹ Укупно је у дугом континуитету допринео разјашњавању касноантичке архитектонске терминологије.⁴² У свим радовима такве врсте,

³⁹ G. Downey, „Ekphrasis“, у: T. Klauser (ур.), *Reallexicon für Antike und Christentum*, т. 4, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1959, кол. 921–944.

⁴⁰ M. Mullett, R. Ousterhout, „The Holy Apostles: Dumbarton Oaks Symposium, 24–26 April, 2015“, *Dumbarton Oaks Papers*, 70, 2016, стр. 325.

⁴¹ Упутне су, барем из два разлога, следеће речи Ерла Болдвин Смита: „Тешко је замислити како би одређени одељци ове студије били написани, да није било помоћи и сарадње Гленвила Даунија, чије је широко знање византијске књижевности и начина употребе архитектонских термина на грчком омогућило да се велики део суштинских доказа заснује на текстовима.“ E. Baldwin Smith, *The Dome: A Study in the History of Ideas*, Princeton University Press, Princeton, 1950, стр. VII.

⁴² G. Downey, „On Some Post-Classical Greek Architectural Terms“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 77, 1946, стр. 22–34, „Constantine’s Churches at Antioch, Tyr and Jerusalem (Notes on Architectural Terms)“, *Mélanges de l’Université Saint-Joseph*, 38, 1962, стр. 189–196.

преводиолачки акт није сводив на пуку замену речи једног језика речју другога, већ увек подразумева и експертско тумачење иначе веома замршене материје и термина са двосмисленим значењем.

Извесно је да Фидлендер, Пасквали и Дауни нису једини аутори који су оставили битан траг у области студија архитектонских екфраса и периегеса, али се ради о делима у којима је њихово истраживање задобило систематичну и зрелу форму. Сва тројица припадају једној генерацији која је стварала у време успона тоталитарних идеологија и била обележена искуством Другог светског рата. Увидом у методологију приступа проблемима који су их заокупљали, да се приметити окренутост ка заједничком раду и залагање за жив дијалог дисциплина, као основама за поуздане истраживачке резултате и свеобухватније и разуђеније закључке.

Квалитет њихових библиографија (које овде нису у потпуности изложене, јер за то није прилика, нити је такав циљ постављен) и, последично, њихова трајност и актуелност, речито говоре да се бављене датом материјом на другачији начин нужно мора завршити редукционизмом који неминовно оштећује иманентну јој вишедимензионалност. Због тога, како би се дубље и целовитије продрло у садржај античких описа и пописа грађевина, препроучљиво је па и за такав подухват неизоставно да историчари и теоретичари архитектуре благонаклоно користе податке, стручне судове и сазнања који долазе из поља археологије, реторике и студија књижевности.

У Србији, на београдском Филозофском факултету, чланови Одељења за класичне науке трансгенерацијски су развили проучавање екфраса и приближили их домаћој стручној и широј јавности. Настављајући истраживања која је покренуо Мирон Флашар, Војислав Јелић је – поред у књигу преточене докторске дисертације *Стерија и Квинтилијан* – објавио прилоге које се у целисти или делом баве теоријом описа.⁴³ Затим је изашла из штампе и магистарска теза Душана Поповића, која, уз превод Хермогенових беседничких вежби и њихове латинске верзије, доноси, између осталог, и поредбени осврт на њих.⁴⁴ Са друге стране, на Одељењу за историју уметности, све више почиње да се отвара простор за продорнију инкорпорацију садржине текстова екфрастичког и периегетског типа у студије архитектуре.⁴⁵ У питању је тенденција осведочена и друге у оквиру Универзитета у Београду, на Архитектонском факултету.⁴⁶ Такав заокрет – удаљавање од тзв. „примарног“ извора у правцу „секундарног“, од самих грађевина ка писаних трагова о њима – може, дакле, да буде врло плоносан поступак.

⁴³ В. Јелић, „Опис као поетско-реторски топос (Уз Стеријину Реторику)“, *Летопис Матице српске*, 154, 1978, стр. 761–772, *Стерија и Квинтилијан*, Матица српска, Нови Сад, 1988, стр. 206–215, *Проучавањата ретора Афтонија: припремне вежбе за беседнике*, Матица српска / Српска академија наука и уметности, Нови Сад / Београд, 1997, стр. 15–24.

⁴⁴ Д. Поповић, *Хермогенове и Присцијанове припремне вежбе за беседнике*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 104–106.

⁴⁵ И. Стевовић, *Византијска црква: образовање архитектонске слике светости. Преиспитивања, проблематика и перспективе проучавања византијске сакралне архитектуре*, Еволута, Београд, 2018, стр. 128–146.

⁴⁶ На том трагу, начелно се чине разложним речи Владимира Мака из „Увода“ књиге у којој се, између осталог, разматрају дела описног карактера: „*Budući da se u pisanom obliku iskazivanja ideja, više nego u likovnom, može tačnije odrediti pojava pojmova i misaonih struktura značajnih za identifikaciju estetičkog mišljenja, istraživanje u našoj raspravi usmereno je na analizu tekstova.*“ V. Мако, *Estetičke misli o arhitekturi: doba antike*, Архитектонски факултет, Београд, 2011, стр. 7. Наравно, овакав методолошки приступ, којим се не узима у обзир толико однос између грађевина и њихових текстуалних сведочанстава, оправдан је за студију која се превасходно бави естетиком. Од истог аутора погледати и *Estetičke misli o arhitekturi: srednji vek*, Архитектонски факултет, Београд, 2012.

Систематске студије периегетике код нас су, чини се, имале мање благонаклону судбину.⁴⁷ У том корпусу, као издвојено и јединствено, Паусанијино дело јесте изузетак. Превод на српски језик *Описа Хеладе* употпуњују и прате археолошки коментари Александрине Цермановић Кузмановић, чиме не само што су појашњења и градитељска остварења која се спомињу у изворном тексту, већ се на ширем плану изнова показује плодност резултата заједничког рада стручњака за античку филологију и археологију. Међутим, треба додати да су у погледу списка периегетске природе посебно разматрани одељци из њих који се осврћу на данашње јужнословенске земље и доприносе сазнању о градитељским остварењима на тим територијама.⁴⁸ У сваком случају, пред истраживачима списка који имају карактер водича и даље се протеже дуг пут.

Архитектуру далеко од тога да чине само грађевине по себи, јер се она нужно састоји и од речи и записа. С обзиром на велику временску удаљеност античке епохе од данашњег тренутка, многе које јој припадају физички су већ нестале или су од њих остали тек оскудни материјални трагови у простору. Стога, њихови описи представљају једну од главних врста сведочанстава којима се о њима располаже.⁴⁹ Чак и када архитектонски објекти нису у потпуности нестали, оно што је саопштено или написано о тим здањима значајно осветљава више њихових аспеката који нису видљиви голим оком. Историчари и теоретичари архитектуре обилато су се позивали на писане изворе о њима – укључујући и сачуване одељке дескриптивне природе – и одатле црпели закључке о ономе чиме су се бавили.

Читалац екфрастичких и периегетских списа претвара се у гледаоца или путника док се креће по њима. Оно што у таквим тренуцима треба имати у виду јесте да њихови аутори нису на чисто неутралан начин описивали грађевине, већ се у истом чину подразумевало и тумачење њиховог предмета. У том правцу, и сваки накнадни приступ делима која садрже описе, подразумеваће у себи и један интерпретативни акт, којим би се покушао што разумљивије и прегледније дати и представити њихов, често веома сложено и замућено изложен, садржај. Таквим методским поступком настоји се избећи додатно удаљавање од обриса референта који се описује, потенцијално присутно у опису описа. Управо супротно, кроз исти чин ће се тежити ономе ка чему су речи античких писаца упућене или са чиме стоје у евентуалном односу.

Данас је уобичајено да се, када се каже екфраса, мисли на опис уметничких дела. То је ипак сужено и искључујуће одређење новијег датума.⁵⁰ Ни периегетика не обухвата само њих. У античким приручницима у којима се теоријски обрађују екфрасе, уметничке творевине се не спомињу као један од њених основних предмета, који се крећу од непокретних објеката до акција и процеса. У нововековним реторским уџбеницима

⁴⁷ О краћем прегледу периегетске књижевности, „оне која се бави описивањем градова, земаља и њихових знаменитости“, погледати: Милош Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, Београд, 1971², стр. 689–690, 739.

⁴⁸ Уско усредсређене студије као што су Ј. Калић, „Прокопијева Арса“, *Зборник радова Византолошког института*, 27/28, 1989, стр. 9–17. и А. В. Поповић, „Procopius' Pontes: One or Two Trajan's Bridges?“, *Старинар*, 53/54, 2003/2004, стр. 255–261. Прокопијево дело *О грађевинама* значајно је јер представља и књижевни извор за поистовећивање локалитета Царичиног Града са Јустинијаном Примом. Погледати: В. Bavant, V. Ivanišević, *Ivstiniiana Prima – Caričin Grad*, Francuski kulturni centar u Beogradu, Arheološki institut, Beograd, 2003, стр. 45.

⁴⁹ Са друге стране и обрнуто, постоје и она градитељска остварења антике која су у одређеној мери сачувана, а да о њима нема писаних извора која су им више или мање савремена. У таквим случајевима, њихова *imago* нужно преузима истраживачко првенство и стаје уместо *scripta*. О том проблему и његовом третману погледати: I. Stevović, *Praevalis: obrazovanje kulturnog prostora kasnoantičke provincije*, Друштво arheologa Crne Gore, Podgorica, 2014. (нарочито поглавље „Slika, prostor, istorija“, стр. 11–49).

⁵⁰ R. Webb, „*Ekphrasis* Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, *Word & Image*, 15, 1999, стр. 7–18.

укључују се као легитимна тема описивања и дела различитих врста уметности – Стерија и Малетић су доказ – али тек у академским проучавањима током 20. века долази до изједначавања с почетка параграфа. Томе сужавању одлучно су својим радовима допринели Фридлендер, Дауни и други аутори.

У таквом сводилачком заокрету нема ничега по себи негативног или неверства дефиницијама које би због своје старине требало да имају и даље неоспоран ауторитет међу проучаваоцима грчко-римске антике и европског културног наслеђа. Једноставно је уочено да та писана традиција даје довољно материјала да се установи једно посебно подручје истраживања различитих интересовања које би обухватило описе уметничких објеката и, уже гледано, архитектонских остварења.

Реторика и топографска екфраса

Прва појава кованице *ἐκφρασις* проналази се у реторском регистру. Штавише, у њему није забележена само као постојећа, већ означава један од битних појмова теорије беседништва. Списи о реторици садрже и језичке еквиваленте термина „екфраса“ и референце на појмове са њим непосредно повезане. Ради се о делима попут Аристотелове *Реторике*, *Реторике упућене Херенију* и Квинтилијановог *Образовања говорника*. Дефиниција екфрасе изложена је у *Припремним вежбама за беседнике*, приручницима који су задобили битну улогу у античком образовном систему, обликованом у хеленистичко доба и одржаваном током периода Римског царства, али и у Византији.⁵¹ Број сачуваних, али и само по аутору познатих, уџбеника ове врсте сведочи о важности која им се придавала. Припремне вежбе (*προϋμνάσματα / praeexercitamina*) су се пажљиво проучавале и упражњавале током средњег нивоа образовања, уз студије класичних књижевних дела и граматике, али и вишег, напреднијег, ступња, у коме су средишње дисциплине биле реторика и филозофија. Како на грчком Истоку, тако и на латинском Западу.

Најстарије сачуване припремне вежбе написане су средином првог века нове ере и њихов аутор је Елије Теон. Како се види из његовог приручника, извесно је да он није први који је настао. Међу њима, вежба која је овде од интереса дефинисана је на следећи начин: „Екфраса је описни дискурс који упечатљиво предочава предмет који се показује.“ (*Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.*) (Theon, *Progymn.* VII, 66, 7–8) Она може да има различите предмете и у наставку се наводе жива бића (људи и животиње), догађаји (попут рата или земљотреса), места (као што су острва и градови) и доба (лето, празници и слично). Као илустрација дати су примери црпљени из различитих канонских аутора, међу којима су Хомер, истакнут као узор за портретисање лица, и Херодот, за животиње (нилски коњи, крокодили, ибис). Укупно гледано, тематика екфрасе обухвата и творевине, које као такве заузимају одређено место у простору обликујући га, и процесе, који морају да имају превасходно временску форму.

Две главне одлике екфрасе су јасноћа (*σαφήνεια*) и живописност (*ἐνάργεια*).⁵² Њима се изазива учинак на слушаоца, невезано шта је рефернт беседе који се настоји изложити на такав начин. Када се описују предмети какви су лица или места, препоручује се да се полази од онога што је лепо, корисно и пријатно код њих. Све су то потенцијални атрибути и једне грађевине, али и основа за грађење њене екфрасе. При крају одељка о овој вежби, Теон даје савет да није препоручљиво описивати непотребне детаље.

⁵¹ Н.-И. Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Éditions du Seuil, Paris, 1965, стр. 243–264.

⁵² Оба термина имају дугу књижевну и реторску традицију. Придев *ἐναργής* још је присутан у еповима *Илијада* и *Одисеја*, где значи „видљив“, „оно што се указује“ (*Il.* XX, 131; *Od.* XVI, 161). Потом се код Херодота јавља и у прилошком облику, у смислу „очевидног“ (*Hdt.* VIII, 77, 1). Са друге стране, јасноћа је битан појам у Аристотеловој *Реторици*. У њој је дефинисан као једна од главних стилских одлика добре говорничке прозе (*Arist. Rhet.* 1404b). Ако је говор *ἀσαφής*, то јест нејасан, он не може да испуни своју функцију. Са јасноћом је у вези и сликовито изражавање, као особина отмености говора, којим се ствари живо приказују и доводе „пред очи“ (*πρὸ ὀμμάτων*) (*Arist. Rhet.* 1410b; 1411b). Аристотел подсећа да није довољно само знати шта треба да се каже, него и начин на који то ваља учинити.

За разлику од свих других античких приручника са припремним вежбама, Теонов садржи дужи увод у главни део текста посвећен свакој од њих понаособ. Он је занимљив не само због те чињенице, него и због одређених делова његовог садржаја, у коме се проналазе редови значајни за разумевање порекла живописног описа као вежбе. Ту је са правом речено да су многи аутори из прошлости користили екфрасу. Посебно је потцртано да је њена употреба честа код историчара. Међутим, из наведеног се види да то није случај само код њих, јер се помиње и Платонов *Тимај*.

Што се тиче илустрација које долазе из света архитектуре, пружен је пример Херодотовог описа седам цикличних зидова Екбатане (Hdt. I, 98, 3–5). При крају Теоновог увода закључено је да упражњавање припремних вежби није само потребно онима који планирају да се баве беседништвом, него и будућим песницима и историографима. Ретор из Александрије сматра да су *προϋμνάσματα* темељ сваког облика дискурса. Ово запажање је битно из разлога што се њиме изричито указује да постоје незанемарљива дисциплинарна преклапања између реторичког поља и, са друге стране, песништва и историографије. Јер, како ће се видети, не само што је реторика црпела инспирацију из песничких и историографских дела прекласичне и класичне епохе, она ће у знатној мери дати обресе касноантичком песништву и историографији.

У припремним беседничким вежбама приписаним Хермогену дата је дефиниција екфрасе која је потпуно истоветна Теоновој. У овом приручнику с почетка трећег века стоји да постоје описи лица (поново је исти пример преузет из *Илијаде*), појава, догађаја, места (попут лука и градова), доб̄а „и многих других ствари“ (Hermog. *Progym.* X, 22, 10). Начин на који је Хермоген завршио набрајање њених предмета показује да она нема строго одређени тематски оквир. Битно је само постићи следећи учинак: „Наиме, потребно је створити такав начин изражавања, који ће се, преко слушања, приближити самом гледању.“⁵³ (X, 23, 10–11) И у Хермогеновом приручнику, као што је то претходно учињено код Теона, наводи се да постоји и опис мешовитог типа, то јест онај у којима се истовремено обрађују барем две од наведених категорија. Таква екфраса би била она где се, на пример, описује обала у пролеће. У њој би, дакле, били обједињени *τόπος* и *καίρος*.

Хермоген понавља две, већ наведене, главне одлике екфрасе. Са друге стране, када се осврће на атрибуте на које би се ваљало усредсредити при изградњи описа у чији предмет улазе и места, он такође наводи лепо и корисно, али за разлику од Теона, уместо пријатног истиче да се треба усмерити ка ономе што би било необично, парадоксално. Уочена, таква евентуална одлика предмета представља додатни изазов беседнику и пружа основу за стварање вербалне слике која је у стању да привуче пажњу слушалаца и подстакне њихову уобразиљу.

Аутор следећих сачуваних припремних вежби за беседнике, датованих у период између друге половине четвртог и почетка петог века, јесте Афтоније, Либанијев ученик. Уз давање исте дефиниције екфрасе, каква је изложена код Теона и Хермогена, сада већ утврђен репертоар њених могућих тема проширен је додавањем биљака. Такође, направљена је подела на једноставне и сложене екфрасе. Првој врсти припадају оне које су усредсређене само на једну категорију, док их друге комбинују. Заправо, сложени описи о којима говори Афтоније, јесу исто што и описи мешовите природе, које проналазимо код Теона и Хермогена.

⁵³ Д. Поповић, *Хермогене и Присцијанове припремне вежбе за беседнике*, стр. 57.

Посебно је вредна помена препорука у вези са екфрасом местā. Ретор из Антиохије каже да је нужно да се опише њихово окружење и оно чега има у оквиру њих, „треба пазити на оно што је споља, а у вези је са њима, и на оно што је унутра у њима садржано“⁵⁴ (Aphthon. *Progymn.* XII, 37, 13–14). Ако је то град, онда се даје опис његове околине и потом они елементи који га изнутра чине, од којих су један свакако и архитектонска остварења.

Након Афтонијевог, пети век доноси последњи антички у целости сачуван приручник и његов аутор је Николај. Одељак о вежби реторског описа је занимљив јер он својом структуром и садржајем делом одступа од претходно наведених уџбеника. Дефиниција екфрасе је у њему лингвистички и начелно идентична са до сада датим, једино се уместо атрибута *περιηρηματικὸς* ставља други. Међутим, објашњавајући дефиницијско одређење екфрасе, Николај тврди да је управо то што живописно (*ἐναργῶς*) представља свој предмет оно што је разликује од приповедања. Са друге стране, уопште није споменута *σαφήνεια* као њена одлика.

Поред набрајања већ утврђених предмета екфрасе и опаске да њена тема могу да буду разне ствари, као нови податак се наводи да њу могу да чине и уметничка дела (Nicol. *Progymn.* XI, 69, 4–11). Дакле, први пут је у одељцима приручника о овој вежби код Николаја изричито наведена и уметност као њена легитимна тематика, иако су таква дела почела да се појављују у књижевности и реторици пре него што је саставио свој уџбеник.

Као што је Афтоније учинио претходно, Николај у вези са просопографском екфрасом саветује поступност у описивању нечијег лика, односно да се физички делови који га чине третирају један за другим. Међутим, таква описивачка техника није резервисана искључиво за лица. Одатле, аналогично, проистиче да је ваљано, ако се описује једна грађевина, да беседник прилази једном по једном њеном елементу. Тиме – сматра Николај – говор добија на живости.

У складу са Аристотеловом поделом беседништва на три врсте, Николај примећује да је ова вежба корисна и за судско и за саветодавно и за свечано, јер је у различитим околностима подесна да изазове учинак који говорник жели да постигне. Такође је истакнуо да екфраса углавном чини део беседе, али да може да стоји и самостално. Заиста, постоји више реторских дела потпуно посвећених опису једног објекта. Што се тиче архитектуре, такав приступ проналази се код Лукијана, у декламативној беседи *Хипија или купатило*. У њој – како је примећено – ретор „говори очима“⁵⁵. Наведеним изразом ефектно и сажето је указано да се екфраса не обраћа толико уху, колико визуелној уобразиљи слушалаца.

Новина код Афтонија у односу на његове претходнике јесте додавање практичних примера за сваку вежбу уз њихово теоријско објашњење. Што се тиче вежбе описивања, пружена је топографска екфраса. Конкретно, читамо да су демонстративно описани „светилиште и акропољ у Александрији“ (Aphthon. *Progymn.* XII, 38, 3–4) (сл. 1). Како ће се убрзо видети, чини се да је наслов дат екфраси по себи проблематичнији од њеног садржаја.

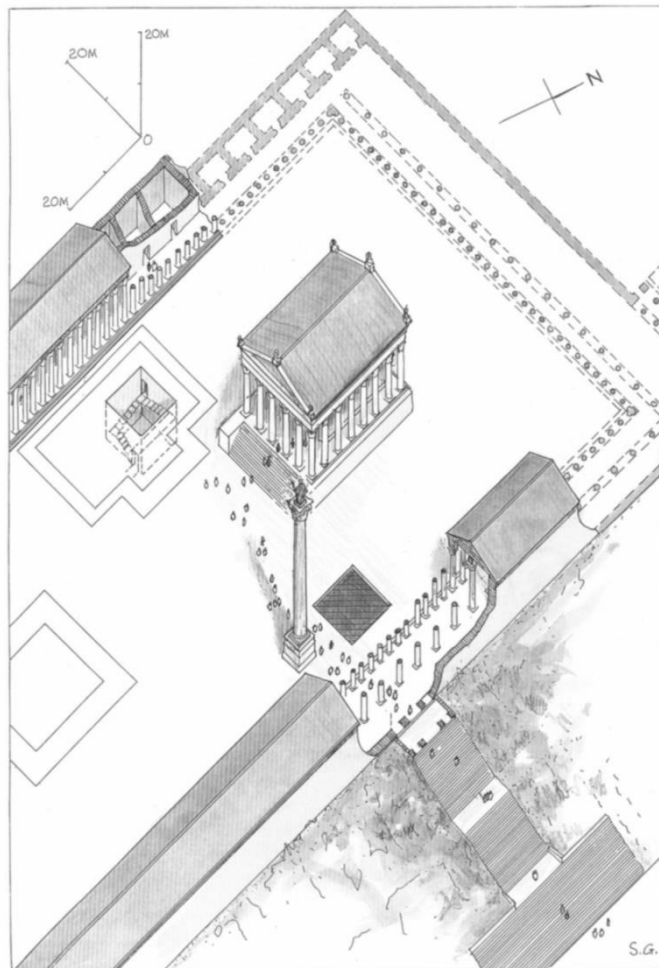
Прво је приказан положај овог сакралног комплекса, исказом да се налази на највишој тачки у граду. У том правцу, упоређен је са атинским акропољем. Потом је

⁵⁴ В. Јелић, *Програмска ретора Афтонија: припремне вежбе за беседнике*, стр. 141.

⁵⁵ Н. Piot, *Les procédés littéraires de la seconde sophistique chez Lucien: l'ecphrasis*, Francis Simon, Paris, 1914, стр. 65.

наведено да два пута воде ка њему, али и степениште са укупно 100 степеника. Оно се простире до пропилеја, окружених решеткастим вратима. Одатле се издижу четири огромна стуба који утврђују простор са засвођеном таваницом и разнобојним, мањим стубовима. Правоугаоног је облика и чине га тремови са свих страна, спојени двоструким ступцима на угловима. Унутар њих смештене су библиотеке и капеле. Таванице тих галерија имају златну декорацију, а капители стубова што их чине обложени су истим материјалом, али израђени од бронзе. Између њих налазе се једна грађевина, скоро у средини, два обелиска, извор и од свих највиши стуб.

Када Афтоније излаже објекте који чине овај свети простор, он их не именује прецизније. То, уосталом, и није приоритет једног реторског састава, али за истраживаче који би се предузели посла да га посматрају као историјски извор за извлачење релевантних података такав приступ несумњиво представља тешкоћу са којом се морају сусрести. За почетак, „акропољ“ о коме се говори у ствари је Серапеум, главно светилиште града на делти Нила. Стуб који се у дворишту издваја својом висином јесте Диокледијанов стуб, подигнут 298. године и он и данас ту стоји. Са друге стране, остаје проблем идентификације споменуте зграде. Да ли је то храм који се спомиње у наслову овог реторског састава? Оно што је извесно јесте да је Афтоније тако не назива.



Сл. 1. Серапеум у Александрији

(према: J. S. McKenzie, сл. 1)

У покушају доласка до верног изгледа Серапеума након његове обнове, коју је спровела римска власт као одговор на велики пожар из 181. године, научници су се

позивали и ослањали на Афтонијеву архитектонску екфрасу. Током ископавања његових остатака између 1894. и 1896. године, један италијански археолог је то чинио – како сам каже – „под вођством Афтонија“⁵⁶. Истражујући овај локалитет који се налази у кварту Ракотис, на југозападу града, био је уверен да се ради о особи која је својим очима видела Серапеум, пре него што је страдао 391. године од руке хришћана. У једној рецентној критичкој синтези укупних досадашњих археолошких истраживања овог градитељског комплекса изнесен је и детаљно образложен суд да је Афтонијев опис веома поуздан.⁵⁷ Међутим, потребно је потцртати да ретор изричито не спомиње централни објект светилишта, Сераписов храм. То је сасвим необична чињеница с обзиром на исцрпност екфрасе.

Афтоније је замислио свој опис Серапеума потпуно у периегетском маниру. Идући од споља ка његовој унутрашњости, степеништем води кроз пропилеје. Ушавши у комплекс, обилази тремове. Одатле прелази у његов средишњи простор и усредсређује се на објекте у њему. Напокон, излази из дворишта и спушта се ка ободу светилишта. Динамичним низом слика и репетитивних архитектонских елемената (степеници и стубови), јасним и кружно устројеним вербалним вођењем кроз простор, супротстављањем различитих боја (златна и бронзана), величина (просечно и огромно), чврстог и течног (камен и вода) – при томе остављајући недоречености које ће испунити уобразиља слушаоца или читаоца – укупно је произведен утисак живописности. Тако су и кроз реторску праксу примењени основно правило и метода екфрасе који су претходно препоручени у њеном објашњењу.

Ехо беседничких приручника које су састављали грчки аутори досегнуо је и римски свет. Присцијан, граматичар и ретор који је живео на прелазу петог у шести век, превео је Хермогенове *Προϋμνάσματα* на латински језик (*Praeexercitamina*). Пре свега, за термин *ἔκφρασις* понудио је еквивалент *descriptio*. Следи и превод већ утврђене дефиниције екфрасе: „*Descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat.*“ (Prisc. *Praeexercit.* X, 558, 24–25) Међутим, традуктолошки гледано, апсолутна еквиваленција за речи које означавају апстрактне појмове никада не постоји. Док је *σαφήνεια* преведена са *planities*, овај професор реторике у Цариграду је за *ἐνάρτυεια* одлучио да искористи две речи како би боље у други језик пренео њен смисао – *praesentia vel significantia* („упечатљивост и снага израза“).

Поређењем са оригиналом, закључак је да веће измене нису учињене, али вреди поменути две. Тамо где Хермоген ређа потенцијалне карактеристике објекта екфрасе, Присцијан оставља „корисно“, али уместо „лепог“ и „необичног“, ставља „добро“ и „похвално“ (Prisc. *Praeexercit.* X, 558, 32). Са друге стране, на месту где се грчки ретор позива на Хомера и наводи један његов стих, стављен је аутор *Енеиде* и пример из овог епа. То није чињеница који би требало да зачуди, с обзиром на Присцијанов однос према Вергилију и уопште то што припада латинском, а не грчком културном кругу.

Са друге стране, у Риму се већ у *Реторици упућеној Херенију*, додуше веома штуро, одређује фигура *descriptio*. Циљ њене употребе је јасно и убедљиво приказивање одређених призора (*Rhet. ad Her.* IV, 39, 51). Одатле се, ипак, може тврдити да она у начелу одговара улози екфрасе. Оно што је у реторским приручницима на грчком језику означено са *ἐνάρτυεια*, на латинском је у овом уџбенику – написаном током прве половине

⁵⁶ G. Botti, *L'acropole d'Alexandrie et le Sérapeum d'après Aphtonius et les fouilles*, L. Carrière, Alexandrie, 1895, стр. 6.

⁵⁷ J. S. McKenzie и др., „Reconstructing the Serapeum in Alexandria from the Archaeological Evidence“, *The Journal of Roman Studies*, 94, 2004, стр. 104.

првог века пре н. е. – са *demonstratio*. Тим термином је, дакле, обележен ефекат представљања речима неког предмета на тај начин да изгледа као да се налази пред очима (*ante oculos*) (*Rhet. ad Her.* IV, 55, 68–69). Према томе, његова дефиниција сагласна је са садржајем каснијих сачуваних припремних вежби за беседнике, почевши од Теонових.

Квинтилијан користи једну другу фразу када указује на појам екфрасе. У *Образовању говорника* спомиње се фигура *sub oculos subiectio* (*Inst. or.* IX, 2, 40). Одмах у продужетку се наводи да се њеном употребом чини да адресати пре виде, него чују оно што је предмет беседе. Римски аутор ту подсећа читаоца да се овим проблемом бавио раније у свом делу, наиме, на месту где је говорио о томе шта је *evidentia*. Када је разматра као вербални украс, Квинтилијан је одређује као одлику говора на основу које се ствари излажу као да се виде. Полазећи од сликовитих израза слушаоци су у стању да „очима духа“ (*oculi mentis*) продру у беседу (VIII, 3, 62). Такође, дат је савет да ће се већи утицај остварити на слушаоце ако се оно што се хоће пренети саопшти детаљније и поступно.

То нису једина места на којима се у обимном Квинтилијановом делу разматрају питања у регистру *sub oculos subiectio* и *evidentia*. Читамо да се ради утиска посредством уобразиље слике одсутних ствари могу приказати као да су стварно пред нама. Истакнуто је да помоћу *evidentia* или *inlustratio* пре изгледа да се нешто показује, чини очевидним, него да се заправо говори о томе. Квинтилијан додаје да се сматра да под живописан опис потпада и *descriptio locorum*, односно *τοπογραφία* (IX, 2, 44). Више пута у *Образовању говорника* казано је да је за *evidentia* еквивалент на грчкој језику *εὐάργεια*. Чак и да то није случај, из свега до сада изложеног такав закључак нужно се намеће.

Већ је речено да Присцијан две главне особине које би екфраса требало да има, а то су јасност и живописност, преводи на латински са *planities* и *praesentia vel significantia*. Квинтилијан на два места која се тичу очигледности као учинковитог беседничког прибегавања употребљава атрибуте *planus* и *significans* (IV, 2, 63; IX, 2, 44). Док су код писца *Образовања говорника* то споредни термини његовог техничког речника када се ради о теми евидентности, код аутора *Praeexercitamina* они ће, поименичени, доћи у први план.

Конкретне примере живописних описа Квинтилијан веома често преузима од Вергилија. *Енеида* је за њега извор примењених и успешних екфраса. Одмах се, природно, намеће поређење са грчким писцима реторских приручника империјалне епохе, који као властити трезор у широком замаху користе епско песништво, конкретно Хомерове стихове. То је још један доказ да је екфраса као таква широко примењивана у књижевности као фигура и пре него што је њен смисао рефлектован у текстовима теоријске природе и пре него што су јој дати име и прецизна дефиниција.

Из увида у *Реторику упућену Херенију* и *Образовање говорника*, термину *ἔκφρασις* у римској традицији одговарају *descriptio* и *sub oculos subiectio*. И *εὐάργεια* је, као једна од њених главних одредница, у латинској рецепцији различито превођена (*demonstratio*, *evidentia*, *inlustratio*). Терминолошко мноштво превода за ове појмове је чињеница која сведочи о динамичном развоју реторике у јавном животу Рима, вештине која је почела незауостављиво да се у њега преноси из грчких земаља још током другог века пре н. е.

Не појављује се термин *ἔκφρασις* само у корпусу реторске трактатистике. Он је присутан и код Еусевија, у делу *Црквена повест* (*Eus. Hist. Eccl.* I, 2, 2). Овај спис, иначе, доноси две архитектонске екфрасе, које представљају прворазредне историјске

документе за реконструкцију изгледа палеохришћанских цркава прве половине трећег века од којих није остао никакав физички траг, а које због тога нису мање важне.

Претходно се овај термин проналази и у једном спису који се не тиче толико реторике, колико историје као аутономне дисциплине. Ради се о Лукијану и његовом теоријски интонираном и полемички усмереном писму *Како треба писати историју* (Luc. *Hist. conscr.* 20). Његов аутор оштро критикује неумерене упливе реторике и поезије у подручје савремене му историографије. Овај осврт у облику писма из 166. године на рецентне радове посвећене римским ратним операцијама на Истоку, поред тога што доноси упутства како би једно узорно историографско дело требало да изгледа, истовремено на беспштедан начин изврга руглу њихове ауторе. Иронична је опаска да „Херодоти“ о којима је реч чак превазилазе своје претходнике, класичне грчке историчаре. Не само што се указује на банално непознавање Хомера или промашивање тачних позиција градова (на пример, Лукијанове Самосате, која се погрешно смешта у Месопотамију), него се и скреће пажња на присуство тоталне фикције у њима.

У тексту, иначе богатом архитектонским метафорама, казано је да историографију и енкомидију дели „велики зид“ (Luc. *Hist. conscr.* 7). Док је циљ историографског подухвата истинитост саопштеног, велики број аутора ласкајући историјску стварност мења лажним сликама. Међутим, истим потезом није начелно оспорен легитимитет употребе песничких и реторских елемената, јер су они на појединим местима, штавише, препоручљиви. Оно што се саветује јесте да историчари не би смели, попут песника, да падну у манију, митологизовање и врше хвалоспевна претеривања, будући да такви поступци иду против основног циља ваљане историографије, то јест верног и истинитог представљања властитог предмета. Историчар – сматра Лукијан – не сме да измишља, он као огледало мора да одрази облик ствари и одмах потом истиче да је историчарев задатак успео ако онај ко је чуо његове речи помисли да заправо види оно што је њима живописно описано.

Лукијан замера писцима историографских дела то што се у својим излагањима усредсређују на не толико битне ствари за њихову главну тему, чиме она нужно одлази у други план. Наведен је случај једног аутора који веома исцрпно описује различите објекте („све градове, ...“), троши „хиљаде речи“ на дигресије међу које спадају и *ἐκφράσεις* места, да се чини да не зна да изабере шта је суштинско за жанр у коме ствара (*Hist. conscr.* 19–20). (Како је већ речено, у сличном контексту и Теон, сигурно не без разлога, педагошки упозорава будућег беседника да се клони описивања онога што није од важности за предмет на који је усмерен.) Пошто се текст све време односи на писање о једном конкретном рату, Лукијан упозорава да опис објеката као што су утврде треба да одговара постављеној теми, а не да служи као изговор за извођење дужих реторских бравура.

У Лукијановој епистоли се, уз главни термин, проналазе и два основна атрибута из реторских приручника која прате екфрасу, а то су *σαφής* и *ἐναρτής*. Како је већ наведено, дата је и њена дефиниција која одговара оној из припремних вежби за беседнике, које су у то време – видели смо – извесно постојале. Спис *Како треба писати историју* сведочи о томе да је екфраса већ увелико чинила утврђени део историографског жанра, до те мере да је Лукијан морао критички да се позабави обимом и сврхом њеног коришћења. Према томе, он не захтева потпуно избацавање ове технике из историографског дискурса, већ се само залаже за њену умеренију и рационалнију употребу у увелико реторизованој историографији средине другог века.

Потребно је нагласити да анонимни аутор *Реторике упућене Херенију* и Квинтилијан вредност живописног описа у знатној мери виде у његовој употреби унутар судског беседништва. Међутим, како време буде одмицало, екфрасе ће пронаћи своје привилеговано место у другој врсти говорништва и постати топос свечаних беседа, које ће све више и одлучно узимати примат унутар покласичне и недемократске цивилизације грчко-римског света.

У реторским приручницима као вежба, поред екфрасе, постоји и, са њом уопште блиско везана, похвала (*ἐγκώσιον*). Док се код Теона искључиво говори да њен предмет јесу лица, код Хермогена је наведено да она може да обухвати не само лица, којима је додуше и посвећен највећи простор у његовом теоријском објашњењу, већ и животиње, биљке, планине и реке. Међутим, оно што је битније јесте да је изричито наведено да постоји и похвала граду и као пример је дата Атина.⁵⁸ Афтоније, потом, потцртава да је уз друге предмете могуће хвалити и места (*τόποι*) (Aphthon. *Prog.*, VIII, 21, 12–13), те у продужетку помиње пристаништа и вртове. У последњим сачуваним припремним вежбама за беседнике антике, Николај понавља да постоје енкомији живим бићима и неживим објектима, али не истиче посебно градове и места. О блискости енкомија и екфрасе пре сведочи Хермоген, када запажа да неки аутори нису уврстили опис у своја дела као посебну вежбу, јер је, између осталих, употребљаван и код похвале, те да нема толико разлога за њено самостално постојање. Другим речима, како би се што учинковитије нешто хвалило, згодно је живописно и јасно га описати.

Ἐκφρασις, као технички термин, али и глагол *ἐκφράζω*, присутни су у два реторичка трактата под насловом *Подела свечаног беседништва* и *О свечаном беседништву*, која се приписују Менадру Ретору. Њихова употреба, наравно, није строго резервисана за подручје које се тиче достигнућа архитектонске дисциплине, нити само неживих објеката. Међутим, у овим текстовима, који се датирају у последњу четвртину трећег века, често пута су коришћени управо на местима која се односе на грађевине.

У првом спису, у оквиру другог поглавља, један посебан одељак је посвећен питању како хвалити градове (Men. *Rhet.* I, 346, 26–I, 351, 19). То није једино место у античком корпусу у коме се указује на постојање овог енкомијастичког поджанра.⁵⁹ Аутор трактата препоручује да се прво опише положај града, потом његово порекло, постигнућа и, најзад, делатности његових становника. Одмах на почетку наведено је да енкомиј полису заправо представља синтезу похвале личности и похвале земљи. Док је од друге преузета категорија *θέσις*, која обухвата географску позицију града (његову климу, да ли је приморски или континентални, однос према рекама и планинама, али и другим градовима, итд), од прве, која се држи у част и живе и преминуле особе, преузете су остале три.

⁵⁸ Присцијан, наравно, у преводу мења име града и уместо Атине ставља Рим.

⁵⁹ Квинтилијан, век раније, поред уопште похвале местима (*laus locorum*) (*Inst. or.* IV, 3, 12) кратким потезом напомиње да се могу хвалити и градови. Менадар Ретор је у изношењу методе похвале града исцрпили од њега. И римски професор реторике наглашава да се енкомији градовима врше по узору на оне који се односе на појединачне особе (III, 7, 26). Претходно се у *Образовању говорника* напомиње да се похвале превасходно упућују личностима, али да је могуће да њихов предмет буду и друга жива бића, као и неживи ентитети. Под ове последње засигурно потпадају и архитектонски објекти, јер се након помена похвалних беседа градским целинама, наводи и то да постоји и енкомиј јавним грађевинама (*laus operum*) (III, 7, 27). Квинтилијан истиче следеће потенцијалне особине здања на које би беседник требало да се обазре: величанственост, корисност и лепота. Такође се саветује да се узме у обзир и њихов градитељ. Прва врлина, подесна је за храмове, а друга за градске зидине. О последње наведеној да се говорити за оба пружена примера.

Репрезентативни јавни објекти идеално су полазиште за *laus urbis*. Такве грађевине дају се подвести под поменуто одредницу „постигнућа“ (*επιτηδεύσεις*), јер оне представљају остварење градске заједнице и оличавају њен домет и етос.⁶⁰ Похвала граду ефектно се остварује живописним описом његових препознатљивих архитектонских објеката и укупно његовог изгледа.

Јединствен случај једног дела у коме се врши похвала градским целинама јесте Аусонијев *Редослед славних градова*. Ова реторична песма с краја четвртог века, састављена од епиграма, одговара упутствима која су претходно, у већој или мањој мери, дали Квинтилијан и Менандар Ретор. Аусоније представља и описује градске центре империје свог доба, од Рима до Бордоа. У посвећеним им стиховима, од градитељских остварења највише се потенцирају фортификациони системи, зидине које их бране. Међутим, од укупно њих двадесет, једино су детаљније приказани урбани пејзажи Милана и песниковог родног града.

Касноантички Медиоланум одликују безбројне прекрасне куће, тркалиште, покривено позориште, храмови, царска палата, раскошна ковница новца, кварт чувен по Херкуловим купатилима, колонаде (*Aus. Ord. urb. nob.* VII, 2–9). Бордо тог времена криволинеан правилан правоугаони облик, улице добро постављене, куће на исти начин усклађене, градске капије наспрамне једне другима у форми крста, Дивотина фонтана од парског мермера (XX, 13–35). Поред важних података који се овде проналазе, питање је колико је Аусонијев поредак градова објективан, јер су средишта источних провинција далеко мање заступљена, а нека уопште нису укључена. Према томе, упркос квалитету стихова, песникова класификација се показује као веома произвољна. Треба додати да Аусоније, као нехришћанин, не помиње ниједну цркву. У сваком случају, *Редослед* јесте парадигматично дело у коме је конкретизован садржај реторских приручника везан за похвалу градским целинама.

У другом, обимнијем, Менандровом трактату се за више врста свечаних беседа и саветује да се користе екфрасе града и грађевина у њему. Такав је случај са говором који се држи приликом нечијег доласка у полис. Ако је то римски гувернер, онда је препоручљиво описати град његовог рођења. Као део епилога даје се и пример где се гувернер назива „тврђавом“, а одмах потом се и полис представља фигуром персонификације, као фиктивна особа која би му се једногласно обратила: „Када би градови могли да говоре и узму облик жене, ...“ (II, 381, 13–15). За онога ко долази у град пожељно би било да у свој говор укључи и опис места где долази, као и његовог природног окружења, те се наводе гимназијуми, колонаде, позоришта, пристаништа, храмови унутар и око њега.

Са пронаведеном врстом говора, веома су тематски повезане још две, а то су беседе чији су предмет позивање некога у град и опраштање од истог. Код говора у коме се гувернер позива да посети град, а да у њему никада није био, даје се савет да се опише његова околина, као и он сâм, те, дакле, треба дати и *ἐκφρασις τῆς πόλεως* (II, 426, 20–21). Када се ради о беседи опраштања од града, требало би се похвално осврнути и на грађевине које завређују пажњу.⁶¹ Потом је препоручено да говорник, у случају да се опрашта од свог родног града, начини и екфрасу његових јавних архитектонских

⁶⁰ О овој категорији погледати: L. Pernot, „Les *topoi* de l'éloge chez Ménandros le Rhéteur“, *Revue des études grecques*, 99, 1986, стр. 36–37. Она обухвата различите дисциплине, попут реторике и уметности. Да је архитектура уметност заједнице и колективна активност из различитих углова показује зборник Р. Војанић, V. Ђокић (прир.), *Živeti zajedno*, Архитектонски факултет, Београд, 2019.

⁶¹ Аутор трактата тражи порекло ове беседничке врсте у Одисејевом говору при одласку са Алкинојевог двора и из земље Феачана. Погледати *Od.* XIII, 38–46, 59–62.

објеката. У обе епидеиктичке врсте инсистира се на указивању на лепоту физичког изгледа града и спомињу се грађевине и сакралне и световне природе, попут храмова, позоришта, купатила.

У препоруци како да се састави сминтијска беседа, након описивања саме свечаности посвећене Аполону, каже се да треба дати и екфрасу његовог храма. Овог пута Менандар Ретор износи детаље о методи приступа том објекту. Поред тога што ваља описати и природно окружење троадског светилишта Аполона Сминтијског, као и пружити податке о путу који води до њега, саветује се да се потенцирају његове димензије, кроз поредбу са акропољом и високим планинама, али и да се направи осврт на материјал од кога је саграђен. Такође, одмах у продужетку се као пример прави поређење са зидинама Вавилона и архитектуром Атине, као славним референтима.

Коначно, уз екфрасу, јавља се још један термин речника поетике и реторике повезан са њом, а то је *διὰ τὴν πόσιν*. У оквиру дела посвећеног давању упутстава за грађење беседе изасланика, то јест говору којим се представник неке градске заједнице обраћа императору у њено име, када одређена катастрофа погоди место из кога долази, каже се да је добро живо представити неприлику која га је снашла. Пошто се Менандар Ретор осврће на конкретни случај Александрије Троадске, он препоручује да се говорник, ради јачег учинка, претходно позове на славу Троје и некадашњу лепоту тог града. Правећи контраст, беседник би ваљало, употребом дијатипосе, да опише тренутну ситуацију града о коме преноси вест.⁶² Нарочито би требало да се осврне на оне погођене објекте од јавне користи, а о којима брину императори, као што су купатила и акведукти.

Оба реторска трактата дају моделе за угледање студентима беседништва. Поред неизоставног Хомера, у одељку посвећеном монодији означеног као „наш учитељ“, често се спомиње и Херодот, те се сматра корисним и садржај његовог извештаја о Египту. При томе, и један и други аутор наведени су као трезор за извлачење примера екфраса предмета и догађаја (II, 373–374). У том правцу, поново се види утицај класичних песничких и историографских дела на развој реторике. Са друге стране, у првом трактату нарочито се хвали Платон и његова извршност у прозном изразу. Више његових дијалога је споменуто, а међу њима је и *Критија*, који је од посебне важности за тему о којој је овде реч. Веома је занимљиво обиље позивања на Елија Аристида. Дела овога ретора из другог века служила су као један од главних узора аутору списа о свечаним беседама. У одељцима о енкомију градовима парадигматично се помињу његове *Беседа у Риму* и *Панатенејска беседа*, као и *Панегирик у Кизику*, у коме се описује Зевсов храм у том малоазијском граду.

Ако се сада аналитички приступи структури Аристидове *Панатенејске беседе*, уочиће се да она садржи све делове које Менандар Ретор наводи и препоручује да се укључе у свечане говоре у којима се славе градови. При почетку беседе описују се положај Атине и Атика. Аристид у том одељку посвећује више редова и мермеру који се вади са оближњих планина (извесно је да превасходно мисли на Пентелик) и који доприноси лепоти атинских храмова и других уметничких дела. После географског описа окружја Атине, следе делови о њеном настанку, подухватима, у које улазе

⁶² Знаковито је да и аутор *Реторике упућене Херенију* и Квинтилијан за пример живописног описа узимају случај несреће града (овог пута његово освајање и разарање). На античког човека таква сцена, било да се ради о природној непогоди или рату, несумњиво је остављала врло јак душевни утисак. Начелно, термин *διὰ τὴν πόσιν* је синониман са екфрасом. Погледати: G. Zanker, „Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry“, *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 1981, стр. 302–303.

колонизација коју је вршила и ратни подвизи, и достигнућима, којима су обухваћене њене институције.

Грчки ретор се осврће и на архитектонско наслеђе Атине. У том правцу, предмет похвале су њени неупоредиви храмови, али и објекти попут гимназијума и купатила, које красе надмоћна величанственост и раскош. У истом одељку истакнуте су „ризнице књига“ (Ael. Arist. *Or.* I, 354) као понос Атине (Хадријанова библиотека већ је била направљена у време када је беседа одржана). Аристид недуго потом упоређује Атину са другим градовима, што је техника коју касније препоручује и аутор трактата *О свечаном беседништву*. У односу на азијске градове који се поносе својим великим храмовима и луксузним купатилима, поново је истакнут изглед ових врста грађевина у Атини. Аристиду нису стране ни архитектонске и уопште просторне метафоре. На крају беседе, на трагу Платона, означава Атину као „пританеј мудрости“, и потом је хвали као врх, „акропољ“, Грчке (I, 401; 402). Тим фигурама сасвим јасно је поентиран Аристидов став поштовања према овом граду.

Методологија похвале граду, изложена у *Подели свечаног беседништва*, да се пратити и у конкретним беседничким остварењима насталим након што је овај трактат написан. Типичан пример таквог случаја је Либаније. У његовој *Беседи у славу Антиохије* приметни су сви елементи које је препоручио Менандар Ретор. Овај говор, одржан 356. године, као да је састављан на основу претходно изложених теоријских упутстава.

На почетку састава описан је положај Антиохије, као и поднебље у коме се она налази. Либаније назначавача да је земља старија од људи који је насељавају, па се прво на њој ваља задржати. Након тога следи део посвећен пореклу града, митолошке и историјске садржине, као и његовој даљој судбини. Он се развија од етиолошких прича до потпадања под римску власт. Оснивање и развитак Антиохије прате одељци беседе који се тичу активности и постигнућа њених становника. Друштвено уређење, врлине грађана, вештине које негују, њихова дела. На њих се наслања део у коме је дат опис изгледа града и ближе му околине (Liban. *Or.* XI, 196–271). Његов предмет захтева застајање и подробније разматрање.

Либанијев опис Антиохије замишљен је као периегеса кроз њу (сл. 2). У последњој трећини беседе ретор се претвара у водича. Либаније полази од североистока и креће се ка југозападу, усредсређујући се на Стари град, његове главне улице фланкиране колонадама. Затим води слушаоца, преко реке Оронт, у Нови град, који се налази на острву, опасан зидовима. На њему посебно место заузима Диоклецијанова палата и сходно томе дата је њена исцрпнија екфраса. Обишавши овај, северозападни, део града, Либаније се враћа преко реке, на други крај, у четврт Епифанију. Затим се *περιήγησις* усмерава ка ободима града и његовим предграђима. Нарочито је посвећен простор приградском насељу Дафне, кога поред различитих јавних грађевина, красе виле и „Алкинојеви вртови“ (XI, 236). Вођење се завршава низводно од Дафне, освртањем на луку у оближњој Селеукији Пијерији, изграђеној недалеко од ушћа Оронта у Средоземно море. Либаније, као нехришћанин, сигурно је имао разлог зашто је у својој беседи изоставио Златни октагон, једну од средишњих тачака тадашње Антиохије, кога је, претходно, ипак, описао Еусевије.



Сл. 2. Антиохија (према: G. Downey, 1961, сл. 11)

Ако, како је утврђено, енкомиј граду црпи топику из похвале личности, онда је – аналошки гледано – логично да се и монодија граду развије на основу жалбеног говора посвећеног преминулој особи. Речено на органицистички начин, као што постоји смрт човека, тако се одиграва и привремена или коначна „смрт“ градова. Узрок таквих догађаја може бити људског порекла, али и катастрофе другачије врсте, међу којима се нарочито истичу сеизмичке. У антици се није ретко дешавало да најлепше похвале градовима настану након што доживе такав ударац.⁶³ Када Аристид у *Монодији Смирни* беседи о њеној трагичној судбини, непосредно пошто ју је 178. године задесио

⁶³ О прегледу земљотреса на назначеном подручју: E. Guidoboni, A. Comastri, G. Traina, *Catalogue of Earthquakes In the Mediterranean Region up to the 10th Century*, Istituto nazionale di geofisica, Rome, 1994.

земљотрес са страховитим последицама, он описом пружа панораму овог јонског града и хвали урбану хармоничност која је постојала пре него што га је задесила несрећа. У говору, иначе пуном реторичких питања изазваних очајем, ниже јавне грађевине које су разрушене и нестале.

Да та врста природне катастрофе зна да изазове беседнички одговор на њу, доказује и Либанијева *Монодија Никомедији*, изговорена 385. године. Одмах на почетку Либаније се позвао на Хомера, што је знаковита чињеница, јер Менандар Ретор и каже да је Хомер оставио монодијску форму. На истом месту, беседник се пита да ли сме да прећути овај страхан догађај. То је мотив који је присутан и у уводу Аристидове *Монодије Смирни*. Реторско средство које се претвара у топос.

Опис главног града Битиније структуриран је антитетички. У дијахронијској перспективи, прво је приказан изглед Никомедије пре земљотреса и у тим одељцима истакнуте су јавне грађевине, попут већница, колонада, палате, храма, купатила и позоришта. Потом је тој вербалној слици суочен приказ којим је описан тренутак трагедије – обрушавање зидова и стубова, падање кровова, распадање позоришта, ширење пожара, ударац цунамија. Либаније се потом пита где су нестала градитељска остварења која је претходно истакао, али и хиподром „моћнији чак и од вавилонских зидина“ (Liban. *Or.* LXI, 17). Стабилност објеката у једном часу је изокренута и од њих су остале рушевине. Реторска контрапозиција два приказа у уобразиљи слушаоца неминовно производи јак визуелни учинак.

Када излаже о монодији, Менандар Ретор има на уму човека за чијим се нестанком жали. Другим речима, не говори да њен предмет може да буде и нешто друго осим људског бића. Међутим, оно што говори је да у оквиру ње треба дати и дијатипозу телесног изгледа преминулог. Како је могло да се види из датих примера, монодијских беседа о Смирни и Никомедији Аристиде и Либанија, *διτύπωσις*, односно упечатљиви опис физичког изгледа града без икаквих проблема заменио је исти такав опис покојника. Менандар Ретор такође саветује да би ваљало да монодија не узме пуно времена, јер ожалашћени због ситуације у којој се налазе не могу да трпе дуге екскурсе. И заиста, када се ова два говора упореде са њиховим енкомиијима Атине и Антиохији, одмах се примећује да имају знатно краћу форму.

У говорима похвала се не мора тематски односити само на град као целину, па унутар тог ширег оквира и на поједине грађевине у њему које завређују беседничкову пажњу. Читава похвална беседа може бити посвећена једном архитектонском објекту. Не само што постоје реторска остварења која потврђују у пракси ово запажање, него се и у *Подели свечаног беседништва* износи као начелна препорука таква стратегија: „Не треба да превидиш такође да целокупне теме могу да се пронађу у појединачном делу града. Говор може да се одржи поводом изградње јавног купатила, луке или обнове градске четврти.“ (Men. *Rhet.* I, 365, 20–23) Одмах у наставку ће се изнети једна беседа која одговара таквом приступу.

Аристидов *Панегирик у Кизику* типичан је пример окретања ка појединачној грађевини. Ова свечана беседа, изговорена 167. године, јесте похвала граду и колективном настојању његових становника превасходно кроз опис најрепрезентативнијег објекта кога има, Зевсовог храма, обновљеног и изнова освећеног након једног разорног земљотреса. Структура говора састоји се из већ наведених основних елемената у којима се огледа *genus demonstrativum*. Након осврта на митског оснивача Кизика, географски се позиционира град и описује његово окружење. Потом се хвали лепота његових грађевина, као и обичаји и врлине грађана који живе у њему.

Град је по посебности свог положаја упоређен са Тиром, јер нити је потпуно острво нити полуострво, а по неговању институционалне побожности са Атином. И у овој беседи Аристид посвећује пажњу вредности локалног мермера (вађеног са проконеских каменолома̄ недалеко од Кизика у Мраморном мору), када каже да је овај град украсио друге. Међутим, све до сада изложено јесте увод у високо реторизован опис монументалног храма. Поводом његове величине и материјала од кога је саграђен, примећено је: „Могло би се могло посумњати да ли је најзначајнији део острва премештен овде или је остао на свом месту.“ (Ael. Arist. *Or.* XVII, 17)

Похвала грађевини може да се састави и након њеног нестанка или тешког оштећења. Наравно, тон беседе се у том случају радикално мења. У *Монодији Аполоновом храму у Дафни* Либаније жали за светилиштем које је изгорело у пожару 362. године. Одељак који доноси драматичну вербалну реконструкцију ширења ватре у храму говори о мермеру и „снажним“ стубовима страдалим услед обрушавања запаљених кровних греда (Liban. *Or.* LX, 12). Данас на терену ништа није преостало од овог култног места политеистичке религиозности антиохијског предграђа и одмаралишта.

У сва четири приручника са беседничким вежбама као једна врста описа наведена је *ἔκφρασις τόπων*. Теон и Хермоген као њен предмет изричито укључују и градове. Унутар њих се отвара и издваја могућност за приступ појединачним архитектонским остварењима. Код Афтонија је дат пример описа једне урбанистичке целине, као дела града, што је поступак који је претходно као легитиман означио Менандар Ретор. У Николајевом приручнику су први пут споменута и уметничка дела као објекти које покрива вежба описивања.

Квинтилијан оно што одговара екфраси не назива вежбом, већ се код њега пре ради о једној фигури. Таква тврдња је утемељена из разлога што је техника живописног описа, где се одређени објекат настоји речима поставити пред очи (*ὕπ' ὄψιν / sub oculos*), постојала и пре него што је класификована као једна од припремних вежби у, релативно познијим, реторским приручницима. Међутим, у њима су – судећи по сачуваним списима – дати и утврђени њено име, дефиниција и теоријско објашњење. То је свакако био расветљујући, али ипак један *a posteriori* акт, јер је оно што је означено под тим именом било примењивано већ на самим изворима грчке и римске књижевности.

Λόγος περιηγηματικὸς и периегеса као књижевни жанр

Перигегетска књижевност је по својој природи у знатној мери описног карактера. Њен циљ је вођење кроз читав познати свет или његове одређене геоисторијске области.⁶⁴ Главна категорија на основу које се описује задати предмет јесте простор. Одатле структуром и садржајем таквих дела не управља темпорални критеријум, то јест излагање материјала на хоризонту тока времена, колико место на коме се проналази.

Не само што дела ове врсте садрже екфрастичке одељке у себи, они су по принципу описивања веома слични. Изнесено је да је екфраса у реторици дефинисана као *λόγος περιηγηματικὸς*. Већ се у том њеном одређењу види блискост са периегесом. Наведени вишезначни атрибут, приписан таквом дискурсу, поред описивања, подразумева и чин вођења којим се нешто показује. Пред екфрасе и периегесе постављен је и исти задатак – вербалним путем провести слушаоца или читаоца кроз оно што се настоји саопштити. Са те тачке гледишта у следећој тврдњи се открива један од темељних циљева текстова који су тема ове расправе: „Периегеса се јавља као превод једне маршруте у речи.“⁶⁵ Пренети *in parole* објекте који се сусрећу дуж зацртаних путања и забележити пропратне коментаре везане уз њих.

Термин *περιήγησις*, знаковито, први пут се проналази код Херодота, а исти је случај и са глаголом *περιηγεῖσθαι*. Док се наведена именица код аутора *Историје* односи на изглед нечега (Hdt. II, 73, 2), глагол у том делу преводи се са „провести“ (VII, 214, 1). Након Херодота, код Платона у дијалогу *Закони* наилази се поново, али ту овог пута означава „изнети у нацрту, уопштено описати“ (Plat. Leg. 770b). Као опис у облику вођења, *περιήγησις* је присутана у Страбоновом географском делу (Strab. II, 5, 18). Придев *περιηγηματικὸς* – истакнуто је већ – везан је за подручје реторске терминологије и као такав сусреће се од првог века у оквиру теоријског одређења екфрасе.

Обилнија употреба ове групе непосредно повезаних речи приметна је у прози другог века, код ретора Елија Аристида и Лукијана. Поред коришћења речи *περιήγησις* са значењем које има код Страбона, у *Римској беседи* на истом месту се употребљава и термин *περιηγητής* (Ael. Arist. Or. XXVI, 102). У њој се високо лаудативним тоном истиче да су Римљани заправо постали „водичи“ за све људе, јер су пространством свог царства омогућили путницима да буду *αὐτόπται*, да својим очима виде све што их интересује. Рим је устројио читаву екумену „као једну кућу“.

Код Лукијана у делу знаковитог наслова *Истините приче* проналази се термин *περιηγητής* (Luc. VH. II, 31). Овај пародични спис заправо изврће руглу она дела која – Лукијан тврди – одликује мноштво измишљених и фантастичних конструкција. Ту се проналазе, између осталих, личности као што су Хомер, Херодот и Платон. Одисеј је у овом делу означен као утемељивач и учитељ свих оних аутора који говоре измишљотине, Херодот као варалица који као такав прича неистине, а Платон је описан као онај ко одсутан живи у граду кога је измислио.

⁶⁴ Колико је термин *περιήγησις* двосмислен речито показује податак да је наслов Паусанијиног дела код нас преводен и са *Водич по Хеллади* (Сплит, 1989) и са *Опис Хеладе* (Нови Сад, 1994). Ниједно решење, наравно, није погрешно, али ни апсолутно прецизно.

⁶⁵ F. de Angelis, „Pausania e i periegeti: la giuridica antica sulla Grecia“, у: E. Vaiani (ур.), *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, Annali della Scuola normale superiore di Pisa, 4, 2, 1998, стр. 1–2.

У *Посматрачима* се изнова затичу глагол *περιηγεῖσθαι* и именица *περιήγησις* (Luc. Cont. I, 1; 22). У овом спису Харон напушта Хад, јер у радозналости хоће да обиђе Земљу и види како живе људи, у чему му помаже Хермес као његов водич. Са друге стране, *Разговори мртвих*, чија је тема вођење кроз подземни свет, садржи исти глагол (Luc. Dial. mort. XVIII, 1; XX, 1). Оба дијалога су, дакле, периегетски интонирана и баве се показивањем међусобно супротних светова.

У реторској традицији енкомиијастике империјалног доба модел периегесе је широко примењиван. Он је био нарочито погодан за похвале које се тичу градова и појединачних архитектонских здања, као протежних објеката. Либанијева беседа о Антиохији – како је показано у претходном поглављу – заснована је на вођењу кроз њу. Панегирички спис Прокопија замишљен је као вербални обилазак различитих делова Јустинијановог царства. Одатле овај текст дугује своју структуру колико географији, толико и реторици. Због обе исходне тачке у њему често провејава глагол *περιηγεομαι*. Штавише, употребљен је за квалификовање екфрасе Св. Софије (Proc. De aed. I, 10, 5). Провођење кроз цариградску катедралу у ствари јесте *mise en abyme* целокупног Прокопијевог пројекта.

На основу наведених места – од Херодота преко Платона, Страбона, Аристида и Лукијана до Прокопија – долази се до оквирних значења која носи наведена породица термина. *Περιηγεῖσθαι* подразумева „провести“, „водити“ и „описивати“, *περιήγησις* и „изглед“ и „опис“ и „вођење“, *περιηγητής* је онај ко показује, води, објашњава. Веома често, уместо једног преводилачког решења, не би била грешка ставити друго, њему комплементарно, којим би се нагласила она димензија која се губи у сваком чину опредељивања за једну конкретну реч.

У антици *περιηγητής* је био водич странцима, онај ко објашњава ствари везане за одређена места. Уочено је да његова функција има религијско порекло. У доба римске Грчке тим именом су називани и *ἐξηγηταί*, чија је служба још од прадавних времена била да објашњавају сакрално право, чуда, снове.⁶⁶ Локални водичи у *Опису Хеладе* редом се означавају управо тим термином. Лукијан их у исто доба назива *περιηγηταί* (Luc. Philosp. 4), што указује на тадашњу размењивост тих ознака. Према *Љубитељу лажи* приписују им се фабулозне приче, али је одмах у наставку примећено да слушаоци немају ништа против. У опсегу латинског језика, постоји њихов приближан еквивалент. Правећи једну песничку сцену обредне тематике, Лукан назива *monstrator* водича Римљанима у Троји (Luc. Phars. IX, 979). Он својим знањем показује и оно што се не види.

Периегеса се као књижевни жанр развила у два елементарна крака, који нису строго одвојени, што значи да између њих постоји значајно преклапање. Док је код првог нагласак стављен на географску тематику, код другог је пребачен на историјску и затим, још уже, на антикварну.⁶⁷ Међутим, у оба случаја топографска дескриптивност и просторна класификаторност остају главне одлике.

Њено порекло налази се у традицији јонске логографије. Унутар тог покрета, Хекатеј из Милета написао је географско дело насловљено *Περιήγησις*. У овом прозном

⁶⁶ Уп. S. Reinach, „Exegetae“, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, т. 2/1, 1892, стр. 883–886. и H. Bischoff, „Perieget“, *RE*, т. 19/1, 1937, кол. 725–726.

⁶⁷ Нуклеус такве поделе присутан је у L. Preller, *Polemonis Periegetae Fragmenta*, стр. 155–156. Погледати и: M. Bencker, *Der Anteil der Periegesis an der Kunstschriftstellerei der Alten*, F. Straub, München, 1890, стр. 1, F. Jacoby, „Ueber die Entwicklung der griechischen Historiographie und den Plan einer neuen Sammlung der griechischen Historikerfragmente“, стр. 66–68. и 84–85, G. Pasquali, „Die schriftstellerische Form des Pausanias“, стр. 188.

спису, који се познаје само кроз друге текстове, описан је Грцима читав знани свет на прелазу између шестог и петог века пре н. е. Подељен је у две књиге, од којих прва обухвата Европу, а друга Азију и Африку. Хекатејева периегеса доноси обједињену слику етнографског и топографског карактера различитих територија, народа и градова. Потом из ње, распадом глобалне представе, временом произлазе дела која се баве појединачним земљама.⁶⁸ Са друге стране, наставиће да се негује и екуменски опсег. Потпуно је сачуван *Опис познатог света*, кога је у стиху написао Дионисије Периегета.

Велики део Херодотове *Историје* периегетски је устројен. Такав приступ се односи на прве четири књиге, у којима се говори о азијским и афричким народима и њиховим земљама. Оне укључују и осврт на „чудеса“ која су се могла видети на тим просторима. Што се тиче описа градитељских остварења – која под њих потпадају – посебно су од значаја екскурси о Месопотамији и Египту.⁶⁹ Хекатејево дело и Херодотови *λόγοι* описног карактера били су толико далекосежни, да је на њиховим начелима заснована целокупна периегетска литература.⁷⁰ О томе у широком луку сведоче каснији списи који су у потпуности сачувани, као што су они чији су аутори Страбон, Пausанија, Лукијан и Прокопије из Цезареје. Они су овде излистани, јер се ради о групи дела такве врсте у којима је посебан нагласак стављен на опис градова и архитектонских објеката.⁷¹

На модерним језицима назив Херодотовог дела превођен је не потпуно прецизним решењем. Термин *ιστορίη* значи и „истраживање“. Оно се у античкој географији и историографији превасходно заснивало на аутопсији. Непосредним сведочењем, својим очима, доћи до чињеница и уверити се у њих. Уз сва ограничења са којима је овакав приступ лако могао да се сусретне, он је апсолутно био погодан за приступање градитељским остварењима.

Прва назнака употребе мотива аутопсије присутна је у хомерској поезији. Израз „очима видети“ у *Илијади* и *Одисеји* се појављује на местима када се одређена личност суочи са нечим чудесним, запањујућим (*θαῦμα*). Пошто та врста призора делује невероватно, није довољно рећи да су они виђени, већ се истиче да је неко својим очима видео такву сцену.⁷² Ако поменути израз, као песничка најава, изричито упућује на методолошко начело које ће се развити у Херодотом делу, иначе прилично везаном за епiku, још већи подстицај његовој афирмацији дошао је од Хекатеја. Неоспорно је да описивање настањеног света подразумева и виђене ствари. Будући да је грчка историографија проистекла из географије, сви описни делови код Херодота вуку порекло из јонске периегетске традиције.⁷³ Да се Хекатејева периегеса ослањала на

⁶⁸ F. Jacoby, „Ueber die Entwicklung der griechischen Historiographie und den Plan einer neuen Sammlung der griechischen Historikerfragmente“, стр. 88–89.

⁶⁹ У складу са поступком познатим као *interpretatio Graeca*, у периегетици су – по узору на Херодота – богови којима су инострани народи посвећивали храмове претварани у грчке, на основу извесних сличности које су делили. У наставку ће се за све такве наведене примере дати, ипак, њихова изворна имена. Промена је вршена на основу F. Mora, *Religione e religioni nelle storie di Erodoto*, Jaca Book, Milano, 1985 (конкретно, поглавља „L'identificazione di divinità“, стр. 81–101).

⁷⁰ G. Pasquali, „Die schriftstellerische Form des Pausanias“, стр. 187

⁷¹ Дионисијева *Периегеса* из другог века такође је позната у својој целости, али је од њих далеко више усредсређена на географију. Поред помињања различитих земаља и градова, садржи тек неколико референци на грађевине, и то сакралног типа, попут храма Хере Лациније код Кротонеа, Аполоновог у Делфима и Мардуковог у Вавилону (Dion. Perieg. *Desc. orb. terr.* 371; 444; 1007). Превођена је на латински језик, а једну од њених верзија урадио је граматичар Присцијан, који је превео и Хермогенове припремне вежбе за беседнике, међу којима је и екфраза.

⁷² G. Nenci, „Il motivo dell' autopsia nella storiografia greca“, *Studi classici e orientali*, 3, 1955, стр. 17–19.

⁷³ Исто, стр. 29.

аутопсију упућује и податак из *Историје* да је логограф боравио у египатској Теби (Hdt. II, 143, 1).

Херодот изричито указује на чињеницу да је примењивао аутоптичку методу. Разматрајући геоморфологију и хидрологију територије Египта, долазио је до података као *αὐτόπτης* (II, 10, 1; 29, 1). Усред приповести о тој земљи историчар из Халикарнаса напомиње да је излагао оно што је видео „властитим очима“ и да ће наставити да чини то тамо где буде могуће (Hdt. II, 99, 1). На епистемолошко првенство непосредног увида указује случај Лавиринта. Херодот пише да је имао прилику да прође кроз горњи ниво објекта. Међутим, у подземни му је било забрањено да уђе, те је био приморан да о њему сазна више посредним путем.

У једном од теоријских и програмских поглавља *Географије*, Страбон са поносом тврди да је обишао велики део екумене („оно што смо лично посетили“), али и да се у писању дела такве врсте треба служити подацима до којих су други дошли својом евиденцијом, као и да се поред ока ваља ослонити и на оно што се чује (Strab. II, 5, 11). На самом почетку периегетског списка *О сиријској богињи* Лукијан казује да је његова грађа настала из непосредног увида у изглед хијераполитанског светилишта („у вези са стварима о којим говорим, одређене сам видео својим очима“), да иза онога о чему ће се говорити, поред прича које је чуо од свештеника, стоји *αὐτοψία* (Luc. DDS, 1).

Паусанија често наглашава да познаје одређени предмет зато што га је видео, што је случај већ код вођења кроз Атину („Познајем такође друге ствари на атинском Акропољу, јер сам их видео...“) (Paus. I, 23, 7), али такође зна да направи ограду када то није учино. Описујући беведе Месене и поредећи их са другима, истиче: „Нисам видео ни зидине Вавилона, ни Мемнонове беведе у Суси“ (IV, 31, 5). У продужетку одмах додаје да ништа није ни чуо о њима од оних који су имали прилику да их посматрају. Панегирички водич Прокопије завршава тврдњом да је до информација о грађевинама долазио или као њихов „очевидац“ или на основу онога што је о могао да чује од оних којих су их видели (Proc. *De aed.* VI, 7, 18). Одавде је разложно закључити да је у читавој периегетици, која се развијала у дугом временском периоду, аутопсија била привилегована метода и неизоставни елемент.

У целости несачувана периегетска дела бројем далеко превазе она која нису имала ту срећу.⁷⁴ Полазећи од Хекатејевог, такви списи претрајали су само по насловима, кроз кратке цитате и позивањем на њих у делима других аутора, укључујући и периегета. Из њиховог обиља биће извучени они фрагменти у којима су бележена достигнућа архитектонске дисциплине.

На територији Египта, тачније у Хавари, откривен је папирус са редовима посвећеним опису Пиреја, датованом у трећи век пре н. е.⁷⁵ У њему се спомињу зидине атинске луке и светилиште Артемиде Мунихијске (*FGrH*, F 1). Овом фрагменту хронолошки је близак један посвећен истом граду, чији је аутор Хераклид Критик (*FHG* II, 59, F 1). Током кретања кроз Атину, периегета у делу *О градовима Грчке* истиче Дионисово позориште, Партенон, кога назива „Атенин храм“, Олимпејон, незавршен, и три гимназијска комплекса: Академију, Лицеј и Киносарг. Хераклид се одатле упућује

⁷⁴ Погледати попис дат у Н. Bischoff, „Perieget“, кол. 725–742. Упутне су и речи Мирона Флашара: „Сачувано нам је из периегетске књижевности старих Грка ипак само мало. То је велики губитак јер су књиге ове врсте садржавале много најразличитијих антикварних података.“ М. Ф. „Приповетка у Паусанијиним ‘Опису Хеладе’“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 38, 1990, стр. 299.

⁷⁵ U. Wilcken, „Die attische Periegesis von Hawara“, у: *Genethliakon (Carl Robert)*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1910, стр. 191–225.

према Беотији и у току путовања спомиње два Зевсова светилишта – Амфијаријског код Оропа и, касније, Актеонског на Пелиону. Спис *О Делфима* написао је Анаксандрида. У оквиру онога што је остало од њега проналази се ризница Брасиде и Аканћана (*FGrH*, F 2).

Судећи по расположивом материјалу, Полемон из Троје оставио је иза себе више периегетских дела од свих овде обједињених писаца. Међутим, упркос његовом ауторитету, ниједно није сачувано у целости. Међу њима су *О акропољу у Атини* у четири књиге, *О Осликаном портику у Сикиону*, *О делфским ризницама* и *Опис Троје*. Придодаван му је надимак „периегета“, што је и Страбон чинио (Strab. IX, 1, 16), из чије *Географије* се назире да је био критички усмерен и да се залагао за непосредан увид у материју која се проучава.

Полазећи од онога што је посредно познато о Полемоновим радовима, чини се да грађевине нису толико улазиле у подручје његовог интересовања. Пре су му служиле као оријентациона тачка у простору за приступање примарном истраживачком предмету. Тиме – јасно је – ипак није блокиран моменат осврта на градитељска остварења. Као и у *Опису Хеладе*, и код њега се проналазе Хераклеово светилиште („Киносарг“) у Атини, Зевсово у Додони, храм Диониса Колонате у Спарти, Херин храм и ризнице у Олимпији. Са друге стране, помиње она којих нема код Паусаније, попут светилишта Деметре Либијске код Арга и храма Аполона Сминтијског у троадској Хриси.⁷⁶ Штавише, забележио је архитектонске објекте који нису нигде друго споменути.⁷⁷ Полемоново дело, дакле, није ограничено на периегетику. Није му била страна ни тауматографија.

Хелиодор Периегета написао је дело *О акропољу*, које се састоји из 15 књига. Овај аутор и сам долази из Атине. Сачувани цитат из прве књиге (F 1) доноси податке о Пропилејима. У њему је речено да је њихова изградња трајала пет година, дат је износ утрошених средстава и податак да су имали пет улаза. Менекле или Каликрат (оба имена су забележена у изворима) творац је дела *О Атини*. Три његова фрагмента садрже референце на архитектуру (F 1–3). Када говори о Пиреју, помиње Афродисијон и пет колонада које окружују луку. На местима где се обрађује Атина, Осликани и Краљевски портик. Такође наводи да се Партенон називао и Хектатомпедон, због своје величине. У *Опису Сицилије* извесног Теофила (*FGrH* 573) речено је да постоји храм посвећен Палицима на овом острву. Лукијанов и Паусанијин савременик, Телеф, написао је текст *О Себастејону у Пергаму* у две књиге, као и *Периегесу* посвећену истом граду (Т 1).

С обзиром да се ради о веома кратким текстуалним траговима аутора који су припадали овом жанру, не може се поуздано ништа тврдити о структури дела из којих су пренесени. Она су махом произашла из хеленистичке епохе. Усредсређивањем на одељке из тог корупса у којима постоје референце на архитектонска здања, услован је закључак да су, од свих градова, остварења Атине била најзанимљивија писцима који су се њима служили. Са друге стране, већина наведених аутора оставила је дело које се бави градовима из којих потичу. То је засигурно случај са Анаксандридом, Хелиодором, Полемоном и Телефом. Таква пракса је сасвим разумљива и оправдана.

⁷⁶ J. G. Frazer, „Pausanias and his Description of Greece“, у: *Pausanias and Other Greek Sketches*, Macmillan, London / New York, 1900, стр. 135–146.

⁷⁷ Ламијин портик у Сикиону (*ποικίλη στοά*) (*FGrH*, F 14–15) и Полемархов у Флијунту (F 58). М. Angelucci, „Polemone di Ilio: fra ricostruzione biografica e interessi antiquari“, *Studi classici e orientali*, 49, 2003, стр. 176. Треба додати да другонаведени није споменут у спису који припада периегетском жанру.

Страбонова обимна *Географија* следеће је периегетско дело које захтева задржавање на њему. Скоро у потпуности сачувано, од трећег поглавља доноси описе регија и градова грчко-римске екумене. Вођење започиње описом Иберије и прва грађевина који се спомиње је Мелкартово светилиште крај Кадиза (Strab. III, 1, 4). Од тог феничанског храма до завршних редова овог хорографског дела обухваћено је мноштво грађевина. Четврто поглавље се поглавито бави Галијом, а наредна два Италијом и Сицилијом. Седмо је резервисано за делове Европе од Јадранског до Црног мора, док три која следе више захватају континенталну Грчку, уз коју су додата њена острва. Од осмог до четрнаестог обрађује се претежно Мала Азија, али је у њима обухваћен потез који досеже од Кипра до области североисточно од Понта, да би се потом даље приступило Персији и Индији. Блиски исток је предмет шеснаестог поглавља, а последње је посвећено Африци. Управо оно садржи најважнију појединачну перигесу присутну у *Географији*. Ради се о опису Александрије, коју је Страбон имао прилику да посети 25. или 24. године пре н. е.

Сажето праћење путање вођења указује да је направљен пун и исцрпан круг. Од иберијске обале Гибралтара, опис је текао кроз Европу све до далеких територија азијског континента, да би се одатле направио заокрет враћањем ка Атлантском океану. Аутор *Географије* несумњиво није могао да види све градове који су описани, те значајан део текста почива на писаним документима и усменим изворима којима се служио, али они одељци који се заснивају на аутопсији јесу прилично прецизни.⁷⁸ Међу њима, део у коме је топографски описана египатска престоница заслужује подробнију анализу (Strab. XVII, 1, 6–10) (сл. 3).

У *Географији* се примењује правило да се описивање врши од мора ка копну. Као увод представљено је шире окружење Александрије у маниру периплуса. Ономе ко са истока долази бродом дате су раздаљине између одређених места на обали, све до Фара. На том острву уздиже се вишеспратни светионик, начињен од белог мермера или кречњака. Потом су позициониране градске луке. На западној страни налазе се Еуност и још једна неименована, а на супротној Велика. Насип Хептастадиј их раздваја, спајајући град мостовима са наспрамним острвом. Страбон се даље задржава на води. Положај Александрије се одређује изјавом да се она простире између Средоземног мора на северу и језера Маретис на његовој јужној страни, каналима повезаног са Нилом. Похвалом угодне градске микроклиме завршава се део посвећен александријском акваторију.

Сликовитим изразом, речено је да град својим укупним обликом подсећа на хламиду.⁷⁹ Колико је то поређење прецизно, проблематично је. Затим је изложена главна осовина града, коју чине две широке улице што се секу под правим углом. Уздужна би свакако требало да буде она која се простире од Месечеве до Канопске капије.

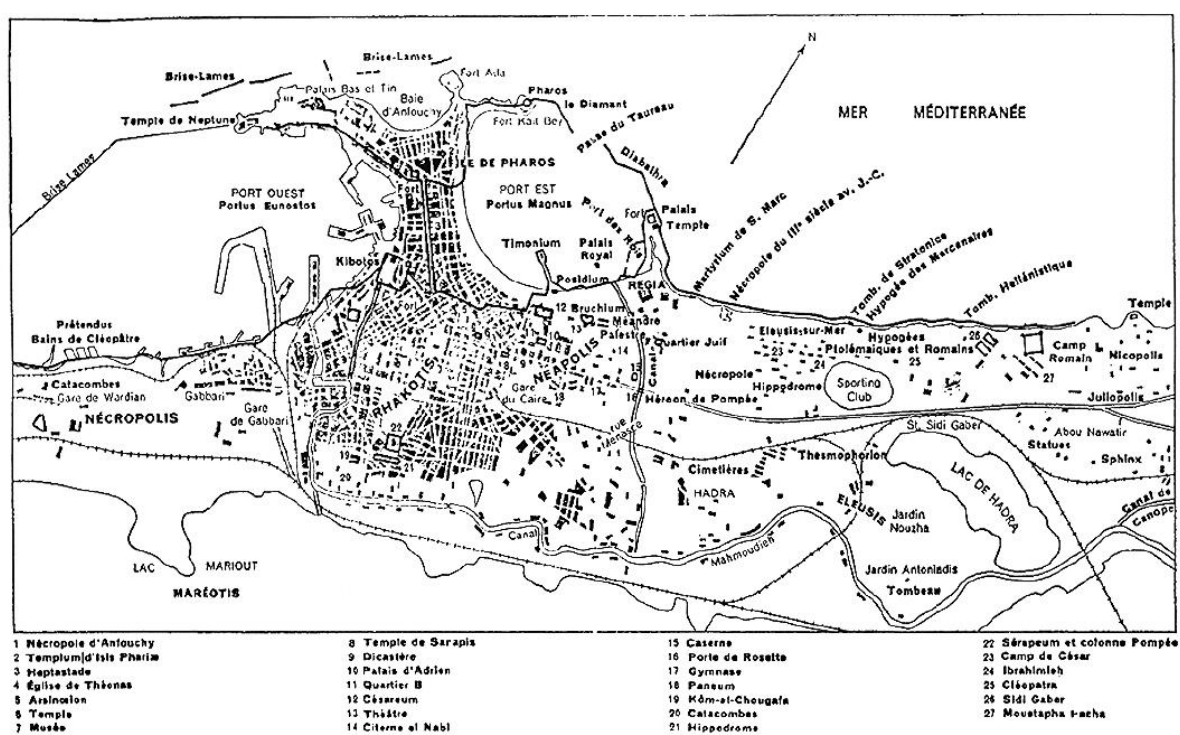
Кварт са међусобно повезаним краљевским палатама обухвата – по Страбоновој процени – трећину или чак четвртину површине града. Током времена овај комплекс повезан са Краљевском луком, која се налази унутар Велике, допуњаван је новим градитељским додацима. Те се активности египатских краљева илуструју Хомеровим стихом „собе једна до друге“, који говори о Одисејевој палати (*Od.* XVII, 266). Део ове области такође чине Музејон, који има јавно шеталиште, екседру и велику зграду где се

⁷⁸ Р. Pédech, “La géographie urbaine chez Strabon”, *Ancient Society*, 2, 1971, стр. 234–253. Поред малоазијских градова које је познавао, од Амазеје до Мазаке или Кизика, Страбон је пуговао у Рим, боравио у Етрурији и Кампанији, Грчкој (Коринт) и Египту.

⁷⁹ Огртач чија је доња ивица кружна и шири од горње. У грчкој и римској литератури план Александрије је често поређен са њом. О томе погледати: F. V. Tarbell, „The Form of the Chlamys“, *Classical Philology*, 1, 1906, стр. 285–286.

окупљају учени људи, и Сема, простор са гробницом Александра и птоломејских суверена.

Писац се враћа на море и, поред Фара, спомиње рт Локијас на коме се налази још једна краљевска палата. Када се упловљава у Велику луку са леве стране (дакле, у источном делу града) протежу се палате повезане са оном на рту. Заправо, овде се Страбон изнова осврће на кварт са краљевским палатама, али у ужем смислу, по којима је област града где се налазе, у римско доба позната као Брухејон, и добила име.⁸⁰ Под њима се налази омања Краљевска лука, острвце Антиродос и палата на њему. Наспрам њих издиже се позориште. На оближњем рту Посејдејон подигнути су храм бога мора и у римско доба краљевска резиденција названа „Тимонијум“. Идући одатле обалом ка западној страни града, Страбон спомиње Цезареум, Емпоријум, то јест пијаци и царинарницу, и друге лучке објекте.



Сл. 3. Александрија (према: F. Burkhalter, фиг. 1)

Вођење се одавде усмерава ка већ поменутиим лукама Еуност и Кивот, која је на почетку описа истакнута, али није именована. Пловним каналом обе су спојене са језером Мареотис. Следеће место које се наводи јесте предграђе Некрополис и оно се налази изван градских зидина. Када се прати канал долази се до дела града у коме се налази Серапеум. Афтонијева екфраса овог комплекса несумњиво представља фину допуну Страбонове периегесе.

Периегетска жижа се затим од југозападног дела Александрије усмерава ка њеној општој слици, тврдњом да је пуна храмова. Међутим, Страбон тврди да је од свих архитектонских објеката који постоје у граду најлепши гимназијон, чије су колонаде

⁸⁰ P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria*, т. 1, Oxford University Press, Oxford, 1972, стр. 14–15.

дуже од 180 метара.⁸¹ Усред њега налази се и дикастеријон, то јест, судска већница. Такође је истакнуто и Паново светилиште на вештачки подигнутом брду у облику шишарке, до кога се долази спиралним путем и са чијег врха се види читав град. При крају вођења поново се спомиње главна попречна улица, која се простире од Некрополиса и пролази поред гимназијона све до источних градских врата. Одатле се долази до Хиподрома и напoкoн до Никoпoлиса, кога је подигао Октавијан Август.

Укупно гледано, Страбoнoв oпис Александрије се да поделити на неколико основних целина или секвенци. Накoн хидрауличке слике града, нагласак је пребачен на његов североисточни и приoбални деo, у коме се налазе краљевски комплекси. Одатле је вођење настављено ка његовом западном делу. Писац се потом враћа ка центру града и одлази у правцу делте Нила. Да ова периегеса не постоји, разумевање топографије хеленистичке и римске Александрије било би неупоредиво ограничење, јер се ради о њеном најдетаљнијем познатом античком приказу.

Следеће у потпуности сачувано периегетско дело јесте спис *О сиријској богињи*. Лукијан се ту усредсређује на Хијераполис и посебно на светилиште Атаргате као место његовог средишњег култа. Назива је именом грчке богиње, што је поступак примењен већ код Херодота и Страбoна. Аутор перигесе води читаоца либанском обалом од југа ка северу и помиње храмове у Тиру, Сидону и Библосу, и одатле се усмерава на опис свог главног предмета.

Херодотовски одјек остао је прилично јак. Да Лукијаново дело у односу на *Историју* представља одређену врсту пастиша, поред већ наведеног поистовећивања сиријске са грчком богињом, сведочи језик периегесе, превасходно знаковита употреба јoнског дијалекта, али и истицање начина на који су информације добијене и прикупљене, међу којима треба посебно издвојити примењену херодотовску методу аутопсије. Такође, са Херодотом га повезује и давање тачних димензија делова Атаргатиног храма, али и грађење преовлађујуће источњачке атмосфере његовог описа.⁸²

Уз очигледно ослањање на Херодота, чије се дело у ствари одлучно подражава у Лукијановом спису, не сме се у њему превидети ни утицај тзв. „*пери*-књижевности“, односно перипатетикoм инспирисане, те последично сцијентистички усмерене књижевности, чији се траг oдмах види и у самом наслову дела – *О (Пери) сиријској богињи*.⁸³ Иако, са једне стране, постоје значајни елементи га повезују са *Историјом*, превасходно са њеним првим поглављима, попут истицања мотива евиденције *en personne*, усредсређивања на страни, чак и егзотични предмет, навођења митова и, уже, етиолошких прича везаних за култ, као и давања описа физичког изгледа храма, ипак, са друге стране и паралелно, постоје одређене одлике дела које га знатно приближавају традицији углавном потпуно изгубљених хеленистичких периегеса. Њихов додир огледа се у чињеници да се ради о једном самосталном путописном делу, писаном од стране

⁸¹ Ако су дате димензије тачне, онда се ради о највећем гимназијону о коме постоје подаци. Оне не би требало да изненаде упркос њиховој величини, јер је истина да су стое сличних мера осведочене у хеленистичко доба, за које је типичан архитектонски гигантизам. У истој епохи гимназијони су доживели функционалну трансформацију и служили су као места за судске и административне послове, а не више искључиво за физичко-агоналне и педагошке активности. Погледати: F. Burkhalter, „Le Gymnase d’Alexandrie: centre administratif de la province romaine d’Égypte“, *Bulletin de correspondance hellénique*, 116, 1992, стр. 345–373. О овом одељку код Страбoна нарочито стр. 346–348.

⁸² О утицају Херодота на Лукијана погледати: J. Vompaire, *Lucien écrivain: imitation et création*, De Boccard, Paris, 1958, стр. 648–653.

⁸³ J. L. Lightfoot, „On Greek Ethnography of the Near East: The Case of Lucian’s *De Dea Syria*“, *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico*, 19, Roma 2002, стр. 137–148, нарочито 139–140.

једног локал-патриоте који наступа као водич, као што су то у претходној историјској епохи чинили аутори периегетских дела из Грчке и Мале Азије. Оно што подједнако повезује ово Лукијаново дело са њима јесте то што је оно по својој природи специјалистичко и монографско, односно има прецизно одређени предмет у смислу једног посебног локалитета и стога се не протеже на шире географско подручје.

Уз Лукијанову периегесу, други век донео је још једну, од ње далеко обимнију. Паусанијино дело *Опис Хеладе* настало је оквирно између 140. и 180. године. Састоји се од десет засебних књига и побројани споменици су груписани на основу историјско-географских регија у којима су могли се виде. Свака књига барем се бави једном регијом. У првој књизи су описане Атика и Мегарида, у следећој Коринтија и Арголида, у трећој Лаконија, у четвртој Месенија, док су наредне две посвећене Елиди, а преостале четири редом Ахаји, Аркадији, Беотији и Фокиди са делом Локриде. Према томе, описани су јужни и средишњи делови континенталне Грчке. Из претходно реченог примећује се да су из дела искључена острва, колоније, као и северне области континенталне Грчке – Епир, Македонија и Тесалија.

Периегета се враћа Херодоту тиме што описује већи географски простор, уместо усредсређивања на једно конкретно место или ужи регион, како то чине Хелиодор, Полемон и Лукијан. Његово дело, према томе, није посвећено искључиво једном одређеном споменику, нити једној посебној области. Паусанија је таквом одлуком морао да се суочи са проблемом постављања нужних граница пројекта или наума кога намерава да спроведе. Једно место из његовог дела на изричит начин указује на стратегију која ће се морати примењивати:

„У свом опису Атике оградио сам се напоменом да ја не набрајам редом све чега има, већ изабирам оно највредније спомена.“⁸⁴ (Paus. III, 11, 1)

Паусанијин избор превасходно проистиче из његове наклоности ка бележењу објеката везаних за религиозно и древно.⁸⁵ И у односу на подручје архитектуре, предмет његовог занимања нису толико грађевине световне природе, нити оне њему новијег датума. Такав став ипак аутоматски не подразумева увек прелажење преко објеката који одударају од те две норме. Међутим, ако би се искључиво на основу овог списка покушала реконструирати места која се у њему описују, за изванредан број грађевина би се могло закључити да никада нису постојале, иако их је Паусанија морао видети. То је уочљиво нарочито у односу на градове и места који су били од изузетне важности за развој грчке цивилизације.

Уз сачуване споменике, *Опис Хеладе* јесте главни извор за топографију античке Атине.⁸⁶ Паусанијин приступ материји коју ваља описати одразиће се и на укупан изглед у периегеси вербално конструисане Атине. У сваком случају, садржај његовог списка се показује као неизоставан за убицавање споменика који више не постоје, за означавање до сада откривених археолошких остатака грађевина и за објашњавање сачуваних споменика у том граду.

Прва значајна архитектонско-урбанистичка атинска целина која се описује јесте Агора (Paus. I, 3, 2–17, 1). Унутар ње побројана је главнина грађевина које су се на том

⁸⁴ Паусанија, *Опис Хеладе*, т. 1, прев. Љ. Вулићевић, Матица српска, Нови Сад, 1994, стр. 251.

⁸⁵ Уп. J. G. Frazer, *Pausanias and other Greek sketches*, стр. 22. и С. Habicht, *Pausanias und seine „Beschreibung“ Griechenlands*, С. Н. Beck, München, 1985, стр. 136–138.

⁸⁶ W. Judeich, *Topographie von Athen*, С. Н. Beck, München, 1931², стр. 15.

простору налазиле у време када је Паусанија посетио Атину. Периегета започиње вођење кроз Агору тремом Зевса Елеутерија, да би потом прошао Метроон, Већницу Пет стотина, Толос, Арејев храм, Агрипин Одеон, храмове Деметре и Триптолема, Хефестов храм и, на крају, тзв. „Осликани трем“.

Упутна је чињеница да Паусанија не спомиње Аталов трем.⁸⁷ Може да зачуди податак да је он прећутан у *Опису Хеладе*, јер се ради о грађевини која је својим димензијама доминирала целокупном Агором, нарочито њеним источним делом. Одмах на почетку Паусанијиног описа поменути трем Зевса Елеутерија био је више него двоструко мањи од Аталовог, али тај податак није био од суштинског значаја за Паусанију. Трем је посвећен врховном грчком богу, а поред тога је саграђен у класично доба Атине, док Аталова стоа није чврсто повезана са религијским култовима свог окружења и подигнута је релативно касно. Према томе, ни њен световни карактер ни то што је припада другом веку пре н. е. не иду у прилог Паусанијиним критеријумима.

Након периегесе кроз Агору, одељци посвећени опису атинског Акропоља доносе помен његових најзначајнијих грађевина (Paus. I, 22, 4–28, 3). Редом су истакнути Пропилеји, храм Нике Атене, Партенон, Ерехтејон и храм Атене Полијаде. Паусанија у свом опису Акропоља Атине није споменуо храм Роме и Августа.⁸⁸ За овај кружни моноптерални храм, такође новијег датума, није било простора на месту где се говори о једном од главних грчких култних седишта.

Ако се сада пређе на описе панхеленских центара у Паусанијиној периегеси, доћи ће се до закључака који учвршћују ваљаност изнете тезе о периегетиним критеријумима одабира. У питању су прикази Олимпије (Paus. V, 10, 1–27, 12; VI, 1, 1–21, 3) (сл. 4) и Делфа (X, 8, 6–32, 12).

Паусанија започиње опис олимпијског простора погледом на Алтис, његов најсветији део који чини ограђено Зевсово светилиште. Одмах на почетку је наведена његова средишња тачка, а то је храм Зевса Олимпијског. После њега споменут је Херин храм. Периегета потом излази изван оградe Алтиса ка западу и спомиње грађевину која се зове Фидијина радионица. Од архитектонских објеката затим помиње Леонидеј, који се налази јужно од претходно поменуте зграде. Након вођења кроз споменике ван теменоса, Проедрије и Агнатовог трема, Паусанија се враћа у простор унутар Зевсовог светилишта и указује на Пританеј, Метроон, то јест Храм Мајке, Филипејон и тзв. „Трем Одјека“. Потом изнова излази ван ограђеног простора, овог пута ка јужној страни, где се налази Булеутерион. У шестој књизи наставља се са навођењем других грађевина које су могле да се виде у Олимпији. Прво се набрајају ризнице на северној страни комплекса, наспрам већ поменуте Већнице. Грчки периегета наставља да води кроз окружење Алтиса и указује на Илитијино светилиште, смештено између реда ризница и Кроновог брежуљка. На крају описа великог комплекса Олимпије, говори о стадиону, гимназију и палестри.

Упркос исцрпности описа елидског светилишта, Нимфеум Херода Атичанина није споменут. Изостављање овог монументалног комплекса није могло да буде

⁸⁷ С. Habicht, *Pausanias und seine „Beschreibung“ Griechenlands*, стр. 35, 137.

⁸⁸ W. Judeich, *Topographie von Athen*, стр. 99, 236.

Фокидски *λόγος* доноси доноси опис Аполоновог светилишта у Делфима. Вођење започиње помињањем Мармарије са храмом Атене Проноје, која се налази на улазу у град. Затим се усмерава на свети простор посвећен Аполону, давањем његовог географског положаја. Паусанија наводи да се светилиште налази на стрмом терену, као и читави Делфи, да је пространо и смештено у највишем делу града. У оквиру њега спомињу се ризнице Сикиоњана, Сифнијаца, Тебанаца, Атињана, Книђана, Потидејаца, Сиракужана и Коринђана, Аполонов храм као централна грађевина и Лесха Книђана.

Увидом у укупан садржај изложеног, примећено је да периегета избегава објекте настале после 260. године пре н. е.⁹⁰ Из таквог стања ствари извести закључак да опис делфских споменика није настао на методи аутопсије, већ да су као грађа за њега коришћени писани извори који претходе том датуму, јесте исхитрен чин, с обзиром на позадину Паусанијине оптике.

Јединственост Прокопијевог дела *О грађевинама* јесте у томе што се ради о једном периегетском тексту чији је предмет, барем у непосредном смислу, искључиво архитектура. Постоји више назнака да је овај текст, написан после 550. године, остао незавршен, то јест да није урађена његова последња редакција.⁹¹ И у таквом облику овај спис представља прворазредни извор за сагледавање Јустинијанових политичко-архитектонских пројекција унутар изнова проширених граница римског и протовизантијског царства.

Панегиричност јесте једна од главних одлика овог дела. Њиме се славе достигнућа Јустинијана која улазе у програм одлучне империјалне обнове и јачања државе. Са те тачке гледишта одговара ономе што се у реторици назива *βασιλικὸς λόγος*, похвала цару. Њоме се теоријски бавио Менандар Ретор (Men. Rhet. II, 368–377). У Прокопијевом тексту се у значајној мери развијају места која се препоручују за ову епидеиктичку врсту беседе. Писац трактата *О свечаном беседништву* напомиње да се у њеном проемију користи фигура којом се истиче да је царева остварења тешко изразити речима, што је мотив који Прокопије обилато користи кроз читаву периегесу. Менандар Ретор је изричит да у средишњем делу говора треба истакнути врлине цара, а Прокопије одмах у уводу поставља тај циљ, говорећи да хоће да забележи врлу активност Јустинијана као градитеља. Обнова и подизање градова јесте знак постизања благостања и веће сигурности читавог царства.

Подела познатог света на три континента – Европу, Азију и „Либију“, то јест Африку – установљена још у јонској логографији, постојано је присутна и код Прокопија. У тексту *О грађевинама* такође се у највећој мери следи традиционални географски смер описивања, какав постоји већ код Хекатеја из Милета, кретањем од запада ка истоку и од северних ка јужним деловима екумене.⁹² Јустинијанова дела на пољу архитектуре и урбанизма нису представљена у хронолошком низу, то јест једна за другим онако како су се одвијала, невезано толико за места сваког објекта понаособ. Управо супротно, она су изложена на основу области у којима су извршена. На схематском плану, дакле, материја је примарно просторно распоређена.

Књига укупно има шест поглавља. Попут Паусаније, код кога од свих градова Атина отвара *Опис Грчке*, њен најбитнији и архитектонски најсупериорнији град, и Прокопије прво поглавље оставља за Цариград, средиште империје. Оно доноси

⁹⁰ G. Daux, *Pausanias à Delphes*, A. Picard, Paris, 1936, стр. 173.

⁹¹ G. Downey, „The Composition of Procopius, *De aedificiis*“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 78, 1947, стр. 171–183.

⁹² D. Roques, „Les Constructions de Justinien de Procope de Césarée“, *Antiquité Tardive*, 8, 2000, стр. 32–33.

опширну екфрасу цркве Св. Софије. Друго поглавље се односи на Месопотамију и Сирију, а посебна пажња је придата стратешки животно важном граду Дари. У трећем се описују дела у Јерменији и на простору све до северних обала Црног мора, док се четврто бави Европом, тачније Балканским полуострвом, на коме је са разлогом истанута Јустинијана Прима. Наредно поглавље захвата Малу Азију и градове попут Никомедије, да би Прокопије следећим потезом нагло отишао до Јерусалима и Синаја. Последњим делом списа обухваћена је северноафричка обала, са посебним застајањем на Лептис Магни и Картагини.

Оно што одмах упада у очи је потпуно одсуство описа Италије. Нарочито с обзиром да су две цркве изузетног домета, Сан Витале у Равени и Sant'Apollinare in Classe, већ биле завршене када је Прокопије почео да ради на свом делу. По плану текста, оне би требало бити укључене у четврто поглавље. Међутим, то се није десило. Та чињеница озбиљније не нарушава вредност списа *О грађевинама*, јер се у њему проналазе други, можда и драгоценији, подаци.

Пошто је опису Јустинијановог Цариграда дат највећи простор, а и зато што се у том поглављу спомиње знатно више грађевина него у осталим, сходно је детаљније изложити и размотрити његов садржај. Прокопије започиње своје вођење од градског језгра и његове главне симболичке тачке.⁹³ Након исцрпнијег описа Св. Софије, периегетина жижа даље остаје на Царској четврти и други сакрални објекат на који се осврће је оближња јој црква Св. Ирене. Затим наводи Богородичине храмове, крећући се правцем дуж градских зидина, од Влахернисе до Пегеа. Одатле иде скроз до Хијерона, где се налази још једна њена црква. Уз њих додаје и цркву св. Ане у Деутерону, што је логично, будући да се ради о Маријиној мајци. Враћајући се у религијско-политичко средиште града, говори о црквама попут Св. Петра и Павла и ширем склопу Царске палате. Поново изашавши из њега, долази до Св. Апостола и наводи храмове посвећене мученицима и мученицама, све до *extra muros* области као што је Хебдом. На њима ће се даље задржати, описујући објекте сакралне и световне природе на обалама Златног рога и Босфора.

Читалац потом бива усмерен ближе ка центру града, на Пеларг, и затим нагло на други, југозападни градски обод, ка светилиштима Св. Мине и Менеја, али и Св. Ије. Прокопије се изнова враћа у Царску четврт и овог пута више потенцира световне објекте на том простору, као што су Сенат, Зеуксипова и Аркадијева купатила, Бронзана капија. Напокон, поново одлази на Босфор и осврће се на архитектонске комплексе подигнуте уз тај мореуз, да би се последњим потезом вратио у ужи град.

Прокопијева периегеса организована је на основу просторног и тематског критеријума. Први карактерише њен почетак, то јест тамо где се обрађују објекти унутар Царске четврти (Proc. *De aed.* I, 1, 20–I, 2, 19), јер се грађевине попут домова за немоћне под царском патронажом стављају уз наведене храмове. Потом се архитектонски објекти групишу преваходно на основу њихове посвете, било да се ради о маријанским (I, 3, 1–I, 3, 12) или мартријским (I, 4, 25–I, 4, 31). Како панегирички текст одмиче, дају се описи градитељских остварења у области залива и мореуза (I, 5, 1–I, 9, 14). На крају, писац се усредсређује на Јустинијанове подухвате световне природе на више места у граду (I, 10, 1–I, 11, 27). Ни један ни други класификаторни модел се не користи

⁹³ У покушају реконструкције Прокопијеве топографије, често веома конфузне, ослањао сам се преваходно на R. Janin, *Constantinople byzantine: développement urbain et répertoire topographique*, Institut français d'études byzantines, Paris, 1950.

искључиво, без изузетка, али они у првом поглављу списка *О грађевинама* јесу преовладавајући.

Чини се да су сакрални објекти излагани на основу теолошке хијерархије. Периегеса је отпочета катедралном црквом Божанске премудрости, потом су описани Маријини храмови, па су навођена светилишта арханђелске, апостолске и мученичке посвете. Наравно, писац се није строго држао овакве логике (на пример, црква мученице Зоје споменута је пре храма Христових ученика, а на местима где се писац више држи груписања грађевина на основу просторне блискости и следа таква хијерархичност се нарушава). Што се тиче појединачних светих личности, убедљиво највише поменутих објеката носи име Богородице и арханђела Михајла. Са друге стране, већина споменутих грађевина је посвећена онима који су мученички страдали за веру. Међу њима предњаче лекари (Св. Козма и Дамјан, Пантелејмон, Трифун) и ратници (Св. Срђ и Вакх, Акакије, Теодор, Приск и Николај).

Док у првом поглављу превладавају сакрални објекти, што никако не значи да су цивилне грађевине скрајнуте, у преосталим је акценат стављен на фортификациону архитектуру, али и у њима искрсавају остварења првонаведене врсте. Цркве Св. Срђа у Ресафи и Св. Јована у Ефесу су нека од њих. Дуже је описан Богородичин храм у Јерусалиму, познат и као „Нова црква“. Ако се за трен узме у обзир непосредна околина Јерусалима, зачуђује чињеница да црква Христовог рођења у оближњем Витлејему уопште није ни споменута.⁹⁴ Јустинијан је заиста обновио овај комплекс, који представља једну од средишњих тачака хришћанске сакралне топографије, те је прелазак преко њега још упадљивији. Такво увиђање могло би да зада ударац ауторовој поузданости и да укаже на његову несвеобухватност.

У сваком случају, на самом крају Прокопијевог списка проналази се реченица у којој се налази пролептички изнесена одбрана у вези са евентуалним изостављањем одређених грађевинских остварења: „Свестан сам, међутим, да постоје многе друге које сам пропустио да поменем, или због тога што су због њиховог великог броја прошле неопажене, или што су ми потпуно непознате.“ (VI, 7, 19) У истој изјави посредно је упућена и ефектна похвала императоровој енергичној градитељској делатности указивањем на бројност обновљених или из темеља подигнутих архитектонских објеката.

Два основна елемента периегетике јесу *λόγος* и *θεώρημα*. Док се први односи на приповедне делове списка који је укључују, пре свега митолошке и историјске тематике, други, као корелатив аутопсије, обухвата периегетске делове у пуном смислу речи, јер обухвата физичке објекте који се сусрећу у одређеној области или граду. Дочарати једну земљу значи говорити о ономе што може да се о њој сазна, а што је по својој природи невидљиво, и о ономе што у њој да видети. Оба претходно наведена термина присутна су у *Опису Хеладе* и згодно су послужила да се формулишу две главне димензије ове периегесе.⁹⁵ Међутим, иако су преузети из Паусанијиног дела, подела на два основна елемента које означавају може у својој примењивости и оправданости употребе да се уздигне на ниво начела које погађа структуру дела која уопште обухватају вођење кроз

⁹⁴ A. Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1985, стр. 95. Са друге стране, оцена да Прокопије ни у ком смислу „не пружа водич“ чини се преоштром и недовољно утемељеном. Исто, стр. 98. Дени Рок сматра да ово дело није написано да буде *le guide touristique*, али та констатација је ипак различита и одмеренија од претходне. Уп. D. Roques, „Les Constructions de Justinien de Procope de Césarée“, стр. 42.

⁹⁵ C. Robert, *Pausanias als Schriftsteller: Studien und Beobachtungen*, Weidmann, Berlin, 1909. О одређењу за *λόγοι* погледати друго поглавље (стр. 8–38), а за *θεωρήματα* наредно (стр. 39–68).

одређено место или територије, а не само *Опис Хеладе*. На једном месту Паусанија изричито наводи оба суштинска аспекта (своје) периегесе:

„Ово је, по мом мишљењу, оно најгласовитије што Атињани имају и да се чује од легенди и да се разгледа од знаменитости, а од почетка мој опис је из обиља грађе одабирао оно што је било вредно записати.“⁹⁶ (Paus. I, 39, 3)

У списима периегетске природе учестала је једна посебна техника указивања на одређене архитектонске објекте. Обликована је језичком конвенцијом којом се они истичу са аксиолошке тачке гледишта. У осврту на Мемфис, за Птахово светилиште Херодот напомиње је да је „највредније спомињања“ (Hdt. II, 99, 4). Говорећи о Изидином храму у истом граду, речено је да је он „веома вредан дивљења“ (Hdt. II, 176, 2). Када пореди египатски Лавиринт са грчким градитељским остварењима, аутор *Историје* додаје да су Артемидин храм у Ефесу и Херин на Саму „вредни помена“ (II, 148, 2). У спису *О градовима Грчке* Хераклид Критик примећује да је Дионисово позориште у Атини вредно истог, а да је Партедон, који се уздиже над њим, „вредан посматрања“ (FHG II, 59, F 1). Са друге стране, и за архитектуру Рима примењиван је овакав стилски поступак. Од погребних објеката покрај Марсових поља, Августов маузолеј је за Страбона „највреднији помена“ (Strab. V, 3, 8). У истом граду тога је вредан и храм Венере Ериксиншке поред Порте Колине (VI, 2, 6). Ако се за час вратимо на Египат, четрдесетак гробница усечених у стену, у оквиру Долине краљева код Тебе, такође су „вредне посматрања“ (XVII, 1, 46).

За Паусанију су управо такви и Зевсов храм у Додони и позориште и стадион уз Посејдоново светилиште код Коринта (Paus. I, 17, 5; II, 1, 7). Деметрин храм у Флијунту једна је од знаменитости у овом аргонидском граду које су „највредније спомена“ (II, 13, 3–4). Међу гробницама које су „вредне дивљења“ је Маузолова у Халикарнасу, по којој су Римљани почели своје истакнутије да називају „маузолејима“ (VIII, 16, 4). Ни Лукијан не пропушта да на такав начин говори о ономе што се налази унутар и изван Атаргатиног храма у Хијераполису (Luc. DDS, 32; 36; 39). У спису *О грађевинама*, између осталих Јустинијанових остварења и Богородичн храм у Лептис Магни је *ἄξιονθέατον*, као и Теодоријанска купатила у Картагини (Proc. *De aed.* VI, 4, 4; 5, 10).

Не може се увек са сигурношћу знати да ли су тако означене грађевине заиста вредне дивљења, посматрања, спомена или говора, или се ради тек о згодној употреби једне фразе, јер је она – с обзиром на бројност објеката који се наводе у периегесама – врло погодна за, често економично, указивање на исте. Када се ради о аутентичном суду, а када о конвенционалном изразу? За неке од њих, чији је изглед у довољној мери познат, у стању смо да одредимо разлог за такве квалификације, али они о којима периегете не дају образложење зашто их на такав начин истичу, већ само брзо прелећу преко њих, а о којима немамо прецизнијих података из других извора, остају енигма. При томе, ако се на изричит начин каже да постоје ствари које заслужују да се истакну, онда логично постоје и оне које то не заслужују. Другим речима, оне се неће уопште споменути. Грађевине које не само што су поменуте, већ им је посвећена и посебна пажња, заслужују детаљнији осврт на њих.

⁹⁶ Паусанија, *Опис Хеладе*, т. 1, стр. 131.

Описи фиктивних грађевина

Корпус античких архитектонских описа се да разделити на две основне групе. Поред оних којима се приказују грађевинска остварења чије је постојање данас, ако не физички, онда барем историјски потврдиво, књижевност Грчке и Рима донела је и архитектонске објекте изграђене искључиво од речи. Ради се о уметничким творевинама које се углавном везују за поезију, нарочито епику. Међутим, оне се проналазе и у прозним делима, од жанра филозофије до романа. Стога, не стоји да представе фиктивних грађевина одговарају првој, а стварних другонаведеној форми израза.

У једној студији која се бави описом уметничких и, уже гледано, архитектонских дела у римском песништву – у чијој жижи није покушај успостављања њиховог односа са стварним грађевинама, већ остаје у подручју књижевне теорије – постоји исказ кога као упутног ваља за почетак овде истаћи. У погледу оних поетских екфраса које се сматрају производом маште, фантастичним, каже се да се њихов садржај „хипотетички“ одмах третира као фиктиван.⁹⁷ Ако се такав приступ означи као аутоматски, поистовећивање првог атрибута са другим у датом контексту истраживачки је исхитрен чин. Са друге стране, тачно је да су предмет описā песникā превасходно имагинарне конструкције.

Далеко од тога да укупан каталог у антици описаних грађевина одговара групи фиктивних грађевина, али је понекад веома тешко одлучити у коју би од две основне целине једну екфрасу, због њене сложене природе, требало ставити. Прототип предложене поделе већ је осведочен у епохи позне антике. Као такав, он може послужити као ослонац спроведеном истраживању које следи. У Сервијевим *Коментарима* на *Енеиду* направљена је разлика између топографског и топотетичког описа. Док се топографија – према мишљењу овог граматичара из четвртог века – бави стварима чије је постојање посведочено као стварно (*topographia est rei verae descriptio*), топотезијом се приказују измишљена места (*topothesia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus*) (Serv. *Comm. Aen.* I, 159). Песничкој уобразиљи и инвенцији фиктивних објеката посвећени су значајна пажња и егзегетски напори у том делу.⁹⁸ На основу садржаја коментара на наведени Вергилијев стих, између подручја стварног и замишљеног ипак не долази до одсечног раздвајања.

Већ је речено да и Квинтилијан користи грецизам *topographia* када говори о приказивању местā, али он овај термин не разлучује у правцу означавања искључиво онога што има статус физички стварног. У сваком случају, начелна подела описā присутна код Сервија се показује као подесна за разврставање и разматрање уопште описаних грађевина у античкој књижевности и реторици. Први пример детаљнијег архитектонског описа у грчко-римској традицији и одговара ономе што се разложно да означити као *res ficta*. Ради се о далеко утицајној и ауторитативној екфраси Алкинојеве палате из *Одисеје*, која ће као таква постати прототипски модел за касније књижевне и

⁹⁷ G. Ravenna, „L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino: temi e problemi”, *Quaderni dell'Istituto di filologia latina*, 3, 1974, стр. 8.

⁹⁸ О категорији *fictum* и њеном односу са топотезијом погледати: C. Lazzarini, „Historia/fabula: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all'Eneide”, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 12, 1984, стр. 123–125. и D. B. Dietz, „Historia in the Commentary of Servius”, *Transactions of the American Philological Association*, 125, 1995, стр. 89.

реторске описе грађевина.⁹⁹ Сенка Хомера чини се уочљивом и при описивању палата и храмова, две потцелине под које могу бити подведене све екфрасе фиктивних архитектонских објеката.

Описи палата. Посматрати Хомерове епове као историјске изворе једно је веома ризичано стајалиште. Међутим, још је Страбон бранио тезу према којој они не представљају чисту песничку инвенцију, него имају утемељење у стварности (Strab. I, 2, 9). Будући дела у којима је свет приказан на поетски начин, археологија и друге дисциплине, као што су историја и географија, ипак морају да им приступају са крајњим опрезом и критичким отклоном.¹⁰⁰ Нити са превеликим ентузијазмом, који би се граничио са позитивистичком манијом, нити их у потпуности одбацујући као небитан писани извор.

Илијада и *Одисеја* коначно су уобличене током друге половине осмог века пре н. е., али је процес њиховог сложеног настанка трајао прилично дуго. Микенски краљеви водили су казнену експедицију против Троје током касног бронзаног доба. Због те две чињенице – вишевековног компоновања епова и осетне дистанце између времена њиховог одвијања и записивања – наметнуло се питање стварности које епохе више одговарају у њима описани и помињани физички објекти, институције, итд.

Након открића и ископавања градова микенске цивилизације, називи делова пронађених комплекса – као што је *μέγαρον* – давали су се на основу Хомеровог речника. При томе је и онај пронађен у Пилу именован као Несторова палата, што показује да се садржај *Илијаде* и *Одисеје* који се односи на подручје архитектуре није употребљавао искључиво за означавање елемената грађевина. Иако, строго говорећи, тачан распоред просторија хомерске куће остаје непознаница, недвосмислено се може рећи који су њени основни елементи. Њу чине двориште и главна јединица са споредним просторијама различите намене (*θάλαμοι*). Двориште је окружено оградом у облику мањег зида и има капију са стубовима која води ка унутрашњости имања. Испред улаза у мегарон стоји трем (*πρόδομος / αίθουσα*) са стубовима.

Како су археолошка ископавања одмицала и њихови резултати постајали све опипљивији, здраворазумски се дало претпоставити да постоје типолошке сличности између Хомерових краљевских резиденција и оних откривених у Микени, Тиринту и другим средиштима микенске цивилизације, ако се пође од претпоставке да се у оба подручја ради о домовима политичких првака Тројанског рата. Колико год успостављање аналогија између хомерских и микенских резиденцијалних комплекса, или чак њихово поистовећивање, било заводљиво, показано је да се први не могу свести на друге у потпуности, већ да више одговарају репрезентативним градитељским остварењима геометријског периода (900–700 пре н. е.). Постоји више археолошких аргумената за тврдњу да су грађевине из *Илијаде* и *Одисеје* биле прилично скромније, мање монументалне од микенских.¹⁰¹ За разлику од њих, хомерске имају земљани под, доста слабију заштитну ограду и немају троделну структуру мегарона. Такође, на пољу

⁹⁹ G. Downey, „Ekphrasis“, кол. 923, В. Јелић, „Опис као поетско-реторски топос“, стр. 763.

¹⁰⁰ Уп. I. Morris, „The Use and Abuse of Homer“, *Classical Antiquity*, 5, 1986, стр. 127–129. и F. Montanari, „Les poèmes homériques entre réalité et fiction“, *Gaia*, 9, 2005, стр. 17, 24.

¹⁰¹ A. Mazarakis Ainiian, *From Rulers' Dwellings to Temples: Architecture, Religion and Society in Early Iron Age Greece (1100–700 B.C.)*, Paul Åström Förlag, Jonsered, 1997, стр. 363–367. Са друге стране, искључити апсолутно хипотезу да су одређене одлике микенске архитектуре сачуване и укључене у хомерским еповима проблематично је из разлога што је усменим путем, на пример, успела да се пренесе и читава ондашња политичка географија Грчке. D. Gray, „Houses in the *Odyssey*“, *The Classical Quarterly*, 5, 1955, стр. 11.

лингвистике, примећено је да термин *τέκτων* код Хомера не означава само архитекту, док је микенски језик имао посебну реч за њега (*to-ko-do-mo*), што указује на виши ниво специјализације професија.

У главним цртама, чини се да палата феачког краља Алкиноја дели исту просторну структуру са моделом хомерске куће. На основу места расутих кроз *Одисеју* назире се њен мегаронски облик. Из шестог и седмог певања се извлачи да она има двориште, трем, главну просторију са огњиштем и додатне собе. У односу на стандардне делове резиденција Хомерових хероја, уведен је један нови елеменат, а то је врт. Међутим, његово присуство не представља једину особеност. Како палата тачно изгледа предмет је најважније и најдетаљније архитектонске екфрасе у оба епа (*Od. VII, 81–132*). Поред ње у *Илијади* и *Одисеји* постоје и представе Пријамове палате у Троји (*Il. VI, 242–250*) и Менелајеве у Спарти (*Od. IV, 42–46; 71–75*), али су оне свакако краће и незаокруженије од ње.

Оно што је необично у вези са Алкинојевим двором пре свега су материјали употребљени за његову изградњу. Поред венца од плавог емајла, зидови и праг су му од бронзе, врата су начињена од злата, имају сребрне довратнике и попречну греду изнад њих од истог материјала. Од два последње наведена метала израђени су и пси који стоје испред двора. Све су то одлике које у одлучној мери придонесе нестварности и оностраности овог архитектонског објекта. При томе, врт се налази изван дворишта, велике је површине и има ограду. У опису је дат каталог различитих врста дрвећа које врт садржи (од нара до винове лозе) и они доносе плодове током читаве године. Податак да се све врсте воћа убирају без престанка у свим годишњим добима сведочи о утопијској природи тог амбијента.

Иако Схерија којом влада Алкиној јесте имагинарна земља, нису недостајали покушаји да се она смести на географској карти и поистовети са стварно постојећим местима. Дионисије Периегета, на пример, у *Опису познатог света* говори о „плодној Коркири, вољеној земљи Алкиноја“ (*Dion. Perieg. Desc. orb. terr. 494*). Износили су се различити предлози за убикацију феачког краљевства, Средоземно море и Атлантски океан, од Кипра, преко Напуљског залива до Кадиза и даље.

Раскошан и необичан изглед двора о коме је реч подстакао је истраживања која су тражила његов извор у историјској стварности онога што је могло да се види, запамти и песнички пренесе. Уочен је продор иностраних, источњачких елемената у *Одисеју*, египатског и асирског порекла. Стога је упориште за изглед Алкинојеве палате потражено и у могућем утицају градитељства Египта. Предложено је мишљење да су, путем прича о египатској Теби 14. века, извесне одлике Алкинојеве палате могле потицати од храма Аменхотепа III, као његов далеки поетски одјек, од кога су се конкретно на алузиван начин могле преузети техника облагања зидова и врата металом и мотив упарених животињских скулптура смештених пред храмом са обе стране прилазног пута. У прилог тој тврдњи наведен је податак да су Микењани у последњој четвртини истог века имали своју насеобину у граду на обали горњег Нила.¹⁰² Прекоморским путовањима и оснивањем трговачких енклава међукултуралне везе свакако су се продубљивале, а то је подразумевало и пренос и ширење не само робе, већ и прича о виђеним знаменитостима.

¹⁰² H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, Macmillan, London, 1950, стр. 97, 429. Не сме се сметнути са ума да време настанка завршних верзија хомерских спева одговара „оријентализујућем периоду“, у коме грчке земље трпе снажан талас блискоисточних културних уплива.

Са једне стране, план основе Алкинојеве палате наличи хомерском моделу куће, односно грчкој архитектури раног гвозденог доба, а са друге, скупочени материјал од кога је начињена упућује на Оријент. Хомерова тополошки и хронолошки мултидимензионална архитектура двора феачког краља указује, дакле, на различите цивилизације и историјске епохе, те последично није сводива ни на један од аспеката којима обилује као песничка конструкција.

Следећи аутор који гради екфрасу једне фиктивне палате јесте Аполоније Рођанин и она, такође, нимало случајно припада жанру епског песништва. Утицај *Илијаде* и *Одисеје* на *Еп о Аргонаутима* снажан је и вишеструк. Од лингвистичких до тематских паралела. Његов творац, као представник хеленистичког ерудиционизма, свесно користи језичке конструкције и гради слике које упућују на Хомерове спевове.¹⁰³ На том трагу, у његовом једином целокупно сачуваном делу описана је и једна краљевска палата.

У *Одисеји* се спомиње Ејет, а у *Епу о Аргонаутима* Алкиној и, на више места, његов двор. Управо је његов опис код Хомера послужио као полазиште за Аполонијев приказ Ејетовог дома у Еји. Када Јасон на пола свог периплуса дође у Колхиду, земљу на обали Црног мора, а пре него што се сусретне са краљем, одлази до његовог двора и затим следи опис те грађевине смештене у подножју Кавказа. Као што је Атина створила маглу око свог штићеника да слободно и невидљиво прође кроз град, тако је Хера учинила за Јасона. Читава сцена грађена је, према томе, начелно на основу Одисејевог доласка код Алкиноја из *Одисеје*. Иако Јасон из перспективе митолошког времена претходи Одисеју, у стварном Аполоније Рођанин ипак долази након Хомера.

Како се види из описа (Apoll. Rhod. *Argon.* III, 215–248), Ејетова палата опасана је зидом, који је са своје стране окружен колонадама. У њу се улази кроз капију спојену са ходником. Када се пређе праг, улази се у правоугаоно двориште. Наспрамно у односу на улаз налази се кована капија, која води у главну просторију двора, *μέγαρον*, и она је фланкирана собама са двокрилним дрвеним вратима. Са обе стране металне капије протеже се колонада, која формира трем. У односу на правац средишње осе, која по дужини спаја две капије, са леве и десне стране налазе се засебни стамбени простори. Једна од најуочљивијих особина Аполонијеве екфрасе је вертикална динамичност архитектонског комплекса. Међу првим сликама истакнути су стубови који се издижу испред зидова и у дворишном простору винова лоза која се успиње поред фонтана. Степеновањем висине делова палате, као суверено највиши приказан је онај у коме обитава колхидски краљ.

Током вођења кроз Ејетовов дом користи се израз *ἔνθα καὶ ἔνθα*, погодан за приказивање положаја делова грађевине и присутан у екфраси Алкинојеве палате.¹⁰⁴ Када се уместо златних и сребрних паса, фигура које красе улаз у Алкинојев дом, испред Етејевог поставе бронзани бикови, онда таква промена представља типичан пример књижевне технике *imitatio cum variatione*. На Хомера указује и употреба изузетно ретког термина за означавање трема, а то је *αἶθουσα*.¹⁰⁵ Он се проналази у краћем опису Пријамовог двора (*Il.* VI, 243), али и при помињању других, попут Зевсовог на Олимпу,

¹⁰³ G. Giangrande, „‘Arte Allusiva’ and Alexandrian Epic Poetry“, *The Classical Quarterly*, 17, 1967, стр. 85–97, E. Livrea, „L’эpos philologique: Apollonios de Rhodes et quelques homérismes méconnus“, *L’Antiquité classique*, 49, 1980, стр. 146–160.

¹⁰⁴ Уп. *Od.* VII, 86; 95 и Apoll. Rhod. III, 236.

¹⁰⁵ S. Rougier-Blanc, „Πρόδομος et αἶθουσα: remarques sur les distinctions sémantiques et fonctionnelles entre deux termes d’architecture domestique employés chez Homère“, *Revue des études grecques*, 109, 1996, стр. 49–50.

Несторовог у Пилу, Менелајевог у Спарти. Хеленистички песник га преузима од свог претходника када описује колхидску краљевску палату (Apoll. Rhod. III, 237), али и у стиховима у којима се спомиње Афродитина палата на Кипру. Након употребе у *Епу о Аргонаутима*, овај хомерски термин се више неће јављати у античкој епизи.

Хомерова екфраса несумњиво је послужила као модел Аполонију, али том чињеницом није искључена могућност постојања и друге врсте извора за њено грађење. Двор феачког краља сачињен је и од бронзаних елемената, али капители у истом металу, на које је ослоњен венац колхидске палате (такође истакнути детаљ у Хомеровој екфраси), нису непознаница добу у коме је живео аутор *Аргонаутике*.¹⁰⁶ Бронза јесте један од препознатљивих материјала Алкинојеве палате, али њена употреба, дакле, осведочена је и у ондашњем градитељству изван књижевне фикције.

Ако се пође од те тврдње, онда је разложно њен делокруг покушати проширити и на целокупни изглед тог архитектонског објекта. Приближан аналогон Аполонијеве књижевне палате потражен је у хеленистичкој архитектури. Прецизније говорећи, изнесено је мишљење да Ејетов двор у Еји представља одјек краљевских комплекса тог доба и као модел наведен је двор у Вергини (сл. 5).¹⁰⁷ Ову грађевину из средине четвртог века пре н. е. одликује централна унутрашња перистилна форма. Међутим, истина је да се при опису Ејетове палате спомиње само једна колонада. Како би се одбранило претходно наведено мишљење, указано је на специфичну песничку технику излагања радње и описивања.

Пошто се изглед грађевине поступно открива на основу кретања Аргонаута и са њихове тачке гледишта, стављањем у први план дотакнут је само онај ред стубова који је први могао да им западне за око када су ушли у двориште. Због тога је Аполоније прећутао преостале унутрашње колонаде. Колико год закључак да је двор колхидског краља изнутра опасанан редовима стубова са све четири стране – и да у том смислу одговара наведеној македонској палати – био уверљив, он се ипак заснива на претпоставци. Правоугаони облик вергинске палате са великим двориштем у њеној средини, кога окружује мноштво просторија, свакако иде у прилог тој тези.

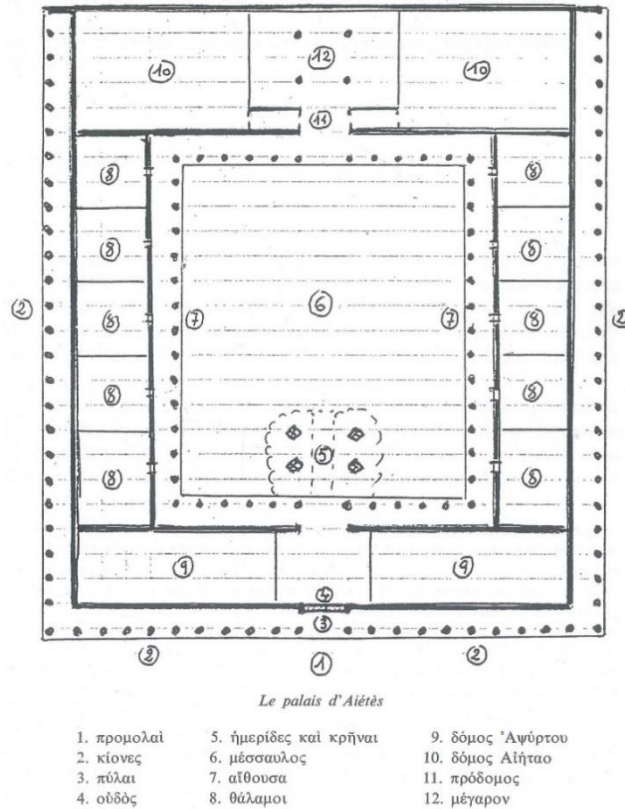
„Песникова машта не делује *e nihilo*, већ се храни из конкретних слика.“¹⁰⁸ Наведена тврдња уверљива је, те се чини оправданим рећи да Етејева палата у Еји дугује свој изглед и стварној архитектури Аполонијевог времена и хомерском песничком свету, који такође није остао имун на културно-историјске околности у којима је стваран. Сваки пут није могуће јасно разлучити на којој страни треба тражити јачи подстицај. Да ли су бронзани капители учена варијација мотива бронзаног прага Алкинојеве палате, јер се одмах после њиховог спомињања проналази управо *οὐδός*?¹⁰⁹ Или се пре ради о нечему што је песник могао да види око себе? У сваком случају, Аполонијева архитектонска екфраса својом мрачнијом атмосфером као да је замишљена да буде сушта супротност Хомеровој.

¹⁰⁶ Забележено је да је Октавијев портик у Риму, саграђен 167. године пре н. е., имао стубове са капителима од бронзе (*a capitulis aeneis columnarum*), односно њоме обложеном основом од камена. Сматра се да је та техника пренесена у Рим са хеленистичког истока. P. Gros, „Les premières générations d’architectes hellénistiques à Rome“, *L’Italie préromaine et la Rome républicaine*, т. 1, École française de Rome, Rome, 1976, стр. 388, 391.

¹⁰⁷ F. Chamoux, „Une évocation littéraire d’un palais macédonien (*Argonautiques*, III, 215 sq.)“, *Ancient Macedonia V*, т. 1, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1993, стр. 341.

¹⁰⁸ Исто, стр. 342.

¹⁰⁹ Уп. σταθμοὶ δ’ ἀργύρεοι ἐν χαλκῷ ἔστασαν οὐδῶν (*Od.* VII, 89) са λαΐνεος χαλκήσιον ἐπὶ γλυφίδεσσιν ἀρήρει. εὐκηλοὶ δ’ ὑπὲρ οὐδῶν ἔπειτ’ ἔβαν (*Apoll. Rhod.* III, 218–219).



Сл. 5. Ејетова палата у Еји (према: F. Chamoux, стр. 343)

Након Аполонија, код Катула се у поеми *Свадба Пелеја и Тетиде* проналази нови пример поетског описа једног двора. Познато је да је хеленистично учено песништво извршило снажан утицај на римске неотерике, коме је припадао и Катул. Међутим, иако је прича о Пелеју и Тетиди део мита о Аргонаутима – њихово венчање спомиње се и у стиховима Аполонина Рођанина – између александријског епа и Катуловог епилија нема толико сличности када се пореде две грађевине приказане у њима.

У епилију је предочена Пелејева палата у Фарсали (Catull. LXIV, 43–51). Она је приказана као место на коме се поводом венчања окупљају гости из читаве Тесалије. Употребом стилске фигуре, Катул персонификује грађевину („читава се палата радује“) (LXIV, 46).¹¹⁰ Одатле јој је придат статус особе, што је мотив који ће се и касније пронаћи у латинском песништву. Нагласак у стиховима о палати стављен је на визуелне ефекте које одаје њена унутрашњост. Просторна артикулација грађевине остаје у већој мери неодређена, јер Катулов крајњи циљ није да детаљно представи њен изглед, него да створи живописну песничку слику блиставости њене унутрашњости. Када се наводе предмети који чине део њеног ентеријера, као што су софе и пехари на столу, њихова улога није ни у чему другом до да својим изгледом и материјалом још више појачају блиставост целокупног призора.

Поред претходно наведених комада намештаја, Катул у екфраси још само помиње Тетидин свадбени лежај, који се налази у средишту двора. Направљен је од слоноваче и на њему је распрострајен пурпурни покривач, боје добијене из морских шкољки. Што се тиче тачног простора у оквиру кога је смештен лежај, примећено је да синтагма *sedibus in mediis* (LXIV, 48) указује да изгледа као да се налази у атријуму римске куће, наспрам

¹¹⁰ M. C. J. Putnam, „The Art of Catullus 64“, *Harvard Studies in Classical Philology*, 65, 1961, стр. 191.

улазног ходника (*fauces*), где је традиционално смештан.¹¹¹ Даље се не може ићи у покушају прецизније реконструкције изгледа Пелејевог двора у Тесалији. Према томе, иако се радња догађа у свету аисторијске стварности, постоје разложне назнаке да дом митског краља Фтије наликује домовима виших сталежа Рима првог века пре н. е.

У погледу садржине епипојма *Свадба Пелеја и Тетиде*, истакнута је разлика између описа који се односи на уметничке творевине чије је постојање историјски осведочено (*factual ecphrasis*) и онога који је производ ауторове уобразиље (*fictional ecphrasis*).¹¹² Ипак, таква подела, иако начелно одржива у свом класификаторном потенцијалу, показује се као непримењива у потпуности, те је се треба придржавати са опрезом и узети крајње условно, јер описани објекат може да буде фиктивне природе, али да такво његово одређење не спречава уплив елемената стварно постојећег у песничкој изградњи његове слике.

Постављајући темеље римске епике, Вергилије се у *Енеиди* враћа на конвенције овог жанра које налажу и контекст у коме ће бити смештене његове две главне екфрасе грађевина. И опис „Јунониног“ храма у првом певању и опис Латинове палате у седмом постављени су у оквиру типичне епске сцене у којој непозвани странци долазе на територију одређеног суверена, који их прима и у својим одајама. Ослањајући се у томе на Хомера и Апологија Рођанина као на своје претходнике и узор, Вергилије ипак није занемарио Католов опис.

После одласка из Троје и пре доласка на коначно одредиште, Енејин брод божанском одлуком захвата снажна олуја и због принуде се преусмерава ка њему непознатој земљи. Вергилијев читалац је у стању да у овој сцени препозна типичан мотив из *Одисеје*. Опис природне луке на северноафричкој обали, у коју упловљавају Тројанци, рађен је на основу хомерских слика из истог епа.¹¹³ Након што је открио да је земља настањена, односно да се ради о територији једног краљевства, Енеја не улази одмах у његову престоницу, него је прво осматра са врха једног од оближњих брда.

Вергилије одатле прегледно води кроз град који има облик утврде. У том часу у њему некадашњи становници Тира изводе грађевинске радове, јер је у процесу настанка. Уместо колиба или шатора пред Енејиним очима ничу нове грађевине. Тројански јунак посматра градске капије и улице. Тврђава се дограђује, њени зидови проширују. Људи котрљају комаде камена, бирају и обележавају места за своје домове. За позориште се полажу дубоки темељи и из стена исецају стубови који ће украшавати позадину његове позорнице. Са друге стране, копа се простор где ће бити лука. Живописна и бучна слика грађевинских радова ипак не омогућава реконструкцију тачног плана града.

Начело историјске веродостојности није се поштовало ни у овом епу. Песнички архитектонски анахронизми подстакли су више запажања о њима. Примећено је да у наведеним детаљима Картагина подсећа на римски град империјалног периода.¹¹⁴ Са друге стране, опис овог града у изградњи доведен је у везу са колонизацијом италског

¹¹¹ G. Pasquali, „Il carne 64 di Catullo“, *Studi italiani di filologia classica*, 1, 1920, стр. 3–4.

¹¹² A. Laird, „Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64“, *The Journal of Roman Studies*, 83, 1993, стр. 18–19.

¹¹³ N. Horsfall, „Illusion and Reality in Latin Topographical Writing“, *Greece & Rome*, 32, 1985, стр. 200 (са старијом литературом).

¹¹⁴ B. Franchi, „L’epos virgiliano e l’eziologia“, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 34, 1995, стр. 100. Доказ или илустрација те тезе је изглед позоришта. Монументалне димензије објекта и високи стубови, направљени од камена са циљем да се поставе на сцену, указују да се ради о песнику савременом римском типу позоришта. C. C. van Essen, „L’architecture dans l’Énéide de Virgile“, *Mnemosyne*, 7, 1939, стр. 232.

становништва у њега, коју је Октавијан одлучно наставио 29. године пре н. е.¹¹⁵ Њихово повезивање се темељи на претпоставци да је Вергилије у време када је отпочињао да пише свој еп, а то је било исте године, имао сазнања о овом Октавијановом пројекту. Са те тачке гледишта, у *Енеиди* је приказана римска Картагина и стихови из ње пре указују на римску колонију, него на феничанско подизање града. Такође, изнето је мишљење да је песник при овом опису као надахнуће имао велики урбани преображај који је Рим доживео под Августом.¹¹⁶ Сва три изнета запажања деле заједнички именитељ, а то је да Вергилијева поетска конструкција Картагине има упориште у стварности песникове епохе.

Након описа Дидониног храма, о коме ће бити више речи када на то дође на ред, у истом певању се налази и осврт на палату северноафричке краљице у коју је тројански херој поведен. Приказујући је у кратким цртама (*Verg. Aen. I, 637–642*), Вергилије уочљиво употребљава катуловске мотиве из краће екфрасе која се проналази у *Свадби Пелеја и Тетиде*. Оба описа усредсређена су на приказ ентеријера дворова. Аутор *Енеиде* од свог претходника преузима извесне елементе, али их при томе мења у извесној мери. Као пример који уклања сваку евентуалну сумњу о проналажењу модела за дом картагинске краљице може да послужи једна непосредна Вергилијева алузија на Катулов епиграм: *at domus interior regali splendida luxu* (*I, 637*). Ради се о стиху *tota domus gaudet regali splendida gaza* (*Cat. LXIV, 46*).¹¹⁷ Одатле се разложно закључује да се при приказивању грађевина у *Енеиди*, поред онога што је песник могао да види око себе, користи и наслеђе римског неотеричког песништва.

Следећи опис једног архитектонског објекта у овом Вергилијевом митолошком спеву односи се на Латинин двор у Лаурентуму (*Verg. Aen. VII, 170–191*). Што се тиче проблема тачног положаја града у којем је смештена палата, али и питања да ли је он икада и постојао, међу истраживачима античке топографије изнесена су опречна мишљења. Са једне стране, сматра се да је град Лаурентум производ Вергилијеве маште.¹¹⁸ Упркос чињеници да је до сада предложено више места за његову убикацију у области римске Кампање, ни за једно од њих се са апсолутном сигурношћу не може рећи да је некада носило име овог града. У оквиру друге струје мишљења не спори се чињеница да је Лаурентум постојао, али се при томе одвајају стварни град тог имена и онај који је аутор *Енеиде* представио у својим стиховима.¹¹⁹ Иако, дакле, постоји дилема о постојању Лаурентума у стварности, начелна сагласност међу топографима је да је Вергилијев град превасходно једна песничка инвенција.

Латинина палата постављена је на месту које се налази изнад остатка града. Као и „Јунонин“ храм у Картагини и италска грађевина смештена је у шумовитом подручју, што није случајно. И за ову грађевину је речено да је пространа. Њено прочеље краси колонијада, сачињена чак од стотину стубова. Из описа се види да се ради о једној вишефункционалној грађевини, јер има и цивилну и религијску намену. Са једне стране, у њој се одржавају свете гозбе, а са друге, она служи и као већница. Оно што је у Вергилијевом опису посебно приметно је чињеница да највећи део простора у њему заузима приказ предворја. Оно је украшено статуама италских хероја и портретима Латининих краљевских претходника и предака, сачињеним од кедровог дрвета. Међу

¹¹⁵ G. Gastinel, „Carthage et l'Énéide“, *Revue archéologique*, 23, 1926, стр. 85.

¹¹⁶ D. Clay, „The Archaeology of the Temple to Juno in Carthage (*Aen. I. 446–93*)“, *Classical Philology*, 83, 1988, стр. 195.

¹¹⁷ E. K. Rand, „Catullus and the Augustans“, *Harvard Studies in Classical Philology*, 17, 1906, стр. 25.

¹¹⁸ F. Castagnoli, „Commentaires topographiques à l'Énéide“, *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 127, 1983, стр. 208–209.

¹¹⁹ B. Tilly, „The Identification of Laurentum“, *Archeologia classica*, 28, 1976, стр. 283.

њима, на последњем месту Вергилије наводи и представу Пика, по коме на почетку описа и назива грађевину. На вратима су окачени ратни трофеји.

У стручној јавности је покренуто питање тражења историјске аналогије за Вергилијеву грађевину из седмог певања *Енеиде*. У том правцу, предложен је Марсов храм у Риму као стварни модел за Латинову палату у Лацију, али је тај предлог одбачен, колико год био привлачан, јер је Августов форум почео да се гради годину дана после Вергилијеве смрти.¹²⁰ Задржавањем претпоставке да се овом архитектонском објекту може тражити паралела у вергилијевском и августовском Риму, понуђена је потом нова претпоставка.

Изнесен је и подржан предлог да Латинова палата одговара Јупитеровом храму на Капитолу.¹²¹ Обе грађевине одликује истакнути положај у односу на околину и смештене су на брду. Фиктивна палата окружена је гајем, што је у складу са римским религијским веровањима, а капитолски храм подигнут је на, у Вергилијево време, шумовитом месту. И та грађевина била је физички велика. У склопу улаза је имала колонаде, а насупрот себе статуе римских краљева, што су елементи које дели са Вергилијевом песничком творевином. Такође, забележно је да је сенат знао да заседа у њој када се одлучивало о питањима од велике важности за државу и да је два пута годишње, у време септембарских и новембарских ида, у истој имао ритуалну вечеру са Јупитером. Другим речима, и ово грађевинско остварење је имало двојну функцију. То су разлози због којих се чини да је Вергилије пренео капитолски храм у свет поезије и да је Латинова палата дели сличност са њим у архитектонском и функционалном смислу. Међутим, то није учињено у дословном смислу, већ је песнички преображен и као такав пренет у митолошки свет.

Овидијев митолошки еп *Метаморфозе* је наредно књижевно дело које садржи једну екфрасу фиктивног архитектонског објекта. Представа Хелијеве палате на небу налази се на самом почетку другог певања (Ovid. *Met.* II, 1–4). Реторски образован, Овидије умешно гради веома живописне и упечатљиво обликоване сцене. На такав начин је приказан и двор бога Сунца. Грађевина је превасходно направљена од злата и бронзе. Има високе стубове и врх од слоноваче. Двокрилна врата су израђена од сребра.

Опис Хелијеве палате је сачињен на основу грађе преузете из песничке традиције, чији је потенцијал емулацијом у великој мери развијен, али и путем непосредне алузије на једну грађевину која је збиља постојала. Због тога даље истраживање појавности ове грађевине треба усмерити у два правца и сагледати колико су као њен извор послужили ранији поетски описи архитектонских објеката, а колико се може говорити о утицају који не долази из света књижевности.

У складу са чињеницом да се и овде, као у *Одисеји* и *Епу о Аргонаутима*, ради о предочавању дома једног митолошког бића, заступљени су материјали који се проналазе код њих, а то су бронза, злато и сребро. Истицање визуелног ефекта кога оставља употребљена слонова кост (*ebur nitidum*) евоцира Католов приказ Пелејевог двора (*candet ebur*).¹²² На Вергилија упућује *sublimibus alta columnis* (Ovid. *Met.* II, 1), то јест

¹²⁰ А. Degrassi, „Virgilio e il foro di Augusto”, *Epigraphica*, 7, 1945, стр. 88–103.

¹²¹ Уп. W. A. Camps, „A Second Note on the Structure of the *Aeneid*”, 54. *The Classical Quarterly*, 9, 1959, стр. 54. и V. J. Rosivach, „Latinus’ Genealogy and the Palace of Picus (*Aeneid* 7. 45–9, 170–191)”, *The Classical Quarterly*, 30, 1980, стр. 148–149.

¹²² Уп. Ovid. *Met.* II, 3. и Cat. LXIV, 45.

призивање *centum sublime columnis* из описа Латинове палате (Verg. *Aen.* VII, 170).¹²³ То су извесно места која указују на Овидијев дуг његовим претходницима.

Иако је овај етиолошки спев превасходно производ песничке уобразиље, он није у потпуности одсечен од историјске стварности. Са тим у вези изнесен је предлог о постојању аналогije између Хелијевог двора на небу и космичке писте, што се пред њим пружа, и Аполоновог храма на Капитолу, који је панорамски имао непосредни визуелни контакт са главним римским хиподромом, Циркусом Максимусом.¹²⁴ Сунчева квадрига на врху тог храма доминирала је над римским хиподромом и била је са њим у симболичкој међузависности. У прилог тој тези иде и податак да је на једном месту Фаетонт ословио Хелија као „Феба“ (Ovid. *Met.* II, 36).

Укупно гледано, чини се изгледним да су у *Метаморфозама* доведени у везу Октавијан Август, Аполон и Хелије. Август је, према томе, повезан са богом, а палатински комплекс, који је обухватао и његову кућу, са Хелијевом палатом. Да ли Овидијев двор свој изглед више дугује претходним књижевним моделима или ономе што је песник могао да види у њему савременом Риму? На то питање се не може дати коначан и недвосмислено јасан одговор.

У Лукановом епу *Грађански рат*, познатом и као *Фарсалија*, историјска тематика заменила је митолошку. У складу са тим обртом у односу на Вергилија и Овидија, у овом спеву је предочена Клеопатрина палата у Александрији (Luc. *Phars.* X, 111–126). Другим речима, дом личности која је стварно постојала. Превасходно се ради о једном поетском делу, иако је Лукан пошао од конкретног догађаја из њему не тако давне римске повести. Ако се иза фиктивних грађевина његових претходника назире обриси оних материјално осведочених, чини се да се иза Луканове крију пак упливи фикције.

Још је Аристотел у својој *Поетици* (IX, 1451a–b) направио разлику између поезије и историографије не на основу форме израза, јер песници могу писати у прози, а историчари у стиху, него тврдњом да је песнички задатак излагање онога „што је могуће по закону вероватности“¹²⁵. Грчки филозоф потом напомиње да песник, у преплитању истинитог и вероватног, не престаје да буде то што јесте бавећи се догађајима који су се заиста одиграли. Са друге стране, *Фарсалија* чува у себи и веродостојне податке, те је њен статус негде на пола између песничког и историографског дела. Стога, у њеном случају нарушава се строга жанровска супротност.

У погледу Клеопатриног двора, Лукан се задржава искључиво на простору у коме ће се приредити гозба у част Цезара. Према томе, песник се не усредсређује на спољашњост грађевине. Опис започиње њеним вишим деловима и потом се спушта постепено ка нижим. Палата има касетирани свод са гредама обложеним златом, што је веома скуп градитељски мотив примењиван у Луканово доба у оквиру римске архитектуре приватних и јавних објеката.¹²⁶ Зидови су у целости израђени од мермера. За стубове су употребљени материјали ахат и порфир. Под читаве палате је у алабастеру.¹²⁷ Ту се не завршава низ коришћених врста скупочених материјала. Оквир

¹²³ P. E. Knox, „Phaethon in Ovid and Nonnus“, *The Classical Quarterly*, 38, 1988, стр. 542.

¹²⁴ A. Barchiesi, „Ovidio y los monstruos del Palatino“, *Estudios clásicos*, 134, 2008, стр. 7–32.

¹²⁵ Aristotel, *О песничкој уметности*, прев. М. Ђурић, Dereta, Beograd, 2008, стр. 71.

¹²⁶ Забележено је да су га имали храмови попут Јупитеровог на Капитолу, али и богатије римске куће. Присуство *laquearia* посведочено је у првом веку и у империјалним резиденцијалним комплексима, укључујући и палате Нерона и Домицијана. Погледати: R. V. Ulrich, *Roman Woodwork*, Yale University Press, New Haven / London, 2007, стр. 162–167.

¹²⁷ Лукан је први аутор који је увео мермер у екфрасе фиктивних архитектонских објеката. Знаковит је податак да су у конструкцију александријског двора укључени порфир и алабастер. Ради се о две врсте

врата начињен је потпуно од ебановине. На крају, слоновачом је украшено предворје палате, чиме се доприноси источњачкој атмосфери читавог призора.

Код Лукана овде су присутне алузије на раније описе из римске књижевности. Евоцирана је Катулова представа Пелејевог двора у Фарсали, што се уочава већ у употребљеном вокабулару (*ebur... Indo*) (Catull. LXIV, 45; 48) (*ebur... Indae*) (Luc. *Phars.* X, 119–120). Споменути касетирани свод у злату проналази се претходно у Дидониној палати (*laquearia aurea*) (Verg. *Aen.* I, 726). Да ли се у *Грађанском рату* тај детаљ пре преузима од Вергилија или се стиховима захвата архитектонски мотив који је песник могао да види око себе?

Довођење у однос одељака у којима се проналазе ове речи не заснива се на произвољности, њихова веза није спољашња, јер се укупно гледано ради о представама гозбе са којима су ове екфрасе спојене. Нарочито се истиче аналогија између сцена у *Енеиди* и *Фарсалији*, приређених за мушке госте од стране две северноафричке краљице у раскошним одајама својих дворова.¹²⁸ Присуство слоноваче већ је уочено у описима Луканових узора Катула и Овидија. Смарагд се први пут као украс помиње у Овидијевом опису Хелијевог двора. Лукан преузима мотив тог драгог камена, премешта га са трона, где се налази у *Метаморфозама*, и укључује га у украс улазних врата александријске палате.

Луканов архитектонски опис има снажан реторички набој.¹²⁹ Иза живописног приказа изузетне раскоши Клеопатрине палате стоји један очигледан циљ. Хиперболично лепа грађевина, обрнуто сразмерно, указује на неморал кога оличава египатска владарка. У бити архитектонског описа из *Фарсалије* налази се декламаторски *locus communis de divitiis*, којим осуђује израз богатства у нескладу са изворном римском врлином.¹³⁰ Изглед двора и читава епизода у којој је дат допринос портретисању карактера Клеопатре, која живи у њему. Одсликавање кроз архитектонске форме особе са њима повезане уопште је једна од одлика античке књижевности и реторике.

Надахнуће за изградњу архитектонског описа Ејетове палате у *Песми о Аргонаутима* Фалерија Флака црпљено је из ранијих песничких екфраса грађевина (Val. Flac. V, 408–415). Иако се кроз читав еп провлаче политичке алузије на флавијевском песнику мање или више савремене историјске личности, околности и догађаје, чини се да се извор Флакове песничке конструкције архитектонског здања ипак налази у трезору дотадашње епике. Код њега се проналазе елементи, иначе претходно присутни у *Енеиди* и *Метаморфозама*, као што је истакнути мотив украшених двокрилних врата.

Долазак Јасона у Ејетову палату није моделован на основу Аполонија Рођанина – чија је *Аргонаутика* преведена на латински језик још половином првог века пре н. е. – него поласком од Хомера.¹³¹ Тесалски херој не среће Медеју у палати након њеног описа као код хеленистичког песника, него му она, попут Наусикаје Одисеју, када се први пут сусретну, показује пут ка истој. Ејет, тирански краљ и Хелијев син, можда типолошки

камена које су се вадиле на територији Египта у империјално доба Рима. R. Gnoli, *Marmora romana*, Edizioni dell'Elefante, Roma, 1988, стр. 215–218. и 122–125.

¹²⁸ D. Gagliardi, „Il banchetto in Lucano (note a *Phars.* X, 104–171)“, *Studi italiani di filologia classica*, 5, 1987, стр. 186–192.

¹²⁹ У једном одељку који се бави књижевном критиком, Квинтилијан сматра да је Лукан погодан да се на њега угледају беседници (*Inst. Or.* X, 1, 90).

¹³⁰ Уп. Уп. J. Hellegouarc'h, „Rhétorique et poésie dans la *Pharsale* de Lucain“, *Vita Latina*, 164, 2001, стр. 38–39. и A. Alloncle Pery, „De la rhétorique à la poétique dans Lucan, *La Pharsale*, IX, 950-X“, *Vita Latina*, 164, 2001, стр. 46 (са старијом литературом).

¹³¹ F. Carderi, „Le *ekphraseis* di Valerio Flacco tra novità e tradizione“, *Hermes*, 136, 2008, стр. 215–218.

указује на Нерона, песниковог савременика, слављеног на истоку Римског царства као „нови Хелије“,¹³² али изглед његове палате не одступа од у античкој епици установљеног конвенционалног приказа краљевског двора.

Песник флавијевске епохе чије дело обилује архитектонским екфрасама различитих врста јесте Стације. Оне се проналазе у *Тебауди* и песничкој збирци *Гајеве*. У седмом певању наведеног Стацијевог митолошког спева описана је Марсова палата у Тракији (*Stat. Theb.* VII, 40–63). Њен приказ дат је у тренутку када Меркур посећује бога рата. Грађевина је смештена усред шуме под Хајмским планинама. Марсов дом окарактерисан је као страшан и код онога ко га гледа изазива осећај језе. Што се тиче материјала израде, објекат је саграђен од гвожђа. Изричито је речено да су од њега направљени капија, праг, зидови и стубови.

Стацијев топотетички приказ читавог амбијента представља *locus terribilis* и близак је по мрачној атмосфери Аполонијевом опису Ејетове палате у Колхиди, географски не тако удаљеној од трачке области, такође на самим границама грчко-римске екумене. Код Хомера и Вергилија, описане грађевине изазивају дивљење, док песник *Тебауде* свесно опонира том моменту епске традиције, потенцирајући, сада обрнуто, негативан утисак кога одаје Марсов двор.

Сучељавање са Хелијевом палатом из *Метаморфоза* показује још један пластичан пример Стацијеве креативне имитације. Дуг према Овидију огледа се у приступању спољашњости грађевине. Док у првом случају златни материјал рефлектује сјај палате (*Ovid. Met.* II, 1), у другом гвоздени гуши Фебове зраке (*Stat. Theb.* VII, 45). Као што злато Хелијеве палате симболише светлост, а њен власник персонификује сунце, тако и гвожђе трачке палате указује на оружје, будући да је Марс оличење рата.¹³³ Ради се о радикалној варијацији једне песничке слике, која у значајној мери указује на укључивање дотадашњег наслеђа римске књижевности империјалног периода у стихове *Тебауде*.

Већ је покренуто питање симболичког паралелизма између песничких митолошких фигура и римских царева. Могућност таквог поистовећивања отворена је код Овидија. Ако у *Аргонаутици* Фалерија Флака Ејет одговара Нерону, код Стација Марс указује на Домицијана, милитантног и повученог императора, који је у време настанка спева и ратовао на просторима где се налази палата о којој је реч.¹³⁴ Међутим, као и у случају Флаковог приказа двора колхидског краља, очито је да је и ова грађевина плод песничке маште.

Наредна екфраса фиктивне грађевине у римској књижевности прва је дата у прозном изразу. Код Апулеја у роману *Метаморфозе*, то јест *Златни магарац*, описана је Купидонова палата (*Apul. Met.* V, 1–2). У грчкој традицији приказ измаштане грађевине у тој књижевној форми је одавно осведочен, али ће се у романескном жанру ипак појавити после Апулејевог дела. Овде је, такође, приказан дом једне митолошке фигуре, што ће се одразити и на његову појавност.

Палата Венериног сина постављена је испод високе стене, усред шуме и поред једног извора. И Апулеј започиње свој опис од горњих делова грађевине у кретању ка оним доњим. Таваница је начињена од дрвета и мермера, а стубови на које се ослања су

¹³² P. R. Taylor, „Valerius’ Flavian *Argonautica*”, *The Classical Quarterly*, 44, 1994, стр. 228–231.

¹³³ A. M. Keith, „Imperial Buildings Projects and Architectural Ecphrases in Ovid’s *Metamorphoses* and Statius’ *Thebaid*”, *Mouseion*, 7, 2007, стр. 20–23.

¹³⁴ *Ibid.*, 21–22.

од злата. Од истог метала саграђени су и зидови палате, а под је украшен драгим камењем и бисерима. У једном тренутку Психа – пред чији долазак је и дата ова екфраза – усудила се да пређе праг палате и шетајући наишла је на богате ризнице, које се налазе на другој страни грађевине. Тај део приказан је са тачке гледишта гошће, јер се простор даље открива онако како га она опажа. Опис Купидоновог двора заснован је, дакле, начелно на два правца кретања. На почетку се описивање одвија по вертикали, а потом хоризонтално, односно у дубину. Од плафона до пода, од улазног прага до ризница.

Иако оригиналан по наративном тону, врсти књижевног израза и тематским решењима, Апулејев архитектонски опис није изолован у односу на епску заоставштину.¹³⁵ Истицање касетираног свода је елеменат који призива Вергилија и Лукана. Аутор *Фарсалије* је изричито увео мотив дрвне грађе у конструкцију дворова и Апулеј га следи. При томе, на приказ Клеопатрине палате подсећа и усредсређивање на под и његову декорацију, када Апулеј говори о мозаику из кога се он састоји.¹³⁶ Са Валеријем Флаком дели мотив наглашене разноврсности слика које украшавају њихове палате. Док је код писца *Златног магарца* под израђен *in varia picturae genera*, у *Аргонаутици* се оне (*varia... imagine*) везују за капије двора (Val. Flac. V, 416). Напокон, синтагма *divinis artibus* упућује на Стацијеву екфрасу Марсовог дома (*divina... arte*) (Stat. *Theb.* VII, 61).

У тражењу могућих архитектонских утицаја на приказ Купидонове палате, изнесен је предлог да се ради о персијској архитектури, о чијим достигнућима је писац *Златног магарца* могао да чује у градовима као што је Александрија.¹³⁷ Указивање на одјеке блискоисточних градитељских остварења у књижевним екфразама грчко-римског света полази већ од Хомера, а изричит приказ једне оријенталне палате појавио се код Лукана. Уже гледано, зидови Купидоновог двора обложени су сребрним рељефима (*argenteo caelamine*), што је елеменат коришћен још при украшавању палате краља Кијаксара у Екбатани.¹³⁸ Међутим, основни проблем наведе хипотезе у томе је да ли је Апулеј црпео надахнуће за градњу свог описа из прича о стварним грађевинама или пак из трезора фиктивних архитектонских објеката света књижевности. Како коначно разлучити просторе ова два могућа подручја евенуталног утицаја?

Ако је истина да је техника израде рељефа у сребру нешто што упућује на узоре међу којима је и Кијаксаров двор, такође је тачно да Овидије спомиње исти мотив (*argenti... caelarat*) у својој архитектонској екфрази (Ovid. *Met.* II, 4; 6). Штавише, и на сребрним рељефима Хелијеве палате приказане су звери. Овидијева грађевина, као и егбатанска палата, смештене су на истоку. Запажање да се оба раскошна објекта налазе на страни света где се Сунце рађа може или да обесмисли или тек у одређеној мери да укине дилему у вези са бирањем узора за Купидонов дом.

Колико подручје стварног и измаштаног знају да се надопуне и прожму сведочи случај који не долази из епског жанра, већ из традиције епиталамија. Свадбене песме ће у римском песништву донети више примера топографских екфраза. Опис Венериног двора у Клаудијановом *Епиталамију у част Хонорија и Марије* рађен је на основу Стацијевог приказа Виолентириног дома у Риму (Stat. *Silv.* I, 2, 147–157).¹³⁹ Као и у

¹³⁵ Уопште о поредбама са ранијим описима фиктивних грађевина погледати: P. Murgatroyd, „Apuleian Euphrasis: Cupid’s Palace at Met: 5.1.2–5.2.2“, *Hermes*, 125, 1997, стр. 357–366.

¹³⁶ Уп. *gemmas et monilia calcant* (Apul. *Met.* V, 1) и *calcabatur onyx* (Luc. *Phars.* X, 117).

¹³⁷ N. Fick, „Du palais d’Éros a la robe olympienne de Lucius“, *Revue des études latines*, 47, 1969, стр. 378–381.

¹³⁸ Исто, 380.

¹³⁹ Када је мотив венчања у питању и са њим у вези опис палате, прва асоцијација води натраг до Католовог епилија *Свадба Пелеја и Тетиде*. Међутим, Стације је својом песмом *Епиталамиј у част Стеле и*

случају његовог претходника и узора из флавијевског доба, и ова песма посвећена је личностима из непосредног песниковог окружења. Њена тема је венчање императора Западног римског царства Хонорија и Марије, кћери Флавија Стилихона, главног царског министра и Клаудијановог патрона, које се догодило почетком 398. године.

Обликовање овакве врсте поезије потражено је у начелима и топици епидеиктичке реторике, прецизније говорећи у врсти беседе познатој као *λόγος επιθάλμιος*, у оквиру које је екфраса препоручена техника.¹⁴⁰ Ако је у почецима песништво битно утицало на развој реторике, сада се дешава обрнуто. Беседничка вештина све дубље прожима производњу стихова.

Песник *Гајева* је, описујући дом Виолентиле, приметио да је он изгледом „достојан богиње“ (Stat. *Silv.* I, 2, 147). Клаудијан ће у свом епиталамију учинити корак даље и у том правцу описати управо Венерину палату на Кипру (Claud. IX, 49–96). Екфраса двора богиње љубави се да поделити на три основне потцелине. Прво је приказано природно окружење палате и Венерин посед (49–85), потом сама грађевина (86–91) и на крају дворски врт (92–96). Двор богиње љубави постављен је испод високе планине, у сеновитој шуми. Читав посед окружен је златном оградом. Палата изразито је раскошног изгледа. Кровне греде су јој начињене од смарагда. Подржавају их стубови од хијацинта и зидови од берила. Прагови палате урађени су у јаспису, а под у ахату. У Венерином врту расте ароматично биље, попут цимета и црног кардамона.

Смарагд се проналази при Овидијевом опису Хелијеве палате, док су ахат и јаспис лукановски материјали. Клаудијан допуњује „каталог“ драгог камења и проширује њихову бројност у једном архитектонском приказу до тада незамисливе границе. Тиме се одлучно гради и вишебојност описаног објекта. Са друге стране, задржавајући присуство изразито скупих материјала употребљених за изградњу Венерине палате, Клаудијан замењује преовлађујуће присуство различитих врста мермера код Стација разноврсним драгим камењем. Док у склопу Виолентилиног дома тече вода, освежавајући простор, овде то чини балзам.¹⁴¹ Врт уз палату је, наравно,

Виолентиле заслужан за увођење архитектонске екфрасе у песничку врсту чији је предмет искључиво венчање. До тада су се описи грађевина у римском, али и укупно у античком, песништву превасходно проналазили у епици. Таква ситуација се, дакле, променила са песничком збирком *Гајеви* и почевши од ње чврсто су успостављени једна засебна група и нови правац развоја екфраса фиктивних грађевина у античкој књижевности.

Опис римске аристократске куће код Стација, иначе веома стилизован и хиперболичан („безбројни“ стубови, Stat. *Silv.* I, 2, 152), дели доста сличности са Лукановим приказом Клеопатрине палате у Александрији. Изглед Виолентилиног дома, будуће супруге Луција Стеле, песниковог пријатеља, у значајној мери наликује стиховима из *Фарсалије*, јер се у оба описа изричито спомињу град Тир и пурпурна боја, појављују се конструкције од дрвета (код првог ебановина, код другог храстовина), кровне греде у злату, алабастер и порфир.

У односу на прву појаву мермера у описима грађевина, Стације радикално шири његову лепезу у својој екфраси. Различите врсте мермера назива по њиховом географском пореклу, али их и поетски посредно означава. *Libycus*, који се први наводи, заправо је *giallo antico*, жути мермер који се вадио на територији Нумидије, док је *Phrygius* познат и као *pavonazzetto*, врста карактеристична по белкастој боји са љубичатим венама, експлатисан у околини Синаде. *Laco* је зелени мермер са Пелопонеза (*verde antico*), онај описан као *concolor alto vena mari* јесте белкасти мермер са зеленим нијансама из области Кариста на Еубоји (*cipollino*), а онај описан као *quis purpura saepe Oebalis et Tyrii moderator livet aeni* је порфир могуће египатског порекла. Све ове врсте су се употребљавале у Риму Луканове и Стацијеве епохе. О њима погледати: R. Gnoli, *Marmora romana*, стр. 122–125, 141–142, 160–171, 181–183.

¹⁴⁰ C. Morelli, „L'epitalamio nella tarda poesia latina“, *Studi italiani di filologia classica*, 18, 1910, стр. 349–352. Уп. Men. Rhet. II, 399, 11–405, 13. Поред похвале младенцима, Менандар Ретор истиче да такав говор ваља да садржи опис брачне одаје и богова брака, укључујући и Афродиту.

¹⁴¹ Z. Pavlovskis, „Statius and the Late Latin Epithalamia“, *Classical Philology*, 60, 1965, стр. 167.

хомерски мотив, и оно што га додатно повезује са сликом из *Одисеје* је податак да га током целе године краси пријатна клима.

Читава Клаудијанова екфраса палате и њеног окружења има за циљ кретање ка фигури Венере, која се, напоскон, затиче на престолу. Са обе стране богиње налазе се Грације, као и једна иза ње. Просторни распоред свих њих заједно као да чини полукружну тродимензионалну форму. Венера на трону изгледа као краљица која се налази у апсиди царске палате или црквене базилике.¹⁴² Такве аналогije могу се са правом тражити и успостављати и у другим деловима ове песме, али који се не тичу архитектонске проблематике. Међутим, истоветност два света никада се не може у потпуности успоставити:

„Клаудијан даје мноштво историјских података. Међутим, да би се одвојиле стварне чињенице од онога што би могло да буде књижевно улепшавање или политички усмерена представа не постоји чудесно решење. Није довољно, како се сматрало крајем 19. века, уклонити реторички огртач са Клаудијанових стихова да се открије, у својој огољености, историјски исказ.“¹⁴³

Последњи еп римске књижевности, *Отмица Прозерпине*, такође доноси једну екфрасу фиктивне грађевине. У њему је Клаудијан предочио Церерин двор на Сицилији (Claud. *DRP* I, 237–245). Зидови палате направљени су од гвожђа, укључујући и њене капије, забрављене челиком. Атријум је израђен од слонове кости, таваница је подупрета бронзаним гредама, а испод њих почивају високи стубови од ћилибара. Истицање чврстих материјала од којих се овај замак састоји, као и елемената који обезбеђују заштиту, извршено је у функцији дочаравања утиска да је кћер богиње Церере сигурна, докле год се налази у њему.

Клаудијанов приказ палате условно је синтеза одређених елемената дотадашњих архитектонских описа из епике. Предворје изведено у слоновачи (*atria cingit ebur*) (I, 243) мотив је који непосредно призива Лукана и Клеопатрину палату (*ebur atria vestit*) (Luc. *Phars.* X, 119).¹⁴⁴ Доминација гвожђа у конструкцији палате јесте детаљ који, између осталог, јасно асоцира на Марсов двор из Стацијеве *Тебауде*. И у том спеву зидови палате и њене капије израђени су од овог метала.

Упркос митолошкој тематици, у овом спеву одражени су време и амбијент у коме је настао. Клаудијан био је дворски песник императора Хонорија. У његовим стиховима одсликани су живот аристократске класе у којој се кретао и стварао, као и историјске прилике у којима се нашло Западно римско царство. Уже гледано, раскошност већине материјала Церерине палате указује на естетику касноримских дворова.¹⁴⁵ Атмосфера царских комплекса, попут онога у Милану, меша се са преузетим поетским сликама.

¹⁴² M. Roberts, „The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus“, *Transactions of the American Philological Association*, 119, 1989, стр. 330–331. Истовремено, призор богиње подсећа на слику Дидоне на престолу из *Енеиде*.

¹⁴³ J.-L. Charlet, „Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325-470)“, *Antiquité Tardive*, 16, 2008, стр. 160.

¹⁴⁴ O. A. W. Dilke, „Patterns of Borrowing in Claudian’s ‘De Raptu Proserpinae’“, *Revue belge de philologie et d’histoire*, 43, 1965, стр. 61.

¹⁴⁵ C. E. Gruzelier, „Temporal and Timeless in Claudian’s *De Raptu Proserpinae*“, *Greece & Rome*, 35, 1988, стр. 56–72, нарочито 59–60.

Еп о Дионису, кога је саставио Нон, последњи је велики грчки и уједно антички еп. Након дела Аполонија Рођанина, Нонов спев је након дугог времена донео у грчко песништво описе архитектонских објеката. У њему се проналазе две екфрасе фиктивних грађевина. У трећем певању описана је Електрина палата на Самотраци, а у 18. певању Стафилов двор у измаштаној Асирији.

Екфраса Електриног дома подељена је на два дела, на опис саме палате и врта уз њу (Non. *Dionys.* III, 124–185). На почетку поменутог певања, Кадмо, док долази до свог одредишта, из даљине уочава краљевску грађевину и њене стубове. Када је довољно пришао, откривају се њен бронзани праг и улазна врата са ступцима, која воде у ходник. Над средишњим делом палате издиже се купола. Дакле, у једној екфраси фиктивног објекта овај архитектонски елемент помиње се изричито први пут у петом веку.

Архитектонски објекат је укупно направљен од камених блокова, повезаних гипсаним малтером. Унутар њега постављене су на каменим постаментима златне статуе младића са бакљама, које служе за осветљење. Испред главне капије протежу се са обе њене стране два реда фигура паса чувара од злата и сребра. Кадмову пажњу посебно су својом појавношћу привукли капители и употребљено драго камење. Са друге стране, поред дворишта палате налази се врт. У њему се налазе различите врсте дрвећа. Близу врта извире поток који се рачва у два тока. Док један служи за пиће, други ток се шири у више малих вијугавих канала за наводњавање биља.

Долазак Кадма на Самотраку, где се налази Електрина палата, грађен је на основу модела типичног призора античке епике у коме странац у току свог путовања долази на до тада њему непознати двор. У оквиру начелно сличног приповедног поступка, херој претходно среће женску фигуру, која га упућује ка циљу. Божанским утицајем јунак постаје невидљив, како би у страниој земљи без потешкоћа могао да дође до седишта њеног владара. Пре сусрета са власником палате увек следи њен опис. Сви наведени мотиви, који се проналазе код Хомера, Аполонија Рођанина, али у римском песништву, присутни су и у 3. певању *Епа о Дионису*. Након што се Кадмо искрца на поменуто острво, он среће богињу Пејто, која му показује пут до Електриног двора и прекрива га облаком.

Поред увођења нових архитектонских елемената – а то је купола – из наведеног приказа недвосмислено се очитује дуг који Нонов опис Електрине палате има према Хомеровом опису Алкинојевог дома. Он је видљив већ на нивоу језика и синтаксе. У њему је преузета хомерска синтагма *εἰς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο*, употребљена приликом описивања двора феачког краља (*ἐς μυχὸν ἐξ οὐδοῖο*).¹⁴⁶ Такође, знаковито је искоришћена синтагма *ἔνθα καὶ ἔνθα*, што је то пре њега учинио и Аполоније при опису Ејетове палате, погодна за представљање просторног распореда различитих елемената грађевине (III, 174). Бронзани праг, присуство златних младића са бакљама и сребрних и златних паса познати су хомерски елементи екфрасе Алкинојеве палате. Заузврат, мотив стубова и засебно капитела јесу знаци који упућују на опис Ејетове палате у *Епу о Аргонаутима*.

Да екфраса Електриног двора као главни узор има ону Алкинојевог двора указује и укључивање врта у опис. Површине вртова се код оба песника подударују. И један и други налазе се поред дворишта и кроз оба дува пријатни западни поветарац. Скоро све врсте воћа на које наилазимо код Хомера, проналазимо и у Ноновом врту. Песник из Панополиса једино изоставља грождје, али зато додаје палму, чемпрес, ловор, мирту и нар. Уместо два потока, као у Хомеровом врту, овог пута приказан је један који се дели

¹⁴⁶ Уп. *Od.* VII, 87 и Non. *Dionys.* III, 140.

на два крака. Други ток потока крај Електриног двора даље се грана у више мањих. Другим речима, укључивањем више врста дрвећа и усложњавањем хидрауличке слике, Ноно чини хомерски хортикултурални приказ још разуђенијим и богатијим.

Иако се *Еп о Дионису* одвија у митолошком времену, његов садржај није остао имун на актуелности песникове историјске околности. Римску царску резиденцијалну архитектуру одликовала је употреба куполе. У епохи позне антике она је осведочена у оквиру Диоклецијанове палате у Сплиту и Галеријеве у Солуну. Одатле се разложно може утврдити да Нонов приказ фиктивне палате, поред свих дугова песниковим узорима, ипак укључује и елементе који нису чисто књижевне природе.

Након описа Електрине палате на Самотраци, *Еп о Дионису* доноси и детаљан опис Стафиловог двора у Асирији (Non. *Dionys.* XVIII, 62–92). За разлику од првопоменутог архитектонске екфрасе, овог пута главни актер је бог Дионис, а не Кадмо, и он долази у дом асирског краља. Почетни део описа наликује у знатној мери почетку екфрасе Електрине палате из ранијег, трећег поглавља. И овде се проналази мотив појаве двора у даљини, указивањем посматрачу који се креће ка њему. Међутим, скоро читав екфраса усредсређена је на унутрашњост двора. Краљевска дворана је направљена од камена у више боја. Њени зидови обложени су сребром, а читав простор украшен је рубинима. Поред њих, зидове красе аметист и сафир. Ту не се завршава каталог драгог камења искоришћеног у архитектури палате. Употребљени су такође ахат, серпентин и смарагд. Позлаћене дрвене греде, које чине конструкцију крова, почивају на редовима стубова. Под дворане израђен је у мозаику, а главна врата начињена су од дрвета. Одаје имају златну декорацију.

Сцена у оквиру које је дата ова архитектонска екфраса грађена је на основу модела Телемаховог доласка на Менелајев двор из *Одисеје*. У оба случаја путници долазе кочијама. Након што гости уђу у палату, бивају вођени кроз њу. На крају, приређује се гозба. Опис двора у *Епу о Дионису* свакако има далеко шири колористички репертоар од Хомеровог. Нон у екфраси Стафилове палате примењује поетско-реторско средство које се зове *ποικιλία* (*varietas* или *variatio*). Његов циљ је постизање приказа кога красе полихромичност и богатство израза.¹⁴⁷ На примену тог поступка у овом архитектонском опису упућују у њему присутне речи као што су *ποικίλωρος* (Non. *Dionys.* XVIII, 69) и *ποικίλλετο* (XVIII, 84). Нонови стихови одиста знају да буду веома орнаментални.

Стилско средство о коме је реч веома је раширено у касноантичком песништву и следствено у грчким и латинским архитектонским екфрасама. При живописном опису Електрине палате употребљени су придев *ποικίλον* (III, 129) и глагол *ποικίλλω* (III, 153). Изразита разнобојност, међутим, већ је одлика Херодотовог приказа седам кружних зидова Екбатане, које редом красе бела, црна, пурпурна, плава, наранџаста, сребрна и златна боја. Постојање овог поступка осведочено је и код Платона, када се описује Атлантида: „А зgrade су биле различите: неке једнобојне, друге опет шарене, јер су их градиле од разнобојног камена: шарали су их не само ради забаве већ да би им тиме дали природну чар.“¹⁴⁸ (Plat. *Crit.* 116b) У сваком случају, његова употреба знатно појачава визуелну упечатљивост, па и преобилност, екфрастичке слике.

Могла би да зачуди чињеница да је песник *Епа о Дионису* уједно и аутор *Парафразе Јеванђеља по Јовану*. У песничкој верзији најмлађег јеванђеља, насталој

¹⁴⁷ R. Faber, „The Description of Staphylos’ Palace (*Dionysiaca* 18.69–86) and the Principle of *ποικιλία*”, *Philologus*, 148, 2004, стр. 245–254.

¹⁴⁸ Platon, *Kritija*, прев. М. Milenković Krznarić, у: *Meneksen, Fileb, Kritija*, BIGZ, Beograd, 1983, стр. 187.

средином петог века, налази се једна кратка и језгровита архитектонска екфраса Јерусалима метонимијски предоченог као храм (*Non. Par. V, 1–2*). О његовог изгледу се детаљније не говори, већ су превасходно истакнути његова висина и разнобојни стубови који га красе.

Сцена у којој Христ долази до храма типолошки је слична доласку Кадма у Електрину палату, односно Диониса у Стафилову палату.¹⁴⁹ И у *Епу о Дионису* и у *Парафрази Јеванђеља по Јовану* грађевина се указује ономе који јој прилази. Штавише, и код Електрине палате истакнут је мотив њених стубова, док се у опису Стафилове палате наглашава разнобојност камена од кога је саграђена. Према томе, у Ноновом опису из *Парафразе* заправо су испреплетени елементи из два претходно тумачена. Да ли је песник који је опевао у епу једног бога политеистичке религије, и то Диониса, могао да напише препев сведочења Исусу Христу? У касноантичкој култури таква дуалност није непозната. У поезији Сидонија Аполинара своје место нашли су и Венера и Марија.

У *Епиталамију Рурицију и Хиберију*, једној од песама којом Сидоније Аполинар наставља традицију свадбеног панегиричког песништва на трагу Стација и Клаудијана, присутна је нова верзија екфрасе Венериног храма (*Sid. Apoll. II, 14–33*). Песма је посвећена венчању Сидонијевог пријатеља са којим је одржавао преписку, такође припадника романогалске аристократије.

Венерин двор постављен је у један затон, кога краси прозирна вода. Грађевина је ограђена високим стенама, огрубелим од удараца таласа. За изградњу палате коришћен је мермер из пет географских области и песник ниже њихове боје: пурпурни етиопски, прошарани фригијски, бели парски, жућкасти картагински и зелени спартански. Посебан нагласак стављен је на опис капија палате. Довратници су начињени од жутог топаза, крила су јој направљена у комбинацији порцелана, сардоникса, кавкаског аметиста, индијског јасписа, халкопирита, скитског смарагда, берила и ахата. Шарке на којима почивају израђене су од сребра. На крају, праг у алабастеру заједно са плавим тоном хијацинта емитује боју ка затону, која се усклађује са њим. Последњим призором умешно је створена слика хроматске хармоније између грађевине и њеног природног окружења.

Низање различитих врста мермера и њихово повезивање са регијама из којих су вађени, као и обилато коришћење драгог камења, мотивису које Сидоније Аполинар безусловно дугује Стацију и Клаудијану, тачније њиховим описима Виолентилине и Венерине палате. Спајање и гомилање толико материјала на прилично ограниченом и згуснутом простору нужно је морало да произведе снажану вишебојност Сидонијеве екфрасе.¹⁵⁰ Док, са једне стране, песник *Епиталамија Рурицију и Хиберију* набраја скоро све врсте мермера које се проналазе код Стација, ниједан камен који спомиње Клаудијан није изостављен. При томе је, у намери надметања, додато више његових врста, што је акт којим се до крајности појачава паравизуелна појавност овог архитектонског објекта.

Дворска култура наставила је током петог века да подстиче епидеиктичко песништво. Клаудијановску технику поетског енкомија личности преузеће у петом веку

¹⁴⁹ G. Agosti, „Nonno, *Parafrasi E 1-2 e la descrizione di edifici nella poesia tardoantica*”, *Prometheus*, 24, 1998, стр. 210–211.

¹⁵⁰ Од архитектуре до примењене уметности, комбиновање различитих материјала и њихових природних боја у оквиру једног објекта – укључујући два горенаведена – типична је одлика касноантичке естетике. Погледати: M. Cagian de Azevedo, „Policromia e polimateria nelle opere d’arte della tarda antichità e dell’alto medioevo”, *Felix Ravenna*, 4, 1970, стр. 223–259. Чињеницу да је оваква уметничка сензибилност владала и на грчком Истоку другачијом врстом означитеља додатно потврђују и учвршћују Нонови стихови.

Сидоније Аполинар. У делу *Похвала Антемију*, за које се не зна да ли је више песничко или реторско по својој природи, налази се опис Аурорине палате (Sid. Apoll. Pan. Anthem. 407–423). Овај *λόγος βασιλικός* у стиху изговорен је пред сенатом јануара 468. године у Риму, у време када је Антемије други пут преузео конзулат и постао владар Западног римског царства.

У песми се користе алегорички језик и женске персонификације, како би се представила Антемијева биографија. Једна од фигура, поред Роме, јесте и Аурора, која у ствари означава Цариград. У току панегирика Рома одлази на исток у посету Аурори, како би довела Антемија из његовог родног града. Том приликом описан је њен двор. Објекат је смештен у идеалном окружењу, „близу далеке Индије“ (407–416). Обложен је златом и украшен бисерима.

Топотезија амбијента Зорине палате подражавање је Клаудијановог приказа Венерине палате на Кипру. При томе, значајно је низањем проширен ботанички каталог. Са друге стране, сама екфраса грађевине призива Овидија. Већ је знаковито присуство персонификација, које се при једној архитектонској екфраси први пут јављају у *Метаморфозама*. У оба двора преволађује злато и налазе се на истоку. На крају, Аурора јесте Хелијева сестра.

Речено је да је Сидонијева песма поетско-реторска похвала новом западноримском цару. Као таква, она узорно садржи елементе које би састав са тим циљем требало да има. Једно од места које се препоручује за ту епидеичку врсту је и осврт на град из кога потиче цар (Men. Rhet. II, 369, 18–370, 9). Пре него што Рома посети Цариград, исказан је његов *laus*. Између осталог, назива се „краљицом Истока“ и „моћним градом пространих зидина“ (Sid. Apoll. Pan. Anthem. 30; 56). Међутим, друга половина свечане песме одступа од беседничког модела у правцу излагања једне политичке алеорије, у коју улази и екфраса Аурорине палате, односно цариградског политичког средишта.

Фигуративност којом се песник служи имала је функцију да улепша слику историјске околности у којој се нашао западни део Царства пред варварским продорима.¹⁵¹ Другим речима, исконструисати митолошку сцену са Ромом и Аурором којом би се покушало оправдати или другачије приказати постављање за цара у Риму човека који долази из Цариграда.

На самом крају античке цивилизације и улазу у средњи век, Венантије Фортунат је преузео модел и мотиве описа грађевина настале и развијане у оквиру политеистичког песничтва и применио их је на приказивање хришћанских архитектонских објеката.¹⁵² Пример таквог поступка је његова екфраса Божјег двора у песми *Девицама* (Ven. Fort. VIII, 4, 17–22). У овој поетској творевини с краја шестог века небеска палата предочена је као грађевина направљена од топаза, злата и хијацинта. Довратници њених капија направљени су од смарагда, а главни праг јој је од сардоникса.

Поред екфрастичког приказа палате, већ сâмо спомињање „брачне одаје (*thalamus*) вечног краља“ (VIII, 4, 6) у почетним стиховима – намењене девици која је свој живот посветила Богу – призива традицију римских епиталамија која отпочиње са

¹⁵¹ M. Bonjour, „Personnification, allégorie et prosopopée dans les *Panegyriques* de Sidoine Apollinaire”, *Vichiana*, 11, 1982, стр. 9–10.

¹⁵² M. Roberts, „Light, Color, and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus”, *Dumbarton Oaks Papers*, 65/66, 2011/2012, стр. 113–120.

Стацијем.¹⁵³ Прецизније говорећи, очигледно је да је као модел за овај Венантијев опис, услед врсте грађе употребљене за израду тог објекта, послужио Сидонијев приказ Венерине палате из *Епиталамија Рурицију и Хиберију*.¹⁵⁴ Са друге стране, укупан утисак који Венантијева палата одаје близак је приказу Хелијевој палате из *Метаморфоза*.¹⁵⁵ Не треба сметнути са ума да је код Овидија први пут описана палата једног бога у римској књижевности и да се и она налази на небу.

Знаковита је чињеница да се надахнуће за градњу екфрасе Божјег дома црпи из поетског приказа дома једног бића из политеистичке традиције. Околност да Сидоније Аполинар, бискуп Клермона, описује Венерину палату и да потом Венантије Фортунат, бискуп Поатјеа, без оклевања и без ублажавања њене раскоши, преузима исти тај модел у песми *Девцама*, сведочи да су тековине класичне римске књижевности наставиле да се негују у петом и шестом веку и међу оним личностима које су у једном тренутку заузиле високи црквени положај. Тај податак иде у прилог тези према којој окретање ка хришћанству и његовом погледу на свет није нужно подразумевало радикални раскид са претходном традицијом.

Описи храмова. Прва екфраса једног фиктивног светилишта дата у античкој књижевности нема стиховну форму, што је био случај са инаугуралом екфрасом објекта са тим онтолошким статусом. Уопште, код грчких аутора прикази измаштаних сакралних грађевина писани су у прози. У Платоновом дијалогу *Критија* проналази се, према томе, приказ Посејдоновог храма на Атлантиди (Plat. Crit. 116c–d). Претходно, на почетку *Тимаја*, сазнајемо да је Солон чуо причу о том несталим краљевству од египатских свештеника у Саису. Велико острво Атлантида, средиште веома напредне цивилизације, налазило се иза Гибралтарског мореуза (Plat. Tim. 24e) и нестало је услед потопа и земљотреса у току само једног дана (25d). Из уста Критије, који преноси речи атинског законодавца, произлази и опис храма бога мора смештеног на том далеком острву.

До сада су утврђена три основна приступа Платоновој Атлантиди. У литератури прича из *Тимаја* и *Критије* посматрана је као тотална фикција, као излагање догађаја са историјском основом и као филозофски мит, односно политичка алегија.¹⁵⁶ У односу на садржај и проблем наведених стајалишта, отворено је питање да ли је Атлантиду могуће тачно убицирати, односно да ли се она може поистоветити са неким краљевством које је наликовало на њу.

¹⁵³ О томе погледати: G. Herbert de la Portbarré-Viard, „Du palais de Vénus au séjour céleste des Vierges: quelques remarques sur le devenir de la tradition littéraire des architectures et décors fictifs dans la poésie latine tardive“, у: G. Herbert de la Portbarré-Viard, R. Robert (ур.), *Architectures et espaces fictifs dans l'Antiquité: textes – images*, Ausonius, Bordeaux, 2018, стр. 107–137.

¹⁵⁴ Бројност врста материјала код Сидонија Аполинара знатно је већа, али сви они који се налазе код њега присутни су и код Венантија Фортуната. Међутим, они нису употребљени за исте архитектонске елементе. Док је код Венерине палате смарагд везан за крила њених капија, овде је за њене доворотнике. Код Венантија праг је од сардоникса, а код његовог претходника од алабастера и хијацинта.

¹⁵⁵ Поласком и непосредно од језичке равни могуће је пружити додатни доказ паралеле између њих. Уп. израз *micante auro* (Ov. Met. II, 2) и, на овидијевском трагу, место из архитектонског описа код Валерија Флака (*ora... tecta micant*) (Val. Flacc. V, 409–410) са Венантијевим стихом *aurea tecta micant* (Ven. Fort. VIII, 4, 21).

¹⁵⁶ L. Brisson, „La invención de la Atlántida“, *Méthexis*, 8, 1995, стр. 167.

Атлантида је због заводљивих сличности везивана за минојски Крит.¹⁵⁷ Аргументи за поистовећивање два острва темељили су се на запажањима да су обе цивилизације имале висок ниво техничког развоја, да су биле поморске силе, да су имале веома централизовану власт, да је код обе постојао церемонијал повезан са поштовањем бика, да је топографија терена два острва слична, да су обе цивилизације одржавале блиску комуникацију са Египтом и да су страдале услед природне катастрофе.

Теорија према којој је критска цивилизација нестала услед ерупције вулкана на Санторинију, праћене разорним таласима и серијом земљотреса, уздрмана је савременијим научним истраживањима, допуњеним историографском аргументацијом.¹⁵⁸ На основу изнесених доказа закључено је да оне нису имале исти крај и, самим тим, да њихово поистовећивање на основу тог критеријума није одрживо. Са друге стране, свест о величини и достигнућима минојског Крита била је врло жива у Атини класичне епохе, тако да не би било необично да је Платон укључио и нешто од тога у свој опис Атлантиде.

Поред првоизнесеног предлога, учавани су елементи који упућују на аналогije са другим земљама са којима су Грци имали контакте, као што су Картагина и Египат.¹⁵⁹ Међутим, предложене сличности не тичу се архитектонске проблематике и нису толико свеобухватне као што је то минојска хипотеза, тако да се овде неће узети у разматрање. Поред сличности са некада стварно постојећим државама, треба истакнути и наликовање Платонове Атлантиде и Хомерове Схерије.¹⁶⁰ Чињеница је да се оба моћна краљевства налазе далеко од матичног грчког простора, да су географски изолована, да се ради о поморским силама, да имају веома плодну земљу, пријатну климу и да њихови становници воде порекло од Посејдона, који им је и врховни бог.

Како у ствари изгледа главно светилиште Атласовог острва? Посејдонов храм се налази у самом средишту главног града Атлантиде. Тачније, смештен је унутар акропоља, опасаног зидом покривеним ореихалком „ватреног сјаја“ (Plat. Crit. 116c), мистериозним металом за кога Платон каже да се није користио у његово време (114e). У средишту акропоља налази се светилиште Посејдона и Клејте, ограђено зидом у злату. Његов главни простор резервисан је за монументални Посејдонов храм. Објекат је споља покривен сребром, а актотерији му имају златну облогу. Таваница је израђена од слоноваче и украшена је златом, сребром и ореихалком, док су последње наведеним металом обложени и зидови и стубови.

Иако је речено да храм делује складно, у наведеном одељку посебну пажњу привлачи Платонова констатација да *εἶδος* грађевине одаје варварски укус. Дакле, њен изглед, који је *βαρβαρικόν*, указује на то да у себи има нешто што се не сматра изворно грчким. Храм има огромне димензије. Дугачак је око 175, а широк 90 метара. Декорација његове кровне конструкције и уопште унутрашњости, укључујући и под, указују на изразиту раскошност.

¹⁵⁷ Уп. К. Т. Frost, „The Critias and Minoan Crete“, *The Journal of Hellenic Studies*, 33, 1913, стр. 189–206, S. Marinatos, „The Volcanic Destruction of Minoan Crete“, *Antiquity*, 52, 1939, стр. 425–439. и S. Marinatos, *Some Words about the Legend of Atlantis*, General Direction of Antiquities and Restoration, Athens, 1969, стр. 40–41.

¹⁵⁸ P. I. Kuniholm, „Overview and Assessment of the Evidence for the Date of the Eruption of Thera“, у: D. A. Hardy и A. C. Renfrew (ур.), *Thera and the Aegean world III*, т. 3, The Thera Foundation, London, 1990, стр. 13–18.

¹⁵⁹ Уп. С. Corbato, „Platone e Cartagine“, *Archeologia classica*, 5, 1953, стр. 232–237. и J. Gwyn Griffiths, „Atlantis and Egypt“, *Historia*, 34, 1985, стр. 3–28.

¹⁶⁰ M. Pallottino, „Atlantide“, *Archeologia classica*, 4, 1952, стр. 234–239.

Употреба племенитих метала, као што су злато и сребро, типична је и за, хомерску, Алкинојеву палату, за коју је – како је већ наведено – потражено источњачко порекло. Са друге стране, П. Фридлендер је уочио и истакао да Платон свој приказ главног града Атлантиде и Посејдоновог храма у њему дугује у одређеној мери Херодоту и његовим описима бедема града Екбатане и Мардуковог храма у Вавилону.¹⁶¹ Као и главни град Медије, и престоница Атлантиде опасана је са више кружних зидина. И у једном и у другом случају бедеми у облику концентричних кружница имају различите боје. У обе екфрасе средишњи зид изграђен је у злату и окружује краљевску палату. Са друге стране, у оквиру вавилонског светилишта постоји храм Есагил у коме се, као и у Посејдоновом храму, налази златна статуа бога и испред њега подједнако раскошан златни жртвеник. Оно што повезује описе градова у *Историји* и *Критији* њихова је сложена урбанистичка структура и геометријска правилност плана. Као и Херодот, и Платон у својој архитектонској екфраси пружа математички прецизне димензије објеката. Напоследку, и име Атлантида указује на Херодота, који говори о „Атлантском мору“ преко Гибралтара (Hdt. I, 202, 4).

Сличности храма посвећеног богу мора са градитељским остварењима претходно описаним у грчкој књижевности упозоравају на проблематичност одлучног чина поистовећивања Атлантиде са некада стварно постојећим државама. Преовлађујуће мишљење међу истраживачима овог Платоновог мита јесте да се ради о једној политичко-филозофској алегорији, чији се садржај дубински односи на атинском филозофу савремену, постпериклеовску стварност.¹⁶² Према томе, иако је сама прича фиктивне природе и смештена у далеку прошлост, у њој се на посредан начин упућује на оне околности и политичке проблеме актуелне половином четвртог века у Атини. Изнесено је мишљење да је, приказом Посејдоновог храма и уопште изгледом главног града Атлантиде, Платон хтео да изрази неумереност, одражену у великим димензијама објеката, њиховој физичкој лепоти и шаренилу, и да егзотизам и источњачки тон читавог призора заправо представљају само „фасаду“ иза које се крије осуда Платону савремене империјалне и искварене Атине, огрезле у милитаризму и прекомерној жељи за богатством.¹⁶³ Ако се укрсти теза према којој Платон свесно прави алузије на описе краљевства и грађевина које преузима из књижевности са тезом којом се упућује на стварност његовог родног града, изводи се закључак о изузетној сложености редова које је посветио средишњем атлантиском светилишту.

Атина је својом победом заправо постала Атлантида.¹⁶⁴ У том правцу, када Платон помиње ореихалк, од свих најупотребљенији метал за украшавање Посејдоновог храма и онај који је доносио богатство атлантиским краљевима, он каже да се његова руда вадила на острву и да се радило о металу који је поред злата био највише цењен. Могуће је да ово место алузија на сребро и на Лаурионске руднике код Атине. Када филозоф говори о бучној луци, пуној бродова и трговаца, и њеним зидинама, чини се да призива атмосферу Пиреја. Са своје стране, Посејдонов храм са монументалном статуом бога мора у злату, напослетку, знаковито подсећа на Партеон са скулптуром Атене

¹⁶¹ P. Friedländer, *Platon*, т. 1, De Gruyter, Berlin, 1928, стр. 273.

¹⁶² Уп. С. Gill, „The Genre of the Atlantis Story“, *Classical Philology*, 72, 1977, стр. 298. и S. Dušanić, „Plato’s Atlantis“, *L’antiquité classique*, 51, 1982, стр. 26.

¹⁶³ M. Meulder, „L’Atlantide ou Platon face à l’exotisme (Critias, 112e sqq.)“, *Revue de philosophie ancienne*, 11, 1993, стр. 177–209, нарочито 191–195.

¹⁶⁴ P. Vidal-Naquet, „Athènes et l’Atlantide: structure et signification d’un mythe“, *Revue des études grecques*, 77, 1964, стр. 443.

Партенос у њему.¹⁶⁵ Говорећи о фиктивној држави, Платон на алегоријски начин говори и о полису из кога потиче.

Град који је описао Критија не постоји у стварности, али се ради о једној сложеној представи која наликује на више њој сличних аналошких модела. На крају крајева, фиктивност Платонове конструкције говори сасвим јасно да атински филозоф није имао намеру да искључиво бира између египатских, критских, персијских и картагинских узора, већ да је у питању слика једне империјалистичке државе.¹⁶⁶ Таква њена специфична природа повлачи за собом и различита испољавања, међу којима су архитектонска.

Након прилично дуго времена, наредни и већ најављени опис једног фиктивног храма долази из *Енеиде*. И ту се сусрећемо са већ познатим моделом. Као Одисеј код Хомера и Јасон код Апологија, и Вергилијев Енеја улази у град невидљив, увијен у облак. Пре сусрета са Дидоном и тек када је Енеја дошао до „Јунониног“ храма, дат је изглед тог светилишта. Не чини се сувишним додати да је овај сакрални објект заправо посвећен феничанској богињи Танит, која је путем *interpretatio Latina* постала Јунона. Док тројански јунак чека Дидону, дата је и екфраса храма (Verg. *Aen.* I, 446–449).

На два места, на почетку и при крају описа, означен је као „огроман“, што је поступак присутан већ при екфраси Алкинојевог двора, где се на истим местима каже да је „висок“.¹⁶⁷ Поред престола крај улаза, наведено је да грађевина има бачvasti свод, типичан елемент „речника“ монументалне римске архитектуре, те се и овде ради о вергилијевском анахронизму. Претходно је песник нарочиту пажњу посветио pročелу храма. Капија, праг и степениште израђени су од бронзе. Праг у истом материјалу познати је хомерски архитектонски детаљ. Према томе, не чини се сувишним овде поновити да Вергилије из два различита извора црпи надахнуће за градњу својих фиктивних грађевина. У картагинском делу пева, римски песник варира стихове и мотиве из поезије од Хомера до Катугла, али ипосредно упућује на савремену му архитектонску стварност. Уже гледано, изнето је мишљење да је као Вергилијева инспирација служио велики преображај који је Рим доживео под Октавијаном Августом.¹⁶⁸ Двострани утицаји, међусобно различите природе, допринели су радикалном усложњавању његових песничких слика.

Након другог века, који доноси један опис фиктивне грађевине начињен у прози, тачније роману, убрзо се јавља други, дат у истом књижевном жанру. Ради се о Филостратовој приповести *Живот Апологија из Тијане*. У њој главни јунак, између осталих, посећује град Таксилу, који се налази у сливу реке Инд. Овај биографски роман, написан у првој половини трећег века, доноси представу храма у Таксили (Philost. *Vit. Apoll.* II, 20).

Грађевина се налази испред зидина града. Дугачка је приближно 30 метара. Са свих страна је окружена стубовима. Направљена је од шкољкастог кречњака и зидови су јој обложени металним плочама са рељефним приказима, израђеним у маниру грчке уметности. Иако су плоче направљене првенствено од бронзе, за украшавање храма коришћене су и друге врсте метала, као што су злато, сребро и – што је посебно знаковито и занимљиво – ореихалк, митски метал који се проналази и код Платона при

¹⁶⁵ Исто, стр. 441–442.

¹⁶⁶ J.-F. Pradeau, *Platon et la cité*, Presses universitaires de France, Paris, 1997, стр. 90.

¹⁶⁷ Уп. *Od.* VII, 85; 131 и Verg. *Aen.* I, 446; 453.

¹⁶⁸ D. Clay, „The Archaeology of the Temple to Juno in Carthage (*Aen.* 1. 446–93)”, *Classical Philology*, 83, 1988, стр. 195.

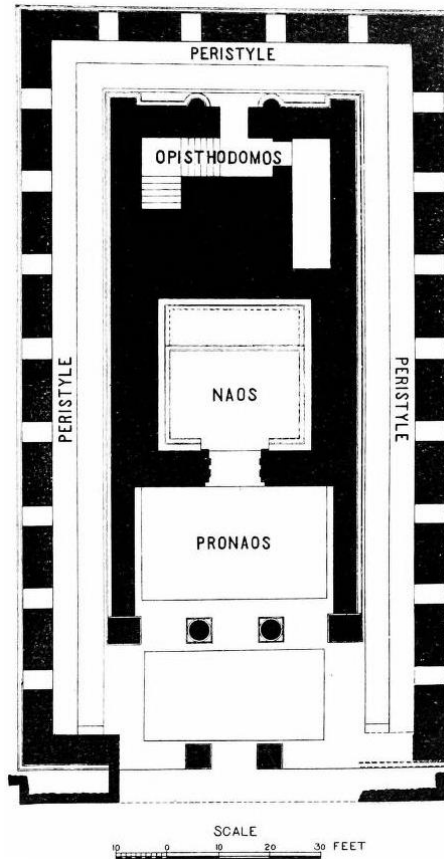
опису Посејдоновог храма на Атлантиди у дијалогу *Критуја* (Plat. Crit. 116c–d). То је већ знак који указује на фикционалност читавог призора.

Један британски археолог, који је од 1913. године вршио систематска ископавања на подручју Таксиле, први је изнео хипотезу да тзв. „храм Ц“, кога је открио испред северне капије Сиркапа, дела Таксиле који је изграђен у другом веку пре н. е. за време грчко-бактријске владавине над тим подручјејм, могуће одговара храму који је предочио Филострат у *Животу Аполонија из Тијане* (сл. 6).¹⁶⁹ Своју претпоставку засновао је на аргументима да основа новооткривене грађевине одговара основи типичног грчког храма, који се састоји од пронаоса, наоса и опистодома, и да се њено прочеље састоји од два јонска стуба *in antis*. Такође, као и Филостратов, и храм Ц се не налази унутар зидина града.

Међутим, предложена хипотеза о довођењу у везу храма Ц у Таксили са храмом описаним код Филострата доведена је у питање. Изложено је више аргумената против таквог мишљења.¹⁷⁰ Чињеница да је храм смештен изван града не представља никакву изузетност, јер у оквиру грчког света није редак случај да се светилиште одређеног града налази ван њега. Такав је случај, на пример, са Артемидиним храмовима у Ефесу и Сарду. Француски археолог такође сматра да је Маршалов превод материјала *λίθος κογχυλιατός* погрешан, јер се не ради о „камену обложеном штуком“, него о термину који недвосмислено означава посебну врсту кречњака, који је до Филостратовог времена већ био у употреби. Трагови шкољкастог кречњака потпуно су одсутни на локалитету Таксиле. Пошто је већи део храма обложен штуко малтером, Аполоније је евентуално једино могао да види камен од којих су саграђени стубови у пронаосу, а они су направљени од зеленкастог пешчара, односно од материјала на који никако није примењив наведени термин. Димензије храма Ц значајно одступају од мере коју је дата у *Животу Аполонија из Тијане*, јер његова дужина износи 48 метара. Два стуба и два ступца, које има храм Ц, нису довољни да би се говорило о перистилној форми ове грађевине, што изричито чини Филострат.

¹⁶⁹ J. Marshall, *A Guide to Taxila*, Superintendent Government Printing, Calcutta, 1918, стр. 14–16, 86–93.

¹⁷⁰ P. Bernard, „L’Aornos bactrien et l’Aornos indien. Philostrate et Taxila: géographie, mythe et réalité“, *Topoi*, 6, 1996, стр. 507–512.



Сл. 6. „Храм Ц“ у Таксили (према: J. Marshall, сл. 18)

Необична ствар за грчки свет – наставља се критички отклон – јесте и псеудо-перистил кога не чине прислоњени стубови, него зид са бројним и високим прозорима, чинећи једну врсту демабулаторијума, а такав опходни брод подсећа на онај који се појављује у одређеним индијским – хиндуистичким или будистичким – храмовима, а који омогућава извођење ритуалног опхода око светог места. Такође, уместо опистодома, крајњи део грађевине састоји се из масивног степеништа, што води до кровне платформе, повезане са одржавањем религијског церемонијала. Необичан детаљ као што је кровна тераса до које воде унутрашње степенице извесно би привукао пажњу једног образованог грчког посетиоца, а Филострат о томе не говори ништа.

Због наведених аргумената, постовећивање храма Ц испред северног зида Сиркапа са Филостратовим храмом било би противчињенично, и грађевина из другог поглавља *Живота Апологија из Тијане* мора да се посматра превасходно као књижевна инвенција. У прилог таквом суду иде и податак да постојање индо-партског краља Фраонта, који у овом биографском роману влада Таксилом и са којим се кападокијски путник среће, није нигде забележено, односно да он није историјска личност.¹⁷¹ Са друге стране, уочено је да Филостратова географија, од Вавилона до Индије постаје мање тачна и романсиранија.¹⁷² Када се говори о Филостратовом храму у Таксили, мора да се, дакле, говори о књижевној фикцији.

¹⁷¹ Исто, стр. 518.

¹⁷² С. Р. Jones „Apollonius of Tyana’s Passage to India“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 42, 2001, стр. 198.

Институционално оснаживање хришћанства довело је поступног, али на крају, и коначног превладавања погледа на свет кога оно заступа и шири. Таква далекосежна промена одразила се и на књижевно стваралаштво. Ако до сада све предочене измаштане палате припадају подручју политеистичке побожности, са следећом то није случај. Пруденцијев *Раздор душе*, донео је у том правцу прву екфрасу фиктивне грађевине хришћанског карактера.

У овом алегоријском спеву, насталом на прелазу четвртог у пети век, приказана је победа врлина које би један хришћанин требало да поседује над страстима или гресима означеним као негативни, попут Раскоши, Похлепе или Измишљотине. Сукобљене стране приказане су као персонификације, које се међусобно суочавају у више окршаја. У последњем поглављу дела приказан је храм Мудрости, резултат победе над силама зла (Prud. *Psych.* 823–887). Да би се још прецизније дошло до песникове намере, упутан је један одељак који се не налази у овом спеву, али који са њим стоји у непосредном односу. У полемичком делу *Против Симаха*, усмереног ка осујећивању обнављања политеистичке религије, Пруденције каже за Христа: „Волим храм душе, не мермера.“ (Prud. *C. Symm.* II, 249). Описана грађевина заправо проналази своје место у грудима сваког човека који може да је увиди и спозна.

Након добијених битака, Вера у свом говору казује да је време да се у њиховом утврђеном логору подигне храм, који би Христ могао да посети када сиђе са своје небеске тврђаве. Заправо, изричито је наведено да је потребно извршити оно што је учино Соломон. Као што је познато, израелски краљ је током своје власти, коју је одликовао мир, саградио Јерусалимски храм после периода ратних сукоба у којима је учествовао његов отац. У стиховима се напомиње да је украшен златом, како је и забележено у *Старом завету* (1 Цар. 6: 21), и да има мермерни олтар (Prud. *Psych.* 813), што је Пруденцијева песничка инвенција, јер је за њега једино наведено да је обложен истим племенитим металом (1 Цар. 6: 22). Завршетком Вериног обраћања отпочиње следећи одељек спева, у коме се налази опис изградње храма душе и његовог изгледа.

Уз помоћ Слоге, оцртан је терен на коме ће бити подигнут објекат и постављени су његови темељи. Саграђен, храм обликују четири зида, који заједно чине квадрат. Одсуство дисхармоније у његовом плану знак је стања савршенства које је људска душа у стању да постигне, изборивши се са урођеним јој недостацима. Свака страна има троје врата са лучним завршецима. Кроз антитезу и негацију, приказан је материјал од кога су начињена – не од тесаног камена, већ од великих и јединствених комада драгог камења. При томе, дванаест његових врста украшавају зидне површине до њихових врхова. У средишту храма, до кога, дакле, воде по три прилаза, налази се олтар. Унутар светилишта седам стубова од кристала окружују један посебан простор и служе као потпора конусној конструкцији од белог бисера, чији доњи део има облик шкољке, односно конхе.¹⁷³ Под њим се налази трон на коме седи Мудрост.

И лингвистички и тематски гледано, у самој екфраси присутни су извесни вергилијевски и клаудијановски мотиви. *At domus interior* (Prud. *Psych.* 868) призивање је исте фразе којом започиње описивање унутрашњости Дидонине палате у Картагини (Verg. *Aen.* I, 637). Са друге стране, обиље употребљених гема већ се проналази при Клаудијановом предочавању двора Венере на Кипру. Ту су такође смарагд, берил и јаспис, хијацинт вероватно одговара аметисту код Пруденција. На крају дочаравања палате богиња љубави је приказана како седи на трону, што је приказ на који знаковито

¹⁷³ О тези да се ради о куполи циборијума: С. Gnilka, *Studien zur Psychomachie des Prudentius*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1963, стр. 115–118.

подсећа слика Мудрости у њеном храму. Клаудијан се у својој поезији често служи персонификацијама – непосредно пре описа кипарске палате спомиње се више њих – а употребу персонификованих апстракција у римском песништву утврдио је управо Вергилије.

Међутим, главни Пруденцијев књижевни модел за његову архитектонску екфрасу несумњиво је визија Божјег града из *Апокалипсе* (Отк. 21: 10–27).¹⁷⁴ И песников речник одговара ономе из *Вулгате*. За мерење дужине и ширине оба објекта коришћена је златна трска. И један и други су квадратног облика и имају по 12 врата, подједанко распоређених, од којих су свака направљена од једног бисера. И код Јована и код Пруденција се спомиње по исти толики број драгог камења (јаспис, сафир, халкидон, смарагд, сардоникс, хризолит, сард, берил, топаз, хризопрас, јацинт и аметист). Између две представе постоје и разлике. Док су код Јована уз улазе исписана имена дванаест племена Израела, овде су у злату имена апостола. У Новом Јерусалиму нема храма („храма не видјех у њему, јер храм је његов Господ Бог“) (Отк. 21: 22). Треба додати да храм душе у јаком смислу није физичка грађевина, већ једна метафора.

Спев *Раздор душе*, пун битака и сукоба, као алегоријски у себи има јачину да одслика немирно време које је у тренуцима његовог настанка преживљавало Римско царство. Уже гледано, изглед храма Мудрости одговара касноантичкој естетици, осведоченој већ у ранијим архитектонским описима из четвртог века. Јованов вишебојни приказ Новог Јерусалима – новозаветно наслеђе, укључено уз класично – савршено се преплео са уметничким укусом Пруденцијевог епохе.

* * *

У погледу градње архитектонских описа јављају се на дијахронијској равни надопуњавања међу њиховим ауторима, лингвистичко-тематска преузимања и варирања све учесталијих и стабилнијих мотива. До сада, њихов преглед чврсто потврђује тезу Ђ. Пасквалија према којој развој грчке и римске књижевности, нарочито учене и писане за исту такву публику, почива добрим делом на алузивности, као средству да се познати модели евоцирају у свести слушаоца или читаоца.¹⁷⁵ Истом техником песници одају и омаж својим претходницима. Одатле постојање одређених релативно сталних елемената у екфрасама фиктивних објеката архитектуре. Овакву врсту преузимања могуће је пратити од Аполонија Рођанина до Нона, или од Вергилија чак до Венантија Фортуната.

Посебно је, због њихове веће бројности, овај *чисто* књижевни феномен очит у латинској поезији, мада далеко од тога да је везан искључиво за њу. Штавише, једно од средишњих поетских начела које је током времена добијало на снази је *aemulatio*. У питању је врста подражавања која је посебна по томе што се песник такмичи са својим узором, што је акт којим се подразумева да су теме већ унапред постављене и утврђене.¹⁷⁶ Другим речима, све живописније вербалне слике описаних грађевина једна су од последица управо и тог поступка заснованог на књижевном надметању и превазилажењу. Ако се са те тачке гледишта посматра укупан збир описā фиктивних грађевина, укључујући и њихов међуоднос, онда се – поред њиховог посредног

¹⁷⁴ Погледати читаво поглавље „Der Tempelbau“ претходно наведене књиге (стр. 83–123), које садржи брижљиву анализу стихова Пруденцијевог архитектонске екфрасе у односу на њене узоре и, посебно, на Јованово *Откровење*.

¹⁷⁵ G. Pasquali, „Arte Allusiva“, *Pagine stravaganti*, т. 2, Sansoni, Firenze, 1968, стр. 275–282.

¹⁷⁶ Y.-M. Duval, „La poésie latine au IV^e siècle de notre ère“, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 1987, стр. 175, J.-L. Charlet, „Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325-470)“, стр. 166.

реферисања на физички свет изван књижевности – може говорити и о стварању једног аутономног књижевног и имагинарног простора.

Описи стварних грађевина

Друга група античких архитектонских описа, како је унапред речено, обухвата градитељска остварења која нису у пресудној мери производ уобразиље њихових аутора. Она је у грчкој традицији нешто млађа од групе којој припадају фиктивни објекти, оне која је отпочела хомерским спевовима. Такође, зачета је у прозном изразу, а не у стиховима, и с обзиром на своју предметност изворно је везана за периегетски, односно протоисторијски, жанр, иако ће се у потоњим епохама стварне грађевине описивати и у поезији и реторици. Предочавани су политеистички и монотеистички храмови, али и палате, виле и купатила.

Један постојани, и најстарији, низ примера који потпадају под ову групу, од Херодота до Лукијана, односи се на Грцима иностране храмове. У тим описима приказивани су светилишта и култови различитих земаља и народа, у које редом улазе Египћани, Вавилоњани, Јевреји и Сиријци. Због те чињенице, они имају и неоспорну етнографску вредност, а не само историјско-архитектонску. Касније у односу на прву, жижа описа се усмерава ка приказивању грађевина које су чиниле свет свакодевице Грка и Римљана, као оним градовима и територијама који су им били ближи или које су, на ширем простору, већински насељавали.

Ако се код Хомера тражила истинитост, код Херодота се тражила фикција. Међутим, његова *Историја* је пионирски пренела детаљне податке о оним градитељским остварењима од којих је ретко шта преостало. Када би се лаички посматрач данас затекао на местима где су та изузетна дела била подигнута, искључиво на основу онога што би видео лако би могао да закључи да она уопште нису никада ни постојала или барем да њихови остаци дају веома штур наговештај онога што је ту некада суверено стајало. Са друге стране, значај Херодотових описа лежи и у томе што су послужили као модел каснијим описима у жанровима попут историографског.¹⁷⁷ Наравно, ту се мисли на објекте приказане у периегетском делу његовог списка, на оно што садрже превасходно египатски и вавилонски *λόγοι*.

Описи нехришћанских храмова. Прво поглавље *Историје* доноси приказ светилишта „Зевса-Бела“ у Вавилону (Hdt. I, 181). Још прецизније, детаљно је приказан зигурат бога Мардука, врста грађевине чије је подизање славно изложено у *Тори*. Пре него што отпочне описивање тог објекта, пажљиво је изграђен топографски оквир из кога оно проистиче (I, 179–180). Херодот прво помиње географски положај Вавилона, затим даље уводи у његов план и затим вербалним вођењем долази до Мардуковог светилишта.

Град је смештен у великој равници, има облик квадрата и опасан је зидинама од опеке. Наведено је да главни зид има стотину капија и да су израђене од бронзе. Еуфрат протиче кроз њега и дели га на два дела. Напокон, са једне стране реке открива се Мардуково светилиште, које такође има квадратни облик и бронзану капију. Унутар њега издиже се „снажна кула“, на којој је постављено још њих седам (I, 181, 3). Јасно је да се ради о кули Етеминанки. Око грађевине увис води спирално степениште. На половини успона налази се простор за одмор са клупама. На њеном врху смештен је

¹⁷⁷ P. Friedländer, *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, стр. 32.

храм. У наставку се сазнаје да је испод ње смештен још један посвећен истом богу (I, 183). Његовом унутрашњошћу, али и окружењем, доминира злато.

Пошто у читавој Месопотамији није сачуван ни један зигурат коме би се виделе његове горње структуре, приказ из *Историје* може, уз нужну опрезност, да послужи као извор за њихову реконструкцију. Да овај опис кога доноси Херодотов вавилонски *логос* пружа поуздану основу да се спроведе један такав покушај, сведоче сачувани документи писани клинастим писмом у којима се помињу различити елементи и димензије таквог типа сакралног објекта. За Мардуков зигурат од великог је значаја тзв. „Есагила плоча“, јер се на њој говори о његовим мерама и изгледу.¹⁷⁸ Плоча носи име по простору који чини вавилонско средиште култа посвећеног овом богу, на коме се налазе оба наведена храма.

Ако се упореде подаци дати на Есагила плочи и у *Историји*, између њих постоје значајна поклапања, али и незанемарљиве разлике.¹⁷⁹ Платформа о којој говори Херодот заиста се налазила на половини успона до врха грађевине. Заправо, она би морала да заузме горњу површину друге терасе, јер је од свих најпространија. Та тераса налази се 48 метара изнад земље и, у складу са метролошким правилом – записаним на каменој плочи – да висина зигурата мора да одговара дужини страница његове основе, она се налази на пола пута до његовог врха, то јест управо тамо где ју је и позиционирао грчки периегета. Постојање храма, којим врхуни читава кула, осведочено је на истом месту. Са друге стране, Херодот наводи да зигурат има осам спратова, док их је на плочи забележено седам. При томе, исти извор, али и резултати археолошких ископавања, не иду у прилог Херодотовом податку да су дужина и ширина овог објекта један стадиј, већ се ради о димензијама које износе по 91 метар.

Невезано да ли је опис Етеменанки куле, то јест зигурата са Мардуковим храмом, настао на основу Херодотове аутопсије – при којој су се поткрале извесне примећене омашке – или из онога што је могао да чује од његових свештеника и других лица, приказ овог градитељског остварења, од кога је мало шта физички преостало, ипак јесте писани извор који укрштањем са другим, али и са резултатима ископавања, доприноси његовом потпунијем сагледавању.

У наредном поглављу Херодотовог дела, посвећеном Египту, описан је „Лавиринт“ у Хавари (Hdt. II, 148). На почетку је дат његов положај, тврдњом да се налази изнад језера Мерис и у близини града Фајума. Након његове географске позиције, Херодот додаје да га је лично видео. За Лавиринт је речено да има комеморативну функцију и на крају екфрасе је наведено да се уз овај објекат налази пирамида, до које из њега води подземни пролаз.

Архитектонски комплекс је у периегетској форми предочен као објекат на два нивоа, односно са подземним и надземним делом са по 1500 одаја. Просторије испод нивоа земље намењене су за гробнице. Постављене у два реда, има 12 покривених дворишта са колонадама и она су међусобно повезана пролазима. Шест тих ограђених дворишта у реду је окренуто ка северу, а остала на исти начин ка југу. Грађевина је

¹⁷⁸ О њеном садржају погледати: A. R. George, *Babylonian Topographical Texts*, Departement Oriëntalistiek and Uitgeverij Peeters, Leuven, 1992, стр. 109–119 и 414–434.

¹⁷⁹ Уп. E. Unger, *Babylon: die heilige Stadt nach der Beschreibung der Babylonier*, De Gruyter, Berlin / Leipzig, 1931, стр. 191–199 и H. Schmid, *Der Tempelturm Etemenanki in Babylon*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1995, стр. 93 и 119–146.

испресецана замршеном мрежом одаја, ходникā и галерија.¹⁸⁰ Са спољне стране читав комплекс опасан је зидом и у потпуности је изграђен од камена.

Херодот је назвао ову грађевину „Лавиринт“ њеним повезивањем са митским лавиринтом у Кнососу. Међутим, то је – јасно је – Херодотово име, а таква ознака заправо замрачује оно чему је овај комплекс заправо служио. У академској заједници начелно не постоји сумња да је грађевину о којој је реч и пирамиду уз њу подигао фараон Аменемхат III. Ради се архитектонском комплексу, данас изузев остатака пирамиде скоро потпуно несталим, који се протезао у правцу север-југ и чија је укупна основа била дугачка 385 и широка 185 метара.¹⁸¹ Међутим, ако постоји сагласност у вези са његовим градитељем, поводом питања његове тачне намене изнесена су различита мишљења.

Чињеница је да су при осврту грчких аутора на овај монументални архитектонски објект о његовој функцији забележени у одређеној мери противречни подаци. Херодот је споменуо да се у његовом подземном нивоу налазе гробнице краљева и светих крокодила, а Страбон да број његових унутрашњих дворишта са колонадама одговара броју нома и да се њихови представници ту окупљају да врше сакралне функције и расправљају о битним стварима (Strab. XVII, 1, 3; 1, 37). Према једном предлогу, више страбоновског усмерења, ради се о административном и религијском центру владарā 12. династије, о једној врсти палате унутар храма, намерно постављене на граници између Горњег и Доњег Египта, и која је као споменик симболизовала јединство државе, географију Египта и свих његових нома под једним владарем.¹⁸² Ипак, недуго пошто је изнесена, таква хипотеза је одбачена као неутемељена.

У оквиру архитектуре старог Египта од камена су једино прављени храмови и гробнице. Палате су превасходно грађене од опеке, те овај архитектонски комплекс последично може да има загробну и сакралну функцију, али не и административну. На основу изричитог Херодотовог навода да је грађевина начињена од камена, укључујући и кречњак од кога су направљене колонаде у њој – а фрагменти овог материјала су и пронађени на локалитету – изнесен је суд да се функција храма намеће као једино прихватљиво решење за ову сложену грађевину, јер су владари споменуте династије за своје сахрањивање користили пирамиде.¹⁸³ Стога, Херодотов податак о просторијама испод земљине површине, али уопште и њихово постојање, доведени су у сумњу. О том делу храма, забрањеном за посетиоце и доступном свештеницима, аутор *Историје* је могао да сазна информације – како и сам каже – једино на основу онога што је чуо.

Што због необичности и јединствености овог градитељског остварења – ако је судити по његовим описима – што због одсуства на терену његових конкретнијих физичких трагова, сваки покушај његове детаљније реконструкције био би крајње проблематичан. Колико год Херодотов приказ храма Аменемхата III, уз Страбонов, био упутан и осветљујућ, а он то заиста и јесте (јер питање је шта би опипљиво могло да се изведе само из археолошких истраживања на локалитету где се некада налазио), треба признати да тачан изглед овог египатског остварења из друге половине 19. века пре н е. и данас остаје мистерија.

¹⁸⁰ Страбон, који је и сам посетио Египат, бележи да се због сложености објекта кроз њега не може кретати без помоћи водича (Strab. XVII, 1, 37).

¹⁸¹ D. Arnold, *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*, Princeton University Press, Princeton, 2003, стр. 14.

¹⁸² K. Michałowski, „The Labyrinth Enigma: Archaeological Suggestions“, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 54, 1968, стр. 219–222.

¹⁸³ A. B. Lloyd, „The Egyptian Labyrinth“, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 56, 1970, стр. 81–100.

Историографија је после Херодота донела вербалне приказе других архитектонских здања који такође у значајној мери доприносе осветљавању њиховог изгледа. У том правцу, дела Јосифа Флавија одиста су незамењив извор за настојања да се сагледају грађевине које су некада чиниле институционална средишта живота античког Јерусалима. Прецизније говорећи, у *Јеврејском рату* и затим *Јеврејским старинама* исцрпно су представљени спроведени пројекти краља Ирода. Најпре периегетски делови ових списа садрже описе и световне и сакралне архитектуре, од којих посебно место заузима Јерусалимски храм.

Јосиф поштује и примењује процедуру према којој се пре приступа појединачним архитектонским комплексима једног града у општим цртама предочава његов укупан изглед. У поглављу *Јеврејског рата* у коме се отпочиње са приказом опсаде Јерусалима изложена је и његова топографија (Flav. Jos. *VJ* V, 135–152). Град је подигнут на два наспрамна брда. Простор вишег и стрмијег, које заузима западни део Јерусалима, чини Горњи град. Јосиф на њега смешта кулу Сион, односно Давидов град, и додаје да се у његово доба тај простор звао „Горња агора“.¹⁸⁴ На другом, источном брду, чије је име Акра, простире се Доњи град. Брдо Безета, које се налази изнад претходно наведених, касније је ушло у периметар Јерусалима и тај квартал се назива „Нови град“. Ради се о три основна дела античког Јерусалима.

Нарочита пажња је посвећена градским зидинама и кулама, међу којима је више од осталих истакнута Антонија. С обзиром на основни садржај Јосифовог списка, јасно је зашто је нагласак стављен на описивање фортификационог система. Са друге стране, већ се у оквиру панорамског приказивања изгледа града спомиње Јерусалимски храм, као његова главна симболичка тачка. И три главна зида о којима се говори спојена су са тим комплексом, почињући или завршавајући се његовим спољашњим странама.

Један од пресудних момената римске опсаде из 70. године, ако не и њена најзначајнија последица, свакако јесте спаљивање и рушење тзв. „Другог“ храма и Јосиф га детаљно описује онако како је изгледао пре него што је нестао. Јосифово дело једно је од главних полазишта за покушај артикулације његове просторне структуре.¹⁸⁵ Такав суд подржава и чињеница да је јеврејски историчар лично могао да га посматра. Међутим, постоје и друга, а то су још један сачувани опис другачије природе и резултати спроведених ископавања који су оскуднији у односу на писана сведочанства. Трактат *Мере*, настао око 150. године, то јест после Јосифове смрти и у време када храм више није постојао, документ је у коме је описан исти објекат.¹⁸⁶ Према томе, он може да послужи као упоредни модел како би се проверили подаци везани за последњу фазу његовог изгледа.

На основу више врста извора, који нису међусобно подударни у свим детаљима, ипак се долази до прилично поуздане слике комплекса Јерусалимског храма онаквог какав је изгледао у првом веку (сл. 7).¹⁸⁷ Читава његова екфраса из *Јеврејског рата* се да поделити на више целина. На почетку је описан простор на коме се налази, то јест

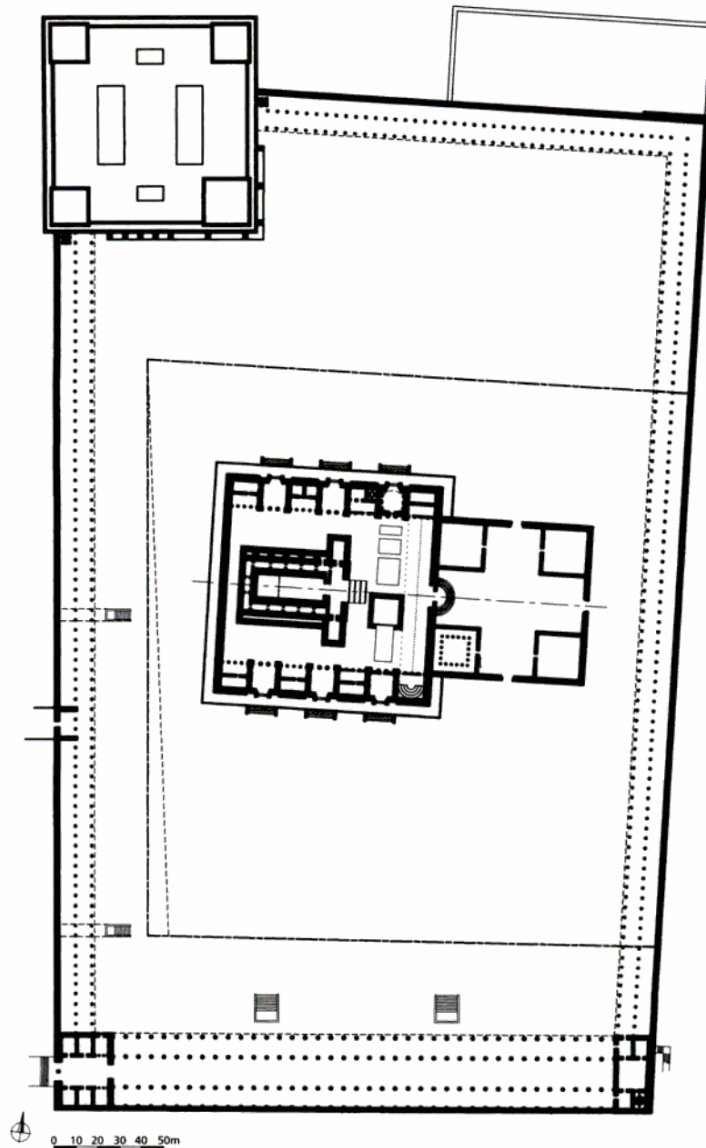
¹⁸⁴ Полазећи од ауторитета аутора *Јеврејског рата* дуго времена се сматрало да се Сионска гора налази на том месту. Међутим, на основу археолошких истраживања, као и анализе садржине *Библије*, укључујући и етимолошку проблематику, преовлађује је стручно мишљење да је пре треба сместити на територију Доњег града. G. A. Smith, *Jerusalem: The Topography, Economics and History from the Earliest Times to A.D. 70*, т. 1, Hodder and Stoughton, London, 1907, стр. 134–169, L. I. Levine, *Jerusalem: Portrait of the City in the Second Temple Period (538 S.C.E.–70 C.E.)*, The Jewish Publication Society, Philadelphia, 2002, стр. 318–319.

¹⁸⁵ Th. A. Busink, *Der Tempel von Jerusalem von Salomon bis Herodes*, т. 2, Brill, Leiden, 1980, стр. 36–43.

¹⁸⁶ L.-H. Vincent, „Le Temple Hérodien d’après la Mišnah“, *Revue biblique*, 61, 1954, стр. 5–35, 398–418.

¹⁸⁷ E. Netzer, *The Architecture of Herod, the Great Builder*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2006, стр. 137–178.

поравнати врх Морије, заједно са његовим зидовима (V, 184–189), затим ограђена дворишта (V, 190–206) и, напослетку, спољашњи и унутрашњи изглед храма (V, 207–227).



Сл. 7. Јерусалимски храм са Храмовном гором (према: E. Netzer, фиг. 31)

Опис почиње податком да се храм налазио на заравни на врху брда која се поступно проширивала и да је био ограђен зидовима са све четири стране подупртим јаким темељима. Уз њих простор светилишта окружују два реда монолитних белих стубова, изнад којих се пружа свод направљен од кедровине. Јосиф овде говори о великом спољашњем дворишту. Поред његовог северозападног угла уздиже се кула Антонија.¹⁸⁸ Двориште је укупно поплочано разнобојним каменом. Ка средишњем простору комплекса води степениште након кога се долази до платформе изнад које

¹⁸⁸ Овде није описана велелепна Краљевска стоа, која се протезала уз читаву унутрашњу страну јужног зида великог дворишног простора. То се пак чини у *Јеврејским старинама* (Flav. Jos. AJ XV, 411–416). Ова Иродова грађевина, која наликује базилици, има четири подужне колоне и три брода, од којих је средњи био шири и виши од бочних. Укупно је имала 162 стуба израђених у коринтском стилу и декорисани дрвени свод. Као илустрација њене висине, примећено је да би се одмах, ако би се са крова погледало у дубоки теснац над којим се уздиже, услед две спојене висине јавила вртоглавица и поглед не би могао да допре до дна.

почива храм, такође ограђен зидовима. Тај свети простор је одвојен и каменом балустрадом, са плочама на којима је на грчком и латинском језику написано да је странцима забрањен приступ. У њега се улази кроз осам капија, по четири на северном и јужном зиду. Ипак, главни прилаз храму налази се на источној стани, кроз атријум намењен за жене.

Унутрашње двориште и атријум спајају, посебно истакнута, врата израђена од коринтске бронзе. Осталих девет споменутих, такође двокрилних, украшена су златом и сребром. Врата која воде са наспрамних страна у тај дворишни простор настављају се у ризнице испред којих су постављена по два стуба, као и колонаде које их спајају. До саме грађевине храма, који је издигнут, води више степеништа. Испред њега налази се олтар квадратног облика и парапетна ограда од камена, којом се још више ограничава приступ.

Три основна дела храма су предворје, сâмо светилиште и, на крају, Светиња над светињама. Што се тиче две његове главне просторије, у *Јеврејском рату* се наводи да њихове дужине износе 30 и 10 метара (Flav. Jos. *BJ V*, 216; 219), што одговара подацима датим у *Мерама* (*Mid.* 4:7). Њих раздвајају само завесе и друга је у потпуности празна. До ових одаја воде врата изнад којих се протеже орнамент у виду позлаћене винове лозе са гроздовима. Пред тим улазом се шири вео вавилонског порекла. Над овим просторијама постављен је други спрат, док се око њих налазе бројне мање у три нивоа.

Фасада храма је сва у злату и кроз њу води пролаз без врата, јер се тиме показују „незатворена“ небеса (Jos. Flav. *BJ V*, 208). Димензије pročеља које даје Јосиф прилично се слажу са онима које су забележене у трактату *Middot*. Она је широка и висока по 50 метара.¹⁸⁹ Храм је саграђен од мермера и са свих страна његова спољашњост је прекривена златним плочама, чија се боја допуњује са белом површином где оне нису постављене. На крову су постављени златни шиљци, како птице не би слетале и прљале га.

Јосифово давање мноштва мера јесте један поступак који упућује на старозаветну традицију описа грађевина. Уз ослањање на херодотовско наслеђе, сталним истицањем бројчаних података Јосиф стилски призива приказе Соломоновог храма из *Прве књиге о царевима* (6–7) и Језекиљеву визију обновљеног храма у којој му бронзани човек као водич¹⁹⁰ показује идеалну грађевину. Са друге стране, описивачки поступци који се користе при екфраси Иродовог храма – како ће се видети – чврсто указују на грчко књижевно наслеђе.

У једној од ретких потпуно сачуваних периегеса, Лукијановом спису *О сиријској богињи*, описан је Атагратин храм у Хијераполису (Luc. *DDS*, 28–31). То није изворно име града о коме је реч. И Лукијан, одмах на почетку, износи мишљење да га град није носио од времена свог оснивања, него да је постојало једно старије. У наставку се не казује који је био његов првобитни назив. Како се види из нумизматичких извора, „свети град“ се, пре тог грчког назива, заправо звао Манбуг, док се, са друге стране, кроз читав текст – у складу са *interpretatio Graeca* – богиња којој је посвећено светилиште назива

¹⁸⁹ Уп. Flav. Jos. *BJ V*, 207 и *Mid.* 4:6.

¹⁹⁰ „И проговори ми тај човек: сине човјечји, гледај очима својим и слушај ушима својим, и узми на ум све што ћу ти показати, јер си доведен овамо да ти покажем; кажи дому Израилљеву све што видиш.“ (Јез. 40:4)

Хером.¹⁹¹ Таква промена имена божанства свакако јесте један од одјека херодотовске традиције.

Пре саме екфрасе светилишта, као средишње и главне тачке овог града, извршено је његово топографско смештање исказом да се налази у Сирији недалеко од реке Еуфрат (Лус. *DDS*, 1). У истом одељку периегета изричито себе назива „Сиријцем“, а чињеница је да је Лукијан рођен у Самосати, која се налази приближно 150 километара северно од Манбуга. Потом је оцртан тачан положај на коме се оно налази. Атаргатин храм је смештен у центру Хијераполиса и постављен је на брду. Окружен је са два зида и на северној страни налазе се пропилеји, кроз које се улази у простор светилишта и долази до њега, наводно високи чак 180 метара.

Храм је окренут ка истоку и испред њега се налази бронзани олтар. Варирањем једног платоновског мотива, Лукијан истиче да грађевина својим изгледом указује на јонске храмове. Постављена је на подијум висок 3, 5 метра и до њеног пронаоса са златним вратима воде степеници од камена. Наос јој је сав украшен у злату, укључујући и таваницу. Унутар њега постоји просторија којој приступ имају само свештеници највишег реда и до које такође води мање степениште.

Као и при Паусанијиним приказу Зевсовог храма у Олимпији, и овде је изражена сумња поводом хронологије подизања грађевине која је предмет описа. Из Лукијанових редова проистиче да је Атаргатин храм реконструисан за време Селеука I Никатора. Како би се преиспитала тврдња аутора списа *О сиријској богињи*, пружено је више аргумената.¹⁹² Грчки назив Манбуга појављује се на селеукидским новчићима приметно касније. При томе, Лукијан изричито каже да један од два зида који окружују светилиште јесте скорашињег датума. То запажање иде у прилог мишљењу да је храм обновљен у првом веку нове ере, односно у периоду када су под управом Рима почели да се подижу и велики храмови у Палмири и Балбеку, такође у класичном стилу и са монументалним пропилејима. Треба истакнути да је високи подијум, како је познато, типична одлика римских храмова. Лукијанова прича о Стратоники, Селеуковој жени, као обновитељки храма јесте митолошке природе и са одређеним степеном сигурности се може тврдити да Атаргатин храм, каквог га је Лукијан видео, није подигнут у хеленистичко доба.

За покушај упоредног приступа у сагледавању изгледа Атаргатиног храма из Лукијанове периегесе нису од помоћи архитектонски комплекси изван Хијераполиса такође посвећени овој богињи.¹⁹³ Сиријски колонисти основали су њено светилиште на Делосу почетком другог века пре н. е. и на основу пронађених натписа на том острву Егејског мора установљено је да су оснивачи овог култа, али и свештеници који су га одржавали, водили порекло из Хијераполиса, као средишта њеног обожавања. Међутим, главна капела овог комплекса ни у чему не подсећа на грчки или римски храм.

Приближно када и Лукијан, Паусанија описује једно, сада, грчко светилиште. Поред, уже говорећи, приказа Зевсовог храма Олимпијског, *Опис Хеладе* уопште представља поуздан темељ за истраживање топографије Олимпије и из њега се види да је Паусанија видео оно што описује, односно да се унутар дела свог списа посвећеног том сакралном простору није ослањао на раније изворе.¹⁹⁴ Приповедачки одељци, са друге стране, зависе од писаних и усмених података до којих је Паусанија могао да дође.

¹⁹¹ L. Dirven, „The Author of *De Dea Syria* and his Cultural Heritage“, *Numen*, 44, 1997, стр. 153–179.

¹⁹² G. Goossens, *Hiéropolis de Syrie: essai de monographie historique*, Bibliothèque de l'Université de Louvain, Louvain, 1943, стр. 109, 189–192.

¹⁹³ E. Will, *Le sanctuaire de la Déesse syrienne*, De Boccard, Paris, 1985, стр. 119, 140, 144.

¹⁹⁴ A. Trendelenburg, *Pausanias in Olympia*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1914, стр. 7, 102.

У оквиру приче о оснивању храма Зевса Олимпијског, завршеног око 457. године, оно је погрешно датовано. Знатно је тачнији опис саме грађевине (Paus. V, 10–11).

Пре него што се усредреди на главни храм Олимпије, Паусанија изјављује у маниру Херодота: „Човек одиста може много тога да види у Хелена, а и да чује зачуђујуће ствари.“¹⁹⁵ (V, 10, 1) *Θαῖμα* на коју овде мисли јесу и олимпијске свечаности. Средишњи и најсветији простор на коме се одржавају поменуте игре јесте Алтис, подручје где се некада налазио Зевсов гај. Након што је изложен етиолошки *λόγος* везан за његово име, прелази се на описивање храма.

Грчки периегета одмах на почетку каже да је Зевсов храм саграђен у дорском стилу и да је окружен стубовима. То су несумњиво тачни подаци, јер се ради о типичном хексастилном храму, са по 13 дорских стубова на његовим бочним странама.¹⁹⁶ Затим се бележи да је подигнут од локалног камена. И овај податак је потврђен на терену. Материјал од кога је у највећој мери направљен је елидски шкољкасти кречњак.¹⁹⁷ Потом су дате његове димензије. Висина храма, до тимпана, износи 68, ширина 95, а укупна дужина 230 стопа. Мере које је дао Паусанија приближно су тачне, али као такве оне ипак нису истоветне стварним.¹⁹⁸ Апсолутна метролошка подударност не може да се очекује на основу аутопсије. Из описа се сазнаје да црепови храма нису били од печене земље, већ од оклесаног пентеличког мермера.¹⁹⁹ Паусанија тврди да је техника од мермера клесаног црепа изум извесног Биза са Накса, који је – како се даље може из списа закључити – живео током прве половине шестог века пре н. е.

Након што је описао спољашњи изглед храма, Паусанија прелази на његову унутрашњост, којом доминира статуа Зевса на престолу. Прво су споменута бронзана врата која воде у храм. Даље се наводи да се унутар њега уздижу стубови, што је такође тачно, јер је наос имао три брода одељена колонадама. Главна просторија храма има и галерије и до њих се успиње завојито степениште. Испред олтара читав под поплочан је „дрним каменом“ са уздигнутим рубовима од парског мермера.²⁰⁰ Укупно је велики простор описа посвећен скулптуралној и сликарској декорацији храма.

Упоредо праћење података датих у петој књизи *Описа Хеладе* и досадашњих резултата археолошких ископавања на простору Олимпије несумњиво дају једну целовитију слику стварног изгледа и спољашњности и унутрашњости грађевине. Међусобним надопуњавањем археолошких налаза и Паусанијиног описа добија се много јаснија слика ове грађевине, него ако би се ослањало само на једну од ових врста извора, занемаривањем друге као њеног додатка. Након потврђивања резултатима

¹⁹⁵ Паусанија, *Опис Хеладе*, т. 1, стр. 383.

¹⁹⁶ W. Dörpfeld, „Der Zeustempel“, у: E. Curtius, F. Adler (ур.), *Olympia*, т. 2/1, A. Asher, Berlin, 1892, стр. 6.

¹⁹⁷ A. Mallwitz, *Olympia und seine Bauten*, Prestel, München, 1972, стр. 212.

¹⁹⁸ Што се тиче ширине и дужине храма, Паусанијиних оквирних 29 и 70 метара мање или више се подударају са стварним димензијама стилобата храма (27,68 × 64,12 метра). О мерама Зевсовог храма погледати: *Исто*, стр. 214–215.

¹⁹⁹ Истина је да су првобитни били израђени од парског мермера. Међутим, утврђено је на основу црепова пронађених на локалитету да су у једном тренутку мењани оним направљеним од пентеличког, које је како стоје на крову Паусанија могао да види у току своје посете. W. Dörpfeld, „Der Zeustempel“, стр. 8.

²⁰⁰ Врата о којима говори Паусанија јесу двокрилна метална капија, постављена на улазу у пронаос и од које су сачувани делови њене конструкције, као што су рупе за шарке и завртањ. Горње галерије су почивале на редовима стубова, а завојито степениште, које је водило до њих, чиниле су степенице са две стране, од којих су сачувани камени темељи на источној страни наоса. Јаки трагови ватре откривени у угловима зида који дели наос од пронаоса, где су се налазиле степенице, указују да су биле направљене од дрвета. Подне плоче о којима говори Паусанија пронађене су унутар простора храма и биле су начињене од елеусинског црног кречњака. *Исто*, стр. 10–16.

археолошких истраживања, садржај Паусанијиног описа Зевсовог храма у Олимпији показао се као начелно поуздан и утемељен у стварности. Значај периегетиних редова још више добија на снази, ако се зна да је Зевсов храм разорним земљотресом потпуно страдао у шестом веку.

Описи вила. Ова група архитектонских екфраса уједно обухвата и највећи број описаних стварних грађевина исте врсте које припадају световној архитектури. Почевши од касног републиканског периода, вила јесте типичан производ римске културе, те не треба да чуди чињеница да апосолутна већина њихових описа, од Марцијала до Венантија Фортуната, долази из књижевности писане на латинском језику.

Почетак њиховог детаљнијег приказивања везан је за дело песника Стација. Његов велики значај за развој архитектонске екфрасе јесте у томе што је први аутор који је целокупна књижевна дела посветио детаљнијем описивању грађевина, односно што је за предмет дуже похвалне песме узео описивање виле.²⁰¹ Невезано да ли се ради о фиктивним или стварним архитектонским објектима, до флавијевског периода и „сребрног“ доба римске књижевности, њихови описи чинили су тек један од одељака већих песничких и прозних дела.

Недалеко од Рима, област данашњег Тиволија била је место где су многи Римљани вишег друштвеног сталежа имали своје виле. У њој се налазио и летњиковач Манилија Вописка, приказан код Стација, што се сазнаје већ из проемија прве књиге *Гајева*, где је такође наведено да је за *descriptio* виле утрошен један дан. Ради се о најави екфрастичких стихова који чине трећу по реду песму поменутог збирке (*Stat. Silv. I, 3*).

Архитектонички склоп Стацијеве песме разложив је на више делова. Прво је дат опис места виле. Она се налази у Тибуру, у шумовитом крају на реци Анијени и протеже се на обе њене обале. Оцртавањем призора природе кога красе тишина и сеновитост, песникова пажња се усмерава ка самој грађевини. Потом је истакнуто да се у оквиру поседа налазе и вртови. Изричито призивање једне слике из *Одисеје*, тврдњом да су они „достојни Алкинојевих“ (*I, 3, 81*), придоноси утиску о призору идеалног окружења Вопискове виле.

Одмах на почетку недвосмислено се види да је предмет Стацијеве екфрасе раскошна *villa suburbana*, врста грађевине типична за рани период Римског царства. Раскошности виле сведоче не само песникова запажања да је у њеној градњи коришћен мермер, да су кровне греде позлаћене, врата направљена од дрвета из Мауританије, да је под израђен у техници мозаика, него и да се у оквиру поседа налазе засебна купатила и да постоји систем којим је вода спроведена у све собе. Такође, у прилог угодности и лепоте виле иде и податак да се уз њу налазе базени и да је њена унутрашњост украшена различитим уметничким делима.

Комплекс виле садржи два дела која су означена као *trichora* (*I, 3, 58*). У оквиру целокупне архитектонске терминологије употребљене у екфраси, садржај термина *trichorum* остаје далеко најзагонетнији.²⁰² У намери да се још детаљније покуша

²⁰¹ Н. Szelest, „Die Originalität der sog. beschreibenden Silvae des Statius“, *Eos*, 56, 1966, стр. 186–197.

²⁰² На основу две референце у документима из периода римског царства, од којих она у Стацијевој екфраси представља хронолошки прву, тешко је одредити шта је конкретно подразумевао, иако је оба пута споменут у оквиру приватних грађевина. Реч је грецизам изведен из *τρίχωρος*, означава одређену троделну структуру и као таква не подразумева функцију простора кога именује. Извесно је да означава архитектонску форму која укључује три апсиде. Сматра се да је служила као триклинијум и сала за пријем. У више археолошких остатака вила касноимперијалног периода уочена је триконхални простор полукружних форми, од северне Африке до Аквитаније и даље, као што су *Maison du Char de Vénus* код

одредити просторна артикулација виле, потребно је задржати се на стиховима који следе непосредно после оних у којима се помињу триконхалне просторије о којима је била реч. Стације се даље усредсређује на слику дрвета, које се „кроз кров“ издиже на средини виле (I, 3, 59–60). Остаје питање да ли се овде мисли на њен атријум.²⁰³ Са друге стране, споменута су два прочелна дворишна простора, један окренут ка реци, а други ка шуми.

На основу Стацијевог описа немогуће је реконструисати прецизан изглед виле Манилија Вописка у Тибуру из једног конкретног разлога. Ова енкоммијастичка песма препуна је реторичких питања и елементи који је чине се најчешће излажу и нижу кроз песникову запитаност која проистиче из патоса одушевљености.

Код Стација се проналази пример још једне екфрасе виле и њој је такође посвећена целокупна песма (*Stat. Silv.* II, 2). Ради се опису поседа чији је власник Полије Феликс и који се, овог пута, налази на југу Апенинског полуострва. За разлику од летњиковца Манилија Пописка у Тиволију, остаци Полијеве виле, иако веома оскудни, и дан данас су видљиви, те се тачно зна где се она налазила. То је место Пунта дела Калкарела између Сорентског рта и рта ди Маса, покрај кога се налази плажа под именом Марина ди Пуоло, која још увек чува име власника виле.²⁰⁴ Њему је посвећена трећа књига *Гајева*. Обала Кампаније и, уже гледано, Напуљски залив били су омиљено место римске аристократије за грађење раскошних приморских вила.

Стацијева похвална *џкфрасис τόπου* започиње географским смештањем виле. Посед Полија Феликса простире се поред Сурентума и гледа на Напуљски залив. Описано природно окружење као *locus amoenus* одаје атмосферу спокоја и песник у том правцу истиче „чудестан мир“ мора пред вилом (II, 2, 26). Потом је приказан и изглед самог њеног комплекса. Прва слика тог одељка песме су купатила са бачвастим сводом изнад којих се диже дим. Нема сумње да је то *caldarium*, што је мотив који је присутан и у стиховима о вили Манилија Вописка у Тиволију. Посебна пажња затим је посвећена призору трема. Изразито дугачак, издиже се над хридима и због његове величине упоређен је са градом. Касније следи једна лепа песничка слика, којом се тврди да свака соба има своје „посебно море“ (II, 2, 74). Чини се да тиме хоће да се каже да, пошто собе гледају на различите делове залива, оквири њихових прозора изгледају као обале које са све четири стране окружују плаве површине и тако у очима песника стварају засебна мала мора.

И за ову вилу речено је да је украшена уметничким делима, конкретно статуама и сликама, и да једна просторија нарочито вреди да буде истакнута, јер својом лепотом надмашује остале. Ради се о просторији са погледом на Напуљ, за чију израду су употребљене различите врсте камена, пре свега мермера, и овде Стације варира мотив њиховог низања у циљу стварања вишебојности призора, што је присутно и у епиталамију у коме се описује Виолентилина кућа у Риму.²⁰⁵ Као и песма посвећена Вописковом летњиковцу, и ова се завршава реторички интонираном похвалом личности власника виле.

Картагине, виле у Пјаци Армерини на Сицилији и у Сен-Крик-Вилневу код Дакса. I. Lavin, „The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages“, *The Art Bulletin*, 44, 1962, стр. 1–27, E. Morvillez, „Les salles de réception triconques dans l’architecture domestique de l’Antiquité tardive en Occident“, *Histoire de l’art*, 31, 1995, стр. 15–26.

²⁰³ Н. Cancik, „Tibur Vopisci. Statius, Silve I 3: Villa Tiburtina Manili Vopisci“, *Boreas*, 1, 1978, стр. 119, 127.

²⁰⁴ Уп. J. Beloch, *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Mongerstern, Breslau, 1890, стр. 269. и P. Mingazzini, F. Pfister, *Surrentum*, Sansoni, Firenze, 1946, стр. 67.

²⁰⁵ Репертоар је скоро исти у оба случаја, али овде се конкретно спомиње црвени египатски гранит и додаје мермер са Таса и Хиоса.

Полазећи од мотива кога је Стације са правом истакао одмах на почетку описа грађевине, јасно је да се ради о типичном примеру римске виле са портиком. Виле са наглашеним тремом биле су нарочито популарне дуж обала, а њихове колоне пројектоване су тако да гледају директно на море. Архитектонски наглашена подужна оса њиховог простирања стварала је најбољи поглед на Напуљски залив.²⁰⁶ Стацијев опис поседа Полија Феликса моћно је књижевно сведочанство како је изгледала и доживљавана једна таква *villa maritima* империјалне епохе.

Друга половина првог века донела је значајну новину која се састоји у појави дужих књижевних дела у којима екфрасе заузимају највећи простор. Њеном настанку, поред и непосредно након Стација, битно је као аутор допринео и Плиније Млађи. Његова *Писма*, после *Гајева*, донела су нове, али и још детаљније, представе вила. Укупно, природа таквих описа може да се повеже са институцијом гостопримства и, уже гледано, римским обичајем пријема госта на имању и његовог вођења кроз исто.²⁰⁷ Оно што је прво урађено у стиховима, преузео је и заузврат настављено у форми епистоларне прозе. Иако оба наступају као водичи, код Стација *tour* врши гост, док се у другом случају мења перспектива и кроз виле више не води њихов посетилац, него власник.

Плиније Млађи, као личност која је заузимала високи положај у администрацији Римске империје, имао је већи број поседа у различитим деловима Италије. Међу њима су и две виле које је изузетно детаљно описао у својим *Писмима*. Прва од њих се налази у области Лаурентума (Pl. Ep. II, 17), а друга у Тоскани (Pl. Ep. V, 6).

До првопоменуте виле може се доћи путевима који воде за Лаурентум и Остију од Рима, од кога је удаљена око 25 километара. При крају писма наводи се да се посед налази поред Остије, у непосредној близини једног села. Такође на истом месту се сазнаје да је вила смештена покрај мора и да има поглед на њега. Иако њена тачна локација није са извесношћу утврдива, на основу наведених података изнесен је предлог да се она морала налазити северно од Лаурентума, односно на краткој удаљености од Остије у правцу југа, а да поменуто село јесте *Vicus Augustanus*, на месту данас познатом као Паломбара.²⁰⁸ Опис у писму, дакле, отпочиње географским смештањем положаја виле и приказивањем природног окружења које води ка њој.

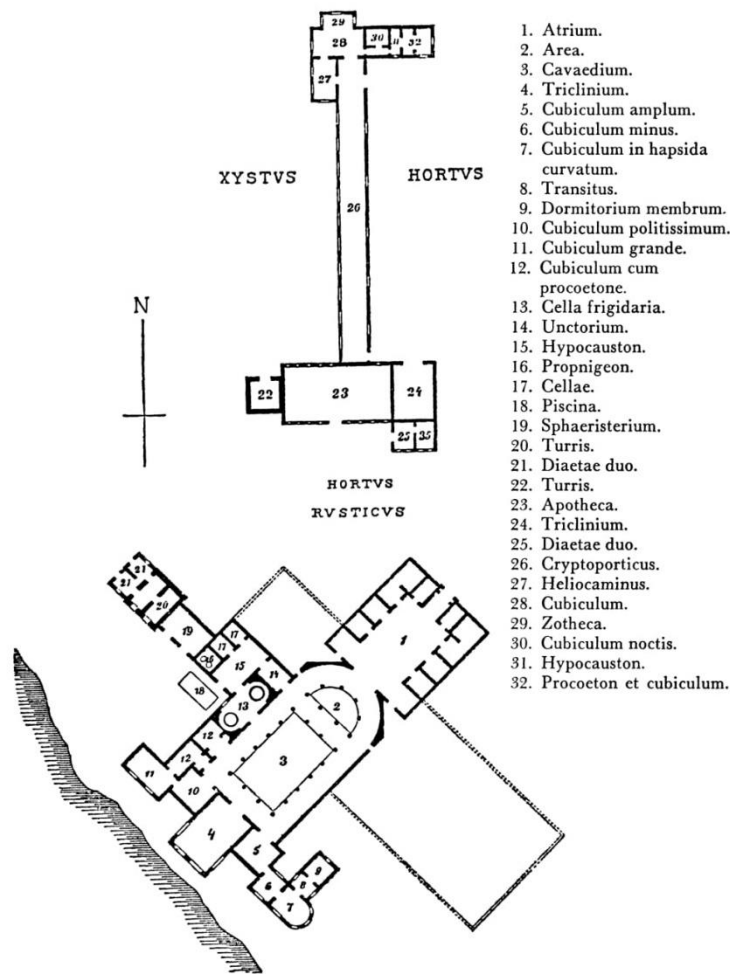
На основу даљег описа закључује се да главна грађевина у оквиру Плинијевог поседа крај Лаурентума има три основна дела, којима се аналитички приступа (сл. 8). Прво је описана средишња оса грађевине. Она сече предворје, колонаду у облику латиничног слова Д, која обликује мање двориште, након којих у низу следе централни дворишни простор и главна трпезарија, чији крај се налази на самој обали мора. Израз којим је означен портик – *in D litterae* – на први поглед заиста јесте необичан (Pl. Ep. II, 17, 4). Међутим, још пре настанка ове епистоларне екфрасе, виле са полукружним тремом, у које улазе оне пронађене у Ангвилари Сабацији и Анцију, археолошки су осведочене на територији Апенинског полуострва.²⁰⁹ Према томе, не ради се о Плинијевој књижевној инвенцији.

²⁰⁶ J. H. D'Arms, „Romans on the Bay of Naples: A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 B. C. to A. D. 400“, у: F. Zevi (прир.), J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples and Other Essays on Roman Campania*, Edipuglia, Bari, 2003, стр. 126–132.

²⁰⁷ A. Guillemin, „Les descriptions de villas de Plin le Jeune“, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 19, 1928, стр. 13–15. Марцијал у епиграму о вили Јулија Марцијалиса у Риму на Јаникулу хвали гостољубивост њеног власника, да се чини да она припада ономе ко је посети, и због те врлине га пореди са Аликинојем (Mart. IV, 64, 25–29).

²⁰⁸ V. A. Sirago, „La proprietà di Plinio il Giovane“, *L'antiquité classique*, 26, 1956, стр. 50–51.

²⁰⁹ H. Mielsch, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, C. H. Beck, München, 1987, стр. 54–57.



Сл. 8. Вила Плинија Млађег код Лаурентума (према: E. Lefèvre, стр. 528)

Затим је приказан леви део виле, ако се она посматра са тачке гледишта посетиоца који улази у грађевину кроз њено предворје. Опис тог крила започиње помињањем веће и мање собе, које се налазе лево од трпезарије и мало иза ње, од којих друга такође гледа на море. Поред ње протеже се и трећа соба са полукружним завршетком. Апсидална просторија има више прозора и у њој је смештена Плинијева библиотека. Поред ње налазе се спаваће собе.

Вођење кроз просторе виле усмерава се ка делу наспрамном од претходно описаног, то јест ка њеном другом крилу. Овај одељак започиње указивањем да се са друге стране трпезарије простире соба која је отменија од свих, а уз њу пак још једна, обе са погледом на море. Прате их две собе са претсобљима. Плиније затим посвећује пажњу простору купатила, која се налазе поред претходно поменутих соба. Прво спомиње просторију са хладном водом и два базена закривљеног облика. Наводи по реду потом просторију за мазање уљима, просторије са пећи и за испаравање. Уз њих је смештен базен са врућом водом са погледом на море. Уз купатила налази се пространо вежбалиште. Над њим се уздиже кула, у којој се, поред више соба, налази и просторија за обед са лепим погледом на друге виле. Поред прве постоји и друга кула, унутар које се налази још једна трпезарија, а на другом спрату остава и амбар.

Ако се до сада кроз вођење описивао главни блок у оквиру поседа, Плиније се потом усредсређује на његове пратеће елементе, то јест на дворишни део. Покрај саме грађевине виле простире се врт окружен стазом за шетњу, коју прате жбунови шимшира

и рузмарина. Врт садржи мноштво стабала дуда и смокве, а имање уопште још један мањи, близу улаза у саму вилу. У оквиру Плинијевог поседа посебно место заузима *cryptoporticus*, изгледом „скоро као јавна грађевина“ (Pl. Ep. II, 17, 16) Ова конструкција загонетног имена са обе стране има прозоре, покривена је кровом и протеже се уз главни врт.²¹⁰ Са друге стране криптопортика простире се шеталиште уз кога су посађене љубичице. Заврши део описа Плиније посвећује свом омиљеном делу виле. Он се надовезује на претходно поменуто главну дворишну целину, коју чине врт, криптопортик и шеталиште. Ради се комплексу соба, у оквиру кога се налазе *heliocaminus*²¹¹, просторија са посебним кутком и спаваћа соба.

Утицај Стација на Плинијеву архитектонску екфрасу је посебно питање. Говорећи о завидној величини криптопортика виле на тиренској обали фраза *cryptoporticus... publici operis* веома је слична садржају стихова у којима се говори о трему виле Полија Феликса крај Сорента (*porticus... urbis opus*) (Stat. Silv. II, 2, 30–31). Са аутором *Гајева* Плинија Млађег повезује и мотив односа између прозорā исте виле и погледа на морску површину. Када описује њену главну трпезарију, Плиније пише како њени прозори као да гледају на три мора, што је једна поетска слика која призива Стацијеве редове у којима се ради о прозорима соба који обликују своја засебна мора. При томе, по свом положају обе виле јесу приморске. Чињеница да се и у једном и у другом случају ради о грађевинама које су стварно постојале не спречава одношење њихових екфраса на чисто књижевном плану.

На почетку наредног Плинијевог писма чији је садржај посвећен опису његовог другог поседа, наведено је да се он налази у Тоскани, далеко од мора и под Апенинима. Међу понуђеним предлозима, најверљивији за њено смештање јесте област Тифернума, односно данашњег града Ћита ди Кастело.²¹² Плиније Млађи на више места у својим писмима помиње Тифернум. У њима пише да се једно његово имање налази поред овог града и даје његову удаљеност од Рима, која одговара растојању између престонице и наведеног места.

Затим следи приказ климе и природног окружења у коме је смештен његов посед. Римски епистограф употребљава термин *amoenitas* када говори о његовом положају (Pl. Ep. V, 6, 3). На лепоту предела у коме се налази указано је и наглашавањем богате и

²¹⁰ Реч *cryptoporticus* по свој прилици јесте инвенција Плинија Млађег. Римски епистограф га помиње на више места у својим писмима. Ради се о неологизму, кога чини спој једне речи из грчког и друге из латинског језика. Његово порекло може се тражити у синтагми *κρυπτός περίπατος* (са значењем „покривени пролаз“), која се проналази током хеленистичког доба у вероватно периегетском спису *О Александрији*, чији је аутор Каликсен са Родоса (FGrH 627, F 1). У овом делу, чији су одељци посредно сачувани, употребљена је при опису изгледа једног брода. F. Coarelli, „‘Crypta, cryptoporticus’: analisi del termine e del suo significato nella tradizione scritta“, у: R. Etienne (ур.), *Les cryptoportiques dans l’architecture romaine*, L’École française de Rome, Rome, 1973, стр. 10–12. Криптопортиком се назива надземни или полуподземни покривени ходник, ограђен зидовима са прозорима на једној или обе стране. Код Плинија Млађег на овом месту се ради о оном облику те врсте пролаза који се потпуно налази на површини земље. У области Лација, где се и налази Плинијева вила, криптопортик су у првом веку пре н. е. имале, на пример, виле у Тераћини и Казал Морени. R. Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Philipp von Zabern, Mainz, 1993, стр. 41–45, 60–61, 66, 73–74.

²¹¹ *Heliocaminus* је веома редак термин грчког порекла, забележен управо код Плинија Млађег. Његов изворни облик *ἡλιοκάμινος* први пут се проналази у једном извору из Смирне и то недуго после појаве у латинској варијанти. M. Sève, „ἡλιος“, у: C. de Lamberterie (ур.), *Chronique d’étymologie grecque* 13, у: *Revue de philologie, de littérature et d’histoire anciennes*, 85, 2011, стр. 344–345. Иако дословно значи „сунчева пећ“, хелиокаминус је посебна врста просторије коју одликује изложеност соларном грејању, погодна за коришћење током периода трајања зиме. Погледати: R. Förtsch, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, стр. 56–57.

²¹² V. A. Sirago, „La proprietà di Plinio il Giovane“, стр. 48–49.

неисцрпне *varietas* призорā које пружа амбијент виле: „Толика разноликост и склад крепиће ти око где год да га управиш.“ (V, 6, 13).²¹³ Област која је окружује подсећа на велики природни амфитеатар.

Екфраса се дели на приказ дворишног окружења виле и самог комплекса грађевине у чију структуру улазе бројне просторије које усложњавају његов изглед. Окренута је ка југу, има прочеље у облику пространог трема који обухвата и атријум. На једној страни тог портика налази се главна трепзарија. Наспрам њега више просторија окружују мање двориште са фонтаном. Оне укључују спаваћу собу, трепзарију за свакодневну употребу и једну просторију са другом фонтаном, осликану и украшену мермером. Са друге стране трема, односно наспрамно од прве трепзарије, смештена је и највећа соба, али није прецизирана њена намена.

Посебан одељак у наставку посвећен је купатилима. Наведене су просторија за пресвлачење, након ње хипокаустон, па незагрејана просторија са базеном у њој. Она води у „средњу“ (V, 6, 26), која би морало да буде *cella tepidaria*. Из ње се долази до дела са врелом водом. Поред купатила простире се базен на отвореном. Према томе, наведени су сви основни елементи типичних римских приватних купатила.

Пажња се даље усмерава ка оном архитектонском елементу чији се назив први пут проналази у писму о вили код Лаурентума. До криптопортика у близини купатила протежу се степенице. Поред првог се издиже још један, погодан за коришћење током летњег периода, а на његовој средини постављена је трепзарија. Када се крене степеницама крај ње проналази се овог пута полуподземни *cryptoporticus*. Од претходно споменуте трепзарије започиње још један портик.

Испред главне колонаде смештено је вртно шеталиште са кружном стазом. Читав тај простор са стазама и зеленилом на јужном делу поседа опасан је зидом. У оквиру имања налазе се и две површине које заузимају виногради. На његовој источној страни простире се велики вртни хиподром, који служи за шетњу. Заокружен је спољном стазом и полукружно се савија на свом крају. Ту се налази једна клупа са четири стуба обавијена виновом лозом. На његовом рубу наспрам клупе подигнут је павиљон са издвојеним кутком у коме се налази лежај.

При крају писма проналази се један исказ који због своје природе захтева задржавање на њему. Плиније Млађи свом адресату пише да је његова намера да „стави читаву вилу пред твоје очи“ (*totam villam oculis tuis subicere*) (V, 6, 44). Овај израз поклапа се са реторским техничким термином *sub oculis subiectio*, кога Квинтилијан истиче када говори о фигури живописног представљања. Одељак писма у коме се спомиње наведени израз јесте занимљив јер се налази у делу које није теоријског карактера.²¹⁴ У њему се, такође, као узорне наводе екфрасе фиктивних објеката Хомера и Вергилија.

Плинијева писма доносе и употпуњују сведочанства о променама које су се догодиле у тадашњој римској резиденцијалној архитектури.²¹⁵ Његова приморска вила

²¹³ О фигури *varietas* у односу на природу код Плинија Млађег: Е. Lefèvre, „Plinius-Studien I: römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villen Briefen (2, 17; 5, 6)“, *Gymnasium*, 84, 1977, стр. 533–535.

²¹⁴ С. М. Chinn, „Before Your Very Eyes: Pliny *Epistulae* 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis“, *Classical Philology*, 102, 2007, стр. 265–280. Погледати и: С. Пртија, „Један примјер екфрасе у форми писма (Плиније Млађи, V 6)“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 56, 2008, стр. 19–23.

²¹⁵ Н. Mielsch, „Traditionelle und neue Züge in den Villen des Plinius“, у: L. Castagna, Е. Lefèvre (ур.), *Plinius der Jüngere und seine Zeit*, De Gruyter, Berlin, 2003, стр. 317–324.

поред Лаурентума има застакљене површине.²¹⁶ Ради се о скупом улагању у време када се тек овладао техником производње стакла. Са друге стране, употреба мермера више није била резервисана за изградњу храмова, као што је то био случај у оквиру републиканске традиције. Већ се у *Гајевима* види присуство овог материјала у кућама и вилама виших друштвених класа, а не треба заборавити и да се он претходно, почетком друге половине првог века, спомиње код Лукана при предочавању изгледа Келопатрине палате у Александрији. Мермерни објекти су забележени и у Плинијевом поседу крај Тифернума. Обе новине – стакло и мермер – потврђене су на другим местима и археолошким налазима.

Григорије Ниски у четвртном веку наставља традицију екфраса вила. Нову کاریку у том ланцу дао је описом Аделфијевог поседа у Ваноти (Greg. Nys. Ep. XX). Заправо, нарочито му је близак Плиније Млађи, јер обојица приказују виле у епистоларној форми.²¹⁷ Са друге стране, иако се изражавају путем писма и описују исту врсту грађевине, за разлику од Плинија, а попут Стација, Григорије наступа из позиције госта. Његово писмо гест је захвалности споменутом Аделфију.

На одређени начин, Григоријев опис виле изузетак је у односу на остале, јер једини у читавој антици није написан на латинском језику и због тога што се у њему приказани посед налази на територији Источног римског царства. Либаније, његов савременик, водећи кроз Антиохију и њено окружење спомиње бројне виле и њихову лепоту. Међутим, оне нису детаљније описане.

У складу са конвенцијом, на почетку Григоријеве екфрасе речима је насликано природно окружење имања. Похваљени су његова лепота и микроклима, а посебно истакнути планина над вилом, шума, виногради и река Халис. У погледу тачног убицирања тог поседа, изнесена је претпоставка да се Ванота налазила на простору данашњег града Авалоса, да је споменута река Кизил Ирмак, а неименована планина Идис Даг.²¹⁸ Након описивања тог места у Галатији, приказује се Аделфијево имање.

Предочавање самог комплекса виле одвија се на почетку из перспективе госта који јој се полако приближава, док му се она, заузврат, указује у видокругу. Како је већ примећено, приповедачки мотив према коме се грађевина указује посетиоцу који јој се прилижава – након чега следи архитектонски опис – примениће се и при приказивању фиктивног двора код Нона у *Епу о Дионису*. Григорије је у доласку прво наишао на мартиријум, који се налази са леве стране наспрам улаза у вилу. Уочено је да капела још није до краја изграђена, односно да јој недостаје кров. Потом се долази до капије виле поред које се издижу куле, али њихов број није прецизиран.

Пружањем слике прочелног дела виле, екфраса се рачва на две потцелине. Прву чине вртови који окружују вилу, а другу њен главни блок. Григорије назива вртове „феачким“ (XX, 9), непосредно правећи алузију на Алкинојев посед – што је слика за којом су раније посезали Стације и Либаније – и у наставку изнова цитира Хомера. Штавише, епископ Нисе истиче да они превазилазе врт митског краља.

Када се уђе у унутрашњост грађевине наилази се на дворишни трем. Он служи као врста предворја у главни део виле. Григорије наводи да има троугаони облик. Унутар

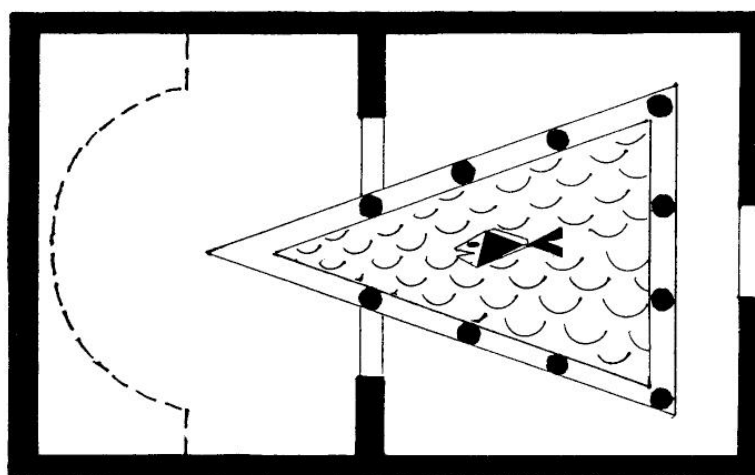
²¹⁶ Између стубова који чине колонаду *in D litterae* постављено је стакло, са циљем да се унутрашњи део виле заштити приликом олујног времена. Споменута је и стаклена површина у једној просторији која служи за њено преграђивање.

²¹⁷ G. Pasquali, „Le lettere di Gregorio di Nissa“, *Studi italiani di filologia classica*, 3, 1923, стр. 125–128.

²¹⁸ N. Thierry, „Avanos-Vénasa – Cappadoce“, у: H. Ahrweiler (ур.), *Geographica Byzantina*, Publications de la Sorbonne, Paris 1981, стр. 121–123.

њега налази се дубоки базен са рибама. Из унутрашњег дворишта улази се у једину просторију виле која се спомиње. Из наведеног описа, али и Григоријеве импресије, очито је да се ради о једној репрезентативној просторији, осунчаној и украшеној сликама. Податак са краја писма – наиме, у њој је Григорије послужен ручком – указује да служи као трпезарија.

Најзагонетнији део Григоријеве архитектонске екфрасе несумњиво је одељак где се говори о „троугаоној“ форми коју образују колонаде у дворишту виле (*τριώνω τῷ σχήματι*) (XX, 16) (сл. 9). С обзиром да је таква перистилна конструкција непознаница како у склопу вила тог доба, тако и римске архитектуре уопште, изнесен је предлог да се овде мисли на *porticus triplex*, то јест на трем са три стране окружен стубовима, при чему оне бочне конвергирају ка његовој средишњој оси и где би пројектована тачка њиховог сусрета била унутар споменуте просторије.²¹⁹ Упркос постојању трапезоидних дворишта са колонадама у оквиру касноантичких вила, овакво тумачење је наишло на критику.²²⁰ У сваком случају, потребно је откриће сличне структуре на терену којом би се осветлио необичан Григоријев исказ о изгледу pročеља виле у Ваноти.



Сл. 9. Аделфијева вила у Ваноти (детал) (према: R. Stupperich, стр. 165)

У прилог чињеници да екфраса једне грађевине суштински мора да буде *λόγος περιηγηματικὸς* указује и податак да су чланови Аделфијеве послуге служили Григорију као водичи кроз имање. Како су га они водили, тако се развијао и опис, који са своје стране, такође, усмерава читаоца. Битно је истаћи да се у том контексту у њему и појављује глагол *περιηγεομαι* (XX, 14). Григоријево писмо је упућено власнику виле. Због тога било би бесмислено нагласак ставити на исцрпан попис и представљање свих њених делова. Екфраса садржана у њему ипак има другу функцију, превасходно реторичку.

Наредни пример екфрасе виле у античкој књижевности долази од Сидонија Аполинара. Он је у *Писмима* предочио свој летњиковач Авилакум (Sid. Apoll. Ep. II, 2). Ако је опис Григорија Ниског Аделфијеве виле у Ваноти јединствен случај приказа овог типа приватног резиденцијалног објекта у источном делу Царства, односно на грчком језику, Сидонијева екфраса из петог века потврђује да је описивање вила пре свега

²¹⁹ J. J. Rossiter, „Roman Villas of the Greek East and the Villa in Gregory of Nyssa Ep. 20“, *Journal of Roman Archaeology* 2, 1989, стр. 106–107.

²²⁰ У писму се не помињу три стране, већ дословно толики број углова перистила. R. Stupperich, „Zur Beschreibung einer galatischen Villa im 20. Brief Gregors von Nyssa“, *Asia Minor Studien*, 12, 1994, стр. 164.

тековина аутора који су писали на латинском и она се одржала након пада Западног римског царства.

Чињенице да Сидоније описује у прози имање чији је он власник и да користи епистоларну форму већ су довољне да се унапред интуитивно претпостави да постоји чврст однос његове архитектонске екфрасе са делом Плинија Млађег. И сам Сидоније га на почетку своје прве књиге писама помиње као узора на кога се угледао у току њиховог коначног уобличавања. На истом месту записао је да је сакупио своја оригинална писма и да их је уметнички прерадио пре њиховог објављивања.

Накнадни стилски третман писама уз укључивање наслеђа римске књижевности у њих већ је довољан разлог да се отвори питање колико она заиста јесу поуздани документи који би у себи чували архитектонску реалност, а колико свој садржај дугују преузетим мотивима.²²¹ Сидоније је лако могао да започне свој архитектонски опис полазећи од поседа онако како је он стварно изгледао, да би потом под упливом намерних позајмица као коначни производ добио објекат фиктивне природе, то јест превасходно једну књижевну инвенцију.

Сидоније шаље писмо у коме је приказана његова вила једном пријатељу, кога позива да проведе лето ван града на његовом поседу. Екфрасу виле отвара и затвара предочавање природног окружења у коме је смештена. На почетку писма изложен је *situs* имања. Оно се простире у долини коју надвисује једно шумовито брдо. Крај писма посвећен је опису језера на кога гледа вила. У њему се изричито каже да се имање на коме се налази зове Авитакум и да га је стекао као мираз. Ближи подаци о његовој тачној локацији нису дати, али пошто Сидонијева супруга потиче из једне угледне породице из Оверња, за претпоставити је да се налази у тој историјској регији.²²² Географски амбијент наведеног насеља прилично одговара садржају екфрасе, укључујући и језеро крај њега, али материјални остаци његовог поседа нису пронађени на том простору.

Екфрасу летњиковца отвара приказ купатила, која се налазе у подножју брда на његовом југозападу. Она укључују собу са загрејаном водом, испуњену целодневном светлошћу и са апсидалним завршетком у коме је смештен базен за купање. Исте величине и уз њу јесте соба за мазање мирисним уљима. Након ње следећи елеменат чини просторија са хладном водом. Зидови купатила изграђени су од неостесаног камена, а горње конструкције, то јест бачvasti свод, од опеке. Сидоније обавештава да површине купатила нису осликане фрескама. Такође истиче да у оквиру декорације унутрашњости нису употребљене „егзотичне“ врсте мермера, као што су парски, каристски, проконески, фригијски, нумидијски, лаконски и онај са „етиопских врлети“²²³. Јасно је да се овим побројавањем алузивно упућује на већ познате слике из римске поезије, али оно што је важно приметити је да ове врсте камена ипак нису присутне у Авитакуму.

Источно од купатила налази се базен за пливање. До њега води троделни пролаз постављен на средини зида купатила, који – напомиње Сидоније – не чине ступци, него

²²¹ Конкретно о том проблему погледати: J. Percival, „Desperately Seeking Sidonius: the Realities of Life in Fifth-Century Gaul“, *Latomus*, 56, 1997, стр. 280–281.

²²² Уопште се сматра да се ради о месту Ајда поред Клермона, што је мишљење које је брањено још у G.-R. Crégut, *Avitacum: essai de critique sur l'emplacement de la villa de Sidoine Apollinaire*, Imprimerie M. Bellet et fils, Clermont-Ferrand, 1890, стр. 117–119. Погледати и: F. Prévot, „Sidoine Apollinaire et l’Auvergne“, *Revue d’histoire de l’Église de France*, 79, 1993, стр. 243, 246.

²²³ Извесно се ради о порфиру из Египта, вађеног на подручју Миос Хормоса. N. Delhey, „Porphyre bei Apollinaris Sidonius: Zu Apollinaris Sidonius Epist. 2,2,7“, *Hermes*, 119, 1991, стр. 126–127.

стубови, повезани лучним завршецима. Базен се напаја водом са оближњих брда и она се спроводи цевоводима чији завршеци имају облик лавље главе.

Наредни део екфрасе посвећен је предочавању других елемената виле. Након отвореног базена, даље у периегеси кроз летњиковац помиње се постојање женске трпезарије и оставе, које чине два дела једне просторије. Уз њу се налази соба за ткање. Јасно је да се ради о простору виле намењеном за боравак жена и њихове дневне активности. Поред женских одаја на источној страни простире се трем са ступцима, са погледом на језеро, док се поред главног улаза протеже дугачак криптопортик, који води до једне просторије што служи као трпезарија.²²⁴ Од криптопортика може да се дође и до друге трпезарије, која се користи зими. У њој се налази засвођено огњиште.

Зимски триклинјум води до једне мање одаје, која такође може да има функцију трпезарије. Гледа на језеро и у њој су постављени полукружни лежај за обед и раскошан сточић за посуђе. Налази се на издигнутој платформи до које воде степенице. Уз њега се налази соба за смештај гостију, поред које је смештена још једна, у којој борави послуга. Недалеко од саме виле, када се од трема крене према малом пристаништу на обали језера, налази се сеновити простор за разоноду и игру.

Отворено је питање продора мотивā из ранијих архитектонских екфраса у Сидонијев текст. Како би вербално осликао своје купатило у Авитакуму, галоримски аутор алузивно прибегава техници описа негацијом, коју је Стације применио при описивању купатила Клаудија Етруска у Риму. При томе, већина побројаних врста мермера такође се проналази у истој Стацијевој архитектонској екфраси. При томе, да ли учене позајмице искљивљују стварни изглед описаног објекта?

Указано је на Сидонијев књижевни дуг према Плинију Млађем и његовим *Писмима*. Одмах при описивању окружја виле *caedua... silva* (II, 2, 4) упућује на *cauduae silvae* (Pl. Ep. V, 6, 8). Више архитектонских термина – од којих је *cryptoporticus* свакако најистакнутији – враћају на Плинијеве епистоларне описе. Када се каже да је фригидаријум у оквиру Автакума упоредив са оном у оквиру јавних купатила (*quae piscinas publicis operibus exstructas non impudenter aemularetur*) (Sid. Apoll. Ep. II, 2, 5), таква фигура поређења лексички и идејно у највећој мери одговара стилском поступку којим се упоређује изглед криптопортика у Тиволију са појавношћу једне јавне грађевине (*hinc cryptoporticus prope publici operis extenditur*) (Pl. Ep. II, 17, 16). Са те тачке гледања на ствари, посебно је упутан податак да Сидоније у наведеном исказу користи глагол *aemulor*.

Истина је да је епистоларна екфраса о којој је реч у значајном обиму књижевно надигравање са Плинијевим описима вила. Већ је у току разматрања екфраса фиктивних грађевина утврђено да је *aemulatio* једна од главних техника касноантичке књижевности. А то се сада додатно потврђује и поводом екфраса архитектонских остварења која не припадају подручју имагинарног. Образовани прималац Сидонијевог писма извесно је у стању да препозна ауторове учене алузије. Остаје питање колико оне превладавају и да ли гуше веризам описа.

Међутим, убедљиво је доказано да Сидонијево писмо није чиста копија Плинијевих, упркос очигледном утицају ранијих књижевних описа вила, већ да има

²²⁴ Сидоније је једини антички књижевни аутор који је, поред Плинија Млађег и ослањајући се на њега, користио термин *criptoporticus*. F. Coarelli, „‘Crypta, cryptoporticus’: analisi del termine e del suo significato nella tradizione scritta“, стр. 12.

утемељење у стварности.²²⁵ Од сложенијих купатила и отворених базена за пливање са доводима за воду у облику животињских глава, преко засвођених камина, портика̄, више трпезаријских простора у оквиру истог објекта, бројни елементи вила материјално су осведочени у северозападним римским провинцијама четвртог и петог века. У до краја неразмрсивој испреплетаности књижевних позајмица и описа насталог на Сидонијевој аутопсији, књижевна грађевина виле у Авитакуму показује се као изразито сложена конструкција.

Поред описа властитог летњиковца у Оверњу, Сидоније Аполинар саставља још једну екфрасу виле, овог пута у песничкој форми (*Sid. Apoll. Carm. XXII*). Како се сазнаје из прозног проемија лаудативне песме о којој је реч, она је настала као знак захвалности Понтију Леонтију за пружено гостопримство на његовом имању. Уводна реч најављује стихове који следе.

За разлику од писма где је предочен Авитакум и за које је главни модел дело Плинија Млађег, овде је Стације несумњиво Сидонијев књижевни узор. За тај суд постоји више аргумената. Обојица кроз приказивање вила истовремено врше и енкомиј њиховим власницима. За такав гест и Сидоније бира песнички израз. Да уочене сличности нису без утемељења – иако два аутора дели интервал од скоро тачно три века – сведочи епilog ове Сидонијеве песме, где се изричито помињу *Гајеви* и, између осталог, посебно опис виле у Тиволију. Против потенцијалне примедбе да је предугачка, да је њен предмет могао бити изражен са мање речи, пролептички је одговорено позивањем на сродна Стацијева песничка дела која – као што је познато – немају облик епиграма.

Након увода претежно митолошког садржаја, представљен је *locus* имања Понтија Леонтија. Оно се налази на месту где се спајају Гарона и Дордоња, пре њиховог уливања у Атлантски океан. Над две реке, ближе Дордоњи, уздиже се једна планина и на њеном врху смештена је сама утврђена вила. По свему судећи, у питању је Бур-сир-Жиронда, место недалеко од Бордоа.²²⁶ Зидине које је окружују и куле које је надвисују подигао је Леонтијев предак Павлин Понтије. У том правцу, примећено је да је на улазу у утврду постављена камена плоча на којој је забележено име њеног градитеља. Међутим, пре приказа у општим цртама првобитних структура имања које је саградио Павлин, описани су његови други елементи.

Као и у Стацијевој екфраси виле покрај Сурентума, и у Сидонијевој су од свих грађевина у оквиру поседа прво споменуто купатило. Леонтијева вила заправо има два таква комплекса. Једна се налазе изван њених зидова, а друга унутар њих. Прва се протежу на обали Дордоње и посебно су истакнути њихови стубови. Сидонијев поступак описивања кроз негацију материјала од кога су направљени заправо је техника преузета од Стација. Овде је *imitatio cum variatione* доведена до крајности, јер се не наводи од чега се они састоје, већ само да нису од фригијског, нумидијског, лаконског ни египатског мермера. Тек је примећено да камен од кога су начињени превазилази све претходно набројане, али није прецизирано о коме се тачно ради.²²⁷ Затим се од доњих купатила крај реке прелази на представљање утврде на врху планине.

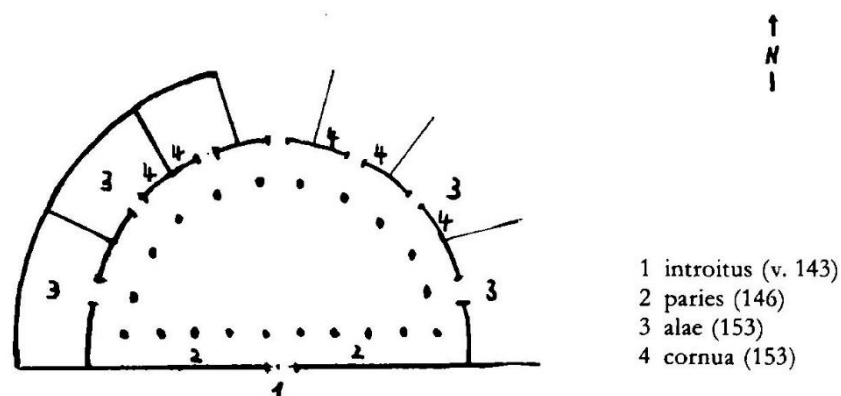
²²⁵ K. Dark, „The Archaeological Implications of Fourth- and Fifth-Century Descriptions of Villas in the Northwest Provinces of the Roman Empire“, *Historia*, 54, 2005, стр. 331–342, нарочито 334–335.

²²⁶ E. Maufras, C. Jullian, „Burgus super Dordoniam: Bourg-sur-Gironde et le Bec-d'Ambès“, *Revue des études anciennes*, 3, 1901, стр. 339–342.

²²⁷ За претпоставити је да је то аквитански мермер, вађен са Пиринеја у области Сен-Беа. N. Delhey, *Apollinaris Sidonius, carm. 22: Burgus Pontii Leontii*, De Gruyter, Berlin / New York, 1993, стр. 135. Сидоније

Њено прочеље чини зидна површина са улазом. У оквиру њега постављен је већ поменути натпис. Са унутрашње стране обложен је мермерним плочама све до позлаћеног свода. Наспрам улазног простора, односно вестибула, простире се атријум украшен сликама. Сидоније га именује са *porticus duplex* (XXII, 151), што указује на два низа стубова, и читава његова архитектонска структура има полумесечасту форму.

Примећује се да овај елемент виле поседује исту полукружну форму (*lunata... atria*) (XXII, 157) као *porticus in D litterae* Плинија Млађег (сл. 10). Да ли је то Сидонијева алузивна књижевна позајмица или елемент Леонтијеве виле који је заиста физички постојао? Чини се да су оба одговора тачна и да између њих не постоји дисјунктиван однос. Таква врста перистила археолошки је осведочена у оквиру архитектуре галоримских вила, међу којима се нарочито истиче раскошни полукружни трем касноантичке аквитанске виле у Монморану.²²⁸ Стога се у исти мах учено призива мотив из Плинијеве епистоле и реферише на постојећи део имања у Бур-сир-Жиронди.



Skizze 1: Südseite mit Peristyl

Сл. 10. Вила Понтија Леонтија у Бур-сир-Жиронди (детал) (према: N. Delhey, 1993, сл. 1)

Иза портика налазе се зграде амбара. Након њега спомиње се летњи портик отворен ка северу, зимско купатило и на западној страни део куће који се користи у време зиме. Ту се налази и соба за ткање. Сидоније даље води кроз вилу исказом да се лево од просторије за ткање простире засвођени трем кога краси мноштво стубова.²²⁹ Он води до трпезарије са двокрилним вратима, испред којих се налази базен са рибама. Уз трпезарију се уздиже једна кула, у којој се налази софа са лепим панорамским погледом на оближњу планину. У оквиру истог дела виле налазе се остава, складиште за вино и капела. Тиме се завршава хвалоспевни опис поседа Понтија Леонтија.

У односу на до сада изложене екфрасе виле специфична одлика Леонтијеве је њена форма утврђења. Већ се у опису Григорија Ниског Аделфијевог имања у Ваноти, насталом током друге половине четвртог века – као новина с обзиром на дотадашње описе Стација и Плинија Млађег – појављују куле са извесно одбрамбеном функцијом. Стотину година након Григоријевог писма, сада се проналази опис виле за коју се без

Аполинар га и спомиње у својим писмима. Погледати: R. Bedon, *Les carrières et les carriers de la Gaule romaine*, Picard, Paris, 1984, стр. 76, 203.

²²⁸ С. Balmelle, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine: société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule*, Ausonius, Bordeaux / Paris, 2001, стр. 147–152.

²²⁹ Стих *pendet et artatis stat saxea silva columnis* (XXII, 206) суштински призива Стација (*pendent innumeris fastigia nixa columnis*) (Stat. *Silv.* I, 2, 152). Штавише, присуство речи *silva* директна је али суптилна алузија на *Гајеве*.

икакве дилеме може рећи да истовремено јесте и једна тврђава. Археологија је потврдила постојање касноантичких раскошних резиденција које су имале такав карактер.

Са значајнијим уздрмавањем граничних подручја Римске империје од стране варварских племена, од четвртог века почео је да се у римским провинцијама појављује тип тзв. „утврђених вила“.²³⁰ Услед таквог стања ствари, Сидонијев опис имања Леонтија Понтија из шездесетих година петог столећа, када је судбина Западног римског царства већ била запечаћена, не сме да се посматра као књижевна инвенција, већ као документ чије су аналогije емпиријски осведочене на терену. Као такав, овај поетски приказ једне утврђене виле представља важан писани извор за боље познавање оног типа грађевине кога Сидоније означава као *burgus*, што је термин који долази из војног речника.

У првој књизи *Песама*, Венантије Фортунат похвално пише о градитељским постигнућима бискупа Леонтија. Просопографски гледано, ради се о припаднику старе аквитанске породице из које потиче и Понтије Леонтије, чије је имање у Бур-сир-Жиронди век раније описао Сидоније Аполинар. Венантијев Леонтије, као бискуп Бордоа, унутар своје дијецезе подигао је или обновио више цркава, али и вила које је наследио. О свима њима се говори у поезији Венантија Фортуната, иако у њој жижа није толико стављена на детаљно предочавање физичког изгледа грађевина. Чини се да песник у погледу те групе објеката више ужива у опису пејзажа, него архитектуре.²³¹ Заправо, посебно му је стало до приказивања односа између резиденцијалних комплекса и средине у којој су смештени.

Први од њих је посед у Бесону (*Ven. Fort. Carm. I, 18*). Након стихова којима се излажу окружење виле и њена топографска позиција, истакнуто је да има три трема и купатила. Персонификована поетским исказом, она „аплаудира“ Леонтију, пошто ју је изградио полазећи од затечених рушевина (*I, 18, 14*). У наредној песми приказана је још једна вила крај Бордоа (*Ven. Fort. Carm. I, 19*). Смештена је на брду и доминира над Гароном. Након стихова у којима су садржани ови подаци, примећено је да вила почива на тролучној структури. Поред тог елемента, даље се једино још спомиње постојање базена са рибама. Последња песма о имањима бискупа Леонтија односи се на његову вилу у Прењаку (*Ven. Fort. Carm. I, 20*). Марцијаловским приступом, иако се слави овај комплекс на Гарони, ништа конкретније није речено о његовом изгледу, осим тога да има купатила. И овде Венантије Фортунат придаје архитектонским остварењима људску особеност, када каже да подигнути објекти „певају“ о свом градитељу (*I, 20, 22*). Ради се о једном фигуративном поступку кога је применио још Катул, приликом приказа Пелејевог двора у Фарсали.

Венантијев лексичко-тематски дуг према екфрасама вила Сидонија Аполинара је очигледан. При приказивању виле у Бесону, речју *auctor* (*I, 18, 14*), у истом контексту присутној још код Плинија Млађег, учено се призива место из песме о поседу Леонтија Понтија, јер је истим термином означен његов градитељ Паулин Понтије (*Sid. Apoll. Carm. XXII, 144*). Синтагма *triplex arcus*, која се односи на тролучну структуру једне од вила бискупа Бордоа (*Ven. Fort. Carm. I, 19, 9*), упућује на мотив троделног пролаза са аркадама (*triplex aditus*) у оквиру Сидонијевог имања у Оверњу (*Sid. Apoll. Ep. II, 8*), те на основу тога могуће аналошки указује постојање улаза са толиким бројем лукова.

²³⁰ Н. Mielsch, *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, стр. 163.

²³¹ Природно окружење вила, вергилијански интонирано и приказано, није фиктивно, али је поетски преобразено – у складу са хришћанском доктрином – у идеализоване или рајске пејзаже. А. Rolet, „L’Arcadie chrétienne de Venance Fortunat: un projet culturel, spirituel et social dans la Gaule mérovingienne“, *Médiévales*, 31, 1996, стр. 109–127.

Марцијал је у *Епиграмима* писао о купатилима Клаудија Етруска у Риму (Mart. VI, 42). Иако његови стихови садрже податке који у одређеној мери расветљавају положај и изглед овог комплекса, због изабране песничке форме коју одликује краткоћа, али и сврхе песме, у њој је одсутан детаљнији приказ делова тог комплекса.

Упориште за покушај његове убикације проистиче из стиха у коме се помињу Марцијев и Девичански акведукт (VI, 42, 18). Пошто су се Етрускова купатила извесно снадбевала водом из њих, она су се морала налазити у подручју између њиховог протезања.²³⁴ И у Стацијевој екфраси о истим купатилима се говори о овим акведуктима (Stat. *Silv.* I, 5, 21–31), чиме се потврђује веродостојност садржаја Марцијаловог стиха.

У погледу унутрашњег изгледа купатила, нагласак је стављен на материјале од којих су изграђена. Поред алабастера и серпентина, наведени су лаконски, фригијски, либијски и парски мермер. Марцијал последње углавном именује по њиховом географском пореклу, а не по боји – једино за лаконски каже да се вадио са планине Тајгет и да је зелене боје – али таквим поступком, којим се истичу раскош објекта и моћ његовог власника, ствара се и вербална слика разноврсности (*vario decore*) (Mart. VI, 42, 12) у свести слушаоца или читаоца који је у стању да препозна и замисли посредно приказану вишебојност призора. Са друге стране, примећено је да је вода у белом мермерном базену толико провидна да се чини да је празан.

Као што је речено, Стације је такође саставио стихове у којима се славе Етрускова купатила (Stat. *Silv.* I, 5). У предговору првој књизи *Гајева* напоменуто да су састављени у тренутку док се чекало послужење вечере у присуству самог Клаудија Етруска, што указује да је Стације био његов гост и да је песма гест захвалности.

Након дужег проемија и осврта на два поменута акведукта, екфраса започиње путем негације. Такав описивачки поступак приликом предочавања једног архитектонског објекта већ је применио Лукан у епу *Грађански рат* и Стације га даље развија у односу на свог непосредног књижевног претходника. Етрускова купатила нису украшена мермером са Таса, нити са Кариста. Заузврат, коришћени су нумидијски, фригијски, лаконски и, језички гледано, највероватније парски и египатски.²³⁵ Нижу се и боје: жута, пурпурна, бела, зелена... Песник флавијевске епохе изричито напомиње да алабастер и серпентинатин нису заступљени. Такође, запажено је да унутра нема бронзе, него сребра.

Све врсте мермера истакнуте у Марцијаловом епиграму проналазе се, дакле, и у екфраси из *Гајева*. У односу на присуство другонаведених врста камена – алабастера и серпентинатина – њихови стихови, барем онако како су пренети, међусобно су противречни. Унутрашњост купатила богато је испуњена светлошћу. Док се код Марцијала проналази мотив отвореног неба и запажање да у њима дан траје дуже, Стације помиње стакло, сунчеве зраке који пробијају од горе и осветљавају читав простор. Одатле се изводи закључак да су Етрускова купатила имала кров у стаклу.²³⁶ У питању је технична новина осведочена у римској архитектури доба када су написани

²³⁴ Првонаведени је водио до Квиринала, а други до Марсовог поља. О дилеми поводом његове тачне локације погледати: E. Rodríguez Almeida, „Balneum Claudii Etrusci“, у: E. M. Steinby (ур.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, т. 1, Edizioni Quasar, Roma, 1993, стр. 158.

²³⁵ P. Campana, „I marmi di Claudio Etrusco: qualche osservazione a proposito di Stat. *Silv.* 1, 5, 34–41“, *Studi classici e orientali*, 50, 2004, стр. 329–339.

²³⁶ S. Busch, *Versus balnearum: die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1999, стр. 41–45.

стихови који су предмет тумачења. Стаклене површине један су од предмета и архитектонске екфрасе њиховог савременика Плинија Млађег.

Оба песника праве поређење са Бајама. Ради се о бањи у Напуљском заливу познатој по купатилима и минералним изворима, али и као озлоглашено место по питању неморала.²³⁷ Код Стација споменути су спорадично тек неки архитектонски елементи Етрусковог купатила, попут бачвастих сводова, али ни овде песникова намера није да прецизније изложи просторну артикулацију комплекса вођењем кроз њега.

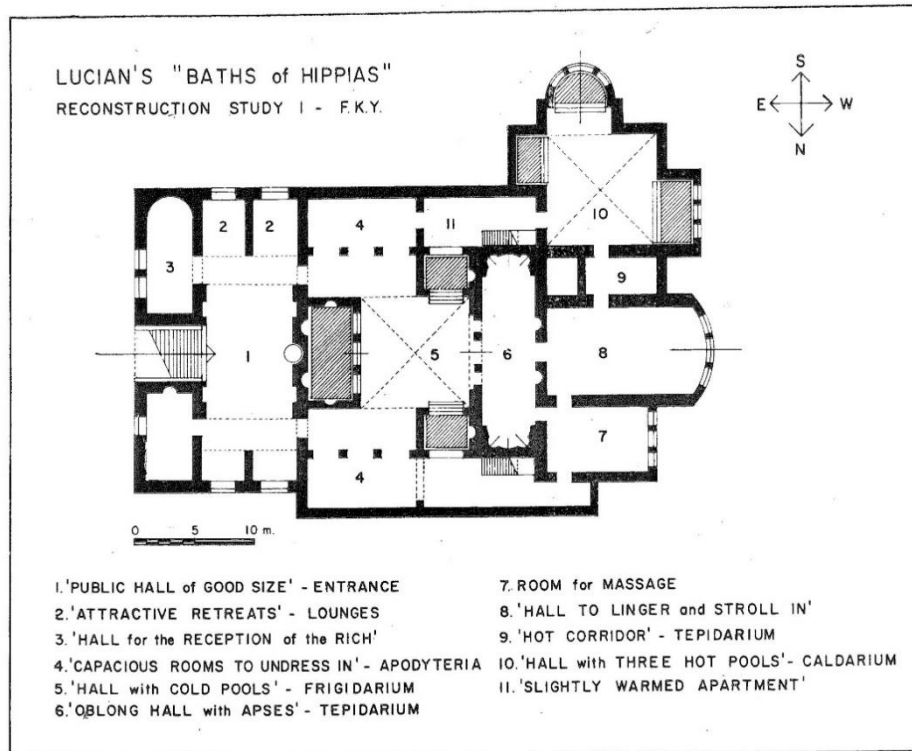
Лукијаново дело *Хипија или купатило* далеко је детаљнији приказ римских купатила у односу на претходно разматране, иако се ради о аутору који није писао на латинском језику. За разлику од песама Марцијала и Стација о купатилима Клаудија Етруска, иако са њима дели панегиричку сврху, Лукијанова беседа није похвала власнику грађевине, него њеном творцу. У својој основи она је истинска периегеса кроз један такав комплекс. У овој реторској пролалији не постоје подаци о граду у коме се Хипијина купатила налазе, што је, уз предочену фигуру савршеног архитекте, због чега се његово име сматра фиктивним, један од разлога зашто је изнесено мишљење да се ради о екфраси идеалног објекта те врсте.²³⁸ Другим речима, у питању је још један архитектонски опис коме није једноставно одредити онтолошки статус.

Прво је направљен осврт на *τόπος* на коме се налази купатило и приказано је његово преиначавање како би објекат могло да се подигне (Luc. *Hipp.* 4). Он није саграђен на првобитно равној површини, већ на окомитом и стрмом терену. Због такве почетне околности Хипија је морао да поравна затечени нагиб на једној од страна, да учврсти темеље конструкције и обезбеди стабилну основу за платформу купатила. При крају говора, дат је и положај грађевине у односу на стране света са циљем да се укаже на њено рационално постављање с обзиром на њене функције. Просторија са хладном водом окренута је ка северу, а остали делови, који захтевају више топлоте, ка преосталим странама.

Средишњи део Лукијановог дела посвећен је вођењу кроз купатило (5–8) (сл. 11). Од високе улазне капије воде степенице које нису стрме, како би се посетиоци лакше успињали уз њих до саме зграде. Када се дође до ње, улази се у једну пространу просторију, која извесно представља пријемну дворану. Лево од ње смештене су друге изоловане, намењене за пријем богатијих посетилаца. На обе бочне стране грађевине налазе се аподитеријуми. Између тих соба за пресвлачење протеже се висока и врло осветљена просторија са три хладна базена, обложена лаконским мермером. Истицањем ове његове врсте, отпочиње репертоар утврђен у ранијим екфрастичким приказима овакве грађевине у римској књижевности с краја првог века. Када се изађе из фригидаријума следи благо загрејана просторија, то јест тепидаријум, широк и апсидалан. У даљем кретању кроз Хипијино купатило са десне стране смештена је соба за масажу, чија су двоје врата украшена фригијским мермером и која је повезана са палестром, дворишним простором за вежбу и игру.

²³⁷ J. H. D'Arms, „Romans on the Bay of Naples: A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 B. C. to A. D. 400“, стр. 52–53, 119–121.

²³⁸ W. H. Race, „The Art and Rhetoric of Lucian's *Hippias*“, *Mnemosyne*, 70, 2017, стр. 223–239. Иако је смештано у Малу Азију и другде, ипак не постоји ниједан чвршћи податак из текста који указује на њихову тачну географску локацију. R. Nanoune, „L'*Hippias*, ou le bain de Lucien“, *Topoi*, 18, 2013, стр. 318–319, н. 25.



Сл. 11. Хипијина купатила (према: F. K. Yegül, сл. 41)

Из тепидаријума се улази у једну просторију коју Лукијан означава као најлепшу. За њу примећује да је врло удобна за боравак и да у њој може да се шета и седи.²³⁹ Амбулакрум је све до крова обложен мермерним плочама фригијског порекла. Отуда се долази до једног загрејаног пролаза, израђеног у нумидијском мермеру, то јест још једног тепидаријума који води у калдаријум или – како Лукијан каже – осунчану просторију пурпурне боје која има три базена са врућом водом. У оквиру купатила налазе се водени и сунчани часовник.

При крају периегесе кроз Хипијино купатило пружен је један податак врло драгоцен за одређивање његове типологије. Напоменуто је да након купања, то јест проласка кроз све просторије, од хладног, преко топлог, до врућег дела, није потребно враћати се истим путем у супротном смеру, јер се до просторије са хладном водом из оне са врућом може доћи одмах, и то кроз једну благо загрејану просторију. Непосредна повезаност калдаријума са фригидаријумом указује да се не ради о структури објекта који би се састојао од једноставног низања просторија у једном правцу, што је типично за римска републиканска купатила. Ако је ова тврдња тачна, приметан је утицај терми, јер распоред просторија Хипијиних купатила тежи симетричности и заснован је на принципу кружног кретања госта кроз њих. Због таквог плана, оно је подведено под „прелазни тип“, који као такав дели одлике са два првопоменутога, а да се не своди ни на један од њих у потпуности, те се на основу његове хипотетичке реконструкције закључује да подсећа на Форумска купатила у Остији.²⁴⁰ Овај комплекс на Тиренском мору подигнут је средином другог века, односно приближно у време када Лукијан

²³⁹ У питању је *ambulacrum*, пространа дворана у оквиру римских купатила која је имала више функција. Она није била уско везана за сам чин купања, већ за састајање и дружење њихових посетилаца. F. K. Yegül, „The Small City Bath in Classical Antiquity and a Reconstruction Study of Lucian's 'Baths of Hippias'“, *Archeologia classica*, 31, 1979, стр. 123–124.

²⁴⁰ Исто, стр. 125.

составља своју беседу. Можда је ретор из Самосате имао идеални модел купатилā у глави, али изложени опис одговара архитектури јавних купатила грчко-римског света његовог доба.

Сидоније Аполинар у засебним песама приказује купатила (Sid. Apoll. Carm. XVIII) и, још уже, базен у оквиру свог имања Авитакум (Sid. Apoll. Carm. XIX). У првој, песник се обраћа непознатој особи коју позива да их посети, док у другој, која се непосредно наставља на њу, описује тренутак уласка у хладну воду, након уживања у топлој. И у писму о поседу у Оверњу говори се о њима, што није спречило њиховог власника да им посвети и додатне стихове.

С обзиром на обим израза, али не и искључиво на њега, свесно су призвани Марцијалови епиграми. Не само што их повезује предмет – наиме, купатила – већ и чињеница да се песници у оба случаја обраћају другом лицу и из те граматичке перспективе пишу своје кратке песме. Са друге стране, мотив самопредстављања аутора кроз приказ његовог имања оно је што Сидоније преузима од Плинија Млађег, који у епистоларним екфрасама посебно истиче и своје приватне просторе за купање.

Референце на архитектонске елементе су овде код Сидонија поприлично штуре. Такво стање ствари није изненађујуће, како због сажетости, тако и због чињенице да су купатила детаљније описана другде у његовом делу. Чини се да му је више стало до приказивања утиска који су у стању да изазову код њиховог корисника.

Примећено је тек да се кров купатила такмичи са „купом Баја“ (*aemula Baiano... cono*) (Sid. Apoll. Carm. XVIII, 3). Иако се ради о усамљеном стиху, који се као такав односи на њихову конструкцију, он је из више разлога занимљив. Пре свега, његов непосредни модел је Марцијал (*Aemula Baianis Altini litora villis...*) (Mart. IV, 25, 1). На који део комплекса се мисли на том месту? Сидоније у наставку није изричит по том питању, али се из његовог вођења кроз Авитакум види да ову врсту крова има фригидаријум. Остаје да се прецизира на шта се конкретно мисли под наведеним исказом.

Иако постоји став да се термин „купа“ или „пирамида“ односи на планину крај Баја, уверљивије је мишљење по коме се ради о куполи, будући да је слави овог приморског одмаралишта допринела и употреба при јавним купатилима овог архитектонског елемента у заиста монументалним димензијама.²⁴¹ Да није у питању природни објекат, него градитељско остварење, потврђује податак из Сидонијевог писма да споменута просторија са хладном водом има врх крова *in conum* (Sid. Apoll. Ep. II, 2, 5).

И Марцијал и Стације повезују Етрускова купатила у Риму са Бајама због лепоте и угодности воде њених термалних комплекса. Сидоније преузима и оживљава ту песничку традицију. Ова градска бања је била чувена и по вилама, што се – поред претходно наведеног Марцијаловог стиха – такође види из *Писама* Плинија Млађег. На самом крају песме њен аутор казује ономе коме је упућена да, делећи радост која се јавља уживањем у купатилима Авитакума, он ствара Баје у својој уобразиљи. Њихова чар једино је и могла да преживи кроз ту људску моћ, јер су одавно изгубиле свој сјај и значај.

²⁴¹ M. Guérin-Beauvois, „*Montes suspensi testudinibus marmoreis: à propos de la représentation d'une coupole de Baïes*“, *Mélanges de l'École française de Rome: Antiquité*, 109, 1997, стр. 691–740.

Описи цркава. Промена коју је на широком простору Римског царства донео Милански едикт снажно се осетила на пољу књижевности на грчком и латинском језику. Институционална потпора хришћанској религији довела је до тога да од првих деценија четвртог века један од главних предмета екфраса и периегеса постану цркве, које су се подизале на истакнутим местима градова под контролом Царства.

Потискивање храмова политеистичке религиозности у књижевним описима стварно постојећих грађевина отпочело је са Еусевијем. Док је у *Црквеној повести*, једном од два његова главна дела, предочена базилика која није била империјални пројекат, у *Животу Константиновом* изложена су достигнућа првог хришћанског цара, укључујући и грађевине које су подигнуте под његовим патронатом. Међутим, заокрет ка приказивању храмова који нису „пагански“ није подразумевао одбацивање технике описивања која се до тада усавршавала унутар једног другачијег религијског светоназора, већ, управо супротно, њено одлучно прихватање и даље разрађивање.²⁴²

Еусевијев опис Павлинове базилике у Тиру прва је екфраса једног хришћанског храма у историји античке књижевности. Она је садржана у беседи изговореној приликом свечаног отварања те цркве крајем 313. или почетком наредне године.²⁴³ Проналази се у десетој књизи *Црквене повести* (Eus. *Hist. eccl.* X, 37–45), која је и у целости посвећена епископу Павлину.

У првом делу екфрасе описан је атријум базилике, а у наставку њен главни део. Простор око цркве ограђен је зидом. На његовој источној страни подигнут је улазни портик великих димензија и од њега се кроз капије долази до правоугаоног атријума. Он се састоји од четири попречна трема са колонадама. Међупростори стубова затворени су високим решеткастим дрвеним преградама. Наспрам самог храма постављене су фонтане.

До његове унутрашњости воде троје врата. Средишња, шири и виша од бочних, украђена су бронзаним оплатама, причвршћеним челиком, и разноврсним рељефима. После приказа портала, сазнаје се да се уздуж храма протежу редови стубова. На основу датог броја улаза и постојања колонада, разложно је претпоставити да се ради о тробродној базилици. У њеном горњем нивоу налазе се прозори, то јест клересторијум разноврсно украшен дрворезом. У екфраси су посебно истакнуте лепота, материјална раскош и складност унутрашњег изгледа базилике. Сводна конструкција изграђена је од либанске кедровине, а под од мермера. Олтарски простор је ограђен уметнички обрађеним дрвеним парапетним плочама. Уз базилику на обе подужне стране додате су просторије, повезане пролазима са главним делом цркве, са којим су и вешто уклопљене.

Остаци Павлинове цркве у Тиру никада нису пронађени. Када је 1995. откривена велика базилика у тирском кварту Хаџ Кафрани, покренуто је питање да ли је та монументална грађевина у ствари она коју је приказао Еусевије. Међутим, та претпоставка је одбачена на основу два аргумената.²⁴⁴ Откривена базилика се налази у источном, односно рубном делу Тира и превасходно је имала мартиролошко-погребну намену. Другим речима, није била црква катедралног типа. При томе, њена просторна оријентација не одговара оној из *Црквене повести*. Док је атријум Павлинове базилике

²⁴² C. Smith, „Christian Rhetoric in Eusebius’ Panegyric at Tyre“, *Vigiliae Christianae*, 43, 1989, стр. 226–247.

²⁴³ M. Amerise, „Note sulla datazione del panegirico per l’inaugurazione della basilica di Tiro (Eus. HE X, 4)“, *Adamantius*, 14, 2008, стр. 229–234.

²⁴⁴ S. Garreau-Forrest, A. K. Badawi, „La cathédrale de Paulin de Tyr décrite par Eusèbe de Césarée: mythe ou réalité?“, *Antiquité tardive*, 22, 2014, 111–123.

окренут ка истоку, овде је то олтар. Наведени разлози су довољни да се њихово поистовећивање у потпуности одбаци.

У опису фигурира један необичан детаљ, а то је постојање низа помоћних простора уз бочне зидове храма. У оквиру архитектонског „дијалекта“ либанских базилика проналази се елеменат латерналних анкеса. Њихово присуство је осведочено на локалитету Хан Халде, у црквама које су такође улазиле у састав Тирске епископије.²⁴⁵ Попут Павлинове цркве, тзв. „Доња“ и „Горња“, тробродне базилике, датоване у пети и шести век, имају више просторија што се протежу уз централни део грађевине и са којим такође имају непосредну комуникацију.

У беседи се Павлин повезује са великим градитељима из *Старог завета*. Цезарејски епископ пореди творца цркве у Тиру са Веселеилом, Соломоном и Зоровавељем. Успостављајући те паралеле, Еусевије настоји да прикаже Павлина као њиховог настављача. Као и Веселеила, који је подигао Шатор састанка, и Павлина је Бог подарио градитељском вештином. Са друге стране, назван је и „нашим“ Соломоном (Eus. *Hist. Eccl.* X, 4, 45), градитељем Јерусалимског храма. На крају, Павлин је упоређен и са Зоровавељем, који га је обновио након рушења и периода прогонства. Еусевијеve аналогije нису чисто стилске, јер иза њих стоји одређена порука.

У панегирику су вешто уклопљена старозаветна пророчанства везана за визије Јерусалимског храма. Циљајући на Павлинову обнову цркве, епископ Цезареје наводи речи из *Књиге пророка Исаије*: „Невољнице, коју вјетар размеће, која си без утјехе, ево ја ћу намјестити камење твоје на мрамору порфирном, и основаћу те на сафирима. И начинићу ти прозоре од кристала, и врата од камена рубина, и све меће твоје од драгога камења. А синови ће твоји сви бити научени од Господа, и обилан мир имаће синови твоји. Правдом ћеш се утврдити“ (*Иса.* 54, 11–14). Исајина живописна слика израз је очаја и вере у поновну изградњу разрушеног храма. Са друге стране, споменуто је и Агејево пророчанство: „Слава ће овога дома пошљедњега бити већа него онога првога“ (*Аг.* 2, 9). Оно се односи на период након повратка Јевреја из вавилонског ропства, а пре отпочињања подизања новог храма на месту некадашњег Соломоновог. Писац *Црквене повести* повезује остварење Павлиновог пројекта са речима из пророчких књига. Епископ својим архитектонским актом заправо придоноси обнови хришћанске цркве уопште.

У екфраси тирске базилике проналазе се наталожени одједи описā Јерусалимског храма пророка Језекиља из *Септуагинте* и Јосифа Флавија.²⁴⁶ Код све тројице наведено је да светилишта окружују зидови (*ἔξωθεν... περίβολον τῆ τοῦ παντὸς*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 37) (*περίβολος ἔξωθεν*) (*Јез.* 40:5) (*ὁ τοῦ παντὸς... περίβολος*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 186). Попут Јосифа, Еусевије спомиње четвороугаоно двориште испред храма (*τετράγωνόν... περιφράσαι*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 39) (*τετράγωνον... περιπεφραγμένον*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 195). Обојица аутора напомињу да када се даље напредује у оквиру простора храмова (*ἱερῶν... προϊόντων*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 40) (*προϊόντων... ἱερῶν*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 193) постоји његов део где није дозвољено свакоме да приступи. Говорећи о њиховом унутрашњем изгледу, прво је истакнуто да са обе стране (*παρ' ἐκάτερα*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 41) (*παρ' ἐκάτερον*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 220) један има низове просторија, а други низове стубова, и потом се

²⁴⁵ N. Duval, J.-P. Caillet, „Khan Khaldé (ou Khaldé III): Les fouilles de Roger Saidah dans les églises, mises en œuvre d'après les documents de l'auteur“, у: J. Starcky, F. Hours (ур.), *Archéologie au Levant: recueil à la mémoire de Roger Saidah*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon, 1982, стр. 311–394, нарочито 345–346. и 392–394.

²⁴⁶ J. Wilkinson, „Paulinus' Temple at Tyre“, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 32, 1982, стр. 553–561. Еусевије ће и другде у свом делу правити алузије на архитектонску тематику из Старог завета.

одмах прелази на приказивање њихових горњих елемената. У њиховим екфрасама се у једном тренутку у први план стављају дужина, ширина и висина тих грађевина (*μήκη τε καὶ πλάτη... ὕψη*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 43) (*ῥυος... μήκος... πλάτος*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 215). Напокон, у сва три описа истакнуто место заузима „Светиња над светињама“ (*τὸ τῶν ἁγίων ἄγιον θυσιαστήριον*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 44) (*ἁγίου δὲ ἄγιον*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 219) (*τὸ ἄγιον τῶν ἁγίων... θυσιαστήριον* 41:4; 21) До ње је забрањен приступ верницима (*ἄβατα*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 44) (*ἄβατον*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 219). При томе, постоји још један детаљ који је посебно знаковит и, стога, захтева детаљнији осврт на њега.

Како је већ утврђено, Еусевије примећује да се и са једне и са друге подужне стране Павлинове цркве протежу анекси (*ἐξέδρας καὶ οἴκους*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 45). Док Јосиф говори да се на истим местима уз главне просторије Иродовог храма нижу управо *οἴκοι* (Flav. Jos. *VJ*, V, 220), код Језекиља су, заузврат, споменуте *ἐξέδραι* на бочним деловима његове фиктивне грађевине (*Јез.* 41:10). У сва три описа се за њихов положај користи исти израз (*πλευρὰ*) (Eus. *Hist. eccl.* X, 45) (*τὰ πλευρὰ*) (Flav. Jos. *VJ*, V, 220) (*τῶν πλευρῶν*) (*Јез.* 41:9) Да ли се епископ Цезареје у том делу беседе превасходно учено позива на ова два места из њихових описа или се пре ради о једноставном осврту на допунске елементе тирске базилике? С обзиром да је примећено да су либанске цркве тог типа имале бочне додатке, чини се да се у Еусевијевој архитектонској екфраси истовремено ефектно алудира на приказе Јерусалимског храма и указује на некада стварно постојеће елементе Павлинове цркве.

Међутим, поред наведених сличности, описи храма код Језекиља и Јосифа односе се на Јерусалим као град са конкретном местом у физичком простору, што овде није случај. Црква у Еусевијевој екфраси повезана са је са оним „вишњим“ и „надземаљским“ (Eus. *Hist. eccl.* X, 4, 70), који је трансисторијске и трансгеографске природе. Управо чиновни страдања храма и освајања града о којима се говори у *Јеврејском рату* представљају тренутак када настаје идеја „небеског Јерусалима“.²⁴⁷ Будући такав, до њега се стиже само „чистим очима ума“ (X, 4, 25) и његова слика је могла да нађе своје место и у Тиру. Ако је, по Јосифовим *Јеврејским старинама*, Ирод у свом говору пре подизања нове грађевине рекао да је за њу модел изворни изглед Јерусалимског храма, из беседе у част Павлину се сазнаје да је за њега парадигма био невидљиви храм који се не налази у том граду, већ у ономе са којим превасходно дели име.

Страдање Другог јерусалимског храма са хришћанске тачке гледишта сматрано је казном Јеврејима коју је Бог послао због убиства Месије. На његово место требало је да дође нови јерусалимски храм. Управо у том светлу је и посматрана изградња цркве Св. Гроба, чији ће опис овог пута дати управо Еусевије. Наспрам старог Јерусалима биће саграђен „Нови Јерусалим“ (Eus. *Vit. Const.* III, 33). *Νέα Ἱερουσαλήμ* Новог Завета, замениће Јерусалимски храм Старог завета. И Иродов храм и црква Св. Гроба добили су у античкој књижевности своје екфрасе.

Непосредно пре отпочињања описа цркве, Еусевије говори о предисторији њене градње. Наиме, забележено је да је гробна пећина из које је Христ васкрсао намерно затрпана, да је тај простор поравнат и поплочан како би се прекрио забором, те да је на крају на њему изграђено Венерино светилиште. У „предговору“ екфраси такође је истакнуто да је Константин наредио да се пронађе Христов гроб, да се разруши храм посвећен римској богињи љубави и да се сав камен и дрвна грађа, коришћени за његову изградњу, однесу далеко од тог места. Епилог читавог процеса је проналазак пећине

²⁴⁷ В. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Herder, Rom / Freiburg / Wien, 1987, стр. 39, 42.

Христовог гроба, након чега се приступило спровођењу империјалног пројекта и подизању хришћанског меморијалног комплекса.

Еусевијева екфраса цркве Св. Гроба у Јерусалиму има три основна дела, и то према архитектонским целинама комплекса које су предмет описивања. Први њен део односи се на архитектонски простор у коме се налази место Христовог васкрсења (III, 33–35), други на саму базилику (III, 36–38), а последњи за атријум храма (III, 39). Приказ комплекса започиње од западног, то јест његовог најсветијег дела. Уз место Христовог гроба подигнути су велики стубови. Из описа се види да је тај простор први архитектонски артикулисан. Потом се сазнаје да је саграђено велико двориште поплочно каменом и са три стране фланкирано дугачким тремовима.

Потом се наводи да се источно од тог дела протеже храм великих димензија. Изнутра је обложен плочама мермера различитих врста, има позлаћени касетирани свод, а зидови су му складно изграђени од тесаника. Спољашња површина крова прекривена је оловом, које чува грађевину од последица кише. Кроз обе његове бочне стране протежу се двоструки редови стубова на два спрата, чији су сводови такође украшени златом. На истоку су постављена троје улазних врата. Наспрам њих, налази се „хемисфера“²⁴⁸ (III, 38), опасана са дванаест стубова. Ако се крене од западног дела храма ка његовом улазу – наставља се са периегесом – долази се до њеног атријума. Са страна се у оквиру њега налазе просторије са клупама и потом двориште са колонадама. До овог дворишног простора воде капије, испред којих се налази монументали улазни трем.

Еусевијев приказ подстакао је расправу о изворном изгледу цркве Св. Гроба. Чињеница је да је екфраса из *Живота Константиновог* најранији књижевни извор за познавање првобитне структуре овог архитектонског комплекса. При томе, извесно је да га је њен аутор видео својим очима.²⁴⁹ На основу та два податка, оправдано је рећи да је у питању документ од првокласног значаја за покушај реконструкције комплекса цркве онаквог какав је изгледао пре Еусевијеве смрти 339. године.

Панегирички је и живописно предочена, дакле, црква Св. Гроба, коју чине атријум са пропилејима, петобродна базилика и двориште са колонадама унутар кога је подигнута архитектонска структура са стубовима. Међутим, у односу на Еусевијев опис један проблем се истакао и испоставио као главни. Наиме, постављено је питање да ли је *Anastasis Rotunda* уопште у почетку прекривала место Христовог гроба, односно да ли је она била део њеног оригиналног плана.²⁵⁰ У екфраси се говори једино о грандиозним стубовима који су окруживали улаз у пећину и пространим поплочаном дворишту са тремовима. Очито је да се у њој не помиње постојање ротонде.²⁵¹ Било би крајње чудно да је у оквиру вођења кроз читав комплекс епископ Цезареје прећутао један архитектонски објекат са толиком симболичком вредношћу.

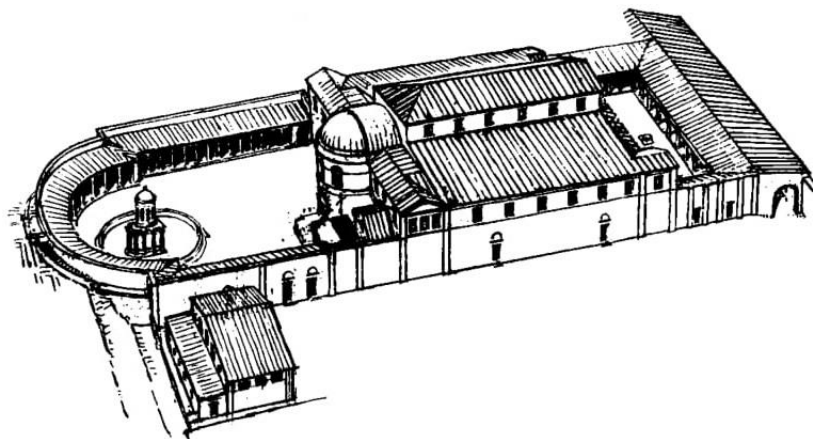
²⁴⁸ Ради се о апсиди са полукуполом. Погледати: G. Downey, „On Some Post-Classical Greek Architectural Terms“, стр. 24, н. 5.

²⁴⁹ Еусевије напомиње да је саставио једно засебно дело у коме је описао изглед цркве Св. Гроба и да га је јавно изложио приликом њеног освећења (Eus. Vit. Const. IV, 45–46). Нажалост, тај спис је изгубљен.

²⁵⁰ H. Vincent, F.-M. Abel, *Jérusalem: recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, т. 2, J. Gabalda, Paris, 1914, стр. 155.

²⁵¹ Непомињање ротонде код Еусевија додатно је поткрепљено другим књижевним изворима, као што је *Itinerarium Burdigalense* анонимног ходочасника из Бордоа из 333. године. E. Wistrand, *Konstantins Kirche am Heiligen Grab in Jerusalem nach den ältesten Literarischen Zeugnissen*, Wettergren & Kerber, Göteborg, 1952, стр. 18–25.

По свему судећи, ротонда је додата касније у току четвртог века, док је првобитна структура западног дела комплекса била сачињена од едикULE над Христовим гробом на коју се у екфраси упућује (сл. 12). Против такве хипотетичке реконструкције првобитног изгледа цркве Св. Гроба приговорено је тврдњом да су истоветни материјали и технике коришћени при изградњи и базилике и ротонде, те да су обе грађевине подигнуте истовремено.²⁵² Не улазећи у питање колико је уверљив тај археолошки аргумент и будући да је овде предмет интересовања превасходно Еусевијева екфраса цркве Св. Гроба у Јерусалиму као полазни извор за познавање овог архитектонског комплекса, изнова треба поновити и закључити да у *Животу Константиновом* постојање ротонде у оквиру јерусалимске цркве није описано, нити пак поменуто.



Сл. 12. Црква Св. Гроба у Јерусалиму (према: К. Ј. Conant, сл. 3ц)

Већ је примећено да је у Еусевијевом описивању архитектонских остварења дошло до јаког уплива старозаветне традиције. У екфраси цркве Св. Гроба уочљиво је прилично скривено али изразито битно присуство идејног модела према коме је у значајној мери она начињена. У питању је приказ Соломоновог храма из *Прве књиге о царевима* (1. Цар. 6–7). Ауторова алузивност се огледа у истицању одређених препознатљивих мотива које деле оба храма о којима је реч. Унутрашњости две грађевине обилују златном декорацијом. И код једног и код другог наведено је да су зидови направљени од угланчаних тесаника и наглашени су огромни стубови при улазу у саме храмове. Такође, истакнуто је да њихови бочни делови имају спратне конструкције. Потом, речено је да су њихови патрони приложили заветне дарове у злату и сребру. Посебно је истакнуто даривано посуђе. При Соломоновом храму златни судови, а при цркви Св. Гроба сребрни. Вешто су укомбиноване алузије на први Јерусалимски храм са стварним изгледом цркве саграђене на месту Христовог васкрсења.

Из наведених уочених сличности са разлогом се намеће закључак да је Еусевије хтео да представи Константина као новог Соломона. Циљ плански установљених аналогија између два сакрално-топографска центра Јерусалима јесте замена једног храма другим. Уже гледано, Христов гроб требало је да постане нова и истинска Светиња над светињама.²⁵³ Еусевијев архитектонски опис, произашао из грчко-римске екфрастичке традиције, у исто време снажно је у себе увукао јеврејско наслеђе.

²⁵² V. Corbo, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, т. 1, Franciscan Printing Press, Jerusalem 1981, стр. 51.

²⁵³ R. Ousterhout, „The Temple, the Sepulchre, and the *Martyrion* of the Savior”, *Gesta*, 29, 1990, стр. 50.

Златни октагон је у Еусевијевом делу описан на два места. То је учињено у *Беседи поводом тридесетогодишњице Константинове власти* (Eus. *Laud. Const.* IX, 15) и у *Животу Константиновом* (Eus. *Vit. Const.* III, 50). Садржај обе екфрасе у највећој мери је исти. Међутим, постоје делови у којима постоји одступање, а они су као такви важни за употпуњавање прецизније слике изгледа антиохијске цркве.

У оба описа је речено да је Константин у Антиохији посветио једну цркву изузетну по својој величини и лепоти. Двориште око ње опасно је великим зидовима. Унутар њега, храм се уздиже до изванредне висине и да има осмоугаони облик. Његова унутрашњост разноврсно је украшена, укључујући и злато, материјал по коме је постао познат. У обе верзије описа наведено је да постоје простори који окружују његово средиште.

Битно место у коме се разликују два описа односи се на тог простора који обухвата централни део Октагона. У *Беседи* је речено да је сачињен из бројних просторија, док се у *Животу* каже да је окружен бродовима на два нивоа, приземном и спратном. Дакле, у првом се не помиње постојање спрата, а у другом детаљнија артикулација тог дела грађевине. Одатле проистиче, дакле, да црква има амбулаторијум у приземљу и изнад њега галерију. Изнесена је претпоставка да наведене просторије и екседре у ствари чине опходне бродове, као његове саставне јединице.²⁵⁴ На такав начин долази се до архитектонске структуре Златног октагона онакав какав произилази из обједињавања Еусевијевих описа.

Вероватно због краткоће, у њима се не спомиње постојање куполе, која је извесно красила цркву као њен репрезентативан део, што се види из каснијих писаних извора.²⁵⁵ С обзиром на одсуство овог архитектонског елемента, потребно је додати да је црква завршена 341. године, те њихов аутор није могао да је види до краја завршену. Са друге стране, у екфрасама није наведена њена намена. По свему судећи, Златни октагон је био замишљен као катедрална црква града на Оронту, иако је у питању грађевина централног типа.²⁵⁶

Његови археолошки остаци до данас нису пронађени, а код Еусевија се не појављује ниједан топографски податак о његовом тачном положају. Упркос широко прихваћеној тези да се налазио у делу Антиохије познатом као „Нови град“, односно на острву у кварту Тауријана, ниједан аргумент за такво њено смештање није у потпуности изван и потврдив.²⁵⁷ Са друге стране, сама околност да материјални трагови антиохијске цркве не постоје, да је горела у пожару и уништена након земљотреса из 526. и 588. године, даје на вредности Еусевијевим описима као незаобилазном извору за њено познавање.

Последња архитектонска екфраза у Еусевијевом делу односи се на цркву Св. Апостола у Цариграду (Eus. *Vit. Const.* IV, 58–60). На њеном почетку наглашена је висина грађевине. Обложена је од пода све до врха разноврсним врстама мермера. Свод јој је касетиран и позлаћен, а кров, кога краси злато, покривен је бакром, како би се

²⁵⁴ A. Birnbaum, „Die Oktogone von Antiochia, Nazianz und Nyssa“, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 36, 1913, стр. 181–191. У том случају, ипак остаје питање да ли се ради о два прстена, унутрашњем и спољашњем, или само једном.

²⁵⁵ W. Eltester, „Die Kirchen Antiochias im IV. Jahrhundert“, *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, 36, 1937, стр. 257–258.

²⁵⁶ F. W. Deichmann, „Das Oktogon von Antiocheia: Heroon-Martyrion, Palastkirche oder Kathedrale?“, *Byzantinische Zeitschrift*, 61, 1972, стр. 40–56.

²⁵⁷ C. Saliou, „A propos de la ταυριανή πύλη: remarques sur la localisation présumée de la Grande Eglise d'Antioche de Syrie“, *Syria*, 77, 2000, стр. 217–226.

спречио лош утицај кише, што је мотив који се проналази и при предочавању цркве Св. Гроба у Јерусалиму. Читаво здање заштићено је металним решеткама израђеним у бакру и злату.²⁵⁸ Укупно гледано, смештено је у средини пространог ограђеног простора, који је четворостран и начињен од колонада. Уз њих, налазе се помоћне просторије. Унутар грађевине постављено је 12 апостолских кенотафа, којима је придодат и Константинов саркофаг. У њеном средишту је олтар.

Изричито је наведена функција овог објекта. Поред тога што је саграђен у спомен апостолима, такође је речено да је саграђен да се у њему положи Константинови остаци. Другим речима, први хришћански римски цар је требало да буде означен као тринаести апостол. На основу садржаја екфрасе није јасно да ли је њен главни предмет Константинов маузолеј или пак црква Св. Апостола. На коју од две грађевине, физички спојене али ипак различите, се ту мисли? С обзиром на проблематичност и неодређеност Еусевијевог описа, у академској заједници изнесена су међусобно опречна мишљења.

Са једне стране, постоји тврдња да Константин није подигао комплекс прве цркве Св. Апостола, већ да је одељак у коме се говори о њеном градитељу каснија интерполација у тексту.²⁵⁹ Као један од аргумената наведен је податак да у спису *О грађевинама* стоји да је њен аутор Констанције II, а не његов отац. Прокопије би свакако морао да буде ауторитет по том питању. Изложена теза брзо је наишла на критику. Изражена је сумња да један Константин, цар изузетне градитељске активности и на трагу Октавијана Августа, није себи подигао маузолеј.²⁶⁰ И Августов у Риму има кружну форму, што је модел који ће се касније примењивати у империјалној архитектури.

Став да је Константин изградио овај меморијално-фунерални објекат додатно је подржан.²⁶¹ Не само што је по овом питању Еусевије у праву, његова екфраза заснована је на личном увиду, до кога је дошао током посете Цариграду 336. године. Такође, аргументовано је да описана грађевина више одговара ротонди него базилици. У опису је наглашена њена висина, а не дужина, не спомињу се стубови – што Еусевије чини када говори о базиликама у Тиру и Јерусалиму – и с обзиром на дворишни простор, није наведено да има атријум, него да се налази унутар великог теменоса.

Данас ништа не постоји од овог цариградског комплекса. Јустинијан је реконструисао саму цркву 540. године, остављајући Константинов маузолеј, али је читав комплекс уништен 1462. године. Током касне антике и средњег века више екфраса ће му бити посвећено – и у прози и у стиховима – али посебна вредност одељка из *Живота Константиновог* у томе је што је од свих њих најранији и, још уже, што се једини односи на прејустинијановски изглед целине која се мењала кроз време.

Значајна новина коју је Јосиф Флавије увео у подручје архитектонских описа је алегоријско тумачење елемената грађевина. Већ је истакнуто да је непостојање врата унутар улаза у Јерусалимски храм посматрано као симбол отвореног неба. Еусевије такође следи тај приступ и њиме се служи на више места. У духу синтезе хеленизма и јудазима, у две, иначе детаљније, екфрасе из *Црквене повести* и *Живота Константиновог* примењено је егзегетско „читање“ делова грађевина у њима

²⁵⁸ Уп. *δικτυωτὰ δὲ περί τὴν ἐκκλῆσον* (IV, 58) са местом из Језекиљове визије Јерусалимског храма *αἱ θυρίδες δικτυωταί, ὑποφάσεις κύκλω* (Јез. 41:16).

²⁵⁹ G. Downey, „The Builder of the Original Church of the Apostles at Constantinople“, *Dumbarton Oaks Papers*, 6, 1951, стр. 52–80.

²⁶⁰ Уп. J. Vogt, „Der Erbauer der Apostelkirche in Konstantinopel“, *Hermes*, 81, 1953, стр. 117. и P. Grierson, „The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042)“, *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, стр. 5.

²⁶¹ C. Mango, „Constantine’s Mausoleum and the Translation of Relics“, *Byzantinische Zeitschrift*, 83, 1991, стр. 51–62.

предочених. Четвороугаони атријум тирске цркве указује на исти толики број јеванђеља (Eus. *Hist. Eccl.* X, 4, 63), док троструки улаз у њу означава Св. Тројицу (Eus. *Hist. Eccl.* X, 4, 64). Са друге стране, за 12 стубова у оквиру олтарског простора цркве Св. Гроба изричито је речено да њихов број одговара дванаестици апостола (Eus. *Vit. Const.* III, 38). На тај начин дошло је до јаке спиритуализације предмета њихових архитектонских описа.

У четвртном веку састављен је још један опис сакралног објекта. Григорије Богослов је у беседи посвећеној свом преминулом оцу, по коме носи име, представио цркву коју је овај подигао у Назијансу (Greg. Naz. *Or.* XVIII, 39). У Григоријевом погребном говору, одржаном 374. године, као посебно достигнуће или остварење врлине покојника истакнута је управо та грађевина, што је у складу са упутством које је приписао Менандар Ретор за ову енкомијастичку беседничку врсту (Men. *Rhet.* II, 418, 5–422, 4).

Григоријева црква има основу која се састоји од осам страница једнаке дужине. И у њеном приземљу и на спрату се протежу колонаде. Окружена је амбулаторијумом, који прати октагоналну форму грађевине са пространим средиштем. На њеном врху види се „небо“ које сјаји.²⁶² Уз углове спољашње стране зидова, направљених од пажљиво сложених тесаника, постављени су стубови са стопама и капителима од мермера који није локални. Храм има више улаза. С обзиром да се ради о централном типу грађевине осмоугаоног плана, са два спрата и опходним бродом, она у великој мери подсећа на Златни октагон у Антиохији, који је почео да се гради у време када је Григорије Старији постао назијански епископ.

Наредни приказ једног хришћанског светилишта долази из латинске књижевности, у којој су њихови описи у односу на грчку знатно ређи. Павлин је, као гувернер Кампаније, од 401. до 404. године извршио реконструкцију и проширење светилишта Св. Феликса у Ћимитилеу, гробљанском подручју Ноле крај Напуља. Након што остварио тај наум, постао је и нолански епископ. Иако се име овог града везује за његово, он је рођен у Бордоу, где је у својој младости био Аусонијев ученик. Стечено образовање показао је и у својим књижевним делима, у којима су забележена његова градитељска остварења.

Под Павлиновим вођством, преправљена је базилика Св. Феликса. При томе, саградио је и друге објекте око ње, међу којима се нарочито истиче базиликална црква која је вероватно била посвећена Св. Апостолима. Више од једне деценије Павлин је имао обичај да на годишњицу Феликсове смрти, средином јануара, састави реторизоване песме, „рођендане“, којима се изражавао омаж ноланском мученику. У њих две су описана и подигнута здања. Прва од њих (Paul. Nol. *Carm.* XXVII) замишљена је као вођење једног Павлиновог пријатеља и драгог госта кроз простор обновљеног светилишта. Наредна нема тај карактер, али доноси нове податке о његовом изгледу (Paul. Nol. *Carm.* XXVIII). Напокон, предмет једног писма из истог периода повезује га са двама песмама (Paul. Nol. *Ep.* XXXII). Упоредивањем археолошких налаза у Ћимитилеу и наведених Павлинових текстуалних сведочанстава, иначе не само

²⁶² С обзиром да реч *οὐρανός* значи „небески свод“, питање је да ли се овде дословно мисли на небо или на сводну конструкцију, односно куполу. Ако је у питању први превод, онда је кров храма имао окулус. А. Birnbaum, „De Templo Nazianzeno a Gregorio Theologo descripto“, *Eos*, 13, 1907, 34–35. Против тог мишљења и у прилог првонаведеном: С. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1972, стр. 26, н. 17.

филолошки веома сложених, могуће је до одређене мере расветлити изглед тог загробног светилишта и ходочасничког центра.

Комплекс Св. Феликса покрај Ноле у то време састоји се, по свему судећи, из пет основних делова: две базилике, истог броја ограђених дворишних простора и једног пратећег врта. Црква у којој су положене мошти свеца има касетирани свод, чије су дрвене греде украшене на такав начин да наликују слоновачи. Уместо стубаца, у њој су постављени мермерни стубови. Поред мањег улаза, до њене унутрашњости воде троделна и лучно завршена врата, саграђена након што је разрушен полукружни зид затечене зидне структуре.

Испред тог портала простире се атријум на месту где се некада налазио врт. Поплочан је мермером, а иста врста камена коришћена је и за друге његове делове, укључујући и парски. Уз атријумски простор протежу се тремови, од којих један има и три капеле. Посебно место у његовом средишту заузима велики кантар са бронзаним балдахиним ваљкастог облика.²⁶³ Приказано је још једно ограђено двориште. Оно је од првопоменутог скормније, али веће, и шири се испред цркава. Окружено је тремовима и садржи просторије, које највероватније служе за пријем посетилаца светилишта. Својим изгледом подсећа на утврду.

Са друге стране главног дворишног простора, наспрам великог улаза у стару базилику, стоји нова ка њој лицем окренута. Троје њених врата, са исто толико лукова, директно гледају у гробницу Св. Феликса. Ради се тробродној базилици, јер укључује два бочна брода, одељена од главног редовима стубова чији су капители спојени лучним конструкцијама. Уз њене подужне зидове подигнуте су четири загробне капеле са забатима на њиховим улазима.²⁶⁴ И свод ове базилике је касетирани. Изнад се уздижу просторије и са њихових прозора се отвара поглед ка олтару.²⁶⁵ Под њим су смештени остаци светитеља, превасходно апостола и мученика. Целина олтара има триконхалну форму, у оквиру које је апсида највећа. Такво решење је представљало оригиналан корак у развоју архитектуре хришћанских базилика и, уже гледано, типологије њиховог олтарског простора.²⁶⁶ Под и зидови апсиде обложени су мермерним плочама све до венца, на коме почива њен полукружни свод.

Павлинове екфрасе на латинском Западу донеле су оно што је у описима грађевина на грчком језику претходно започето у Јосифовом и Еусевијевом делу. Ради се о алегоризацији архитектонских елемената приказаних објеката. Тај је поступак приметан када се за три прага нове базилике егзегетски каже да симболишу Св. Тројицу, јер „постоји само једна моћ под три имена“ (Paul. Nol. *Carm.* XXVII, 456–457). У питању је поступак у складу са Павлиновом праксом давања објашњавајућих натписа (*tituli*), намењених за различите делове ноланског комплекса. Такође, током вођења кроз

²⁶³ О питању да ли се овде ради конкретно о фонтани или не погледати: A. van den Hoek, J. J. Herrmann, Jr., „Paulinus of Nola, Courtyards, and Canthari“, *The Harvard Theological Review*, 93, 2000, стр. 173–219. Чињеница је да у једном ранијем писму Павлин истим термином означава фонтану у атријуму цркве Св. Петра у Риму и потом описује изглед њеног склопа (Paul. Nol. *Ep.* XIII, 13). Изнад фонтане римског светилишта постављена је куполаста форма од бронзе, која почива на четири стуба.

²⁶⁴ Остаци ових анекса пронађени су на терену. T. Lehman, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile / Nola: Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantikfrühchristlichen Architektur*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2004, стр. 241–245.

²⁶⁵ Изнесено је мишљење да се ради о хелијама које је Павлин направио над бочним деловима цркве, како би се повећао смештајни капацитет читавог светилишта за примање ходочасника. G. Herbert De La Portbarré-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole: le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Brill, Leiden / Boston, 2006, стр. 273–281.

²⁶⁶ О томе погледати: T. Lehman, *нав. дело*, стр. 90–107.

обновљено светилиште Св. Феликса направљена је паралела са Соломововим храмом. При описивању базенa унутар средишњег атријума евоцирано је „Бронзано море“, које је стајало испред тог јерусалимског светилишта, описано у *Првој књизи о царевицама* (1 Цар. 7: 23–26). Говорећи о истом простору и служећи се архитектонском метафориком – али се сада усредсређујући на његове стубове и на оне које Христ подиже у нашој души – Павлин спомиње пет „Соломонових портика“ (Paul. Nol. *Cartm.* XXVIII, 311), који се ипак извесно односе на један мотив из *Јеванђеља по Јовану*, наиме, на толики број тремова у бањи Витезди (Јов. 5:2). На крају крајева, она се и налазила у непосредној близини Јерусалимског храма.

Догађаји какви су били свечаности поводом освећења храмова, било да се ради о политеистичким или хришћанским, били су идеално полазиште за њихово описивање. Говоре у којима су предочавани и слављени пред слушаоцима саставили су Елије Аристид, када је беседио о Зевсовом храму у Кизику и потом Еусевије о Павлиновој базилици у Тиру. Ту традицију је следио средином шестог века и Хорикије из Газе пред црквама Св. Срђа и Стефана.

Хорикијеве беседе важасун извор за топографију и изглед Газе епохе у којој је живео.²⁶⁷ Обе цркве биле су једне од њених средишњих тачака. Док се првопоменути налазила унутар зидина града, тачније у његовом северном делу недалеко од агоре, друга је била изван њега на једном брду када се изађе из источне капије. Да би се дошло до ње, речено је да вођење није потребно, јер сама по себи – због свог положаја, али вероватно и висине – јесте „довољан водич“ (Chor. *Laud. Marc.* II, 28).

У уводу прве од тих беседа Хорикије помиње Херодота и његов опис Мардуковог светилишта. У том погледу, тврди да црква Св. Срђа превазилази светилиште у Вавилону, неvezано да ли се ради о периегетиној измишљотини или не (Chor. *Laud. Marc.* I, 1–2). Установљавање те аналогије је значајно не због тога што је кроз њу изражена сумња да се ради о измаштаној представи – што је мотив који се претходно проналази и код Лукијана у *Истинитим приповестима* – већ зато што је њоме показано да тај Херодотов приказ јесте био један од класичних модела на кога су се угледали потоњи творци архитектонских описа.

Хорикијева периегеса кроз цркву Св. Срђа има следеће узастопне делове: пропилеји (I, 17–19), атријум (I, 20–22) и сам храм (I, 23–44), при чему је апсидама и нарочито поткуполном простору и куполи посвећен детаљнији осврт. Опис је структурисан са тачке гледишта посетиоца који се кроз град креће до цркве и, на крају, долази до њене унутрашњости. Прво је приказан монументални улазни трем, који се састоји од четири стуба израђена од мермера из Кариста са Еубоје, карактеристичног по сивкасто-зеленом тону. Два у средини спојена су луком и кроз њих се улази у главни простор трема формиран са четири лучне конструкције које творе „удубљене троуглове“²⁶⁸ (Chor. *Laud. Marc.* I, 19). Над бочним бродовима уздижу се по једна додатна купола.

Одатле се пролази у четвороугаоно двориште са пратећим деловима, ограђено зидовима и опасано колонадама. Примећено је да капители стубова у низу почивају на

²⁶⁷ С. Saliou, „L’orateur et la ville: l’apport de Chorikios à la connaissance de l’histoire de l’espace urbain de Gaza“, у: С. Saliou (ур.), *Gaza dans l’Antiquité Tardive: archéologie, rhétorique et histoire*, Cardo 2, Salerno, 2005, стр. 171–195.

²⁶⁸ Овим описним термином мисли се на пандантифе. Разложно је претпоставити да су они носили централну куполу, која се пак не спомиње. F.-M. Abel, „Gaza au VI^e siècle d’après le rhéteur Chorikios“, *Révue biblique*, 40, 1930, стр. 13, н. 3.

дрвеним архитравима, осим на источном делу, где су постављени директно са лукове унутрашње стране прилазног трема. Средињу свих страна дворишног простора секу бачvasti сводови, чиме се вероватно хоће рећи да он има више улаза. На западној страни цркве, то јест на њеном улазу, протеже се дугачак трем. Северно од њега смештена је једна грађевина окружена стубовима са мистеријском функцијом. Извесно се ради о крстионици.²⁶⁹ У односу на претходно споменути попречни трем под правим углом постављена су још два међусобно исте дужине. Њих свакако треба посматрати као бочне бродове цркве. Са једне стране ограничени су зидом, а са њој наспрамне колонадама са луковима. Укупна њихова висина одговара вертикалном протезању стубова у центру, који има форму квадрата. Источни део објекта личи на шкољку, полукружан је и јасно је да се ради о апсиди. Уз њу, налазе се и две побочне. Из досадашњег вођења кроз унутрашњост цркве може се закључити да је у питању тробродна базилика.

Њен средишњи квадратни простор обликован је са четири лучне конструкције, које се продужавају у бачvasti сводове. Стога, чини се да уписани крст стоји у плану храма. Изнад унутрашњих лукова уздиже се висока купола која имитира „видљива небеса“ (Chor. *Laud. Marc.* I, 39) и почива на осмоугаоној основи.²⁷⁰ Лукови су украшени златом. Даље се наводи да су као материјал за изградњу цркве коришћени, поред оног из околине Кариста, мермери као што су проконески, лаконски, каријски, а посебно је истакнуто да су од тесалског урађени стубови и плоче у апсиди.

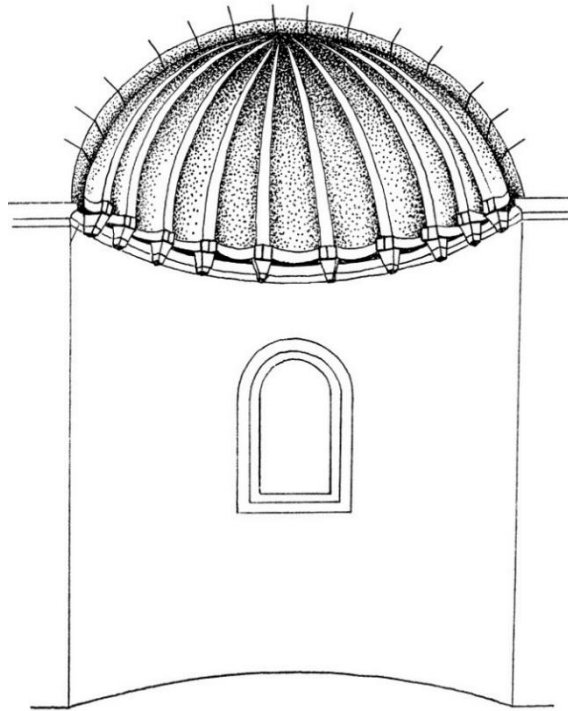
До друге цркве епископа Марсијана, која се налази на узвишењу, долази се дугачким степеништем. „Прати ме“, обраћа се ретор на почетку своје вербалне периегесе (Chor. *Laud. Mart.* II, 28). Кроз улазни трем – фланкиран са две куле, што од цркве чини тврђаву – пролази се до дворишта квадратног облика са четири трема који имају подједнак број стубова беле боје. Они на истоку, уз храм, двоструко су виши од осталих.

Унутрашњост цркве складних је димензија и у њеном опремању коришћене су различите врсте мермера, из више области. Није прецизирана њихово географско порекло, али су у питању вероватно они споменути у оквиру описа цркве Св. Срђа, јер Хорикије из стилског разлога није хтео да се понавља. Међутим, посебно истиче четири стуба царске боје који одвајају хор, те мисли или на у претходној екфраси споменути каријски мермер (*cipollino rosso*) или на египатски *porfido*.

Највећи простор посвећен је предочавању изгледа апсиде храма (сл. 13). Речено је да је полукружног облика и да њен центар заузима велики прозор. Изнад њега се протеже венац од истог камена од кога се састоје оквири прозора и он подржава половину „конуса“ (II, 41). Хорикије истиче иновативност архитектонског решења апсидалне полукалите и у наставку даје њен изузетно детаљан опис. Наиме, девет дрвених полукругова нанизани су уз траку венца. На њих је постављен исти број греда које се спајају при врху пратећи закривљену површину зида. Две полукружнице од истог материјала су постављене са обе стране апсиде и подржавају тријумфални лук.

²⁶⁹ Исто, 14. н. 1.

²⁷⁰ Осмоугаони прелаз из квадратне форме у кружну указује да су у подизању горњег дела базилике употребљене угаоне тромпе. Овај одељак из Хорикијеве екфрасе аналошки је повезан са решењем примењеним у оквиру манастира Алахан, саграђеног током друге половине петог века. G. Millet, „L’Asie Mineure: nouveau domaine de l’histoire de l’art“, *Revue archéologique*, 5, 1905, стр. 99–102. Погледати и: M. Gough (ур.), *Alahan: An Early Christian Monastery in Southern Turkey*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1985.



Сл. 13. Црква Св. Стефана у Гази (деталј) (према: Н. Maguire, 1978, стр. 322)

Упориште за покушај реконструкције изгледа горњег дела апсиде пронађен је у северноафричкој сакралној архитектури. До данас је сачувана ребраста полукалота цркве Дар ел Кус крај Кефа, саграђена педесетак година после храма у Гази.²⁷¹ С обзиром да термин „купа“ подразумева оштар врх таквог геометријског тела, аргументовано је да се та ознака односи на свако ребро појединачно. Начин на који је решена структура свода апсиде несумњиво је необичан и као такав подстакао је Хорикија да покаже своју беседничку вештину.

Потом се жижа вођења усмерава ка бродовима цркве. С обзиром да су споменуте две колоне, ради се о тробродној базилици. Изнад њених бочних страна простиру се галерије за жене. Приказивањем висине грађевине, наведени су стубови, архитрав на коме почивају њихови капители, зид обложен мермерним плочама, колонете, поново зидна површина и клересторијум, који се састоји од прозора са лучним завршецима. Напокон, плафон чини касетирани свод украшен златом.

Хорикијеве беседе садрже веома сложене екфрасе. Њихов аутор је склон да се усредреди на оне архитектонске детаље који изискују реторску виртуозност. То је један од главних разлога зашто оне захтевају пажљиво и стрпљиво читање. Такође, његове приказе грађевина несумњиво одликује описивачки геометризам. Поред већ поменутих ознака за пандантифе и свод апсиде, купола се описује као „празна лопта подељена на пола“ (Chor. *Laud. Marc.* I, 19), а бачваст свод се назива „сегмент ваљка“ (I, 21). Такве ознаке додатно потврђују методу називања архитектонских елемената у протовизантијској епохи која се ослања на геометријску терминологију.

Посебно упадљива одлика Хорикијевих архитектонских описа је позивање на Хомера и уплив политеистичке митологије, иако су њихов предмет хришћански

²⁷¹ Н. Maguire, „The ‘Half-Cone’ Vault of St. Stephen at Gaza“, *Dumbarton Oaks Papers*, 32, 1978, стр. 319–325.

храмови. У том правцу, у првој беседи укључен је и један стих из екфрасе Алкинојевог двора и направљено је поређење окупљене заједнице Газе са митским Фаечанима због њихове гостопримљивости. Хорикијеве референце на нехришћанске мотиве посебно су необичне ако се има у виду да су обе беседе одржане приликом свечаног освећења црква и посвећене једном епископу. Средином шестог века у кругу културне елите Газе хришћанство и „паганска“ традиција нису се, дакле, увек међусобно искључивали.

Црква Св. Софије у Цариграду је грађевина која је у историји имала највише екфраса. Околност да је и данас у највећој мери физички сачувана знатно олакшава праћење и тумачење посвећених јој редова. У спису *О грађевинама* она је први предочени архитектонски објекат, то јест њиме започиње укупно представљање Јустинијанових градитељских остварења (Proc. *De aed.* I, 1, 31–35). Пре него што се усредсреди на описивање физичког изгледа цркве, али и других царевих дела у престоници, Прокопије прави уводни осврт у коме се говори о страдању храма који је стајао на месту новоизграђеног. Црква је означена са два различита имена. Са једне стране, названа је „Софија“, јер је премудрост Христова особина, а са друге, напоменуто је да је грађани Цариграда зову и „Велика црква“ (I, 1, 21; 66).²⁷² Величина храма сигурно је једна од одлика због којих Прокопије каже за њега да снажно делује на онога ко стиче сазнање о њему било чулом вида или слуха, што је једно суптилно призивање херодотовске епистемолошке методе.

Након давања естетског суда поводом утиска кога изазива укупан изглед цркве, предочена је њена источна страна, затим њој наспрамна, да би се потом вођење усмерило ка поткуполном простору и бочним бродовима. Прокопије на почетку говори о „полуваљку“ постављеном вертикално, који се завршава „четвртином лопте“ (I, 1, 33–34). Другим речима, говори се о апсиди чији се врх завршава полукалотом. На истом месту речено је да се изнад њих налази „полумесечаста“ форма, то јест једна од две главне полукуполе. Са обе њене стране протежу се закривљене колонаде на којима почивају мање полукуполне структуре. Кроз наспрамни зид воде улази у унутрашњост цркве и наведено је да начин на који је решен тај њен западни део веома наликује претходно предоченом. Он такође има стубове који нису у правом низу и полукружну конструкцију над њима, али нема – јасно је – апсиду.

У средини храма се уздижу четири једнака ступца, начињена од великих комада камена. Сваки пар између својих чланова укључује још по четири стуба. Над ступцима је постављен толики број лукова и сви заједно обликују квадрат. Испод северног и јужног лука се налазе одређене структуре и ту се извесно мисли на два велика забата и под њима конструкције бочних бродова окренуте ка средишњем делу грађевине. Између површина лукова постављени су „троуглови“ (I, 1, 43–44), то јест пандантифи који праве прелаз ка куполи огромних димензија. При њеној кружној основи мноштво прозора обезбеђује додатно осветљење читавој унутрашњости. Чини се да је утисак који ствара продирање сунчевих зрака кроз њих, производећи неку врсту сјајног прстена, допринео Прокопијевом запажању да изгледа као да читава купола не почива на стабилном ослоњу, него да виси са небеса. Уз бочне делове цркве протежу се колонаде са бачвастим сводом целом њеном дужином. Споменута је галерија изнад дела намењеног за жене, а такав галеријски простор постоји и наспрам ње.

²⁷² О изворном називу цариградске катедралне цркве, односно питању њене првобитне посвете, погледати: G. Downey, „The Name of the Church of St. Sophia in Constantinople“, *The Harvard Theological Review*, 52, 1959, стр. 37–41. Упутан је и одговор на Даунијев чланак, објављен у истом часопису: A. Cameron, „Procopius and the Church of St. Sophia“, *The Harvard Theological Review*, 58, 1965, стр. 161–163.

Површине храма украшене су мермерним плочама и златом. Од мермера су такође израђени и стубови. Више његових врста је употребљено, што је на визуелном нивоу створило ефекат *ποικιλία*. Поред разнобојног, пурпурни, бели, црвени, зелени²⁷³. Кретањем кроз различите делове храма, његови делови су описивани онако како проистичу један из другог и приказивани су од виших ка нижим, чиме је створен приказ сложености читавог његовог склопа, али и висине.

Код Прокопија се налази и детаљније књижевно сведочанство још једне од политички и сакрално најважнијих цркава Цариграда, те последично и целокупне Византије. У питању је храм Св. Апостола (Proc. *De aed.* I, 4, 9–17). Јустинијан је из темеља подигао нову грађевину на месту претходног – који је већ био дотрајао и у лошем стању – јер није желео да га тек обнови, већ да сагради уместо њега велелепнији објекат. Из Прокопијевог описа се пак не види да првобитни комплекс није у потпуности порушен, јер је Константинов маузолеј – о коме говори Еусевије – извесно преживео изведену реконструкцију.

Новоизграђена црква се састоји из две међусобно укрштене структуре. Обе су ограничене зидовима и имају колонаде у приземљу и на спрату. Док се попречна протеже правцем север-југ, друга је окренута ка преосталим странама света. На месту њиховог спајања одвијају се литургије и над њим су постављена четири лука из којих се наставља тамбур кружне основе са прозорима и, коначно, купола, чије конструктивно решење подсећа на централни део Св. Софије. Четири крака храма такође имају куполе, али њихови тамбури немају прозоре. Примећено је да је базиликални простор на западу дужи од остала три. Пошто кроз њега води главни улаз у унутрашњост цркве, већа дужина тог дела последица је постојања припрате и атријума.

С обзиром да је црква срушена, Прокопијева екфраса је неизоставна јер је прва у низу оних које настоје да предоче њен изглед. Са друге стране, у петој књизи панегиричке периегесе *О Грађевинама* говори се о цркви Св. апостола Јована код Ефеса, коју је такође Јустинијан темељно обновио, али се она на том месту не описује, већ се само запажа да личи на цариградски храм о коме је реч (Proc. *De aed.* V, 1, 4–6). Према томе, ради се о њеној архитектонској аналогiji, о крстообразној базилици са више купола.²⁷⁴ Занимљива је околност да је код Прокопија дат опис цркве Св. Апостола, а другопоменуте директно не, док, са друге стране, постоје археолошки остаци ефешке, што није случај са првом. Надопуњавањем два извора, писаног и материјалног, обриси несталиг маузолеја византијских царева добијају конкретнију форму.

Опис цркве Св. Софије Павла Силенцијарија је наредно и уједно последње дело античке књижевности у коме је она детаљно предочена. За разлику од претходних, написано је у стиху. Оно што га такође одваја од Прокопијевог и Евагријевог чињеница је да се, стацијевски, ради о опису као засебном делу. Међутим, и Силенцијаријева екфраса је као и она из *Црквене повести* настала након реконструкције храма – поново освећеног крајем децембра 562. године – односно после његове преправке као последице

²⁷³ Евагрије Схоластик, који је у својој *Црквеној повести* после Прокопијевог, такође дао опис цркве Св. Софије (Evag. IV, 31), али са којим се начелно подудара тиме што не помиње архитектонске елементе којих нема у првом, осим нартекса и екзонартекса на западу и дворишта са свих њених страна – дакле, спољашњих додатака самом храму, то јест делова који нису предмет Прокопијеве пажње – прецизира да су стубови у централном делу начињени од тесалског мермера. Камен зелене боје кога истиче Прокопије односи се на њега.

²⁷⁴ О јустинијановској архитектонској артикулацији овог наводно гробног места Јована Богослова погледати: H. Plommer, „St. John’s Church, Ephesus“, *Anatolian Studies*, 12, 1962, 119–129 (са старијом литературом).

обрушавања источног лука и дела куполе услед снажног земљотреса који се догодио пет година раније, на шта песник прави и непосредан осврт.

Главни и највећи део песме посвећен је екфраси изгледа храма, али као такав он није једини. Уз више екскурса, отварају је и закључују уопштени панегирици цару Јустинијану и патријарху Еutihију. У складу са протоколом кога подразумева једна беседа у част императору (*βασιλικὸς λόγος*) – онако како је претходно дефинисан код Менандра Ретора (Men. Rhet. II, 368–377, 30) – у њој се хвале Јустинијанова дела, као што су ратне победе, оснивања градова и његова законодавна делатност. Међутим, у први план се међу његовим постигнућима разложно ставља подизање нове цркве Св. Софије.

Вербално вођење кроз објекат започиње од његове унутрашњости (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 354–589), затим се наставља кроз просторе око њега (590–616), да би се на крају поново предочио његов унутрашњи простор (617–920). Прво је приказан источни, односно најсветији део цркве. Речено је да је састављен од три половине круга, што одговара простору апсиде са две бочне конхе. Над њим, зид подржава четвртину кугле, то јест полукуполу. Унутар апсиде налази се синтрон, начињен од кружно постављених степеника који воде до места израђених у сребру и намењених за патријарха и високо свештенство. Испред ње налази се лук у облику полуваљка, који почива на правоугаоној основи. Другим речима, ужи попречни бачvasti свод над олтарским простором. Бочне екседре имају по два стуба од египатског порфира са капителима прекривеним бронзом и златом, и спојеним луковима. Изнад њих се протеже још по шест тесалских, повезаних парапетним плочама од мермера, ограничавајући галеријски простор за жене. Потом се спомиње велики источни лук који доминира над три мања и из кога се наставља полукупола са пет застакљених прозора.

Наредни стихови посвећени су западној страни храма. За њу је примећено да наличи наспрамној, што упућује на бочне конхе са паровима стубова, али без централне. Ту се такође налази и велики портал са три улаза. Испред њега се целом ширином објекта простире нартекс са седам врата, од којих се двоје налазе на северном и јужном зиду.

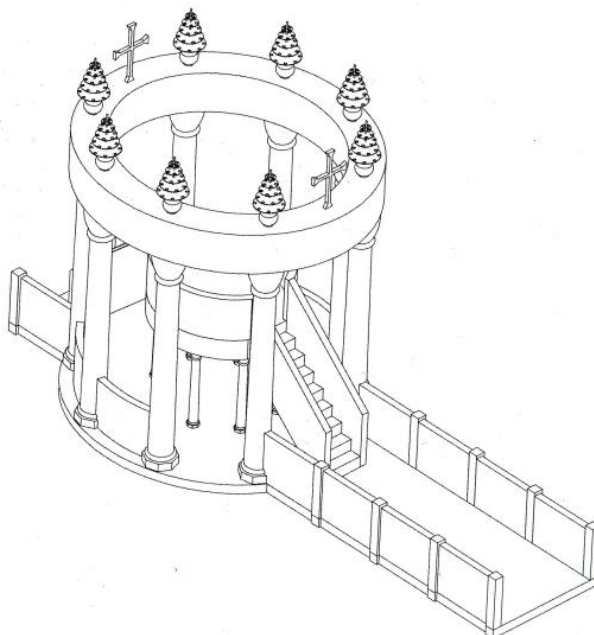
Потом се прелази на просторно централни део објекта.²⁷⁵ У средишту цркве и између две полукуполе саграђена су четири ступца, подржана контрафорама. На њих је

²⁷⁵ Павле Силенцијарије у својој првој панегиричкој песми о Св. Софији уопште не спомиње њен изузетни амвон, што ће учинити у наредној (сл. 14). Чини се да овде ваља изложити његов изглед, како би се потпуније сагледао у својој укупности овај део грађевине. Термином „амвон“ не назива се одмах на почетку описа конструкција коју означава. То се чини усред ње, са објашњењем да се ради о „месту на које се успиње“ (*ἄβρος ἀμβωτός*) (Paul. Silent. *Desc. amb. S. Soph.* 210). У стиховима којим отпочиње опис, амвон се смешта напоменом да се налази у средишњем делу храма, ближе олтару. До његовог врха у облику монолитне плоче овалног облика воде два наспрамна степеништа са рукохватном оградом, која се као таква уздижу на источној и западној страни. Степеници су им израђени од неименованог белог мермера са пурпурним венама и нису угланчани, како би били безбеднији приликом пењања. Са места докле воде читају се свети списи током богослужења. Простор до којих допиру степенице окружен је парапетном оградом висине човековог појаса и обложеном сребром. Парапети амвона су начињене од вишебојног алабастера из фригијског Хијераполиса. Његова горња конструкција почива на осам стубова. Са своје стране, они формирају простор испод споменуте плоче која, дакле – по песниковим речима – служи и као плафон, и са доње стране је удубљеног облика. Спољне површине су јој украшене сребром и биљним мотивима. Унутар кружне колоне место је намењено дечијем мушком хору.

Читава наведени склоп почива на плочи која је окружена са по четири стуба са позлаћеним капителима на обе стране степеништа. Њихова кружна стопа има осмоугаоно постолје и повезани су парапетима од истог материјала као они што се уздижу изнад њих. Међутим, такве плоче нису постављене на северозападу и југоистоку, већ су ови пролази остали отворени. На стубове је постављен закривљен архитрав. На њему се налазе кандила у облику купе и два сребрна крста на истоку и западу. Од олтарског простора до амвона

постављен исти толики број главних лукова. Они преко пандантифа формирају кружни венац над којим се издиже купола, „као блистава небеса“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 490–491) са четрдесет лучних прозора. Два лука која сече главна оса грађевине немају зидну површину испод себе, што је случај са јужним и северним, са по четири прозора. Ти забати су подржани са шест тесалских стубова, док њих заузврат носе два мање, од истог материјала и са позлаћеним капителима.

Колонада у приземљу одваја дуги бочни брод. У његовој средини постављена су четири стуба од тесалских мермера, не у једном реду, него наспрамно у паровима. Нижи су од суседних стубова и саграђени од истог материјала. Лукови изнад њих обликују свод и укупно придржавају женску галерију. На северном зиду се налазе врата која воде до крстионице. Поред споменуте конструкције коју чине по два пара стубова протежу се подужно ка истоку и западу пролази са бачвастим сводом, подржаним зидовима. На северној страни завршавају се двокрилним вратима, док се са друге налазе простори слични собама.²⁷⁶ На подужним крајевима брода, тачније у последњим травејима, постављена су по два пара стубова, од тесалског и проконеског мермера. На истоку се ти простори завршавају једним вратима, а на супротној страни са двоје.



Сл. 14. Амвон цркве Св. Софије у Цариграду (према: М. L. Fobelli, сл. 37)

У следећем делу периегесе Павле Силенцијарије примењује исти поетски приступ који је користио при преласку за источног на западни простор храма. После детаљног описивања једне стране храма кратко се осврће на ону која јој изгледом и структуром одговара. У том правцу, наводи да је наспрами брод сличан претходно описаном, али да има и један посебан елеменат. Наиме, у њему се налази простор одвојен

води солеа, са обе стране ограђена парапетним плочама високим до струка и направљеним од зеленог тесалског мермера. Оне су спојене правоугаоним ступцима од *pavonazzetta* и на горњој површини постављеним завршним гредама од истог тог материјала. О амвону цариградске цркве погледати: S. G. Худис, „The Chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia“, *The Art Bulletin*, 29, 1974, стр. 1–24.

²⁷⁶ Изнесено је мишљење да се ради о пролазима између централних стубаца и пиластара, који су се некада завршавали вратима. Са друге стране, овај одељак је повезан и са попречним простором између тесалских стубова који спаја бочни са централним делом цркве. Погледати: М. L. Fobelli, *Un tempio per Guistiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Viella, Roma, 2005, стр. 145.

зидом у коме је смештен трон на коме цар седи током свечаности. Такође, говори да се женске галерије не разликују од бродова испод њих, изузев оне изнад припрате.

Жижа описа преусмерава се сада ка елементима који окружују храм. Испред главног улаза протеже се атријум, начињен од четири трема. До њега води више пролаза и у његовом центру постављена је фонтана од каријског мермера. Његове зидове красе мермерне плоче проконеског порекла. И уз друге стране цркве подигнути су дворишни ограђени простори.

Одатле се песник враћа у унутрашњост цркве и посвећује се њеном не више конструктивном, него декоративном аспекту, попут мозаикā и рељефā. Под и зидови прекривени су мермерним плочама различитих врста. Набројани су карски, фригијски, египатски, лаконски, каријски, лидијски, либијски, пиринејски и тесалски. Посебно је истакнуто да је под израђен од проконеског и извесно битинијског. Поред посредног давања боја и тонова, иза њиховог именовања по географском пореклу чини се да стоји одређена политичка симболика.²⁷⁷ У сребру је израђена ограда хора. Од тог метала су и парапетне плоче, и њиме су обложени дванаест стубова који их повезују. Ограђени простор на три стране има и мања врата. Унутар њега постављен је олтар, сто од злата са драгим камењем, прекривен пурпурним велом. Над њим се уздиже „торањ“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 721), начињен од сребрних стубова који почивају на четири лука у истом материјалу. Из њих проистиче осмостранична пирамидална фигура са троугаоним страницама. На њеном врху налази се елемент у облику посуде украшене лишћем у којој је смештена кугла од сребра и, напослетку, крст изнад ње. На угловима основе пирамиде, на којој је представљен акантус, постављене су сребрне чиније (кантари) у којима се налазе свећњаци од истог племенитог метала. Јасно је да се ради о циборијуму. Укупан опис се завршава предочавањем осветљења цркве у ноћном амбијенту.

Силенцијаријева архитектонска екфраса са Хорикијевим и Прокопијевим дели геометризовани речник којим се означавају елементи градитељских остварења, што је податак који указује на одређену тенденцију међу ауторима јустинијановске епохе. Чини се да је утицај писца списа *О грађевинама* посебно јак. И Павле Силенцијарије започиње опис од источне стране цркве и потом прелази на њену западну страну – при чему се користи исти Прокопијев описивачки поступак који се даље развија – а одатле на простор у средини и куполу над њим. Код оба аутора проналазе се исти топоси, а сличност између њих се огледа и у искоришћеној фразеологији. Док један за цркву Св. Софије каже да је „изванредна онима који је виде, а онима који чују о њој невероватна“ (Proc. *De aed.* I, 1, 27), други истиче да је она „невероватна за видети, невероватна за чути“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 447). Веза између њих указује се и у детаљима описā. „Два лука се уздижу изнад ваздушне празнине, наиме, они на истоку и западу“, примећује Прокопије (Proc. *De aed.* I, 1, 40), док је Силенцијаријева верзија истог мотива: „Ка истоку и ка западу нећеш видети ништа испод лукова: све је ваздух.“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 532–533) Одмах у наставку у оба дела се спомињу преостала два велика централна лучна крака, зидна конструкција тимпанонā које обликују и стубови на спрату испод њих. Песник не понавља лингвистички дословно историчареve речи, већ их

²⁷⁷ Од Фригије до Аквитаније, или од Египта до Тесалије, огроман физички простор обухваћен је Силенцијаријевим пописом. Њиме су истакнута ширина Јустинијанове империје и њена контрола над екуменом. Погледати: R. Macrides, P. Magdalino, „The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentary’s Poem on Hagia Sophia“, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12, 1988, стр. 69. Да је каталог мермерā, успостављен у римском похвалном песништву, овде добио изразиту и конкретну конотацију сведоче стихови из одељака песме посвећених слављењу цара у којима се говори о његовим победама на Истоку и Западу и границама царства које допиру све до Океана.

умешно и креативно варира, али тим поступком дуг према његовом претходнику се не умањује.

У односу на представе фиктивних архитектонских објеката, Силенцијаријева са Ноновим екфрасама, између осталог, дели јаку колоричност, а у њој је присутан и ехо архитектонског речника *Илијаде* и *Одисеје*. Не само што се Хомерово име помиње у песми, он се огледа и у коришћењу изузетно ретког термина *αἴθουσα* за означавање бочног брода Св. Софије (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 551). Овај архаизам у екфраси Павла Силенцијарија суверено говори о трајању хомерског наслеђа на самом крају античке епохе.

У традицији византијске књижевности постојао је обичај да се црквени историчари настављају једни на друге. Сваки наредни полазио би у обрађивању материје тамо где је његов претходник стао. Евагрије Схоластик у својој *Црквеној повести*, између осталих, већ у првој реченици њеног предговора помиње Еусевија. Такође, казује се да је циљ спроведеног подухвата бележење значајних достигнућа која су се догодила у пољу институционалног живота цркве у до тог тренутка непокривеном временском периоду. Евагријев спис, завршен 594. године, садржи и описе два хришћанска сакрална објекта подигнута током четвртог и петог века.

Предмет првог је црква Симеона Столпника на северу Сирије (Evag. I, 14). Евагрије одмах на почетку одељка о њој напомиње да ју је видео лично. У оквиру њеног географског смештања, примећено је да је удаљена око четрдесет километара од „Теополиса“²⁷⁸. Смештена је на врху планине и од њеног дна до тог места води пут дуг четири километра. Целина цркве има облик крста, чије кракове чине грађевине са редовима стубова. У њеном средишту налази се двориште без крова. Унутар њега издиже се Симеонов стуб висок око 20 метара. Зидови који спајају поменуте краке и средишњи простор имају велике прозоре.

Археологија је допринела расветљавању, али и допуњавању Евагријевог сажетог описа. Мартиријум Симеона Столпника је начињен од четири тробродне базилике и октагона са којим су непосредно спојене. Док аутор *Црквене повести* конкретно наводи постојање крстообразних колонада – што је елемент који обухватају базиликалне структуре – он прецизније не говори о геометријском облику простора из кога произлазе. Међутим, изричито је речено да није покривен, већ да је отворен ка небу. Да ли се ради о дворишту или је првобитна архитектонска артикулација средишта храма била другачија?

Комплекс је подигнут након Симеонове смрти и завршен је 490. године. Пошто је Евагријев приказ заснован на аутопсији, нема разлога не веровати његовим речима. Ипак, прошао је прилично дуг период пре него што га посетио 560. године. Резултати спроведених ископавања на терену и истраживања указују да је средишњи простор имао кровну конструкцију над собом, вероватно осмоугаону пирамиду, и на тај закључак нарочито упућују пронађени остаци угаоних тромпи.²⁷⁹ За претпоставити је да је кров цркве срушен након земљотреса 526. године, у којем је такође страдао и Златни октагон

²⁷⁸ „Антиохија, која је сада зове Теополис“ (Proc. *De aed.* II, 10, 2).

²⁷⁹ Уп. D. Krencker, *Die Wallfahrtskirche des Simeon Stylites In Kal'at Sim'an*, Verlag der Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1939, стр. 3–32 и J.-L. Biscop, J.-P. Sodini, „Travaux récents au sanctuaire syrien de Saint-Syméon le Stylite (Qal'at Sem'an)“, *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 127, 1983, стр. 335–372. С обзиром на малу дебљину зидова (0,8 метара) и на велику површину коју окружују, купола није могла бити направљена од другог материјала осим од дрвета.

у Антиохији. Одатле проистиче да он није постојао средином века, када је мартријум посетио путник који га је описао.

Другоописани архитектонски објекат је црква Св. Јефимије крај Цариграда (Evag. II, 3). Евагрије бележи да је удаљена мање од пола километра од Босфора, на простору некадашњег Халкидона. Њен комплекс подигнут је на једном узвишењу кога окружује равница. Место где се налази представља изузетан видиковац. Са њега се поглед шири ка Мраморном мору и шумовитим планинама. Наспрам цркве протеже се Цариград, који у позадини још више улепшава њен амбијент. Евагријев опис помаже покушају њеног прецизнијег убицања. На основу података датих у његовом делу, требало би да се ради о месту које данас заузима истанбулски квартал Хаџар Паша.²⁸⁰ Након приказивања положаја и околине храма, изложен је његов изглед.

Читав комплекс састоји се од три основна дела. Први чини двориште окружено колонадом са свих страна. Другу целину такође одликују редови стубова и надвисује је кров. Након овог осврта, који се извесно односи на базиликални део комплекса, приказан је „толос“ са њим повезан на југоисточној страни. Основу мартријума о коме је сада реч обликује низ стубова саграђених од истог камена и подједнаке висине. Њима је подржана галерија. На источној страни средишњег простора те кружне грађевине смештен је Јефимијин саркофаг у сребруврсту др.²⁸¹ Колико год био кратак, опис Евагрија Схоластика из *Црквене повести* једини је приказ овог халкидонског светилишта, разрушеног још током прве половине седмог века услед ратних збивања и у односу на кога је питање да ли је ишта остало на месту где се некада налазило.

* * *

За разлику од екфраса фиктивних грађевина, чији низ у антици отпочиње предочавањем једне палате, прва у грчко-римској традицији предочена градитељска остварења која су физички или у писаним изворима осведочена припадају подручју сакралне архитектуре и њихови описи су настали у петом веку пре н. е. Они се, као што је познато, проналазе у Херодотовом делу и односе на светилишта политеистичког религијског светоназора – што је константа која ће се преовлађујуће одржавати одређени временски период – али ће у једном тренутку својом бројношћу апсолутно у први план избити прикази палеохришћанских богомоља. У првом веку не само што су уведени описи световних грађевина које нису фиктивне, него је донео и праву њихову „експлозију“. Од тада ће екфрасе вила, палата и купатила наставити да се учестало граде до краја античке епохе и улаза у средњи век и у књижевном и у реторском регистру, које углавном није могуће строго раздвојити. Описивање (некада) реално постојећих здања подразумевало је и осврт на њихову сликовну и скулптуралну декорацију, што је једна димензија текстова о којима је реч који несумњиво захтева засебну студију. Укупно гледано, квалитет предочавања архитектонских комплекса кретао се у распону од јако исцрпног до исто толико неодређеног.

Коначно римско овладавање простором средоземног басена обезбедило је лакшу и неометанију могућност различитих културних међуделовања, што је историјска

²⁸⁰ R. Janin, „La banlieue asiatique de Constantinople: étude historique et topographique“, *Échos d'Orient*, 21, 1922, стр. 379–383.

²⁸¹ Реконструкција светилишта Св. Јефимије као тробродне базилике са полукружном апсидом, квадратним атријумом и кружним мартријумом чији је опходни брод непосредно спојен са источним зидом базиликалног дела комплекса предложена је у А. М. Schneider, „Sankt Euphemia und das Konzil von Chalkedon“, у: А. Grillmeier, Н. Bacht (ур.), *Das Konzil von Chalkedon: Geschichte und Gegenwart*, т. 1, Echter Verlag, Würzburg, 1951, стр. 291–302.

околност која се одразила и на градњу архитектонских екфраса. У том правцу, долазило је до продора утицаја једне културе на другу и, напokon, њиховог надопуњавања. Свакако се истиче и уочава јудеохеленистички спој који се догодио у списима Јосифа Флавија и Еусевија. Почевши од њихових дела, јеврејско наслеђе укључено је у екфрастички корпус. Иако старозаветни описи грађевина деле извесне сличности са садржајем неоасирских метролошких текстова – конкретно, математички приступ архитектонским објектима, који није толико реторичан и *ipso facto* живописан – они поседују и одлике које ће пронаћи свој ехо у описима цркава. Не треба посебно додати колико је био снажан утицај грчке традиције на римску, а да се не изузме ни повратни одговор до које је долазило. На вертикалном нивоу, прихватање хришћанства није значило одлучно одбацивање модела архитектонског описа обликованог у оквиру културе која се хтела превазићи.²⁸² Све су то чиниоци који су допринели развоју технике описивања кроз време и, корелативно, хетерогености вербалних слика онога што се настојало забележити и предочити.

²⁸² Уопште одсуство коренитог прекида у односу на политеистичку књижевно-реторску традицију и систем образовања, нарочито од четвртог века, показано је у: Н. Ристовић, *Старохришћански класицизам: позитивни ставови хришћанских писаца према античкој књижи*, Чигоја штампа, Београд, 2004.

Τόποι описивања

У делима која садрже архитектонске описе проналазе се мотиви, који су, ма колико везани за партикуларне призоре, ипак стекли карактер општости и поновљивости. Укупно гледано, *τόποι* или *loci* су до краја античке епохе и потом у средњем веку учестало примењивани и широко раширени у областима књижевности и реторике, али је подвучено да тај податак не мора да значи да су они увек били тек механички израз који се аутоматски преносио, без икакве оригиналности или подстакнутости искреношћу осећања.²⁸³ У тематском подручју које је овде од интереса, дају се разделити на две основне групе.

Једни се топоси односе на самог субјекта, то јест на посматрача и аутора, а други на објекте на које су усмерени. У првом случају, ради се утисцима који се стварају у свести оних предочавају и опажају грађевине, док топоси који се односе на грађевине говоре о њиховим одликама.²⁸⁴ Ова два пола топике свакако су узајамно повезани. Такође, није редак случај да се више таквих мотива у току описа комбинују, чак и унутар једне реченице.

Топос задивљености и чудесности. Веома је раширен у корпусу античких архитектонских описа. Чудестан приказ – *θαῦμα* или *miraculum* – не оставља равнодушним посматрача и као такав он се настоји пренети речима. Овај мотив се већ проналази код Хомера и што је још важније – при реферисању на градитељска остварења. У *Одисеји* Телемах се диви Менелајевој палати у Спарти због њене блиставости и висине. Он ће се проналазити у каснијим делима чији предмет укључује и секуларну и сакралну архитектуру.

По Флавију Јосифу, тачније *Јеврејском рату*, трећи зид Јерусалима, изграђен под римском влашћу, и октагонална кула Псефин на његовом северозападном углу означени су као чудесни. Исти је случај и са три велике Иродове куле, посебно због величине камених блокова употребљених за њих. Такви су и сводови његове палате, чему је допринела и дужина греда од којих су састављени. Заузврат, у *Јеврејским старинама* златни орнаментални мотив лозе са грожђем под венцем Јерусалимског храма окарактерисан је као задивљујући. Коринтски капители, стубови и архитрави Краљевске базилике изазивају запањеност код својих посматрача. У *Опису познатог света* Дионисија Периегете, конвенционално, Артмеидин храм у Ефесу означен је као *θαῦμα*.

Поред палата, и виле су изазивале задивљеност. Код Стација, поседу Манилија Вописка у Тиволију приписана су бројна *miracula*, која као таква засићују очи. Плиније Млађи за базен са погледом на море у оквиру свог имања покрај Лаурентума пише да је диван. Код Апулеја, Психа се, ушавши у Аморов дом, диви његовом изгледу. Аделфијева

²⁸³ L. Pernot, „Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique“, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1986, стр. 272.

²⁸⁴ Већ кроз овакву поделу постаје очито да се под топосом, као предметом „дијакхроничког структурализма“, могу подвести међусобно прилично различите ствари, од менталних стања, преко тема до примера сликовитог говора, али се тиме не умањује вредност на њему заснованог приступа књижевним и реторским делима. Погледати: P. A. Cherchi, „Tradition and Topoi in Medieval Literature“, *Critical Inquiry*, 3, 1976, стр. 286.

вила у Ваноти код Григорија из Нисе буди такав утисак. Према томе, везиван је и за фиктивне и за стварне резиденцијалне комплексе.

Осећај дивљења јавља се и при приказима грађевина смештених у земљама на границама грчко-римске екумене. Након далеке Хомерове Схерије и Одисеја, код Аполонија Рођанина Аргонаути са Јасоном на челу диве се изгледу палате колхидског краља, тачније, њеним стубовима и широким улазним вратима. Филострат означава храм у Таксили као вредан дивљења. У Ноновим стиховима и код Диониса се јавља задивљеност док га Стафил проводи кроз своју палату у Асирији. Њихове необичне или изузетне одлике довољан су разлог за појаву стања о коме је реч, како код самих књижевних јунака који се са њима суочавају, тако и код слушаоца или читаоца дела у којима се налазе.

У погледу објеката који нису означени као производ чисте уобразиље, а да их при томе нису саградили Грци или пак Римљани, овај доживљај је такође чест. Грађевине које су ауторовом оку или уху егзотичне и изванредне нарочито се истичу одликом чудесности. Два наведена атрибута треба дословно схватити, јер оне припадају неком „споља“ и излазе из поретка уобичајеног. Та су одређења сасвим довољна да им се припише статус посебности. Херодот пише да је Египат пун чудеса. Лавиринт у Хавари својим замршеним системом пролаза и просторија изазива код путника дивљење које је бескрајно, а њега подстиче и Летин храм у Бути, из разлога што су му зидови и таванице начињени од по једне камене плоче. Чудесно је и прочеље Неитхиног храма у Саису.

И за Страбона египатска земља доноси различите необичне архитектонске објекте и градитељске подухвате. Ни код њега није пропуштена прилика да се укаже на Лавиринт, али овог пута је примећено да је изузетно то што је његов кров направљен од огромних монолитних плоча. Неће се изоставити због своје чудесности ни Мемнонејон, палата у Абиду. Грађевине које су овде споменуте нису једине које су окарактерисане као чуда у *Историји* и *Географији*, али је знаковито да се у њима ова ознака најчешће придаје египатским остварењима.

Лукијанов спис *О сиријској богињи* – у коме је, како већ наслов говори, представљен један култ који није грчки – с обзиром на своју дужину садржи прилично доста тауматографских редова. Они не морају увек бити посвећени грађевинама, већ могу и природним феноменима и нељудским творевинама. Аутор периегесе тврди да се у Хијераполису налазе бројна *θαῦματα*. Међутим, и унутрашњост Атаргатиног храма, као његова средишња сакрална тачка, открива чудесно. Такав је и изглед пронаоса који води у њега. Наведена здања извесно су поседовала одређене одлике које су подстицале њихову карактеризацију у том правцу. Грчки или римски путници који би их посетили, поред њихове изванредности, били би истовремено привучени и њиховом иностраношћу.

Књижевно-реторски мотив о коме је реч у периегетици није искључиво везан за архитектонске објекте ван грчких земаља. Као доказ се могу одмах навести места из Хераклида Критика и Паусаније. У спису *О градовима Грчке* речено је да је Дионисово позориште у Атини задивљујуће. Приликом вођења кроз исти град за Херодов стадион, саграђен од белог мермера, Паусанија тврди да је дивота за видети. *Опис Хеладе* посебно придаје такав статус грађевинама подигнутим у Јонији, или је барем примена термина *θαῦμα* ту најучесталија. У сваком случају, Херин храм на Саму и Атинин у Фокеји, које су спалили Персијанци, али и купатила Лебеда, означени су као чудеса.

При опису хришћанских објеката преузеће се овај топос. По Еусевију, Павлинова базилика у Тиру има прочеље за дивљење и реторички потенцијал да привуче људе ка

себи. У погледу њене унутрашности, као красан истакнут је олтарски простор са фино израђеним парапетним преградама. Услед обиља мермера, простор између две базилике у Тимитилеу по Павлину из Ноле отвара се као *mirus*. Из околних тремова око њега може се дивити његовим фонтанама. Хорикије у својој беседи казује да је одушевљен свиме у вези са црквом Св. Срђа у Гази и да је конструкција њене куполе право чудо.

Прокопије се обилато служи овим топосом. Такав приступ је примењен при описивању Св. Софије. Посежући за категоријом узвишеног, приметитиће да је источна полукупола колико задивљујућа, толико и застрашујућа. Елементи од којих је састављена куполна конструкција по њему чудесно су повезани, док су мермери коришћени за украшавање читавог храма у стању да пруже осећај дивљења. Цариградским црквама посвећеним мартирима посматрач се – по Прокопијевим речима – не може довољно надивити, док се за Св. Акакија претходно посебно примећује да достиже чудесну величину. Лепоти храма Св. Михајла је придружен исти епитет, али укључивање Сената у до сада издвојене грађевине сведочи да чудесност није искључиво везана за црквене објекте престонице. У осталим поглављива текста *О грађевинама* наставља се са указивањем на чудесна градитељска остварења широм римског царства. Од бране као Јустинијановог решења за спречавање поновног страдања Даре изливањем Корде, решења које се појавило у сну и које је изазвало дивљење, све до чудесне улазне капије Богородичине цркве у Јерусалиму. Међутим, једно Јустинијаново остварење ће затим посебно бити предмет тауматографског осврта.

Код Евагрија велики источни и западни лукови Св. Софије њене су задивљујуће одлике. Онај на истоку ће се и у песми Павла Силенцијарија бити на тај начин истакнути. На истој страни храма сâмо решење да се изнад два стуба у оквиру бочних екседри поставе три јесте одлука за дивљење. Не само што су купола и простор испод ње окарактерисани као чудо, у првом проемију читава црква проглашена је за једно од Јустинијанових. По речима Венантија Фортуната, сјај ноћу спољашњости катедрале Св. Петра и Павла у Нанту у стању је да изазове дивљење, што чини и њен торањ. Према томе, тауматски мотив у описима црква заступљен је и раширен и на грчком Истоку и латинском Западу.

У подручју описā овај топос не мора да се односи на појединачна градитељска остварења, већ и на укупан утисак кога одају урбане целине, али и на фигуру архитекте. Одисеј се одушевљава изгледом града Феачана и, кретајући се кроз њега, примећује високе и дугачке бедеме за које је казано да су дивота за гледање. Таква је и Картагина у Енејиним очима. Тројански јунак се са оближњег брда диви новим грађевинама које ничу у том граду, његовим капијама, поплочаним улицама. За Либанија Антиохија и Никомедија одају задивљујуће призоре. Аусоније у *Редоследу славних градова* говори да је у Милану све чудесно, а и планска уређеност Бордоа достојна је дивљења. У беседи *Хипија или купатило*, Лукијан код истоименог архитекте – поред израженог одушевљења његовим делом, јер је од једне уобичајене ствари направио објекат високе вредности – уз вештину хвали његову интелигенцију, која је *θαυμαστή*.

Своју пуну афирмацију *θαυμάζειν*, као чуђење, доживело је у филозофији. Оно је код Платона и Аристотела посматрано као извор теоријског мишљења. Међутим, његово постојање и дејство у области књижевности и реторике не би смели да се занемаре, јер је из до сада изложеног зорно да су архитектонски објекти били у стању да изазову душевна стања која покрива наведена грчка реч и њој идејно сродне. Из задивљености посматрачā проистицали су разноврсни одговори на њих. У сваком случају, грађевине виђене као *mirabilia* имале су одлике као што су величина, скупоћа материјала, квалитет њихове уметничке обраде, сложеност и захтевна техничка решења.

Топос немогућности усредсређивања. Из осећаја дивљења или учачавања чудесности објекта непосредно је произашао следећи *locus*. Стације се реторички двоуми у предочавању Вопискове виле у некадашњем Тибуру: „О чему прво да певам, о чему у средини, где ћу се на крају зауставити?“ (Stat. *Silv.* I, 3, 34) Након низања призора које пружа, додаје: „Овде ме вуку очи, онде дух.“ (I, 3, 38) Код Григорија Ниског се јавља таква недоумица када пише о Аделфијевом поседу у Ваноти. „Кућа нас је вукла ка себи, а опет, трем над базеном био је јединствен приказ.“ (Greg. *Nys. Ep.* XX, 18) У току вођења кроз њу нова слика истискује претходне. Крећући се кроз Електрину палату на Самотраци и посматрајући њене делове, Кадмо „је окретао своје лице и лутао очима“ (Non. *Dionys.* III, 180–181). Поводом Аурорине палате Сидоније истиче: „Разноврсне ствари хватају поглед, а због мајсторске уметности, шта год да видиш, ту се задржаваш.“ (Sid. *Apoll. Pan. Anthem.* 420–421) Према томе, у подручју архитектуре, овај поетско-реторски учестали мотив уобличен је приликом описивања резиденцијалних објеката. Међутим, пронаћи ће се потом и у панегиричким делима непосредно посвећеним црквама.

По Хорикију, онај ко би се затекао испред Св. Срђа у Гази, питао би се да ли да ужива у улазном трему или да прође кроз њега, јер обећава сличне призоре унутра. Ни унутрашњост тог храма не ослобађа његовог посетиоца муке: „У жељи да видиш све одједном, отићи ћеш не видевши ништа како треба, будући да се твој поглед устремљује на све стране у настојању да се ништа не остави неопаженим, јер ћеш помислити да ћеш изостављањем нечега пропустити најбоље.“ (Chor. *Laud. Marc.* I, 23) Елементи који чине куполу Св. Софије „не дозвољавају посматрачима да се дуже задрже на неком од њих, већ сваки детаљ привлачи и мами око ка себи. Тако се приказ стално мења и посматрач није у стању да изабере коме појединачном детаљу ће се дивити више од осталих.“ (Proc. *De aed.* I, 1, 47) Код Павла Силенцијарија наилази се на стихове који подсећају на наведено Прокопијево запажање: „Али ако неко ногом крочи у ово божанско светилиште, неће хтети да се врати натраг и, очараних очију, окретаће главу свуда околу, свака ситост изгнана је из дома прелепе куполе.“ (Paul. *Silent. Desc. S. Soph.* 296–299) У другој његовој панегиричкој песми присутна је варијација претходно наведеног одељка. Цариградски храм „је збиља приказ у коме задовољство долази са свих страна“ (*Desc. amb. S. Soph.* 24–25). Како се види из изложеног, и спољашњост и унутрашњост грађевина изазивале су такав одговор аутора њихових екфраса.

Предмет овог топоса чини и читав град. У погледу уметничких достигнућа Атине, а пре него што се осврне на њене храмове, Аристид се пита „шта би требало сматрати најзначајнијим или прво споменути?“ (Ael. *Arist. Or.* I, 354). Када се са висине посматра Смирна и њено окружење, укључујући њена предграђа уз море, „није могуће пронаћи где заковати поглед“ (Ael. *Arist. Or.* XVII, 10). Разгледањем града на обали Егејског мора увек остаје „нека нова перспектива са друге различите стране“, која такође даје врло леп приказ (Ael. *Arist. Or.* XVIII, 5). Говорећи о Смирни након земљотреса који ју је разорио, у једној од наредних беседа Елије Аристид каже да је „нудио најлепше споменике од којих поглед није могао да се умори“ (Ael. *Arist. Or.* XX, 14). У *Беседи у славу Антиохији* Либаније казује да до Дафне води пут уз који се наилази на разне призоре – укључујући и куће, за које је примећено да су лепе – „једна ствар те привлачи ка себи, а друга у супротном правцу“ (Liban. *Or.* XI, 234), све док се не дође до антиохијског предграђа. У њему се догађа исто, само што је репертоар изврснији. „Са свих страна свака ствар очарава и задивљује посматрача: овде га једна задржава, онде га друга привлачи“ (XI, 236), а посебно сјај Аполоновог храма, Зевсовог, Олимпијског стадиона и позоришта. Предочавајући изглед Никомедије, онако како се указивала посетиоцима пре разорног земљотреса, Либаније примећује: „Било је тешко разазнати шта је највредније пажње.“

(Liban. *Or.* LXI, 10) Конкретно се наводе у својој блиставости палата над заливом и позориште великих димензија. Како је већ речено, извор овог описивачког поступка је *θαῦμα*, али уз њу треба додати и мотив разноврсности призора, који га је такође стимулисао.

Топос неописивости. На непосредан начин проистиче из снаге тауматског дејства грађевина. Вербално предочавање архитектонских објеката испоставља се као сложен задатак, јер се ради о поступку којим се настоји пренети и саопштити оно што по својој природи није састављено од речи. Због проблематичности преноса садржаја једне врсте означитеља кроз другу, тачан је исказ према коме се тврди да и овај топос у себи садржи истинитост.²⁸⁵ Занимљива је чињеница да је при приказивању грађевина атрибут неизрецивог или неописивога присутан искључиво у делима на грчком језику, те да није раширен код латинских аутора.

У архитектонском регистру, он се по први пут проналази код Херодота. За Египат се у другој књизи *Историје* тврди да у њему постоје дела која надмашују сваки покушај њиховог описа. Због тога се не чини необичним што се одмах у наставку додаје да ће због тога о овој земљи бити више речи. „Лавиринт“ у Хавари „превазилази говор“ о њему (Hdt. II, 148, 1). Овај сложени комплекс исто чини и у односу на чувене храмове Ефеса и Сама, па чак и на пирамиде у Гизи, за које је такође речено да су неописиве. Следећи спис у коме се проналази топос неописивости примењен на архитектуру је *Јеврејски рат*. Херодотовском формулацијом, и Иродова палата „надилази сваки говор“ (Flav. Jos. *VJ*, V, 176). При завршном осврту на њу, изнова је потцртано да је „није могуће достојно изложити“ (V, 182). У питању је комплекс страда у пожару 66. године, изазваном људском руком, а опис одређене целине, укључујући и грађевине, знао је неретко да настане након њеног разарања.

У делу Елија Аристиде је присутан овај топос, али не када се говори о конкретним архитектонским остварењима, већ у енкомију граду као таквом. У *Првом говору у Смирни* прилично је заступљен. Његова истакнутост одмах је уочљива када се погледа архитектоника реторове беседе – њен почетак и крај резервисани су за њега. Тачније, и прва и последња реченица у њој за свој предмет имају признање да град о коме је реч није у потпуности описив, ма колико постојао труд да се то учини. У уводном делу изнесена је једна начелна упута коју слушалац или читалац мора да има на уму: „Беседа не треба да се саставља на исти начин када се посвећује овом граду и када се посвећује осталим, јер ови не би могли да покажу толико колико би се о њима могло рећи, док ми не бисмо могли да кажемо онолико колико овај може да покаже.“ (Ael. Arist. *Or.* XVII, 1) Након вербалног провођења кроз град, у духу истинске периегесе, у закључку се признаје без разочарања: „И задовољан сам што сам испао инфериоран у односу на такве стварности.“ (Ael. Arist. *Or.* XVII, 23). Након земљотреса из 178. године, Аристид је саставио *Монодију за Смирну*. У њој је, сада битно другачијег расположења, меланхолично изрекао: „И заиста, све што се могло видети надмашивало је сваки опис који би се дао.“ (Ael. Arist. *Or.* XVIII, 3) Разорна природна катастрофа одлучно је допринела чињеници да изглед репрезентативних објеката античке Смирне остане мање познат.

И Либаније потом у својим беседама о градовима варира топос о коме је сада реч. У погледу антиохијског западног предграђа речено је: „Једино што би вредело је видети га, јер ако би чуо оно најпријатније о њему, не би чуо све што заслужује.“ (Liban. *Or.* XI,

²⁸⁵ R. Webb, „The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings, *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, стр. 59.

233) Ништа мање не важи ни за оближњу јој Дафну. „О њој се никада није говорило онако како треба, нити ће икада“ (XI, 235), ако је човек у питању, а не бог. Беседа се завршава слично као и Аристидова о Смирни: „Отплаћен је дуг оном ко ме је изнео, не мањи од онога колико сам способан, али испод онога колико бих желео.“ (XI, 272) Са друге стране, аутор *Монодије за Никомедију* – након набрајања одређених њених грађевина и кратких оцена о њима – признаје да није „у стању да их опише“ (Liban. *Or.* LXI, 8). И овде је приметан ехо мотива који се претходно у истом жанровском контексту проналази код Аристида.

Овај књижевно-реторски топос је, као што се види, примењиван и на световне и на сакралне објекте. По Паусанији, стадион у белом мермеру у Атини, кога је саградио Херод Атичанин, јаче делује када се гледа, него „ако се само слуша“ о њему (Paus. I, 19, 6). Одређене одлике Павлинове базилике, по Еусевију, „речи не могу да изразе“ (Eus. *HE*, X, 4, 43), богатства која садржи црква Св. Гроба у Јерусалиму „неизрецива“ су (Eus. *Vit. Const.* III, 40), а висина цариградских Св. Апостола „неисказива“ (IV, 58). Са друге стране, Григорије Ниски се пита ко је у стању да „адекватно опише“ призоре које нуди Аделфијев посед у Ваноти (Greg. *Nys. Ep.* XX, 13). Пошто је у општим цртама приказао структуру и изглед храма кога је саградио његов отац, Григорије Назијански додаје да се неће усредсредити детаљније на предочавање свих његових делова, јер „како се може укратко описати оно што је коштало толико времена, мукотрног рада и вештине?“ (Greg. *Naz. Or.* XVIII, 39) Претходно је у овој погребној беседи изложен проблем избора између различитих дела која је за време свог живота учинио покојник, с обзиром да се чини да једна друга надмашују. Опис александријског Серапеума код Афтонија се завршава следећим речима: „Ако је наш опис у нечему и мањкав, наше дивљење нека буде достојна знамена. Ствари које нису могле бити описане изостављене су.“ (Aphthon. *Progym.* XII, 41). Према томе, овај мотив се проналази у приказима објеката и политеистичке и хришћанске религиозности.

О грађевинама је текст у коме је у целокупној историји писања о градитељским остварењима вероватно највише пута употребљен топос неизрецивости. Када се у виду има Цариград и његова ужа околина, више архитектонских дела је преломљено кроз такву призму, попут Св. Теодоте у предграђу Хебдом или Св. Трифуна у кварту Пеларг. Међу њима су, нимало случајно, и Св. Софија у њеној „неисказивој лепоти“ (Proc. *De aed.* I, 1, 28) и Царска палата коју је „тешко описати речима“ (I, 10, 10). Ван престонице, на пример, Богородичин храм у Антиохији и подигнуте објекте у Јустинијани Прими „немогуће је изразити речима“ (II, 10, 24; IV, I, 23). Укупан попис на такав начин означених грађевина се ту, наравно, не завршава.

Таква врста приступа према Св. Софији се проналази и код Евагрија и Павла Силенцијарија. За аутора *Црквене повести* она „надмашује моћ говора“ (Evag. *HE*, IV, 31), док песник њеног *Описа* на једном месту износи исти суд у конвергенцији са похвалом Јустинијану: „Јер ипак сви знамо да никада ниједан говор не би могао да се мери са делима цара, и да је од тих дела највеће изградња овог храма“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 108–111). Према томе, цариградска катедрала није само здање које је у антици добило више описа од свих других, већ је на њој и највећи број пута примењен топос неизрецивости. Више естетских одлика грађевина допринело је посезању аутора за њим, од њихове лепоте до величине.

Топос сјаја. Наредни топос везан је за исказивање блиставости архитектонских дела. Први пут се код Хомера у архитектонским екфрасама појављује мотив сунца и месеца. Са њим у вези на два места у *Одисеји* наведен је исти стих. И Менелајева и Алкинојева палата сјаје „као сунчеви или месечеви зраци“ (*Od.* IV, 84; VII, 45). Како се

сознаје из *Јеврејског рата*, услед преламања сунчеве светлости, масивне златне оплате на спољним зидовима Јерусалимског храма сијају јаким интензитетом. Филострат пише да је Аполоније из Тијане видео храм у Таксилу чијег је злата сјај „попут сунчевих зрака“ (Philost. *Vit. Apoll.* II, 24). По једној Еусевијевој слици, блиставост крова Константиновог маузолеја снажно рефлектује зраке сунца у даљину. Са друге стране, мотив о коме је реч се проналази и у књижевности латинског језика. У *Гајевима* Виолентилин дом у Риму се упоређује са сјајем звезда. Апулеј предочава Аморову палату у злату која својим блистањем може да замени сунце. Хомерски мотив ће претрајати и до самог краја античке епохе. Код Нона вишебојни сјај мермера Стафиловог двора у Асирији је „као тонови сунца и његови одсјаји у месецу“ (Non. *Dionys.* XVIII, 71–72). У својим површинама, исти материјал на појединим деловима амвона Св. Софије „понекад се чини финијим, попут светлости која обавија рогове младог месеца“, док су његови позлаћени капители „слични високим врховима које златни сунчев диск погађа својим стрелама“ (Paul. Silent. *Desc. amb. S. Soph.* 101–102; 188–190). Јасно се види да до међуодношења природних извора светлости и грађевина превасходно долази услед употребљеног камена и злата.

Блиставост грађевина, или њихових делова, приказивана је и без изричитог спомињања небеских тела. Код Валерија Флака истакнут је сјај Ејетове палате у Колхиди. Павлинову цркву у Тиру одликује блистава лепота, а Григорије Ниски пише о Аделфијевој вили у Ваноти која сјаји из далека. Клаудијанов опис Церерине палате на Сицилији започиње као и Флакова архитектонска екфраса. Исти песник, предочавајући Венерин дом, гради слику њеног зеленог блистања услед шуме којом је окружена. Никентијева вила покрај Трира, по Венантију Фортунату, сјаји са планинског врха.

При томе, у описима је такође на бројним местима примећено да овај визуелни ефекат остављају и појединачни делови здања. У Хомеровим стиховима се наилази на блиставе зидове Менелајевог двора у Спарти. Такве су и сводне греде Иродове палате у Јерусалиму. Бљештави су и по Стацију бачвасти сводови купатила Клаудија Етруска. И амбулаторијум и улазна врата цркве Григорија Старијег у Назијансу одају такав утисак. Павлин из Ноле говори о блиставој фасади своје нове базилике у Ћимитилеу. Сидонијева купатила на поседу Авитакум имају врх који блиста. Нови кров базилике Св. Винсента на Гарони „сија“ (Ven. Fort. *Carm.* I, 8, 18). Колико год било конвенционално, истицање луминозног квалитета грађевина јесте један од главних поступака којима се производи и постиже реторски утисак живописности описā.

Посебно је потцртаван тај квалитет када се имају у виду одређени материјали. Један од њих је камен, превасходно мермер. У *Грађанском рату* Клеопатрина палата у Александрији блиста у њему. Описујући Етрускова купатила, Марцијал говори о том ефекту кога изазива парски, а Стације египатски. У вили Манилија Вописка у Тиволију сијају различите врсте овог камена. Пишући о својој у Тифернуму, Плиније Млађи истиче његов сјај у једној од одаја. У Еусевијевим очима њега одају и мермерни под тирске базилике и више врста тог материјала у оквиру Константиновог маузолеја у Цариграду. У Либанијевим беседама антиохијски Нимфеум краси сјај мермера од кога је изграђен, а њега одају и стубови Аполоновог храма у Дафни. Под у мермеру дворишног простора између Павлинових базилика у Ноли такође је блистав. У опису виле Понтија Леонтија спомињу се каристски и парски који блистају. И Нон посеже за овим устаљеним мотивом, истичући у *Парафрази* камен од кога су направљени стубови који означавају Јерусалим, а у свом епу онај од кога је изграђен Стафилов двор у Асирији. Према Хорикију, стубови атријума и апсида Св. Стефана у Гази такође сјаје у мермеру од кога су начињени. Прокопије унутар Св. Софије указује на његову

луминозност у комбинацији са златом, док је у једном одељку Павла Силенцијарија дат каталог мермера – употребљених за израду њених зидова и пода – у коме на више места искрсава утисак или учинак о коме је реч. Поред камена, и племенити метали пружали су надахнуће за такав описивачки поступак.

Катул приказује ентеријер Пелејевог двора у Фарсали којим преовладава сјај злата и сребра. Јосиф бележи да око унутрашњих врата Иродовог храма сија злато. Код Овидија се затим у њиховој блиставости проналазе два метала из Катуловог описа. Позлаћене греде Виолентириног дома такође блистају. Златни зидови топотетичке Аморове палате изазивају исти ефекат. Лукијан бележи да унутрашњост Атаргатиног храма у Хијераполису сија у злату, укључујући и свод њиме пресвучен. Такав је случај и са базиликом Св. Гроба у Јерусалиму. Коначно, Божји двор кога песнички гради Венатније Фортунат блиста у истом материјалу. Ту се не окончавају класификовање и навођење материјала које одликује луминозност, јер постоји још један учестао у архитектонским описима.

Грађевине касноантичких екфраса заиста обилују инкорпорираним драгим камењем. Њихови аутори, укупно, у настојању да превазиђу своје класичне узор, усредсређивали су се на ефекте као што су одсјај, светло-тамно и оптичка илузија, чиме је постизана снажна визуелна појавност описаних објеката.²⁸⁶ Блистави зидови Пруденцијевог храма Мудрости укључују дванаест врста гема. У *Епу о Дионису* Електрину палату на Самотраци такође краси њихов сјај. Други опис грађевине из овог Ноновог дела у односу на претходни доноси варијацију кроз амплификацију и каталог драгог камења чије сијање ствара утисак јаке вишебојности призора. Венерин дом у Сидонијевом епиталамију одликују блистави топаз у оквиру врата и смарагди у унутрашњости до које воде. Венантије Фортунат преузима мотив улаза украшеног гемама, и у његовој верзији праг у сардониксу „цвета“ светлошћу (Ven. Fort. *Carm.* VIII, 4, 19). Три врсте материјала, дакле, у којима је учавана и све више увећавана моћ одсјаја јесу камен, племенити метали и геме.

На крају, блиставост грађевина истакнута је или хиперболизована до те мере да оне услед своје појавности нису могле јасно да се виде. Златне површине спољашњости Јерусалимског храма на такав начин су рефлектовале сунчеву светлост, те они „који су се напрезали да је виде били су принуђени да скрену поглед“ (Flav. Jos. *BJ*, V, 222). Константиново гробно место споља је одашиљало онима који га посматрају „заслепљујућу“ светлост (Eus. *Vit. Const.* IV, 58). Њу је емитовала и златна декорација горњих конструкција Св. Софије – „неиздржив“ сјај (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 668–672). Штавише, направљено је поређење са сунцем које се гледа у подне.

Топос јединствености. Мотив о коме је сада реч присутан је и у списима који садрже архитектонске описе. Већ се на више места проналази код Херодота. Одаје надземног дела „Лавиринта“ „превазилазе сва људска дела“ (Hdt. II, 148, 6). Даље у *Историји*, пропилеји храма богиње Неитх у Саису су изузетни, „далеко надмашујући све висином и величином, као и огромношћу и квалитетом камених блокова“ (II, 15, 1). Потом се овај топос проналази такође у делима са периегетском и историографском тематиком.

Чест је у списима Јосифа Флавија. У *Јеврејском рату*, током периегесе кроз Јерусалим, за куле најстаријих градских зидина Хипик, Фасаел и Маријам, које је саградио Ирод, речено је да се „по њиховој величини, лепоти и чврстини истичу изнад

²⁸⁶ A. Alvar Ezquerro, „Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria“, *Emerita*, 60, 1992, стр. 1–20.

свих на свету“ (Flav. Jos. *VJ* V 161). У осврту на новоизграђену палату за истог краља, која се протезала испод побројаних торњева, примећено је да „по раскоши и опремљености ниједна друга грађевина није је превазишла“ (V, 177). Овај резиденцијални комплекс у северозападном углу Горњег града одликовале су велике гозбене дворане, гостинске собе, бројне одаје различитих облика са намештајем у злату и сребру, ретке врсте камена и посебно су истакнути њени сводови, због величине греда које их чине и њихове декорације. Више кружних тремова су се простирали изван ње и сваки је имао колонаде различитог реда, а дворишта која су чинили красило је зеленило. Кроз дрвеће су се протезала шеталишта и уз њих канали и базени. Довољни разлози за њену изузетност.

Са друге стране, у *Јеврејским старинама* је забележено да спољашње двориште главног јерусалимског светилишта има огромне тремове и да су они допринели да је Ирод украсио храм као нико други пре њега. Међутим, зид који опасује читав комплекс јесте „највеће дело за које су људи чули“ (XV, 396). Нарочито је упечатљива његова источна страна, која се везује са Соломона. При томе, Краљева базилика, која се налазила на јужном ободу простора Јерусалимског храма, јесте „дело вредније помена од свих под сунцем“ (Flav. Jos. *AJ* XV, 412).

„Не можеш да видиш други храм божанскији од овога међу људима“, сматра Дионисије Периегета за Сераписово светилиште у Александрији (Dion. *Perieg. Desc. orb. terr.* 256–257). Зевсов храм у Кизику је „највећи од свих“ (Ael. Arist. *Or.* XVII, 20). Да овај топос није искључиво примењиван за оцене архитектонских објеката, већ и за градске целине, показују више дела. За Хераклида Атина је место „најлепше у настањеном свету“ (*FHG* II, 59, F 1). Аристидова *Монодија за Смирну* завршава се судом да се ради о граду од свих „најпријатнијем“ (Ael. Arist. *Or.* XIX, 10). У односу на Антиохију Либаније сматра да „да нема ниједног другог постојећег који је толико велик и има тако добар положај“ (Lib. *Or.* XI, 196), док за Никомедију каже да је „најлепши од свих градова“ (Lib. *Or.* XLI, 17).

У Еусевијевом делу потом се појављује описивачки поступак којим се Јосиф обилато служи када приступа појединачним грађевинама. Златни октагон у Антиохији је црква „јединствена по својој величини и лепоти“ (Eus. *Laud. Const.* IX, 15; *Vit. Const.* III, 50). Судићи по *Беседи у славу Антиохије*, Диоклецијанова палата у граду на Оронту „у погледу лепоте нигде није превазиђена, а, ако поредимо величину, неоспорно побеђује све друге“ (Liban. *Or.* XI, 207). Када Григорије Богослов говори о цркви коју је подигао његов отац у Назијансу, изнеће мишљење да је она дело које „по величини превазилази многа друга, а по лепоти скоро све“ (Greg. Naz. *Or.* XVIII, 39). Напокон, код Евагрија Св. Софија је означена као „неупоредиво велика грађевина, каква никада раније није била забележена“, док су одмах у наставку Св. Апостоли у истом граду окарактерисани као дело „које вољно не даје првенство било којем другом здању“ (Evag. *HE* IV, 31). Цариградска катедрала је „храм најлепши од свих“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 105; *Desc. amb. S. Soph.* 2). Два основна естетска квалитета грађевина на основу којих су проглашаване за изузетне су, дакле, њихова лепота и величина.

Топос додиривања неба. У античкој књижевности и реторици постојали су стални епитети приписивани грађевинама и њиховим одређеним деловима. „Висока“ палата, храм – или, метонимијом, „кров“ за читав објекат – и исти такви стубови, проналазе се већ у првим еповима написаним на грчком и латинском језику. Таква здања уопште су везивана за личности од угледа и високог друштвеног положаја, а испочетка су припадала краљевским и херојско-митолошким фигурама, попут Менелаја, Алкиноја, Дидоне и Латина. Међутим, током развоја екфраса у дијахронијској перспективи

учврстио се један описивачки поступак или мотив којим се покушава означити висина архитектонских објеката, далеко екстремнији од њихових простих атрибутских одређења.

Ради се о топосу додиривања неба. Еусевије говори да Павлинова базилика у Тиру својом висином „достиге небо“ (Eus. *HE* X, 4, 43). Нимфеум у Старом граду Антиохије је „висок као небеса“ (Lib. *Or.* XI, 202). Код Аусонија при опису Бордоа истичу се куле градских зидова чији врхови пробадају „високе облаке“ (Aus. *Ord. urb. nob.* VII, 13–14). У *Парафрази јеванђеља по Јовану* Нон гради сцену у оквиру које се Исус успиње до Јерусалима, „тамо где је храм близу небеса“ (Nonn. *Par.* V, 1). Планина на чијем врху је смештен посед Понтија Леонтија „продире у небо“ (Sid. *Apoll. Carm.* XXII, 115), док се катедрала Св. Петра и Павла у Нанту, коју је у време Венантија Фортуната обновио епископ Феликс, „уздиже до звезда“ (Ven. *Fort. Carm.* III, 7, 44). Почетак писаног установљавања овог топоса извесно се налази у јеврејском предању, у *Књизи постања* где се говори о подизању куле у Вавилонији до тада незамисливе висине, „којој ће врх бити до неба“ (1 Мој. 11: 4). Он је несумњиво сличан мотиву поређења грађевине и планине, о коме ће ускоро бити речи, јер се у оба потенцира висина објекта, али је од њега духовнијег тона, нарочито код хришћанских аутора.

Топос мора. Антички аутори прибегавали су хидролошким метафорама када су описивали грађевине. Стације говори о „таласастом“ мермеру из Кариста (Stat. *Silv.* I, 5, 34). Тим атрибутом указано је да његове вене подсећају на таласе који се нижу један за другим. Павле Силенцијарије ће више векова касније поновити овај мотив када буде описивао исти материјал, истичући „таласасте вене“ каријског (Paul. *Silent. Desc. S. Soph.* 629). У међувремену, сликовити говор са мотивом мора потпуно се ће се, између осталих, на креативан начин развити у разним правцима.

Под утицајем епидеиктике и уопште образовног система у коме је реторика имала висок положај, у предочавању изгледа архитектонских објеката током антике јављаће се све израженија моћ уобразиље и јача тенденција да се у њима уочи оно што се дословно не види.²⁸⁷ За свод цркве Св. Гроба у Јерусалиму речено је да се шири „као пучина“ (Eus. *Vit. Const.* III, 362). Говорећи о плану Старог града Антиохије, Либаније варира овај мотив када примећује: „Колонаде наликују рекама које теку до велике даљине, а улице као потоци који из њих проистичу.“ (Liban. *Or.* XI, 201) И таваница базилике Св. Феликса у Ноли, по Павлиновим стиховима, оставља утисак таласања. У *Раздору душе* смарагди на храму Мудрости одашиљају таласе који се непрестано мењају, док се на другом месту из Пруденција – при осврту на крстионицу цркве Св. Петра у Риму – прави однос између тока воде и таванице те грађевине, путем одсликавања друге у првом – „поверовао би да се свод креће таласима“ (Prud. *Peristeph.* XII, 42). Павле Силенцијарије гради једну песничку слику амвона и солее што води до њега, према којој они подсећају на полуострво, „земљу запљускивану таласима“, и земљоуз „усред мора“ спојен са копном, односно олтарским простором (Paul. *Silent. Desc. amb. S. Soph.* 232–239). Стога, под цркве Св. Софије приказан је као морска површина. На крају, свод нантске катедрале делује „као талас мора“ (Ven. *Fort.* III, 7, 40). Равне и велике површине, водоравно постављене, било подова или сводова хришћанских базилика, пружају идеално полазиште за њихово поређење са морским пространством.

Топос снега. Није редак поступак да се грађа од које су начињени архитектонски објекти пореди са снегом. При опису Етрускових купатила у Риму спомиње се „снежни“ мермер (Stat. *Silv.* I, V, 39). Јосиф Флавије предочава Јерусалимски храм као „планину

²⁸⁷ J. Onians, „Abstraction and Imagination in Late Antiquity“, *Art History*, 3, 1980, стр. 1–24.

прекривену снегом“ (Flav. Jos. *BJ* V, 223), јер се ономе ко му прилази, поред златне, издалека указује и веома бела боја камена од кога је направљен. Стубови дворишног простора између две ноланске базилике су „бели попут снега“ (Paul. Nol. *Carm.* XXVIII, 30). Недуго затим, проналази се веома сличан мотив у регистру грчког језика. Колонаде атријума цркве Св. Стефана у Гази сјаје „беље од снега“ (Chor. *Laud. Marc.* II, 31), што је једна хомерска синтагма коју на том месту креативно употребљава Хорикије. Напокон, у једном одељку Павла Силенцијарија – који започиње призивањем Хомера и у коме се говори о мермеру употребљеном унутар цариградске катедрале – запажа се да у тесалском постоји „нешто слично белини снега“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 645–646). У сваком случају, приликом свих наведених примера колорит камена, углавном мермера, непосредно је повезан са визуелним утиском кога одаје снежна материја.

Топос шуме. Приликом приказа утврђене виле Понтија Леонтија примећено је да њен атријум наличи „густој шуми камених стубова“ (Sid. Apoll. *Carm.* XXII, 206). Сидонијев савременик, епископ Патијен, подигао је цркву у Лиону за коју је галоримски песник израдио стихове за један од натписа у њој. Међу њима се проналази да њену унутрашњост чини „камена шума стубова“ (Sid. Apoll. *Ep.* II, 10, 4). Од ког материјала су начињени није прецизирано, али јесте поменуто да су они у оквиру њеног атријума са три трема (*porticus triplex*) направљени од аквитанског мермера. Са друге стране, у погледу колонија између потпуколног простора и бочних бродова Св. Софије, Павле Силенцијарије запажа да су стубови који их чине боје „као шуме са блиставим цветовима“ (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 549–550). Чињеница је да камени стубови воде порекло од дебала и да подсећају на стабла високог и витког дрвећа. Зелена боја оних о којима се говори у последњем случају – у питању је *verde antico* – свакако, натуралистички посматрано, иде одлучно у прилог песниковом сликовитом изразу.

Топос пољане. Већ је назначено присуство флоралне тематике у архитектонским екфрасама, а са њом су метонимијски повезани и мотиви траве и ливаде. У једној од одаја виле Полија Феликса крај Сорента, која надмашује све остале, лаконски мермер „се зелени подражавајући траву која се савија на стенама“ (Stat. *Silv.* II, 2, 91). Стацијевским надахнућем, при приказивању стубова Леонтијевих купатила на Дордоњи уочава се мермер на коме се шире „вене попут пролећне траве“ (Sid. Apoll. *Carm.* XXII, 139). Топотеза храма Мудрости укључује стихове у којима се говори о „пољанама смарагда са травом пролећа“ (Prud. *Pysch.* 862–863). Пруденцијев приказ базилике Св. Павла у Риму на сажет начин, поред спомињања таванице у злату која почива на четири колоније од парског мермера, истиче површине њених лукова, „пољане које блистају пролећним цвећем“ (Prud. *Peristeph.* XII, 53–54). Декорација Патијенове цркве у Лиону јесте и „зелена као ливада у цвату“ (Sid. Apoll. *Ep.* II, 10, 4). Према томе, Сидонијев израз је комбинација претходно наведених Пруденцијевих.

За Прокопија унутрашњост Св. Софије оставља следећи утисак: „Неко би могао да помисли да се затекао на ливади у пуном цвату.“ (Proc. *De aed.* I, 1, 59). При описивању истог храма примећено је да су стубови изнад две источне екседре „сјајни цветови зеленог тесалског мермера“ и славе се „мермерне ливаде“ које се простиру његовим површинама (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 368; 618). Стубови амвона су „цветови мермера“, бели љиљани измешани са пупољцима руже и латицама анемоне, а *verde antico* солее „нуди очима мермерну пољану у својој очаравајућој лепоти“ (Paul. Silent. *Desc. amb. S. Soph.* 140–142; 256–257). С обзиром да је за њих коришћен *pavonazzetto*, прелаз од беле ка пурпурној потпуно је одговарајући, поред тога што је песнички ефектан. Чини се да је један разлог аналогije стуба са цветом миметичке природе. Наиме, осовина носача личи на петелку, а његов капител на круницу са латицама.

Колико је утемељен такав песнички поступак сведочи и чињеница да су мотиви ливаде и цвета најчешће примењивани при приступању материјалима зелене боје.²⁸⁸

Топос планине. Након слике шуме и пољане – уопште гледано, ботаничке метафорике – треба поменути да је учестало и поређење са планином. У осврту на Јосифов опис Јерусалимског храма у односу на снег, наведено је да та грађевина подсећа на природни објекат о коме је сада реч. Елије Аристид казује да храм у Кизику због своје величине стоји „уместо планина“ и да као такав помаже у оријентисању морнарима (Ael. Arist. *Or.* XVII, 17). За ступце на које се ослања купола Св. Софије Прокопије примећује: „Када их види, неко би помислио да се ради о планинским врховима.“ (Proc. *De aed.* I, 1, 38) Никентијева утврђена вила код Трира је као „планина постављена на планину“ (Ven. Fort. *Carm.* III, 12, 22), а Феликсова катедра у Нанту због торња са луковима који се успиње високо изгледа „као планина која се завршава врхом“ (Ven. Fort. *Carm.* VIII, 3, 34). У сва четири случаја – очито је – физичка величина објеката и, посебно, њихова висина и масивност оно је што буди ову асоцијацију. Ради се о одликама које подстичу и друге наведене топосе.

* * *

Топоси присутни у делима у којима су описиване грађевине односе се на посматрача (здивљеност, немогућност усредсређивања погледа, неизрецивост) и на предмет његовог погледа (чудесност, сјај, јединственост, додиривање неба, наликовање на природу). Начело таквог класификовања одбрањиво је, али граница између те две стране ни у ком случају није апсолутна и ригидно постављена. Чврст доказ њиховог недопуњавања представља првонаведени топос, јер оно што је чудесно као свој одговор изазива дивљење. Са друге стране, утисак да одређено здање достиже небески свод – поред претпоставке његове, објективно гледано, приличне висине – јесте и ауторска импресија или инвенција.

По себи, ови учестали књижевно-реторски мотиви нису увек довољан или поуздан извор сазнања о предмету који се проучава (окарактерисати изглед одређене грађевине искључиво као неописив, без икаквог додатка, значи ништа конкретно о њој не рећи, означити одређени објекат као најлепши тек је субјективан суд, а као највећи или непревазиђен прилично произвољан). Ипак, њихово коришћење при предочавању градитељских остварења знаковито је, не само зато што их портретишу и приближавају, већ и због тога што откривају како су се посматрала. Другим речима, они пластично показују како су припадници образованих елита током дугог периода опажали и доживљавали грађевине у себи и својој околини.

²⁸⁸ Поред већ ученог утицаја реторског образовања на подстицање моћи уобразиље ауторā екфраса, у оквиру предочавања унутрашњег изгледа византијских цркава поистовећивање мермерних површина са пољаном и сличним или пратећим примерима који долазе из света природе задобиће и симболичку димензију. Доњи делови сакралних објеката, покривених и рађених у мермеру, указују на подручје земље и природе, а њихови виши елементи на небо, што би указивало на супротност и прелаз из физичког у духовно. Погледати: Н. Maguire, „The Realities of *Ekphrasis*“, *Byzantinoslavica*, 69/3, 2011, 7–19.

Архитекта и институција архитектуре у екфрасама и периегесама

Када се за предмет проучавања узме положај архитектуре у грчко-римској антици, једном од првих одлучних корака у историјско-институционалном развоју ове дисциплине, свакако треба рачунати на термилошке осцилације при њеном означавању, као и на већу неодређеност подручја њеног делокруга него што је то случај данас. Посао онога што је одређено термином „архитекта“ кретао се од градитељства, преко урбанистике до инжењерства. У сваком случају, дела у којима су описивана градитељска остварења у назначеном оквиру представљају збиља незаобилазано полазиште за сагледавање положаја архитектонске дисциплине у тренуцима њене снажне афирмације, далеко од апсолутне, али испољене како подизањем канонских здања и спроведеним парадигматичним просторним уређењима, тако и њеним позиционирањем и вредновањем унутар друштава у којима се постепено конституисала, али и разграђивала.

У сачуваним списима ефрастичке и периегетске тематике неретко се обрађала посебна пажња и на саме архитекте. У њима је забележено мноштво имена чланова ове професионалне заједнице. О њеном друштвеном положају и вредности сведочи и податак да се за личности које су обављале највише државне функције, као што су Агрипа, Хадријан или Јустинијан, везивало упражњавање или склоност ка ономе што је рудиментарно сматрано уметношћу градње. Поред појединачних аутора који су били историјске личности, корпус о коме је реч доноси и оне који им претходе тако што долазе из сфере митологије.

При екфрасама фиктивних грађевина у епизи учестало се појављује Хефест, односно Вулкан. Он је на тим местима добио и потврдио свој статус протоархитекте. Од свих митолошких спегова који садрже архитектонске описе, његова фигура једино је одсутна у стиховима *Енеиде* који су посвећени приказивању грађевина. Већ код Хомера се његова дела проналазе у оквиру Алкинојевог двора. Аполоније Рођанин преузима тај мотив при предочавању Ејетове палате под Кавказом. Са Овидијем улази у екфрасе римске књижевности и гради Хелијеву палату на небу. Творац је барем врата Ејетовог двора код Валерија Флака, док у Стацијевој *Тебаиди* гради Марсову палату у Тракији. Затим се у *Отмици Прозерпине* варира тада већ устаљени мотив поетских описа и, уместо Вулкана, Церерин дом на Сицилији праве његови помоћници, киклопи Пирагмон и Стероп. У *Епу о Дионису* исти бог је саградио Електрину палату и украсио је уметничким делима.

Под непосредним утицајем епског песништва, мотив Вулкана као градитеља замишљених здања продрео је у подручје епиталамија. Код Клаудијана, Венерина палата на Кипру његово је дело. На трагу свог претходника и узора, Сидоније Аполинар приказује двор богиње љубави као дело Вулкана, изведено уз помоћ Пирагмона. Из датог низа се види да се ради о једном од најприсутнијих мотива у описима фиктивних архитектонских објеката, који као такав снажно и одлучно указује на њихову међусобну ослоњеност, на преузимања која су једни од других вршили песници у заиста дугом временском периоду. Знаковит је податак да су све те грађевине у целисти, или неки њихови делови, израђени у металу. Као што је познато, у питању је бог чија је вештина била његово обрађивање. При изради побројаних палата употребљени су злато, сребро

и гвожђе, али и легуре металā – бронза и челик. Означаван је и као Лемњанин, по острву на коме је волео да борави и ради.²⁸⁹ Са друге стране, и киклопи су сматрани за градитеље. Подизање бедема микенских градова њима се приписивало, те се одатле њихово присуство показује као разложно. Оно што је овде, ипак, најважнији закључак јесте да су грчки и латински песници под велом митолошких личности и превасходно једног бога на посредан начин указали на важност која је придавана ствараоцу грађевина. На тај начин одали су му поштовање на универзалан начин, кроз митске слике, која пак као такве нису апсолутно одсечене од света који их је изродио и обликовао.

У периегетским делима помињу се и други митски градитељи архитектонских објеката, паралелно уз оне који су стварно постојали. Ради се о Агамеду и Трофонију, славним по подизању грађевина и за богове и за људски род, прецизније, владаре. У *Опису Хеладе* наводи се да су били браћа. Паусанија бележи да је чуо да су, користећи дебла храстовине, начинили древни храм Посејдона Хипијског код Мантинеје, а да је на месту њега Хадријан саградио нови. Аутори су и Амфитрионове куће са Алкменином одајом у Теби, чије су рушевине „још увек јасно видљиве“ (Paus. IX, 11, 1) и на којој у то време постоји натпис на коме се налазе њихова имена.

Дело тих архитеката је – Паусанија тврди да је чуо – и Аполонов храм у Делфима. Тачније, његова четврта верзија. Био је саграђен од камена и страдао је у пожару средином шестог века пре н. е. Периегети су рекли да је претходни био начињен од бронзе, али је додао да му није убедљив податак да га је подигао Хефест. И у *Географији* је споменуто да су Агамед и Трофоније радили у Делфима, те се ово место из Страбона да повезати са Паусанијиним редовима.²⁹⁰ У *Опису Хеладе* је изложена прича о Хирејевој ризници у Беотији, богатој златом и сребром – њихово дело – а која у великој мери подсећа на одељак *Историје* у коме се говори о Рампсинитовом тезауру у коме је тај краљ похранио огромне количине сребра.²⁹¹ Невезано да ли је у питању утицај египатске митологије, или Херодотово преношење и читавање грчке традиције у инострану културу, Паусанијин *λόγος* свакако сведочи о довитљивости двоје митских архитеката. Чини се да је и њих разложно посматрати као снажну префигурацију људских твораца грађевина.

На основу сачуваних и познатих извора, реч *ἀρχιτέκτων* први пут се појављује управо код Херодота. У његовом делу се проналази на више места. Оно врло вероватно доноси и прва забележена имена грчких архитеката за које се пре да препоставити да су стварно постојали, да нису производ маште.²⁹² Рек је саградио Херајон на Саму, „највећи од свих храмова које смо видели“ (Hdt. III, 60, 4). Са истог острва, Мандрокле је творац

²⁸⁹ „Лемно, кршевита земља Хефестова“ (Dion. Perieg. *Desc. orb. terr.* 522). У питању је вулканско острво у Егејском мору које је од давнина било важан центар металургије и Хефестовог култа. Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1987², стр. 478–480.

²⁹⁰ Уп. Strab. IX, 3, 9. и Paus. IX, 37, 5; X, 5, 13.

²⁹¹ Р. Bonnechere, „La personnalité mythologique de Trophonios“, *Revue de l'histoire des religions*, 216, 1999, стр. 275–278.

²⁹² На сачуваним натписима најраније помињање термина *ἀρχιτέκτων* везује се за последње деценије петог века пре н. е., дакле, недуго пошто је Херодот завршио писање свог дела. Приближно у време када историчар ради на њему, забележено је у камену и име једног архитекте у Атини. Оно што је такође видљиво из епиграфских извора је податак да су архитектама градске заједнице посвећивале почасне декрете. Погледати: М.-С. Hellmann, „Les signatures d'architectes en langue grecque: essai de mise au point“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 104, 1994, стр. 151–178.

моста на Босфору за потребе персијске војске и њен прелазак у Европу. Оба пута, и не само ту, употребљен је наведени термин којим је означена професија о којој је реч.

У периегетској традицији – тачније говорећи, у грчкој, јер латинска култура није изнедрила такву – наставиће се оно што је започето у *Историји*. Скоро сва имена архитеката у Страбоновом обимном делу односе се на ауторе који су пореклом Грци. Од атичког полуострва, преко малоазијске до северноафричке обале. Једини изузетак у њиховом низу је присуство једног римског, који се од свих први затиче. У прегледу Кампање, речено је да је архитекта Кокеј, под Агрипиним вођством, направио тунеле који су спајали језеро Аверно и Куму, као и Поцуоли и Напуљ.

Са друге стране, током описа Атике забележено је да је Иктин саградио Телестерион у Елеусини и Партенон у Атини, а у истом поглављу, у осврту на Пиреј, да је Филон творац зграде арсенала у тој луци. У Хриси Троадској Скопас са Пара је направио храм Аполона Сминтијског. Херсифрон први Артемидин храм у Ефесу. Како је овај објекат страдао у пожару, у Страбоново време на његовом месту је стајао нови, дело Хирократа, исте особе која је била урбанист Александрије.²⁹³ Последњи део *Географије*, који захвата Африку, доноси име још једног архитекте. На почетку вођења кроз град на ушћу Нила, Страбон истиче да је светионик на Фару подигао Сострат са Книда.²⁹⁴ Овакав несразмер не треба пуно да изненади, не само због Страбонове припадности грчкој култури и датума настанка његовог дела – који се поклапа са временом када је Рим тек прелазео у империју – него и због релативно високе позиције коју је архитектонска професија већ дуго имала унутар грчке цивилизације.

И у *Опису Хеладе* се проналазе бројна места у којима се помињу архитекте. Оно што је приметно је да се њихова имена спомињу скоро искључиво у току кретања кроз историјске регије пелопонеског полуострва, превасходно у Елиди, док постоји само један изузетак у односу на друге делове континенталне Грчке које обухвата периегетин итинерариј. У том правцу, упадљиво је њихово одсуство у вођењу кроз Атину, парадигму и узор архитектонских достигнућа.

Унутар Пелопонеза, Еуполем је направио Херин храм у Аргу, а Поликлет позориште у Епидауру. У Спарти, Теодор са Сама творац је Ескијаде, у којој је и у Паусанијино доба заседала скупштина. На истом полуострву, храм Зевса Олимпијског саградио је Либон, архитекта који и сам долази из тог краја. У погледу светилишта у Олимпији именовано је још архитеката. Уз Алтис се налази Агнаптов трем, који носи назив по свом аутору, као и Епидамнијска ризница, коју је подигао архитекта Пир са своја два сина. При почетку осврта на Херајон, Паусанија износи једну упутну примедбу: „Не спомињу ко је био *ἀρχιτέκτων* храма.“ (Paus. X, 16, 1) Иако није сачувано његово име, сама чињеница да тај податак за писца *Описа Хеладе* јесте предмет пажње и занимања сведочи о тадашњем поштовању институције ауторства грађевине. Иктин је саградио Аполонов храм у Басама и речено је – као што је то претходно учинио и Страбон – да је он и архитекта Партенона. Паусанија истиче лепоту пропорција месенијског храма и његовог мермера. Храм Атене Алеје у Тегеји дело је Скопаса са Пара, који се такође спомиње у *Географији*. За ову грађевину је примећено да од ње нема веће на Пелопонезу и да су код ње примећена сва три класична реда стубова. Аполонов

²⁹³ Из античких извора познат и као Динократ. М. L. Clarke, „The Architects of Greece and Rome“, *Architectural History*, 6, 1963, стр. 13 и 21 (н. 40).

²⁹⁴ Архитекта, „пријатељ краљева“, самосвесно је оставио записано и своје име унутар подигнутог објекта. Уп. Strab. XVII, 1, 6. и Luc. *Hist. conscr.* 62.

храм у Делфима подигао је Спинтар из Коринта. Овај податак изнесен је током приказивања тог фокидског светилишта.

Друга каснија дела историографске тематике на грчком језику у којима су описане грађевине такође садрже термин о коме је реч. У том правцу, у себе увлаче и јеврејску старозаветну традицију. У *Јудејским старинама*, Јосиф пише да су *ἀρχιτέκτονες* Шатора сусрета Веселеил и Елијав, док Еусевије, као да је на његовом трагу, потом у *Историји цркве* каже да је Павлин, *ἀρχιτέκτων* базилике у Тиру, „нови Веселеил“ (Eus. Hist. Eccl. X, 4, 3). На основу овог исказа проистичу битна питања – зар творац грађевине није архитекта, или пре изнад њега у чину осмишљавања и градње по протоколу стоји неко други, било да се ради о колективној или појединачној особи? У сваком случају, Еусевијева беседа, унутар које је дата екфраса тирске цркве као њен главни део, доноси један другачији приступ представљања објекта, који се не проналази претходно код Херодота, Страбона, Јосифа и Паусаније.

У питању је панегирички циљ. Међутим, не било какав, већ строго профилисан и усмерен на наручиоца или власника одређеног архитектонског објекта, неvezано да ли је он аутор описа или не. Другим речима, у таквој врсти описивања, фигура архитекте нужно мора да заврши у другом плану. Хваљењем грађевине кроз екфрасу у ствари се слави онај ко стоји иза ње и кога она на одређени начин изражава у простору.²⁹⁵ Речено је да је енкомиј граду или конкретном градитељском остварењу рађен на основу модела похвале личности. Оно што треба додати јесте да између те две реторске подврсте не постоји тек однос аналогичности, већ да је веза између њих много дубља и чвршћа управо из наведеног разлога. Сама личност се посредно прославља кроз похвалу архитектонском делу са којим је повезана или, још уже, кога поседује.

Аутори топографских екфраса некада су предочавали своје власништво, а у осталим случајевима туђе. Када Плиније Млађи и Сидоније Аполинар описују своје виле, а Павлин из Ноле базилике чији је творац, они на тај начин реторски ефектно портретишу себе. Са друге стране, вербалним предочавањем вила које нису његове, Стације указује на уметност живљења и статус њихових власника. Заједно са Марцијалом, исти песник приказивањем купатила Клаудија Етруска хвали укус и имућност њиховог мецене. Потом се ни у хришћанском регистру такав приступ не мења, већ се непосредно преузима. Григорије Ниски архитектонском екфрасом заправо хвали пријатеља који поседује вилу у којој је одсео. Бројне епиграмске песме Венантија Фортуната о вилама у ствари су панегирици бискупу Леонтију. Ни у погледу екфраса хришћанских светилишта нема разлике. По Еусевију, подизање достојне базилике доказ је врлине тирског епископа. Понекад је већ назив дела довољан да се уочи такав поступак. Обе Хорикијеве беседе у којима су предочене цркве у Гази обично носе наслов *Похвала Марсијану*. Ни у једној екфраси такве врсте није пропуштено да се наведе и

²⁹⁵ Такав поступак није примењиван само на историјске личности и грађевине које не припадају подручју књижевне фикције. Како показује преглед топотетичких описа грађевина, фасада палате персонификације сунца из *Метаморфоза* рефлектује појаву њеног власника. У *Тебаиди* изглед и туробно окружење Марсове палате одају карактер бога рата. Ако се име Хефеста, односно Вулкана, појављује уз такве песничке слике, његов положај са те тачке гледишта је од споредног значаја, јер је у жижи она или онај ко живи у таквим палатама. Исти је случај и на ширем плану, на равни колективитета. По једној Платоновј слици, Посејдоновом храм на Атлантиди – дело државе која је атинска супарница – има „варварски“ изглед, што је одлика која указује на нешто што се у њему не сматра грчким. Аристидов панегирик Зевсовом храму у Кизику, завршеном тек под Хадријаном, заправо је и похвала религиозности и политичкој оријентацији заједнице тог града.

прослави име личности која поседује одређени објекат или је наредила да се обнови или изгради.

Са такве тачке гледишта, истински *auctor* тих грађевинских остварења заправо није архитекта. Све оне дакако су производ неких стручњака, али њихова се имена ипак не спомињу.²⁹⁶ То одсуство се чини оправданим с обзиром на примарну сврху поменутих дела, али и на архитектуру институционалну подређеност. Једини чист изузетак у енкоммијастичком корпусу који се тиче грађевина је Лукијанова беседа *Хипија или о купатилу*, у којој се даје омаж њиховом творцу. Њоме је на врло моћан и упечатљив начин прослављен ум архитекте, „нашег чудесног Хипије“ (Luc. *Hipp.* 8), који влада добрим говорничким изразом и још боље „говори“ својим делима. Лукијан изражава дивљење према архитектонској професији – у оквиру које не се влада само теоријом, него се остварују и дела у складу са њом на практичном плану – али и према Хипијином познавању различитих вештина и дисциплина, од беседништва до геометрије, што је била нормативна одлика која се у антици захтевала од архитеката. Међутим, потребно је додати да ни овде није циљ по себи представљање једног градитељског остварења, колико показивање вештине његовог описивања и похвала особи која га је подигла.

Код Прокопија, у спису *О грађевинама* – чији извор уједно јесу и периегетски текстови јонске традиције и епидеиктичка реторика – забележена су имена не само Јустинијанових архитеката, иако она преовлађују скоро у потпуности. Нову грађевину Св. Софије подигли су Антемије из Трала и Исидор из Милета. У Дари је деловао Хриз из Александрије. Проширивање фортификационог система Зенобије, као и градњу цркава, јавних купатила, касарни и тремова у том сиријском граду извели су Јован из Цариграда и Исидор Млађи, нећак једног од твораца Св. Софије. Напокон, споменут је и Аполодор из Дамаска, као Трајанов *ἀρχιτέκτων* који је подигао мост преко Дунава.

Чињеница да се код Прокопија заиста спомињу и хвале архитекте не нарушава основни циљ његовог дела. У позадини вођења кроз градове обновљеног и пространог царства ипак преовлађује панегирик Јустинијану, коме се последично све одлучно потчињава. Текст је постављен на такав начин да архитекте заједно са царем врше сложене подухвате. Штавише, у тренуцима када се сусретну са инжењерском потешкоћом, коју је тешко решити, и западну у очај или их обузме забринутост, спровођењем Јустинијанових техничких упутстава превазилази се препрека. То је случај са решавањем проблема неиздрживог потиска куполе Св. Софије на њене ослонце и прављењем бране на Корди, која се претходно излила и погодила Дару. Цар својим знањем чудесно решава непланирано настале ситуације.

Исти приступ примењен је потом и код Павла Силенцијарија. Песник заиста истиче Антемија и Исидора, али свечани *Опис цркве Св. Софије* представља Јустинијана као њеног правог аутора. Он је „вођа“ царства који је поправио куполну конструкцију

²⁹⁶ У делима римских и латинских аутора који су градили екфрасе некада постојећих грађевина – тачније, код Марцијала, Плинија Млађег, Сидонија Аполинара и Венантија Фортуната – појављује се реч *architectus*, пандан наведеном грчком термину. Ипак, у њиховим описима се не помињу конкретне личности које су се бавиле уметношћу архитектуре. Додуше, код Сидонија у епистоларној екфраси његовог имања у Оверњу присутан је тај термин, али без даљег просопографског прецизирања. Он се највећи број пута проналази у писмима Плинија Млађег. Једно упућује архитекти по имену Мустије, у коме пише о обнови и проширивању Церериног светилишта у оквиру једног од његових поседа. У њему се назначује шта треба да се уради и дода, и даје се опис положаја светилишта с обзиром на његово природно окружење. При томе, изражава се и поштовање према Мустијевој струци и оставља слободним решење, јер „си навикнут вештином да превазилазиш препреке места“ (Pl. *Ep.* IX, 39, 9). У размени са Трајаном, као гувернер Битиније и Понта, 111. године тражи да му се пошаље један архитекта из Рима, али му цар одговара да они у престоницу најчешће долазе из грчких области.

(Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 277–278). Међутим, ни у тој песми, ни у *Опису амвона* није присутан Исидор Млађи, који је извршио претходно споменуто интервенцију 558. године, а при томе се у другонаведеној већ у првом стиху проналази цар. Тачније, отпочиње непосредним обраћањем њему. Систем патронаже и у оквиру њега зависни положај и писаца и архитеката од политичко-економских центара моћи, повезан са нормама панегиричке реторике империјалног доба, допринео је привилегованом истицању наручиоца и власника грађевина које се описују.

Ни у једној периегеси или екфраси се не помиње термин „архитектура“. Ни трага од *ἀρχιτεχτονική* и *ἀρχιτεκτονία*.²⁹⁷ Међутим, из тог одсуства не произлази да њени институционални обриси нису постојали у периоду када су настајали описи о којима је реч, да није била друштвена чињеница. Иако престиж или углед архитекте није увек био висок, и на грчком Истоку и на латинском Западу браћена је као интелектуална дисциплина.²⁹⁸ У корпусу истраживаних текстова појављују јој се само терминолошки и идејно сличне одреднице. Код Лукијана и Прокопија „механика“ или „инжењерство“ (*μηχανική*) (Luc. *Hipp.* 3) (Proc. *De aed.* I, 1, 24; II, 3, 7), код Хорикија „градитељство“ (*οἰκοδομία*) (Chor. *Laud. Marc.* I, 26), а код Павла Силенцијарија „градитељска уметност“ (*τέκτονι τέχνη*) (Paul. Silent. *Desc. S. Soph.* 282). У сваком случају, примедба да речи о којој се ради нема унутар дела у којима су пописивана и предочавана градитељска остварења ваља посматрати пре као куриозитет, јер тиме што у њима није пристуна не значи да оно што је њоме означено уопште није постојало у грчко-римском свету. У супротном, упало би се у грешку језичке иманенције.

Већ код Платона се јасно види да статус архитекте није сводив на положај физичког радника, већ је његова функција да управља њима, јер га одликује знање. Да је такво одређење претрајало до краја античке епохе сведочи и Прокопије, према коме је архитектин задатак израда планова на основу којих ће се градити објекти, као и надгледање радова. Каква год да је била лингвистичка ознака професије архитекте и колико год била јака његова потчињеност, из дела описне садржине се назире да он није био анонимна и друштвено потцењена или непризната фигура.

Поред тога што представља извор за познавање рада конкретних архитеката, наведена група списа уједно је један од најтрајнијих, али и најлепших, темеља институције архитектуре, која као таква преходи индивидуалностима појединачних аутора. Не само што, на језичкој равни, одељци такве природе доносе, по први пут, термин којим је она именована у европском културном кругу, у њима су забележене и веома ретке речи за означавање елемената грађевина или самосталних структура (*αἶθουσα*, *ἄμβων* и *cryptoporticus*). Изграђивање властите терминологије један је од основа за институционализацију архитектуре као аутономне дисциплине, непоходне и као услов за задовољавајући пренос знања којим се тај процес остварује.²⁹⁹ Антички описи допринели су кодификацији њеног речника који је и данас у служби.

²⁹⁷ Да су имице грчког порекла *architectura* и *architectonice* биле у оптицају у латинском језику у класичном и покласичном добу дословно потврђује једно место из Квинтилијана у коме се на питање да ли је грађа за реторику безгранична прави аналогија са архитектуром (Quint. *Inst. or.* II, 21, 8).

²⁹⁸ О архитектини положају погледати: P. Gros, „Statut social et rôle culturel des architectes (période hellénistique et augustéenne)“, у: *Architecture et société: de l'archaïsme grec à la fin de la République romaine*, École française de Rome, Rome, 1983, стр. 425–452 (укључујући на крају добру и сажету интервенцију Ролана Мартана). Развој архитектуре од касноантичког доба и њена даља судбина се дају пратити у: N. Pevsner, „The Term ‘Architect’ in the Middle Ages“, *Speculum*, 17, 1942, стр. 549–562 и G. Downey, „Byzantine Architects: Their Training and Methods“, *Byzantion*, 18, 1946–1948, стр. 99–118.

²⁹⁹ P. Bojanić, „Pensare l’architettura/disciplinare l’architettura“, *Aut Aut*, 368, 2015, стр. 49–61.

Ради се о местима на којима су упечатљиво показани и забележени одређени, извесно не и сви, врхунски досези архитектуре у заиста широком временском интервалу – под кога потпада и зрела фаза формирања урбаних друштава на територији Средоземља – што је збир аката којим је обезбеђена основа за очување и трајање достигнућа која ће у битноме као полазиште одређивати њену каснију судбину.

Архитектонски описи као историјски документи: границе и домети

И просторни и хронолошки опсег истраживаних описа заиста је широк и велик. Фиктивне грађевине смештене су у једном правцу од Индије до Схерије или Атлантиде, а у другом, од Колхиде до Картагине. Већ сâмо мешање историјских и замишљених земаља указује на сложеност античке поетске географије. Група описаних здања чије постојање није толико производ маште у широком луку обухвата распон од Месопотамије на истоку до Аквитаније на западу, од Аустразије, од свих укључених области досежући највећу северну паралелу, напoкон до Египта, чинећи то исто на југу. Ради се производњи међусобно сличних и повезаних описâ без јачих прекида у трајању више од хиљаду година.

Да је последње наведени закључак тачан, поред уочених лингвистичких паралела и свесних тематских позајмица између ауторâ кроз епохе – како варирањем, тако и опонирањем – показује и употреба књижевно-реторских топоса који су се током свог уобличавања преузимали, преносили и надопуњивали вековима. У вези са њима, ваља потцртати да су се примењивали при предочавању и фиктивних грађевина и оних чије је постојање стварно. Начело вербалне (ре)изградње објеката у обе главне групе архитектонских описа начелно јесте исто. У првом кораку се даје њихово окружење – било да се ради о плану града или природном окружењу – а потом следи њихово описивање. Наравно, овакав приступ, препоручен у прогимнаматици, није се увек следио и поштовао, али јесте најчесталији.

У делима на грчком језику убедљиво по бројности претежу описи сакралних грађевина, од политеистичких до хришћанских храмова, док у онима састављеним на латинском то чине световни објекти, попут вила и купатила. Њихова доминација у римској традицији огледа се и у већем броју предочених палата, махом фиктивних. Код грчких аутора заступљено је више приказа стварних грађевина, а код латинских преовлађују измаштане.

Периегесама кроз многе градове, као што су Александрија, Јерусалим и Атина, бележе се *θεωρήματα* чији избор зависи од оптике њихових писаца. Иако у већем или мањем степену пружају прецизну топографију градских центара, понекад из различитих разлога долази и до прећуткивања или прелажења преко већих јавних грађевина, што је примећено код Паусаније, Либанија или Прокопија. Међутим, било би крајње цинично обезвредити њихову поузданост као изворâ због таквих искључења, већ само треба приметити да нису увек покривена сва репрезентативна здања која улазе у њихов опсег.

Анализа описаних грађевина кретала се у два правца. Са једне стране, у дијахронијској перспективи, праћен је однос између одељака у којима су предочаване, то јест тражен је утицај ранијих на касније. Аутори су знали да у својим описима алузивно и учено преузимају и укључују елементе и мотиве из оних који су им претходили, често посматраних као канонских. Са друге, истраживан је на хоризонталном нивоу однос између садржаја описâ и референтних градитељских остварења. Како би се утврдило колико у себи чувају одјека историјске стварности у којој су настајали и да ли су тачни, поређени су како са грађевинама на које се односе, тако и с онима са којима би се могле аналошки довести у везу. Према томе, тежиште је

уравнотежено стављано и на унутарјезичке и на изванјезичке односе. Чак и у периоду касне антике, када песничка техника алузивности достиже врхунац своје примене, преузимање мотива из раније књижевности не искључује истовремено одношење на архитектонске детаље чије је постојање материјално потврђено у тој епохи.

У случају објеката који су превасходно производ фикције, свој изглед у одређеној мери дугују повесним одређеностима њихових аутора, међу којима су константе и досези архитектонског језика њиховог ближег или даљег окружења. У *Епу о Аргонаутима* чини се да Апологије Рођанин црпи модел из хеленистичке резиденцијалне архитектуре, Вергилијеви описи грађевина из *Енеиде*, такође смештени у свет митологије, анахронистички осликавају савремена му архитектонска остварења Рима. Више таквих аналогја је пронађено и предложено.

Описи (некада) реално постојећих грађевина у општем пресеку јесу прилично верни. Суд за свако појединачно здање чвршћи је сразмерно количини доступних сазнања о њему. Ако је и данас скоро у потпуности очувано, онда је извођење закључка о веродостојности његове предочености далеко најлакше. Цариградска Св. Софија пример је таквог случаја, иако је у Јустинијаново доба и унутра и споља имала делове којих више нема. Већ је тежа ситуација са делимично сачуваним, али удруживањем података стечених на основу изучавања остатака на терену и садржаја описа добија се свакако њихова тачнија реконструкција. Најрискантнији је покушај приказивања изгледа објекта који више физички не постоји, за шта је парадигма Златни октагон у Антиохији, за кога се не зна чак ни где се тачно налазио. У ситуацијама попут такве преостаје анализа његове екфрасе и примена упоредне методе, то јест успостављање типолошких паралела са другим грађевинама са којима је по некој одлици сличан. Вербални прикази физички несталих грађевина се заиста показују као прворазредни документи, јер представљају једини извор за покушај њихове реконструкције и уопште за детаљније познавање њихове просторне артикулације. Посебан проблем искрсава из појаве противречних података датих о једном објекту кроз описе различитих аутора, са тим што треба додати да је то заиста реткост.

Ако су у довољној мери очуване, грађевине – очигледно је – имају потенцијал да служе као коректив садржају својих описа, јер неумољиво откривају да ли је њихова вербална представа отуђена или не. Сама по себи, градитељска остварења ипак јесу ограничена по питању сагледавања архитектонског тоталитета, јер не показују како су доживљавана и поимана. Читава једна димензија искључује ако се истраживање усмерава само на њих. Вербални језик једино је средство којим је могуће недвосмислено забележити како се човек односио према грађевинама, шта је у њима видео, укључујући и алегоричку призму. Без његове пратње или допуне, колико суверено, толико ипак и немо почивају у властитој тишини.

Питање је да ли се појавност и значење архитектонског објекта јаче „оживљавају“ посвећиваним му речима или поласком од његових физичких трагова, ако већ не постоји у целости. Можда је та дилема у својој основи погрешна, јер између два наведена извора сазнања – вербалног и невербалног – не сме да постоји однос искључивања. Описи грађевина, услед своје живописности и јасности – у реторској трактатистици одређених као два главна својства описа – у стању су да покажу како их је образована елита опажала и функционишу као њихов вербални корелатив, чиме се добија заокруженија и потпунија целина онога што би могло да се укупно означити као „свет античке архитектуре“. То запажање не односи се само на оне које су имале референта у јаким смислу, већ и на производе фикције, јер су ови откривали шта је могло да се увиди кроз условљену слободу уобразиље, докле је допирала и како се испољавала снага

архитектонске креативности. Истина је да песничке и беседничке екфрасе делују „топлије“ и непосредније у односу на описе из списка периегетске и историографске тематике, карактеристичне по извесној „хладноћи“ и већој тачности приказа. Свакако да границу која их дели треба узети са резервом, с обзиром на њихова преплитања и допуњавања, што је процес који постаје очит у праћењу путања којима се *loci* кретају кроз различите жанрове.

Херодотовом изјавом да је циљ његовог списка спашавање од заборава људских дела по својој величини вредних помена, установљена је конвенција да се та намера наводи у проемијима списка меморативне природе. Од *Историје до Грађевина* – изузев Паусаније, јер *Опис Хеладе* нема предговор – на почетку се, дакле, истиче намера да се сачува оно што не заслужује да претрпи негативне последице протока времена. Уз приповедање значајних дешавања, вербално су предочавана и градитељска остварења која се одликују својом изузетношћу. Међутим, није увек био нагласак на бележењу њиховог постојања, већ и на сведочењу њиховом страдању или физичком нестанку. Преточити у речи и тиме настојати пренети оно што се збиља догодило.

Са друге стране, у беседама и реторизованом песништву јавља се мотив адекватног одговора на лепо здање и изглед града. Ако се један посетилац сусретне са објектом који одаје одређене квалитете, напомиње се да се не одговорити на такав приказ сматра недоличним ставом. Прећи ћутке преко њега означава се као израз некултуре, страха или зависти. Тај мотив присутан је у беседништву Лукијана, Либанија и Григорија Назијанског, у песмама Сидонија Аполинара и Венантија Фортуната. Проналази се на почетку дела у којима се приказују грађевине или непосредно пре њиховог описивања. Уместо „мутавости“, образован човек мора да покаже своју речитост. При томе, лепота објекта је таква да надахњује говор о њему. Одсуству похвале приписивала се и лењост. То су разлози који су допринели да игнорисање вредности неког остварења и тишина пред њим нису сматрани за нешто добро и дочекивани на позитиван начин.

Одатле проистиче да архитектонске описе, дакле, подстичу борба против заборава и отпор ћутању испред грађевина које „позивају“ на говор о њима. Оба мотива спојена су у речима Венантија Фортуната поводом једне од вила бискупа Леонтија у околини Бордоа – „никада нећу ћутати о ономе што треба да се запамти“ (*Ven. Fort. Carm. I, 20, 3*). Ако се програмска сврха меморативних списка – наведена у њиховим уводним одељцима – понављала као стереотипна фраза, она је ипак успешно испуњавана. Мотив цивилизованог одговора на надахњујући приказ у реторском регистру се да окарактерисати као клише, али тај постављени захтев имао је улогу у градњи вербалних споменика извесним античким градитељским делима и подвизима.

У једном луцидном и провокативном чланку изнета је теза да се сама историјско-уметничка дисциплина темељи на екфрастичком опису.³⁰⁰ Другим речима, да екфраса није само њен легитимни предмет, него и метода којом приступа уметничким делима. Несумњиво је да је њихово описивање једна од незаобилазних процедура које следе историчари уметности. Као аргумент за такву тврдњу наведено је и да се ова дисциплина при свом настанку ослањала на античке ауторе – попут Паусаније, Лукијана и других – који су описивали и бележили дела просторних уметности.

Историчар уметности или архитектуре не ради ништа друго до оно што одликује екфрастички чин, јер тежи да визуелни материјал покаже кроз лингвистичке знаке.

³⁰⁰ J. Elsner, „Art History as Ekphrasis“, *Art History*, 33, 2010, стр. 10–27.

Описивање дела ту нужно подразумева и његово тумачење или уметнички критицизам, будући да аутор заузима одређени став према њему. Са друге стране, одликује га и неумитна селективност (немогуће је до крајњих појединости описати било који физички објекат, те се мора изабрати оно што се код њега сматра суштинским). Пошто би се покушај тоталног описивања уметнине – преношења визуелног у језичко – хипотетички гледано, нашао негде на пола пута између бесконачно дугог трајања и неостваривости, другонаведена одлика, дакле, огледа се у тенденцијској усмерености творца описа, то јест његовој намери.

На тај начин открива се у самој сржи историје уметности њена реторичност. Она се огледа у употреби устаљених тропа, тема и конвенција наталожених у њеној традицији. Нарочито у задатку кога деле и ретори и историчари уметности – речима што боље адресату приближити дело које не говори, адекватним средствима „превести“ га у подручје дискурса. На том трагу би се могло приметити да књига у којој је изложена историја европске архитектуре у извесној мери напори периегеси која нас, по избору писца, вербално води од једне иконичне грађевине до друге.

У јаком смислу, историјско-уметничка дисциплина не доноси објекте, чија је чињеничност неповезана са тиме да ли се о њима пише или не, него њихове интерпретативне описе са којима стоје у односу тензије. То је још један аспект чланка који захтева подробније разматрање. У њему се критикује позиција према којој се првенство даје уметничком делу као предмету, а да се истим чином гура изван видокруга чињеница да је историја уметности као описна дисциплина сачињена од речи, вербалних техника којима се оно настоји појмити. Према томе, она мора да сачува саморефлексибилни отклон, усредсређивањем и на начин или ограничења којим тематизује свој предмет. Неуралгичка тачка есеја дефинитивно лежи у природи односа две врсте означитеља. Као језичка творевина, опис је истовремено и мањкав и прекомеран, што је противречна појава још раније уочена на пољу науке о превођењу.

„Големост дескриптивног чина не може се да се преувелича или прецени. Он успоставља покрет од уметности ка тексту, од визуелног ка вербалном, што је неизбежно издаја. Не може се све у свету чулне аутономије објекта превести у речи, а много тога чега није било неминовно се додаје речима.“³⁰¹

Такав акт искључио би оне аспекте уметничког објекта који се, намерно или ненамерно, њиме не захватају. Упоредивањем једног конкретног дела и његовог описа, за очекивати је да посматрач властитим очима примети неки његов елеменат који није ушао у одређени текст. Ако вербални опис производи такве последице, да ли је решење престати га вршити? Не, јер се тиме аутоматски обесмишљава и читаво наслеђе досадашње историје уметности, њена будућност и укупно рационализација уметничких феномена. Сваки напор био би промашен, а странице написане узалуд. У чланку се више од једанпут спомиње мотив издаје, што је знаковит податак и у вези са њим јавља се недоумица. Питање је да ли се описом можда пре приближавамо уметничком делу, него што се удаљавамо од њега. Тачно је да је предрасуда тврдити да „сликовно или архитектонско мишљење делује на начин паралелан вербалном мишљењу“³⁰², али је и „архитектура“ већ једна реч. Увек на уму ваља имати мит о премоћи изворне предвербалне стварности.

³⁰¹ Исто, стр. 12.

³⁰² Исто.

Теоријска обрада овог темељног проблема на одређени начин је наставак његове разраде покренуте већ код Лукијана. У беседи *О дворани* полемички је размотрен однос између једне грађевине и способности говора да је ефектно обухвати. Исказан је став да она представља супарника беседнику, са киме се суочава својом вештином. У форми антилогије, једна од две стране изражава скепсу у погледу успеха у постизању циља према коме је могуће на достојан начин вербално предочити објекат у његовој визуелној лепоти.

Неописивост пред грађевином је стање које су нимало ретко саопштавали аутори њихових приказа. Ипак, овде је тој теми приступљено далеко опширније. Колико је остварива замисао преноса њеног изгледа путем другачије врсте означитеља од оне којом се она даје погледу? Одустан предмет дискурзивно учинити присутним је циљ екфрасе, који је ушао у њену временом утврђену дефиницију. У Лукијановој беседи проналази се став да „моћ речи није у стању да се супротстави очима“ (Luc. *De domo*, 19). Одмах у наставку долази до позивања на херодотовски примат аутопсије. Наведени исказ треба примити са посебном пажњом, с обзиром да се ради о дескриптивном виртуозу. Са друге стране, остаје питање да ли ретор из Самосате потпуно стаје иза њега, због антилогијског карактера беседе у којој је саопштен. У сваком случају, сама чињеница да се опсежно тематизује довољно је упутна.

Кроз архитектонске описе је дискурзивно уобличен, сачуван и пренет изглед оних здања која би без њих остала велика загонетка. У односу на друге врсте људских производа, архитектуру карактерише једна особина која је означена као „пирамидалност“, односно већа способност трајања њених производа у времену и простору.³⁰³ Међутим, и грађевине, ма колико биле отпорне, ипак имају своју коначност. Многе од предочених или пописаних више физички не постоје, иако су саграђене од најчвршћих расположивих материјала. Рећи да су градитељска остварења пролазна јесте један труизам, али постоје технике којима се осујећује и превазилази та законитост.

Воља за памћењем и похвалом грађевина, било у поезији или прози, изродила је једно од најпоузданијих сведочанстава из антике којима се у овом тренутку о њима располаже. То је зато што су од обухваћених остварења, подложних нестанку, сачуване текстуалне реликвије. Уз став критичког опреза који се захтева од читаоца, екфрасе и периегесе одлучно доприносе објективнијем сагледавању архитектонских творевина. Истина је да нису обухватиле све што је о њиховом предмету вербално саопштиво – јер је то до краја неизводиво – али можда је само довољно замислити околност у којој би се данашњи историчар или теоретичар античке архитектуре нашао да нису никада ни настале или пак уопште сачуване.

³⁰³ M. Ferraris, „Margins of Architecture“, *Serbian Architectural Journal*, 1, 2013, стр. 56.

Библиографија

а) Извори

- Aeli Aristidis Smyrnaei quae supersunt omnia: orationes XVII–LIII*, т. 2, Bruno Keil (прир.), Weidmann, Berlin, 1898.
- Aelius Théon, *Progymnasmata*, Michel Patillon (прир. и прев.), Les Belles Lettres, Paris, 1997.
- Apollonii Rhodii Argonautica*, Rudolf Merkel (прир.), В. G. Teubner, Leipzig, 1905.
- Aristote, *Rhétorique*, Médéric Dufour, André Wartelle (прир. и прев.), т. 1–3, Les Belles Lettres, Paris, 1932–1973.
- Aristote, *Poétique*, Joseph Hardy (прир. и прев.), Les Belles Lettres, Paris, 1932. [Aristotel, *O pesničkoj umetnosti*, Miloš Đurić (прев.), Dereta, Beograd, 2008.]
- Aurelio Prudencio, *Obras completas*, Alfonso Ortega, Isidoro Rodríguez (прир. и прев.), Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1981.
- Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri italici Opera poetica*, Friedrich Leo (прир.), Weidmann, Berlin, 1881.
- Gai Valeri Flacci Setini Balbi Argonauticon libros octo*, Widu-Wolfgang Ehlers (прир.), Teubner, Stuttgart, 1980.
- Gai Sollii Apollinaris Sidonii Epistulae et carmina*, Christian Lütjohann (прир.), Weidmann, Berlin, 1887.
- Geographi Graeci minores*, т. 1–2, Karl Müller (прир.), Firmin Didot, Paris, 1855–1861.
- Gregorii Nysseni Epistulae*, Giorgio Pasquali (прир.), Brill, Leiden, 1998.
- Gregorius Theologus, „Oratio XVIII“, у: *Patrologia Graeca*, т. 35, Jacques-Paul Migne (прир.), J.-P. Migne, Paris, 1857, кол. 985–1044.
- De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV*, Friedrich Marx (прир.), Teubner, Leipzig, 1894.
- Decimi Magni Ausonii Burdigalensis Opuscula*, Sextus Prête (прир.), Teubner, Leipzig, 1978.
- Die Fragmente der griechischen Historiker*, т. 3/1–8, Felix Jacoby (прир.), Brill, Leiden, 1940–1958.
- Dionysius, *Orbis descriptio*, у: *Geographi Graeci minores*, т. 2, 1861, стр. 103–176.
- Evagrius, *The Ecclesial History*, Joseph Bidez, Léon Parmentier (прир.), Methuen, London, 1898.
- Eusebius, *Die Kirchengeschichte*, т. 2/1–3, Friedhelm Winkelmann, Eduard Schwartz, Theodor Mommsen (прир.), Akademie Verlag, Berlin, 1999.

- Eusebius, „Tricennatsrede an Constantin“, у: *Werke*, т. 1, Ivar A. Heikel (прир.), J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1902, стр. 193–260.
- Eusebius, „Über das Leben des Kaisers Konstantin“, у: *Werke*, т. 1/1, Friedhelm Winkelmann (прир.), De Gruyter, Berlin / New York, 2008, стр. 3–152.
- Libanii Opera*, т. 1/2, Richard Foester (прир.), Teubner, Leipzig, 1903.
- Luciani Opera*, т. 1–4, Murdoch D. Macleod (прир.), Oxford, Clarendon Press, 1972–1987.
- Lucio Apuleio, *Metamorfosi o asino d'oro*, Giuseppe Augello (прир. и прев.), Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1958.
- M. Annaei Lucani De bello civili*, David R. Shackleton Bailey (прир.), Teubner, Stuttgart, 1988.
- M. Valerius Martialis Epigrammata*, David R. Shackleton Bailey (прир.), Teubner, Stuttgart, 1990.
- Menander Rhetor*, Donald A. Russell, Nigel G. Wilson (прир. и прев.), Clarendon Press, Oxford, 1981.
- M. Fabii Quintiliani Institutionis oratoriae libri XII*, т. 1–5, Alfonso Ortega Carmona (прир. и прев.), Publicaciones Universidad Pontificia / Caja Salamanca y Soria, Salamanca, 1996.
- Nicolai Progymnasmata*, Joseph Felten (прир.), Teubner, Leipzig, 1913.
- Nonno di Panopoli, *Parafrasi del Vangelo di S. Giovanni: canto quinto*, Gianfranco Agosti (прир. и прев.), Università degli studi di Firenze, Firenze, 2003.
- Nonni Panopolitani Dionysiaca*, т. 1–2, Arthur Ludwich (прир.), Teubner, Leipzig, 1909–1911.
- P. Aelii Aristidis Opera quae exstant omnia: orationes I–XVI*, т. 1, Friedrich W. Lenz, Charles A. Behr (прир.), Brill, Leiden, 1978.
- Paulus Silentiarius, „Ἐκφρασις τοῦ ναοῦ τῆς ἁγίας Σοφίας“, „Ἐκφρασις τοῦ ἄμδωνος“, у: *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Paul Friedländer (прир.) Teubner, Leipzig / Berlin, 1912, стр. 227–256, 257–265.
- Pausaniae Graeciae descriptio*, т. 1–3, Maria H. da Rocha-Pereira (прир.), Teubner, Leipzig, 1989. [Паусанија, *Опис Хеладе*, т. 1–2, Љ. Вулићевић и З. Ђорђевић (прев.), Матица српска, Нови Сад, 1994.]
- Platonis opera*, т. 1–5, John Burnet (прир.), Clarendon Press, Oxford, 1900–1907. [Platon, *Kritija*, М. Milenković Krznarić (прев.), у: *Meneksen, Fileb, Kritija*, BIGZ, Beograd, 1983, стр. 175–200.]
- Polemonis Periegetae fragmenta*, Ludwig Preller (прир.), A. M. Hakkert, Amsterdam, 1964.
- Praeexercitamina Prisciani grammatici ex Hermogene versa*, у: *Rhetores Latini Minores*, Karl Halm (прир.), Teubner, Leipzig, 1863, 551–560. [Д. Поповић (прев.), *Хермогенове и Присцијанове припремне вежбе за беседнике*, Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 61–76.]

- Програмска ретора Афтонија: припремне вежбе за беседнике*, Војислав Јелић (прир. и прев.), Матица српска / Српска академија наука и уметности, Нови Сад / Београд, 1997.
- Procopii Caesariensis Opera Omnia*, т. 4, Jakob Haury (прир.), Teubner, Leipzig 1964.
- Publio Virgilio Marone, *Opere*, Carlo Carena (прир. и прев.), Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1971.
- Publio Ovidio Nasone, *Opere*, т. 3, Nino Scivoletto (прир. и прев.), Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 2000.
- Publio Papinio Stazio, *Opere*, Antonio Traglia, Giuseppe Aricò (прир. и прев.), Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1980.
- Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani Opera*, т. 1–2, Wilhelm von Hartel (прир.), Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1999.
- Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, т. 1–2, Georg Thilo, Hermann Hagen (прир.), Teubner, Leipzig, 1881–1884.
- Sidoine Apollinaire*, т. 1–3, André Loyen (прир. и прев.), Les Belles Lettres, Paris, 1960–1970.
- Flavii Iosephi Opera*, „Antiquitatum Iudaicarum“, „De bello Iudaico“, Benedikt Niese (прир.), т. 1–4, 6, Weidmann, Berlin, 1887–1894.
- Flavii Philostrati Opera*, т. 1, Carl L. Kayser (прир.), Teubner, Leipzig, 1870.
- Fragmenta historicorum Graecorum*, т. 1–5, Karl Müller, Theodor Müller (прир.), Firmin Didot, Paris, 1841–1873.
- Fragments of the Roman Historians*, т. 1–3, Timothy R. Cornell (прир.), Oxford University Press, Oxford, 2013.
- Hermogenis opera*, Hugo Rabe (прир.), Teubner, Leipzig, 1913. [Д. Поповић (прев.), *Хермогенове и Присцијанове припремне вежбе за беседнике*, стр. 37–60.]
- Herodoti Historiae*, т. 1–2, Rosén Haiim B. (прир.), Teubner, Leipzig, 1987.
- Homeri Ilias*, т. 1–2, Martin L. West (прир.), De Gruyter, Berlin, 1998–2000.
- Homerus, *Odyssea*, Martin L. West (прир.), De Gruyter, Berlin, 2017.
- Carmina Catulli / Katul, Pjesme*, Dubravko Škiljan (прир. и прев.), VPA, Zagreb, 1987.
- Claudii Claudiani Carmina*, John B. Hall (прир.), Teubner, Leipzig, 1985.
- Choricii Gazaei Opera*, Richard Foester, Eberhard Richtsteig (eds.), Teubner, Stuttgart, 1972.
- C. Plini Caecili Secundi Epistularum libri novem, Epistularum ad Traianum liber, Panegyricus*, Mauriz Schuster, Rudolph Hanslik (прир.), Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1958.

б) *Πυραμυδα*

- Abel, Félix-Marie, „Gaza au VI^e siècle d'après le rhéteur Chorikios”, *Révue biblique*, 40, 1930, стр. 5–31.
- Agosti, Gianfranco, „Nonno, *Parafrasi* E 1-2 e la descrizione di edifici nella poesia tardoantica”, *Prometheus*, 24, 1998, стр. 193–214.
- Alvar Ezquerro, Antonio, „Realidad e ilusión en la poesía latina tardoantigua: notas a propósito de estética literaria”, *Emerita*, 60, 1992, стр. 1–20.
- Alloncle Pery, Adeline, „De la rhétorique à la poétique dans Lucan, *La Pharsale*, IX, 950-X”, *Vita Latina*, 164, 2001, стр. 45–56.
- Amerise, Marilena, „Note sulla datazione del panegirico per l'inaugurazione della basilica di Tiro (Eus. HE X, 4)”, *Adamantius*, 14, 2008, стр. 229–234.
- Angelucci, Mariachiara, „Polemone di Ilio: fra ricostruzione biografica e interessi antiquari”, *Studi classici e orientali*, 49, 2003, стр. 165–184.
- Arnold, Dieter, *The Encyclopedia of Ancient Egyptian Architecture*, Princeton University Press, Princeton, 2003.
- Bavant, Bernard, Vujadin Ivanišević, *Iustiniana Prima – Caričin Grad*, Francuski kulturni centar u Beogradu, Arheološki institut, Beograd, 2003.
- Baldwin Smith, Earl, *The Dome: A Study in the History of Ideas*, Princeton University Press, Princeton, 1950.
- Balmelle, Catherine, *Les demeures aristocratiques d'Aquitaine: société et culture de l'Antiquité tardive dans le Sud-Ouest de la Gaule*, Ausonius, Bordeaux / Paris, 2001.
- Barchiesi, Alessandro, „Ovidio y los monstruos del Palatino”, *Estudios clásicos*, 134, 2008, стр. 7–32.
- Bedon, Robert, *Les carrières et les carriers de la Gaule romaine*, Picard, Paris, 1984.
- Beloch, Julius, *Campanien: Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung*, Mongerstern, Breslau, 1890.
- Bencker, Max, *Der Anteil der Periegeese an der Kunstschriftstellerei der Alten*, F. Straub, München, 1890.
- Bernard, Paul, „L'Aornos bactrien et l'Aornos indien. Philostrate et Taxila: géographie, mythe et réalité”, *Topoi*, 6, 1996, стр. 475–530.
- Birnbaum, Adalbert, „Die Oktogone von Antiochia, Nazianz und Nyssa”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 36, 1913, стр. 181–191.
- . „De Templo Nazianzeno a Gregorio Theologo descripto”, *Eos*, 13, 1907, 30–39.
- Bischoff, Heinrich, „Perieget”, y: Kroll, Wilhelm (yp.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, т. 19/1, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1937, кол. 725–742.

- Biscop, Jean-Luc, Jean-Pierre Sodini, „Travaux récents au sanctuaire syrien de Saint-Syméon le Stylite (Qal’at Sem’an)“, *Comptes rendus des séances de l’Académie des inscriptions et belles-lettres*, 127, 1983, стр. 335–372.
- Bojanić, Petar, Vladan Đokić (прир.), *Živeti zajedno*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2019.
- Bojanić, Petar, „Pensare l’architettura/disciplinare l’architettura“, *Aut Aut*, 368, 2015, стр. 49–61.
- Bompaire, Jacques, *Lucien écrivain: imitation et création*, De Boccard, Paris, 1958.
- Bonjour, Madeleine, „Personnification, allégorie et prosopopée dans les *Panegyriques* de Sidoine Apollinaire“, *Vichiana*, 11, 1982, стр. 5–17.
- Bonnechere, Pierre, „La personnalité mythologique de Trophonios“, *Revue de l’histoire des religions*, 216, 1999, стр. 259–297.
- Botti, Giuseppe, *L’acropole d’Alexandrie et le Sérapeum d’après Aphonius et les fouilles*, L. Carrière, Alexandrie, 1895.
- Brisson, Luc, „La invención de la Atlántida“, *Méthexis*, 8, 1995, стр. 167–174.
- Burkhalter, Fabienne, „Le Gymnase d’Alexandrie: centre administratif de la province romaine d’Égypte“, *Bulletin de correspondance hellénique*, 116, 1992, стр. 345–373.
- Busink, Theodor, A., *Der Tempel von Jerusalem von Salomon bis Herodes*, т. 1–2, Brill, Leiden, 1970–1980.
- Busch, Stephan, *Versus balnearum: die antike Dichtung über Bäder und Baden im römischen Reich*, B. G. Teubner, Stuttgart / Leipzig, 1999.
- Bühler, Winfried, „Paul Friedländer †“, *Gnomon*, 41, 1969, стр. 619–623.
- Van den Hoek, Annewies, John J. Herrmann, Jr., „Paulinus of Nola, Courtyards, and Canthari“, *The Harvard Theological Review*, 93, 2000, стр. 173–219.
- Van Essen, Carel C., „L’architecture dans l’Énéide de Virgile“, *Mnemosyne*, 7, 1939, стр. 225–236.
- Vidal-Naquet, Paul, „Athènes et l’Atlantide: structure et signification d’un mythe“, *Revue des études grecques*, 77, 1964, стр. 420–444.
- Vincent, Louis-Hugues, „Le Temple Hérodien d’après là Mišnah“, *Revue biblique*, 61, 1954, стр. 5–35, 398–418.
- Vincent, Hugues, Félix-Marie Abel, *Jérusalem: recherches de topographie, d’archéologie et d’histoire*, т. 1–2, J. Gabalda, Paris, 1912–1926.
- Vogt, Joseph, „Der Erbauer der Apostelkirche in Konstantinopel“, *Hermes*, 81, 1953, стр. 111–117.
- Gagliardi, Donato, „Il banchetto in Lucano (note a *Phars.* X, 104–171)“, *Studi italiani di filologia classica*, 5, 1987, стр. 186–192.
- Garreau-Forrest, Sophie, Ali Khalil Badawi, „La cathédrale de Paulin de Tyr décrite par Eusèbe de Césarée: mythe ou réalité?“, *Antiquité tardive*, 22, 2014, стр. 111–123.
- Gastinel, Georges, „Carthage et l’Énéide“, *Revue archéologique*, 23, 1926, стр. 40–102.

- Gwyn Griffiths, John, „Atlantis and Egypt”, *Historia*, 34, 1985, стр. 3–28.
- George, Andrew, R., *Babylonian Topographical Texts*, Departement Oriëntalistiek and Uitgeverij Peeters, Leuven, 1992.
- Giangrande, Giuseppe, „‘Arte Allusiva’ and Alexandrian Epic Poetry“, *The Classical Quarterly*, 17, 1967, стр. 85–97.
- Gill, Christopher, „The Genre of the Atlantis Story“, *Classical Philology*, 72, 1977, стр. 287–304.
- Gnilka, Christian, *Studien zur Psychomachie des Prudentius*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 1963.
- Gnoli, Raniero, *Marmora romana*, Edizioni dell’Elefante, Roma, 1988.
- González Ponce, Francisco José, „Los periplógrafos griegos: proyecto para la recuperación de un género literario“, y: Conti, Stefano, Barbara Scardigli, Maria Cristina Torchio (yp.), *Geografia e viaggi nell’antichità*, Affinità elettive, Ancona, 2007, стр. 41–65.
- Goossens, Godefroy, *Hiérapolis de Syrie: essai de monographie historique*, Bibliothèque de l’Université de Louvain, Louvain, 1943.
- Gough, Mary (yp.), *Alahan: An Early Christian Monastery in Southern Turkey*, Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto, 1985.
- Gray, Dorothea, „Houses in the *Odyssey*“, *The Classical Quarterly*, 5, 1955, стр. 1–13.
- Grierson, Philip, „The Tombs and Obits of the Byzantine Emperors (337-1042)“, *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, стр. 3–60.
- Gros, Pierre, „Statut social et rôle culturel des architectes (période hellénistique et augustéenne)“, y: *Architecture et société: de l’archaïsme grec à la fin de la République romaine*, École française de Rome, Rome, 1983, стр. 425–452.
- , „Les premières générations d’architectes hellénistiques à Rome“, *L’Italie préromaine et la Rome républicaine*, т. 1, École française de Rome, Rome, 1976, стр. 387–410.
- Gruzelier, Claire, E. „Temporal and Timeless in Claudian’s *De Raptu Proserpinae*“, *Greece & Rome*, 35, 1988, стр. 56–72.
- Guérin-Beauvois, Marie, „*Montes suspensi testudinibus marmoreis*: à propos de la représentation d’une coupole de Baïes“, *Mélanges de l’École française de Rome: Antiquité*, 109, 1997, стр. 691–740.
- Guidoboni, Emanuela, Alberto Comastri, Giusto Traina, *Catalogue of Earthquakes In the Mediterranean Region up to the 10th Century*, Istituto nazionale di geofisica, Rome, 1994.
- Guillemin, Anne-Marie, „Les descriptions de villas de Pline le Jeune“, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 19, 1928, стр. 6–15.
- Dark, Ken, „The Archaeological Implications of Fourth- and Fifth-Century Descriptions of Villas in the Northwest Provinces of the Roman Empire“, *Historia*, 54, 2005, стр. 331–342.
- D’Arms, John H. „Romans on the Bay of Naples: A Social and Cultural Study of the Villas and Their Owners from 150 B. C. to A. D. 400“, y: Zevi, Fausto (прпр.), J. H. D’Arms,

- Romans on the Bay of Naples and Other Essays on Roman Campania*, Edipuglia, Bari, 2003, сtp. 1–225.
- Daux, Georges, *Pausanias à Delphes*, A. Picard, Paris, 1936.
- De Angelis, Francesco, „Pausania e i periegeti: la giudistica antica sulla Grecia“, y: Vaiani, Elena (yp.), *Dell'antiquaria e dei suoi metodi*, Annali della Scuola normale superiore di Pisa, 4, 2, 1998, сtp. 1–14.
- Devoto, Giacomo, „Giorgio Pasquali“, *Belfagor*, 8, 1953, 172–184.
- Degrassi, Attilio, „Virgilio e il foro di Augusto“, *Epigraphica*, 7, 1945, сtp. 88–103.
- Deichmann, Friedrich, W., „Das Oktogon von Antiocheia: Heroon-Martyrion, Palastkirche oder Kathedrale?“, *Byzantinische Zeitschrift*, 61, 1972, сtp. 40–56.
- Delhey, Norbert, *Apollinaris Sidonius, carm. 22: Burgus Pontii Leontii*, De Gruyter, Berlin / New York, 1993.
- , „Porphyр bei Apollinaris Sidonius: Zu Apollinaris Sidonius Epist. 2,2,7“, *Hermes*, 119, 1991, сtp. 126–127.
- Dietz, David B. „*Historia* in the Commentary of Servius“, *Transactions of the American Philological Association*, 125, 1995, сtp. 61–97.
- Dilke, Oswald A. W., „Patterns of Borrowing in Claudian's 'De Raptu Proserpinae'“, *Revue belge de philologie et d'histoire*, 43, 1965, сtp. 60–61.
- Diller, Aubrey, „The Manuscripts of Pausanias“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 88, 1957, сtp. 169–188.
- , „Pausanias in the Middle Ages“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 87, 1956, сtp. 84–97.
- , *The Tradition of the Minor Greek Geographers*, American Philological Association, Lancaster, PA, 1952.
- Dirven, Lucinda, „The Author of *De Dea Syria* and his Cultural Heritage“, *Numen*, 44, 1997, сtp. 153–179.
- Downey, Glanville, „Constantine's Churches at Antioch, Tyr and Jerusalem (Notes on Architectural Terms)“, *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, 38, 1962, сtp. 189–196.
- , *A History of Antioch: from Seleucus to the Arab Conquest*, Princeton University Press, Princeton, 1961.
- , „Ekphrasis“, y: Klauser, Theodor (yp.), *Reallexicon für Antike und Christentum*, т. 4, Anton Hiersemann, Stuttgart, 1959, кол. 921–944.
- , „The Name of the Church of St. Sophia in Constantinople“, *The Harvard Theological Review*, 52, 1959, сtp. 37–41.
- , „The Builder of the Original Church of the Apostles at Constantinople“, *Dumbarton Oaks Papers*, 6, 1951, сtp. 52–80.
- , „The Composition of Procopius, *De aedificiis*“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 78, 1947, сtp. 171–183.

- „Byzantine Architects: Their Training and Methods“, *Byzantion*, 18, 1946–1948, стр. 99–118.
- „On Some Post-Classical Greek Architectural Terms“, *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 77, 1946, стр. 22–34.
- Dörpfeld, Wilhelm, „Der Zeustempel“, у: Curtius, Ernst, Friedrich Adler (ур.), *Olympia*, т. 2/1, A. Asher, Berlin, 1892, стр. 4–22.
- Duval, Noël, Jean-Pierre Caillet, „Khan Khaldé (ou Khaldé III): Les fouilles de Roger Saidah dans les églises, mises en œuvre d’après les documents de l’auteur“, у: Starcky, Jan, Francis Hours (ур.), *Archéologie au Levant: recueil à la mémoire de Roger Saidah*, Maison de l’Orient et de la Méditerranée, Lyon, 1982, стр. 311–394.
- Duval, Yves-Marie, „La poésie latine au IV^e siècle de notre ère“, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 2, 1987, стр. 165–192.
- Dušanić, Slobodan, „Plato’s Atlantis“, *L’antiquité classique*, 51, 1982, стр. 25–52.
- Ђурић, Милош, *Историја хеленске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства Србије, Београд, 1971².
- Elsner, Jaś, „Art History as Ekphrasis“, *Art History*, 33, 2010, стр. 10–27.
- Eltester, Walther, „Die Kirchen Antiochias im IV. Jahrhundert“, *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft*, 36, 1937, стр. 251–286.
- Zanker, Graham, „Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry“, *Rheinisches Museum für Philologie*, 124, 1981, стр. 302–303.
- Jacoby, Felix, „Herodotus“, у: Wissowa, Georg (ур.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Suppl. 2, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1913, кол. 205–520.
- „Hekataios von Milet“, у: Wissowa, Georg (ур.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, т. 7/2, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1912, кол. 2667–2750.
- „Ueber die Entwicklung der griechischen Historiographie und den Plan einer neuen Sammlung der griechischen Historikerfragmente“, *Klio*, 9, 1909, стр. 80–123.
- Janin, Raymond, *Constantinople byzantine: développement urbain et répertoire topographique*, Institut français d’études byzantines, Paris, 1950.
- „La banlieue asiatique de Constantinople: étude historique et topographique“, *Échos d’Orient*, 21, 1922, стр. 335–386.
- Јелић, Војислав, *Стерија и Квинтилијан*, Матица српска, Нови Сад, 1988.
- „Опис као поетско-реторски топос (Уз Стеријину Реторику)“, *Летопис Матице српске*, 154, Нови Сад, 1978, стр. 761–772.
- Jones, Christopher, P., „Apollonius of Tyana’s Passage to India“, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 42, 2001, стр. 185–199.
- Judeich, Walther, *Topographie von Athen*, C. H. Beck, München, 1931².

- Kabiljo-Šutić, Simha, „Ekfraz“, у: Živković, Dragiša (ур.), *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986, стр. 159.
- Калић, Јованка, „Прокопијева Арса“, *Зборник радова Византолошког института*, 27/28, 1989, стр. 9–17.
- Keith, Alison M., „Imperial Buildings Projects and Architectural Ecphrases in Ovid’s *Metamorphoses* and Statius’ *Thebaid*“, *Mouseion*, 7, 2007, 1–26.
- Кнох, Peter E., „Phaethon in Ovid and Nonnus“, *The Classical Quarterly*, 38, 1988, стр. 536–551.
- Krencker, Daniel, *Die Wallfahrtskirche des Simeon Stylites In Kal’at Sim’an*, Verlag der Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1939.
- Kuniholm, Peter, I., „Overview and Assessment of the Evidence for the Date of the Eruption of Thera“, у: Hardy, David A. и Andrew C. Renfrew (ур.), *Thera and the Aegean world III*, т. 3, The Thera Foundation, London, 1990, стр. 13–18.
- Kühnel, Bianca, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Herder, Rom / Freiburg / Wien, 1987.
- Lavin, Irving, „The House of the Lord: Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages“, *The Art Bulletin*, 44, 1962, стр. 1–27.
- Lazzarini, Caterina, „*Historia/fabula*: forme della costruzione poetica virgiliana nel commento di Servio all’*Eneide*“, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, 12, 1984, стр. 117–144.
- Laird, Andrew, „Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64“, *The Journal of Roman Studies*, 83, 1993, стр. 18–30.
- Levine, Lee, I., *Jerusalem: Portrait of the City in the Second Temple Period (538 S.C.E –70 C.E.)*, The Jewish Publication Society, Philadelphia, 2002.
- Lefèvre, Eckard, „Plinius-Studien I: römische Baugesinnung und Landschaftsauffassung in den Villen Briefen (2, 17; 5, 6)“, *Gymnasium*, 84, 1977, стр. 519–541.
- Lehman, Tomas, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile / Nola: Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantikfrühchristlichen Architektur*, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2004, стр. 241–245.
- Livrea, Enrico, „L’épos philologique: Apollonios de Rhodes et quelques homérismes méconnus“, *L’Antiquité classique*, 49, 1980, стр. 146–160.
- Lightfoot, Jane L., „On Greek Ethnography of the Near East: The Case of Lucian’s *De Dea Syria*“, *Studi epigrafici e linguistici sul Vicino Oriente antico*, 19, Roma 2002, стр. 137–148.
- Lloyd, Alan, B., „The Egyptian Labyrinth“, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 56, 1970, стр. 81–100.
- Lorimer, Hilda, L., *Homer and the Monuments*, Macmillan, London, 1950.
- Maguire, Henry, „The Realities of *Ekphrasis*“, *Byzantinoslavica*, 69/3, 2011, 7–19.

- „The ‘Half-Cone’ Vault of St. Stephen at Gaza“, *Dumbarton Oaks Papers*, 32, 1978, стр. 319–325.
- Mazarakis Ainian, Alexander, *From Rulers’ Dwellings to Temples: Architecture, Religion and Society in Early Iron Age Greece (1100–700 B.C.)*, Paul Åström Förlag, Jonsered, 1997.
- Mako, Vladimir, *Estetičke misli o arhitekturi: srednji vek*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2012.
- *Estetičke misli o arhitekturi: doba antike*, Arhitektonski fakultet, Beograd, 2011.
- Mallwitz, Alfred, *Olympia und seine Bauten*, Prestel, München, 1972.
- Малетићъ, Ђорђе, *Риторика*, т. 1–2, Књажеско српска књигопечатња, Београд, 1855–1859.
- Mango, Cyril, „Constantine’s Mausoleum and the Translation of Relics“, *Byzantinische Zeitschrift*, 83, 1991, стр. 51–62.
- *The Art of the Byzantine Empire, 312-1453*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1972.
- Marinatos, Spyridon, *Some Words about the Legend of Atlantis*, General Direction of Antiquities and Restoration, Athens, 1969, стр. 40–41.
- „The Volcanic Destruction of Minoan Crete“, *Antiquity*, 52, 1939, стр. 425–439.
- Marrou, Henri-Irénée, *Histoire de l’éducation dans l’Antiquité*, Éditions du Seuil, Paris 1965⁶.
- Marshall, John, *A Guide to Taxila*, Superintendent Government Printing, Calcutta, 1918.
- Maufras, Emile, Camille Jullian, „Burgus super Dordoniam: Bourg-sur-Gironde et le Bec-d’Ambès“, *Revue des études anciennes*, 3, 1901, стр. 339–342.
- Macrides, Ruth, Paul Magdalino, „The Architecture of Ekphrasis: Construction and Context of Paul the Silentiary’s Poem on Hagia Sophia“, *Byzantine and Modern Greek Studies*, 12, 1988, стр. 47–82.
- McKenzie Judith S. и др., „Reconstructing the Serapeum in Alexandria from the Archaeological Evidence“, *The Journal of Roman Studies*, 94, 2004, стр. 73–121.
- Meulder, Marcel, „L’Atlantide ou Platon face à l’exotisme (*Critias*, 112e sqq.)“, *Revue de philosophie ancienne*, 11, 1993, стр. 177–209.
- Mielsch, Harald, „Traditionelle und neue Züge in den Villen des Plinius“, у: L. Castagna, E. Lefèvre (ур.), *Plinius der Jüngere und seine Zeit*, De Gruyter, Berlin, 2003, стр. 317–324.
- *Die römische Villa: Architektur und Lebensform*, C. H. Beck, München, 1987.
- Millet, Gabriel, „L’Asie Mineure: nouveau domaine de l’histoire de l’art“, *Revue archéologique*, 5, 1905, стр. 93–109.
- Mingazzini, Paolino, Friedrich Pfister, *Surrentum*, Sansoni, Firenze, 1946.
- Michałowski, Kazimierz, „The Labyrinth Enigma: Archaeological Suggestions“, *The Journal of Egyptian Archaeology*, 54, 1968, стр. 219–222.
- Montanari, Franco „Les poèmes homériques entre réalité et fiction“, *Gaia*, 9, 2005, стр. 9–24.

- Mora, Fabio, *Religione e religioni nelle storie di Erodoto*, Jaca Book, Milano, 1985.
- Morvillez, Eric, „Les salles de réception triconques dans l’architecture domestique de l’Antiquité tardive en Occident“, *Histoire de l’art*, 31, 1995, стр. 15–26.
- Morelli, Camillo, „L’epitalamio nella tarda poesia latina“, *Studi italiani di filologia classica*, 18, 1910, стр. 319–432.
- Morris, Ian, „The Use and Abuse of Homer“, *Classical Antiquity*, 5, 1986, стр. 81–138.
- Мразовић, Аврам, *Руководство к славенском красноречју*, Матица српска, Нови Сад и Учитељски факултет, Сомбор, 2002.
- Mullett, Margaret, Robert Ousterhout, „The Holy Apostles: Dumbarton Oaks Symposium, 24–26 April, 2015“, *Dumbarton Oaks Papers*, 70, 2016, стр. 325–326.
- Murgatroyd, Paul, „Apuleian Ecphrasis: Cupid’s Palace at Met: 5.1.2–5.2.2“, *Hermes*, 125, 1997, стр. 357–366.
- Nenci, Giuseppe, „Il motivo dell’ autopsia nella storiografia greca“, *Studi classici e orientali*, 3, 1955, стр. 14–46.
- Netzer, Ehud, *The Architecture of Herod, the Great Builder*, Mohr Siebeck, Tübingen, 2006.
- Olshausen, Eckart, *Einführung in die historische Geographie der Alten Welt*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991.
- Onians, John, „Abstraction and Imagination in Late Antiquity“, *Art History*, 3, 1980, стр. 1–24.
- Ousterhout, Robert, „The Temple, the Sepulchre, and the *Martyrion* of the Savior“, *Gesta*, 29, 1990, стр. 44–53.
- Pavlovskis, Zoja, „Statius and the Late Latin Epithalamia“, *Classical Philology*, 60, 1965, стр. 164–177.
- Pallottino, Massimo, „Atlantide“, *Archeologia classica* 4, 1952, стр. 229–240.
- Pasquali, Giorgio, „Arte Allusiva“, *Pagine stravaganti*, т. 2, Sansoni, Firenze, 1968, стр. 275–282.
- „Polemone di Ilio“ y: Gentile, Giovanni (yp.), *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, т. 27, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1935, стр. 617
- „Le lettere di Gregorio di Nissa“, *Studi italiani di filologia classica*, 3, 1923, стр. 75–136.
- „Il carme 64 di Catullo“, *Studi italiani di filologia classica*, 1, 1920, стр. 3–4.
- „Die schriftstellerische Form des Pausanias“, *Hermes*, 48, 1913, стр. 161–223.
- „Periegesi“, y: Gentile, Giovanni (yp.), *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, т. 26, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1935, стр. 751.
- Pevsner, Nikolaus, „The Term ‘Architect’ in the Middle Ages“, *Speculum*, 17, 1942, стр. 549–562.
- Pédech, Paul, „La géographie urbaine chez Strabon“, *Ancient Society*, 2, 1971, стр. 234–253.

- Pernot, Laurent, „Les *topoi* de l'éloge chez Ménandros le Rhéteur“, *Revue des études grecques*, 99, 1986, стр. 33–53.
- , „Lieu et lieu commun dans la rhétorique antique“, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 3, 1986, стр. 253–284.
- Percival, John, „Desperately Seeking Sidonius: the Realities of Life in Fifth-Century Gaul“, *Latomus*, 56, 1997, стр. 279–292.
- Piot, Henri, *Les procédés littéraires de la seconde sophistique chez Lucien: l'ecphrasis*, Francis Simon, Paris, 1914.
- Plommer, Hugh, „St. John's Church, Ephesus“, *Anatolian Studies*, 12, 1962, 119–129.
- Popović, Aleksandar V., „Procopius' *Pontes*: One or Two Trajan's Bridges?“, *Старинар*, 53/54, 2003/2004, стр. 255–261.
- Pradeau, Jean-François, *Platon et la cité*, Presses universitaires de France, Paris, 1997.
- Prévot, Françoise, „Sidoine Apollinaire et l'Auvergne“, *Revue d'histoire de l'Église de France*, 79, 1993, стр. 243–259.
- Пртија, Слободанка, „Један примјер екфрасе у форми писма (Плиније Млађи, V 6)“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 56, 2008, стр. 19–23.
- Putnam, Michael, C. J. „The Art of Catullus 64“, *Harvard Studies in Classical Philology*, 65, 1961, стр. 165–205.
- Ravenna, Giovanni „L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino: temi e problemi“, *Quaderni dell'Istituto di filologia latina*, 3, 1974, стр. 1–52.
- Rand, Edward, K., „Catullus and the Augustans“, *Harvard Studies in Classical Philology*, 17, 1906, стр. 15–30.
- Reinach, Salomon, „Exegetae“, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, т. 2/1, 1892, стр. 883–886.
- Settis, Salvatore, „Il ninfeo di Erode Attico a Olimpia e il problema della composizione della Periegesi di Pausania“, *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, 37, 1/2, 1968, стр. 1–63.
- Race, William H., „The Art and Rhetoric of Lucian's *Hippias*“, *Mnemosyne*, 70, 2017, стр. 223–239.
- Ripoll, Gisela, Javier Arce, „Transformación y final de las *villae* en occidente (siglos IV-VIII): problemas y perspectivas“, *Arqueología y territorio medieval*, 8, 2001, стр. 22–23.
- Ристовић, Ненад, *Приручник из реторике Јована Рајића*, Завод за уџбенике, Београд, 2013.
- , *Старохришћански класицизам: позитивни ставови хришћанских писаца према античкој књижи*, Чигоја штампа, Београд, 2004.
- Robert, Carl, *Pausanias als Schriftsteller: Studien und Beobachtungen*, Weidmann, Berlin, 1909.
- Roberts, Michael, „Light, Color, and Visual Illusion in the Poetry of Venantius Fortunatus“, *Dumbarton Oaks Papers*, 65/66, 2011/2012, стр. 113–120.

- „The Use of Myth in Latin Epithalamia from Statius to Venantius Fortunatus“, *Transactions of the American Philological Association*, 119, 1989, стр. 321–348.
- Rodríguez Almeida, Emilio, „Balneum Claudii Etrusci“, у: Steinby, Eva M. (yp.), *Lexicon topographicum urbis Romae*, т. 1, Edizioni Quasar, Roma, 1993, стр. 158.
- Rolet, Anne, „L’Arcadie chrétienne de Venance Fortunat: un projet culturel, spirituel et social dans la Gaule mérovingienne“, *Médiévales*, 31, 1996, стр. 109–127.
- Rosivach, Vincent, J. „Latinus’ Genealogy and the Palace of Picus (*Aeneid* 7. 45–9, 170–191)“, *The Classical Quarterly*, 30, 1980, стр. 140–152.
- Rossiter, Jeremy, J. „Roman Villas of the Greek East and the Villa in Gregory of Nyssa *Ep.* 20“, *Journal of Roman Archaeology* 2, 1989, стр. 101–110.
- Rougier-Blanc, Sylvie, „Πρόδομος et αἶθουσα: remarques sur les distinctions sémantiques et fonctionnelles entre deux termes d’architecture domestique employés chez Homère“, *Revue des études grecques*, 109, 1996, стр. 44–65.
- Roques, Denis, „Les *Constructions de Justinien* de Procope de Césarée“, *Antiquité tardive*, 8, 2000, стр. 31–43.
- Samson, Ross, „The Merovingian Nobleman’s Home: Castle or Villa?“, *Journal of Medieval History*, 13, 1987, стр. 287–315.
- Saliou, Catherine, „L’orateur et la ville: l’apport de Chorikios à la connaissance de l’histoire de l’espace urbain de Gaza“, у: C. Saliou (yp.), *Gaza dans l’Antiquité Tardive: archéologie, rhétorique et histoire*, Cardo 2, Salerno, 2005, стр. 171–195.
- „A propos de la ταυριανή πύλη: remarques sur la localization présumée de la Grande Eglise d’Antioche de Syrie“, *Syria*, 77, 2000, стр. 217–226.
- Sève, Michel, „ἥλιος“, у: De Lamberterie, Charles (yp.), *Chronique d’étymologie grecque* 13, у: *Revue de philologie, de littérature et d’histoire anciennes*, 85, 2011, стр. 344–345.
- Szelest, Hanna, „Die Originalität der sog. beschreibenden *Silvae* des Statius“, *Eos*, 56, 1966, стр. 186–197.
- Sirago, Vito, A., „La proprietà di Plinio il Giovane“, *L’antiquité classique*, 26, 1956, стр. 40–58.
- Smith, George, A., *Jerusalem: The Topography, Economics and History from the Earliest Times to A.D. 70*, т. 1–2, Hodder and Stoughton, London, 1907–1908.
- Smith, Christine, „Christian Rhetoric in Eusebius’ Panegyric at Tyre“, *Vigiliae Christianae*, 43, 1989, стр. 226–247.
- Срејовић, Драгослав, Александрина Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1987².
- Стевовић, Иван, *Византијска црква: образовање архитектонске слике светости. Преиспитивања, проблематика и перспективе проучавања византијске сакралне архитектуре*, Еволута, Београд, 2018.
- *Praevalis: obrazovanje kulturnog prostora kasnoantičke provincije*, Društvo arheologa Crne Gore, Podgorica, 2014.

- Стерија Поповић, Јован, *Реторика*, у: *Природно право / Реторика*, Службени лист СРЈ, Београд, 1995.
- Stupperich, Reinhard, „Zur Beschreibung einer galatischen Villa im 20. Brief Gregors von Nyssa“, *Asia Minor Studien*, 12, 1994, стр. 157–169.
- Schmid, Hansjörg, *Der Tempelturm Etemenanki in Babylon*, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 1995.
- Schneider, Alfons Maria, „Sankt Euphemia und das Konzil von Chalkedon“, у: Grillmeier, Aloys, Heinrich Bacht (уп.), *Das Konzil von Chalkedon: Geschichte und Gegenwart*, т. 1, Echter Verlag, Würzburg, 1951, стр. 291–302.
- Tadić, Ljubomir, *Retorika: uvod u veštinu besedništva*, Filip Višnjić / Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Београд, 1995.
- Taylor, P. Ruth, „Valerius' Flavian *Argonautica*“, *The Classical Quarterly*, 44, 1994, стр. 212–235.
- Tarbell, Frank B., „The Form of the Chlamys“, *Classical Philology*, 1, 1906, стр. 283–289.
- Tilly, Bertha, „The Identification of Laurentum“, *Archeologia classica*, 28, 1976, стр. 283–293.
- Trendelenburg, Adolf, *Pausanias in Olympia*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1914.
- Thierry, Nicole, „Avanos-Vénasa – Cappadoce“, у: Ahrweiler, Hélène (уп.), *Geographica Byzantina*, Publications de la Sorbonne, Paris 1981, стр. 119–129.
- Ulrich, Roger B., *Roman Woodwork*, Yale University Press, New Haven / London, 2007.
- Unger, Eckhard, *Babylon: die heilige Stadt nach der Beschreibung der Babylonier*, De Gruyter, Berlin / Leipzig, 1931.
- Faber, Riemer, „The Description of Staphylos' Palace (*Dionysiaca* 18.69–86) and the Principle of ποικιλία“, *Philologus*, 148, 2004, стр. 245–254.
- Ferraris, Maurizio, „Margins of Architecture“, *Serbian Architectural Journal*, 1, 2013, стр. 47–58.
- Fick, Nicole, „Du palais d'Éros a la robe olympienne de Lucius“, *Revue des études latines*, 47, 1969, стр. 378–396.
- Флашар, Мирон, „Приповетка у Паусанијином ‘Опису Хеладе’“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 38, 1990, стр. 299.
- Fobelli, Maria, L., *Un tempio per Guistiniano: Santa Sofia di Costantinopoli e la Descrizione di Paolo Silenziario*, Viella, Roma, 2005.
- Förtsch, Reinhard, *Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius*, Philipp von Zabern, Mainz, 1993.
- Frazer, James, G., *Pausanias and Other Greek Sketches*, Macmillan, London / New York, 1900.
- Franchi, Barbara, „L'epos virgiliano e l'eziologia“, *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 34, 1995, стр. 95–106.

- Fraser, Peter M., *Ptolemaic Alexandria*, т. 1–3, Oxford University Press, Oxford, 1972.
- Friedländer, Paul, *Platon*, т. 1–2, De Gruyter, Berlin, 1928–1930.
- , *Johannes von Gaza und Paulus Silentarius: Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit*, Teubner, Leipzig / Berlin, 1912.
- , „Die frühgeschichte des archaischen Heraion“, *Athenische Mitteilungen (Archäologisches Institut)*, 34, 1909, сtp. 69–79.
- Frost, Kingdon, F. „The Critias and Minoan Crete“, *The Journal of Hellenic Studies* 33, 1913, сtp. 189–206.
- Habicht, Christian, *Pausanias und seine „Beschreibung“ Griechenlands*, C. H. Beck, München, 1985.
- Hanoune, Roger, „L’*Hippias*, ou le bain de Lucien“, *Topoi*, 18, 2013, сtp. 315–331.
- Hellegouarc’h, Joseph, „Rhétorique et poésie dans la *Pharsale* de Lucain“, *Vita Latina*, 164, 2001, сtp. 36–44.
- Hellmann, Marie-Christine, „Les signatures d’architectes en langue grecque: essai de mise au point“, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 104, 1994, сtp. 151–178.
- Herbert de la Portbarré-Viard, Gaëlle, „Du palais de Vénus au séjour céleste des Vierges: quelques remarques sur le devenir de la tradition littéraire des architectures et décors fictifs dans la poésie latine tardive“, y: Herbert de la Portbarré-Viard, Gaëlle, Renaud Robert (yp.), *Architectures et espaces fictifs dans l’Antiquité: textes – images*, Ausonius, Bordeaux, 2018, сtp. 107–137.
- , *Descriptions monumentales et discours sur l’édification chez Paulin de Nole: le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Brill, Leiden / Boston, 2006.
- Horsfall, Nicholas, „Illusion and Reality in Latin Topographical Writing“, *Greece & Rome*, 32, 1985, сtp. 197–208.
- Cagianò de Azevedo, Michelangelo, „Policromia e polimateria nelle opere d’arte della tarda antichità e dell’alto medioevo“, *Felix Ravenna*, 4, 1970, сtp. 223–259.
- Cameron, Averil, *Procopius and the Sixth Century*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles, 1985.
- , „Procopius and the Church of St. Sophia“, *The Harvard Theological Review*, 58, 1965, сtp. 161–163.
- Campana, Pierpaolo, „I marmi di Claudio Etrusco: qualche osservazione a proposito di Stat. *Silv.* 1, 5, 34-41“, *Studi classici e orientali*, 50, 2004, сtp. 329–339.
- Camps, William, A. „A Second Note on the Structure of the *Aeneid*“, 54. *The Classical Quarterly*, 9, 1959, сtp. 53–56.
- Cancik, Hubert, „Tibur Vopisci. Statius, *Silve* I 3: Villa Tiburtina Manili Vopisci“, *Boreas*, 1, 1978, сtp. 116–134.
- Carderi, Flavia, „Le *ekphraseis* di Valerio Flacco tra novità e tradizione“, *Hermes*, 136, 2008, сtp. 214–226.

- Castagnoli, Ferdinando, „Commentaires topographiques à l'Énéide“, *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 127, 1983, ctp. 202–215.
- Clarke, Martin. L., „The Architects of Greece and Rome“, *Architectural History*, 6, 1963, ctp. 9–22.
- Clay, Diskin, „The Archaeology of the Temple to Juno in Carthage (Aen. 1. 446–93)“, *Classical Philology*, 83, 1988, ctp. 195–205.
- Coarelli, Filippo, „‘Crypta, cryptoporticus’: analisi del termine e del suo significato nella tradizione scritta“, y: *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine*, L'École française de Rome, Rome, 1973, ctp. 9–21.
- Conant, Kenneth, J., „The Original Buildings at the Holy Sepulchre In Jerusalem“, *Speculum*, 31, 1956, ctp. 1–48.
- Corbato, Carlo, „Platone e Cartagine“, *Archeologia classica*, 5, 1953, ctp. 232–237.
- Corbo, Virgilio, *Il Santo Sepolcro di Gerusalemme: aspetti archeologici dalle origini al periodo crociato*, т. 1–3, Franciscan Printing Press, Jerusalem, 1981–1982.
- Crégut, G.-Régis, *Avitacum: essai de critique sur l'emplacement de la villa de Sidoine Apollinaire*, Imprimerie M. Bellet et fils, Clermont-Ferrand, 1890.
- Chamoux, François, „Une evocation littéraire d'un palais macédonien (*Argonautiques*, III, 215 sq.)“, *Ancient Macedonia V*, т. 1, Institute for Balkan Studies, Thessaloniki, 1993, ctp. 337–343.
- Charlet, Jean-Louis, „Tendances esthétiques de la poésie latine tardive (325-470)“, *Antiquité Tardive*, 16, 2008, ctp. 159–167.
- Cherchi, Paolo A., „Tradition and Topoi in Medieval Literature“, *Critical Inquiry*, 3, 1976, ctp. 281–294.
- Chinn, Christopher, M., „Before Your Very Eyes: Pliny *Epistulae* 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis“, *Classical Philology*, 102, 2007, ctp. 265–280.
- Webb, Ruth, „*Ekphrasis* Ancient and Modern: The Invention of a Genre“, *Word & Image*, 15, 1999, ctp. 7–18.
- . „The Aesthetics of Sacred Space: Narrative, Metaphor, and Motion in *Ekphraseis* of Church Buildings“, *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 1999, ctp. 59–74.
- Wilkinson, John, „Paulinus' Temple at Tyre“, *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 32, 1982, ctp. 553–561.
- Will, Ernest, *Le sanctuaire de la Déesse syrienne*, De Boccard, Paris, 1985.
- Wilcken, Ulrich, „Die attische Periegese von Hawara“, y: *Genethliakon (Carl Robert)*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1910, ctp. 191–225.
- Wistrand, Erik, *Konstantins Kirche am Heiligen Grab in Jerusalem nach den ältesten Literarischen Zeugnissen*, Wettergren & Kerber, Göteborg, 1952.
- Wulff, Oskar, „Das Raumerlebnis des Naos im Spiegel der Ekphrasis“, *Byzantinische Zeitschrift*, 30, 1929–1930, ctp. 531–539.

Xydis, Stephen, G., „The Chancel Barrier, Solea, and Ambo of Hagia Sophia“, *The Art Bulletin*, 29, 1974, crp. 1–24.

Yegül, Fikret K., „The Small City Bath in Classical Antiquity and a Reconstruction Study of Lucian’s ‘Baths of Hippias’“, *Archeologia classica*, 31, 1979, crp. 108–131.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Милош Ђипранић рођен је 1988. године у Новом Саду. Завршио је основне и мастер студије на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду. Истраживач сарадник је Института за филозофију и друштвену теорију Универзитета у Београду. Држао је предавања на Институту за књижевност и уметност, Архитектонском факултету у Београду и Филозофском факултету у Бањој Луци. Учествовао је на научним скуповима у Загребу, Дубровнику, Битонту. Објављивао је научне радове у часописима као што су *Филозофија и друштво*, *Rivista di estetica*, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* и *Escritura e imagen*. Члан је Естетичког друштва Србије.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милош Ђипранић

Број индекса 6115-0008

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

**Топографске екфрасе и периегесе као извор за истраживање античке
архитектуре**

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милош Ђипранић

Број индекса 6115-0008

Студијски програм историја уметности

Наслов рада Топографске екфрасе и периегесе као извор за истраживање
античке архитектуре

Ментор проф. др Иван Стевовић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Топографске екфрасе и периегесе као извор за истраживање античке архитектуре

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.