

Др ЗОЈА БОЈИЋ

Универзитет Новог Јужног Велса,  
Сиднеј

## ЛИКОВНЕ ВИЗУАЛИЗАЦИЈЕ ЕИКОНЕС (*IMAGINES*) ФИЛОСТРАТА СТАРИЈЕГ

**Апстракт:** У раду се посебно изучавају описи 1.15 Аријадна и 1.25 Андрани Филострата Старијег (3. век нове ере) и начини на који се Филостратове књижевне дескрипције ликовних дела антике појављују у делима каснијих европских уметника, међу којима су Тицијан (1488/1490–1576), Ђорђо де Кирико (1888–1978) и Милена Павловић Барили (1909–1945).

**Кључне речи:** Филострат Старији (3. век наше ере), Аријадна, Тицијан (1488/1490–1576), Ђорђо де Кирико (1888–1978), Милена Павловић Барили (1909–1945), ликовна уметност

Најранији сачувани обимнији текстови научника, истраживача и тумача античке историје уметности су *О архитектури* Витрувија (1. век старе ере), одређени делови *Историје природе* Плинија Старијег (1. век нове ере), и описи слика на плочи из пера Филострата Старијег и Филострата Млађег (3. и 4. век нове ере), односно скулптура из пера Калистрата (4. век нове ере). Овај рад се бави неким питањима која постављају ови текстови Филострата Старијег и Филострата Млађег које су оба писца објавила на грчком језику и под истим називом *Еиконес* (*Imagines*).

Нека од кључних питања у вези са овим описима а која се превасходно тичу идентитета Филострата Старијег, његовог (не)документаристичког кратког прегледа одабраних сликарских тема, реалности односно имагинарности предмета његових описа, као и дефиниција неких појмова међу којима су екфрасис и, посебно код Филострата Млађег, *фанијасиа* у ликовној уметности, већ дуже се разматрају у савременој науци што између осталог указује на трајност значаја ових текстова. Иконографска питања која ови текстови постављају првенствено могу да се проучавају у поређењу са постојећим ликовним примерима вазног сликарства, зидног помпејанског сликарства и слободне скулптуре.

У овом раду првенствено се проучава текст Филострата Старијег (у даљем тексту: Филострат) о сликама на плочи. Од посебног интереса овде су сликарска питања, она која се тичу Филостратових описа сликарских композиција и представљања фигура у оквиру тих композиција. Овде се ова питања посматрају у поређењу са примерима сачуваног вазног сликарства и релевантним примерима скулптуре грчких и римских споменика. У овом раду се затим успоставља веза између извесних примера јужноиталског вазног сликарства, Филостратових описа и како непосредних тако и подударних визуализација тих описа у релевантним делима касније европске ликовне уметности.

Размотримо два међусобно повезана текста Филострата Старијег. Један је 1.15 Аријадна<sup>1</sup> а други је 1.25 Андрани.<sup>2</sup> Иако се у први мах чини да

#### <sup>1</sup> 1.15 Аријадна

То да се Тесеј неправично понео према Аријадни – мада неки кажу неправично али не намерно већ под присилом Диониса – када ју је напустио заспалу на острву Дија, мора бити да си чуо још од дадиље, пошто су те жене веште да причају такве приче и плачу над њима кадгод желе. Не морам да ти кажем да је то Тесеј кога видиш тамо на броду а Дионис онај онде на копну нити ћу помислити да си необразован и указати ти на жену која тамо крај стена лежи у блаженом сну. Нити је довољно да се слави овај сликар за оно за шта неко други такође може да се похвали, јер је сваком лако да Аријадну наслика једнако лепом и Тесеја једнако лепим; а Дионис има безброј атрибута које они који га представљају у слици или скулптури ако прикажу макар делимично приказаће самог бога. На пример, листови бршљана уплетени у венчић јасно су обележје Диониса чак ако је израда лоша, рогић који му израња из слепоочница указује на Диониса а и леопард, макар да се једва види, је симбол овог бога; али је овог Диониса сликар представио кроз љубав.

Цветне хаљине и тирсови и јеленске коже одбачени су као неприкладни за овај тренутак и баханткиње не звецкају цимбалима нити Сатири свирају у своје свирале, чак и Пан престаје са својом дивљом игром да не би узнемирио девојчин сан. Удесивши се у фини пурпур и овенчавши главу ружама, Дионис прилази Аријадни пијан од љубави како то песник са Теја каже за оне које је савладала љубав.

А Тесеј јесте заљубљен али се дим издиже изнад Атине и он више не познаје Аријадну нити ју је икада знао и сигуран сам да је чак заборавио и на лавиринт и да не може да се сети ни зашто је пловио на Крит, тако је његов поглед уперен само на оно што је испред његовог прамца. А погледај Аријадну како спава; њене груди су наге до појаса, а врат јој је забачен уназад и њено нежно грло, и њено цело десно пазухо се види али јој десна рука држи огртач да јој удар ветра не открије тело. Какав диван поглед, Дионисе, и како јој је слadak дах! Да ли мирише на јабуке или грожђе можеш да кажеш тек пошто је пољубиш! – превод Зоја Бојић, *Flavii Philostrati Opera*, Vol 2. Philostratus Major. Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871

#### <sup>2</sup> 1.25 Андрани

Река вина на острву Андру и становници Андра који су се напили од реке су тема ове слике. Пошто је Дионис учинио да се земља Андрана тако натопа вином да оно извире и да им тако прави реку. Ако мислиш на воду, количина није велика, али ако мислиш на вино, ово је огромна река, божанска! Пошто онај који пије из ње може да презре и Нил и Истар и може да за њих каже да би били више поштовани да су мали али да су им извори као што је овај.

по свом садржају, литерарно и митолошки ова два текста нису у директном сродству, она су то сродство остварила у историји уметности.<sup>3</sup>

Аријадна коју напушта Тесеј<sup>4</sup> на Наксу тојест острву Дија није непозната тема у грчком вазном сликарству како то показују наша репродукција 1<sup>5</sup> и репродукција 2.<sup>6</sup> Аријаднина каснија улога Дионисове партнерке такође је тема вазног сликарства како атичког крајем 5. века старе ере тако и јужноиталског од тог периода,<sup>7</sup> посебно ваза са темама позоришног садржаја о чему сведочи и репродукција 3.<sup>8</sup>

---

Чини ми се да то певају људи овенчани бршљаном и лозом својим женама и деци, неки играјући на обали, неки лежећи. А вероватно је то тема њихове песме – да док река Ахелој носи трску, а река Пенеј наводњава Темпу а река Пактол носи цвеће, ова река чини да се људи када се окупе осећају богато и моћно, да помажу пријатељима, да су леви и да су, уместо да су ниски растом, високи четири лаката пошто када неко попије из ње он може да споји све ове особине као да их заиста има. Сигуран сам да певају да само ову реку не узнемиравају папци стоке и копита коња већ је то ток кога је Дионис дао и пије се незагађен, пошто тече само због људи. То треба да замислиш да чујеш и шта заиста певају неки од њих иако су им гласови отежали од вина.

Размотри, међутим, оно што може да се види на слици: река лежи на постељи од гроздова и излива свој ток, река неразблажена и која је ускомешана, тирси расту око ње као трска око воде и ако неко прође преко земље и поред ове припите гомиле он наилази на Тритоне на ушћу реке који хватају вино у шкољке. Нешто од тога они попију, нешто проспу по води, а неки Тритони су пијани и играју. Дионис такође плови ка теревенкама на Андру и пошто је укотвио брод у луци предводи мешовиту групу Сатира и баханткиња и све Силене. Он води Гелон (смех) и Комос (теревенку), два највеселија божанства која су највише склона пићу, да би са највећим задовољством пожњео жетву реке. – превод Зоја Бојић, *Flavii Philostrati Opera*, Vol 2. Philostratus Major. Carl Ludwig Kayser. in aedibus V. G. Teubneri. Lipsiae. 1871.

<sup>3</sup> То директно сродство у оквиру историје уметности такође укључује још један текст Филострата Старијег, 1.6 Ероти, који се овде само помиње у даљем тексту.

<sup>4</sup> Имена митолошких ликова овде су транскрибована углавном према наводи-ма тих имена у Александрина Цермановић Кузмановић, Драгослав Срејовић, *Речник грчке и римске митологије*, СКЗ – Службени гласник, 2004. и према стандардима Друштва за античке студије Србије.

<sup>5</sup> Сликар Аријадне, *Тесеј најушћиа Аријадну*, црвенофигурални стамнос из Апулије, 400–390. старе ере, Музеј лепих уметности, Бостон.

<sup>6</sup> Непознати уметник, *Тесеј најушћиа Аријадну*, атичка црвенофигурална ваза, око 490. старе ере, Национални музеј Тарквиније, Тарквинија.

<sup>7</sup> О атичким уметницима који су крајем 5. века старе ере обележили сликарске школе вазног сликарства у јужној Италији види између осталих Војис, Зоја, *Greek art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), ICOM SEE and the Singidunum University, 2012.

<sup>8</sup> Сликар Промос, *Дионис и Аријадна са љумцима, музичарима и њисцем са њирске ире*, атичка црвенофигурална ваза из места Руво поред Таранта у јужној Италији, око 400. старе ере, Национални археолошки музеј, Напуљ, Classical art research centre, The Beazley Archive, <http://www.beazley.ox.ac.uk/tools/pottery/painters/keypieces/redfigure/pronomos.htm>

Тесеј, син атинског краља Егеја и Питејеве кћерке Етре, један је од најславнијих и често приказиваних хероја. Као већ стасали младић добровољно се пријавио да буде један у групи од седам младића и девојака које је град Атина сваке године слала краљу Миноју на острво Крит да буду жртвовани Минотауру који је тамо живео у лавиринту. На Криту је Тесеј убио Минотаура а Минојева и Пасифајина кћерка Аријадна му је помогла да изађе из лавиринта пошто јој је обећао да ће се оженити са њом и одвести је у Атину. У повратку у Атину, брод је пристао на острво Накс које се иначе звало Дија. Према миту, Тесеју се указао један од богова, Атина, Зевс или Дионис, и наредио му да остави Аријадну и сам са посадом отплови за Атину.<sup>9</sup> Та сцена на Наксу се појављује на два наша примера, репродукцијама 1 и 2. На оној првој репродукцији, из Апулије, са Тесејом и Аријадном приказана је богиња Атена како седи док Хипнос сипа сан на Аријаднине очи. На другој Хермес саопштава Тесеју вољу богова да треба да напусти Аријадну, Аријадна је приказана како спава а Хипнос како лети над њеном главом, док приказани чокоти грождја најављују долазак Диониса. На нашем првом примеру приказана је и крма Тесејеве лађе којом ће сам испловити са Накса.

Филострат у свом опису слике на плочи 1.15 Аријадна описује варијацију на једну од стандардних иконографија те сцене која одговара нашем првом примеру, посебно очигледно када се посматрају релевантни детаљи те композиције, лик Тесеја и лик заспале Аријадне: „тако је његов [Тесејев] поглед уперен само на оно што је испред његовог прамца.

А погледај Аријадну како спава; њене груди су наге до појаса, а врат јој је забачен уназад и њено нежно грло, и њено цело десно пазухо се види али јој десна рука држи огртач да јој удар ветра не открије тело.“

### Филостратов Тесеј

Код Филострата нема описа саопштавања божје воље Тесеју било приказивањем лика неког од богова чија је то воља као што је то случај са нашом репродукцијом 1 где је приказана Атена, било приказивањем гласника који преноси не своју вољу већ вољу неког од других богова као што је то случај са нашом репродукцијом 2 где је приказан гласоноша Хермес.

У овом свом опису, рекавши да је Тесеј увек приказиван као веома леп младић, Филострат као да описује наредну секвенцу радње, Тесејево испловавање, приказујући га за крмом брода:

„Не морам да ти кажем да је то Тесеј кога видиш тамо на броду...он више не познаје Аријадну нити ју је икада знао и сигуран сам да је чак забо-

<sup>9</sup> Садржаји митова у овом тексту преузети су из: Александрина Цермановић Кузмановић, Драгослав Срејовић, *Речник ирчке и римске митологије*, СКЗ–Службени гласник, 2004.

равио и на лавиринт и да не може да се сети ни зашто је пловио на Крит, тако је његов поглед уперен само на оно што је испред његовог прамца.“

Разлог за Тесејев бег Филострат не објашњава божјом вољом пошто сам каже да „Тесеј јесте заљубљен“ већ у томе што се „дим издиже изнад Атине.“

Према миту, пре него што се Тесеј запутио на Крит, његов отац Егеј се договорио да ће лађа, ако је Тесеј жив, у Атину пловити са белим једрима, а ако није, са црним. Тесеј или његов крmanoш заборавио је да промени једра на броду и његов отац је, спазивши брод са велике даљине, у истом тренутку када је Тесеј са пучине спазио дим који се вије из Атине (што је само по себи песничка слобода пошто град Атина не може да се види са острва Накс), скочио у море које се од тада назива Егејским.

Како су то приметили и други преводиоци овог текста као што је Артур Фербенк<sup>10</sup> Филострат се надовезује на овај мит посредно се позивајући на следеће стихове из *Одисеје*, певање I, 57–59:

„... ал он је и умрети спреман  
Колико жуди и дим од своје да угледа земље  
Како се подиже увис...“<sup>11</sup>

#### Филостратова Аријадна

Већ рекавши да није тешко насликати Аријадну лепом, Филострат даје опис стандардног иконографског типа приказивања овог лика:

„А погледај Аријадну како спава; њене груди су наге до појаса, а врат јој је забачен уназад и њено нежно грло, и њено цело десно пазухо се види али јој десна рука држи огртач да јој удар ветра не открије тело.“

Тај иконографски тип био је познат не само грчким вазним сликарима већ и римским уметницима каснијих времена како о томе сведочи између осталих скулптура чију репродукцију овде доносимо, репродукција 4.<sup>12</sup>

Трећи лик у овој сцени је, према познатим иконографским стандардима, бог Дионис који не мора да буде приказан ликом већ неким од његових симбола или атрибута како то и сам Филострат каже:

„... а Дионис има безброј атрибута које они који га представљају у слици или скулптури ако прикажу макар делимично при-

<sup>10</sup> *Elder Philostratus, Younger Philostratus, Callistratus*, Translated by Arthur Fairbanks, Loeb Classical Library, Volume 256, William Heinemann, London, 1931.

<sup>11</sup> Препев Милоша Ђурића, *Хомерова Илијада*, Матица српска, Нови Сад, 1965.

<sup>12</sup> Непознати уметник, *Засјала Аријадна*, 100–200 године наше ере, даанс у Сан Антонио уметничком музеју.

казаће самог бога. На пример, листови бршљана уплетени у венчић јасно су обележје Диониса чак ако је израда лоша, рогић који му израња из слепоочница указује на Диониса а и леопард, макар да се једва види, је симбол овог бога... “

### Филостратов Дионис

Филостратов Дионис је другачије приказан, како сам писац описује: „али је овог Диониса сликар представио кроз љубав. “

Иако на почетку текста Филострат каже: „Не морам да ти кажем да је то Тесеј кога видиш тамо на броду а Дионис онај онде на копну... “ из каснијег текста се закључује да је Дионисово присуство на слици коју Филострат описује тек назначено и да он заспалој Аријадни прилази прикрадајући се:

„Дионис прилази Аријадни пијан од љубави како то песник са Теја<sup>13</sup> каже за оне које је савладала љубав.

Какав диван поглед, Дионисе, и како јој је слadak дах! Да ли мирише на јабуке или грожђе можеш да кажеш тек пошто је пољубиш!“

Према Филостратовом опису, овај Дионис се разликује од уобичајеног начина приказивања овог бога:

„Цветне хаљине и тирсови и јеленске коже одбачени су као неприкладни за овај тренутак и баханткиње не звецкају цимбалима нити Сатири свирају у своје свирале, чак и Пан престаје са својом дивљом игром да не би узнемирио девојчин сан. “

У тој апсолутној тишини Дионис се Аријадни кришом приближава „удесивши се у фини пурпур и овенчавши главу ружама... “

У историји уметности постоји више дела каснијих епоха која се на овај или онај начин надовезују на Филостратов опис. Овде ћемо показати да је то надовезивање иконографско углавном само утолико колико је неопходно да се идентификује, путем иконографског типа, релевантни лик а да је суштински квалитет тих каснијих дела у директној вези са ликовним и поетским квалитетима слика које је у својим текстовима описао Филострат.

### Тицијан, *Бах и Аријадна*

Тицијан је слику *Бах и Аријадна*, репродукција 5,<sup>14</sup> израдио 1520–1523. за војводу Алфонса д’Есте у Ферари и његову славну Алабастерску собу, Ка-

<sup>13</sup> Анакреонт.

<sup>14</sup> Тицијан, *Бах и Аријадна*, 1520–1523, уље на платну, 176.5x191 цм, данас у Националној галерији у Лондону.

мерино, једну од првих ренесансних наменских галерија слика. Ову слику је Тицијан, заједно са још друге две слике које је израдио за војводу од којих једну такође доносимо овде уз Филостратов опис 1.25 Андрани, сликао угледавши се на античке књижевне,<sup>15</sup> и донекле и ликовне, изворе.<sup>16</sup> Трећа слика коју је овај уметник у истом периоду израдио за исту галерију и истог наручиоца, *Прослављање Венере*,<sup>17</sup> директна је илустрација Филостратовог описа 1.6 Ероти.<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> David Rosand, 'Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie,' *New Literary History* no. 3, Spring, 1972

<sup>16</sup> Angus Easson, 'The Source of Titian's Bacchus and Ariadne,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 32, 1969

<sup>17</sup> Тицијан, *Прослављање Венере*, 1516–1518, уље на платну, 172x175 цм, данас у музеју Прадо, Мадрид. Репродукција ове слике је доступна на стабилном вебсајту овог музеја [http://www.museodelprado.es/index.php?id=100&tx\\_obras%5Buid%5D=160&no\\_cache=1](http://www.museodelprado.es/index.php?id=100&tx_obras%5Buid%5D=160&no_cache=1)

<sup>18</sup> *1.6 Ероџи*

Гле, Ероти скупљају јабуке, а ако их је много, немој се чудити. Јер они су деца нимфи и управљају свима смртнима а много их је пошто је много ствари које људи воле, а кажу да и пословима богова на небу управља ова небеска љубав. Да ли осећаш мирис који лебди у врту или си неосетљив? Али слушај пажљиво, јер заједно са мојим описом врта мирис јабука ће такође стићи до тебе.

Овде су прави редови дрвећа са простором између њих да се пролази, а млада трава оивичује стазе, таква да може да буде лежај да се прилегне. На крају грана су златне и црвене и жуте јабуке које дозивају читав рој Ерота да их беру. Тоболци Ерота опточени су златом, а златне су и стреле у њима, али једна читава група без тоболаца несметано лети уоколу пошто су окачили своје тоболце на дрва јабуке а у трави леже њихови украшени огртачи у безброј боја. Ероти не носе венчиће на главама пошто им је њихова коса довољан украс. Њихова крила, тамно-плава и љубичаста а у понеком случају златна, чине да ваздух грепери и стварају хармоничну музику. А корпе у које стављају јабуке! Какво богатство сардоникса и смарагда које их украшавају, и перлица и бисера, а њихова израда мора да се припише Хефесту! Али Еротима нису потребне мердевине које би он направио да би стигли до крошњи пошто они лете високо до места на којима су јабуке.

Да и не помињемо Ероте који играју или трчкарају или спавају, или који уживају док једу јабуке, хајде да видимо шта је значење ових других. Јер овде их је четири, најлепших од свих, издвојених од других. Двојица се добацују јабуком а други пар се бави стрељаштвом, где један Ерот испуљује стрелу на другог а овај му узвраћа. На њиховим лицима нема ни трага непријатељства – уместо тога они један другом нуде своје груди несумњиво зато да би их стреле ту погодиле. Ово је прелепа загонетка – дођи, хајде да видимо да ли бих можда могао да погодим шта је сликар хтео да каже. Ово је пријатељство, мој дечаче, и жудња једног ка другом. Јер Ероти који се добацују јабуком почињу да се заљубљују, и један од њих пољуби јабуку пре него што је баца а други пружа руку да је ухвати очигледно са намером да је пољуби уколико је ухвати и да је затим добаци назад. Али онај пар стреличара потврђује љубав која већ постоји. Једном речи, онај први пар у њиховој игри је на путу да се заљуби, док други пар гађа један другог стрелама да њихова жудња не би престала.



Начин на који Филострат описује и уснулу Аријадну и тихи долазак Диониса у супротности су са начином на који их је Тицијан приказао – Аријадну као будну, како је потрчала према морском жалу, и Диониса који стиже са својом великом и бучном пратњом па и са цимбалима (за које Филострат каже да су ‘одбачени’ да не би пробудили уснулу девојку). Ова Тицијанова слика, иако је наручена да буде пандан његовим већ поменутиим другим двама сликама које јесу пратиле текст Филострата Старијег, вероватно приказује другу сцену са ликовима Аријадне и Диониса и вероватно се заиста ослања на други књижевни текст а не на Филостратов. Према писању Едгара Винда тај други текст је Овидијев текст *Fasti*, iii, 1 (*Bellini's Feast*

---

Што се тиче Ерота који су мало удаљени, окружени многим посматрачима, они се здушно боре један против другог у некој врсти рвања. Описаћу и рвање такође, пошто то тако много желиш. Један је ухватио свог противника с леђа и хвата га за гушу да га дави и чврсто га држи ногама; други не попушта већ се бори да се усправи и покушава да уклони руку која га гуши тако што савија један прст дотле док и други прсти не буду више могли да чврсто држе. Са изразом бола, Ерос чији се прст савија гризе уво свог противника. Ероти који су посматрачи љуте се на њега због тога пошто је то неправедно и супротно правилима рвања, и гађају га јабукама.

И нека нам не побегне зец, већ хајде да се придружимо Еротима у лову на зеца. Створење је седело испод дрвећа и јело јабуке које су пале на земљу и то тако што је многе само до пола појео, али га Ероти гањају с места на место и терају га да трчи по брисаном простору, један тако што пљеска, други тако што вришти, трећи тако што маше својим огртачем, неки Ероти лете изнад њих вичући, други га гањају трком, а један од њих јурне да се баци на њега. Створење мења правац а други Ерос се спрема да га ухвати за ногу али му се зец измиче у последњем тренутку. Па су се Ероти, смејући се, бацили на земљу, један на страну, један потрбушке, други на леђа, сви у чину разочарања. Али зеца не гађају стрелама пошто покушавају да га ухвате живог као понуду омиљену Афродити. Пошто знаш, претпостављам, шта се каже за зеца, да он поседује Афродитин дар у великој мери. У сваком случају каже се за женку да она док доји младе које је тек родила носи још једно легло које ће делити исто млеко; а затим поново зачне, и уопште нема тог тренутка када не носи младе. Што се тиче мужјака, он не само да рађа младе на начин природан мужјацима већ и сам носи младе у супротности са природом. А перверзни љубавници су у зецу нашли одређену моћ да рађа љубав, покушавајући да се домогну предмета својих осећања путем моћне магијске вештине.

Али оставимо ова питања људима који су опаки и који не заслужују да им се узврати љубав, а погледај молим те Афродиту. Али где је она и у ком делу воћњака? Да ли видиш ону стену која изгледа као мост испод које извире најплавља вода, свежа и добра за пиће, која се слива у канале који напајају дрвеће јабука? Буди сигуран да је Афродита ту, где су јој Нимфе, у то не сумњам, посветиле светилиште зато што их је начинила мајкама Ерота и дакле благословеним због њихове деце. Оно сребрно огледало, она златна сандала, ови златни брошеви, све је то ту окачено не без сврхе. Ти предмети показују да припадају Афродити а њено име је исписано на њима, и каже се да су то поклони од Нимфи. А Ероти доносе прву бербу јабука и окупивши се ту моле јој се да би им воћњак напредовао. – превод Зоја Бојић, *Flavii Philostrati Opera*, Vol 2. Philostratus Major. Carl Ludwig Kayser. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871.



of the Gods, 1948) и ова сцена онда представља тренутак растанка, а не сас-танка, Аријадне и Диониса.<sup>19</sup> Аутор Ангус Есон<sup>20</sup> сматра да је књижевни предложак ове Тицијанове слике текст из Овидијевих *Меџаморфоза*,<sup>21</sup> док Пол Хобертон<sup>22</sup> сматра да је књижевни предложак ове сцене Гвариново издање Катула.<sup>23</sup>

### Де Кирикове Аријадне, Тесеји и свеприсутни Дионис

Дело *Аријадна*, репродукција 6,<sup>24</sup> италијански футуриста Ђорџо де Кирико је насликао на почетку своје сликарске каријере, периоду у коме се

<sup>19</sup> Допринос разјашњењу иконографије ове Тицијанове слике дао је и Ворен Тресидер. Тицијан је на овој слици насликао 'пегаве' односно 'парде' гепарде који су приказани упрегнути у Дионисове кочије. Гепарди би, због индијског порекла ове животиње, могли да се тумаче као ознака да је овде приказан Дионис после његовог митског повратка из Индије у Грчку. Тресидер је међутим показао да је извор иконографије гепарда вероватно неки извор савремен Тицијану и да самим тим ова сцена не мора да се тумачи као сцена која се према миту дешава после Дионисовог повратка из Индије. Warren Tresidder, 'The Cheetahs in Titian's Bacchus and Ariadne,' *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 941 (Aug., 1981), The Burlington Magazine Publications Ltd, стр. 481–483+485, <http://www.jstor.org/stable/880424>

<sup>20</sup> Angus Easson, 'The Source of Titian's Bacchus and Ariadne,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 32 (1969), The Warburg Institute, стр. 396–397 <http://www.jstor.org/stable/750625>).

<sup>21</sup> <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.02.0029>

<sup>22</sup> Paul Holberton, 'Battista Guarino's Catullus and Titian's Bacchus and Ariadne,' *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 998 (May, 1986), The Burlington Magazine Publications Ltd, стр. 344+347–350, <http://www.jstor.org/stable/882494>

<sup>23</sup> односно Катувови стихови:

quae tum prospectans cedentem maesta carinam  
multiplices animoolvebat saucia curas.  
at parte ex alia florens volitabat Iacchus,  
cum thiaso satyrorum et nysigenis silenis,  
te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore.  
qui tum alacres passim lymphata mentefurebant,  
euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes.  
horum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,  
pars e divolso iactabant membra iuvenco,  
pars sese tortis serpentibus incingebant,  
pars obscura cavis celebrabant orgia cistis,  
orgia quae frustra cupiunt audire profani.  
plangebant aliae proceris tympana palmis,  
aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant,  
multaque raucisonos efflabant cornua bombos,  
barbaraque horribili stridebatt ibia cantu 249–64.

<sup>24</sup> Ђорџо де Кирико, *Аријадна*, 1913, уље и графит на платну, 135.6x180.3цм, Метрополитен музеј, Њујорк.

Аријаднин лик више пута појављивао у његовим делима.<sup>25</sup> Ову Аријадну де Кирико је насликао у време када је живео у Паризу пошто се његова породица италијанског порекла иселила из родног Волоса у Грчкој у централну Европу. Ово је такође период уочи његовог пријатељевања са италијанским уметником Карлом Кара и артикулисања идеје метафизичког сликарства, период коме се затим у каснијој каријери враћао и који му је, посебно иконографија Аријадне коју је још тада успоставио, служио као стални извор надахнућа за бројне касније слике истих и сличних назива као што је серија слика *Пјаца д'Италија*.<sup>26</sup>

„А погледај Аријадну како спава; њене груди су наге до појаса, а врат јој је забачен уназад и њено нежно грло, и њено цело десно пазухо се види али јој десна рука држи огртач да јој удар ветра не открије тело.

Какав диван поглед, Дионисе, и како јој је слadak дах! Да ли мирише на јабуке или грожђе можеш да кажеш тек пошто је пољубиш!“

Писцу ових редова није познато да је у историји уметности приликом проучавања дела Ђорџа де Кирика направљена паралела са описом 1.15 Аријадна Филострата Старијег, иако су прављене паралеле са неколико римских статуа и рељефа које је де Кирико могао да види у Риму и на другим местима. Иако су несумњиво скулптура, рељеф или вазно сликарство антике такође служили Де Кирику као један од извора његове иконографије Аријадне у ширем смислу,<sup>27</sup> репродукција коју овде доносимо указује на директну повезаност са Филостратовим текстом. Аријадна је иконографски приказана онако каквом ју је описао Филострат, док архитектура иза ње означава Тесејев брод који испловљава из луке, а дим воза приказан у даљини одговара Филостратовом опису односно његовом позивању на Хомерове стихове о диму који се издиже изнад домовине, диму чију је симболику де Кирико као емигре уметник свакако добро познавао. Код де Кирика Дионис се овде ишчекује да уђе у слику са десне стране, тихо и ненаметљиво како то Филострат и описује, и, да се послужимо Филостратовим синестетичким изразима, његово божанско присуство готово да може да се унапред осети због слатког мириса који се шири сликом.

Аријадна, крма брода и дим који се уздиже на хоризонту су иконографски елементи које де Кирико преузима и присваја као сопствене и који

<sup>25</sup> Како је то показано и приликом изложбе *Ђорџо де Кирико и мити о Аријадни*, новембар 2003–јануар 2003, Филадельфија музеј уметности.

<sup>26</sup> Види Magdalena Holzhey, *Giorgio de Chirico*, Taschen, Cologne, 2005.

<sup>27</sup> Помисао да је и вазно сликарство до извесне мере служило као извор инспирације за ове Де Кирикове Аријадне као и за де Кирикове касније представе овог лика у оквиру проширених композиција показује се и у колориту оне Аријадне из 1913. године којим се опонашају боје теракоте и црвено-фигуралног грчког вазног сликарства.

се заједно или појединачно појављују односно одсуствују на његовим бројним делима током његове читаве уметничке праксе. Овде доносимо репродукције два таква дела, репродукција 7<sup>28</sup> и репродукција 8.<sup>29</sup> Де Кирикове серије слика *Пјаца д'Италија* приказују ову исту сцену из различитих углова, укључујући и сцену где је Аријадна одсутна. Неке од ових слика такође представљају исти трг али са статуом мушкарца који, иако га де Кирико понекад назива именом великог италијанског државника Кавура, подсећа на Тесеја који се спрема да отплови.

### Тицијан, *Баханал Андрана*

Како смо то већ показали, уснула Аријадна, нетелесни али присутни Дионис, Тесеј и његов брод, и дим који се узвисује на хоризонту нису елементи Тицијанове слике *Бах и Аријадна*, иако се са сигурношћу зна да је Тицијан познавао Филостратове описе и да се њима служио на другим делима као што је то *Прослављање Венере*. Тицијан се такође служио Филостратовим описом 1.25 Андрани<sup>30</sup> на трећој слици коју је израдио за Камерино д'Алабастро, *Баханал Андрана*, чију репродукцију овде доносимо, репродукција 9.<sup>31</sup> Иако ова Тицијанова слика сасвим одговара Филостратовом опису слике 1.25 Андрани, на њој су упадљиви и они елементи који одговарају већ помињаном Филостратовом опису сасвим друге античке слике, 1.15 Аријадна. Тако се елементи Филостратовог описа слике 1.15 Аријадна као што су уснула Аријадна, нетелесни али присутни Дионис, Тесеј и његов брод, и дим који се узвисује на хоризонту појављују на Тицијановој слици сасвим другачије садржине, *Баханал Андрана*, о чему сведоче и репродукције детаља ове Тицијанове слике које овде такође доносимо. На Тицијановој слици *Баханал Андрана* наилазимо на реплику фигуре обнажене Аријадне која спава са подигнутом десном руком, а истовремено се на овој слици у даљини на хоризонту види брод раширених једара – брод којим по овом Филостратовом опису Дионис стиже на острво Андар, или брод који по Филостратовом опису 1.15 Аријадна одводи Тесеја у Атину.

### Аријадне, Венере и Олимпије

Лепа Тицијанова неименована Аријадна из *Баханала Андрана* која упућује на помисао да је сликар ову композицију можда желео да наслика као

<sup>28</sup> Ђорџо де Кирико, *Пјаца д'Италија*, 1913, уље и графит на платну, Уметничка галерија Онтарија, Торонто.

<sup>29</sup> Ђорџо де Кирико, *Пјаца д'Италија са сџомеником Кавуру*, 1965.

<sup>30</sup> Целокупан текст овог Филостратовог описа овде је донешен у фусноти 4 овог текста.

<sup>31</sup> Тицијан, *Баханал Андрана*, 1522–1524, данас у музеју Прадо, Мадрид.

*Бах и Аријадна* али да се током рада на њој предомислио, свеједно је наставила дуг и веома плоносан и славан живот и у стваралаштву овог уметника и у делима других сликара. Овде ћемо указати на Тицијанову слику која је изазвала скандал *Урбинску Венеру* из галерије Уфици, репродукција 10, Фуслијеву еротизовану слику *Кошмар*, репродукција 11, и Манеово дело које је у своје време једнако изазвало скандал – *Олимпија*, репродукција 12. Поистовећивање уснуле Аријадне са откривеном Венером у каснијој ликовној уметности не мора да садржи еротску конотацију како о томе сведоче дела две сликарке, Артемизије Ђентилески из 1625–1630. године, репродукција 13 и Милене Павловић Барили из 1936. или 1938. године, репродукција 14. Посебно су ове две *Венере* Артемизије Ђентилески и Милене Павловић Барили, иако свакако упућују на још један антички иконографски извор као што је сцена рођења Венере, композиције које се одликују истим оним емоцијама и атмосфером као и Филостратов опис 1.15 Аријадна, истим оним ишчекивањем које обузима посматрача обе Венере, како оне откривене а безбедне у ентеријеру тако и оне која самосвесно позира у шумском пејзажу.

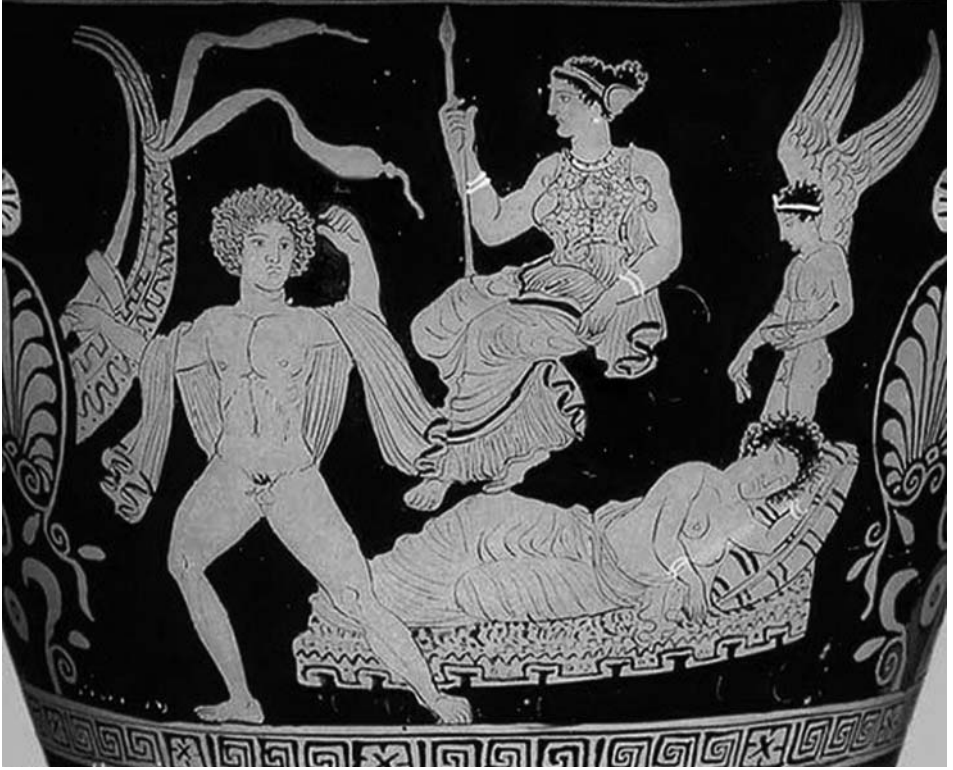
Ови примери касније ликовне уметности иако се заснивају на препознатљивом иконографском типу уснуле Аријадне чиме се успоставља полазна тачка за упоредно посматрање ових различитих дела, заправо најпре указују на другу особину Филостратовог текста. Та друга особина тиче се Филостратовог описа и тумачења слика, његовог сажетог и прецизног описа композиције и фигура у простору, и атмосфере које та ликовна дела преносе. Када се упореде ови Филостратови текстови са сачуваним одговарајућим примерима грчког и јужноиталског вазног сликарства поред иконографских сличности указују се непремостиве разлике у композицији, приказивању фигура и атмосфери коју осликавају са једне стране примери вазног сликарства а са друге стране примери Филостратових описа (данас) изгубљених слика на плочи. Филостратове литерарне композиције лакше се пореде са иконографски разноликим делима сачуваног помпејанског зидног сликарства које међутим већ по својој декоративној природи у овом случају не може да се схвати као квалитативно одговарајуће оним ликовним делима која описује Филострат. У том сликарству, међутим, има довољно примера сликарског умећа приказивања целовитих и заокружених композиција, фигура у простору и атмосфере, а сличне особине се појављују и на одређеним примерима римског наративног рељефа.<sup>32</sup> Таквим посматрањем Филостратових описа успоставља се могућност другачијег и дубљег разумевања сачуваних дела античке и, посебно, римске уметности.

---

<sup>32</sup> Овом питању композиције и представљања фигура у простору у римском сликарству и у римској пластици посвећена су посебна поглавља у: Војић, Зоја, *Roman art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), ICOM SEE and the Singidunum University, 2012.

## БИБЛИОГРАФИЈА

- Bojić, Z, *Greek art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), ICOM SEE and the Singidunum University, 2012
- Bojić, Z, *Roman art and art historiography: definitions*, Central Institute for Conservation (CIK), ICOM SEE and the Singidunum University, 2012
- Cermanović Kuzmanović, A, Srejskić, D, *Rečnik grčke i rimske mitologije*, SKZ – Službeni glasnik, 2004
- Easson, A, 'The Source of Titian's Bacchus and Ariadne,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Vol. 32, 1969
- Elder Philostratus, Younger Philostratus, Callistratus*, Translated by Arthur Fairbanks, Loeb Classical Library, Volume 256, William Heinemann, London, 1931
- Holberton, P, 'Battista Guarino's Catullus and Titian's Bacchus and Ariadne,' *The Burlington Magazine*, Vol. 128, No. 998 (May, 1986), The Burlington Magazine Publications Ltd
- Holzhey, M, *Giorgio de Chirico*, Taschen, Cologne, 2005
- Homerova Ilijada*, prepev Miloša Đurića, Matica srpska, Novi Sad, 1965
- Philostratus Major, *Flavii Philostrati Opera*, Vol 2. Philostratus Major. Carl Ludwig Kays-er. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871
- Philostratus Minor, *Flavii Philostrati Opera*, Vol 2. Philostratus Minor. Carl Ludwig Kays-er. in aedibus B. G. Teubneri. Lipsiae. 1871.
- Rosand, D, 'Ut Pictor Poeta: Meaning in Titian's Poesie,' *New Literary History* no. 3, Spring, 1972
- Tresidder, W, 'The Cheetahs in Titian's Bacchus and Ariadne,' *The Burlington Magazine*, Vol. 123, No. 941 (Aug., 1981), The Burlington Magazine Publications Ltd



1.



1, деталь





2.



3.





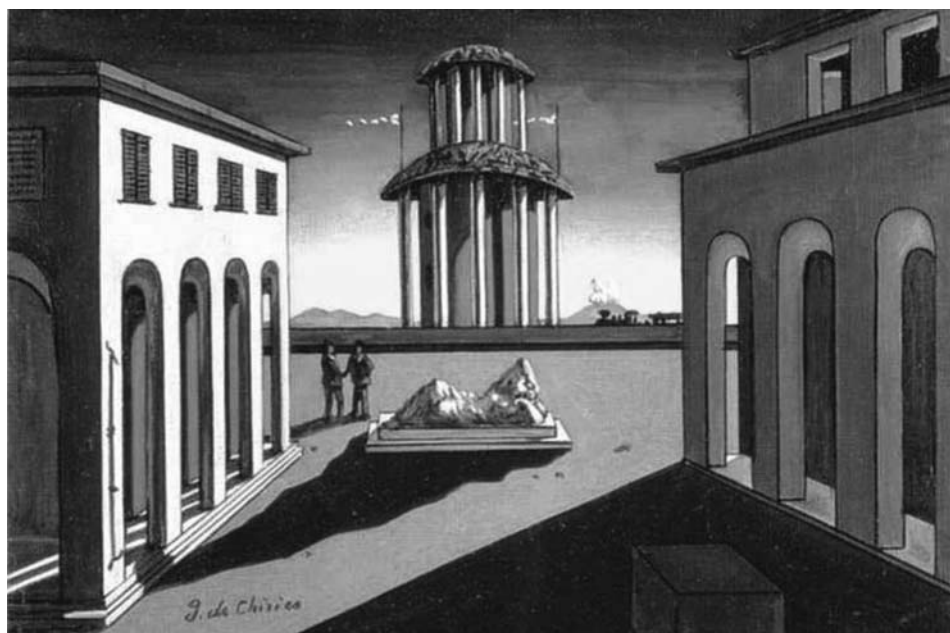
4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.  
124



## СПИСАК РЕПРОДУКЦИЈА

1. Сликаp Аријадне, *Тесеј најушића Аријадну*, црвенофигурални стамнос из Апулије, 400–390. старе ере, Музеј лепих уметности, Бостон  
Детаљ, репродукција 1
2. Непознати уметник, *Тесеј најушића Аријадну*, атичка црвенофигурална ваза, око 490. старе ере, Национални музеј Тарквиније, Тарквинија
3. Сликаp Прономос, *Дионис и Аријадна са ђлумцима, музичарима и ђисцем са-тирске идре*, атичка црвенофигурална ваза из места Руво поред Таранта у јужној Италији, око 400. старе ере, Национални археолошки музеј, Напуљ
4. Непознати уметник, *Засиала Аријадна*, 100–200. године наше ере, данас у Сан Антонио уметничком музеју
5. Тицијан, *Бах и Аријадна*, 1520–1523, уље на платну, 176.5×191 цм, данас у Националној галерији у Лондону
6. Ђорђо де Кирико, *Аријадна*, 1913, уље и графит на платну, 135.6×180.3цм, Метрополитен музеј
7. Ђорђо де Кирико, *Пјаца д'Италија*, 1913, уље и графит на платну, Уметничка галерија Онтарија, Торонто
8. Ђорђо де Кирико, *Пјаца д'Италија са сјомеником Кавуру*, 1965
9. Тицијан, *Баханал Андрана*, 1522–1524, данас у музеју Прадо, Мадрид  
Детаљ, Репродукција 9
10. Тицијан, *Урбинска Венера*, 1538, уље на платну, галерија Уфици, Фиренца
11. Јохан Хајнрих Фусли (Хенри Фусели), *Кошмар*, 1781, уље на платну, Уметничка галерија Новог Јужног Велса, Сиднеј
12. Едуар Мане, *Олимпија*, 1863, уље на платну, Париз
13. Артемизија Ђентилески, *Засиала Венера*, 1625–1630, Музеј лепих уметности Вирџиније, Ричмонд, Вирџинија
14. Милена Павловић Барили, *Венера са ламјом*, 1936. или 1938, уље на платну, Музеј савремене уметности, Београд

ZOJA BOJIĆ, PhD

The University of New South Wales  
Sydney, Australia

## VISUALISATIONS OF THE EIKONES (IMAGINES) BY PHILOSTRATUS THE ELDER IN THE VISUAL ARTS

### Summary

The earliest surviving comprehensive texts by scholars, researchers and interpreters of the art history of European antiquity are Vitruvius' *De Architectura* (1 c BC), certain segments of Pliny the Elder's *Natural History* (1 c AD), and Philostratus the Elder's (3 c AD) and Philostratus the Younger's (4 c AD) descriptions of paintings in their eponymously titled *Eikones* (*Imagines*), as well as Callistratus's descriptions of sculpture. This paper is primarily concerned with the texts by Philostratus the Elder.

Some of the key issues these descriptions introduced to scholarship are primarily related to the identity of Philostratus the Elder, his (quasi?) documentary and brief overviews of selected paintings, as well as definitions of some terms such as *ekfrasis* and, especially relevant to Philostratus the Younger, *fantasia* in the arts. These texts also provide for a possible reconstruction of the iconography used in the painting of European antiquity and can be studied in comparison to the existing visual examples of vase painting, Pompeian painting and Roman sculpture.

This paper primarily examines the descriptions of panel paintings by Philostratus the Elder (hereinafter Philostratus). Of particular interest here are painterly questions, those concerning Philostratus' descriptions of compositions, representation of figures within these compositions, and rendition of the atmosphere. These issues are considered here in comparison to some examples of Greek vase painting and relevant examples of Roman monumental sculpture. A connection between some examples of South Italian vase painting, Philostratus' descriptions and direct or indirect visualizations of these descriptions in the relevant works of the later European art practices is also established.

The art history correlation between two of Philostratus' texts, 1.15 *Ariadne* and 1.25 *Andrians* is considered in some detail through an analysis of relevant works by the artists Titian and de Chirico, thus establishing a line of inquiry applicable to a visual analysis of the relevant works by artists as diverse as Artemisia Gentileschi, Heinrich Füssli, Eduard Manet and Milena Pavlovic Barilli. This approach, in turn, allows for a more accurate reading of Philostratus' text and for a deeper understanding of the Greek and especially Roman art practices and their legacy.

**Key words:** Philostratus the Elder (3 c AD), *Ariadne*, Titian (1488/ 1490–1576), Giorgio de Chirico (1888–1978), Milena Pavlovic Barilli (1909–1945), visual arts.