

Јелена ЕРДЕЉАН\*

ЈЕДАН ПРЕДЛОГ ОКВИРА ЗА РАЗУМЕВАЊЕ  
ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ ДУКЉЕ У КОНТЕКСТУ  
КУЛТУРНЕ ДИНАМИКЕ НА ПРОСТОРУ  
МЕДИТЕРАНА И ЈУГОИСТОЧНЕ ЕВРОПЕ У  
ДОБА КЛАСИЧНЕ И ПОЗНЕ АНТИКЕ

*ABSTRACT: This paper proposes that in the study and understanding of visual culture of Doclea in the context of cultural dynamics in the Mediterranean and South Eastern Europe in Classical and Late Antiquity the transcultural or cross-cultural method be employed as best suited to the actual historical processes of fluctuation of people, ideas, goods, images, religious practice and works of art in this area in the periods in question.*

*KEY WORDS: Mediterranean, transcultural or cross-cultural method, Doclea, art, history*

Студије визуелне културе класичне и позне антике у скорије време добијају нове подстицаје и методолошке оквире посматрања, захваљујући обновљеном интересовању историје уметности за питања која надилазе строго и поједностављено конципиране и повучене границе појединачних хуманистичких дисциплина, а као резултат тога и историјски одређених културних модела. Стога је и визуелну културу Дукље, као интегрални део визуелне културе Медитерана и простора југоисточне Европе у доба класичне и позне антике, неопходно сагледати са методолошког становишта које подразумева критичко ослањање на резултате мултидисциплинарног истраживања крос-културне или транскултурне интеракције.

Са циљем да се пође даље од традиционалних методолошких приступа заснованих на поједностављеном супротстављању конструисаних

\* Филозофски факултет, Универзитет у Београду.

екстрема означених као „утицаји/ширење“ спрам „локалног развоја“, као и превазиђених и тешко прихватљивих идеја колонизације, нарочито кад су у питању културе на Медитерану, истраживачи су се окренули разматрању идеја попут хибридности или креолизације, како би боље разумели интеракцију различитих култура. Међутим, будући да обе идеје (хибридности и креолизације) ипак садрже аспекте бинарности у домену културне интеракције, чини се да је методолошки приступ транскултуралности, схваћене као процес истовременог трајања и активности више врста полилога, сусрета и интеракције, или хетероглосије примеренији реалним историјским оквирима и чињеницама о којима сведочи визуелна култура Медитерана и југоисточне Европе у доба класичне и позне антике.<sup>1</sup> Управо таква испреплетаност и апропријација, о којој најупечатљивије сведочи визуелна култура, јесте оно што је стављено у први план у оквиру методолошког приступа који би се могао означити као транскултурализам, а који је усредсређен на културом детерминисану употребу предмета (*pragma*) и слика (*eikones, imagines*) визуелне културе. Такав приступ пажњу усмерава на функцију предмета или слике, њихову симболичку употребу, њихов живот у одређеном друштву, на делање и чињење, па тако и на њихову намену, али и намеру, а не само на њихово стилско обликовање и начине производње. Будући да нема чисте визуелности, запитаност над тим шта слике желе води ка разматрању контекста настајања, трајања, употребе предмета/слике.<sup>2</sup>

Избегавајући лимитирајућа и унапред негативно интонирана поређења између „оригиналних“ или „чистих“ културних структура и њихових „одјека/копија“, природи самог материјала визуелне културе Медитерана, па тако и Дукље, како у античком тако и у потоњим раздобљима, примерен теоретски и методолошки приступ мора поћи од претпоставке да културе, по себи, нису јединствени монолити већ динамички међусобно испреплетани и условљени системи који су у процесу константне трансформације, како на дневном тако и на нивоу делања, стварања и перципирања више генерација. Такав приступ мора узети у обзир чињеницу да се културе заједница или пак културни идентите-

<sup>1</sup> За новија разматрања овог методолошког приступа в. М. Canepa, *Theorizing Cross Cultural Interaction Among Ancient and Early Medieval Visual Cultures*, *Ars Orientalis* (2010), 7-29, са обимним прегледом старије али и веома рецентне библиографије и различитих метода у приступу проучавања визуелне културе и интер-културалних веза Медитерана, Блиског истока, Африке и Азије. В. такође *Materiality and Social Practice. Transformative Capacities of Intercultural Encounters*, ed. by J. Maran and P. W. Stockhammer, Oxford 2012.

<sup>2</sup> Основна студија која је у новије време поставила темеље оваквом приступу у тумачењу визуелног: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press 2004.

ти појединаца не могу посматрати као статички а још мање као „чисти“ феномени. Оваква усредсређеност на реалности делања, стварања и перципирања омогућава постављање питања која излазе из формалистички дефинисаних оквира атрибуције, интересовања искључиво за идентификовања „порекла“ утицаја, мајстора, материјала, предложака. Она отвара пут ка разумевању оквира настајања и конзумирања па тако и (ре)интерпретације културних традиција и, уже посматрано, визуелне културе. У таквом оквиру елементи визуелне културе нису само материјални објекти (репрезенти) већ имају и активну улогу у њеном стварању и непрестаном трансформисању.<sup>3</sup>

Кад је у питању динамика кроз културалне интеракције на простору Медитерана и југоисточне Европе у доба класичне и позне антике, као просторном и временском оквиру за познавање визуелне културе Дукље, као најшири оквир овог феномена најпре морамо узети у обзир физичке и интелектуалне процесе путем којих и кроз које је текла размена идеја, предмета (*pragma*), слика (*imagines, eikones*) и религијских пракси (*praxis*) између Европе, Африке и Азије као три кључне тачке културног круга, или три темена троугла који је током векова у старом свету, али и касније, повезивао кључне тачке медитеранског басена.<sup>4</sup> Дипломатски контакти елита које су тежиле да свој статус профилишу и (ре)презентују поседовањем, размењивањем и показивањем ретких, луксузних предмета, слика и мотива, били су у знатној мери засновани на размени добара, поклона и предмета визуелне културе. Уз дипломатске контакте, друштвене мреже комуникације и кретања идеја, људи и предмета подразумевале су и међусобно испреплетене трговинске мреже које су се ослањале, кретале бројним поморским и копненим трасама. Феничански, грчки, персијски и римски трговачки бродови премрежавали су Медитеран и спајали га даље са Арабљанским заливом, Индијским океаном па и Јужнокинеским морем, а тржнице у великим градовима попут Александрије, Ефеса, Антиохије, Тира или Цариграда одражавале су обиљем своје понуде и разноликост порекла учесника и производа у процесу трговине. Трговачким путевима нису се кретали само они чији је циљ био материјални профит. Припадници, заговорници великих мисионарских религија, будизма, хришћанства, а пре њих свештеници и поклоници различитих многобожачких култова, као и чланови јеврејских заједница, свесно су користили исте коридоре као путеве ширења својих вера. Не само што су носили, доносили нове и другачије визуелне културе, већ је њихова религиозна пракса подстицала интеракцију у домену уметности на више различитих нивоа.

<sup>3</sup> М. Canepa, *Theorizing Cross Cultural Interaction*, 9.

<sup>4</sup> М. Canepa, *Theorizing Cross Cultural Interaction*, 11-15, са обимном библиографијом.

Док је у ширим оквирима кретање идеја, људи и предмета било условљено динамиком дипломатије, трговине, политичким тежњама државних елита и религије, непосредно локално окружење било је то које је одређивало начин на који би они бивали инкорпорирани у визуелну културу матичних заједница. Уз све то што их је посредно покретало и давало им значење и моћ, утицај, слике и уметнички предмети били су испуњени и сопственом моћи, способношћу да мењају културе. И историја уметности и антропологија указују све више на друштвену улогу предмета као активних чинилаца заједница, готово твари испуњене одређеним сензибилитетом, сензибилношћу.<sup>5</sup> Свет класичне и позне антике испуњен је предметима, од скулптура до слика, па чак и архитектонских здања, који не само што носе религијски значај, већ означавају присуство божанског или се јављају као чиниоци политичке моћи.<sup>6</sup>

Док предмет, архитектонска форма или орнаментални мотив немају никакво посебно значење изван рецепције ктитора, публике, конзумента или посматрача, сам визуелни материјал могао је, по себи, уз нове облике увести и нове начине посматрања, нове „визуелности“, у култури у којој би био прихватан. Динамичка интеракција између слике (*imago*), предмета (*pragma*) и практичног контекста (*praxis*) имала је утицаја како на саме предмете тако и на активности у којима су предмети били употребљавани, примењивани, као што су званичне дипломатске размене, владарске церемоније или активности сасвим личне, приватне побожности у којима су девоционе слике и амулетни имали велики значај. Дobar пример како предмети визуелне културе једног културног круга прихваћени у другом могу утицати на нове праксе и начине посматрања света представља афинитет ка предметима класичне грчко-римске визуелне културе код номадских држава постхеленистичке Персије, или пак индијска слоновача у Риму, римска луксузна роба у јужној Азији и коначно размена луксузних предмета између РOMEЈА и Сасанида, па и исламског света на измаку позноантичког периода.<sup>7</sup>

Културна и визуелна димензија апропријације и рецепције, интерпретације, одређених носећих културних модела не може, разуме се, бити разматрана одвојено од сфере религијског. Стога је изузетно важан аспект разматрања визуелне културе једне заједнице или регије

<sup>5</sup> A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

<sup>6</sup> В. на пример В. Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual and the Senses in Byzantium*, Penn State University Press 2009.

<sup>7</sup> Изузетно значајна студија, пример сагледавања визуелне културе са транскултуралног или крос-културалног методолошког становишта: М. Canepa, *The Two Eyes of the Earth. Art and Ritual Kingship between Rome and Sassanian Iran*, University of California Press 2009.

са становишта кроскултуралне или транскултуралне методологије, питање културне динамике религије и визуелне културе. Религија и религијска пракса је универзални феномен који стоји у посебној интеррелацији са културом. Заснована на одређеним културним претпоставкама, с друге страна она култури доприноси као генератор значења, генератор стабилности и флексибилности у оквирима датог социјалног окружења. Важан аспект у разматрању културне динамике религије и визуелне културе јесте питање у којој мери, којим путевима, и на који начин је увођење (другачијег, другог) предмета, слика, иконографских формула, материјала, градитељских форми и решења утицало на сопствени религијски осећај и праксу, на формирање и израз сопствене (сакралне) визуелне културе? Питање утицаја визуелног, како на сакралне предмете (*pragma*) тако и на религијску праксу (*praxis*), данас је у фокусу новијих методолошких приступа у друштвено хуманистичким наукама, а посебно историји уметности и културној антропологији.<sup>8</sup>

Ово питање, као и бројна друга везана за визуелну културу схваћену као настајање и функционисање предмета и слика у друштвеним релацијама, заправо је питање функције визуелног у одрђеном културном моделу. Културни модели нуде оквир за разумевање, тумачење значаја и значења, готов оквир комуникације међу субјектима о њиховом појединачном идентитету, међу заједницама о колективном идентитету и међу ствараоцима о материјалности, материјалној датости. Наративи представљају кључни елемент културних модела, процеса културне интеграције, а у исто време тачке симболичког сукобљавања, сучељавања. У исто време, наративи омогућавају мета-рефлексију (промишљање) о томе како се границе, отворене спрам затворених, превазилазе у начелу. Границе између религиозних, социјалних и визуелних модела јесу кључни феномени који дефинишу културну динамику религије и визуелне културе са простора југоисточне Европе у доба класичне и позне антике, као хоризонт за разумевање места и значаја Дукље у контексту ширег културног оквира.

Бројни су могући егземплари културне динамике визуелне културе са простора југоисточне Европе у доба класичне и позне антике који чине хоризонт за разумевање места и значаја Дукље у контексту ширег културног оквира. Овом приликом задржаћемо се на онима који, по нашем мишљењу, имају посебно место *per se* у историји и култури, па тако и визуелној култури медитеранског и подручја југоисточне Европе. Главно светилиште Зевса, врховног бога Олимпа, у хеленском свету налазило се у Додони, у Епиру. Ово сакрално место нулте категорије и

<sup>8</sup> О приступима историје уметности и културне антропологије проучавању овог феномена в. *Art's Agency and Art History*, ed. J. Tanner and R. Osborne, Oxford 2007.

пророчиште кроз које се божанство оглашавало шуштањем лишћа светог, посебно штованог, култног дрвета храста (и звечањем карика о њега окачених), било је у старом свету и посебно важна тачка медитеранске, балканско-блискоисточно-афричке топографије (мреже) испреплетаности. То је била тачка од кључног значаја за наратив о преношењу светости, сакралности са истока, исказана кроз наратив о преношењу орацулума из Тебе у Епир.<sup>9</sup> У време позне антике, наратив о преношењу, увођењу нове, монотеистичке религије, хришћанства, из Мале Азије, деловањем, проповедањем и посланицама светог апостола Павла, везује се за Филипе, Коринт, а посебно Солун, који доживљава преображавање визуелног идентитета од престонице паганског тетрархијског Рима у град објаве светог Павла и град теофаније.<sup>10</sup> Огроман религијски значај важних тачака сакралне топографије политеистичке и монотеистичке религије на Балкану и Медитерану, као што су Додона и Солун, био је најнепосредније повезан са динамиком визуелне културе у овим центрима и на читавом подручју.

У основи транскултуралог методолошког приступа који омогућава отварање тако широко постављеног хоризонта за разумевање визуелне културе лежи, заправо, један сасвим посебан однос две сродне, а опет посебне хуманистичке дисциплине, археологије и историје уметности. С једне стране ту је очигледна повезаност и међузависност две науке која је одраз нашла и у систему високошколског образовања, нарочито у Западној Европи и Америци, али и у југоисточној Европи, у Грчкој, где одељења, курсеви, семинари и историографски прилози у себи спајају приступе и знања историје уметност и археологије, што се огледа већ и у самим називима и насловима. Током треће и четврте деценије XX века, у време велике експанзије византијске археологије, нарочито са ископавањима у Коринту на Пелопонезу, носећи чиниоци заслужни за спајање светова археологије и историје уметности била су универзитетска и академска одељења на Принстону, Брин Мору или Оксфорду, на којима се о уметности учило посредством археологије и *vice versa*.<sup>11</sup>

Такве, готово природне, органске везе, стоје, међутим, насупротив диверзификацији приступа у оквиру две дисциплине који би се, у веома поједностављеном виду, могао свести на „партикуларизам“ археологије

<sup>9</sup> M. Dieterle, *Dodona. Religionsgeschichtliche und historische Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Zeus-Heiligtums*, Zürich-New York 2007.

<sup>10</sup> *From Roman to Early Christian Thessalonike, Studies in Religion and Archaeology* (Harvard Theological Studies 64), ed. by L. Nasrallah, C. Bakirtzis, S. J. Friesen, Harvard 2010.

<sup>11</sup> О почецима византијске археологије у Грчкој, ископавањима у Коринту и (методолошким) везама историје уметности и археологије в. K. Kourelis, *Byzantium and the Avant-Garde: Excavations at Corinth, 1920s-1930s, Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 76, No. 2 (Apr. - Jun., 2007), 391-442.

и „генерализам“ историје уметности. То доводи до раздвајања, раслојавања и у поступцима истраживања. Као резултат, бројни истраживачи визуелне али и шире, материјалне културе Медитерана, Блиског истока и Азије, блиско су повезани, али им ипак недостаје заједнички језик као и методолошки оквир за разматрање феномена, а који би се могао наћи у транскултурализму као приступу који уклања конвенционално постављене ограде и оквире одређених научних дисциплина и укључује их све, равноправно, у исти посао тумачења и разумевања.

Могло би се рећи да је претпоставка оваквом ширем, интердисциплинарном приступу, потреба за превазилажењем парализе парадигме, за превазилажењем немогућности или одбијања да се види, гледа, тражи изван тренутно прихваћених модела, оквира мишљења.<sup>12</sup> У домену историје уметности и студија визуелне културе то је потреба за превазилажењем вредновања домета, нарочито формалних особина и тзв. уметничких вредности, заснованих на (искључивости) позитивизма, историзма и њима својственог скептицизма, произашлих из академског научног хабитуса XVIII и XIX века и утемељених на одбијању и одрицању прихватања, уважавања првобитне (предмету проучавања природне) рецепције и гледања на свет (из визуре њега самог). Једно од кључних питања које се са таквог становишта разматра у науци јесте питање појма класике, класичног, тј вредновања дела „класичног“ раздобља.<sup>13</sup>

Од времена кад, у доба просветитељства, у европским хуманистичким наукама постаје предметом научног проучавања, а из разлога раличитих, често политички и идеолошки условљених подстицаја, и мерило естетских па и моралних вредности, проучавање уметности класичне антике чини једну од основа историје уметности, археологије и, разуме се, класичних наука. Међутим, током времена, па чак и на самим почецима ових дисциплина, а посебно класичних наука, класична антика није увек исто дефинисана нити вреднована, већ и због саме чињенице што су њена класична својства различито одређивана и што су се учени људи разилазили у погледу тога где и у ком историјском раздобљу заправо треба тражити оно што је називано класичним вредностима. Сходно томе, иако је константно присутан консензус о томе да класично раздобље и класичне вредности треба везивати за атиноцентричне вредности, у различитим појединачним инстанцама мишљења о класичности и класичној вредности одређених уметничких дела веома су неуједначена и супротстављена.

<sup>12</sup> Т. Kun, *Struktura naučnih revolucija*, Beograd 1974.

<sup>13</sup> J. I. Porter, What Is “Classical” About Classical Antiquity, Eight Propositions, *Arion* 13.1 (2005), 27-61.

Примера ради, кад је скулпторална декорација фриза и забата Партефона стигла у Енглеску 1806. године, ова Фидијина ремек-дела нису испрва била прихваћена од свих у културној јавности Британије као класична, и било је потребно да прође читава деценија пре него што их је Британски музеј откупио од лорда Елцина. Потпуно насупротив ономе што би се посматрано са данашње тачке гледишта могло очекивати, прве реакције на ове скулптуре биле су веома подељене, а ишло се и дотле да им је чак у потпуности оспоравана уметничка па и сама тржишна вредност. Постављало се питање да ли су могле уопште да се пореде са тада далеко познатијим (и веома рестаурираним) скулптурама из Ватикана, са Аполоном Белведерским, Белведерским торзом и Лаооконовом групом. Постављало се чак и питање јесу ли скулптуре пристигле из Атине уопште биле грчке. Тек је временом, постепено, и након великих расправа, као и интервенција избељивања, стругања остатака првобитне боје и полирања, њихов статус досегао до данас неспорне висине врхунског уметничког дела. С друге стране, судбина скулптура из Ватикана кретала се у сасвим супротном смеру. У генерацији после Винкелмана, који их је популаризовао, оне су биле окарактерисане готово као срамота за историју уметности, као производ позног раздобља, римског или, још горе, времена омраженог Нерона, никако нису могле бити везане за период пре хеленистичког. Нису више сматране класичним, једва да су могле задобити етикету класицизирајућих, и то све мерено истим оним аршинима којима су испрва задобили статус естетског мерила класике.<sup>14</sup>

Већ се и на овим, најеклатантнијим и најпознатијим примерима, увиђа проблем перципирања и оцењивања једне епохе и њене визуелне културе мерилима неке друге. Како и на основу чега можемо рећи да је нешто класично, и зашто. Пратећи развој класичних наука, археологије и историје уметности, могло би се рећи да је појам класичног идеал који готово да и не може бити потврђен у потпуности било којим конкретним предметом материјалне и визуелне културе. Показује се стога да методолошко полазише класичног идеализма, и историзма, које је још од Анселма Фојербаха бојило становишта хуманистичких наука, па тако и историје уметности, спрам тога шта је класично, а тиме и износила (негативне) вредносне судове о ономе што се класичним у неком историјском времену није могло сматрати, тиме га уклањало

<sup>14</sup> О перцепцији и рецепцији у различитим схватањима класичног у европској (визуелној) култури в. *ibid.*, *passim*; M. Beard, *The Parthenon*, Harvard University Press 2003; *Classical Pasts, The Classical Traditions of Greece and Rome*, ed. by J. I. Porter, Princeton 2006; J. Siapkas, L. Sjörgen, *Displaying the ideals of antiquity: the petrified gaze*, Taylor&Francis 2014, са опширном старијом литературом.



са хоризонта пажње и истраживања, није одрживо јер није засновано на реалностима културне динамике, а посебно културне динамике визуелне културе реалног историјског времена настанка предмета. Деконтекстуализација предмета, њихова искључиво позитивистичка, готово микроскопска филолошка анализа, могла је, у најбољем случају, довести до великих недоумица, а у крајњој линији и до потпуног одбацивања, превиђања, немогућности увиђања све пуноће сведочења и улоге визуелног у кроскултуралној интеракцији на одређеном простору у одређеном времену.

Питање појма позне антике, а сходно томе и вредновања позноантичке (и даље рановизантијске и византијске) уметности, било је предмет расправа током XX века, од периода модернизма до Питера Брауна.<sup>15</sup> Модернистички приступ треће и четврте деценије XX века донео је и одушевљење уметничким изразом и визуелним формулама позноантичке и византијске уметности, у којима је откриван свет естетских начела која су кореспондирала са модерном уметношћу тог раздобља и делима великих стваралаца попут Бурдела или Модилјанија. Упоредо са тим, нагло се развија византијска археологија, усмерена на византијске теме, локалитете и предмете, вођена модернистичким тежњама ослобађања од класичних, традиционалних модела идентификованих са класичном антиком, као и новим таласом неохеленизма који је код европских и америчких интелектуалаца, писаца попут Хемингвеја и Дос Пасоса, и истраживача био посебно подстакнут историјским догађајима на Балкану у време Балканских и Првог светског рата.<sup>16</sup> И ове, као и студије класичне антике, у домену истраживања визуелне културе и уметности биле су, међутим, усмерене на формалну, а нарочито стилску анализу.

Постмодернистички приступ увео је у другој половини XX века у поље интересовања археологије и историје уметности дискурс друштвене улоге материјалног и визуелног. Предмет истраживања тако постају не само велики урбани центри, већ и локалитети везани за руралну заједницу, за позноантичка и византијска сеоска насеља, манастире, утврђења, сам процес производње и циркулисање предмета визуелне културе.<sup>17</sup> Спајање искустава модернистичког и постмодернистич-

<sup>15</sup> Посеће студије Питера Брауна које су дефинисале историјске, културне, религијске процесе и оквире оног што се назива позном антиком: P. Brown, *The Rise and Function of the Holy Man in Late Antiquity*, *The Journal of Roman Studies* 61 (1971), 80-101; id., *The World of Late Antiquity*, Thames and Hudson 1971; id., *The Making of Late Antiquity*, Harvard University Press 1978; id., *Society and the Holy in Late Antiquity*, University of California Press 1982.

<sup>16</sup> K. Kourelis, op. cit., passim, посебно 393.

<sup>17</sup> Као примере наводимо: *The Economic History of Byzantium. From the Seventh through the Fifteenth Century*, Vol. 1-2, ed. by A. E. Laiou, Dumbarton Oaks 2007-2008; *Viewing*

ког метода неопходно је у покушају потпунијег сагледавања значаја и значења предмета и слика визуелне културе, потребно је спојити „партикуларистичке“ и „генералистичке“ методе и у археологији и у историји уметности. Тиме би се отворио шири хоризонт транскултуралног методолошког сагледавања.

Добар пример представља откриће из 2005. године и истраживање остатака тзв. Елефтеријеве луке из времена цара Теодосија Великог у Цариграду. Остаци лучких грађевина откривени су на локалитету Јени Капи и, што је још важније, остаци тридесет пет бродова пуних терета.<sup>18</sup> Добро је познато у археолошкој теорији и пракси да се олупине бродова сматрају богатим ризницама археолошких података затвореног и интегрисаног контекста. Њихова вредност често је увећана и опсежним документационим материјалом. Сам по себи, такав материјал по својој природи може одредити истраживаче за потпуно партикуларистички приступ у истраживању. Ако се, међутим, он сагледа у ширем контексту, материјал који нуде олупине бродова, и разуме се не само оне из цариградске Теодосијеве луке, представља парадигматични узорак који сведочи и осветљава бројне појаве у једном времену и једном друшву. Цариградски бродови сведоче и о економији, и о путевима комуникације и размене робе, идеја, људи, предмета, о њиховој производњи, укључујући и уметничку, о визуелном идентитету свакодневице, о умрежавању и топографији испреплетаности престонице Царства као кључног некса Медитерана.

Ови и слични савршено уређени универзуми археолошких података, затворених хронолошких система, представљају далеко више од пуких банки података о типологији керамике или количини потрошње жита. Они сведоче о материјалним квалитетима и својствима визуелне културе, о друштвеним и економским оквирима њихове производње и потрошње, заправо о свему што један *locus* у одређеном времену чини далеко више од пуког простора. Они отварају хоризонте за разумевање својства тог *простора* као *места* у контексту студија својстава простора наспрам места како је то дефинисано код Марка Ожеа.<sup>19</sup> Неместо, *простор*, у том смислу представља тачку која у свести појединца и заједнице не носи довољно значаја да би била доживљавана као *место*. С друге стране, *место* је историјски детерминисано и тиче се идентитета, културних модела, културне динамике и историје коју деле генерације које га насељавају и ка њему гравитирају. Овај, само један од

*the Morea. Land and People in the Late Medieval Peloponnese*, ed. by S. E. J. Gerstel, Dumbarton Oaks 2013.

<sup>18</sup> <http://archive.archaeology.org/0707/abstracts/istanbul.html> (јун 2014.)

<sup>19</sup> М. Оже, *Nemesta*, Београд 2005.

могућих, предлога методолошког оквира за разумевање визуелне културе Дукље у контексту културне динамике на простору Медитерана и југоисточне Европе у доба класичне и позне антике има за циљ да трасира пут ка потпунијем разумевању Дукље управо као таквог *места*.

Jelena ERDELJAN

A POSSIBLE FRAMEWORK FOR UNDERSTANDING THE VISUAL  
CULTURE OF DOCLEA IN THE CONTEXT OF CULTURAL  
DYNAMICS IN THE MEDITERRANEAN AND SOUTH EASTERN  
EUROPE IN CLASSICAL AND LATE ANTIQUITY

*Summary*

This paper proposes that in the study and understanding of visual culture of Doclea in the context of cultural dynamics in the Mediterranean and South Eastern Europe in Classical and Late Antiquity the transcultural or cross-cultural method be employed as best suited to the actual historical processes of fluctuation of people, ideas, goods, images, religious practice and works of art in this area in the periods in question. The author argues in favor of combining the “generalism” of art history and “particularism” of archaeology in providing a sound basis for understanding Doclea in context and as a *Place*, in the sense defined by Marc Auge, one of shared history, related to cultural models, cultural dynamics and identity.