

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

мр Маја Б. Живић

**КАМЕНА ПЛАСТИКА НА ТЕРИТОРИЈИ
ПРОВИНЦИЈЕ *DACIA RIPENSIS*
У РАЗДОБЉУ III – IV ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOSOPHY

Maja B. Živić, MSc

**STONE SCULPTURE IN THE
TERRITORY OF THE PROVINCE OF
DACIA RIPENSIS
IN THE 3rd-4th CENTURY AD**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Ментор:

др Мирослав Вујовић, ванредни професор

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

Чланови комисије:

доц. др Јелена Цвијетић,

Универзитет у Београду, Филозофски факултет

др Софија Петковић, виши научни сарадник

Археолошки институт, Београд

Датум одбране:

Захвалност дугујем првенствено својим родитељима и пријатељима, који су ми пружили безрезервну подршку и помоћ да у свом раду истрајем и успешно га приведем крају. Желела бих да изразим захвалност и Проф. Мирослави Мирковић, на корисним саветима и сугестијама, као и на уступљеним фотографијама. Посебну захвалност дугујем својим колегама, Бојани Илијић, археологу у Завичајном музеју у Књажевцу и Гордану Јањићу, археологу у Музеју Крајине у Неготину, на уступљеном материјалу и фотографијама.

КАМЕНА ПЛАСТИКА НА ТЕРИТОРИЈИ ПРОВИНЦИЈЕ *DACIA RIPENSIS*

У РАЗДОБЉУ III – IV ВЕКА

Резиме:

Избор теме рада проистекао је из потребе да се направи једна синтетичка студија о каменој пластици на територији коју је обухватала провинција *Dacia Ripensis* (Приобална Дакија) у раздобљу III – IV века. Настојали смо да проучимо ако не све а оно бар најважније аспекте камене пластике на овој територији, како би на језгровит начин представили један изузетно важан сегмент живота у римској провинцији у периоду бурних историјских превирања. Приликом анализе камене пластике, акценат је стављен на широк репертоар украса који се јављају на каменим споменицима, како би се у потпуности представила многозначна иконографија и понудила најприхватљивија разрешења њеног садржаја. Занимала нас је, дакле, симболика украса, као извор информација о творцима и наручиоцима споменика. Уз иконографију као полазиште, значајно место дато је и анализи материјала, односно свим врстама камена који су коришћени у градњи и украшавању грађевина, моделовању скулптура и епиграфских споменика. Тиме је начињен покушај да се прошире постојећа знања о провинцији појединих врста камена, указивањем на неке до сада у други план потиснуте изворе и путеве његове дистрибуције до територије Приобалне Дакије.

Поштујући територијалне и хронолошке оквире у које су смештени анализирани споменици и имајући у виду чињеницу да је изузетно велики број примерака сконцентрисан на невеликом простору, у коме се као екстрем намеће Ромулијана, палата коју је цар Галерије саградио у месту свога рођења, као репрезентативни узорак и полазиште наших проучавања одабрали смо орнаментику на каменим споменицима из овог дворско - меморијалног комплекса из раздобља тзв. „друге тетрархије“. Постављање тежишта у Ромулијану наметнуло се као логично, с обзиром на бројност декоративних елемената и степен њихове очуваности. Свакако да се наше опсервације нису

задржале унутар бедема Галеријеве палате, већ смо начинили избор међу бројним другим споменицима са посматране територије, како би представили што већи број аналогја, али смо истовремено желели да повучемо паралеле са извесним бројем камених споменика са околних простора. Уз приказ споменика међу којима смо пронашли сличности, трудили смо се и да укажемо на све разлике које смо уочили код споменика на посматраном простору, првенствено када је у питању иконографска интерпретација појединих тема и присуство, односно одсуство неких мотива и симбола. Такође, у закључним разматрањима указали смо и на недостатак или чак и одсуство појединих типова споменика на одабраној територији. Све наше анализе и сугестије биле су уперене ка настанку синтезе која би олакшала нека будућа истраживања и анализе.

Основна идеја, којом смо се руководили при писању овог рада, била је да, анализом свог доступног каменог украса (било да се ради о публикованом или непубликованом материјалу) насталог на одабраној територији у специфичним временским, друштвеним и религијским оквирима, сачинимо каталог обрађеног материјала, са нагласком на репрезентативном узорку (Ромулијана).

Након уводних разматрања, неизбежних за што јасније представљање појединачних типова споменика и путева њиховог развоја, дали смо преглед свих група камених споменика чији смо украс анализирали кроз све елементе значајне за што јасније сагледавање узрока настанка и значења појединих споменика. Трудили смо се, притом, да не изоставимо ниједно од обележја споменика које би нам пружило целовиту слику о свакоме од њих, а то су: намена споменика, техника израде, стилска обележја, иконографске схеме, врста материјала односно камена од кога је споменик израђен и, напоследку, налажење што већег броја аналогја (у случају да их има) за сваки појединачни споменик. Након појединачне анализе свих наведених елемената, покушали смо да установимо њихове међусобне везе, на основу којих су настала закључна разматрања.

Окосница нашег посла била је формирање једног синтетичког каталошког прегледа камених споменика са истим просторним (географским) и хронолошким одредницама, чији смо недостатак и сами искусили. Израду таквог каталога видели смо као помоћ другим истраживачима који се баве сличним темама и, без икаквог призвука претенциозности, неку врсту основе за даље анализе на исту тему.

Метод истраживања укључивао је разматрање настанка одређених споменика у конкретним историјским околностима, уз консултовање свих доступних историјских извора који обрађују временски оквир истраживања. Коришћење расположивих историјских података подразумевало је опрезан приступ. То значи да смо све за нашу тему значајне податке које смо добили из историјских извора упоређивали са онима које нам је пружио конкретан археолошки материјал. Овакав компаративни приступ допустио нам је и могућност корекције постојећих извора.

Уз обраду конкретне археолошке грађе и упоређивање резултата те анализе са подацима које смо добили из писаних извора, проучили смо сву расположиву литературу, непосредно или посредно везану за одабрану тему. Користили смо до сада публиковане резултате везане за предмет проучавања, уз настојање да нам они буду ослонац само у најнеопходнијој мери, а да примат имају сазнања до којих се дошло анализом археолошког материјала.

Покушали смо, такође, да што тачније картирамо све познате царске скулпторске радионице у раздобљу тетрархије (везане за репрезентативни узорак), као и да на исти начин прикажемо потврђене или потенцијалне локалне радионице.

Камене споменике, које смо у раду проучили, каталогски смо обрадили у складу са типологијом утемељеном на функцији споменика. Проучене споменике смо хронолошки определили и за сваки навели све релевантне податке (место и услове налаза, врсту материјала од кога је споменик израђен, димензије, место где се споменик данас налази, односно институцију у којој се чува). Настојали смо, такође, да дамо исцрпан опис сваког појединачног споменика, да сваки илуструјемо фотографијом и/или цртежом (у прилогу) и, напokon, да за сваки споменик наведемо комплетну литературу (у случају да је споменик публикован). Као резултат, настао је

Каталог камене пластике из провинције *Dacia Ripensis*:

I. Фунерарни споменици:

- I. 1. Надгробне стеле
- I. 2. Надгробна скулптура
- I. 3. Погребни медаљони
- I. 4. Саркофази

II. Култни споменици

II. 1. Вотивне иконе и плоче

II. 2. Вотивне аре

II. 3. Инвентар светишшта

III. Скулптура слободна у простору

III. 1. Скулптуре божанстава и хероја (култна скулптура):

обухвата скулптуре у пуној и натприродној величини, скулптуре димензија нешто мањих од скулптура у пуној величини, као и статуе

III. 2. Царски портрети и монументалне скулптуре царева

III. 3. Приватни портрети

III. 4. Жанр сцене (царски лов)

IV. Декоративна архитектонска пластика. Архитектонски украс резиденцијалних здања и светишшта

IV. 1. архиволте

IV. 2. пиластри

IV. 3. конзоле и венци

IV. 4. капители стубова

IV. 5. надвратници, довратници и прозорски оквири

IV. 6. парапетне плоче

IV. 7. рељефи у приватним и јавним грађевинама

КЉУЧНЕ РЕЧИ: *камена пластика, украс, иконографија, симболика, Dacia Ripensis (Приобална Дакија), III – IV век, Ромулијана, тетрархија, каталог*

Научна област: археологија

Ужа научна област: класична археологија

УДК: 72.04"02/03"

УДК: 726.8"02/03"

УДК: 73"02/03"

STONE SCULPTURE IN THE TERRITORY OF DACIA RIPENSIS IN THE 3rd-4th CENTURY AD

Summary

The choice of the topic of this paper stemmed from the need to create a synthetic study on stone sculptures in the territory that comprised the province of *Dacia Ripensis* (Coastal Dacia) in the period 3rd-4th century. We have endeavoured to study if not all, then at least the most important aspects of stone sculpture in this territory, in order to succinctly present an extremely important segment of life in the Roman province in the period of turbulent historical turmoil.

In analysing stone sculptures, an emphasis was placed on a wide repertoire of ornaments that appear on stone monuments, in order to fully present polysemous iconography and offer the most acceptable resolution of its content. We were interested, therefore, in symbolism of decorations, as a source of information on the creators and procurers of monuments. Along with iconography as the starting point, an important place is also given to the analysis of materials, i.e. all types of stone used in construction and decoration of structures, modelling of sculptures and epigraphical monuments. By that, an effort has been made to expand the existing knowledge about the provenance of certain types of stone, by pointing to some sources that have been hitherto side-lined and about pathways of its distribution to the territory of Coastal Dacia.

Respecting the territorial and chronological framework in which the analysed monuments are located and bearing in mind the fact that an extremely large number of specimens are concentrated in a rather small area in which, as an extreme, Romuliana, the palace built by Emperor Galerius in his birthplace, imposes itself as a representative sample and the starting point of our studies, we chose the ornamentation on the stone monuments from this court-memorial complex from the period of the so-called “second Tetrarchy”. Setting the centre of gravity to Romuliana was imposed on us as being logical, given the abundance of decorative elements and the degree of their preservation. Certainly, our observations were not kept within the walls of Galerius' palace – instead, we made a choice among numerous other monuments from the observed territory, in order to present as many analogies as possible, but at the same time we sought to draw parallels with a number of stone monuments from the

surrounding area. Along with the presentation of monuments among which we have found similarities, we also made effort to point out to all the differences that we perceived in the monuments in the observed area, particularly when it comes to the iconographic interpretation of certain themes and the presence or absence of certain motifs and symbols. Also, in the final considerations, we also noted a lack or even absence of certain types of monuments on the selected territory. All our analyses and suggestions were aimed at creating a synthesis that would facilitate future research and analyses.

The basic idea by which we were guided in writing this paper was that, by analysing all available stone ornaments (be it published or unpublished material) built in the selected territory in specific time, social and religious frames, to compile a catalogue of processed material, with an emphasis on the representative sample (Romuliana).

After the introductory considerations, which are inevitable for as clear as possible a presentation of specific types of monuments and their development paths, we have given an overview of all groups of stone monuments, the decoration of which we have analysed through all the elements relevant for as clear as possible understanding of the causes and meaning of individual monuments. In so doing, we have tried not to leave out any of the characteristics of monuments which would have provided a complete picture on each of them, namely: the purpose of monuments, the building technique, stylistic features, iconographic schemes, the type of material, i.e. stone of which a specific monument is built of and, finally, finding (if any) as great a number of analogies as possible for each individual monument. Upon individual analysis of all the mentioned elements, we have tried to establish links between them, based on which the concluding considerations arose.

The backbone of our work was the formation of a synthetic catalogued list of stone monuments with identical spatial (geographic) and chronological entries, the lack of which we had experienced ourselves. We have perceived the preparation of such a catalogue as assistance to other researchers working on similar topics and, without being pretentious, a sort of basis for further analyses on the same topic.

The research method involved a consideration of the creation of certain monuments in the concrete historical circumstances, with consulting all the available historical sources covering the time frame of the study. Using the available historical data implied a cautious approach. This means that we have compared all significant data for our topic, which we had obtained from historical sources, with those that actual archaeological material gave us. Such a comparative approach allowed us the possibility of correcting the existing sources.

In addition to processing specific archaeological material and comparing the results of this analysis with data obtained from written sources, we studied all the available literature, directly or indirectly related to the selected topic. We used heretofore published results related to the subject of the study, with an attempt to use them as support only to the extent of most indispensable necessity, and to give the primacy to insights derived from the analysis of archaeological material.

We have also tried to map, as accurately as possible, all known imperial sculptural workshops in the period of the Tetrarchy (related to the representative sample), as well as to show confirmed or potential local workshops in the same way.

We have catalogued stone monuments, which we studied in this paper, in accordance with the typology based on the monuments' function. We have determined chronologically the studied monuments and, for each individual one, provided all relevant information (the site and condition of the finding, the type of material the monument was made of, the dimensions, the place where the monument is located today, or the institution where it is kept presently). We have also endeavoured to give a detailed description of each individual monument, to illustrate each individual one with a photograph and/or drawing (see the Appendix) and, finally, to cite the complete literature for each individual monument (in the event that the monument has been published). As a result, we have created the

Catalogue of Stone Sculpture from the Province of Dacia Ripensis:

I. Funerary monuments:

- I. 1. Funerary stelae
- I. 2. Funerary sculpture
- I. 3. Funeral medallions
- I. 4. Sarcophagi

II. Cult monuments

- II. 1. Votive icons and slabs
- II. 2. Votive arae
- II. 3. Inventory of shrines

III. Free-standing sculptures

- III. 1. Sculptures of deities and heroes (cult sculpture):

includes life-sized and larger-than-life-sized sculptures, sculptures of dimensions slightly smaller than life-sized sculptures and statuettes

III. 2. Imperial portraits and monumental sculptures of emperors

III. 3. Private portraits

III. 4. Genre scenes (imperial hunt)

IV. Decorative architectural sculpture. Architectural ornaments of residential edifices and shrines

IV. 1. archivolts

IV. 2. pilasters

IV. 3. corbels and cornices

IV. 4. capitals of columns

IV. 5. door lintels, door frames and window frames

IV. 6. parapet panels

IV. 7. reliefs in private and public buildings

KEY WORDS: *stone sculpture, ornament, iconography, symbolism, Dacia Ripensis (Coastal Dacia), 3rd-4th century AD, Romuliana, Tetrarchy, catalogue*

Scientific field: archaeology

Narrow scientific field: classic archaeology

UDC number: 72.04"02/03"

UDC number: 726.8"02/03"

UDC number: 73"02/03"

САДРЖАЈ

<i>I. УВОД: Историјске, политичке и социјалне прилике у касноантичком раздобљу као предуслов настанка „посткласичне уметности“</i>	<i>1</i>
<i>II. Тема и циљ истраживања. Методолошки приступ теми</i>	<i>25</i>
<i>III. Историјске, социјалне, политичке и религиозне прилике у балканским провинцијама у касној антици. Територијални и временски оквир. Кратак историјат досадашњих истраживања</i>	<i>29</i>
<i>IV. Религијска слика позног царства преточена у камен</i>	<i>58</i>
<i>V. Тетрархија као време преображаја и нових иконографских решења</i>	<i>212</i>
<i>VI. ГРАЂА (241):</i>	
<i>VI. 1. Типолошки преглед споменика и анализа појединачних типова</i>	<i>242</i>
<i>VI. 2. Каталог</i>	<i>316</i>
<i>VII. Закључна разматрања</i>	<i>490</i>
<i>Скраћенице литературе</i>	<i>500</i>
<i>Литература</i>	<i>501</i>
<i>Списак илустрација у тексту</i>	<i>551</i>

I

УВОД

Историјске, политичке и социјалне прилике у касноантичком раздобљу као предуслов настанка „посткласичне уметности“

Трагови Римског Царства протежу се дуж целе Европе, Блиског Истока и Северне Африке, већином у облику археолошких остатака. Уврежено је мишљење да ће поруке које за собом остављамо, у виду одбачених предмета и предмета за свакодневну употребу са неком посветом, и након више хиљада година неко протумачити, како би чак и они који буду живели много након нас могли имати неку идеју о томе ко смо били и како је изгледао наш живот.

У ту „потрагу за изгубљеним временом“ одлазе данас, често и заједно, историчари и археолози. То је изузетно значајно, посебно ако имамо у виду да римска историја представља компилацију фрагментованих записа, тако да многе податке који историчарима недостају могу надоместити једино археолошки налази. У исти мах, ако проблем истраживања људске прошлости посматрамо из другачијег угла, видећемо да су археолозима који се баве касноантичким односно рановизантијским раздобљем, историски списи Амијана Марцелина¹ и Прокопија² неопходни како би могли да разумеју Римско царство у IV односно у VI веку. Стога би коришћење расположивих историјских извора и резултати најновијих археолошких истраживања требало да чине нераскидиву целину.

Касноантички извори, посебно писани, изузетно су бројни. Стивен Мичел³ је све изворе поделио на: хришћанске изворе, хагиографије, панегирике, световну

¹ *Ammianus Marcellinus* (рођ. 325 или 335 – умро око 400), *Res Gestae* (*Историјски подвизи* – уобичајено *Историја*): А. Марцелин, *Историја*, Београд 1988.

² Прокопије Кесаријски (рођ. у палестинској Цезареји, кр. V или поч. VI века – умро 565): за историју подунавских Словена у VI веку значајно је његово најстарије дело, у осам књига, *De bellis* (*О ратовима*), где описује ратове које је водио Јустинијан (527 – 565); такође је значајно и његово дело *De aedificiis* (*О грађевинама*), у којем набраја све грађевине које је Јустинијан подигао, али и оне које је обновио.

³ Мичел 2010, 34.

историографију, историчаре цркве, хронике и кратке историје, правне и административне изворе, збирке писама, натписе и материјалне изворе.

У касноантичком периоду, у раздобљу између 300. и 600. године, у коме су владале релативно стабилне политичке и социјалне прилике, дошло је до замене цивилизације класичне антике, у којој и ми сами налазимо своје корене, нечим што је било узнемирујуће другачије.⁴ Веома је важно схватити природу те промене која се одиграла у традиционалној цивилизацији, узимајући у обзир сва достигнућа једне културе која је, истовремено, била у потпуности различита од културе класичног света и у исти мах представљала њен наставак. Из тог разлога потпуно је погрешно, о чему ће бити више речи у поглављу посвећеном уметности и целокупној концепцији тетрархије, говорити о касноантичкој уметности као о раздобљу декаденције, пропасти и пада у односу на класични период антике. Врло је битно из свих углова сагледати процес који је једну заокружену цивилизацију, каква је била класична антика, преобразио у егзотични посткласични свет позне антике. У другачијем и свеобухватнијем сагледавању касноантичког периода од оног које га приказује као „опадање и пропадање“, од непроцењивог је значаја анализа уметности овога времена. Уметничка продукција позне антике пружа живу и речиту парадигму за централни проблем овог периода – однос између промене и континуитета у касноантичкој цивилизацији.⁵

Оно што представља најизазовнију особеност уметности позне антике јесте њена бујна разноликост. Цивилизацијско заједништво у касној антици утемељено је на ритмовима медитеранског живота. Све драматичне промене у људским заједницама класичне антике, које су их преобразиле у посткласична друштва, наступиле су и наставиле да се одвијају, како у световној тако и у духовној сфери, управо на дубоко укорењеном изразу човека медитеранског културног круга.

Поставити уметничка дела касне антике у њихов друштвени контекст, изискује много више од пuke археолошке реконструкције, којом се сваки појединачни део поставља тачно на своје место.⁶ Најупадљивија карактеристика касноантичке уметности јесте што свако њено дело подразумева одређени контекст и могуће га је у потпуности разумети само у оквиру тог контекста.

⁴ Brown 1980, 17.

⁵ Исто, 18.

⁶ Исто.

Касноантичка уметност није ни ерудитивна ни езотерична. То је уметност града, која подразумева посматраче од којих би неки могли знатно допринети својој заједници у случају да их на то побуди порука коју им неко уметничко дело преноси. Управо из тог разлога, касноантичка уметност је уметност препуна симбола, одабраних смислено и са одређеном сврхом. Званична (државна) уметност позне антике има, дакле, тачно одређено значење, усмерено на то да код посматрача изазове одређену сензацију. Исто тако, могли бисмо рећи како је човек касне антике, без сумње, морао реаговати на сваку промену уобичајених симбола са тачно одређеним значењем у „званичној уметности“ свога времена. Под термином „званична уметност“ подразумевамо, притом, уметност царева и Цркве. Оно што је веома значајно јесте да је, уз ту „званичну уметност“, опстао и велики број уметничких дела за чији настанак треба захвалити приватним лицима, првенствено аристократији, дворјанима, административним службеницима и великим земљопоседницима, који су били доминантни у касноантичком друштву.⁷ Визуелним језиком уметности, аристократија позне антике подвлачила је своје везе са царевима, стварајући истовремено нове слике као експресију новостечене власти и моћи. Можда један од главних узрока томе лежи у чињеници да су, за разлику од припадника аристократије, рецимо сенатора, у раном Царству - када је моћ још била у самом Риму, који су избегавали директно представљање објеката и симбола који би указивали на блискост са царем, нпр. царска писма о њиховом именовању (*codicilli*), сенатори и други припадници владајуће класе у касној антици ретко имали личне сусрете са владарем, тако да су трагали за језиком симбола којима би у јавности што речитије представили своју везу са њим. На саркофазима и диптисима од слонове кости, нпр., градска аристократија високог ранга била је представљена новим ознакама свога положаја. Тим новим симболима блискости са царем, високи чиновници касноантичке градске управе прогласили су своју надмоћ над оним представницима аристократије који више нису могли да тврде како су у било каквој вези са сада удаљеним императором. Уметничка дела створила су симболичну разлику између оних који су били на високим положајима у царској администрацији и истицали свој привилегован однос са царском моћи и оних који

⁷ Исти, 22.

то нису били. Крајем IV и почетком V века, царски закони су и формално утемељили овај поредак, заснован на замишљеним нивоима блискости са царем. На тај начин, симболична разлика претворена је у правно обавезујуће класне границе. Касноантичка трансформација самоприказивања елите није била само пасиван одраз социјалне трансформације, већ је активно учествовала у стварању нове хијерархије у римском друштву.

Бавити се уметношћу позне антике изискује труд да се схвати један неопипљив и неухватљив феномен, који је вековима настајао у Римском Царству: наставак и преформулација паганизма како би се створило нешто ново – једна заиста профана хералдика успеха. „Класична“ и „паганска“ традиција у касној антици нису биле наслеђе прошлости које је постепено изгубило замах. Напротив, том наслеђу удахнут је нови живот, како би се сви његови делови поново саставили и уклопили у један другачији образац посткласичног друштва. То ново друштво изнедрило је једну нову владајућу класу магната, људи који су нагомилали много веће богатство и моћ него што је то био случај са владајућом класом у класичној антици.⁸ Њиховој тежњи за експресијом сопствене моћи дугујемо велики број раскошних палата у градовима и њиховој непосредној околини, али исто тако и бројне сеоске виле, које по луксузу нису заостајале за грађевинама у граду. Украси ових грађевина, првенствено раскошни мозаички подови и скулптура која по лепоти и мајсторству израде често није заостајала за престоничким узорима, сведоче о томе да њихови градитељи, иако су живели у „посткласичном“ нису живели у „некласичном“ друштву, јер класични дух избија из сваке поре уметничких дела овога времена. То је у потпуности разумљиво, јер за човека позне антике класична традиција није била оно што оно данас за нас представља, далеки идеал који би се могао „оживети“ или копирати. За њих је то, напосто, била једина традиција коју су познавали.⁹

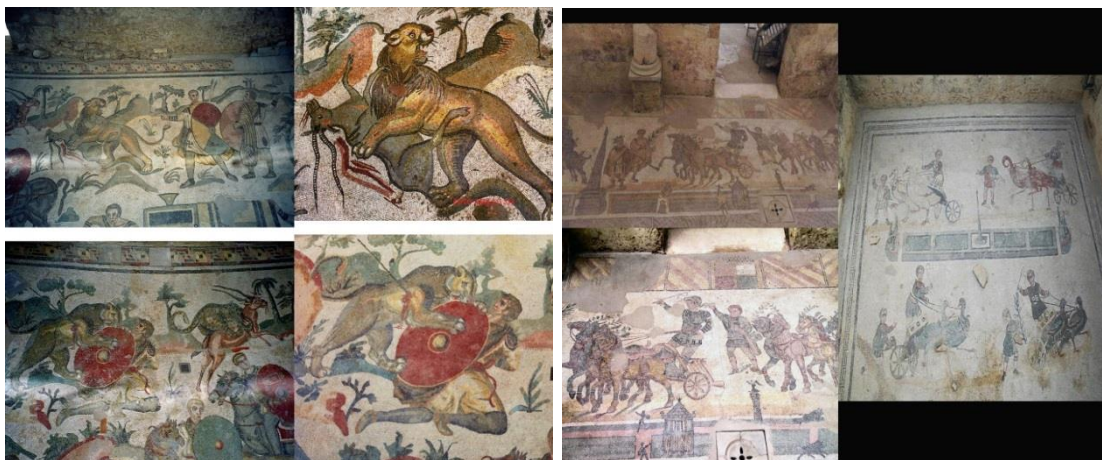
Увек изазива недоумицу чињеница да, иако је, бар у области Медитерана, у раздобљу касне антике хришћанство постало доминантна религија, настављена неометана употреба паганских митолошких сцена у уметности овог периода. Да бисмо ту недоумицу разрешили, требало би да разјаснимо климу која је владала у касноантичком хришћанству. Од превасходне је важности чињеница да је

⁸ Исти, 23.

⁹ Исто.

хришћанство овога времена било строга, „онострана“ религија, намењена малом броју монаха, неколицини свештеника и сасвим малом броју изузетних лаика, који су се определили да следе Христово учење у целини. Они су могли да понуде само своје тежње за животом у другом свету. Такав перфекционизам није био схватљив и прихватљив за просечне хришћане, што је створило морални вакуум, који су обични хришћани испуњавали ужицима које је нудила традиција коју су познавали. Из тог разлога можемо рећи како је секуларност највећег дела римског друштва у касној антици остала нетакнута. Такође бисмо могли рећи да је, у исти мах, касноантичко време било „доба духовности“ само за мали број људи, често не баш најбоље уклопљених у остатак друштва. За већину становника християнизованог Царства, нарочито за оне довољно успешне и имућне, који су у том свету прилично тешког живота за обичног човека могли да приуште себи да буду покровитељи уметности, било је ово време уживања у вековним традицијама урбаног живота.¹⁰ Оно што је важно нагласити није чињеница да су декоративни мотиви и теме касноантичке уметности углавном остали пагански и често се понављали, чак и у случају познатих хришћанских ктитора, већ који су то мотиви који су најчешће коришћени и у коју сврху.

Заједничке теме многих касноантичких приказа, преузете из класичне антике, биле су тријумф и добар живот. Прикази лова и циркуса (сл. 1) били су веома чести, прераставши временом у неку врсту жанр-сцена, уз додатно наглашавање помпе и раскоши у одређеним приликама.



Сл. 1. Сцене лова и циркуса: La Villa Romana del Casale di Piazza Armerina

¹⁰ Исто.

Посматрајући репертоар обрађених тема, стичемо утисак како су многе класичне теме у касноантичком периоду биле суптилно коришћене и поједностављене и да им је, на неки начин, удахнут дух новог времена. Појединачним фигурама придодата је и извесна достојанственост, која је често била отсутна из претходне митолошке традиције. „Персонификације“ у касноантичкој уметности нису биле само ваздушасте апстракције, као у периоду класичне антике, већ им је удахнута тежина личности и веома дубоко укоревљених идеја. Тако су, рецимо, представе Тихе, „Добре среће“, добиле димензију натприродног присуства.¹¹

Једна од најзначајнијих карактеристика касноантичке цивилизације јесте, посебно када су у питању простране области Медитерана, опстанак и трансформација града. Антички град јесте преживео, али је претрпео структуралне промене и, у исто време, промењен је и стил живота у њему. Идентитет касноантичког града био је, дакле, утемељен на славној прошлости, на дочаравању митолошких корена, због чега је значај града као симбола и метафоре опстао, без обзира што је он реално изгубио свој некадашњи политички значај.

Постоји још један значајан моменат у јачању самопоуздања становника касноантичког града, а то је постојање свеца – заштитника града, покровитеља који његове становнике штити од свих недаћа и непријатеља. Свеци –

заштитници градова били су присутни не само у самом граду-штићенику, већ су се њихова моћ и утицај осећали свуда где је требало заступати интересе града, тако да можемо рећи како су они били идентификовани са потребама града који су штитили. Један од најпознатијих таквих светаца био је св. Димитрије Солунски (сл. 2).



¹¹ Исто, 24.

Пажљива анализа представа светитеља и њему посвећених грађевина, али истовремено и писаних извора, показује да то колективно стварање „светости“ није било резултат брижљиво осмишљене стратегије одређене групе људи, као што је свештенство, већ продукт колективне потребе, колективне жеље за присуством светитеља. Овде налазимо директну паралелу са Тихе као заштитницом града.¹²

Нећемо погрешити ако кажемо да је већи део касноантичке уметности заправо уметност грчко-римског града, у свом последњем налету снаге. Из тог разлога је град остао у центру пажње човека позне антике. Као што је то увек био случај у античком свету, град је и у касној антици задржао значај који је, често, био у несразмери са његовом економском моћи. На таквој позорници, припадници виших класа у Царству играли су дугу и узбудљиву представу, са сценографијом која је (пре)наглашавала њихово богатство и моћ, осигуравши себи и онима који су од њих зависили надмено уживање у свим погодностима цивилизованог живота. Касноантички град је, дакле, био много мање центар производње а много више брижљиво негована оаза цивилизованог живљења.¹³

Све до сада речено упућује нас на закључак како је у касноантичком периоду „обновити град“ било достигнуће вредно највеће хвале. Током касноантичког периода, на подручју источног Медитерана није мањкало људи који су, таквим гестовима, желели да оставе траг у својој заједници. То инсистирање на обнови града, међутим, не би требало посматрати само као носталгични уступак идеалима класичне старине, нити би требало претпоставити да је обновљени град пре тога буквално био у стању рушевине. У појединим случајевима, „обнова“ није била ништа више од обичне поправке. Тако су, рецимо, Крићани, у VI веку н. ере, „обновили“ град на тај начин што су заправо поправили под једне цистерне за воду.¹⁴

¹² О паралелама између владара-бога заштитника и богиње Тихе биће више говора у поглављу V, у коме смо (на стр. 204 и даље) говорили о тетрарсима у улози заштитника градова (паралела Тихе – Галерије, Солун и паралела Тихе – Диоклецијан, Салона). О коњанику као заштитнику града биће говора у делу који смо посветили Трачком коњанику (паралела са Трачким коњаником).

¹³ Brown, *op. cit.*, 24.

¹⁴ Исти, 19.

Бројни докази живе грађевинске делатности, о чему говори велики број како профаних тако и црквених грађевина, обавезују нас да модификујемо скучено и једнострано посматрање касноантичке уметности само на основу артефаката из овог раздобља. Важно је, такође, не створити погрешну представу о томе да је уметност овог раздобља била уметност удаљених светилишта, забачених палата или сеоских вила.

Нагон човека касне антике да гради, као и током ранијих периода, растао је од подножја ка врху. У складу с тим, припадници виших класа оставили су бројне грађевине, које су, с једне стране, биле ствар престижа, а с друге – разборито инвенстирање у локалну заједницу као начин да се оправда део профита стеченог често на не баш поштен начин. Нова грађевина је, тако, била одраз новостечене снаге и моћи и, у исто време, прихватљив облик осигурања од ризика који су пратили новостечену власт.¹⁵

Потреба да се прикаже богатство у урбаној средини, као и да се изгради одбрана од могуће непопуларности међу несигурним и амбициозним људима била је веома честа појава у позној антици. Током IV века, било је много царских званичника који су се, услед забринутости за свој друштвени положај, просто надметали у тежњи да оставе траг у градовима грчке, Егеје и Африке.¹⁶ Напокон, крајем истог столећа, они су се ујединили у тој тежњи под патронатом хришћанских бискупа. Ти људи би се, ипак, тешко могли сматрати градским моћницима какви су били они у антонинијанском раздобљу. Исто тако, њихова вера била је тек у повоју, па су и њихове цркве често биле прве такве врсте. Без обзира на то, период који обухвата позни IV и V век могли бисмо означити као раздобље „урбане обнове“ под хришћанским патронатом.¹⁷ Такође, могли бисмо рећи како бискупи из тог раздобља нису бринули само о изградњи нових цркава, односно о ширењу нове вере. Они су, у свему, представљали пандан цивилним моћницима и, као и потоњи, бринули су о томе како да учврсте новостечене позиције у римском друштву и да се што успешније супротставе противницима. Припадници виших класа међу њима, донели су са собом и древне рефлексе за самоодржањем, карактеристичне за класу из које су потекли.

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто.

¹⁷ Исто.

Владајућа класа у касноантичком периоду на први поглед је изгледала потпуно другачије од олигархија грађанских великаша, који су, у II веку н. ере, своје градове великодушно украшавали, не улажући у то, наизглед, велике напоре. Између владајућих класа Царства II века и касне антике не постоји, међутим, суштинска разлика, већ је она присутна само у структури ових класа и природи њиховог настајања, односно у пореклу њихових припадника.¹⁸

Већина најпознатијих и, истовремено, најрепрезентативнијих касноантичких грађевина су царске, што сведочи о поражавајућој супериорности цара - о његовој финансијској надмоћи чак и у поређењу са најимућнијим поданицима Царства, како бискупима тако и цивилима. Иако малобројна, у историјским изворима постоје директна поређења која то илуструју.¹⁹ Без обзира на то, општи утисак је да, бар када је подручје источног Медитерана у питању, у друштву где је царско богатство несумњиво доминирало, приватне тежње ка испољавању моћи никада нису јењавале.²⁰

Неутажив неимарски нагон унутар већ постојећег урбаног језгра, један је од најважнијих аспеката касноантичке цивилизације, чијег смо значаја постали свесни са појавом нових археолошких доказа у источним провинцијама Царства. Постоји блиска веза између овог и једног другог аспекта цивилизације касне антике, а то је брижљива разрада и редефинисање церемонијалног живота града.²¹ Овај аспект позноримског живота најјасније се огледа у дворском церемонијалу, који је био предмет читавог низа бриљантних студија.²² Можемо рећи да је коначни исход била трансформација дворског у урбани церемонијал, односно – царска моћ и достојанство доживели су свој пун израз управо у градовима.

Као изузетну илустрацију царске моћи, политичко идеолошке пропаганде и као пример једне уметности у настајању, наводимо Константинов славолук у Риму (сл. 3), споменик о коме ћемо још доста говорити због његовог изузетног места у уметности позне антике.

¹⁸ Исто.

¹⁹ Pietri 1977, 84.

²⁰ Brown, *op. cit.*, 21.

²¹ Исто.

²² Исти, 21, нап. 22 (са предложеном литературом).



Сл. 3. Константинов славолук у Риму

Овај импресивни споменик настао је како би величао Константинов тријумф над Максенцијем у бици на Милвијском мосту на Тибру, 28. октобра 312. године. Приказ ове битке налазимо на једном рељефу на Константиновом славолуку (сл. 4).



Сл. 4. Рељеф на Константиновом славолуку са приказом битке на Милвијском мосту

Нећемо погрешити на Милвијском мосту коме се одиграла, јер је делима ликовне столећа доцније. Током периода често је минијатурама – украсима 5а),



Сл. 5а. Минијатура, Национална библиотека, Париз

ако кажемо да је битка надживела време у неретко приказивана у уметности и много средњовековног приказивана на рукописних књига (сл.

а у доба ренесансе послужила је као инспирација многим чувеним сликарима (сл. 56).



Сл. 56. Битка на Милвијском мосту, Rafaelo Santi

Са Константиновог славолука у Риму значајан је још један фриз, као изванредна илустрација улоге уметности у царској пропаганди. Он приказује цара у различитим свечаним приликама: постављење цара, царев долазак, обраћање јавности, његово великодушно даривање поданика (сл. 6). Сваки детаљ овога фриза подразумева свест о чврсто повезаном комплексу уметничких дела која су играла улогу у церемонијама.²³



Сл. 6. Рељефи са Константиновог славолука: *adventus*, *adiocutio*, *congiarium*
(Costantino 313 d. C, Roma 2013)

²³ Исти, 22.

У данашње време, као посматрачи веома удаљени од времена у коме је овај споменик настао²⁴, ми најчешће сагледавамо његове појединачне сегменте. Требало би, међутим, управо због своје временске измештености, да стално имамо на уму како је сваки појединачни сегмент овог споменика представљао нераскидиви део једне целине, саздане тако да се створи жељени утисак, при чему ово комплексно уметничко дело не говори ни мање ни више од онога колико је било потребно да каже на одређеном месту и у одређено време.

Говорећи о Константиновом славоуку у Риму, осећамо обавезу да начинимо кратак осврт на феномен поновног коришћења и преправљања ранијих споменика, о чему ће доцније, посебно у одељку који се бави скулптуром, бити више речи. Тај феномен истичемо због његове комплексности, а његов настанак и развој морамо сагледавати унутар политичко – идеолошких оквира касноантичког друштва.

„Позајмљивање“ архитектонског украса са постојећих јавних објеката, како би се искористили у новим градитељским подухватима који су били одраз пропагандне политике актуелних царева, у касноантичком периоду било је редовна појава. Могло би се рећи да је коришћење архитектонске декорације и скулптура са раније подигнутих споменика једно од битнијих обележја уметности позне антике, које је било регулисано законским актима, већ од Константиновог доба.²⁵ Још пре завршетка славоука у Риму, Константин је применио ову праксу приликом градње петобродне цркве Св. Спаса, данас познатије као *Латеранска базилика* (сл. 7), 313. године, искористивши као сполије стубове и капители са старијих објеката, израђених не само од камена различитих врста и боја, већ и потпуно неуједначених димензија.²⁶



Сл. 7. Латеранска базилика у Риму

²⁴ Завршен и постављен на Форуму у Риму 315. године. (прим. аутора)

²⁵ Brenk 1987, 103 -109.

²⁶ Јеремић, 2008, 141.

Константинов славолук је, у контексту сполија²⁷, вероватно споменик који је највише навођен као пример поновне употребе скулптуре/рљефа у позној антици. Ако бисмо се определили за један много ригорознији приступ у тумачењу овог споменика, могли бисмо рећи да би Константинов славолук у целини требало третирати као сполију, јер је то оригинално био Хадријанов славолук, познат и као *Хадријанов ловачки споменик*, јер је приказивао цареве ловачке успехе.

Наравно да представе Хадријанових ловачких подвига треба посматрати у пренесеном значењу, јер је њихова симболика у основи директна алузија на врлине самог цара, као и на његову божанску природу. Мноштво је примера представа са сценама лова, било да се ради о мозаицима, скулптури, архитектонској пластици, керамичком, стакленом или металном посуђу, камејама, новцу и другим предметима, из различитим периода Царства. О сценама лова као жанр-сценама већ је било говора на почетку овог рада. На овом месту ћемо као



пример навести један споменик из Приобалне Дакије, из друге половине III века. То је део скулпторалне групе са представом лова, откривен у насељу које је претходило изградњи Галеријеве палате у Гамзиграду (сл. 8), који је био употребљен као сполија.

Сл. 8. Скулптура са приказом (царског) лова *in situ*, Ромулијана

²⁷ Један од првих научника који је употребио термин *spolia* у негативној конотацији, како би означио елементе који су истргнути из свог оригиналног контекста, јесте Berenson (в. Berenson 1954, 13-14). Термин *spolium* (Sg.) – *spolia* (Pl.) је, у свом изворном облику, значио „уклонити гужвицу (грудвицу) вуне и сл.“ У пренесеном значењу, овај термин означавао је првобитно оклоп или друге делове војне опреме које су римски војници запленили од непријатеља на бојном пољу, а касније се употребљавао за све оно што су Римљани одузели од непријатеља. Војна обележја била су, свакако највреднија *spolia*, па су војни заповедници који би их вратили у Рим то чинили у тријумфалној поворци.

Константин, дакле, није само употребио рељефе са ранијих споменика и „прекlesaо“ портрете у тондама, већ је „позајмио“ читав славолук како би на њему прокламовао своју победу. Од рељефног украса са оригиналног споменика, који је био тетрапилон, задржао је осам тонди (кружних рељефа), који су првобитно били груписани у паровима, тако да је сваки приказ лова праћен приказом приношења жртве (два рељефа приказују полазак у лов и приношење жртве при успешном повратку). Сви портрети у тондама, који су оригинално приказивали Хадријана (117 – 138) и Антонина Пија (138 – 161), мајсторски су преклесани у ликове Константина и Лицинија (сл. 9).



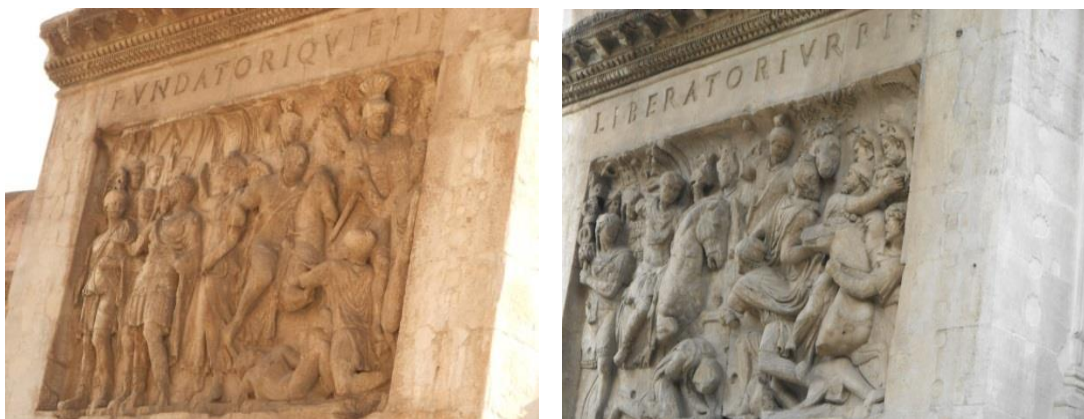
Сл. 9. Преклесани портрети у тондама са Хадријановог „ловачког споменика“, Константинов славолук у Риму

Осим што је искористио Хадријанов славолук и задржао оригиналне рељефе који су одговарали његовој личној пропаганди, Константин је „позајмио“ и рељефе са Трајановог славолука подигнутог на форуму у Беневенту и рељеф који је раније украшавао славолук Марка Аурелија²⁸.

Са Трајановог форума, Константин је узео део рељефа који приказују борбе са Дачанима, конципираних тако да се призори из рата смењују са сценама алегоријског карактера. Трајанов тријумфални лук у Беневенту био је велика инспирација Константину за украшавање сопственог славолука у Риму. Све идентично конципиране фасаде на Константиновом славолуку подељене су на

²⁸ Није поуздано утврђено о ком споменику се заправо ради, па га неки аутори наводе као „непознати споменик из времена Марка Аурелија“ (в. Prusac 2011, 25).

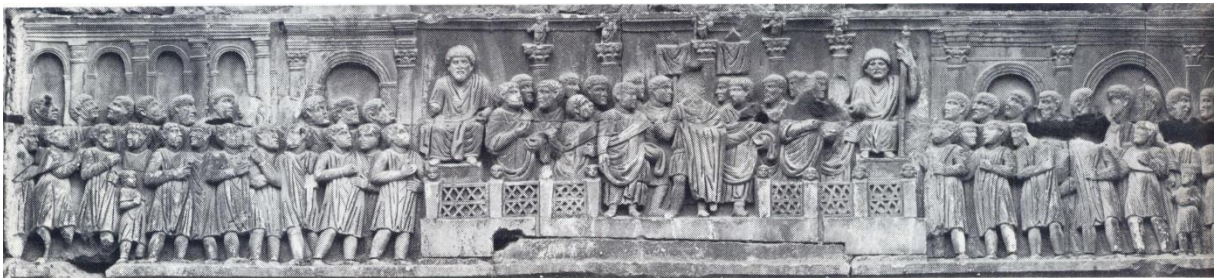
теме рата (јужна) и домаће политике (северна). Константин је искористио рељефе са Трајановог славолука са одговарајућом тематиком, а тематску поделу је нагласио натписима који су уклесани изнад Трајанових рељефа, са обе стране централног пролаза. Изнад рељефа са ратном тематиком уклесан је натпис FVNDATORI QVIETIS - Утемељитељу мира, а изнад другог рељефа натпис LIBERATORI VRBIS Ослободиоцу града²⁹ (сл. 10).



Сл. 10. Рељефи са Трајановог славолука, Константинов славолук у Риму

Константин је користио детаље са споменика још неких својих претходника – тзв. „добрих царева“. Тако је са славолука Марка Аурелија „позајмио“ рељеф који приказује *congiarium*, поделу новца римском народу након победе над Маркоманима. Несумњиво да је овај рељеф послужио Константину да представи сопствену дарежљивост, милост и бригу о поданицима. Преузети фриз композицијски је постављен тако што је практично раздељен у два фриза, односно распоређен у две зоне. Један део фриза постављен је изнад десног а други изнад левог улаза са северне стране славолука. У њима је представљен цар са својом свитом. Иза приказаних фигура се виде стубови, који највероватније представљају Фаустин храм (сл. 11).

²⁹ B. *Age of Spirituality...*, 68.



11. Фриз са славолука Марка Аурелија изнад десног и изнад левог улаза са северне стране Константиновог славолука у Риму (Costantino 313 d. C, Roma 2013)

Константинов избор рељефа са већ постојећих споменика јасно говори о томе да се ради о веома брижљиво промишљеном одабиру представа. Те рељефне представе припадале су споменицима које су подигли, као што смо већ поменули, тзв. „добри цареви“ тј. „пет добрих царева“³⁰, односно они које су поданици Империје повезивали са њеним највећим успоном и животом у благостању. У том контексту, Хадријан је за Константина представљао сасвим логичан и незаобилазан избор, јер је у његово доба Римска Империја била на врхунцу моћи, обухватајући огромну територију од северне Африке до севера Велике Британије³¹, од Иберијског полуострва до Блиског Истока. Трајан је, такође, био логичан избор, првенствено због своје велике победе над Дачанима, као што је то био и Марко Аурелије, због велике победе над Маркоманима.

³⁰ „Пет добрих царева“ су: Нерва (96-98), Трајан (98-117), Хадријан (117-138), Антонин Пије (138-161) и Марко Аурелије (161-180). Под овим термином се заправо подразумева време највеће моћи Римске Империје.

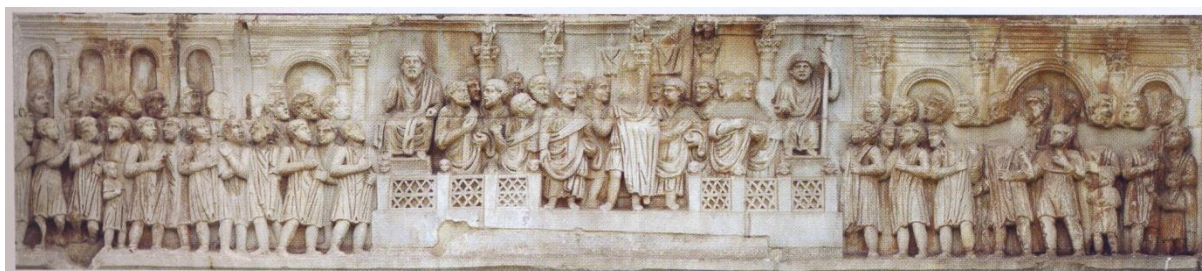
³¹ Хадријанов бедем, на северу Енглеске, означавао је северну границу Царства и представљао најутврђенији део граница античког Рима. Саграђен је како би се Империја заштитила од упада дивљих племена са севера, углавном Пикта, староседелаца Каледоније (данашње Шкотске). За почетак градње бедема узима се 122. година, када је Хадријан дошао у овај део Царства.

Не смемо, свакако, заборавити рељефе из Константиновог времена. То су изузетне тонде на бочним странама, на којима је приказана богиња месеца, Селена, на заласку, и бог Сунца, Сол, који се рађа (сл. 12).



Сл. 12. Тонде на бочним странама Константиновог славолюка у Риму са приказом Селене и Сола

Испод Хадријанових „ловачких“ медаљона налази се фриз који приказује Константинов говор на Форуму – *adiocutio*: Константин (глава данас недостаје) стоји на ростри (платформи) и држи говор. На оба краја ростре су постављене скулптуре Хадријана и Марка Аурелија, а између њих и Константина. Са обе стране, поређане су фигуре из цареве свите, иза којих се виде низови стубова и аркада. Око ростре, са обе стране, окупљени су поданици.



Сл. 13. Фриз који приказује Константинов говор на Форуму – *adiocutio*
(Costantino 313 d. C, Roma 2013)

Јасно је уочљива стилска различитост и неусклађеност између ранијих рељефа, посебно оних са споменика Хадријана и Марка Аурелија, који су неговали грчки стил у уметности, и рељефа из Константиновог времена. Зато су многи научници сматрали да је Константинов славолук пример опадања у уметности, са малобројним и недовршеним изворним делима, употпуњеним неупоредиво квалитетнијим делима из ранијег времена. Такође, претпостављено је да је жеља да се Константинов тријумфални лук заврши за што краће време условила употребу рељефних композиција са већ постојећих споменика.

Константинов славолук јесте, додуше, настао за кратко време, али потреба да се он што пре заврши нипошто није била узрок „позајмљивања“ рељефа са других споменика, о чему смо већ говорили. Такође, малобројне рељефе из Константиновог времена, мада већином заиста „недотеране“, не би требало посматрати као пример опадања и осиромашења у уметности. Неспорна је недовољна разноликост ставова у којима су приказане индивидуалне фигуре, односно велико понављање поза у којима су оне представљене, као и плитко клесање у односу на „позајмљене“ рељефе. То би могло бити узроковано потребом да се споменик заврши у што краћем року. С друге стране, очигледна диспропорција приказаних фигура, посебно предимензионираност глава у односу на здепасто тело, говоре у прилог настајања једног новог и другачијег стила у уметности, који означавамо као *Константинијански стил*. Главном одликом овог стила могли бисмо сматрати управо постепено удаљавање портрета од реалистичне традиције, које би представљало увод у иконографски стил Византије. Да се заиста ради о једном новом и сасвим свежем поимању естетике, а не о неукости вајара Константиновог времена, говори и чињеница да су на претходним странама поменути преправљени царски портрети са Хадријановог споменика врхунски вајарски рад, јер су преправке тако мајсторски изведене да уопште не одударају од задржаних делова оригинала.

Преправљени портрети императора (цареви су приказани у паровима) у тондама са оригиналног споменика Хадријану уједно су и најзанимљивија појава на Константиновом славолуку. Царски портрети су, наиме, једини преклесани, док су сви остали рељефи, као и саме позадине портрета у тондама, употребљени без преправки. Преправка портрета Хадријана и Антонина Пија у портрете

Константина и његовог савладара Лицинија, уз задржавање свих оригиналних иконографских елемената, указују на то да је Константин смишљено преузео пропагандни програм базиран на идеји отац/син (усвојени), који је креирао Антонин Пије како би величао славу династије базиране на адопцији³². Ту традицију, коју је прекинуо Марко Аурелије, избором свог биолошког сина Комода (који се показао као лош избор), поново је оживео Диоклецијан, стварањем тетрархије (првобитно диархије). Представе царева у паровима директна су аналогија за диархију, мада Константин вероватно није бирао рељефе где су цареви представљени један уз другог, осим ако тонде са портретима у паровима већ нису биле *in situ* на оригиналном славолуку.

Већ смо рекли како је устаљено мишљење да је други владар, представљен у тонди са Константином, његов савладар Лициније. Не треба, међутим, искључити још једну могућност, имајући у виду *damnatio memoriae* Лицинија 324. године, а то је да је други владар представљен у тонди заправо Констанције Хлор, отац Константинов.³³ Разматрајући ову могућност, треба имати у виду да је славолук настао пре 324. године, а не изгледа нам реално да су ликови у тондама два пута преправљани, једном у Лицинијев а други пут, након 324. године, у лик Констанција Хлора. Много је вероватније, дакле, да су ликови у тондама са Хадријановог споменика одмах преклесани у ликове Константина и његовог оца.

Оно у чему се, данас, већина научника слаже када је Константинов славолук у питању јесте да је овај споменик најбољи пример за сагледавање *translatio memoriae* из политичко-идеолошког угла.³⁴ Највећи део истраживања поновне употребе споменика фокусиран је на Константиново коришћење сполија у политичком и економском смислу, али и у циљу заштите појединих споменика. У све те аспекте анализирања овог споменика неизоставно треба инкорпорирати религију и идеологију (које, углавном, треба посматрати као целину) и, свакако, једно ново поимање естетике – тзв. *Константинијански стил*. Идеолошке примесе које су се појавиле у уметности и архитектури Константиновог времена последица су политичке неопходности да се гледа у прошлост и, истовремено, у

³² Једна од фигура у тондама протумачена је као Антонин Пије, на основу претпоставки да су тонди креирани постхумно за Хадријана, у складу са политичким програмом Антонина Пија, који је доцније напуштен. Више о овоме: Prusac, *op. cit.*, 25.

³³ В. претходну напомену.

³⁴ Elsner 1998, 187-189.

будућност. Хришћанство, које је постепено преузимало примат, требало је, дакле, најбезболније усагласити са још увек јаким паганским традицијама.

Највећи проблем за нову религију несумњиво је представљала скулптура, тачније скулптуре паганских божанстава, јер је у случају ових скулптура сваки детаљ уметничког израза експлицитно одражавао „божанско“, за разлику од скулптура смртника, које су имале мању „идеолошку тежину“. Зато су скулптуре паганских богова често измештане из свог оригиналног контекста и постављане у сасвим другачије просторе, нпр. купатила, највероватније како би се предупредило њихово уништавање од поклоника нове религије, који су имали сасвим другачије поимање живота. Дobar пример ове праксе је скулпторални мобилијар Каракалиних терми.³⁵ Једна од најпознатијих статуа, која је некада украшавала Каракалине терме свакако је *Херкул Фарнезе* (сл. 14).

Херкул Фарнезе, датован у период 211-217. године, приписује се Гликону из Атене, који га је израдио по узору на Лисипову бронзану скулптуру Херкула (330. год. п. н. е.).³⁶ На скулптури/скулпторалној групи недостаје Херкулов син Телеф, о чему сведоче шупљине на постаменту, предвиђене за још једну скулптуру.



Сл. 14. *Херкул Фарнезе*

³⁵ Manderscheid 1981, 20, 73-76; Marvin 1983, 353-377, 380-381; Curran 1994, 51.

³⁶ У питању је је увећана репродукција оригиналне Лисипове бронзане скулптуре. Херкул Фарнезе нађен је заједно са једном сличном статуом, познатом као *Латински Херкул*, која представља још једну реплику истог типа Херкула. Ова друга скулптура пренета је 1788. године из Рима у Краљевску палату у Казерти. (подаци преузети са: <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/...>)

Каракалине терме је, уз Херкула Фарнезе, украшавала и скулптура (скулпторална група) која је илустровала мит о Дирки, првој жени Ликоса, тебанског краља. Та скулптура, датована у Северијански период (222-235), копија је дела Аполонија из Тралеса и његовог брата Таурискуса (крај II века п. н. ере), које је донето са Родоса да би употпунило збирку скулптура и других уметничких дела римског политичара Асинија Полија (крај Републике/почетак Принципата). Ископана је 1546. године у гимназијуму Каракалиних терми, а данас је позната као *Бик Фарнезе* (сл. 15).³⁷



сл. 15. *Бик Фарнезе*

Већ смо говорили о идеолошкој обојености уметничких дела Константиновог доба, проистеклој из неопходности да се успостави сагласје између хришћанства у успону и још увек снажних паганских традиција. Тиме би могли објаснити и чињеницу да је владар који је најпознатији по премештању скулптура из њиховог оригиналног контекста управо Константин. Сетимо се само колико дела грчке уметности је, по његовом наређењу, пренето у Константинопољ.³⁸ Треба, свакако, имати у виду и чињеницу да је Константин владао прилично дуго, па је током његове владавине било довољно времена да се развије можда најцеловитији и изузетно систематичан програм поновног коришћења скулптура и рељефа у историји, који је укључивао пренос римских скулптура у Константинопољ, употребу сполија у изградњи базилика, преправку колосалног Хадријановог портрета и преправку Хадријановог лука, при чему је искоришћен цео постојећи споменик, уместо да се сполије са њега инкорпорирају у новосаграђени славолук. Религијске промене, удружене са новом идеологијом и

³⁷ Херкул Фарнезе и Бик Фарнезе данас се налазе у Националном Археолошком музеју у Напуљу (Херкул Фарнезе – инв. 6001, Бик Фарнезе – инв. 6002). Епитет Фарнезе дугују чињеници да су 1787. године пребачени из каракалиних терми у атријум Палате Фарнезе (Palazzo Farnese). Херкул Фарнезе био је пре тога два пута рестаурисан, тако да су приликом његовог измештања највише оштећени управо његови рестаурисани делови. Коначно, у XIX веку, када је за њега завршена посебно дизајнирана просторија, Херкул Фарнезе је изложен у Националном Археолошком музеју у Напуљу. (подаци преузети са: [http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/...](http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/)).

³⁸ Mangos 1963, 15; Elsner, *op. cit.*, 189 (оба аутора позивају се на св. Хијеронима).

новом естетиком, укомпоноване у актуелну економску ситуацију, произвеле су неопходност да се настави са оним што је било најбоље у традиционалној јавној администрацији, уз истовремено приказивање онога што је најбоље у новом времену. Као што смо већ рекли, Константин је био свестан потребе коју је створило ново време да се у исти мах гледа и у прошлост и у будућност, због чега је више него симболично што је управо он подигао *Јанусов славолук* на *Forum Boarium*.³⁹

Није, међутим, цар био једини који је сакупљао скулптуру измештену из њеног оригиналног контекста. Његов пример следили су и богати власници вила, па су скулптурама из различитих периода, донетим са разних места, украшавали своје грађевине.⁴⁰ С тим у вези, треба истаћи како ни те приватне „колекције антиквитета“ у касној антици нису биле лишене политичке обојености. Истовремено, треба имати у виду како се поновна употреба скулптура и приватних рељефа мењала током времена. У тетрархијском периоду, поновно коришћење постојећих рељефа и скулптура мењало се у складу са људским потребама и инвентивношћу, који су били утемељени на практичном размишљању. Поновна употреба приватних скулптура највероватније се интензивирала на исти начин као и њихова поновно коришћење у јавној сфери, али приватна скулптура није очувана у истој мери као јавна, нити је у тој мери проучена. Када су у питању приватни рељефи, они углавном припадају сфери фунерарне уметности, односно ради се о представама на стелама и саркофазима, а познато је свега неколико примера преправљања ових рељефа.⁴¹

Неопходно је указати на још један значајан моменат у развоју касноантичке цивилизације, а то је нагли пораст становништва и прилив незапосленог становништва из провинција у велике градове. То је својеврстан феномен, за који би могли пронаћи паралеле у северној Европи у време позног XIII века.⁴² Директна последица те појаве јесте настанак великих грађевина, како профаних тако и црквених.

³⁹ Pensabene 1988, 412-413.

⁴⁰ У прилог овоме говоре резултати археолошких ископавања у Кирагану, о којима је писала М. Bergmann, 1995, 197 - 205 и 1999, 81, 87.

⁴¹ Prusac, *op. cit.*, 26.

⁴² Brown, *op. cit.*, 22.

На самом почетку своје књиге, Келер објашњава појам римског грађанина, говори о односу Рима и провинција и о утицају мешања разних нација и језика на ликовну уметност.⁴³ Једна од најважнијих ствари за дуг опстанак римске државе била је управо способност Римљана да асимилију придошлице и странце. Самим тим, римска држава се није могла једноставно омеђити етничким или широким културним границама, већ је, напротив, изнова јачала приливом свеже крви из својих покорених провинција.⁴⁴ Етнички идентитет има корене у језику, усменој традицији, религији, ритуалима и у симболичком коду нације.⁴⁵ Много уопштенија етничка идентификација (и њена класификација у Класичној Антици) углавном је утемељена на језику и особеним религијским приступима стварности. Ти уопштени параметри имају, међутим, само ограничену вредност⁴⁶, јер указују једино на врло опште осећање припадности специфичној културној сфери. Ипак, управо специфичан језик и посебне религијске традиције биле су пресудни фактори за очување етничког идентитета у страном окружењу и у једном узаврелом свету каква је била Римска Империја за припаднике не-латинског и не-хеленског етничког супстрата.

Спровођење аутохтоних погребних обичаја и веровања на прави, столећима утемељиван начин, како би се наставио живот након смрти, у Тракији и у другим римским провинцијама са јаком аутохтоном традицијом, представљају феномен који показује значај локалних и породичних обичаја за очување етно-културног идентитета. У Дакији, исто као и у Мезији, Северној Африци и Германији, где су старе друштвене структуре било скоро у потпуности уништене римским освајањем, у овом погледу постоји битна разлика у односу на провинције у којима су Римљани преузели власт на мање ратнички начин.

Требало би, исто тако, подвући чињеницу да се скулпторска уметност не може посматрати на исти начин у римским провинцијама и у великим административним и културним средиштима. Потоња пружају бројна сведочанства о скулпторској и уопште каменорезачкој продукцији, првенствено зато што обилују значајним и монументалним јавним и државним споменицима,

⁴³ Keler 1970, 5 – 9.

⁴⁴ Мичел, *op. cit.*, 21.

⁴⁵ Assmann 1999, *passim*.

⁴⁶ Bouzek, Damaradzka 2007, 43.

који су послужили као полазиште за развој свих осталих врста уметности.⁴⁷ То не значи да и у провинцијама није било државних и јавних споменика, али су они ипак прилично ретки. Исто тако, то нису споменици које су израдили врхунски мајстори, као што је то био случај у великим урбаним центрима. Ову врсту споменика у провинцијама, које су најчешће поставила приватна лица или градске управе, већином су израдили локални мајстори. Свакако да овде треба направити разлику између источних провинција, које су и пре римске супремације имале развијену уметност, и провинција у западном делу Царства. Такође, треба узети у обзир чињеницу да државне споменике углавном можемо јако прецизно датовати, за разлику од локалних, за које је најчешће могуће утврдити само приближно време настанка.⁴⁸

⁴⁷ Cambi 2005, 9.

⁴⁸ Исти, 10.

II

Тема и циљ истраживања. Методолошки приступ теми.

1. Тема и циљ истраживања

Тема рада

Подробној анализи камене пластике на територији коју је обухватала провинција *Dacia Ripensis* (Приобална Дакија), првенствено сложеној иконографији украса, ускраћена је пажња која би довела до настанка синтетичке студије. Избор теме нашег разматрања проистекао је из потребе да се проуче ако не сви а оно бар најважнији аспекти камене пластике на одабраној територији, чиме би се на језгровит начин представио један изузетно важан сегмент живота у римској провинцији у периоду бурних историјских превирања.

Настојећи да што подробније обрадимо одабрану тему, трудили смо се да сагледамо и покушамо да протумачимо све оне елементе које смо сматрали значајним за стварање комплетне слике о каменој пластици на територији којој је у раздобљу позне антике с правом припадао велики значај. Приликом анализе камене пластике, акценат је стављен на широк репертоар украса који се јављају на каменим споменицима, са циљем да се у потпуности представи многозначна иконографија, као и да се понуде најприхватљивија разрешења њеног садржаја. Уз иконографију као идеју – водиљу, у проучавању камене пластике значајно место дато је и анализи материјала, односно свим врстама камена који су коришћени у градњи и украшавању грађевина, моделовању скулптура и епиграфских споменика. Тиме је начињен покушај да се прошире постојећа знања о провинцији појединих врста камена, указивањем на неке до сада у други план потиснуте изворе камена и путеве његове дистрибуције до територије Приобалне Дакије.

Поштујући територијалне и хронолошке оквире у које су смештени анализирани споменици и имајући у виду чињеницу да је изузетно велики број примерака каменог украса сконцентрисан на невеликом простору, у коме се као екстрем намеће Ромулијана, палата коју је цар Галерије саградио у месту свога рођења (сл. 16), као репрезентативни узорак и полазиште наших проучавања одабрали смо орнаментику на каменим споменицима из овог касноантичког

дворско - меморијалног комплекса. Постављање тежишта у Ромулијану наметнуло се као логично, с обзиром на бројност декоративних елемената и степен њихове очуваности. Свакако да се наше опсервације нису задржале унутар бедема Галеријеве палате, већ смо начинили избор међу бројним другим споменицима са посматране територије, како би представили што већи број аналогија, али смо истовремено желели да повучемо паралеле са извесним бројем камених споменика са околних простора. Уз приказ споменика међу којима смо проналашли сличности, трудили смо се и да укажемо на све разлике које смо уочили код споменика на посматраном простору, првенствено када је у питању иконографска интерпретација појединих тема и присуство односно одсуство неких мотива и симбола. Све наше анализе и сугестије биле су уперене ка настанку синтезе која би олакшала нека будућа истраживања и анализе.



Сл. 16. *Felix Romuliana*, Галеријева палата у Гамзиграду

Циљ рада

Основна идеја, којом смо се руководили при писању овог рада, била је да, преко што је могуће подробније и језгровитије анализе свог доступног каменог украса (било да се ради о публикованом или непубликованом материјалу) насталог на одабраној територији у специфичним временским, друштвеним и

религијским оквирима, сачинимо каталог обрађеног материјала, са нагласком на репрезентативном узорку (Ромулијана).

Било је много премишљања у вези начина на који би требало извршити типолошку поделу материјала и на основу ње конципирати каталог, посебно зато што смо разматрали и могућност његове дигитализације (у смислу стварања неке врсте базе података, која би омогућила да се сваком предмету приступи са различитих аспеката, зависно од предмета интересовања истраживача – корисника). У складу с тиме, наша првобитна идеја била је да каталог конципирамо тако да обрађеном предмету можемо приступити из различитих углова, односно да би предмете могли разврстати на основу различитих параметара. Та идеја у почетку нам је изгледала примамљиво, јер је пружала могућност различитих подела предмета: према употреби, према стилским одредницама (период пре тетрархије, тетрархијски период, раздобље позне тетрархије тј. константиновски период), затим према иконографским карактеристикама (митолошке представе и аниконичне – орнаменталне...). Доцније смо, међутим, увидели мањкавост оваквог приступа, јер би, колико год се у почетку чинио језгровит, напослетку, у оквиру форме рада као целине (овде мислимо на рад у писаној форми), довео до непотребног усложњавања и отежавања пута доласка до информација о сваком појединачном предмету. Зато смо се, на крају, определили за сасвим једноставну типолошку поделу предмета и устаљени каталошки преглед.

2. Методолошки приступ одабраној теми

Након уводних разматрања, која су била неопходна како би се што јасније представили одређени типови споменика и путеви њиховог развоја, дали смо преглед свих група камених споменика чији смо украс анализирали кроз све оне елементе које смо сматрали неизоставним и важним за што јасније сагледавање узрока настанка и значења појединих споменика. У овом послу, нит коју смо следили била су она обележја споменика која не би требало пренебрегнути како би створили целовиту слику о сваком споменику, а то су: намена споменика, техника израде, стилска обележја, иконографске схеме, врста материјала односно камена од кога је споменик израђен и, напослетку, налажење што већег броја

аналогија (у случају да их има) за сваки појединачни споменик. Након појединачне подробне анализе свих наведених елемената, покушали смо да установимо њихове међусобне везе, на основу којих су настала закључна разматрања.

Окосница нашег посла била је формирање једног синтетичког каталошког прегледа камених споменика са истим просторним (географским) и хронолошким одредницама, чији смо недостатак и сами искусили. У том смислу, израду једног таквог каталога видели смо као помоћ другим истраживачима који се баве сличним темама и, без икаквог призвука претенциозности, неку врсту основе за даље анализе на исту тему.

Метод истраживања неизоставно је укључивао разматрање настанка одређених споменика у конкретним историјским околностима, уз консултовање свих доступних историјских извора који обрађују временски оквир истраживања. Коришћење расположивих историјских података подразумевало је опрезан приступ. То значи да смо све за нашу тему значајне податке које смо добили из историјских извора упоређивали са онима које нам је пружио конкретан археолошки материјал. Овакав компаративни приступ допустио нам је и могућност корекције постојећих извора.

Уз обраду конкретне археолошке грађе и упоређивање резултата те анализе са подацима које смо добили из писаних извора, проучили смо сву расположиву литературу, непосредно или посредно везану за одабрану тему. Користили смо до сада публиковане резултате везане за предмет проучавања, уз настојање да нам они буду ослонац само у најнеопходнијој мери, а да примат имају сазнања до којих се дошло анализом археолошког материјала.

Покушали смо, такође, да што тачније картирамо све познате царске скулпторске радионице у раздобљу тетрархије (везане за репрезентативни узорак), као и да на исти начин прикажемо потврђене или потенцијалне локалне радионице.

III

Историјске, социјалне, политичке и религиозне прилике у балканским провинцијама у касној антици. Територијални и временски оквир. Кратак историјат досадашњих истраживања.

1. Историјске, социјалне, политичке и религиозне прилике у касној антици

Померање тежишта Царства на Исток у III столећу, економска криза и стално присутан страх од варварских племена дотакли су све сегменте живота и изазвали велике промене. Општа несигурност која је доводила у питање људску егзистенцију наступила је већ након смрти Марка Аурелија (161 – 180), да би своју кулминацију доживела у време владавине тзв. војничких царева, одразивши се и на уметност.

Септимије Север и Макрин нису поновили грешку Марка Аурелија када је била у питању Доња Мезија. Марко Аурелије је, наиме, сматрао овај део Мезије само још једном далеком провинцијом, све док његов изасланик није убијен у сукобу са трансданубијским племенима. Пошто су били свесни стратешке рањивости Доње Мезије, као и обима прекодунавске претње, С. Север и Макрин су прогласили савладаре као специфичан одговор на трансданубијске нападе у области дунавске делте, у време док је Царство ратовало на другом фронту.⁴⁹ Тако је С. Север прогласио свог старијег сина Каракалу августом 198. године, док је сам био у рату са Парћанима, а свог млађег сина Гету прогласио је августом 210. године, док је Каракала био ангажован у Британији. Исто тако, Макрин је био заузет ратом у Сирији када је, 217. године, прогласио свог шестогодишњег сина Диадумениануса цезаром.⁵⁰

Диоклецијан (*Gaius Aurelius Valerius Diocletianus*) ће доцније усавршити изум двовлашћа, установивши првобитно диархију, која ће доцније прерасти у тетрархију. Током Диоклецијанове владавине, заправо, можемо пратити процес трансформације монархије у диархију и, напokon, диархије у тетрархију. Диоклецијан је, кратко време (од 284. до 285. године), био монарх, затим је постао

⁴⁹ Boteva 1998, 77.

⁵⁰ Исто (са наведеном литературом).

диарх, поделивши власт са Максимијаном (Максимијан је, прво, 285. године, именован у цезара, а већ наредне године Диоклецијан му је доделио титула августа⁵¹ и предао му на управљање западни део Царства), да би, напослетку, постављењем Констанција Хлора и Галерија за цезаре, постао тетрарх. Успостављањем тетрархије, Диоклецијан је институционализовао, како у миру тако и у рату, систем једнаких али одвојених августа и њихових цезара за источни и западни део Империје.



Сл. 17. Реорганизација Царства под Диоклецијаном

У конфузном раздобљу „војничких царева“⁵², прекинутом успостављањем тетрархије (сл. 17), преплитали су се потирање традиционалних вредности римског друштва, уз свеprisутну тежњу да се створи нешто у потпуности ново и другачије, са суровим обрачуном са свиме што има мирис Истока, првенствено са грчко-малоазијском тј. хеленистичком уметношћу. То инсистирање на новом, пренаглашеном, грандиозном – али лишеног осећаја за стил и меру, уз помањкање

⁵¹ Kolb 1987, 22-68; Исти 1995, 22.

⁵² Термин којим се означавају цареви који су владали у периоду од 235. до 284/5. године (почетна година представља годину када су војници убили Александра Севера, последњег представника династије Севера, а завршна година је почетна година владавине Диоклецијана).

занатског умећа претходних епоха, довело је до отклона од саме антике.⁵³ У сфери духовног, ово опште осиромашење, отуђење и безизлазност произвело је фантастичну испреплетаност религија и веровања, чији је материјални доказ сачуван у камену.

У касноантичко време, страна божанства нису истиснула из свести људи изворну грчку односно римску религију. Поштовање старих богова није искључивало поштовање нових. Стари и нови богови обитавали су у свести човека позне антике напоредо. Веома често, долазило је и до стапања божанстава, па се дешавало да се нови бог поштује под именом неког старог и обратно.⁵⁴ У неким случајевима, стара религија се накнадно потврђивала заједно са новим погледом на свет, у чијем је стварању учествовала, али исто тако и обогаћивала новим елементима. Било је то, дакле, време потпуне теократије, као последица деловања старе тежње политеистичких религија ка сталном зближавању, налажењу сличности и истицању идентитета.⁵⁵ Римску религију можемо, дакле, сматрати истински космополитском. Она представља својеврстан спој разнородних веровања и обичаја, божанстава и кулне праксе, што се манифестује како у митологији тако и у ритуалу.

Врло је вероватно да је таква била и Диоклецијанова вера, ако не у потпуности, онда сасвим сигурно када је било у питању његово непоколебљиво веровање у пророчанства етрурских харуспиција, који су заузимали посебно место на његовом двору.⁵⁶ Јупитер је све време био Диоклецијанов заштитник, а цар се прогласио његовим сином, назвавши себе 286. године *Iovius*. Цар је поштовао и друга божанства првобитног римског пантеона, па је тако пророчиште коме се обраћао када је требало решавати важна државна питања, било пророчиште Аполона (милетског) у Дидими, недалеко од Милета (сл. 18).⁵⁷

⁵³ Gerke 1973, 9, каже: „U pozadini političkih zapleta, u kojima je skoro svaki car bio ubica da bi i sam bio ubijen, umetnost pokazuje jedan do tada nepoznat tip čoveka, koji oličava ništavilo života u odnosu prema smrti, čoveka koji je nagrižen od te ništavnosti. Dok predstave trijumfatora postaju sve manje verodostojne, ova umetnost postiže tamo gde se u umirućim varvarima, zaplašenim ženama u begu i samrtnom ropcu ratnika i lovaca sasvim neherojski izražava *passio humana*, onaj format koji je srodan predstavama raspeća pozne gotike.“

⁵⁴ Burkhart 2006, 143.

⁵⁵ Исто, 150.

⁵⁶ *De mort. pers.*, 10, 11.

⁵⁷ Уз Аполонова светилишта у Кларосу, Делфима и на Делосу, ово је било једно од најстаријих и најпознатијих Аполонових светилишта античке Грчке.



Сл. 18. Аполоново светиште у Дидими

У својој престоници, Антиохији, Диоклецијан је подигао храмове који су били посвећени искључиво класичним божанствима, Зевсу Олимпијском, Аполону, Немези и Хекати.⁵⁸ Без обзира на истицање оданости традиционалним вредностима, на првом месту традиционалној римској религији, у тетрархијско време су умрли и пали у заборав многи елементи старе религије и начела која су из ње произлазила. Тако је читава плејада малих римских божанстава-заштитника изгубила свој пређашњи значај и потиснута у други план.⁵⁹

Враћајући се традиционалним римским вредностима и веровањима, шаролико становништво позног Царства у исти мах је налазило утеху у читавом сплету гностичких и оргијастичких култова, претежно оријенталног порекла, из којих ће се искристалисати хришћански култ и издвојити као доминантан. Не треба заборавити да је у III и IV веку хришћанство претрпело значајне промене, које су га учиниле различитим како у односу на претходни тако и у односу на потоње векове. Суштинска разлика у односу на рано хришћанство огледала се у неупоредиво већој толеранцији. „Оновремени велики хришћански оци, и сами сјајно образовани и упућени у достигнућа античке паганске цивилизације, умели су да тековине паганске баштине искористе за добро хришћанства.“⁶⁰

У периоду непосредно пре обнародовања Константиновог *Миланског едикта*, хришћанство је постојало већ више од два и по века и за то време

⁵⁸ Burkhardt, *op. cit.*, 144.

⁵⁹ Исто, 145.

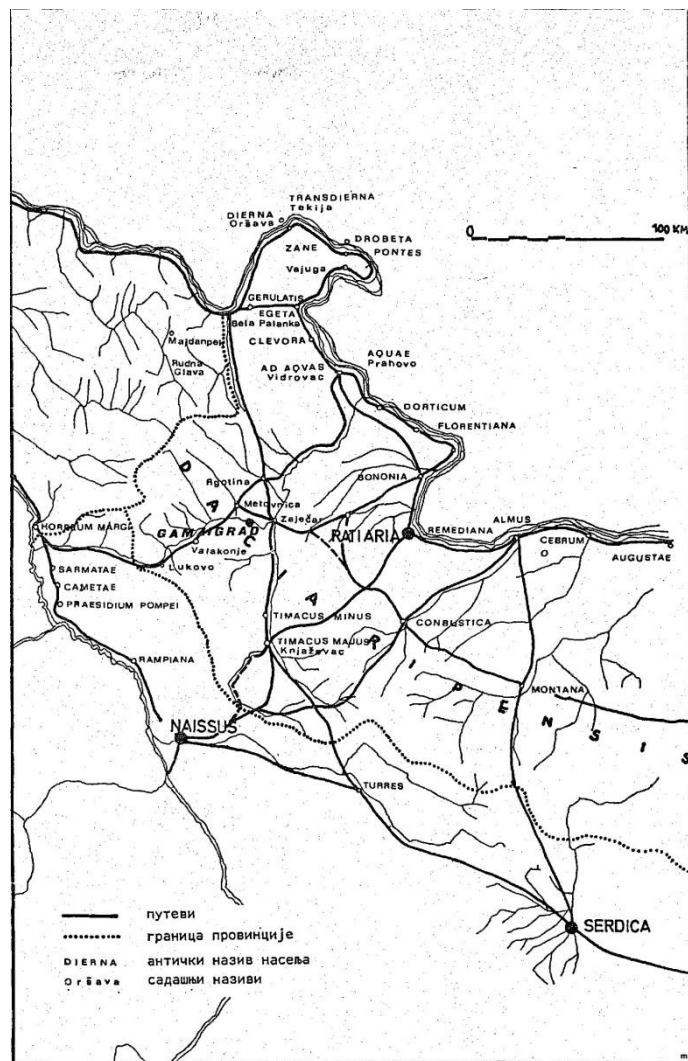
⁶⁰ Радић, 2010, 94.

преживело је бројна искушења и претрпело значајне промене. Посматрано из угла историје хришћанства, то би значило да је „свет Исуса Назарећанина и светог Павла био удаљен од Константинових савременика исто колико је и доба Луја од нас данас. Хришћани су представљали своју цркву као закључану у непроменљиви и непрестани сукоб са паганским Римским царством. Али, то је био мит. У стварности, раздобље после 250. године представљало је нову ситуацију. И црква и царство су се променили “.⁶¹

⁶¹ Браун 2010, 86.

2. Територијални и временски оквир истраживања. Историјске прилике у одабраним просторним и временским оквирима

Просторни оквир у који је смештено истраживање одабран је као најподеснији за остварење крајњег циља: стварање синтетичког приказа различитих аспеката камених споменика у смислу јаснијег дефинисања њихове историјско-етничко-религијско-идеолошке компоненте. Ако имамо у виду значај који је провинција *Dacia Ripensis* (Приобална Дакија, Прибрежна Дакија; сл. 19) имала у позној антици, будући да је на ове просторе било пренето тежиште Царства, потреба да се систематски обради камена пластика на овој територији сама се наметнула, говорећи у прилог сопственој одрживости.



Сл. 19. Мапа провинције *Dacia Ripensis*

Померање тежишта Царства на Исток у касноантичком раздобљу и чињеница да је на територији данашње Србије рођен велики број римских царева, учинили су ове просторе поприштем значајних историјских дешавања. Међу римским царевима који су дошли на свет на територији данашње Србије, двојица, рођена на територији римске Дакије, Галерије (управо на територији провинције *Dacia Ripensis*) и Константин Велики (на територији провинције *Dacia Mediterranea*), су оставила су неизбрисив траг у историји и умногоме преусмерили њен ток. Зато ћемо на овом месту направити краћи екскурс како би нешто рекли о овој двојници владара, првенствено о њиховом значају за хришћанство.

Галерије (Gaius Galerius Valerius Maximianus) је рођен средином III века, у Приобалној Дакији (*Dacia Ripensis*), не одвећ далеко од Сердике, престонице ове провинције.⁶² Његово име, пре него што је ступио на царски трон, било је Максим. Галеријеви родитељи су били досељеници из источне Дакије, одакле су пребегли због сталних напада ратоборног племена Карпа. Име његовог оца није сачувано, али се зна да је, као ислужени војник, добио на коришћење мало пољско имање, претходно запуштено.⁶³ Галеријева мајка Ромула, која је на њега извршила пресудан утицај, била је поклоник планинских божанстава и обављала је свештеничку дужност.⁶⁴ Пошто је у детињству и раној младости чувао стоку, Галерије је стекао надимак Говедар (*Armentarius*).⁶⁵ Он се никада није стидео свог порекла, а за завичај, рођаке, другове из младости и, на првом месту, мајку – везивале су га снажне везе. Галерије је био изузетно храбар, што му ни Лактанције, као званични Константинов историчар и стога у приказивању Галерија и његових дела склон да га окарактерише као оличење сваког порока, не спори. Такође, био је физички изузетно снажан и леп, што је сматрано божјим даром.⁶⁶ До краја је остао одан свом поочиму Диоклецијану, тако да га у његовој тежњи за очувањем тетрархије можемо сматрати конзервативним бранитељем

⁶² Eutrop., IX, 22, 1. У време када је Еутропије писао, провинција се званично звала *Dacia Ripensis* (Приобална Дакија).

⁶³ Aurel. Vict., *Epit.*, XL, 10; Lactant., *De mort Pers.* IX, 2.

⁶⁴ Lactant., *De mort Pers.* XI, 1.

⁶⁵ Aurel. Vict., *De Caes.*, XXIX, 24; *Epit.*, XL, 1.

⁶⁶ Јовановић 2006, 147.

постојећег. У том контексту, Галерије је у потпуности одговарао оличењу основних сакралних идеја *pietas* и *fides*, па га можемо окарактерисати као чувара традиције и идеје *gravitas*, која је у Риму, још од времена Републике, представљала највише сакрално достигнуће.⁶⁷ Био је енергичан човек, у обрачуну са противницима чак суров, изузетно способан војник, „добре ћуди и изврстан у војној вештини“⁶⁸. Галеријеву војничку каријеру (*cursus honorum*) није могуће тачно реконструисати, али је она несумњиво ишла узлазном путањом, захваљујући првенствено његовој великој храбрости и војничкој врлини. Познато је да је он и пре него што га је Диоклецијан 293. године прогласио цезаром, био у самом врху на Диоклецијановом двору и успешно обезбеђивао сигурност на увек немирном дунавском лимесу.⁶⁹ Чак ни злобиви Лактанције није могао да „превиди“ ту чињеницу, говорећи о догађајима везаним за 305. годину.⁷⁰ Свакако да су Галеријеве непорециве заслуге у обезбеђивању сигурности подунавским провинцијама одиграле пресудну улогу у Диоклецијановом избору савладара у источном делу Царства. Након Галеријеве историјске победе над Персијом, 298. године, која је обележена славолуком сазиданим испред његове престоне палате у Солуну,⁷¹ његова моћ је нарасла до те мере да је слављен као нови Александар, а његов тријумф изједначен са Дионисовом тријумфалном експедицијом у Индију⁷². Када су се Диоклецијан и Максимијан Херкулије 305. године повукли с власти, Галерије је сео на престо са титулом Августа. О снази његове моћи говори чињеница да су сви у њему видели водећу личност Царства, иако је у хијерархији власти Друге тетрархије званично био иза Констанција Хлора. Галерије је онда начинио преседан у односу на тетрархијску концепцију владавине, јер је за свог савладара на Истоку одабрао свог рођака, сестрића Максимиана Дају. Оно што се дешавало након 305. године, посебно након смрти Констанција Хлора 306. године, као да је измакло Галеријевој контроли. Главна дешавања била су везана за западни део Царства, где он није имао реалног утицаја. Године 307. Галерије је са бројном војском ушао у Италију, али том приликом није дошло до борбе и

⁶⁷ Исто, 163.

⁶⁸ Eutrop., X, 2, 1.

⁶⁹ Јовановић, *op. cit.*, 149.

⁷⁰ Lactant., *De mort Pers.*, XVIII, 6.

⁷¹ Laubscher 1975, *passim*.

⁷² Јовановић, *op. cit.*, 159.

направљен је политички компромис који му није ишао у прилог. Наредне године, на састанку тетрарха у *Carnuntum*-у, Галерије је уложио максималан труд да издејствује обнову Диоклецијанове концепције владавине са два августа и два цезара⁷³.

Обнову тетрархије Галерије је пробао да постигне увођењем у власт, као другог августа, свог земљака и ратног друга Лицинија, али тај покушај није успео. Револтиран, Галерије се окренуо великим јавним радовима и личним задовољствима.⁷⁴ Убрзо се и разболео од опаке, дуге и ужасне болести, о чијем застрашујућем току су писали, уз извесну дозу ликовања, Лактанције и Еусебије.⁷⁵ Умро је у близини Сердике, а сахрањен недалеко од палате коју је подигао у месту свога рођења (*Felix Romuliana*, Гамзиград), на брду Магура (сл. 20).



Сл. 20. Сакрално-меморијални комплекс на Магури

Галерије је био омражен код писаца ране историје цркве, коју су га описивали у најгорем светлу и приписали му одговорност за највеће и најсуровије прогоне хришћана. Додељивање Галерију улоге највећег прогонитеља поклоника хришћанске религије чини се неоснованим, јер су се највећи прогони одиграли на самом почетку века, када је он имао само титулу цезара и није могао утицати на

⁷³ Lactant., *De mort Pers.* XXIX, 2; Eutrop., X, 4, 1; Aurel. Vict., *De Caes.*, XL, 8.

⁷⁴ Јовановић, *op. cit.*, 161.

⁷⁵ Lactant., *De mort Pers.*, XXXIII; Euseb., *His. Ecc.*, VIII, 16.

Диоклецијана, усто још много образованијег. Можда су сам Диоклецијанов ауторитет и чињеница да је потицао из Салоне, у којој је хришћанска заједница била бројна и утицајна, утицали на много блажи став хришћанских писаца према њему него према Галерију, сировом војнику ниског порекла. Такође, репутација коју је уживала Галеријева мајка Ромула само је допринела оваквом ставу. Напокон, ако свему томе додамо и цареву смрт у најгорим мукама, добијамо идеалну основу за изградњу мита о кривици. С друге стране, већ смо рекли да је Галерије био конзервативни бранитељ постојећег, што никако није одговарало хришћанској идеји о васељенском владоцу. Њихова мржња и презир несумњиво су допринели томе да законски акт који је овај владар донео 311. године, који заправо представља први акт о верској толеранцији (*Едикт о толеранцији вера*), буде у потпуности скрајнут, уз истовремено величање Константиновог едикта, донетог две године касније (тзв. *Милански едикт*) и у великој мери утемељеном на Галеријевом едикту. Едикт о престанку прогона хришћана – ***Едикт о толеранцији вера*** који је Галерије са савладарима објавио у Никомедији 311, непосредно пред смрт, спада у она законска акта старог света којима је, и поред несумњиво великог значаја, придавано непојмљиво мало пажње. Разлог томе лежи првенствено у чињеници да су савременици ових догађаја, међу којима су Лактанције и Еусебије, свесно минимизирали значај едикта који је донео Галерије, према њиховим списима најодговорнија особа за прогоне хришћана у IV веку.

Константин Велики (Flavius Valerius Aurelius Constantinus Augustus) рођен је у , данашњем Нишу. Његов едикт из 313. године (тзв. *Милански едикт*) нам је познат из два извора – Еусебијеве *Црквене историје* и Лактанцијевог списка *О смрти прогонитеља*. Овај законски акт, који би се могао означити као Едикт о изједначавању хришћана са другим вероисповестима у Царству, одиграо је велику улогу у стабилизацији верских прилика у касноантичком периоду. Потреба законодаваца да не постоји доминантна религија у Римској империји, касније у Источном римском царству (Византија) са седиштем у Новом Риму (Константинопољу), опстала је око осам деценија а онда је Теодосије Први Велики, 27. фебруара 380. године, прогласио хришћанство за државну религију.

Не смемо, свакако, занемарити ни значајну разлику између Галеријевог и Константиновог едикта. Константинов едикт, који су фебруара 313. потписали Константин и Лициније, с једне стране, умногоме је био само потврда едикта из 311. године. С друге стране, овај законски акт био је од огромног значаја за саму хришћанску цркву, из разлога што је она њиме уведена у правне оквире римске државе. Милански едикт је, наиме, прописивао да се хришћанима морају вратити све зграде у којима су се некада окупљали, без икакве надокнаде и независно од тога да ли су (у тренутку ступања едикта на снагу) у приватном или у државном власништву. Сви поседи одузети хришћанској цркви морали су бити враћени црквеним општинама, што је значило да им је признат статус правног лица.

Могли бисмо, дакле, рећи да је за слободу хришћанске вероисповести значајнији Галеријев едикт а за утемељење хришћанске цркве као световне организације, за њено унутрашње уређење и теолошку самоспознају едикт који је донео Константин. Тзв. *Милански едикт*, који хронолошки стоји између Галеријевог законског акта и Првог Васељенског сабора, одржаног 325. године у Никеји, представља заправо административну уредбу којом се утврђује равноправност вероисповести и повраћај имовине хришћанским заједницама и појединцима. То су два су битна момента у *Миланском едикту* која треба посебно нагласити: **давање слободе да свако исповеда своју веру према свом нахођењу и повраћај отете имовине хришћанима.**

Након краћег екскурса, начињеног како би се осврнули на историјску улогу Галерија и Константина Великог, нарочито када је у питању хришћанство, усмерићемо поново пажњу на територију која је тема нашег рада.



Сл. 21. Територија данашње Србије у доба Раног царства (Mirković 2007: 8)

Данашња Источна Србија, на територији некадашње провинције *Dacia Ripensis*, била је позната од давнина по својим природним богатствима, првенствено у бујним шумама, минералима и рудама, као и по отворености својих вратница на ушћу реке *Timacum* (Тимок) за продоре различитих етничких група, првенствено варварских, које су хрлиле на Балкан из доњег Подунавља.

Још у најранијим раздобљима праисторије, а нарочито у периоду бронзаног доба, кроз вратнице на ушћу Тимока успостављене су блиске везе источне Србије са западним делом доњег Подунавља, као и са подручјима данашње југозападне Румуније и северозападне Бугарске. Те везе су покидане у време када су области источне Србије освојили и трајно запосели Римљани, затворивши вратнице на ушћу Тимока из војних и административних разлога. Они су, међутим, убрзо обезбедили пролаз ка југозападу, изградњом читавог система утврђења дуж Тимока, чиме је источна Србија у целини поново чврсто повезана с Поморављем. Веза источне Србије са западним делом доњег Подунавља постала је нарочито значајна након 86. године н. ере, односно – након успостављања провинције Горње Мезије - *Moesia Superior* (сл. 21), чији су центри били распоређени од ушћа Мораве у Дунав па до горњег тока Вардара (*Viminacium, Margum, Naissus, Scupi*).

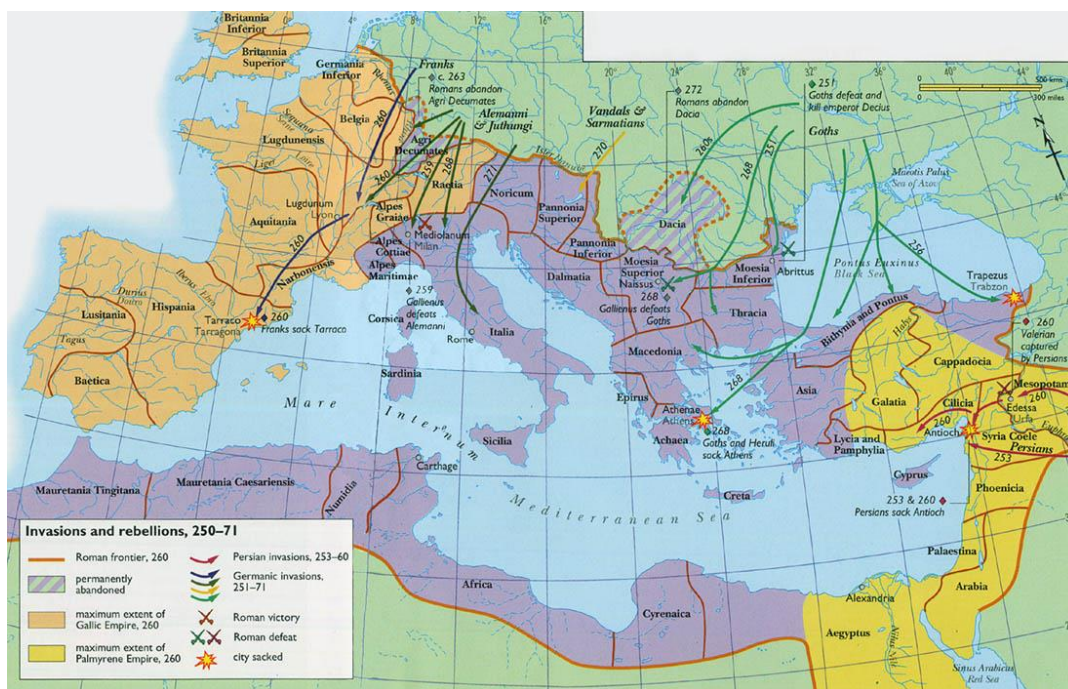
Новоуспостављене границе римске администрације ипак нису обезбедиле трајну везу источне Србије и доњег Подунавља, што је резултирало застојем у развоју традиционалне културе у долини Тимока и потискивањем источне Србије на културну периферију, због њене одвојености од великих градских центара.

Провинција *Dacia* била је последња област која је припојена Римском Царству (Дакија је у саставу Царства од Трајановог другог рата против Децебала, 105 – 106. године) и прва која је трајно напуштена (око 272. године). Располагала је изузетним природним богатствима, пре свега шумама и рудама злата, сребра и гвожђа, тако да је њено напуштање представљало огроман губитак за Римљане.

Цар Хадријан је, ради лакшег управљања, 129. године, провинцију Дакију поделио на две административне јединице, *Dacia Superior* и *Dacia Inferior*, на чијем су челу били прокуратори. Марко Аурелије је Хадријанову Дакију поделио на три административне јединице – тзв. „три Дакије“ (*tres Daciae*): *Porolissensis*, *Apulensis* и *Maluensis*. Те три Дакије биле су у тој мери повезане да су имале

заједничку престоницу (*Sarmizegethusa*) и заједнички парламент, док су у свему осталом биле независне провинције, од којих је свака имала свог прокуратора.

У време владавине цара Галијена, 256. године, Готи су прешли Карпате и потиснули Римљане из Дакије, осим из неколико утврђења између Тисе и Дунава (сл. 22).



Сл. 22. Инвазије варвара 250 – 271.

У време цара Аурелијана (270 - 275), варварски напади на територију Дакије постају све разорнији и све учесталији, па се њена даља одбрана чинила немогућом. Аурелијан је из тог разлога, између 268. и 271. године, преселио већину романизованог цивилног становништва јужно од Дунава, у Мезију, на просторе данашње источне Србије и северозападне Бугарске, основавши на тај начин нову Дакију (*Dacia Aureliana*). Она је, највероватније у време владавине Проба (276 - 282), подељена на две административне јединице, Приобалну (Прибрежну) Дакију (*Dacia Ripensis*) и Средоземну Дакију (*Dacia Mediterranea*).

Провинција Приобална Дакија се у античко време простирала на исток од Хомољских планина до реке Искар (Вит) источно од Видина - до суседне провинције *Moesia Secunda*. Територија Прибрежне Дакије се на запад – до суседне провинције *Moesia Prima* - протезала до размеђе река Морава и Тимок,

односно – њена западна граница почињала је на ушћу Поречке реке и настављала се ка југу до извора реке Тимок. Северна граница провинције је ишла до Дунава, укључујући и област Гвоздених врата код Дробете (Турн Северина), а на југу јој је граница била Стара планина – одакле је почињала суседна провинција *Dacia Mediterranea*.

Главни град провинције *Dacia Ripensis* била је *Ratiaria* (данашњи Арчар у Бугарској), некадашња Трајанова колонија (*Colonia Ulpia Traiana Ratiaria*⁷⁶) у оквиру Горње Мезије, док је центар Средоземне Дакије била *Serdica*, данашња Софија. Рацијарија је била једина Трајанова колонија на територији Горње Мезије, а њени становници били су уписани у трибу *Papiria*, којој је припадао и Трајан.⁷⁷ Неколико натписа сведочи о постојању псеудо-трибе *Ulpia*.⁷⁸

Највероватније да је Рацијарија уздигнута у ранг колоније због свог положаја на изузетно значајном путу преко Балкана, који је ишао од Лисоса на обали Јадранског мора до Дунава и истовремено представљао најкраћи пут од Јадранског мора до Дунава.⁷⁹ Када је у питању датум проглашења Рацијарије колонијом, можемо га одредити приближно, највероватније по окончању Другог дачког рата, успостављања делимичног мира и стабилизовања ситуације на Дунаву.⁸⁰ Оснивање војничке колоније у Рацијарији у потпуности је у складу са Трајановом политиком урбанизације дунавских провинција.⁸¹

У Рацијарији је, пре њеног уздизања у ранг колоније, највероватније био смештен легијски логор. Неколицина научника изнела је претпоставку да је легија *IV Flavia (Felix)*, пре доласка у Сингидунум⁸², била смештена баш у Рацијарији, јер је овај град у I веку имао велики стратешки значај.⁸³ Ту претпоставку је, међутим, тешко доказати, јер досадашњим археолошким истраживањима нису

⁷⁶ Ово је био пун назив Рацијарије, о чему сведоче два епиграфска споменика (*CIL* III 14217, 14499).

⁷⁷ Ферјанчић (С) 2002, 78.

⁷⁸ Исто (у нап. 306 наведени су поменути натписи: *CIL* VI 2385, 5; 32533 b 22; VIII 2871, 31234).

⁷⁹ Исто, 79 (в. и нап. 307).

⁸⁰ Исто (в. и нап. 308).

⁸¹ Исто.

⁸² Претпоставља се да је ова легија, из околине Бурнума у Далмацији где је била стационирана, пребачена у Горњу Мезију и стационирана у околини Сингидунума од око 86. (у време Веспазијанове владавине) до 101/102. Године (владавина Трајана). Горња хронолошка граница боравка ове легије у Сингидунуму постављена је у складу са чињеницом да је легија учествовала у Трајановим Дачким ратовима, као део дакијског гарнизона, који је у време ратова био привремено стациониран у Сармизегетузи Улпији (*Sarmizegethusa Ulpia*).

⁸³ Више о овоме: Ферјанчић (С.), *op. cit.*, 80 (в. и нап. 319 и 320).

потврђени остаци раног војног логора, нити има епиграфских података о активним војницима легије *IV Flavia* у то време. Такође, споменици који сведоче о присуству војника из других легија потичу тек из II или III века.⁸⁴ То не значи да претпоставку о постојању раног легијског логора у Рацијарији треба одбацити, јер би нова археолошка истраживања могла донети податке који би ову претпоставку потврдили.

Поуздано је утврђено да је престоница Приобалне Дакије у каснијем периоду била истовремено и седиште војног гувернера и војна база легије - *Legio XIII Gemina*, коју је формирао још Јулије Цезар. Легија је повучена из Дакије приликом њеног напуштања најпре у Птуј (*Poetovio*), како би се опоравила и попунила новим снагама, а затим је 270. године премештена у Рацијарију, где је остала све до пропасти западног дела Царства. Рацијарија је током прве половине IV столећа постала значајан војно-административни центар провинције и доживела праву ренесансу. Почев од III века, у град је дошао велики број романизованог становништва Дакије, као и велики број романизованих досељеника из источних провинција. Већина њих били су трговци, занатлије, скулптори и учитељи из Грчке и Мале Азије.

Уз престоницу Рацијарију, значајни урбани центри током касноантичког периода били су Ескус (рим. *Ulpia Oescus*, у доњем току Дунава, у северној Бугарској, код данашњег села Гиген у области Плевена), Бононија (*Bononia* - овде мислимо на данашњи Видин, у Бугарској, где је пре римског постојало келтско насеље *Dunonia*)⁸⁵, Дортикум (код данашњег села Врав у Видинској области Бугарске, 12 km североисточно од Брегова), Кастра Мартис (рим. *Castra Martis*, данашњи град Кула у Видинској области Бугарске / у вези са убикацијом утврђења *Castra Martis* на месту данашње Куле, указујемо на мишљење Динчева да би требало преиспитати идентификацију Куле са *Castra Martis*)⁸⁶, али и на податке добијене у разговору са бугарским колегама о резултатима најновијих археолошких истраживања у месту Чомаковци, у долини реке Искар, на путу *Oescus - Serdica*, где су још ранијим истраживањима откривени остаци великог

⁸⁴ Исто, 80 (са наведеном литературом која се бави овом темом у нап. 321).

⁸⁵ Римљани су име *Bononia* користили за још три града, а то су данас: Bologna у Италији, Boulogne-sur-mer у Француској и Баноштор у Србији (прим. аутора).

⁸⁶ Dintchev 2000, 2, 69 - 70.

војног логора⁸⁷ - утврђење заузима површину од око 15 ha, што су димензије знатно веће од утврђења у данашњој Кули – тетрархијски и мало утврђење у његовом саставу заузимају површину од свега 1, 2 ha) и др. Познато је да су у касноантичко време ранији бедеми Рацијарије ојачани новим, а знамо да је и Бононија такође била моћно утврђење. *Notitia Dignitatum* пружа нам податак да су Бононија и Дортикум били значајни логори римске коњице. Током друге половине III века, утврђење *Castra Martis* бранило је најзападнији пролаз ка Старој планини – Вршку чуку и римски пут за *Singidunum*. Овај *castrum* су 408. године заузели Хуни предвођени поглавицом Улдином. Тај напад представља први непосредни сукоб Римљана са Хунима. Утврђење је делимично обновљено у XIV веку, како би штитило тадашње феудално краљевство⁸⁸.

Ескус (*Oescus*, *Ulpia Oescus*) се налазио на ушћу истоимене реке у Дунав. Без обзира на то што је овај град територијално припадао провинцији Доња Мезија, помињемо га из два разлога. Први је тај што се у овом граду у раздобљу позне антике налазила скулпторска радионица, о чему ћемо говорити у поглављу у коме је обрађена ова тема. Други разлог јесте што је у њему током I века била стационирана легија *V Macedonica*⁸⁹, која је за нас значајна због њене изузетне важности за цара Галерија крајем III и у IV веку.

Хиерокле помиње пет градова у провинцији Приобална Дакија: *Ratiaria* (престоница), *Bononia*, *Aquae* (Прахово), *Castra Martis* и *Oescus*.⁹⁰ Када је у питању величина ових градова, ни други историјски извори ни археолошка истраживања не пружају тачне податке о томе. Познате су нам само приближне димензије неких градова: током касноантичког периода *Ratiaria* је заузимала површину од око 30-35 ha; *Oescus* је у доба највећег процвата заузимао површину од око 28; *Bononia* се простирала на површини од око 23, док су *Aquae* имале површину од око 29.⁹¹

Када је у питању Гамзиград – Галеријева Ромулијана, резултати археолошких истраживања потврђују да је овај дворски комплекс, крајем III -

⁸⁷ Vetters 1950, 13 - 14; Velkov 1977, 89; Dinčev 1999, 50.

⁸⁸ www.idref.fr/092467156

⁸⁹ У време владавине цара Тиберија, легија *V Macedonica*, заједно са легијом *IV Scythica*, већ је била на Дунаву, а њен стални логор можда се још у то време налазио у Ескусу. Више о овоме: Ферјанчић (С.), *op. cit.*, 84 – 85.

⁹⁰ Hierocles, *Synecd.* 655, 1–6 (податак преузет од: Băjenaru 2010, 16, нар. 26).

⁹¹ Velkov, *op. cit.*, 86; Dinčev *op. cit.*, 44, 46 - 48.

почетком IV века, саграђен баш у месту царевог рођења, *in orto* како каже Лактанције. Најновијим истраживањима, спроведеним у периоду 2007 – 2012. године на простору са спољне стране северног бедема млађег утврђења Ромулијане са колегама из DAI RGK, на основу резултата претходно извршене геофизичке проспекције, сондажним истраживањима на простору северно од северног бедема млађе фортификације Ромулијане потврђено је постојање војног логора и цивилног насеља уз логор, који су претходили градњи палате (сл. 23). Насеље, чије би оснивање могли везати за време непосредно пре или можда и након напуштања Дакије, односно за период владавине цара Аурелијана, највероватније је Галеријево родно место. У оквиру овог насеља, сондажно је истражена једна велика грађевина кружне основе, са 16 зиданих стубаца распоређених у радијусу од 37 и конструкцијом, зиданом опекама (сачувана су само два реда опека изнад темељне зоне), у средишту. У ову централну грађевину биле су узидане опеке легије *IV Flavia* (на стр. 37 поменули смо претпоставку неких научника да је ова легија, пре доласка у Сингидунум у Трајаново време, била смештена баш у Рацијарији; напоменули смо да та претпоставка није потврђена, првенствено зато што досадашњим археолошким истраживањима нису потврђени остаци раног војног логора, али и зато што нема епиграфских података о активним војницима легије *IV Flavia* у то време). Напомињемо, такође, да у депоу Народног музеја у Зајечару постоји још неколико опека ове легије, без услова налаза. Без обзира на то, присуство опека са печатима легије *IV Flavia* на простору Ромулијане сматрамо значајним податком за стварање јасније слике о кретању припадника ове легије (или неке њене кохорте) на територији Приобалне Дакије у време које је претходило изградњи Галеријеве палате у Гамзиграду.



Сл. 23. Резултати геофизичке проспекције на простору око Ромулијане

Области данашње источне Србије ушле су у склоп три новоосноване провинције: Црна Река са долином Великог Тимока укључена је у провинцију Приобална Дакија (*Dacia Ripensis*), подручја западно од линије Гвоздена врата – Честобродица прикључена су провинцији Прва Мезија (*Moesia Prima*), док су територије јужније од Ртња и Тупижнице ушле у састав провинције Средоземна Дакија (*Dacia Mediterranea*).

Управо након повлачења Римљана из Дакије, када су поново успостављене границе Империје дуж десне обале Дунава, наступа раздобље културног препорода источне Србије. У целом Тимочком басену долази до наглог културног успона: оснивају се нова насеља, оживљавају се стари и трасирају нови путеви, отварају се рудници, граде се утврђења на Дунаву. Утврђења на Ђердапском лимесу, делимично запуштена у време римске управе над Дакијом, обнављана су

нарочито у доба тетрархије - крајем III и почетком IV века - и, коначно, након напуштања приликом варварских похода почетком V и током прве половине VI века, темељно су поправљана, ојачавана па и увећавана, посебно за време владавине византијског цара Јустинијана I (527 - 565). Ђердапски лимес, помало изолован хомољским масивом, морао је у свом залеђу имати неки заједнички стратешки везни ослонац. Ниш (*Naissus*) је релативно далеко (мада га не би требало у потпуности елиминисати, посебно када посматрамо шири потез лимеса – од Београда па све до Видина), али је зато Гамзиград (*Romuliana*) ближи ђердапској области, а и комуникационо је много погоднији. На основу досадашњих истраживања Гамзиграда, може се са сигурношћу рећи да у њему нису биле стациониране знатније војне јединице (осим ако нису биле смештене у околним кастелима), али је он могао представљати командно место из којег је координирано операцијама на Лимесу.

Временски оквир усклађен је са територијалним. Чињеница је да је једно време, бременито превирањима и сталноприсутном несигурношћу, обележило настанак и нестанак једне провинције. *Dacia Ripensis* је настала као нека врста прибежишта, својеврсни *refugium* за становништво које је морало да избегне са своје матичне територије. У време покушаја Диоклецијана и Константина I да административним реформама одложе смрт већ умирућег Царства, преточила се у део дијецезе Мезија (*Dioecesis Moesia*), која је већ након неколико година подељена на две административне јединице, *Dioecesis Macedonia* и *Dioecesis Dacia*⁹². Потоња је, уз некадашњу провинцију *Dacia Ripensis*, асимилирала још четири провинције: *Dacia Mediterranea*, *Moesia Inferior*, *Dardania* и *Praevalitana*. Коначно, *Dioecesis Dacia* је у време Теодосија I припојена Западном Царству, да би се, након његове смрти, 395. године, вратила под окриље Источног Царства. Овај период, међутим, у коме су некадашње дијецезе Дакија и Македонија постале преторијанска префектура Илирик, излази из хронолошког оквира предложене теме.

Говорећи о етничком саставу становништва Приобалне Дакије, на основу података који су добијени истраживањем њених великих урбаних центара, рекли смо да је, почев од времена цара Аурелијана, односно након напуштања

⁹² Административне реформе, које је започео Диоклецијан, завршене су у IV веку, успостављањем четири префектуре, које су првобитно имале дванаест, а доцније четрнаест дијецеза.

некадашње и оснивања нове Дакије (*Dacia Aureliana*), ову територију населио велики број романизованог становништва напуштене Дакије, као и велики број романизованих досељеника из источних провинција. Већину досељеника са Оријента чинили су трговци, занатлије, скулптори и учитељи из Грчке и Мале Азије.

Готово идентичну етничку слику налазимо и у војсци, због чега ћемо на овом месту повући паралелу са територијом Доње Мезије, правећи краћи осврт на етничко и социјално порекло војника на овој, суседној територији.

Када говоримо о социјалном и етничком саставу војске, не смемо ниједног тренутка изгубити из вида чињеницу да су то динамични чиниоци, подложни непрекидним променама. Такође, увек би требало имати у виду то да на челу Империје уз цара стоје и старе патрицијске породице. У складу са оваквим државним устројством треба посматрати и устројство војске. Логично је, дакле, претпоставити да су места главнокомандујућих официра, како у престоници тако и у провинцијама, била резервисана за припаднике стариог племства, представљајући истовремено њихово право и одговорност. Зато су положаји гувернера провинција и легијских легата припадала сенаторској класи. Гувернери провинција, који су истовремено били главни команданти провинцијске војске - *exercitus provinciae*, припадали су сенаторској класи Рима и најчешће су били италског порекла – *legati Augusti pro praetore, dux limitis, praeces provinciae*. На територији Доње Мезије има свега неколико примера за гувернере чије порекло није било италско. Гувернере провинција именовао је цар лично и они су били симбол римске власти у провинцији. Њихов значај битно је смањен средином века, што се може видети и на основу њихових имена и назива њихових функција. Легијски генерали (*legati Augusti*) такође су припадали сенаторском сталежу и такође их је именовао сам цар на период од две-три године. Њихова имена указују на припадност старим италским породицама.⁹³ Неке ниже официрске чинове – *praefectus, tribunus, praefectus castrorum* и *primipilus*, носили су припадници коњичке класе. Трибуни кохорти носили су италска имена, што не мора увек бити гаранција италског порекла, чак и ако се ради о људима на командним местима. То се посебно односи на имена која садрже царски *gentilicium*. Треба, такође,

⁹³ Alexandrov 2012, 386.

имати у виду да су ранг коњаника често достигали војници са дугом каријером пореклом из провинција.⁹⁴ Водећу улогу у ширењу римске културе у провинцији имали су официри нижег ранга (*centuriones*) и подофицири (*principales*). Највиши ранг међу њима заузимао је *primipilus* (*primus pilus*). Имена која су носили *primipili*, као и дедикације које су оставили, указују на то да је међу њима било људи различитог етничког порекла, који су након дуге војничке службе успели да достигну високе положаје. Највећи број припадника ранга *primipilus*, међутим, потицао је из западних провинција Царства, што документују како натписи из ранијих периода тако и они с почетка III века. Насупрот томе, свега неколико припадника овог чина пореклом су са Балкана, из афричких провинција и са Оријента, а само један дедикант са овим чином пореклом је Трачанин.⁹⁵ Положај *primipilus* био је изузетно важан како за ширење политике римске Империје међу војницима у легијама тако и за унификацију религијског система и одржавање тачно прописаних светковина са одређеним значајем. Управо због чињенице колико су били значајни за религиозни живот унутар легије, дедикације припадника овог ранга у највећој мери одговарају оним божанствима која су била означене у војном календару божанстава из *Dura Europos* (*Feriale Duranum*), односно божанствима званичног пантеона римске војске. Због свог изузетног значаја за очување римске традиције, у ранг *primipili*, бар до средине III века, бирали су само истакнути центуриони, у које је Империја имала велико поверење.⁹⁶

⁹⁴ Исто, 386-387.

⁹⁵ Исто, 388-389.

⁹⁶ Исто, 390.

3. Кратак историјат досадашњих истраживања

Због великог значаја који је у позној антици имала скулптура, посебно „митолошка“ тј. „идеална“ и портретна, и, што је напред већ истакнуто, надгробни споменици, посебан акценат стављен је на радове аутора који се баве или су се бавили овом врстом споменика. С тим у вези, истичемо да су управо надгробни споменици из Дакије један од најзначајнијих сведока прошлости ове римске провинције, због чега су их научници, посебно румунски, подробно проучавали.

Ако бисмо направили искорак далеко у прошлост, пронашли бисмо обиље материјала који би нам олакшао разумевање фунерарних споменика. Значењем се, међутим, посебно издваја приручник *Кључ за снове* Артемидора са Далдиса (Artemidorus Daldianus, *Oneirocritica*), грчког аутора антонинске епохе.⁹⁷ Овај приручник је један од најстаријих познатих писаних докумената који непосредно обрађује управо фунерарну иконографију и њену семантику. Артемидорово дело представљало је, у доба свога настанка, прихваћену интерпретацију снова, која нам приближава надања, страхове и илузије тадашњег човека. Сlike створене у несвесним и подсвесним регионима ума сневача исказане су у овој књизи кроз митолошке теме, а њихово значење обједињено је са митолошким представама у фунерарној уметности. Бројни модерни аутори су, као основу за своја проучавања значења митолошких представа у римској фунерарној уметности користили наводе из овог дела.⁹⁸

Овде ћемо начинити велики скок кроз време, како бисмо из Рима у доба његовог високог процвата стигли у последње декаде XIX века, у раздобље романтизма у коме је процветало интересовање за грчку и римску уметност и цивилизацију. У то доба, проучавањем римске фунерарне уметности, нарочито проблемом симболизма ликовних представа, бавили су се М. Collignon (М. Колињон) и J. Burckhardt (Ј. Буркхарт). Collignon⁹⁹ је писао о узвишеном симболизму који се читава са грчко-римског мермера, док је J. Буркхарт у свом *Цицерону*

⁹⁷ Пилиповић 2007, 15.

⁹⁸ Nock 1946, 140 – 170; del Corno 1978, 1606–1618; Olszewski 1998 – није публикувано; Olszewski 2001, 155 – 162.

⁹⁹ Collignon 1877.

указивао на то да је слика у сепулкралној уметности симболична и да свој формални језик везује за култ мртвих¹⁰⁰.

Почетком XX века, проучавањем римских надгробних споменика бавио се А. Schober (А. Шобер), трагајући за пореклом представљених мотива, њиховим значењем, распрострањеношћу и путевима преношења у провинције чију је уметност и проучавао¹⁰¹. Рад овог научника имао је велики утицај на многе доцније истраживаче.

Када говоримо о ауторима који су се посветили проучавању територије Дакије, први који је категоризовао и датовао надгробне споменике са тог простора био је Grigore Florescu. Свој првенац на ову тему Florescu је објавио 1930. године, у часопису *Ephemeris Dacoromana*. У том раду је дата типологија и хронолошко опредељење споменика са територије римске провинције *Dacia Superior*.¹⁰² Своје датовање надгробних споменика Florescu је утемељио на епиграфским постулатима, начинивши типолошку поделу на основу њиховог облика (стеле, олтари или медаљони) и фигуралног украса. Исто тако, овај научник је настојао да установи географско порекло различитих типова споменика. У својој монографији из 1942. године, Florescu је на исти начин као претходно надгробне споменике са простора провинције *Dacia Superior*, обрадио и споменике из провинције *Dacia Inferior*.¹⁰³ Неки научници, рецимо Constantin Daicoviciu и Hadrian Daicoviciu, директно су се надовезали на идеје које је дао Florescu, али су модификовали његову типологију и предложили своје теорије о пореклу неких типова споменика.¹⁰⁴ Други аутори усмерили су пажњу на карактеристичне облике споменика. Тако су С. Pop, I. Aldea и V. Moga анализирали и каталошки обрадили независне погребне медаљоне, док су О. Floca и W. Wolski проучавали едикуле.¹⁰⁵ У ово време се појавила и публикација у којој је дат корпус натписа из римске Дакије, *Inscriptiile Daciei Romane*¹⁰⁶, у чијем другом и трећем волумену су обрађени надгробни споменици. Ова публикација употпуњује натписе из Дакије

¹⁰⁰ Burckhardt 1892.

¹⁰¹ Schober 1923; Исти 1930, 9 – 52.

¹⁰² Florescu 1930, 72 - 148.

¹⁰³ Florescu 1942.

¹⁰⁴ Daicoviciu (C.) 1928 – 1932, 112 – 118, Bucuresti; Daicoviciu (H.) 1966, 101 – 108 и Исти 1968, 333 – 352.

¹⁰⁵ Pop, Aldea, Moga 1972, 503 – 524; Floca, Wolski 1973, 4 - 52. За целокупну библиографију научника у периоду између II Светског рата и раних 80- тих година види: Terosu-Marinescu 1982.

¹⁰⁶ У даљем тексту IDR.

које је објавио Theodor Mommsen у трећем волумену *Corpus Inscriptionum Latinarum*¹⁰⁷ крајем XIX века.

У првој половини XX века, српски научник Никола Вулић сачинио је низ веома обимних публикација, посвећених првенствено епиграфском материјалу, са кратким описима и фотографијама споменика.¹⁰⁸ Захваљујући преданом раду овог аутора, објављен је највећи број надгробних споменика са територије провинције Горње Мезије. Исти аутор је нешто мало раније објавио и неке радове са Ладеком (F. Ladek) и фон Премерштајном (A. v. Premerstein).¹⁰⁹ Такође је, са Милојем Васићем и Михаилом Валтровићем, у више бројева часописа *Старинар*, публикувао описе неких надгробних споменика, уз преписе натписа са њих.¹¹⁰ Рад Николе Вулића од немерљивог је значаја, посебно када имамо у виду несрећну чињеницу да је велики број споменика које је овај истраживач евидентирао уништен (нарочито током Другог светског рата) или нестао, па је управо његов рад у већини случајева једино сведочење о њиховом постојању и једини извор података о њима.

Када говоримо о српским ауторима друге половине XX столећа, напомињемо да је Владимир Кондић 1965. године одбранио докторску дисертацију са темом надгробних споменика у Горњој Мезији. Дисертација није публикована, али су у њој први пут обједињена дотадашња сазнања о тој врсти споменика на територији ове римске провинције.¹¹¹

Средином XX века, F. Cumont (Ф. Кимон)¹¹² и A. Darby Nock (А. Дарби Нок)¹¹³ поставили су темеље за разумевање и интерпретацију римске фунерарне уметности и њеног симболичког карактера. У свом проучавању имали су два дијаметрално супротна приступа, будући да је први научник био задојен романтичарским духом, док је потоњи био крајње прагматичан. Највероватније је то био разлог што је Нок замерао Кимону да су му аналогije крајње слободне, нека тумачења на граници импровизације и да, приликом проучавања појединих

¹⁰⁷ У даљем тексту *CIL*.

¹⁰⁸ Вулић: 1909, 109-191; 1931, 4-259; 1933, 3-89; 1934, 29-84; 1941-1948, 1-335.

¹⁰⁹ Вулић, ф. Премерштајн 1900, 15-58; Вулић, Ладек, ф. Премерштајн 1903, 43-88.

¹¹⁰ Најпотпунију библиографију Николе Вулића дао је Растислав Марић у: *Старинар* н. с. IX – X (1959), 15-24.

¹¹¹ Пилиповић, *op. cit.*, 18.

¹¹² Cumont 1942; Исти 1949.

¹¹³ Nock 1946, 140-170.

митолошких композиција често неоправдано даје веома дубока значења појединим сценама.¹¹⁴

Током друге половине XX века, значајан допринос проучавању иконографије римских фунералних споменика са митолошким представама дали су немачки научници. Њихова највећа заслуга јесте каталогизирање споменика, уз подробно проучавање појединих митолошких тема. Најбољи пример за то су дела Н. Sichtermann-а (Х. Зихтерман) и G. Koch-а (Г. Кох).¹¹⁵ Истраживањем декоративног програма саркофага, посебно у односу на ктиторе и њихову наклоност према одређеним митовима или темама, бавио се и N. Himmelmann-Wildschütz (Н. Химелман-Вилдшиц).¹¹⁶ Крајем XX stoleћа, Michael Koortbojian је објавио значајно дело¹¹⁷, које на извешан начин представља наставак рада најзначајнијих историчара римске уметности, почев од Carla Roberta¹¹⁸ и Gerharda Rodenwaldta¹¹⁹ до следеће генерације, чији су најзначајнији представници Helmut Sichtermann, Guntram Coch и Koortbojian-ов учитељ Richard Brilliant¹²⁰. Koortbojian је детаљно анализирао митове, засновавши на свом раду врло аргументовану теорију о избору митолошких мотива и композиција у циљу њихове употребе у идеолошко-политичке и религијске сврхе. Овај аутор дао је смернице за неколико могућности за нову интерпретацију одређених митова, нарочито се посветивши тумачењу митова о Адонису и Ендимиону.

R. Turcan (Р. Туркан) је заслужан за настанак обимног дела, у коме је проучавању симболизма грчких митова у фунерарном контексту пришао на врло исцрпан и свеобухватан начин.¹²¹ Туркан није посматрао ликовне представе само у односу на класичне текстове, већ их је анализирао и у односу на опште прилике које су владале у друштву тога времена. Његово дело има једну специфичну димензију, јер је он створио различите тематске целине полазећи од симболичне вредности митова.

¹¹⁴ Nock, , *op. cit.*, *passim* направио је критички осврт на Cumont-ову књигу *Recherches sur la symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.

¹¹⁵ Sichtermann: 1953; 1966; 1992; Sichtermann, Koch 1975; Koch, Sichtermann 1982.

¹¹⁶ Himmelmann-Wildschütz 1962, 110–124.

¹¹⁷ Koortbojian 1995.

¹¹⁸ Carl Robert је иницијатор серије *Die Antiken Sarkophagreliefs*, чије свеске и даље излазе. Свој значајан рад започео је 1880. године.

¹¹⁹ Gerhard Rodenwaldt објављивао је радове о римским саркофазима између 1930. и 1940. године.

¹²⁰ Richard Brilliant објавио је 1984. године значајно дело *Visual Narratives: Storytelling in Etruscan and Roman Art* (Ithaca).

¹²¹ Turcan: 1966; 1978, 1700–1735; 1986; 1987, 428–446; 1992, 1027–1029, 1087–1102; 1999.

J. M. C. Toynbee (Ж. Тојнби) се, уз још неке ауторе, бавила распрострање-ношћу споменика са митолошком нарацијом у провинцијама Римског царства, истичући алузиони карактер и основна симболична значења тих композиција.¹²²

R. Ling (Р. Линг) је, у поређењу са наведеним крајње позитивним ставовима Дарби Нока о симболичном карактеру митова у фунерарној уметности, био много уздржанији и опрезнији.¹²³ Линг је показивао нарочиту скептичност у односу на оне митове за које је сматрао да немају јасно уобличен однос према смрти, гробу или занимању покојника. Без обзира на то, он не оспорава исправност намере модерних истраживача да тумаче симболизам тих митолошких тема, сугеришући да се најважнији потврдни аргументи налазе у епиграфици или античкој књижевности.

Изузетне заслуге у проучавању значења митолошких композиција у фунералној уметности, првенствено сликарству, има М. Т. Olszewski (М. Т. Олшевски).¹²⁴ Полазећи од принципа које је у своме делу установио Артемидор, Олшевски сагледава значење фунерарних рељефа, дефинишући и схематске приказе у којима групише митове у складу са њиховим значењем.

О. М. Фрејденберг је проучавањем односа мита и античке књижевности значајно допринела бољем разумевању римске фунералне уметности.¹²⁵ Она не одбацује оправданост сваког покушаја да се говори о симболу у антици, али говори и о негативној тежњи неких истраживача да модернизују античке споменике. Ради се о непотребном оптерећивању споменика антике симболичким значењем, о упорном тражењу симболичног и тумачењу симбола по сваку цену. Ауторка сматра да за човека антике поједини иконографски елементи нису имала симболичка значења која им се приписују, односно да је симболизам неких орнамената установљен тек у новије време. О. М. Фрејденберг полемише са онима који аутору из античког доба приписују свесну симболизацију, односно избор симбола или метода, уместо да прате ток митолошке семантике коју је пре-радио фолклор. Она сматра да је модернизација неизбежна и плодна за читалачку перцепцију старе књижевности, али не и за научну анализу.¹²⁶

¹²² Toynbee 1977, 343–412.

¹²³ Ling 1998, 76–81.

¹²⁴ Olszewski, *op. cit.* 1998; Olszewski, *op. cit.* 2001, 155–162.

¹²⁵ Frejdenberg 1987.

¹²⁶ Исто, 157, нап. 1.

Када говоримо о споменицима са митолошком тематиком, не можемо изоставити на самом почетку овог поглавља поменути „митолошку“ или „идеалну“ скулптуру. Током последње две деценије XX stoleћа, научници су показали веће разумевање за последњи стадијум у развоју овог типа скулптура. Elaine Gazda¹²⁷ и Charlotte Roueché¹²⁸, у потпуности независно једна од друге, обавиле су пионирски посао у тој области. Е. Gazda се бавила овом проблематиком из визуре историчара уметности, док је потоња, као епиграфичар, јасно показала да хронологија коју су раније успоставили археолози није исправна. Свака од њих је, на различит начин, припремила тло за будућа истраживања. Е. Gazda је објавила мермерну статуету Ганимеда са орлом (сл.), нађену у више фрагмената 1977. године у Картагини.¹²⁹ Ch. Roueché је, на основу свог епиграфичарског рада, доказала да тзв. *Есквилинска група* из Рима, која се данас чува у Копенхагену, није настала средином II века, како се дотада мислило, већ скоро два stoleћа доцније.¹³⁰

На територији Приобалне Дакије, када су фунерарни споменици у питању, посебан значај, с једне стране, имају истраживања у Равни (*Timacum Minus*), а са друге – споменици откривени у самој Рацијарији и њеној околини и, мада малобројни, надгробни споменици из Ромулијане и њеног залеђа (овде првенствено мислимо на споменике из Рготине). Када је реч о анализи скулптуре, за проучавање тзв. „митолошке скулптуре“, али исто тако и скулптуре у функцији идеологије и империјалног култа, посебно у раздобљу тетрархије, примат припада скулпторалном репертоару Ромулијане. Свакако да не треба заборавити и изузетно значајне налазе скулптура са подручја Ђердапа, нарочито у анализи скулптура из времена које је непосредно претходило тетрархијском. Када говоримо о култним споменицима, посебно о вотивним иконама, они су присутни на целој територији Приобалне Дакије. Ипак, због своје бројности и сконцентрисаности на једном месту, издвојили бисмо вотивне иконе из Равне, као индикативне за постојање светилишта (Јупитера Долихена). У Равни је, на основу налаза вотивних олтара и другог епиграфског материјала са посветама Дијани,

¹²⁷ Gazda 1977, 1981..

¹²⁸ Rouché – Erim 1982, 102 – 115.

¹²⁹ О овоме детаљније: Hannestad 2007, 273 – 305 (*Spätantike – Frühes Christentum – byzanz Rh. B.*), 275.

¹³⁰ Више о томе: Hannestad, *op. cit.* 2007, 276.

потврђено постојање храма ове богиње, али исто тако, на основу епиграфског материјала – светилиште посвећено богу Марсу (жртвеник посвећен Марсу представља најважнији налаз који сведочи о постојању храма овом божанству на простору цивилног насеља).

IV

РЕЛИГИЈСКА СЛИКА ПОЗНОГ ЦАРСТВА ПРЕТОЧЕНА У КАМЕН

У овом поглављу покушали смо да начинимо што целовитију слику сложених религијских идеја и испреплетаних култова у касноантичком раздобљу чије је присуство извесно на анализираном материјалу. Најпре смо приказали најзначајније и најраспрострањеније оријенталне култове, који су оставили најдубљи траг у иконографији споменика са територије која је предмет нашег интересовања. Након тога, дали смо приказ божанстава класичног римског (грчког) пантеона присутних у иконографији проучених споменика. Начинили смо, такође, краћи осврт на „војну иконографију“, посебно на улогу војске у ширењу митраизма, као и на значај и симболику трачког коњаника (хероса) и његову везу са војском. Пажњу смо посветили и империјалном култу, као специфичном феномену, као и питању личне духовности човека позне антике и његовог односа са богом.

Ширење оријенталних култова на територији балканских провинција

Целокупан римски пантеон представља својеврсну мешавину аутохтоних и страних божанстава, или богова који су настали стапањем и преображајем тих божанстава. Нарочито је снажан био утицај божанстава источњачког порекла, првенствено оних која умиру и васкрсавају, тј. божанстава која су везана за мистерије посвећења – иницијације. Таква божанства су египатски пар Изиде – Озирис, фригијски Кибела – Атис, сиријски Астарта – Адонис, а доцније персијски бог Митра и Јупитер Долихен.

Напоследку, за тему нашег проучавања можда је од највећег значаја култ Диониса – Бахуса, јер је овај бог, директно или посредством других божанстава са којима је остварио култну везу, доминирао територијом која је предмет нашег проучавања. Бог Дионис на посебан начин је био присутан и у идеолошкој концепцији тетрархије, у коју су били чврсто уграђени религијски постулати времена у коме је створена.

Најрепрезентативнију илустрацију Дионисовог култа пронашли смо у иконографији украса Галеријеве палате у Гамзиграду (*Romuliana*), која је за култ Диониса непосредно или посредно везана (сл. 24).



сл. 24. Дионис, мозаик, *Felix Romuliana*

У сложеном друштвеном и религиозном миљеу, уз Галеријеву личну религиозност, разлог за супрематију Диониса била је сама митска сторија о овом божанству, готово идеална за стварање мита о самом императору. Несумњиво је најзначајније што је свој тријумф над персијским краљем Нарзесом, 298. године, који је пресудно утицао на његову даљу каријеру, Галерије могао да изједначи са Дионисовим тријумфалним походом у Индију. И декорација Галеријеве престоне палате у Солуну, у којој је Дионису дато значајно место, несумњиво говори о томе да је мит о Дионису, управо након ове велике победе, служио Галерију за креирање сопственог мита.

Археолошка ископавања која су 90-их година XX века обављена у Гамзиграду, говоре у прилог тези да је Галерије и свој однос према мајци Ромули саздао по узору на Диониса, који је, према миту, након тријумфа на Истоку, деификовао своју мајку Семелу, уврстивши је међу богове под именом *Тіона*. Тако је Галерије постао Нови Дионис, а преко Диониса и Нови Александар и, у крајњој инстанци, Нови Ромул, чиме се изједначио са оснивачем Рима, о чему сведочи и име које је наденуто његовој мајци.

У рушевинама фасаде источне капије млађег утврђења Ромулијане пронађен је велики број архитектонских елемената са клесаним украсом. Архитектонска декорација, као и колосална статуа врховног бога, здруженог са Кибелом коју је поштовала Галеријева мајка, само су део једне сложене ликовне концепције, створене на идеолошко-политичко-религиозној подлози, која је, уз помоћ симбола, алузивних знакова и митолошких сцена, описивала порекло, животни пут и апотеозу цара који је у Ромулијани рођен и сахрањен, као и претходну апотеозу његове мајке. Сложен однос између цара и царице-мајке, изражен је и кроз двојство целокупне гамзиградске палате, кроз мушко-женски тј. соларно-лунарни принцип, чије је порекло такође оријентално.

Након разматрања о присуству бога Диониса на каменим споменицима са територије и у хронолошким оквирима којима смо се бавили, посветили смо пажњу богу Либеру, за кога бисмо могли рећи да претставља Дионисов *alter ego*.

Ширење оријенталних култова на територији балканских провинција од изузетне је важности за стварање комплетне слике о социјалним, економским и

политичким догађајима на нашим просторима, као и за праћење развоја религије у целини, укључујући ту и погребне ритуале.

1. Велика Богиња – Велика Мајка – Велика Мајка богова - Кибела

О, Мајко богова и људи
О, Родитељице великог Зевса,
Ти која делиш његов престо
О, изворе мудрих богова...
Богињо, створитељице живота.
Мудрости, Провидности, створитељице наших душа,
О, љубавнице великог Диониса.
Ти која си прихватила изложеног Атиса
И позвала га к себи,
Премда је утонуо у земљину утробу,
О, ти која си почетак свих добара...
Удели свим људима срећу,
Од које је најважнија спознаја богова
(О Мајци богова, Молитва Кибели, цар Јулијан Апостата, IV век)

Најстарији култ у римским провинцијама на територији некадашње Југославије јесте култ многоимене Велике Богиње¹³¹, Велике Мајке – *Magna Mater* – Велике Мајке богова (*Magna Mater deorum*) – *Cybele* - Кибеле, уједно и један од страних култова¹³² који је био најраније прихваћен у Риму, још 204. год. ст. ере¹³³. То је, уједно, једини култ који је икада званично означен као римски. Сви остали оријентални култови, укључујући и митраизам, никада нису били званично прихваћени, а неки су, као нпр. култ египатске богиње Изиде, повремено забрањивани а њихови поклоници прогањани.¹³⁴

У Риму је светилиште Велике богиње саграђено на Палатину, 191. год. ст. ере, од када је почела да се, сваке године, одржава светковина у њену част.¹³⁵ Велика годишња светковина у част богиње – свечане игре (*Ludi Megalenses*) одржавана је у априлу, а њен почетак поклапао се са пролећном равнодневицом.

¹³¹ J. Burkhart, *op. cit.*, 159.

¹³² Култ Кибеле настао је у Фригији, у Малој Азији. О спровођењу култа старали су свештеници који су, по једној речи у Малој Азији, названи гали (в. Срејовић, Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, ..., 241). У Фригији и у суседним земљама, Велика Богиња називана је Кибела, *Magna Mater*, Акдестис, Диндимена, Бересинтија, Песинунт итд. (О овоме опширније: Burkhart, *op. cit.*, 164 – 165). Грци су се упознали са овим божанством већ у ст. ере, а у другој половини века и у веку ст. ере њен култ, који су прво спроводили робови и трговци, проширио се у другим друштвеним слојевима. Кибела је у Грчкој понекад поистовећивана са Гејом или Рејом (в. Срејовић, Цермановић, *op. cit.* 1987, 203).

¹³³ Bayet 1957, 198.

¹³⁴ Више о овоме на стр. 61.

¹³⁵ Срејовић, Цермановић, *op. cit.*, 241.

Од доба владавине цара Клаудија, празник у част Велике Мајке и њеног пратиоца и љубавника Атиса светкован је у марту. Првог дана светковине жртвован је бик за плодност њива, а у свечаној поворци је ношена трска, као успомена на Атисово рођење (*Cana intrat*, 15. марта). Након једнонедељног поста, отсецано је дрво смреке, Атисово свето дрво, како би било однето у Кибелин храм на Палатину (*Arbor intrat*, 22. марта). Атисова смрт је оплакивана 24. марта, уз саморањавање свештеника (*Dies sanguinis*), а следећег дана су приређиване гозбе и почињало је весеље због Атисовог ускрснућа (*Hilaria*, 25. марта). Након једнодневнoг одмора, свечаност се завршавала купањем богињине статуе (*Lavatio*, 27. марта).¹³⁶

Римски грађани нису, у доба Републике, имали право да учествују у обредима у Кибелину част, нити да ступе у ред њених свештеника. Било им је, ипак, допуштено да узму учешћа у ритуалном купању богињине култне статуе у реци Алмо, притоци Тибра.¹³⁷

Култ Велике Мајке доживео је експанзију на читаву територију Царства од средине II века. У то време, у част богиње је саграђен нови храм на десној обали Тибра, где јој је жртвован бик. Верници су, да би стекли право на вечни живот, силазили у јаму (*fossa sanguinis*) у подземном светилишту храма, како би их пошкропила крв бика жртвованог изнад њихових глава.¹³⁸

Иако је доцније, бар у Риму, првобитни култ Кибеле¹³⁹ у многоме осиромашен избацивањем многих обреда, првенствено самокастрације, он је опстао веома дуго. У својој римској, ублаженој варијанти, Кибела је достојанствена богиња, попут римских матрона, свечаног изгледа и пуна пијетета.¹⁴⁰ Ублажавање жртвених обреда у случају Кибелиног култа представља занимљив пример жртвене замене. Ради се о опонашању Атисовог самоубиства под јелом: приликом годишње светковине, Кибелин првосвештеник, кога су ослабљавали Атисовим именом, пуштао је себи крв из руку, док је у исто време спаљивана, вешана или на неки други начин уништавана фигура која је представљала бога. Тако је првобитни обред драматизован, увођењем

¹³⁶ Исто.

¹³⁷ Исто.

¹³⁸ Исто.

¹³⁹ На тлу Мале Азије Кибела је била замишљана у виду аморфног камена – бетил (в. Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 203.).

¹⁴⁰ Јовановић, *op. cit.*, 2006, 165.

символичних радњи које су представљале супституцију за некадашње стварне. Још један пример драматизације првобитног обреда је посвећење уз жртвовање бика.¹⁴¹ У римском жртвеном обреду постојала је хијерархија жртвених животиња, а жртвовање бика (*taurobolium*) сматрано је највећим посвећењем. Посвећеник у мистерије у част Кибеле и њеног пратиоца Атиса, бога вегетације, требало је да ритуално умре како би се поново родио као преобраћеник – онај који је упућен у тајне култа. Тај чин је симболично обављан тако што би искушеници силазили у јаму – подземно светиште храма (*fossa sanguinis*, што би се могло дословце превести као „јама за одливање крви“), док би их одозго, кроз решетку, шкروпили крвљу жртвованог бика. Овај ритуал доводио је до прочишћења и самоспознаје и, напослетку, гарантовао вечни живот. Оригинални обред, спровођен током Кибелине светковине на дан 24. марта, укључивао је драговољну самокастрацију богињиних свештеника посвећеним каменим ножем, јер је употреба бронзе и гвожђа била забрањена.¹⁴²

Последњи одјек светковине Велике Мајке, без обзира што је првобитни датум одржавања промењен, јесте обичај постављања у мају месецу украшених грана дрвећа пред црквама, што се у Италији назива *piantar il Maggio*.¹⁴³

Ј. Burkhart каже да је у односу на бога Сунца Велика Богиња представљала месец, а у ширем смислу представљала је Природу, мајку васколиког живота.¹⁴⁴ Њен оргијастички култ, са свим пратећим елементима (проституисање жена, самосакаћење мушкараца – по узору на Атиса и др.), илуструје сву чулност природе и њено непрестано обнављање, чинећи га јако сличним Дионисовом култу.

Стари завет помиње Кибелу под именом Аштарот и приказује је у негативној конотацији. Њен култ се, под именом култ Небеске богиње, ширио из Феникије у земље Средоземља и мешао се са класичном религијом. Грци су Небеску богињу познавали као Афродиту Уранију, Римљани као *Venus Celestis*, а ти су називи касније коришћени и у семитским земљама. Острво Кипар било је

¹⁴¹ Јанићијевић 1995, 152.

¹⁴² Исто, 329.

¹⁴³ Овај обичај је реминисценција на почетак Кибелине светковине, када је у шуми обаран бор – дрво под којим се осакатио њен љубавник Атис – а затим је дрво у поворци ношено у богињин храм. Носачи дрвета (*dendrophores*) уживали су посебну част. (О овоме опширније: Burkhart, *op. cit.*, 166)

¹⁴⁴ Burkhart, *op. cit.*, 159.

посвећено тој богињи, а градови Пафос и Аматус били су седишта њеног култа.¹⁴⁵ Храм у Пафосу често је приказиван на новцу римских царева.¹⁴⁶ У каснијем, хеленизованом облику, Велика Богиња столовала је у храму у Хијерополису у северној Сирији, који је описао Лукијан и који је још постојао у IV веку.¹⁴⁷ Тај храм био је један од највише поштованих и најбогатијих у Малој Азији. Уређење овог храма послужило је као образац за касније стубове на којима су стајали кипови светаца. Наиме, међу пропилејима храма у Хијерополису су се уздизала два огромна стуба, која су представљала фалусе (симболи сила рађања), као и свуда у Малој Азији где су поштовани слични култови. На њих су се људи једном годишње пели и молили се седам дана и ноћи. У хришћанству је овај опсцени култ замењен пењањем покајника на стуб, како би, деценијама, на свој начин служио Богу.¹⁴⁸ Храм богиње Кибеле помиње се и у вези са Константином и оснивањем Константинопоља. Предање каже да је Константин у Кибелином светилишту имао визију нове престонице Царства. С тим у вези, и у представама персонификације Константинопоља можемо препознати трагове Кибелиног иконографског концепта.¹⁴⁹

Култ Велике Мајке богова на нашим просторима документован је епиграфским и архитектонским споменицима, прожетим карактеристичним иконографским садржајем. У односу на споменике везане за остале оријенталне култове, споменици Велике Мајке нису чести и груписани су углавном у западном делу некадашње Југославије, у провинцијама Горња Панонија и Далмација (култ Велике Мајке посведочен је у Птују - *Poetovio* и Солину – *Salona*¹⁵⁰), док их у југословенском делу Доње Паноније нема. Говорећи о споменицима Кибелиног култа на територији Горње Мезије, Љубица Зотовић каже да су нађена су три споменика посвећена овој богињи, два завета и једна статуа, сва три у *Viminacium* – у (Стари Костолац).¹⁵¹ Као четврти споменик на територији Горње Мезије односно Приобалне Дакије, додали бисмо једну фрагментовану надгробну скулптуру (кат. бр. I. 2, 3), о којој ћемо говорити у каталошком делу.

¹⁴⁵ Burkhart, *op. cit.*, 160.

¹⁴⁶ Исто, 161.

¹⁴⁷ Исто.

¹⁴⁸ Исти, 163.

¹⁴⁹ А. Јовановић, *Тло Србије ...*, 165.

¹⁵⁰ Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 241.

¹⁵¹ Зотовић 1969, 59.

Када је у питању култ Велике Мајке на територији провинције Средоземне Дакије (*Dacia Mediterranea*), његово постојање је посведочено у Нишу, открићем фрагмента мале статуе од белог мермера у Брзом Броду – *Mediana* (сл.).¹⁵² Ако кренемо даље ка југу и пређемо на територију провинције Македоније, култ Велике Мајке документован је у Градском (*Stobi*).¹⁵³

Наведени распоред споменика култа Велике Мајке могао би указивати на то да у нашем делу Доње Паноније, Македоније и у Горњој мезији култ ове богиње није наишао на плодно тле. С друге стране, у Горњој Панонији и Далмацији споменици Кибелиног култа налажени су дуж познатих путева *Aquileia* – *Emona* – *Poetovio* – *Siscian Aquileia* – *Senia* – *Asseria* – *Tragurium* – *Salona*.¹⁵⁴

Што се светилишта посвећених Великој Мајци тиче, подаци о њима су веома оскудни, сведени на натписе који помињу њихову изградњу или обнову.¹⁵⁵ Изузетак би представљао храм истражен у северном тракту дворског комплекса у Гамзиграду, који се повезује са Галеријевом мајком Ромулом (сл. 25).



Сл. 25. Кибелин храм, Ромулијана

Овај храм је мање од два светилишта откривена у Ромулијани, а смештен је скоро у средини северног дела гамзиградског комплекса. Храм је тетрастилни простинос, малих димензија - 16, 5 x 10, 5 m, оријентисан у правцу исток – запад. Испред храма је очуван монументални жртвеник (сл. 26).

¹⁵² Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 241; Археолошко благо Ниша..., 2004, 154, кат. 72 (предмет се чува у Народном музеју у Нишу, где је уведен у инвентарне књиге под инв. бр. 338/Р): под овом каталошком одредницом, у наведеној публикацији предложена је и литература .

¹⁵³ Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 241.

¹⁵⁴ Зототовић, *op. cit.*, 60.

¹⁵⁵ Исто.



Сл. 26. Кибелин храм са жртвеником, Ромулијана (идеална реконструкција)

Светилиште је било намењено неговању култа богиње Кибеле – Велике Мајке (*Magna Mater*) - Велике Мајке богова (*Magna Mater deorum*) – *Cybele*, о чему сведочи *fossa sanguinis* (јама за одливање крви), једна врста подземне крстионице – крипте у којој је обављана иницијација у мистерије овог божанства. О намени светилишта у северном делу Ромулијане култу божанства подземног света, као и о његовој везаности за женски, тамни, мрачни, лунарни принцип, сведочи и сама његова боја. Наиме, овај храм у потпуности је изведен од сивог камена, локалне врсте андезита – гамзиградита, из мајдана у непосредној околини палате, који је и данас у употреби.

Директна веза између култа ове источњачке богиње и императора успостављена је тако што је Галеријева мајка, која је можда и сама била Кибелина свештеница, након смрти и апотеозе, као *Diva Romula*, требало да буде слављена у овом храму. На тај начин, храм у северном делу Ромулијане може се тесно концепцијски и идеолошки повезати са Ромулиним маузолејем и консекративним спомеником на Магури.

Улога Ромуле у Галеријевом животу и њен утицај на њега без сумње су били јаки. Историјски извори, нажалост, не пружају нам готово никакве податке о уделу Ромуле у власти, исто као што нам не казују ништа о њеној појави. На

Галеријевом славолуку у Солуну, у једном медаљону на тзв. „пилону Б“, представљена је царева мајка. Исто тако, на једном фигуралном мермерном капителу из Ромулијане, који се чува у Народном музеју у Зајечару, највероватније је представљен њен лик (в. кат. бр., стр., Т.). У случају да је ово портрет Галеријеве мајке Ромуле¹⁵⁶, било би логично претпоставити да је стуб са оваквим капителом био елеменат неке од значајнијих грађевина у оквиру дворског комплекса, највероватније у североисточном делу Ромулијане, који би се могао повезати са Ромулом. У објектима смештеним у овом делу дворског комплекса царева мајка је живела и обављала свакодневне култне радње (тзв. „палата II“?). Такође, требало би размотрити и другу могућност, а то је да је грађевина у југозападном делу Ромулијане, позната као „Ромулин триклинијум“ заправо била палата намењена Галеријевој мајци.

Оно што је извесно јесте да се у целокупном архитектонском плану Ромулијане могу препознати световни и сакрални делови, као и да скулпторални украс и архитектонска пластика имају изразито официјални карактер и одражавају званичну империјалну идеологију.¹⁵⁷

Након овог кратког екскурса у Галеријеву палату у Гамзиграду, начињеног у оквиру опсервација на тему Кибелиног култа, рећићемо нешто о заветима овој богињи. С тим у вези, сматрамо значајним нагласити да су дедиканти скоро свих завета Великој Мајци откривених на територији бивше Југославије имали статус римских грађана, што није био случај са верницима других оријенталних религија. Свакако да је ово у директној вези са већ изнетим податком да је култ Велике Мајке једини који је икада био званично третиран као римски. Такође, као значајан апострофирамо и податак да су мали број споменика – завета оставиле жене, у односу на број дедикација мушкараца, самих или у заједници са женама, као и у односу на дедикације брачних парова.¹⁵⁸

Богиња Кибела најчешће је приказивана на престолу окруженом лавовима. Мада прве представе Кибеле на грчком копну датирају из друге половине VI века

¹⁵⁶ Не би требало искључити ни могућност да је женска глава представљена на овом капителу, на коме је представљена и глава Силена, заправо глава Менаде, која би била сасвим логична допуна овакве иконографске схеме (овакво тумачење женске главе са гамзиградског капитела дала је С. Пилиповић, Култ Бахуса на централном Балкану, 51).

¹⁵⁷ А. Јовановић, *Гло Србије ...*, 169.

¹⁵⁸ Исти, 60.

п. н. ере, њена иконографска схема утемељена је тек у другој половини V столећа п. н. ере. За атински Метроон направљена је статуа Кибеле која седи на престолу фланкираном са два лава, чији аутор је Фидија или Агоракрит. Овај иконографски образац био је доминантан и доцније, али су му додавани богињини карактеристични атрибути: рог изобиља (*cornu copiae*), калатос – вео везан за круну, скиптар или патера.¹⁵⁹ И у римској уметности примењивана је традиционална иконографска схема у приказивању Велике Мајке, која је подразумевала богињу на престолу између два лава.

Нарочито значајном сматрамо чињеницу да су све ликовне представе Кибеле на нашим просторима рађене у складу са истим иконографским обрасцем. Та униформност иконографске схеме би могла указивати на то да је постојао један центар из кога се култ ширио у западнобалканске провинције и, истовремено, могла би говорити о тачно утврђеном, канонизованом обрасцу, који је контролисано примењиван и у нашим областима.¹⁶⁰

Напоследку, изузетно је важан податак да су на нашим просторима од свих скулпторалних представа Велике Мајке очувани само доњи делови. То нас наводи на закључак да су њене статуе намерно оштећиване, при чему је нарочита пажња поклањана уклањању богињиних атрибута и уништавању посвета, због чега су обијане и предње стране база.¹⁶¹

Тешко је са сигурношћу поставити хронолошке границе ширења, али и гашења Кибелиног култа у нашим областима. Епиграфски споменици нам у овом случају не пружају никакву помоћ. Исто тако, будући да су иконографске представе биле предмет систематског уништавања, није могуће спровести стилску анализу која би дала тачно датовање. Могуће је, међутим, оквирно датовати споменике култа Велике Мајке у цео други век и, истовремено, рећи како је већ око 260. године њен култ почео да замире. Ова година везана је за најпознатије богињино светилиште, метроон у Птују (*Poetovio*), који је био саграђен у непосредној близини трећег митреја, а које је управо ширењем овог Митриног светилишта, у време Галијена, уништено¹⁶².

¹⁵⁹ Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 203.

¹⁶⁰ Исто, 62.

¹⁶¹ Исто.

¹⁶² Абрамић 1925, 31, 40, бр. 188, 189, 252, сл. 5 и 131.

Култ Велике Мајке, као и неки други култови, један је од првих који су потиснути са религиозне сцене Империје. Један од разлога за то је, несумњиво, дивинизирање живих императора, како би се оснажила њихова власт, пракса успостављена средином III века. Како Кибелин култ није садржао елементе који би могли помоћи јачању царске власти, био је осуђен на маргинализовање и заборав. Значајан разлог за нестанак Кибелиног култа јесте и чињеница да римско свештенство никада није у потпуности прихватило овај култ. Напокон, можда најјачи разлог за одумирање култа Велике Богиње јесте чињеница да он никада није био прихваћен међу војском. Тај разлог би могао бити пресудан, будући да знамо колика је у ово време била моћ војске у избору самих царева.

Бавећи се проучавањем Митриног култа, F. Cumont је закључио да су митраистичка религија и веровање у култ Велике Мајке коегзистирали и допуњавали се широм Римске империје. Сматрао је да су те две религије биле део исте верске целине, чији је циљ био да се око култа Велике Богиње окупе жене, које нису имале приступа у митраистичку религиозну заједницу.¹⁶³ Љ. Зотовић је, међутим, на основу материјала са наше територије који је проучила, оспорила овако уопштен закључак.¹⁶⁴

Оно што, међутим, није спорно јесте чињеница да на Кибелине споменике углавном наилазимо на истим налазиштима на којима су откривени и вотиви Митри.¹⁶⁵ Још је важније нагласити како је митраистичка религија наишла на плодно тле и у оним областима у којима култ Велике Мајке никада није документован. Исто тако, ако би прихватили закључак F. Cumont-а о култу Кибеле као култу који су неговале жене, по правилу изопштене из митраистичких заједница, требало би да постоји много већи број вотива који су поставиле жене. Коначно, наведени закључак оспоравају и хронолошке границе у којима су се развијала ова два култа. Наиме, крајем II и у III веку, када је митраистичка религија доживела највећу експанзију, култ Велике Мајке већ је био прекривен велом заборава. Да је теза F. Cumont-а о ове две религије као два елемента исте верске целине, који се међусобно допуњавају, тачна, то би подразумевало њихово

¹⁶³ F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Bruxelles 1899, I, 333 и д. (преузето од Љ. Зотовић, *op. cit.*, 63, нап. 30).

¹⁶⁴ Зотовић, *op. cit.* 1969, 63.

¹⁶⁵ Cumont 1929, 62.

упоредно трајање. Чињенице говоре управо супротно: култ Велике Богиње претпрпео је удар исте царске политике која је потенцирала митраистичку религију.¹⁶⁶

2. Божански пар Изиде - Серапис

Божанства египатске провинијенције доживела су сличну судбину као Велика Мајка. Осим тога, путеви ширења култне слике ових богова поклапали су се са онима којима је струјала религија богиње Кибеле. Ипак, судбине ове две источњачке религије ипак се донекле разликују, на шта су утицали одређени историјски моменти. Рим је, као што знамо, почев од III столећа п. н. ере, учествовао у креирању спољне политике краљевине Птоломеја, Селеукида и Антигонида. Ти међусобни контакти довели су до продора оријенталних религиозних елемената у Рим, што је резултирало кризом традиционалне римске религије I у веку п. н. ере. Ни тада, међутим, као ни у I веку н. ере, у Рим нису продрли сви источњачки култови, већ само појединачне религије, првенствено из Мале Азије и Египта.¹⁶⁷ Тај „селективни религиозни продор“ био је условљен више политичким потребама него верским убеђењима. Како, међутим, након извесног времена, више није било могуће контролисати ширење култа Изиде и Сераписа и интензивну изградњу њихових храмова, Сенат је 59-те год. ст. ере донео прву у низу одлука о забрани ове религије и рушењу њених светилишта. Током првих година од успостављања Царства, култ Изиде опет се могао слободно ширити, све до 19-те године, када је цар Тиберије наредио рушење римског изеума и бацање богињине статуе у Тибар. Та одлука, ипак, није била пресудна, јер је Царство, исцрпљено честим ратовима, било принуђено да потражи спас у египатском житу, па су економске прилике биле разлог за верску толеранцију. Економске везе Царства и Египта условиле су и сталне покрете војних и административних службеника, што је резултирало званичним признањем Изидиног култа и његовим припајањем државној религији, средином I века.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Зототовић, *op. cit.* 1969, 63.

¹⁶⁷ Исто, 65.

¹⁶⁸ Исто.

Када су у питању стари Грци, они су се култом Изиде сусрели већ у VII веку ст. ере, посредством својих колонија Кирене и Наукратиса. Још током V столећа ст. ере Изида је у грчкој поистовећена са Деметром, а повезана је и са Ијом, аргивском принцезом, Херином свештеницом и Зевсовом љубавницом. Грци су сматрали да Изида влада Подземљем, као и да је мајка божанских близанаца, Аполона и Артемиде, чији су египатски пандани Хор и Бубастида.¹⁶⁹

На територији Грчке, Изидин култ је нарочито негован у Атини и на острву Делос. Почев од III столећа ст. ере, богиња Изида је, заједно са Сераписом, поштована у скоро целокупном грчком свету.

Малобројни поуздани датуми везани за ширење и развој култа Изиде и Сераписа на територији Римског Царства, говоре у прилог томе да се он гаси почетком III века.

У самом наслову истакли смо паралелу између поштовања божанстава Изиде и Озириса као божанског пара и Изиде и Сераписа у истом контексту. О чему је заправо реч? Старије божанство свакако је Озирис, бог који умире и васкрсава. Он је блиско повезан и са сунцем, духом жита и Нилом – једном речју са плодношћу, због чега је синоним за обнављање природе и смену годишњих доба. У њему су обједињена два најзначајнија култа старог Египта: култ плодности и култ мртвих. Изида је Озирисова сестра и жена, која је, након што га је брат Сет убио, саставила и сахранила његове раскомадане остатке. Осим тога, она је са Озирисом постхумно зачала Хора, који је осветио свога оца.¹⁷⁰

Изидини празници имали су изразито свечани карактер, пошто је сматрано да је ова богиња научила људе земљорадњи, законима и моралу. Код Грка и Римљана, Изида је била мајка васколике природе, господарица блиставим морем, сјајним небом и мрачним Подземљем.¹⁷¹ Овде уочавамо неоспорну везу са богињом Хекатом, као и у њеној улози да отклања све недаће и пошести, чиме одржава људски род.

Желели бисмо да укажемо и на везу изиде са Кибелом, Великом Мајком, односно на преобликовање Изиде након укидања паганских религија. Наиме, када је, на наговор александријског патријарха Теофилоса (око 345 – 412. године), цар

¹⁶⁹ Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 164.

¹⁷⁰ Јанићијевић, *op. cit.*, 66.

¹⁷¹ Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 164.

Теодосије I (379 – 395) разорио највећи и најзначајнији Сераписов храм, *Serapeion*, који се налазио у Александрији, то је означило званични крај паганства у Римском Царству и његову строгу забрану.¹⁷² Изида је, ипак, надживела свог паредра Сераписа, преточивши се на извештан начин у Девицу Марију.¹⁷³ С тим у вези, неки научници сматрају да су ликовни прикази Изиде са дететом Хорусом у наручју послужили као инспирација за креирање лика Богородице са дететом Христом.¹⁷⁴

Серапис је синкретичко грчко-египатско божанство, настало у III столећу п. н. ере као заједничка креација делфијског свештеника Тимотеја и египатског свештеника Манеса, обједињавањем Озириса и Аписа.¹⁷⁵ Њих двојица су, по жељи Птоломеја I Сотера (323 - 285 п. н. ере), осмислили и уобличили екуменски култ који је требало подједнако да привуче Грке и Египћане и постане један од главних ослонаца грчке власти у земљи на Нилу. Сераписов култ су најпре прихватили грчки интелектуалци и чиновници, а затим и војници, који су посебно ценили Сераписову моћ да вида ране и штити у биткама. Вероватно су управо војници Птоломеја II проширили култ Сераписа по Грчкој и широм птоломејске државе. Због свог исцелитељског аспекта, Серапис је близак Асклепију и Аполону.¹⁷⁶ Он је сматран заштитничким божанством које својим поданицима осигурава здравље, материјална богатства и загробни живот, обједињујући тако Асклепијеве, Зевсове, Хадове и Озирисове (Озораписове)¹⁷⁷ карактеристике.

Имајући у виду везе Рима и Египта, није тешко претпоставити како је култ Сераписа, тј. Сераписа и Изиде као божанског пара, који је заменио првобитни пар Изиде – Озирис, стигао у Рим. Култ Сераписа продро је у Италију у II веку п. н. ере и подједнаком су га поштовали слободни грађани и робови.¹⁷⁸

Уз неспорни продор култа Изиде и Сераписа из Египта у Рим, не смемо занемарити ни његово већ поменуто рано присуство на територији Грчке. Изидин култ је посведочен на Сицилији већ од V века ст. ере, а посредством Велике Грчке

¹⁷² Cotterell 1997, 47.

¹⁷³ Forty 1999, 88.

¹⁷⁴ Focus Extra 2001, 55.

¹⁷⁵ А. Цермановић, Д. Срејовић, Серапис, у: *Лексикон религија и митова древне Европе*, Београд 1996, 492.

¹⁷⁶ Гавела 1956, 46.

¹⁷⁷ Претеча Сераписа

¹⁷⁸ Guirand, Pierre 1996, 220.

њен култ је прво продро у Кампанију, одакле се пренео у Рим.¹⁷⁹ Као што смо већ поменули, култ богиње Изиде поуздано је документован у Риму у II веку п. н. ере.

Малобројни поуздани датуми везани за ширење и развој култа Изиде и Сераписа на територији Римског Царства, говоре у прилог томе да се он гаси почетком III века. Култ Сераписа је, ипак, тињао све до краја V столећа, када је у Александрији, 391. године, срушено његово светилиште.

Иконографска схема Изиде у грчко-римској уметности обједињавала је оригиналне египатске елементе (круна са роговима говечета, систрум у руци) и типична хеленска односно римска обележја. То је, најчешће, подразумевало да је богиња била одевена у пеплос односно тогу, која је на грудима била свезана у чвор, одакле је падао наглашени набор.¹⁸⁰ Врло често израђиване су и монументалне статуе Изиде, уз употребу разнобојних мермера, уз додатак бронзаног и златног накита. Такође, у римској уметности су бројне и бронзане фигурине које приказују богињу Изиду.

Култ египатског божанског пара је, будући да је већ постао део државне религије¹⁸¹, био брзо прихваћен и у провинцијама. Исти разлози су, међутим, довели до значајне модификације изворних иконографских елемената култа, у смислу њиховог прилагођавања грчко-римској иконографској схеми. Тако је Изида постала Isis-Tiha тј. Isis-Fortuna, а Серапис је уклопљен у иконографску слику Зевса односно Јупитера.

Варљива и нестабилна верска политика Рима проузроковала је касну појаву култа Сераписа и Изиде на територији провинција *Dalmatia* (Далмација) и *Pannonia Superior* (Горња Панонија). На територији провинције *Moesia Superior* (Горња Мезија), најраније потврђено присуство култа Сераписа може се везати за I – II век, на основу жижака откривених на територији *Singidunum*-а¹⁸² и *Viminacium*-а¹⁸³. Ове светиљке, које припадају типу фигуралних жижака у облику стопала са сандалом, могле би се везати за припаднике легије *IV Flavia* или *VII Claudia*, с обзиром на њихово хронолошко опредељење.

¹⁷⁹ Д. Срејовић, А. Цермановић, *op. cit.* 1987, 164.

¹⁸⁰ Исто, 165.

¹⁸¹ Цар Хадријан је Изиду и Сераписа увео у званични римски пантеон.

¹⁸² Крунић 2005, 150, Т. I/1, 2; Црнобрња 2006, 121.

¹⁸³ Црнобрња, *op. cit.*, 121.

Управо у ово време започето је размештање римских легија, крајње хетерогеног етничког састава, на територију Мезије. У *Singidunum*-у је, од времена када је стигла на Дунав, била смештена легија *V Macedonica* или *IV Scytica*, а од 86. до 89. године и легија *II Audiutrix*.¹⁸⁴ Легија која је сасвим сигурно боравила у *Singidunum*-у јесте *IV Flavia*. Она је до 86. године била стационирана у Далмацији, када је пребачена на Дунав, највероватније у *Aquincum*.¹⁸⁵ Ова легија учествовала је у Трајановим ратовима са Дачанима, а након освајања Дакије део њених војника остао је на освојеној територији, у некадашњој дачкој престоници, Сармисегетузи. Након оснивања нове провинције, 107. године, легија је враћена у Мезију.¹⁸⁶ Није поуздано утврђено време њеног доласка у *Singidunum*, али се то свакако није десило пре почетка Хадријанове владавине (117 – 138). Долазак ове легије у *Singidunum* условио је насељавање легијских ветерана у околини логора и појаву споменика – посвета њиховим боговима. Значајан део тих споменика чине посвете источњачким божанствима, које су подигли регрути са истока, који су се придружили легији током ратова на истоку у II и III веку.¹⁸⁷ Када је у питању , војни логор је основан у време владавине цара Тиберија и, око 15. године, у њему је боравила легија *IV Scytica* или *V Macedonica*, а 86. године доведена легија *IV Flavia*.¹⁸⁸ Доцније је овде стационирана легија *VII Claudia*, у чији су састав улазили регрути из обе Мезије, Македоније, Дакије, Далмације и из источних провинција.¹⁸⁹ У време док је ова легија била ангажована у ратовима на истоку, у *Viminacium*-у ју је замењивала легија *IV Flavia*.¹⁹⁰

Леп пример за раније поменути модификовану иконографију, насталу као последица утапања оригиналног култа у званичну римску религију, јесу три главе – делови мермерних скулптура - две Изиде и један Серапис, из села Равна код Књажевца (*Timacum Minus*), уједно и једини споменици посвећени египатском божанском пару на територији провинције Горње Мезије. Те статуете су датоване у III столеће и њихове иконографске карактеристике су у потпуности

¹⁸⁴ Ферјанчић 2002, 154.

¹⁸⁵ Исто.

¹⁸⁶ Исто.

¹⁸⁷ Исти, 156.

¹⁸⁸ Исти, 159.

¹⁸⁹ Исти, 161.

¹⁹⁰ Исти, 159.

романизоване.¹⁹¹ Две женске главе са полосом, опредељене као Изиде, можда су пре Фортуне¹⁹², а можда и Изиде – Фортуне – Немезе (синкретизована форма божанства)¹⁹³ које су, вероватно, припадале другом светилишту. Све три главе налазиле су се у музеју у Нишу и страдале су у бомбардовању 1944. године.

Александар Јовановић изнео је могућност да би глава која је опредељена као део статуе Сераписа¹⁹⁴ могла представљати и Јупитера Долихена¹⁹⁵. Своју претпоставку поткрепио је једним иконографским детаљем: представљено божанство има на глави купасти модијус, који потсећа на конусну капу Јупитера Долихена. Јовановић је указао на значајну сличност између Сераписа и Јупитера Долихена, проистеклу из блиских кулtnих садржаја и иконографске везе са Јупитером каптолијским.¹⁹⁶ Такође је скренуо пажњу и на чињеницу да ова два божанства носе заједнички епитет *conservatori*, што би такође ишло у прилог њиховој вези.¹⁹⁷ О везама Јупитера Долихена са Сераписом и Изидом, као и њиховој заједничкој вези са Митром, биће више говора на страницама где ћемо се бавити овим божанствима.

У складу са до сада реченим, можемо закључити да су завети постављени Изиди и Серапису били малобројни и да су већином налажени у западним деловима бивше Југославије. У другим деловима наше некадашње земље, вотиви овим божанствима веома су ретки. Посматрано у оквирима римских провинција, завети Серапису и Изиди везани су углавном за Далмацију и Горњу Панонију. Једини примерци скулптуре ових божанстава су горе споменути фрагменти из Равне (*Timacum Minus*).

Када су епиграфски споменици и храмови посвећени Серапису и Изиди у питању, на територији римских провинција *Moesia Superior* (Горња Мезија) и *Macedonia* (Македонија) они нису регистровани, а иконографски материјал везан за њихов култ такође је крајње оскудан. На основу тога бисмо могли закључити

¹⁹¹ Вулић 1933), бр. 198, 199 и 200.

¹⁹² Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987, 102, бр. 42.

¹⁹³ Јовановић 2007, 185.

¹⁹⁴ Zotović 1992, 96, No. 106.

¹⁹⁵ Јовановић, *op. cit.*, 184.

¹⁹⁶ Исто. Аутор је, у вези са овим, предложио и додатну литературу (Исто, нап. 40).

¹⁹⁷ Исто, 185.

како на територији ове две провинције култ египатског божанског пара није био прихваћен.¹⁹⁸

3. Митра

Митраистичка религија утемељена је на дуалистичком учењу маздаизма о сталној борби између принципа добра (Ахура Мазда – бог неба и небеске светлости) и зла (А(х)риман – бог таме, зли дух). Култ бога Митре обједињује основне елементе света – воду, ватру, земљу и ваздух.¹⁹⁹

Без обзира на велики број споменика посвећених Митри, о доктрини митраизма и етичким нормама није лако говорити, јер није сачуван ниједан директан запис. Сва наша сазнања о митраизму потичу из секундарне литературе, из дела грчких и римских историчара, граматика, ретора и филозофа. Опште место у тим изворима јесте да су Митрин култ пренели у Рим легионари који су боравили на истоку. Cumont, који се у савремено доба посебно бавио митраизмом²⁰⁰, био је убеђен да најранији поуздано датован доказ о обожавању бога Митре потиче из војног логора у *Carnuntum*-у, провинцији Горња Панонија, на дунавском лимесу. Војници римске легије *XV Apollinaris*, стациониране у *Carnuntum*-у у I веку н. ере, били су, наиме, позвани на Исток 63. године да помогну у сукобима са Парћанима и, такође, да помогну да се угуши устанак Јевреја у Јерусалиму, који је трајао од 66. до 70. године. Када су се вратили из ових похода, неки припадници легије поставили су дедикације Митри у *Carnuntum*-у, највероватније не пре 71. или 72. године.²⁰¹ Оно што је неспорно јесте да је Митра обожаван као чувар оружја, заштитник војника и армије. Његови обожаваоци међу војницима установили су обичај руковања као симбол пријатељства и гест којим су показивали другоме да нису наоружани. Доцније, Митра је у римском Царству поштован и као бог уговора/споразума²⁰², па је

¹⁹⁸ Зототовић, *op. cit.* 1969, 65.

¹⁹⁹ А. Цермановић-Кузмановић, Д. Срејовић, *Лексикон религија и митова древне Европе*, одредница Митра и митраизам.

²⁰⁰ Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra* (у даљем тексту - скраћено ТМММ): pub. avec une introduction critique, 2 vols. 1894-1896, Brussels.

²⁰¹ О тим дедикацијама: Cumont, *op. cit.*

²⁰² У Авести, светој књизи зороастризма (Заратустрине религије), каже се да је Ахура-Мазда створио Митру како би својим ауторитетом гарантовао да ће се поштовати склопљени споразуми и одржати дата обећања.

обичај руковања заживео широм Медитерана и Европе, а проширили су га управо римски војници.

Cumont, говорећи у једном свом другом раду о етичким постулатима митраизма, каже да је Митра прописивао својим верницима законе високе моралности, захтевајући од њих највећу чистоту, аскезу и чедност. Награда за то био је лепши живот након смрти, као и васкрсење. Исто као што, приликом рађања, душа силази на земљу преко седам сфера, она се након смрти истим путем враћа на небо. Митра је водич душа на други свет, судија и давалац пића бесмртности, које се справља од вина и крви убијеног бика.²⁰³

Окосница Митрине иконографије јесте представа убијања бика – тауроктонија. Једна изузетна сцена тауроктоније приказана је на *Fiano Romano* рељефу²⁰⁴, датованом у II – III век.



Сл. 27. Рељеф из *Fiano Romano* у близини Рима (сада у Лувру), II – III век

У науци је превагнуло мишљење да жене нису биле укључене у Митрин култ.²⁰⁵ Можда би разлог томе требало тражити у изворној патријархалности Митриног култа, утемељеног на чину заједништва, на солидарности и вазалности,

²⁰³ Cumont London 1903, reprint New York 1956, 173.

²⁰⁴ Vermaseren CIMRM, No. 641. Рељеф нађен на Fiano Romano, близу Рима (Louvre).

²⁰⁵ Cumont, *op. cit.*, 173; Vermaseren 1960, 135; Gordon 1980, 42-63, заузео је врло радикалан став у вези искључености жене из митраистичких мистерија, у тој мери да тврди да је митраизам у основи непријатељски настројен према женском принципу; у образложењу таквог свог става, он се посебно позива на ступњеве митраистичке иницијације, који су изразито мушки, а ступањ Гаврана, позивајући се на писања различитих античких аутора, посматра као изразито непријатељски настројен према женама.

на суживоту групе која је, у основи, група мушкараца, ловаца, који свом заједништву посвећују гозбу. Из те првобитне заједничке гозбе проистекла је обредна гозба богу Митри, *thrapeza*. После тауроктоније, сцена гозбе је најважнија сцена у уметности Митриних храмова.²⁰⁶ Те две сцене се понекад приказују на супротним странама истог рељефа. Сцена гозбе приказује Митру и бога Сунца (Сола) како обедују на боку обореног бика.

Неки научници, међутим, иако малобројни у односу на оне који заступају мишљење о митраизму као изразито „женомрзачкој“ религији, верују у присутност жене у митраистичкој религији.²⁰⁷ Хрватски научник Петар Селем (Филозофски факултет у Загребу), такође се бавио овом проблематиком, који се слаже да је митраизам у основи мушка религија, по чему се разликује од осталих паганских религија које обилују женским ликовима и алегоријама, али сматра да се не може тврдити како је та религија у основи непријатељски расположена према женском принципу.²⁰⁸ Као најзанимљивији археолошки извор који поткрепљује његово становиште, Селем наводи двојну гробницу, датовану у позни III век, из Оса, данашњег Guariche близу Триполија у Либији. У тој осликаној гробници, са натписима *Qui leo iacet* и *Qui lea iacet*, сахрањен је брачни пар *Aurelius Magnus* и *Aurelia Arisuth*. Уз саркофаг су осликани лав и лавица.²⁰⁹ Оваква иконографија гробнице, уз пратеће натписе, указивала би на присуство овог брачног пара у четвртном ступњу митраистичке иницијације: *leo*, лав, супруг, али не сам, већ и његова жена која припада истом ступњу као *lea*, лавица.²¹⁰

²⁰⁶ Back 2004, 286-287.

²⁰⁷ Пионир у изношењу таквог става био је F. Layard, који је још у XIX веку полемисао са Cumont-ом (F. Layard, *Introduction à l'étude du culte public des mystères de Mithra en Orient et en Occident*, Paris 1847); J. Fergusson је у чланку објављеном 1955. године (More about Mithras, *Hibbert Journal*, 53, London 1955, 319-326) отступио од радикалних ставова о непријатељском односу митраизма према жени, сматрајући да би у ступњевима митраистичке иницијације морао постојати и женски ступањ - лавица.

²⁰⁸ Selem 2008, 467-471.

²⁰⁹ Исти, 469 (уз наведену литературу за овај натпис: M. J. Vermaseren, *Corpus inscriptionum et monumentorum Mithriace* /у даљем тексту CIMRM/, I, Hague Comitit, 1956-1960, 113-115).

²¹⁰ Selem (*op. cit.*, 470) наводи мишљење које је Jonathan David изнео у свом раду, наводећи га као најрадикалнији покушај да се оспори негирање присуства жене у митраизму (J. David, *The Exclusion of Women in the Mithraic Mysteries: Ancient or Modern*, *Numen, International Review of the History of Religions*, XLVII/2, Leiden 2000, 121-141; 125).

Позивајући се на ревизионистички став David-a,²¹¹ Селем наводи још три епиграфска споменика и три женске статуе, који су нађени у митрејима или у вези са њима.²¹²

Најпре наводи натпис из митреја у Остији, из II века, који је *mater Iunia Zosima* посветила колегију дендрофора.²¹³ Припадност тог споменика култу Митре већ је довођен у питање, јер натпис припада групи заветних статуета из школе дендрофора, а митреј коме се оне прикључују налазио се уз Кибелино светилиште, мада је настао нешто доцније.²¹⁴ Знамо, ипак, да је колегијум дендрофора окупљао поклонице како Кибелиног тако и Изидиног култа, док са култом бога Митре није био у директној вези. Неспорно је, међутим, да *Iunia Zosima* носи назив *mater*, као директни хомолог за *pater* као припадника (мушког) неке митраистичке заједнице, што би се тешко могло објаснити другачије него да је она заиста била учесник у митраистичким обредима. Други натпис на који се Селем позива јесте натпис из *Mediolanum*-а (данашњи Милано), који је посветила жена Varius-a Q. F. Severus-a.²¹⁵ Није баш најјасније коме је тај назив посвећен, јер D. M. на почетку натписа може бити и једна од најубичајенијих посвета – *Diis Manibus*. Трећи натпис о коме Селем пише потиче из данашње Љубљане (*Emona*), а дедикант је жена по имену Blastia, која се може директно повезати са Митром, јер је натпис посвећен овом богу (*Deo invicto Mithrae...*).²¹⁶ У натпису се, уз Митру, директно помиње и Силван, илирско божанство које је у специфичним приликама у Далмацији и Панонији у култу повезано са Митром.²¹⁷ У Далмацији је, осим верског синкретизма домаћег Силвана са Дионисом, Пријапом, Хераклом и италским силваном, потврђена његова култна заједница са Митром²¹⁸ и Атисом²¹⁹. У натпису из Емоне наилазимо на изразит верски синкретизам, чији

²¹¹ В. нап. 72.

²¹² Selem, *op. cit.*, 469.

²¹³ CIMRM, I, 284.

²¹⁴ Selem, *op. cit.*, 469 (за поменути натпис цитира: M. F. Squarciapino, *I culti orientali ad Ostia, Études préliminaires aux religions orientales* /у даљем тексту EPRO/, Leiden 1962, 50-51).

²¹⁵ Исто (уз наведену литературу: CIMRM., I, 705).

²¹⁶ Исто (уз наведену литературу: CIMRM., II, 1463; P. Selem, *Les Religions orientales en Pannonie romaine – partie en Yougoslavie*, EPRO, Leiden 1980, 85.

²¹⁷ Исто (в. и: P. Selem, *Quelques indices sur les relations entre les divinités autochtones et orientales en Dalmatie romaine, Illyrica antiqua – ob honorem Duje Rendić Miočević* /ur. M. Sanader/, Zagreb 2005, 425-432).

²¹⁸ Rendić-Miočević 1953, 271-276, *passim*.

²¹⁹ Cambi 1962, 131-142, *passim*.

узрок није само локални већ и теолошки, нашта упућује и веза Митре и Силвана која је потврђена у Остији: у митреју *Aldobrandini* откривен је рељеф који приказује Силвана, а у митреју *Del Palazzo Imperiale* налази се мозаик који такође приказује ово божанство.²²⁰ На крају свога излагања, Селем наводи раније поменуте женске статуе: малу мермерну бисту пронађену уз митреј *Santa Prisca* у Риму, скулпторалну групу која приказује мајку и дете из митреја у Dieburg-у у Немачкој и недовршену женску статуу у митреју у Carrawburgh-у, у близини Хадријановог бедема у Британији.²²¹

Своје језгровито излагање Селем завршава закључком да, без сумње, не можемо говорити о потпуном изопштењу жена из митраистичких ритуала, али, исто тако, како се ради само о изузецима од непорецивог правила да је митраизам у основи мушки култ, али да то не значи да је култ бога Митре непријатељски настројен према женском принципу.²²²

Према неким легендама, Митра је првобитно био даривалац пића хаома²²³ и приносилац жртве, највероватније бог вегетације. Касније је израстао у персијског (иранског) бога-спаситеља, посредника између богова и људи, божанство светлости, испољено у бику. Пошто су установљени његов култ и мистерије, у којима је било обавезно обредно жртвовање бика, Митра је постао један од богова обнављања природе смрћу и васкрсењем.²²⁴

Митра је рођен из стене, исто као што небеска светлост извире из огромног каменог свода који наткриљује Земљу. Пастири су му, већ приликом рођења, указали поштовање, а његови пратиоци су дадофори (бакљоноше) *Cautes* (са подигнутом бакљом) и *Cautopates* (са спуштеном бакљом). Понекад се Митрине бакљоноше пореде са божанским близанцима, Диоскурима Кастором и Полуксом, што би се могло документовати анализирањем иконографских представа Диоскура у грчкој и римској уметности. У доба Класичне Грчке, у V столећу ст.

²²⁰ Squarciapino, *op. cit.*, 42-45.

²²¹ Selem, *op. cit.*, 469 (уз наведену литературу за сваку од скулптура, редом којим су побројане: M. J. Vermaseren – C. C. Van Essen, *The excavations in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca in Rome*, Leiden 1965, 150, T. LCV; F. Behn, *Das Mithrasheiligtum zu Dieburg*, Berlin 1928, 35, no. 14, fig. 39; I. L. A. Richmond – J. P. Gillam, *The Temple of Mithras at Carrawburgh*, Newcastle upon Tyne 1951, 30, T. 10A).

²²² Selem, *op. cit.*, 470.

²²³ Хаома (хома) је света биљка (ведска сома), из које се цedio сок који се, помешан са медом, користио за справљање светог обредног напитка заотре. Хаома је и име бога исцелитеља у зороастризму. (в. Јанићијевић, *op. cit.*, 93)

²²⁴ Јанићијевић, *op. cit.*, 93.

сре, веровало се да божански близанци обитавају међу звездама, као и да на глави увек носе капе које понекад потсећају на фригијске. Исто тако, када говоримо о представама у римској уметности, са аспекта њеног етрурског наслеђа, неки етрурски споменици из III и II века ст. ере приказују Диоскуре у ставу дадофора, са фригијским капама на глави и прекрштеним ногама.²²⁵ Постоји такође и астрономско тумачење дадофора, према коме су они повезани са биком и шкорпионом, тј. звезданим констелацијама *Taurus* и *Scorpius*. У том тумачењу, *Cautes* симболизује пролећни еквиноциј и рађање, на основу чега се повезује са биком (*Taurus*), док је *Cautopates* симбол јесењег еквиноција и везује се за шкорпију, односно констелацију *Scorpius*.²²⁶ Постоји и мишљење да су Диоскури у антици били симбол за две небеске сфере, као и да су повезани са Елеусинским мистеријама, јер је *daudochos* (бакљоноша) један од најзначајнијих ликова у елеусинском култу.²²⁷

Изворни мит о Митри потврђен је писаним изворима, али, првенствено, култним представама у његовим светилиштима. Митрино рођење из стене није спорно и јавља се у првобитном предању, исто као и сцена тауроктоније, која је централни мотив у свим светилиштима. Тауроктонија може бити представљена рељефом, или слободностојећом скулптуром/скулпторалном групом, са или без бочних детаља. Такође, у оквиру изворног мита улази и сусрет Митре са Солом: након убиства (жртвовања) бика, Митра се сусрео са Сунцем - Солом, који је често приказан како клечи пред Митром; након тога, Сол и Митра се рукују и обедују на убијеном бику.²²⁸ Јако је тешко тачно протумачити веровања повезана са овим представама, посебно зато што су стара сведочанства о митраистичком култу *Eubolos*-а и *Pallas*-а изгубљена.²²⁹ Оно што је, такође, извесно јесте да је име бога на латинским споменицима *Mithras* (са s), док се облик *Mithra* користио у Грчкој.²³⁰

²²⁵ Ulansey 1989, 110.

²²⁶ Ulansey, *op. cit.*, 62.

²²⁷ Ibid., 115.

²²⁸ У вези са сценом руковања Митре и Сола, види стр. 66 овог рада, на којој се говори о руковању војника – Митриних следбеника.

²²⁹ Порфирије (Porphyry, *De antro nympharum*) нас обавештава о оба писца, на чије се радове позива.

²³⁰ Gordon 1978, pp. 148-174, p. 160.

На неким споменицима јављају се и додатне епизоде мита. На фрескама из *Dura Europos*²³¹ прича почиње борбом Јупитера са дивовима, у којој се појављује и једна мистериозна брадата фигура, која се ослања о стену изнад које је приказано лишће на дрвету. Та фигура понекад се тумачи као *Oceanus*, персонификација Океана. Након овог приказа, следи уобичајена митска сторија. У осликаном митреју у *Hawarte* у Сирији, јављају се још неке сцене. Митра је приказан са окованим демоном пред ногама, а у једној другој сцени представљен је како напада град опседнут демонима. Те сцене, иако нису уобичајене, у сагласју су са оригиналним митом. На појединим споменицима појављује се име *Caelus*, као што се може видети на споменику CIMRM No. 1127, где су приказани *Cautes*, *Cautopates*, *Oceanus* и *Caelus* и сви су именовани. Митраистичко божанство *Caelus* понекад је приказано као орао који у канцама држи небеску сферу означену симболима планета или зодијачким знацима.²³² Ово божанство се у митраизму повезује са *Cautes*²³³ и можда би га могли протумачити као *Caelus Aeternus* (Вечно Небо). Могуће је, такође, да је Ахура-Мазда на латинском називан *Caelus Aeternus Iuppiter*.²³⁴ Ако бисмо своја размишљања у вези појаве сцене са Јупитером на фресци из *Dura Europos* усмерили у складу са оваквим тумачењима, овај приказ би се у потпуности уклопио у митраистички религијски концепт и његове визуелне експресије. На крају овог сажетог прегледа додатних сцена у неким светилиштима бога Митре, поменућемо и фреске на којима је приказана алегоријска представа космоса са *Oceanus*-ом и *Caelus*-ом. Као пример наводимо фреску из митреја у *Dieburg*-у, на којој је представљен троделни свет са *Oceanus*, *Caelus* и *Tellus* испод *Phaeton-Heliodromus* - а.²³⁵

Према једној легенди, Ахура Мазда је обљубио сопствену мајку и тако је зачет Митра. Одмах по рођењу, Митра је ставио на главу фригијску капу, хранио се смоквама и у руке узео нуж, лук и стреле. Његов први подвиг била је победа над богом Сунца, са којим се након тога помирио. Затим је савладао дивљег бика и однео га у своју пећину. Бик је успео да побегне, али је бог Сунца послао Митри

²³¹ CIMRM, 42.

²³² Levi 1944, 302.

²³³ Vermaseren 1971, 14.

²³⁴ R. Back у осврту на: I. P. Culianu, *L'Ascension de l'Âme, La Soterologia dei culti orientali nell'impero romano*, Brill 1982, 302.

²³⁵ Vermaseren, *Mithraica I*, 14.

поруку по гаврану да бика поново ухвати и убије. Митра је пронашао бика и, уз помоћ свог пса (иконографска паралела са трачким коњаником), успео да га савлада. Из тела убијеног бика су никле биљке, из крви винова лоза, а из репа или коштане сржи жито. Понекад се, у различитим културама, претпостављало да се моћ духа жита, оваплоћеног у људском облику, налази у репу, па се зато на последњу руковет жита гледало као на реп духа жита. У митраизму је то схватање графички представљено у неким од многобројних скулптура које представљају Митру како клечи на леђима бика и зарива му нож у слабину²³⁶; код неких од ових споменика реп бика завршавао се са три стабљике жита, а негде је представљено како из ране задате ножем, уместо крви, излазе житне стабљике. Такви споменици јасно показују да је бик, чије је жртвовање у основи Митриног култа, бар у једном од својих видова био схваћен као дух жита.²³⁷

А(х)риман, зли дух, послао је нечисте силе да спрече ово обнављање и бујање живота: змија је покушала да попије крв бика, а шкорпион је напао његове гениталије, у жељи да отрује божанско семе. Митра је успео то да спречи, тако да су из пречишћеног семена настале различите животиње и, истовремено – први људи. Ариман је, затим, послао сушу, али је Митра, ударцем стреле о стену, отворио извор воде. Настао је, међутим, велики потоп, али је божји изабраник саградио лађу и спасао се. Ариман је, након тога, пробао да уништи људе великом ватром, али је и тај покушај осујећен, јер је Митра, као посредник између врховног бога и људи, заштитио људски род. Након свих ових подвига, Митрин земаљски живот се завршио. Након велике гозбе, на којој се опростио од својих верника, Митра се Сунчевим кочијама, преко Океана који је безуспешно покушавао да га прогута, одвезао боговима.²³⁸

У вези са А(х)риманом, поменућемо једну специфичну фигуру, која се понекад јавља као инвентар митреја, а то је нага фигура са лављом главом.²³⁹ Фигура је обавијена змијом, а змијска глава често почива на лављој глави фигуре. Лавље чељусти најчешће су отворене. Фигура најчешће има четири крила, два кључа (понекад само један) и скиптар у рукама. Понекад стоји на глобу у који је

²³⁶ У детаљима изузетно богатој митраистичкој иконографији, понекад се приказује и Сатурн, како додаје Митри бодез којим ће извршити тауроктонију.

²³⁷ Фрејзер 1992, 576.

²³⁸ Јанићијевић, *op. cit.*, 93.

²³⁹ Dussaud 1950, 253-260.

урезан дијагонални крст. Ова фигура јавља се и у другој, много више застрашујућој варијанти, са људском главом. Без обзира што су фигуре са животињским главама преовлађујуће у египатским и гностичким митолошким приказима, фигура са лављом главом јавља се само у митраистичкој уметности.²⁴⁰ Научници су доста расправљали о тачном идентитету ове фигуре, али је општеприхваћено мишљење да ово божанство треба повезати са временом, сезонским променама и космичким силама.²⁴¹ Један изузетан примерак скулптуре са лављом главом откривен је у Митреју у Сидону.²⁴² На почетку овог пасуса, повезали смо леонтокефалну фигуру са Ариманом. Откривен је, наиме, један споменик са натписом у коме се појављује име *Arimanius*, које би се могло повезати са једном идентичном фигуром. Облик у коме се име појављује на овом споменику највероватније се развио из грчког превода имена зороастристичког демона Ахримана. У овом натпису, *Arimanius* се помиње као *deus* (бог).²⁴³

Митрина култна места налазила су се крај извора или потока, јер је вода играла значајну улогу у обреду прочишћења.²⁴⁴ Такође, веома често се у митриним светилиштима зидао и базен²⁴⁵, што нас асоцира на неку врсту крстионице. F. Cumont говори о томе да је обредно прање, обавезно за вернике у старим иранским обичајима, као начин спирања грехова, било неки вид крштавања. Било је мање битно да ли је искушеник прскан водом или зарањан у воду, као што се то чинило у Изидином култу.²⁴⁶ Можемо, дакле, рећи да су Митрини верници крштавани, а увођење у мистерије обухватало је седам ступњева посвећења: Гавран (*Corax*), Млада (*Nymphus*) или Грифон (*Gryphus*), Војник (*Miles*), Лав (*Leo*), Персијанац (*Perses*), Сунчев гласник (*Heliodromus*) и Отац (*Pater*). Могуће је да постоји веза између броја ступњева посвећења и седам планета, а постоји доказ о препоручивању свештеника за заштиту од стране бога за сваку планету.²⁴⁷ Такође је могуће да је већина Митриних следбеника веома једноставно увођена у тајне култа, а да је седам ступњева иницијације у ствари

²⁴⁰ von Gall 1978, 511.

²⁴¹ Beck, *op. cit.*, 194.

²⁴² CIMRM, 78-79.

²⁴³ Jackson 1985, 17-45.

²⁴⁴ Цермановић-Кузмановић, Срејовић, *op. cit.* 1992.; Gnoli 1987, 581.

²⁴⁵ Clauss 2000, 46.

²⁴⁶ F. Cumont, *The Mysteries of Mithra*, www.sacred-texts.com

²⁴⁷ M. Clauss, *op. cit.*, 133.

повезано са свештеничким чиновима.²⁴⁸ Ступњеви иницијације повезани су на мозаицима у *митреју Felicissimus* у Остији са одређеним предметима. За сваки ступањ давана су три објекта, од којих је један, највероватније, био симбол самог степена иницијације, док су остала два симболи бога или богиње.²⁴⁹ У *митреју S. Prisca* у Риму, побројани су сви ступњеви посвећења, са натписом уз сваки од њих, којим се носилац одређеног ступња иницијације препоручује (ставља под заштиту) одређеном планетарном божанству.²⁵⁰ Ступњеви наведени у *S. Prisca* митреју одговарају онима које смо горе набројали. У натписима из овог митреја помиње и *pater patrum*. Могуће је да се под овим термином не подразумева неки виши ступањ, већ би се употребљени термин могао довести у везу са тиме да је могло бити више иницијаната у ступањ *pater*, при чему би један од њих онда постајао *pater* свима њима.²⁵¹ У прилог томе могао би говорити податак да се у једном митреју јавља натпис *pater leonum*²⁵² („Отац лавова“ – у смислу првог међу онима који су досегли ступањ *Leo* - „Лав“). Напослетку, треба рећи да је пријем у заједницу митраиста био заокружен руковањем са „Оцем“, по узору на руковање Митре и Сола. Након тога, иницијанти су означавани као *syndexioi*, односно они који су „уједињени руковањем“.²⁵³ Тај термин употребљен је у једном натпису²⁵⁴, а у погрдном смислу помиње га *Firmicus Maternus*²⁵⁵.

Када говоримо о Митриним свештеницима, највероватније да није постојало професионално свештенство. Ни на једном митраистичком споменику не јавља се посебан термин за тај положај у оквиру култа. Наилазимо само на имена ступњева иницијације и уобичајене латинске и грчке термине који означавају свештенике (*sacerdos*, *antistes*, *hieroceryx*), али не и на неку специфичну терминологију коју би могли сматрати оригинално митраистичком. У неким натписима помиње се термин или или, као особа која је била главна или одговорна, али изгледа да је заједница митраистичких иницијаната у целини

²⁴⁸ Исто, 131.

²⁴⁹ Ово би могли претпоставити на основу Clauss-овог описа, мада он није баш најјаснији када су остала два објекта у питању (Clauss, *op. cit.*, 131).

²⁵⁰ Clauss, *op. cit.*, 133-138.

²⁵¹ Исто, 138.

²⁵² Исто, 136. Овде аутор помиње једног митраисту из Сентина (*Sentinum*), који је носио титулу *pater leonum*.

²⁵³ Исто, 152.

²⁵⁴ Исто, 42 (CIMRM No. 423 – натпис на споменику који је посветио извесни *Proficentius*).

²⁵⁵ Исто, 105 (*Err. prof. relig.* 5. 2)

представљала свештенство - *sacerdotes (sacrați)*. Порфирије каже да су митраистички свештеници називани „гавранови“²⁵⁶, али се највероватније ради о малој забуни, тј. о мешању институције свештенства са ступњем у иницијацији који је носио ово име. У другим мистичним култовима свештеници су бирани гласањем у оквиру чланова заједнице, на одређени временски период, па бисмо могли претпоставити да је иста пракса примењивана и у митраистичким заједницама.²⁵⁷ У складу са својом теоријом да су Митрине мистерије „романизовани маздаизам“, у свом раду о *Dura Europos, Cumont*²⁵⁸ тврди да је Митрин свештеник овде означен као *magus*, док су на свим другим местима митраистички свештеници називани *sacerdos* или *antistes*. Овај аутор ту чињеницу сматра индикативном за потврду своје теорије о пореклу митраизма, јер се термин *magus* употребљавао као синоним за реч *sorcerer*, како су Грци и Римљани називали зороастријске свештенике.²⁵⁹ Доказ за ту тврдњу, међутим, не постоји. Реч *magus* се, додуше, појављује једном²⁶⁰ – на једном графиту састављеном од три речи у *Dura Europos*²⁶¹, али нема никаквих индикација о њеном значењу.²⁶²

Митрина светилишта означена су као митреји, али треба рећи да је општеприхваћени термин *mithraeum* модеран. У натписима из Италије, светилишта бога Митре се обично означавају речју *spelaeum*, док се ван Италије користи реч *templum*²⁶³. Ова светилишта су углавном била смештена у природним и вештачким пећинама, јер је за вернике пећина била симбол космоса, о чему говори Порфирије, неоплатоничар из III века, позивајући се на изгубљене записе *Eubolus*-а.²⁶⁴ Сводови митраистичких храмова били обојени у плаво и украшени звездама, како би дочарали небески свод. Улаз у светилиште налазио се на истоку, како би сунце могло да продре у унутрашњост митреја и обасја рељеф који је приказивао бога Митру, по правилу постављен на западном зиду или у апсиди храма. Ако су грађена наменска Митрина светилишта, најчешће су се састојала од

²⁵⁶ Porphyry, *De Abstinencia*, 4. 16.

²⁵⁷ Nock 1937, 109-110.

²⁵⁸ Cumont 1975, 203.

²⁵⁹ Gordon 1994, 461.

²⁶⁰ Исто, No. 16 (аутор наводи овај графит као једини пример где се ова реч појављује у *Dura Europos*).

²⁶¹ CIMRM 61; AE 1940, 228, откривен 1934. године.

²⁶² Nock, *op. cit.*, 109-110; Clauss, *op. cit.*, 139; Gordon, *op. cit.*, 461; Back, 1984, (2002-2115), 2018-2019.

²⁶³ Clauss, *op. cit.*, 51.

²⁶⁴ Ulansey, *op. cit.*, 1989, 3 (Porphyry, *De antro nympharum*, c. 6.).

мале правоугаоне подземне одаје, са засведеном таваницом, која је са сваке стране имала бочни брод, у коме је постојала камена клупа на којој би верници могли да се одморе (в. сл. 28 - Митреум *San Clemente*, Рим). Митреј је најчешће могао да прими 20 - 30 људи истовремено.²⁶⁵ Тако мале димензије митраистичких храмова указују на то да су обредима присуствовали само малобројни посвећеници.²⁶⁶ То није чудно, ако се има у виду да је езотеријски и иницијацијски култ какав је био Митрин намењен уском кругу људи, онима који су били упућени у митраистичке обреде, као што је то био случај и у другим мистичним култовима хеленско-римског света. Управо у великој тајности култа, посебно у сфери учења и обреда, лежи одговор на питање зашто митраистичка учења никада нису записана.²⁶⁷



Сл. 28. Митреум *San Clemente*, Рим

Насупрот великој тајности култа лежи велика отвореност митраистичке религије ка другим оријенталним верским учењима. Из тог разлога у митрејима често налазимо статуете које су посвећене боговима из других култова. Исто тако, у светилиштима других божанстава налазимо дедикације Митри.²⁶⁸ Како би нам та

²⁶⁵ Gabričević 1987, 165.

²⁶⁶ Зототовић, *op. cit.* 1969, 70.

²⁶⁷ Ulansey 1994, 41.

²⁶⁸ Clauss, *op. cit.*, 158. У вези са појавом вотива Митри у светилиштима других оријенталних богова, в. светилиште Јупитера Долихена у Брзој Паланци, каталог,.

појава била јаснија, требало би посматрати митраизам не као алтернативу за друге паганске религије, већ као један особен начин за спровођење култа једног паганског божанства. У том контексту би требало посматрати и чињеницу да су многи иницијанти у Митрине мистерије истовремено били поклоници и званичне – државне религије, али и иницијанти у неки други мистериозни култ.²⁶⁹

Када говоримо о односу Митре и других божанстава, најблискије везе успостављене су између овог бога и Јупитера Долихена (о чему ће бити више речи у даљем тексту), Сола (*Sol Invictus*)/Хелиоса и Фана, а посебну пажњу заслужује његова веза са хришћанством, о чему ћемо још говорити. Што се везе Митре и Сола тиче, Митра се у натписима увек описује као *Sol Invictus* („непобедиво сунце“)²⁷⁰, што нипошто не треба да нас наведе на поистовећивање ова два божанства. Ради се о два различита божанства, што се може једноставно доказати.²⁷¹ Исто тако, треба рећи како Митрин култ никада није постао званични-државни култ, за разлику од званичног касноантичког култа *Sol Invictus*-а. Тај податак је важан, јер указује на то да култ бога Митре никада није био финансиран од стране државе, као и да светковине Митри никада нису стављене на списак свечаности које је прослављала држава и војска. Насупрот томе, о светковинама као државним празницима сазнајемо из *Feriale Duranum* верског календара војних јединица стационираних у *Dura Europos* у *Coele Syria*. Наравно да то што Митрин култ није био део државне религије не искључује могућност да су неки цареви и високи званичници били посебно наклоњени митраизму.²⁷²

Постоји неколико разлога зашто су митраистичке култне одаје, митреји, биле толико важне у модерним проучавањима митраизма. Прво, археолошким ископавањима можемо лако идентификовати митреје, због њихове структуре, односно њихове врло препознатљиве основе – јасно програмски конципираног просторног плана. Митреји обично имају типичан тлоцрт, који сачињава једна правоугаона просторија, фланкирана бочним, у виду подијума (по узору на римске лежајеве за обедовање – *podia* или грч. *klinai*), о чему је већ било речи. Захваљујући свом карактеристичном архитектонском склопу, велики број митреја

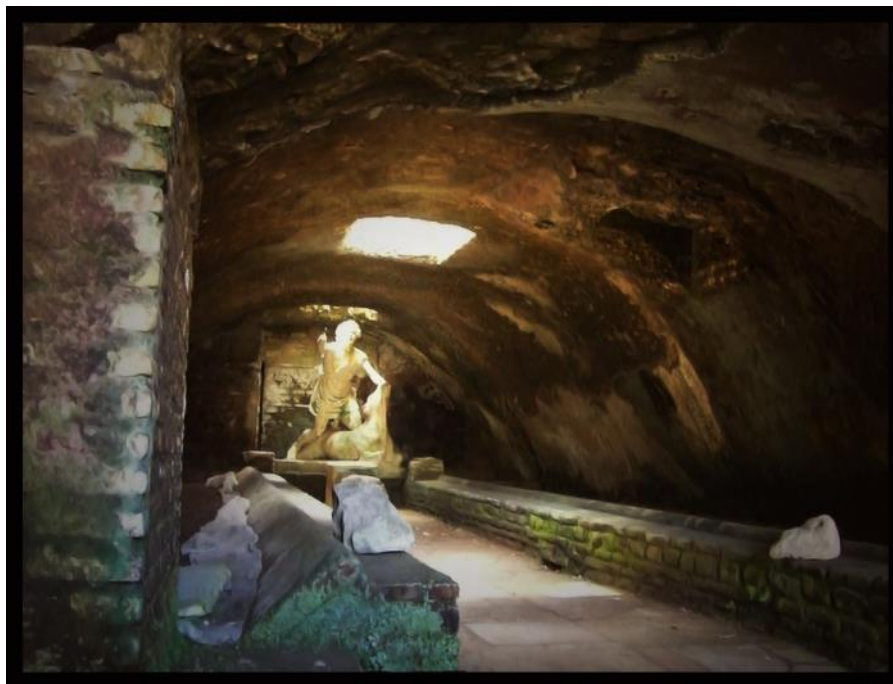
²⁶⁹ Burkert 1987, 49.

²⁷⁰ Clauss, *op. cit.*, 146.

²⁷¹ Исто, 147.

²⁷² Исто, 23-24.

је препознат иако је доцније преобликован у крипте испод хришћанских цркава. У самом Риму и у Италији уопште, храмови Митри обично су уклопљени у јавне грађевине – нпр. митреј у Митриним купатилима у Остији²⁷³ (сл. 29), пре него у приватне куће²⁷⁴.



Сл. 29. Митреум, Митрина купатила, Ostia antica

Истраживањем митреја прикупљени су конкретни подаци, чврсти докази од великог значаја како за археологе тако и за историчаре. Митреји су, даље, најочигледнији остаци митраизма и, осим тога, они су простори у које је могуће физички ући и у којима савремени посетилац, попут древних иницијаната, може доживети атмосферу посвећеног простора неупоредиво снажније него да разгледа митраистичке остатке у музејима или да гледа фотографије. Нипошто не смемо занемарити ту додатну димензију, која је била доступна и самим иницијантима у тајне митраистичког култа.

Осим што обезбеђују археолошки контекст за налазе везане за култ бога Митре, митреји су исто толико значајни и из других разлога. Они представљају полазиште за успостављање митраистичке топографије и демографије како у

²⁷³ CIMRM, I, 229.

²⁷⁴ Coarelli 1979, 79

самом Риму тако и широм Царства, што нам пружа основне доказе за успостављање модела, квантитативних и квалитативних, за пријем у митраистичку заједницу. Уз епиграфски материјал, то нам омогућава да успоставимо сигурне параметре за састав митраистичких заједница и такође, у извесној мери, да претпоставимо ко су римски митраисти били и шта су радили. У митрејима је, напослетку, сачувана већина најзначајнијих уметничких дела посвећених Митри, захваљујући чему се могу поставити у јасан контекст и углавном поуздано датовати.

Под митраистичком уметношћу, као делом митреја, подразумевамо неизоставне иконе и изванредне фреске, често веома велике композиције. Оне приказују не само главну икону култа и митолошке сцене, већ и сцене из култног живота и различите ритуале, што је најчешће случај у Риму и непосредној околини.²⁷⁵ Овакве сцене су од непроцењивог значаја за разумевање онога што се дешавало на митраистичкој верским окупљањима.

Митреје је, генерално гледано, у смислу митраистичких археолошких локалитета, често лакше датовати него друге митраистичке остатке, као што су уметничка дела, која су, до недавно, представљала једну од три расположиве категорије за проучавање, заједно са митрејима и фрагментарним остацима митраистичких епиграфских споменика. У новије време, међутим, нове археолошке методе и, посебно, откриће нових налазишта са значајним митраистичким материјалом, омогућили су поуздано датовање новооткривених митреја, али су у многим случајевима резултати били збуњујући. Оно што се чини нарочито значајним јесте како су те нове археолошке методе и налази утицали на створање нешто другачије слике о последњој фази у развоју Митриног култа, везана за бурни IV век, због чега би било неопходно ревидирати општеприхваћено мишљење о карактеру култа у овом периоду.

Митрина светилишта откривена су диљем римског царства, али су била најбројнија у самом Риму и у његовој луци, Остији, као и у оним местима где су биле стациониране римске легије, јер су војници били најбројнији поклоници Митриног култа.²⁷⁶

²⁷⁵ Bjørnebye 2007, 11.

²⁷⁶ Зототовић, *op. cit.* 1969, 70.

На основу великог броја вотивних икона и епиграфских споменика, без обзира на одсуство археолошких доказа о постојању митреја, Љ. Зотовић је закључила да је у Виминацијуму постојала митраистичка верска заједница и велики број митриних верника.²⁷⁷ Такође, ауторка је закључила да су у Виминацијуму постојала најмање два митреја, што се може поткрепити материјалним доказима. Доказ за постојање првог митреја је натпис, откривен на брду Сопот, у близини Виминацијума, у коме се каже да је *G. Iulius Valens*, некадашњи ветеран легије *VII Claudia* и бивши *beneficiarius consularis* на положају *decurio Viminacii* обновио храм непобедивог бога Митре.²⁷⁸ О постојању другог Митриног светилишта сведочи један вотивни олтар, пронађен на ужој градској територији Виминацијума.²⁷⁹ Ауторка каже да димензије олтара (95 x 62 x 32 cm) недвосмислено указују на то да се ради о инвентару митреја, насупрот малих ортала и малих, покретних икона, који су могли сачињавати инвентар породичних кућних капела.²⁸⁰

Говорећи о социјалном статусу верника – дедиканата, који нам откривају управо завети, Зотовић наводи да су у питању припадници различитих друштвених слојева. Међу дедикантима су најбројнији војници из легије *VII Claudia*, следе један *vestiarius*, један *nauclerus* и један *decurio aedilis Viminacii*.²⁸¹

Најчешћи тип споменика Митри јесу вотивне иконе, рељефи чији је значај религиозног и документарног карактера, већином невелике уметничке вредности. Оне су израђиване од камена и често бојене. Уз вотивне иконе, често се срећу вотивни олтари, украшени митолошким и симболичким представама, и пуна пластика.²⁸² Бројни су и натписи са дедикацијама, којим нам пружају податке о Митриним верницима, њиховом социјалном статусу и занимањима, што нам помаже да јасније сагледамо карактер верских заједница.²⁸³ Осим тога, на овим натписима се уз Митрино име појављују бројни епитети, који нам расветљавају карактер самог божанства, као и уплив других култова у митраистички. Општи

²⁷⁷ Зотовић 1997, 411.

²⁷⁸ Исто (у нап. 3 ауторка се позива на: М. Mirković, Viminacium et Margum, у: *Inscriptions de la Mésie Supérieure II*, Belgrade 1986, No. 308).

²⁷⁹ Исто (у нап. 4 ауторка се позива на: М. Mirković, *op. cit.*, No. 32).

²⁸⁰ Исто, *op. cit.*, 411.

²⁸¹ Исто (у нап. 5 ауторка се позива на: М. Mirković, *op. cit.*, No. 29-34).

²⁸² Зотовић 1973, 81.

²⁸³ Pešterac 2007, 52.

епитети, који најчешће стоје уз Митрино име су *Deus* и *Augustus*. Често се јављају и епитети *Invictus*, *Aeternus*, *Omnipotens*, којима се указује на природу овог божанства. Има и натписа на којима се Митра назива *Solom*. Такође, постоје и епитети који се односе на Митрину природу (*Natura dei*), име (*Numen invicti dei*) и стену из које је рођен (*Petra genetrix*). Завети Митри намењују се за здравље царева, али и обичних људи.²⁸⁴ Дедиканти већином носе грчка и римска имена, а међу аутохтоним становништвом највише је Трачана, Илира и Келта. Већина дедиканата били су странци, углавном робови који носе грчка имена, што се може закључити на основу њихових занимања. Највећи број службовао је у илирској царини (*publicum portorii Illyrici*), а следе војници и војни чиновници. Било је и угледних људи, рецимо општинских званичника (*decurio*, *aedilis*) или свештеника (*augustalis*) међу Митриним поштоваоцима.

Када говоримо о посветама Митри, на основу примера из Виминацијума закључујемо да је најчешћа формула *Deo Invicto Mithrae*. Следи консекрација *Deo Soli Invicto Mithrae*, а постоји само један пример посвете *Mithrae Soli Invicto*.²⁸⁵ Консекрационе формуле *Deus Invictus Mithra* и *Deus Solus Invictus Mithra* су биле уобичајене у Подунављу од друге половине II века.²⁸⁶ У исто време, посвета *Mithra Solus Invictus* је била ретка. Та формула забележена је на једној вотивној икони из Виминацијума, која је изгубљена, а за коју је директна аналогија икона из митреја у Коњицу, опредељена у крај III – IV век.²⁸⁷

Говорећи о улози воде у митраистичким обредима, Љ. Зотовић је изнела мишљење да решење проблема ритуала лежи у покретном материјалу нађеном у митрејима.²⁸⁸ У Митриним светилиштима, уз заветне иконе, натписе са дедикацијама и пуну пластику, налажени су фрагменти керамичких посуда, жишци и остаци спаљених животињских костију, што је од нарочитог значаја за реконструкцију митраистичких ритуала.

Исто као и у случају култа Велике Мајке, постојала је јасна иконографска схема и у случају споменика Митриног култа. Иконографска схема увек је, као централну сцену, укључивала приказ убијања бика - тауроктонију. С времена на

²⁸⁴ Исто.

²⁸⁵ Зотовић, *op. cit.* 1997, 411.

²⁸⁶ Зотовић, *op. cit.* 1973, 112-114.

²⁸⁷ Исто, 32, No. 38.

²⁸⁸ Исто, 120.

време, међутим, долазило је до извесних одступања од прописаног обрасца, што се најчешће тумачи немогућношћу строге контроле над спровођењем култа.²⁸⁹

Овде ћемо начинити мали екскурс, због потребе да укажемо на једну вотивну икону која представља пример овог одступања од уобичајене иконографске схеме. Икона је откривена у Текији, пре II светског рата, а налази се у приватној збирци.²⁹⁰ Облик иконе је благо трапезоидан, горњи део је заобљен, а представљена сцена тауроктоније се дешава у пећини, благо назначеној делом лука у горњем левом углу рељефа. У средишту сцене је Митра, који левом ногом клечи на бик, а десна нога је испружена уназад. Митра левом руком држи њушку бика, а десном му забада нож. Митра је одевен у кратку тунику, припасану појасом, на коме је лево највероватније представљена канија бодјежа. Иза Митре се вијори његов огртач. Горњи део трупа Митре представљен је у профилу, глава, на којој је фригијска капа, окренута је у лево, ка јако стилизованој фигури гаврана у горњем левом углу, што је уобичајено гавраново место на горњомезијским рељефима.²⁹¹ То што је гавран приказан у самој пећини указује на његову активну улогу, насупротив његовом приказивању ван пећине.²⁹² Поред гаврана, ближе Митриној глави, јако стилизовано је приказано попрсје Сола. На супротној, десној страни, у десном углу, очуван је један део представе који подсећа на месечев срп. То може бити попрсје Луне, али је можда вероватније да се ради о јако стилизованој сцени Митриног рођења из стене – Митре *petrogenesa*, у којој очуване руке овог божанства личе на полумесец, јер у деном углу, изнад Митрине главе, постоје трагови представе која би могла бити попрсје Луне.²⁹³ Оно што ову икону разликује од других јесу прикази дадофора. Композицијски, они су представљени лево и десно од централне сцене тауроктоније, што је уобичајено. Већ сам став левог дадофора, међутим, излази из уобичајене митраистичке иконографије. Канонске представе дадофора, наиме, подразумевају њихов миран став, прекрштених ногу, са бакљом или педумом у рукама, односно – дадофори су потпуно пасивне фигуре, које не учествују у сцени тауроктоније. Једина активност левог дадофора, на уобичајеним приказима, јесте да држи реп бика,

²⁸⁹ Зототовић, *op. cit.* 1969, 70.

²⁹⁰ О овој икони је писала: Цермановић-Кузмановић (1970) 1972, 147-151.

²⁹¹ Исто, 149-150.

²⁹² Zotović, *op. cit.* 1966, 12.

²⁹³ Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 150.

чији је крај понекад моделован у виду житној класја. На текијској икони, међутим, леви дадофор не само што држи реп бика, већ својим покретом у потпуности опонаша Митру и његову активност. Десни дадофор, у случају да је недовољно јасна представа у његовој левој руци клас жита, такође би представљао одступање од уобичајеног иконографског модела.²⁹⁴ Управо због наведених специфичности, сматрали смо да би овој икони из Текије требало указати нарочиту пажњу.

У митраистичком жртвеном обреду можемо јасно уочити разлику између жртве светлим боговима, као што је Митра и жртве хтонским божанствима. Прва жртва се, наиме, једе, а друга не. „Једење жртве“ уствари је „испуњавање богом“, потпуно посвећење богу (бахизам).²⁹⁵ Овде се јавља појам сакраментa, а култне радње добијају примесу мистериозности, која се манифестује не само мистеријама него и оргијама, екстатичким радњама. Долази до промене активног дела култа, па катарза добија етички садржај. Обред очишћења, који формално задржава физички карактер, који је видљив (очишћење помоћу воде, бичевања, биљака, процесија и сл.), сада се сагледава и у моралном смислу. У мит се уводи каузалност, што се назива рационализацијом мита.²⁹⁶

У случају жртвовања бика – тауроктоније, као неизоставног иконографског елемента и централне сцене митраистичких обреда, могли би пронаћи аналогije у етнологији, чиме се већ бавила Љ. Зотовић. Она је открила обичај ритуалног клања бика у разним деловима Балканског полуострва, сматрајући да су они „остатак античког култа плодности“. У Македонији је наишла на обред ритуалног клања бика на Петровдан (12. јула) и на шкропљење земље крвљу закланог бика, што би говорило у прилог везе овог обреда са култом плодности. Овај ритуал обавезно се завршава свечаном гозбом.²⁹⁷

О приношењу крвне жртве – курбана, које је било распрострањено на целој територији Македоније, о чему сведочи велики број култних места, много је писано.²⁹⁸ У новије време, о овом древном обреду писао је Владимир Боцев.²⁹⁹ Овај аутор говори о древности и дугом трајању ове ритуалне праксе, о њеном

²⁹⁴ Исто.

²⁹⁵ Frejdenberg, *op. cit.*, 156.

²⁹⁶ Исто.

²⁹⁷ Зотовић 1958, 151.

²⁹⁸ Паликрушева 1978, 175 – 181; Котев 1979, 70–83.

²⁹⁹ Боцев 2008, 59 – 66.

суочавању са бројним ограничењима и забранама и њеном опстанку упркос бројним потешкоћама са којима се суочавала.

Љ. Зотовић такође помиње и обредно клање вола или овна (одабир жртвене животиње био је условљен богатством становништва) у околини Враћа, на св. Илију (2. августа). И овде је крв жртвене животиње сакупљана и сматрана је светом. И на просторима северне и североисточне Бугарске, односно Тракије, документован је обред ритуалног жртвовања бика, при чему је женама било забрањено учешће у обреду, али не и у припремама обреда и свечане гозбе. Крв је и овде сматрана светом, а сакупљана је у за то предвиђеној рупи, у коју су бацани и остаци жртвене животиње (реп, уши, ноге и утроба).

На податке о обичају курбана на врху Петрове горе, у близини Царичиног Града, наилазимо код археолога С. Ненадовића. Он је забележио да се „на висини од 1172 m на врху саме Петрове горе или Петровог крша (или Петровца)³⁰⁰, око 12 km далеко од Царичиног Града, налази црквица св. Петра... Она је била сазидана на старим темељима... Црквица је много пута рушена и оправљана и изгубила је свој значај као старина, али се крај ње налази један камен, у коме је удубљена једна мања рупа са једним сиском. На том камену се и данас приносе жртве клањем какве животиње, вола, телета или овна о Петровдану“.³⁰¹ До данас, међутим, археолози нису пронашли материјалне остатке на основу којих би могло бити протумачено порекло старе цркве и специфичног камена на врху Петрове горе.

О крвној жртви – курбану, која се приноси на врху Петрове горе, писали су многи истраживачи, а у етнолошкој литератури забележен је већ почетком XX века.³⁰² Овај обичај бележи и Српски митолошки речник.³⁰³ Тај обичај се у континуитету негује око 130 година, посебно у селу Слишане, чији су мештани досељени са Власине, на источним обронцима Петрове горе, али је познат и у ширем крају око Петрове горе.³⁰⁴ Деведесетих година прошлог века, становници

³⁰⁰ Петрова гора сматра се огранком Радан планине.

³⁰¹ Ненадовић 1950, 161.

³⁰² Чувени етнограф Сима Тројановић, у својој познатој монографији *Главни српски жртвени обичаји*, из 1911. године, даје опис тог обреда на Петровој гори, у Јабланици, на рушевинама манастира Св. Илије. (С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, 1911:98 / преузето од Луковић 2008, 37 – 56, в. нап. 163.

³⁰³ Српски митолошки речник, Београд 1998, одредница *Жртва*.

³⁰⁴ Луковић, *op. cit.*, 37 (в. нап. 165).

села Слишане обновили су стару цркву, коју је затим и освештао тадашњи владика нишки а садашњи патријарх, Његова Светост Г-дин Иринеј. Истом приликом, освештан је и извор лековите воде на другој страни Петрове горе.³⁰⁵

Већина аутора који су писали о обичају приношења жртве на Петровој гори, помињу легенду о јелену који је дошао до жртвеног камена и својом риком показао место где треба принети жртву³⁰⁶, али неки аутори говоре и о жртвовању самог јелена.³⁰⁷

Нема поузданих података о пореклу обреда курбана на врху Петрове горе, због чега би се за коренима овог ритуала могло трагати у прапостојбини мештана села Слишани, тј. на Власини.³⁰⁸ У прилог томе могли би говорити записи Ристе Николића, ученика Јована Цвијића, о слави код становништва Власине, које овај аутор означава термином Шопови, у његовој обимној монографији *Крајиште и Власина. Антропогеографска проучавања*, објављеној 1912. године у *Српском етнографском зборнику*.³⁰⁹

Љ. Зотовић је на сличан ритуал наишла и у Русији.³¹⁰ Као аналогију за поменуте обреде, иста ауторка наводи антички празник *Dipoleia*, али сматра да корени овог ритуала сежу у много даљу прошлост, због чега би их требало тражити у праисторији. Она сматра да зачетке обредног жртвовања бика треба тражити у првим земљорадничким културама доњег и средњег Подунавља, у којима је нађен велики број лобања бика (*bukranion*), које су украшавале фасаде кућа, као и многобројне зооморфне вазе и теракоте у облику бика или вола.³¹¹

У новије време објављен је велики број радова који се баве жртвовањем животиња и крвном жртвом уопште. Међу њима се издваја једна књига – зборник радова у издању Балканолошког института САНУ, настала као резултат рада на пројекту *Етничка и социјална стратификација Балкана*.³¹² У овој књизи, различити аутори су, у оквиру поља свога рада, обрадили феномен курбана – крвне жртве на балканским просторима.

³⁰⁵ Исти, *op. cit.*, 49.

³⁰⁶ Исти, *op. cit.*, 39, 40, 50.

³⁰⁷ Исти, *op. cit.*, 37.

³⁰⁸ Исти, *op. cit.*, 52.

³⁰⁹ Исти, *op. cit.*, 55.

³¹⁰ Зотовић, *op. cit.* 1958, 152.

³¹¹ Исто, 154.

³¹² в. нап 193

Бавећи се иконографским споменицима из Виминацијума посвећеним Митри, Љ. Зотовић је приметила да је на свим вотивним иконама и фрагментима доследно примењен канонизовани образац развијеног иконографског типа. Уз неизоставну сцену тауроктоније, на доњем фризу већине икона приказане су сцене из мита о Митри, најчешће сцене из циклуса Митра и Сол. На основу тога, Зотовић је закључила да је у Виминацијуму поштован општи образац канонизованог типа и да је сасвим сигурно постојала контрола у примени тог обрасца у изради Митриних икона. Такође, исти аутор закључује да је таква контрола могла бити реализована само у центрима у којима је постојала организована верска заједница митраиста.³¹³

Анализирајући дубље иконографску схему Митриних икона из Виминацијума, Љ. Зотовић је скренула пажњу на три иконе, не због отступања од канонизованог обрасца, већ због елемената који упућују на високо теолошко образовање дедиканата. Као најзначајнију од поменуте три, Зотовић истиче икону од које су очувана једино два фрагмента доњег фриза, обрађеног ликовно са обе стране. Пошто је икона изведена у техници пробијања, није могла настати пре средине III века. Очуване представе на горњем делу аверсне стране иконе припадају сцени тауроктоније, док су у доњем делу исте стране приказане сцене из циклуса Митра и Сол. За разлику од предње стране, на реверсној страни, у доњем фризу, прикази нису уобичајени. Техником урезивања, у линеарном цртежу, овде су приказани симболи соларне ватре. Ради се о три зооморфна симбола, од којих је први оштећен, док су друга два крилата змија и бик.³¹⁴ Крилата змија као симбол ватре била је тема бројних расправа.³¹⁵ Љ. Зотовић сматра да је клесар имао намеру да, додавањем крила змији, јасније назначи о каквој се врсти космичке ватре ради, као и да змију издвоји из контекста њеног уобичајеног значења у сцени тауроктоније. Тако змија, која симболише ватру, додавањем крила – симболом ваздуха, поприма значење пнеуматичке ватре.³¹⁶ Када је космичког бика тиче, његова ватрена снага представљена је на великом броју споменика³¹⁷, а њену важност је и у Старом завету истакао пророк Језекиљ.

³¹³ Зотовић, *op. cit.* 1997, 411.

³¹⁴ Зотовић 1979 (1980), 89-96.

³¹⁵ Исто, 90-92.

³¹⁶ Зотовић, *op. cit.* 1997, 412.

³¹⁷ Исто (в. и нап. 10).

У митраистичкој иконографији се, уз већ поменуте симболе ватре, често јавља и лав, на основу чега ауторка закључује да је први, недостајући симбол, највероватније био управо лав. Сваки од три зооморфна симбола на овој икони, понаособ, представљао би заправо ликовни израз за одређену манифестацију ватре. Први симбол, ако узмемо да је то лав, симболисао би физичку ватру у природи. Крилата змија је, као што смо већ рекли - симбол пнеуматичке ватре, док бик означава небеску или соларну ватру. На тај начин, посматрана као целина, ова три симбола би требало да нагласе један аспект Митре – његову функцију бога небеске тј. соларне ватре. Јасно је да теолошка знања о ватреној природи Митре и, нарочито, о постојању различитих аспеката космичке ватре, није могао имати верски необразован митраиста.³¹⁸

Иста ауторка наводи још једну икону која говори у прилог добре упућености дедиканта у митраистичку теологију. То је фрагментована икона, случајан налаз са уже градске територије Виминацијума.³¹⁹ Дадифори на овој икони не држе буктиње, већ педуме, симболе који се често јављају на иконама из Подунавља, али и на једном броју икона из већих митреја у рајнској области.³²⁰ На горњем делу иконе очувано је четири од укупно седам олтара на којима гори света ватра. Ауторка наводи мишљење F. Cumont-а да седам олтара симболише седам планетарних божанстава или сфера.³²¹ Такође у горњем оквиру ове вотивне иконе, приказан је шкорпион као знак зодијака. Уз већ наведене елементе који ову икону издвајају од оних које су рађене по строго шаблонизованом обрасцу, приказ шкорпиона смешта је у групу неуобичајених и малобројних икона које су наручивали или израђивали добри познаваоци митраистичке теологије.³²²

Љ. Зотовић нам скреће пажњу на још један налаз из Виминацијума, који отвара неколико веома значајних питања везаних за митраистичку религију. Ради се о кружној керамичкој икони Митре, са локалитета Пећине, нађеној у гробном бунару из некрополе везане за *Municipium Aelium Viminacium*, поуздано датованом

³¹⁸ Исто.

³¹⁹ Исто; Ауторка је о овој икони писала и раније – в. Зотовић, *op. cit.*, 1973, 31, No. 36.

³²⁰ Зотовић, *op. cit.*, 1973, 97.

³²¹ Зотовић, *op. cit.*, 1997, 412 (у нап. 13 позива се на: F. Cumont, *Textes et monuments figurés aux mystères de Mithra* I, Bruxelles 1896, 115.).

³²² Исто, 412.

у прву половину III века на основу осам новчића нађених у гробном бунару.³²³ Значајан податак везан за ову икону јесте то да је израђена у калупу. То што су постојали калупи за израду керамичких икона бога Митре значи да су оне израђиване серијски, што подразумева брзу и јефтину производњу и масовну продају. То такође говори о томе да је у Виминацијуму, током III века, постојао велики број Митриних следбеника, који нису били нарочито имућни. Такође је значајан и податак да је икона пронађена у гробном бунару, у коме је сахрањен кремиран покојник, јер то указује на значајно отступање од прописаног сахрањивања митраиста. Без обзира што, до сада, нису нађена засебна гробља или гробне парцеле намењене сахрани митраиста, поуздано се зна да су Митрини верници инхумирали своје покојнике.³²⁴ Зато изгледа потпуно контрадикторно похрањивање иконе посвећене Митри у гроб спаљеног покојника. Ауторка дозвољава могућност да је строги пропис о инхумацији митраиста можда важио за мисте – посвећенике у мистерије овог божанства, а да се на обичне вернике није тако строго примењивао. Ако би се та претпоставка потврдила, то би значило да је постојала разлика између обичних поклоника бога Митре и посвећеника у тајне његовог култа.

Иста ова икона значајна је и због тога што представља пример иновiranог иконографског обрасца. Наиме, иза дадофора постављеног десно у односу на посматрача, представљена је фигура богиње са палмином гранчицом у десној руци. Богиња је опредељена као Викторија, приказана као пасивни посматрач догађаја – спровођења чина тауроктоније. Након светог убиства бика, богиња би требало да овенча бога победника. Оно што ову иконографску представу издваја од осталих јесте само присуство Викторије. Она се, било као пасивни посматрач тауроктоније или учесник у њој, изузетно ретко приказује у митраистичкој иконографији. Зато њено присуство на овој икони указује на то да је онај ко је израдио калуп за њу био добро упућен у митраистичку митологију и теологију.³²⁵

Наведени примерци из Виминацијума говоре не само о томе да је у њему живео велики број Митриних верника, организованих у религијску заједницу, већ такође и да је извештан број митраиста био теолошки веома образован. У вези са

³²³ Исто, 412.

³²⁴ Исто (у нап. 15 ауторка наводи Cumont, *op. cit.*, 328.).

³²⁵ Исто, 412-413.

тиме, Љ. Зотовић је начинила мали осврт на један врло значајан сегмент митраистичке религије, о коме смо већ говорили, а то је учешће жена у њој. Она закључује да су у оквиру једне тако развијене верске заједнице, каква је била заједница митраиста у Виминацијуму, у спровођењу вере која је тежила томе да привуће што већи број поклоника, жене свакако биле присутне. Њено је мишљење да су жене, не само у Виминацијуму већ и другде, биле поклонице соларне теологије, у коју су биле укључене посредством комплементарног култа Лунарне богиње. На територији Виминацијума, присуство култа Лунарне богиње потврђено је великим бројем вотивних икона. У питању су иконе тзв. Подунавских коњаника, на којима Лунарна богиња заузима централну позицију.³²⁶ У култу Подунавских коњаника, тј. Лунарне богиње, жртвован је ован (*criobolium*), уместо бика (*taurobolium*) у Митрином култу, али то не мења суштину обреда.³²⁷ Иконе Лунарне богиње са територије Виминацијума најчешће су израђиване од бронзе или олова, ређе од камена. Металне иконе су, због лакше и масовније израде, ливене у калупу. Камене иконе су ручно рађене, због чега је њихова цена била много виша. Сама чињеница да је у Виминацијуму постојала масовна производња икона Лунарне богиње, говори о томе да је богиња овде имала велики број поклоника, односно да је постојао велики број следбеница соларне теологије.³²⁸

Љ. Зотовић наводи још неколико налаза са територије Виминацијума који би ишли у прилог закључку да је овде теолошко учење митраизма било дубоко укоревљено и широко прихваћено, те да је свакако морала постојати добро организована заједница митраиста.

Ту је, на првом месту, неколико самосталних фигура лежећег лава, које су, на основу услова налаза, датоване у III или IV век. Те фигуре не могу се сматрати деловима надгробних споменика, јер на доњој страни ових скулптура нема никаквих трагова који би указивали на то да су оне биле узидане или причвршћене неком осовином за надгробну плочу. Исто тако, будући да испод предњих шапа лава није приказана глава овна, не можемо их повезати са

³²⁶ Зотовић, *op. cit.*, 1997, 413; више о овоме: Иста 1978, 1351-1371.

³²⁷ Зотовић, *op. cit.*, 1978, 1351-1371.

³²⁸ Зотовић, *op. cit.*, 1997, 413.

лавовским паром бога Сераписа.³²⁹ Додали бисмо да се ове фигуре лежећих лавова не би могле везати ни за култ Велике Мајке – Кибеле, јер су у питању слободностојеће фигуре, које се не могу сматрати делом композиције која приказује ову богињу на престолу који фланкирају лавови. Љ. Зотовић указује на то да су скулптуре лежећег лава биле ватрена стража или чувари храма бога Митре.³³⁰ У складу с тим, ова ауторка дозвољава могућност да су поменуте скулптуре лежећих лавова из Виминацијума биле ватрена стража у неком храму или у породичној капели где су се верници клањали Митри.³³¹ На овом месту као паралелу наводимо забат надгробног споменика из Ромулијане (кат. I. 1, 3, Т. III), где су лавови, који чине интегрални део забата стеле, заправо акротерије. На гамзиградској стели лавови шапама држе овна (муфлона). Истоветна иконографија примењена је на једном великом мермерном капителу из базилике у Хиераполису у Турској (сл. 30).



Сл. 30. Фигурални капител, Хиераполис (Турска)

Као следећу групу споменика из Виминацијума који би се могли сматрати доказом широке распрострањености митраистичке религије, Зотовић наводи надгробне ципусе посвећене боговима манима – душама предака (умрлих). На бочној страни тих споменика приказана је по једна фигура младића у оријенталној одећи. Младићи носе тзв. фригијску капу и ослањају се на оборену буктињу. Такве представе пара младића назване су, погрешно, Атиси или надгробни

³²⁹ Исто.

³³⁰ Исто; Иста, Љ. Зотовић, *op. cit.*, 1979 (1980), 94.

³³¹ Љ. Зотовић, *op. cit.*, 1997, 413.

Атиси.³³² Овај пар младића у ствари је представа једног Митриног пратиоца, дадофора, који у исто време симболише смрт и васкрсење. Тај дадофор са спуштеном бакљом познат је као *Cautopates*. Пошто симболише смрт, често је приказиван на надгробним споменицима. Ципуси из Виминацијума, за које је одабран дадофор који, истовремено, симболише залазак сунца и умирање природе и улива наду у поновно рађање, речит су доказ да су само Митрини верници који су добро познавали теолошке поставке митраизма могли одабрати овакву представу за свој споменик. Зотовић је, с правом, била довољно опрезна да би, на основу свега наведеног, тврдила како су овакве представе коришћене како би се обележили гробови митраиста. Зато се у свом закључку задржава на томе да је један шири круг становника Виминацијума несумњиво познавао суштину и ликовну интерпретацију митраистичке иконографије.³³³ Љ. Зотовић је групу надгробних споменика на чијим су бочним странама приказане фигуре младића у ставу жалости детаљно анализирао и извела закључке у вези њихове идентификације.³³⁴ У појединим случајевима приказани су младићи погнуте главе – у ставу жалости, одевени у оријенталну одећу, са фригијском капом на глави, прекрштених ногу, углавном ослоњени на педум а понекад на оборену буктињу. У другим случајевима, приказани су наги крилати генији у истом ставу као и фигуре младића, прекрштених ногу, ослоњени на оборену буктињу. Прва од две варијанте ових представа већином је означавана као Атис, односно надгробни Атис, чиме су створени услови за претпоставку о прихватању и ширењу Атисовог култа на нашим просторима. Љ. Зотовић износи аргументе који оповргавају овакву идентификацију ове групе споменика. Она првенствено указује на чињеницу да на нашој територији није установљено присуство споменика Атису који би говорили у прилог прихватању његовог култа. Такође, до сада није откривен ниједан епиграфски завет посвећен Атису, али исто тако ниједан рељеф ни скулптура која би садржала иконографске елементе који би је поуздано определили као споменик Атису. Пронађен је, додуше, извештај о броју статуета које су назване Атиси, али оне не садрже иконографске елементе на основу којих

³³² Иста, 1970, 431-440.

³³³ Љ. Зотовић, *op. cit.*, 1997, 413, 414.

³³⁴ Зотовић 1970, 431-440 (в. нап. 227).

би их поуздано могли сматрати представама Атиса.³³⁵ У том контексту, представе младића у оријенталној одећи, са обореном бакљом и фригијском капом на глави, пре би могли определити као Митрине дадофоре, тј. представе Каутопатеса. Такво тумачење ових споменика чини се сасвим прихватљивим, нарочито када се има у виду широка распрострањеност култа бога Митре у нашим крајевима, као и већ познате самосталне представе дадофора на територијама где је митраизам био присутан.³³⁶

Говорећи, даље, о представама младића у ставу жалости, са спуштеним бакљама, Љ. Зотовић не пропушта да размотри и могућност њиховог повезивања са култом богиње Кибеле. С тим у вези, указује на то да међу прилично малобројним и територијално ограниченим споменицима посвећеним Великој Мајци³³⁷ нема ниједног који приказује култну заједницу Кибеле и Атиса. Логично је, дакле, закључити како немамо довољно аргумената за потврду прихватања Атисовог култа на нашим просторима, због чега би надгробне споменике са представом младића на бочним странама требало протумачити у другачијем контексту. Љ. Зотовић покушава да појасни зашто су, уз толико мали број аргумената који би ишли у прилог везивања ове групе надгробних споменика за Атиса, као и чињенице да његов култ није документован на нашим просторима, представе на овим ципусима определене као Атиси. Она се позива на мишљење Д. Сергејевског у вези дилеме неких истраживача у вези тога да ли је романизовано становништво ових простора било свесно симболике ове представе када је бирало за своје или надгробне споменике својих ближњих. Његов одговор на то питање је позитиван, јер он сматра да романизовано становништво на нашој територији не само да је сматрало Атиса симболом туге, већ је он за њих представљао сублимацију веровања у живот након смрти.³³⁸ Вероватно да су истраживачи који су се бавили овим споменицима као основ за њихово повезивање са Атисом узели и чињеницу да митологија Атисовог култа изражава идеју непрекидног обнављања, што је, уз иконографске сличности које су неспорне, утицало да се у својим интерпретацијама определе за Атиса као

³³⁵ Исто, 431.

³³⁶ Исто.

³³⁷ Зотовић, *op. cit.* 1969, 59-72.

³³⁸ Зотовић, *op. cit.* 1970, 434 (аутор се позива на: Д. Сергејевски, Римска гробља на Дрини, Гласник Земаљског музеја XLVI, Сарајево 1934, 30).

најпогоднији симбол вере у загробни живот. Е. Will³³⁹ сматра да ову групу надгробних споменика, које су неки научници определили као „Атисе“ (или „надгробне Атисе“) не би требало повезивати са овим фригијским култом, већ би их требало посматрати као уобичајене пратеће фигуре у грчко-римској фунерарној уметности, због чега би фигуре младића представљене на њима могли означити као „оријенталне слуге“.

Љ. Зотовић је уочила да су ови тзв. Атиси приказани само на надгробним споменицима који су моделовани у виду квадера. На њиховој фронталној страни је уклесана посвета, на чијем почетку је уобичајена формула D(is) M(anibus), или, нешто ређе, D(is) M(anibus) S(acrum). На бочним странама, у плићем рељефу је представљена по једна фигура младића у оријенталној одећи – најчешће краткој припасаној туници, допуњеној понекад кратком хламидом забаченом на леђа, са обореном бакљом и фригијском капом на глави. На неким брижљивије моделованим споменицима се испод доњег дела тунике (сукње) уочавају и уске панталоне, као и дубоке ципеле (плитке чизме) на ногама. Ноге су увек укрштене, једна рука је савијена у лакту и њоме придржавају крај оборене буктиње или педума, на коју се ослањају лактом друге руке. Шака друге руке служи им и као ослонац за погнуту главу. Овакав став указује на дубоку тугу. На свим надгробним споменицима овог типа примењује се иста иконографска схема, па слободно можемо рећи да је она била канонизована. Једина разлика јесте у томе да ли младићи држе бакљу или педум. Оно што не можемо са сигурношћу рећи јесте да ли се ради искључиво о жанр-сцени, у смислу избора најприкладнијег иконографског решења за приказивање оплакивања покојника, смрти и васкрсења, или ова сцена има неки дубљи смисао на основу кога би је могли повезати са теологијом неког оријенталног божанства. С друге стране, оно што је извесно јесте оријентално порекло представљених младића ³⁴⁰, о чему сведочи њихова одећа, па би их свакако требало повезати са култом неког оријенталног божанства. Такође је извесно да надгробне споменике са оваквом иконографском концепцијом их не би требало повезивати са Атисом, чији култ није потврђен у римским провинцијама које су обухваћене бившим југословенским простором, већ би их требало посматрати у контексту религијске слике неког другог

³³⁹ Will 1955, 203.

³⁴⁰ Зотовић, *op. cit.* 1970, 432.

оријенталног божанства, чији је култ био широко прихваћен на овој територији. Љ. Зотовић је, бавећи се овом групом споменика, установила неколико изразитих територијалних групација³⁴¹, па бисмо могли рећи да је концентрација надгробних споменика ове врсте највећа у сливу Дрине, тј. да је највећи број откривен на територији Босне и западне Србије, као и у долини Млаве, односно у Браничевском крају. У складу са тим запажањем, ова научница усмерила је своју потрагу за божанством са којим би се ови споменици могли повезати.

На основу несумњивог оријенталног порекла иконографског садржаја ове групе надгробних споменика, као и на основу њихове територијалне распрострањености, за њихово дефинисање требало би узети у обзир Кибелу (Велику Мајку), Јупитера Долихена и Митру. Љ. Зотовић је за свако од ових божанстава изнела аргументе који би говорили у прилог њиховом избору или негирали њихово повезивање са младићким паром. Одмах је искључила Долихенске Кастора и Тинтарида, пре свега зато што њихове представе до сада нису откривене на нашој територији, али и због тога што се њихова иконографија не уклапа сасвим у иконографску концепцију надгробних споменика са паром младића. Разматрајући могућност да се младићки пар веже за култ Магне Матер, као први аргумент против ове хипотезе навела је територијалну неусаглашеност (Динарски масив раздваја малобројне споменике Велике Мајке у уском приморском појасу од надгробних ципуса са младићким паром са Гламочког и Ливањског поља), а као други – потпуну неподударност иконографског концепта. Због тога се определила за повезивање ове групе споменика са Митром.³⁴² С тим у вези, посебно је нагласила територијалну повезаност камених вотива богу Митри и надгробниг споменика са представом младићког пара, као и да у неким случајевима ове две групе споменика потичу са истих налазишта.³⁴³ Такође је указала и на велику сличност између Митриних дадофора (Каутопатес) и младићког пара.

Ширећи своје опсервације на тему паралеле између Митрине иконографске схеме и представа младића са надгробних ципуса, Љ. Зотовић је, потпуно оправдано, поставила питање да ли су аутори ове групе надгробних споменика

³⁴¹ Исто, 434.

³⁴² Исто, 434-435.

³⁴³ Исто, 435 (са одговарајућом литературом у нап. 12).

били упућени у Митрину иконографију, или је у питању постојање неког заједничког узора. Као одговор, искључила је могућност постојања заједничког обрасца, аргументујући то да је Митрина иконографска схема, широко распрострањена на целој територији Царства, заправо римска илустрација старих иранских митова, као и да је, без обзира на ситније варијације, била строго канонизирана и да у њој нема назнака утицаја иконографског модела неке друге религије.³⁴⁴ Е. Will има другачији став у вези овог проблема. Он сматра да бакља или педум, које су атрибути младића представљених на овој врсти споменика, не могу бити једини параметар за успостављање везе између њих и споменика Митриног култа. Своје мишљење поткрепљује констатацијом да тзв. „Атиси“ немају увек педум, као што ни Митрини дадофори не носе увек буктињу, већ се понекад приказују са другим атрибутима. Исто тако, он наглашава да је улога дадофора јасна, јер су они хипостаза врховног бога и зато су стално присутни, док улога „Атиса“ са надгробних ципуса није баш сасвим јасна.³⁴⁵

Cumont је први јасно разграничио представе Атиса и представе младића са надгробних ципуса. Посматрајући појединачне представе Атиса (не у заједници са Кибелом), закључио је да је он увек представљен у покрету – у игри или у ходу. Његова фригијска капа украшена је звездама, а он се никада не представља у паровима. За разлику од Атиса, младићи се на надгробним споменицима увек појављују у пару, фригијске капе им нису обележене звездама, ноге су им укрштене, а у руци носе бакљу или педум.³⁴⁶ Cumont, међутим, наглашава да је тешко рећи да ли је иконографија Атиса или Митре утицала на креирање ове симболичне надгробне представе.³⁴⁷ Ту могућност додатно отежава чињеница да је у време када је Атис на Западу прихваћен као посмртно божанство, он већ био поистовећен са Митриним дадофором. Та идентификација одиграла се у доба романизације оријенталних божанстава, када је у оквиру римског религијског синкретизма, логичним следом, дошло до обједињавања персијских и фригијских веровања у васкрсење. У то време настале су и представе дадофора са педумом или Атиса са бакљом. Култ Атиса, је, иако рано прихваћен од Римљана, опстао

³⁴⁴ Исто, 436.

³⁴⁵ Will, *op. cit.*, 204.

³⁴⁶ Cumont, *op. cit.*, II, 1899, 437-438.

³⁴⁷ Исто, 438.

прилично кратко, па је у време романизације наших крајева Атис већ био заборављен као самостално божанство.³⁴⁸

У складу са свим горе изнетим чињеницама, поистовећивање представа младића са надгробних споменика са Атисом чини се мало вероватним. Зотовић сматра да је на стварање иконографске схеме ових споменика утицала митраистичка иконографија. Напомињући да су споменици ове врсте налажени и у рајнским областима, где је митраизам био дубоко утемељен, Зотовић одбацује било какву локалну интерпретацију. Она је уверена да је Митрина култна слика била једина инспирација творцима ових надгробних ципуса, што потврђује управо веза подунавских и рајнских ципуса. Такође, веома је важна чињеница да се ова група надгробних споменика јавља само у оним областима у којима је митраизам био масовно прихваћен.³⁴⁹ На ту изузетно значајну чињеницу указао је, још 1893. године, А. Ewans.³⁵⁰

Полазећи од своје тезе да је управо митраистичка иконографија послужила као основ за креирање иконографске схеме надгробних ципуса, Ј. Зотовић пружа објашњење зашто је баш Митрин дадофор одабран да украси ове надгробне споменике, тј. која је његова симболика у њиховој декоративној схеми.³⁵¹ У сажетом приказу симболике Митриних дадофора, ауторка се позива на исцрпно Cumont-ово дело.³⁵² Као суштински значајно, ауторка наглашава да дадофори у заједници с Митром симболизују дневну путању сунца – од изласка, преко зенита, до залазак. Такође, тројство Митра-дадофори асоцира вернике на стално рађање и умирање природе, што је основни постулат веровања у васкрсење људске душе. Теолошка начела митраизма стекла су велики број следбеника, о чему сведочи бројност споменика Митри. Романизовано становништво било је добро упућено у симболизам Митрине култне слике, па је сасвим логично претпоставити да су управо Митриног дадофора (дадофоре) одабрали као декоративну тему на својим надгробним споменицима, знајући да он симболизује сунчев залазак – умирање природе, уз обећање њеног поновног рођења. Младићки пар са надгробних ципуса

³⁴⁸ Зотовић, *op. cit.* 1970, 436.

³⁴⁹ Исто.

³⁵⁰ Ewans 1893, III.

³⁵¹ Зотовић, *op. cit.* 1970, 437.

³⁵² Cumont, *op. cit.* 1896, 1899.

би, у складу са теолошким представкама митраизма, био такође израз веровања у васкрсење и живот након смрти, па их можемо сматрати генијима смрти утемељеним на романизованом оријенталном моделу.

Највећи број надгробних споменика са представом младића на бочним странама датира с краја II – III почетка века, када митраизам доживљава експанзију, што може бити додатни доказ да је управо ова религија изродила представе оријенталног генија смрти. Прикази ових генија израђени су у потпуности према утврђеном обрасцу и постављени у декоративне оквире сачињене од винове лозе, бршљана или гирланди. Посебно је питање зашто се ови генији увек појављују у паровима. Можда они фланкирају богове Мане, који се помињу у уобичајеној дедикационој формули натписа на надгробним споменицима, као што дадофори фланкирају Митру. Исто тако, разлог за представљање младића-генија у паровима може бити једноставно поштовање начела симетрије.³⁵³

Љ. Зотовић је, напослетку, поменула и надгробне ципусе на којима се јавља друга варијанта представе, а то су споменици са нагим крилатим генијима. Овом групом споменика бавила се и Софија Којић, која у свом раду представе крилатих генија поистовећује са Атисом, говорећи и о верском синкретизму Митре и Велике Мајке.³⁵⁴ Везу између Митриних дадофора и Атиса Е. Will тумачи искључиво као последицу доцнијег верског синкретизма.³⁵⁵ Веза између Митре и Атиса била би успостављена посредно, преко богиње Кибеле, односно повезаности култа бога Митре и култа Велике Мајке. У том контексту требало би тумачити и идентификовање пара младића или генија са Митриним дадофорима. Љ. Зотовић, у складу са већ изнетим мишљењем да на овој групи надгробних споменика није представљен Атис, што је подробно аргументовала, не можемо ни наге крилате геније везати за његов култ. Она, такође, говори о сличности између младића-генија смрти и нагих крилатих генија. Та сличност најпре се уочава у ставу, уз једину разлику што наги крилати генији увек држе оборену буктињу, док оријентални генији чешће држе педум. Исто тако, наги генији су гологлави, што је усклађено са нагошћу тела, али понекад су представљени са фригијском капом на

³⁵³ Зотовић, *op. cit.* 1970, 438.

³⁵⁴ Којић 1965, 228.

³⁵⁵ Will, *op. cit.*, 203-205.

глави, што би могао бити одраз жеље верника да нагог крилатог генија поистовете са генијем смрти. Сличност, свакако, није присутна само у ставу ових фигура, већ и у самом религиозном садржају одабраном у контексту култа мртвих.³⁵⁶

Говорећи о хронолошкој опредељености ове две иконографске варијанте надгробних ципуса, Љ. Зотовић је нагласила њихову истовремену егзистенцију, поменувши и њихову у већини случајева територијалну синхроност. Из тог разлога, закључила је да никако не можемо говорити о различитим традицијама занатских центара, као ни да су, у процесу стварања иконографског предлошка скоро истовестне садржине, настале локалне варијанте у исто време и на истом месту.³⁵⁷

Апсолвирајући све своје опсервације на тему надгробних споменика са представом младићког пара, као и њиховом варијантом са приказом нагих крилатих генија, Љ. Зотовић је закључила како је у истим областима један део становништва украшавао своје споменике представама оријенталних генија смрти, док је остатак популације преферирао крилате геније. Иста ауторка је изнела и претпоставку да су, због директне повезаности оријенталног генија са митраизмом, гробови Митриних верника могли бити означавани надгробним споменицима са овом врстом представе.³⁵⁸

Деценијама истражујући Виминацијум, Љ. Зотовић се сусрела са једном посебном и веома речитом групом споменика Митриног култа, а то су жишци – лампе са митраистичком симболиком, откривене у гробовима становника Виминацијума. Такође, она помиње и посуде од тера сигилате на којима су присутни симболи из митраистичке иконографије.³⁵⁹

Напоследку, Љ. Зотовић наводи један индиректан податак који указује на то да је на територији Виминацијума постојала снажна заједница митраиста. Наиме, пошто је био главни град провинције, Виминацијум је у IV веку постао седиште епископа. У изворима се помињу два епископа у Виминацијуму тога времена.³⁶⁰ Супротно очекивањима која би из те чињенице проистекла, у

³⁵⁶ Зотовић, *op. cit.* 1970, 438.

³⁵⁷ Исто.

³⁵⁸ Исто.

³⁵⁹ Љ. Зотовић, *op. cit.*, 1997, 413-414.

³⁶⁰ Исто, 414 (са литературом преузетом из нап. 20: J. Zeiller, *Les origines chrétiennes dans les provinces danubiennes de l'Empire Romain*, Paris 1918 (repr. Roma 1967), 149-150).

Виминацијуму је откривен невелик број ранохришћанских споменика из IV века, а ни њихов квалитет није био завидан. То нас наводи на закључак да није постојала значајна хришћанска заједница. Разлог томе могли би тражити управо у чињеници да је у Виминацијуму у време продора хришћанства постојала веома јака заједница митраиста. Насупрот Виминацијуму, у другим већим градским центрима, где је званична римска религија била доминантна у време ширења хришћанства, ситуација је била сасвим другачија. Овај феномен требало би посматрати из више углова. Пре свега, требало би узети у обзир сличности у основним верским постулатима митраизма и раног хришћанства, због чега јака митраистичка заједница у Виминацијуму није ни могла да уочи неку битнију разлику између вере коју су већ исповедали и оне која им се нудила као могућност. Хришћани су проповедали једног Бога и његовог сина- богочовека. Митраисти су, такође, били веома близу монотеизму, јер је у соларном монотеизму постојао Сол, као врховно божанство, и Митра – као његов земаљски представник, тј. изасланик. Исто тако, у Виминацијуму су постојале вернице Лунарне богиње, које је требало преобратити у култ св. Марије. И хришћанство и митраизам почивали су на дуалистичким начелима, у чијој је основи лежала стална борба између добра и зла. Напокон, када говоримо о социјалним оквирима ове две религије, јасно је да су и митраисти и хришћани налазили присталице међу припадницима истог друштвеног staleжа, сиромашнима и припадницима средње класе. Због свега тога, није чудо да је виминацијумска митраистичка заједница, током IV века, пружала јак отпор надирућем хришћанству, остајући доследна својој вери која се овде учврстила још у II веку.³⁶¹

Ако бисмо желели да успоставимо везу између античког култа плодности и митраизма, требало би да узмемо у обзир мишљење Г. Гнолија о развоју митраизма. Овај аутор сматра да су у развоју митраистичког култа у хеленистичком раздобљу највероватније постојала два правца: кроз спору али сложену еволуцију култова плодности или кроз опстанак култова архајских друштава, који су укључивали моделе иницијације.³⁶²

Када говоримо о модификацији Митрине иконографске схеме, поменућемо две вотивне иконе, од којих је једна пронађена у митреуму у Птују, на којима

³⁶¹ Исто, 414.

³⁶² Gnoli, *op. cit.*, 581.

дадофор који је постављен лево држи у руци бич, као додатни атрибут. Љ. Зотовић сматра да би овај иконографски елемент могао бити потврда постојања ритуала флагелације (бичевања), налазећи директне аналогije у Карнунтуму. Такође наглашава како је у источнобалканским провинцијама често приказан педум, пастирски штап, у руци једног или оба дадофора, понекад као једини а понекад као допунски атрибут уз бакљу. Овакви прикази јављају се у Горњој Мезији, а у осталим провинцијама на територији наше земље нису забележени. Када говоримо о западним провинцијама Царства, у рајнским областима и Британији су откривени споменици са представом педума, али се његов облик и положај веома разликује од приказа у Дакији, Мезији и Тракији.³⁶³

У култ Митре су, накнадно, под утицајем Халдејаца, уведени знаци Зодијака, седам планета, као и Сол и Луна.³⁶⁴ Када је, наиме, у VI веку ст. ере, образована персијска држава, Митрин култ проширио се у Месопотамију, где је обogaћен елементима учења халдејских астролога. Након тога, култ се проширио и у хеленске државе у Малој Азији, где је додатно обogaћен елементима различитих локалних култова. Сусрет са малоазијским хеленистичким култовима додао је митраизму примесе оргијазма, о чему сведоче свечаности које су владари локалних краљевстава приређивали у Митрину част, познате као митракана.

Митрин култ није био прихваћен у Грчкој, несумњиво због одбојности Грка према свему персијском.³⁶⁵ Култ персијског (иранског) бога Митре имао је, с друге стране, великог одјека у римском свету. Узрок томе требало би, првенствено, тражити у основним постулатима ове религије, заснованим на веровању у живот душе и њено уздизање преко седам планетарних сфера, отелотворених у седам нивоа иницијације. Крајњи циљ био је трансцендентални ниво са непомичним звездама – *aeternitas*.³⁶⁶ Веревање у бесмртност душе и васкрсење били су блиски и лако прихватљиви како Римљанима тако и романизованом аутохтоном становништву.³⁶⁷

Плутарх (46 – 120), у делу *Помпејев живот* каже да је митраизам Римљанима познат од времена Помпејевих ратова са киликијским гусарима (око

³⁶³ Зотовић, *op. cit.* 1973, 130.

³⁶⁴ Цермановић-Кузмановић, Срејовић, *op. cit.* 1992, [стр.](#)

³⁶⁵ Исто, [стр.](#)

³⁶⁶ Gnoli, *op. cit.*, 580.

³⁶⁷ Зотовић, *op. cit.* 1969, 71.

67. год. п. н. е.). Такође каже како су Митрин култ у Рим донели Помпејеви војници, заједно са култом Јупитера Долихена.³⁶⁸ Р. Марић не слаже се са Плутарховим наводом, сматрајући да су култ Митре у Италију донели заробљеници које је Помпеј довео 67. године.³⁶⁹ Како било, пошто је Киликија била приобална провинција југоисточно од Анадолије, можемо претпоставити да је Митра кога Плутарх помиње персијски бог Митра, или би се, можда, могао довести у везу са Ариманом, персијским богом који убија бика.

У раздобљу Царства, од времена владавине Веспасијана, култ бога Митре проширио се на цео антички свет. У градовима су га ширили трговци са Оријента, а у граничним подручјима регрути пореклом са Истока. Митрин култ имао је мноштво присталица и међу робовима и ослобођеницима. Током II века, култ Митре прихватили су и припадници највиших слојева римског друштва. Цар Комод, рецимо, био је посвећен у Митрине мистерије.³⁷⁰

Много аутора се, почев од краја XIX века, бавило митраизмом. Зачетник проучавања митраистичке религије је F. Cumont, који је 1896. и 1899. објавио капитално двотомно дело *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*³⁷¹, у коме се бавио том проблематиком на основу прикупљених свих њему доступних античких споменика Митри. Полазећи од многобројних сачуваних рељефа – завета Митри, као и веровања Римљана да је Митрин култ поникао у Персији, овај аутор је настојао да из различитих углова (теолошки, митолошки, есхатолошки, ритуални, космолошки тј. космогонијски) сагледа и објасни култ овог божанства. Он је закључио да је Митра каквог познајемо у његовој римској форми заправо романизовано индо-персијско божанство *Mitra* односно *Mithra*. Овај бриљантни белгијски научник сматрао је да су све појавне одлике митраизма проистекле из западноиранске религије, те да је ирански пантеон садржан у божанству кога налазимо у митрејима. Кимонов ученик Maarten Vermaseren је 50-их година века објавио нову збирку споменика³⁷², који подразумевају споменике откривене археолошким истраживањима током отприлике педесет година (од објављивања дела његовог учитеља Cumont-a). Управо су неки од тих споменика

³⁶⁸ Turchi 1939, 273.

³⁶⁹ Marić 1933, 83.

³⁷⁰ Цермановић-Кузмановић, Срејовић, *op. cit.* 1992, [стр.](#)

³⁷¹ Већ наведено на претходним странама.

³⁷² Vermaseren, *op. cit.* (CIMRM)

показали да је Кимонова теорија о Митрином пореклу са аспекта археологије слабо одржива, а сам Vermaseren одбацио ју је 1975. године³⁷³. Овај аутор је изнео мишљење да је Митрин култ пре заснован на хеленистичким религијским концепцијама него на иранским, као што је раније сматрао Cumont. Још раније, 1971. године, одржан је међународни конгрес научника који су се бавили проучавањем митраизма, на коме су Кимонове теорије напуштене у корист теорија о римском пореклу Митриног култа. Међу проучаваоцима митраизма, свакако, има оних који нипошто не сматрају митраизам римском религијом, али исто тако мисле да митраизам, у облику у коме су га Римљани поштовали, није иранског порекла. У прилог томе, истичу разлике у структури митраистичке и иранске митологије, пре свега непостојање доказа да се ирански Митра може повезати са убијањем бика. D. Ulansey, уз још неколико научника, сагледао је значење митраизма, првенствено тауроктоније као централне сцене у митраистичкој иконографији, на један сасвим другачији начин. Он сматра да фигуре које су представљене у сцени убијања бика нису елементи из иранске митологије, већ звезде и њихове констелације. Према том мишљењу, тауроктонија у митраизму била би мапа звезда, а фигуре бика, змије, шкорпиона, пса, гаврана, лава и купе из ове иконографије представљале би констелације звезда које се могу видети у току године.³⁷⁴ Исти научник указује и на стоичку филозофску школу, чији је један од најзначајнијих центара био град Тарсус³⁷⁵ у Киликији, провинцији на југоисточној обали М. Азије, као веома утицајну на развој митраизма. Своју тврдњу поткрепљује изузетним интересовањем стоика за астрономију и астрологију, употпуњено њиховим веровањем да су космос и небеска тела жива, божанска бића, тј. њихово проповедање тзв. *астралне религије*.³⁷⁶ Ulansey целокупну Митрину иконографску слику тумачи констелацијом звезда. Говорећи о томе коју констелацију представља сам Митра, овај аутор каже како је у питању

³⁷³ Vermaseren 1975, pp. 87-96, p. 93.

³⁷⁴ Ulansey, *op. cit.* 1989, 14-15.

³⁷⁵ Тарсус, са јаком астрономском и астролошком традицијом, према миту је основао Персеј. D. Ulansey наводи бројне аналогије између Персеја и Митре: Персејеву везу са Персијом, његову фригијску капу, представе на којима, као и Митра, увек гледа преко бика (*op. cit.* 1989, 45).

³⁷⁶ Ulansey, *op. cit.* 1989, 71.

констелација звезда изнад ст. ере, била представљена као

Једна од основних студија је, од почетка развоја митраизам у IV веку одступање а можда и раскид овог божанства.



Тауруса, која је, бар до V века грчки херој Персеј.³⁷⁷

претпоставки митраистичких ове дисциплине, била да представља најблаже речено са традиционалним култом Најекстремнија тумачења

Митрине култне слике у IV столећу приказују је као сасвим искривљену и преобликовану верзију оригиналне идеологије и праксе, које су се грчевито бориле да одрже свој идентитет у религиозном пејзажу у коме је хришћанство било у успону. Научници који су проучавали античку религију, ако се изузме мали број уопштених и штурих разматрања, нису посветили нарочиту пажњу митраизму у IV веку. Када су о њему и говорили, они су углавном указивали на разлике између Митриног култа у IV веку, посебно у Риму, и митраизма у II и III веку, тј. о његовом одступању од канона оригиналног митраистичког култа. У објашњењу тог одступања, научници су се најчешће позивали на верски синкретизам, што у овом случају не пружа довољно јак ослонац за анализу. Свакако да елеменат верског синкретизма нипошто не смемо искључити, као ни чињеницу како митраизам, колико год с једне стране био херметично учење, с друге је показивао приличну отвореност. Митраистичка религија, наиме, није забрањивала својим поклоницима клањање другим култовима. Неки од њих били су иницирани и у неколико оријенталних култова истовремено.

Када говоримо о митрејима у самом Риму, као архетипски бисмо могли означити добро очувани митреј из позног II века, оригинално саграђен, као што је то често била пракса, испод једне римске куће, сачуван у крипти над којом је доцније саграђена базилика *San Clemente* (сл. 31).

³⁷⁷ Исто, 16 (с овим у вези, в. нап. 109).



Сл. 31. Базилика *San Clemente*, Рим

Значајне податке о митраистичким обредима, кроз фреске и натписе, пружа митреј *Santa Prisca* (сл. 31), као и *Capua* митреј (сл. 32), чије фреске приказују обреде иницијације у Митрин култ.



Сл. 32. Митреј *Santa Prisca*



Сл. 33. Митреј *St. Maria Capua Vetere*

Са аспекта епиграфике, значајни су тзв. *Phrygianum* натписи, мада они нису нађени у оригиналном археолошком контексту.³⁷⁸ Важни су и натписи из *Piazza San Silvestro*, мада у овом случају више не постоји првобитни митреј.

Новијим археолошким истраживањима откривен је већи број митреја, укључујући и оне на територији самог Рима, што је омогућило да се састави јаснија слика митраизма у доба касне антике.³⁷⁹ Један од најзначајнијих у Риму је митреј *Crypta Balbi*³⁸⁰, који је уједно и највећи познати митреј у Риму. Међу најзначајнијим у новије време нађених митрејима уопште је митреј из IV века

³⁷⁸ Griffith 1993, 157-158.

³⁷⁹ Bjernebye, *op. cit.*, 3.

³⁸⁰ О овом митреју више: Ricci 2004, 157-165.

близу села Hawarte (Huarte) у Сирији³⁸¹. Овај сиријски митреј украшен је фантастичним фрескама, на којима је приказано и неколико јединствених иконографских елемената.

Новооткривени митреји из IV stoleћа омогућили су нова сазнања о географској распрострањености култа и о демографској структури у ово време у односу на претходна два stoleћа. Такође, они су пружили увид у неке нове иконографске обрасце, својствене IV веку, који представљају драгоцен материјал за даље научне анализе. Рекло би се да се митраизам у доба позне антике даље развијао, не да је опадао, тј. да су следбеници култа остали доследни својој религији и да је култ опстао и остао и даље један врло снажан систем и током периода грађанских ратова и у наредном периоду кризе и губитка територија средином и крајем III века. Култ бога Митре остао је релативно непромењен у граду Риму крајем IV и почетком V века, пре него што је коначно ишчезао усред реорганизације и поновне изградње града након готске инвазије 410. године. На исти начин на који је Октавијан Август потпуно преобликовао римски свет, уз одржавање фикције политичког континуитета, политичко и верско руководство је трансформисало Рим у периоду од тетрархије до Теодосија Великог. Треба увек имати на уму да је, иакоу позној антици више није био административни центар, Рим задржао свој симболички значај и улогу културног, социјалног и економског центра на Западу. У IV и V веку неке папе, нарочито Дамасус и Лав I, учинили су да Рим постане центар западног хришћанства.³⁸²

У реорганизацији моћи, како политичке тако и верске, у чему су значајну ако не и главну улогу одиграли су римски бискупи, за бога Митру више није било места. То помало изненађује, када се има у виду велика флексибилност и прилагодљивост која је била својствена митраистичком језику симбола и заједницама митраиста, као и њихова у суштини комформистичка природа и организациона структура која је подражавала основне римске друштвене

³⁸¹ Истраживањима овог митреја руководио је Michal Gawlikowski (Hawarti Preliminary Report, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 10 (1999), 197-204; Hawarte 1999, *Polish Archaeology in the Mediterranean* 11 (2000): 261-271; Un nouveau mithraeum récemment découvert à Huarté près d'Apamée, *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Comptes Rendus* (2000): 161-171; Le mithraeum de Haouarte (Apamène), *Topoi* 11/1 (2001) [2004]: 183-193.

³⁸² M. R. Salzman, The Christianization of sacred time and sacred space, у: *The Transformations of Urbs Roma in Late Antiquity* (ed. William V. Harris; *Journal of Roman Archaeology Supplementary Series* No. 33. Portsmouth, R.I.: JRA 1999), 123.

институције – *familia* и систем патроната, што су били предуслови да се митраизам прилагоди измењеном облику империјалних ставова према верским изразима у овом периоду. Такође, од IV века, међу поклоницима Митриног култа било је и неколико сенатора из веома угледних аристократских породица, а већина њих припадала је свештенству званичних римских култова.³⁸³

Изгледа да је постепена асимилација са ревитализованим друштвеним ткивом града Рима коме се хришћанство у потпуности прилагодило, окончала живот митраизма као једне другачије и специфичне религије. Немамо скоро никакве доказе, како за сам град Рим тако ни за Царство у целини који би указивали да је митраизам доживео насилни крај. То би могло имати нарочит значај за проучавање митраизма у IV веку, не само за научнике који се баве митраистичком религијом, већ и за проучавање религије у целини у контексту ширења хришћанства. Проучавање свих расположивих података о последњим данима митраизма могло би разјаснити одумирање нехришћанских култова у Римском Царству.³⁸⁴

Суштинска разлика између проучавања митраизма и проучавања многих других религија касне антике, а посебно раног хришћанства, јесте стање изворног материјала, тј. природа доказа којима располажемо за анализу различитих аспеката култа. Верски феномени касне антике често се анализирају у односу на хришћанство. У том контексту митраизам је неретко, бар пре друге половине двадесетог века, сагледаван као један од главних противника хришћанства. Такав став је пренаглашен тврдњом Ернеста Ренана „да је хришћанство било заустављено у свом расту неком смртоносном болешћу, свет би био митраистички“.³⁸⁵

Неоспоран је и несклад између митраизма и хришћанства када је у питању материјал који нам је доступан за анализе. Текстови, било да су у питању канонски текстови Новог завета, списи црквених отаца, или прилично обимна хришћанска преписка из прва три века нове ере, доминирају ранијим проучавањем раног хришћанства, док су хришћанска уметност, иконопис и

³⁸³ Griffith, *Mithraism*...

³⁸⁴ Nicholson 1995, 358-362, *passim*.

³⁸⁵ У оригиналу: “Si le christianisme eût été arrêté dans sa croissance par quelque maladie mortelle, le monde eût été mithriaste.” (E. Renan, *Marc-Aurele et la fin du monde antique*, Paris 1882, 579)

эпиграфија потиснути у други план и потцењени као докази. Сасвим супротно важи за проучавање историјског развоја митраистичког култа. Иако би се могло рећи да је митраизам савременик раног хришћанства, докази које су митраисти оставили сасвим су другачије природе и из много разлога имају везе како са претпостављеном култном праксом тако и са процесом њеног мењања. Рекли бисмо да највећа разлика постоји у генералном одсуству епистоларних референци самих иницијаната у односу на митраизам, као и у трајном губитку две до сада једине познате историје овог култа, радови Еуболоса и Паласа, које нам преноси Порфирије.³⁸⁶ За разлику од историјских извора који говоре о унутрашњим аспектима религије – догми, хијерархији и самоизображенију, други материјални докази - епиграфика, уметност и архитектура, који су у крајњој инстанци само камени фрагменти - говоре сасвим другачијим језиком.

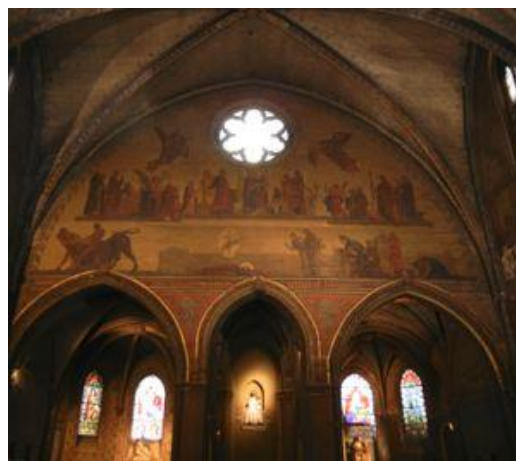
Овде ћемо направити мали екскурс, како бисмо истакли у први план једну паралелу између митраизма и хришћанства коју сматрамо значајном. Већ смо говорили о претварању митреја у хришћанске храмове. С тим у вези, поменули бисмо да се бик и пећина као теме јављају у храмовима посвећеним арханђелу Михаилу, који је након озваничења хришћанства постао светац-заштитник војника. Многе од њему посвећених цркава раније су биле митреји, као нпр. Света пећина на Monte Gargano у Апулији, обновљена 493. године. То нас наводи на размишљање о томе није ли се у овом случају Митрин култ трансформисао у поштовање једног раније непоштованог арханђела. Поменули бисмо, још, како се бик и крипта-пећина везују за хришћанског свеца Сатурнина (често означеног као *Sernin* или *Saturninus*; лат. *Saturninus*, окситан. *Sarnin*, франц. *Sernin*, каталан. *Sadurní*, галициј. *Sadurninho*, португал. *Saturnino*, *Sadurninho*, баскиј. *Satordi*, *Saturdi*, *Zernin* и шпан. *Saturnino*, *Serenín*, *Cernín*³⁸⁷) из Тулуза.

Предање каже да је 250. године, за казну што није хтео да принесе жртву паганским боговима, бик (фр. *taur*) вукао Сатурнина (касније је, модификацијом имена, постао *Saint-Sernin*), који се сматра првим бискупом Тулуза, улицама овог града и зауставио се на месту где је доцније подигнута црква (откривено је више суперпонованих базилика на овом месту). Ово место се, иначе, налази у *rue du Taur* („Улици бика“), која је била једна од главних улица римског Тулуза, а

³⁸⁶ Porphyry, *De abstinencia ab esu animalium*, 4.16. (преузето од J. Bjørnebye, *op. cit.*, 6, нап. 11)

³⁸⁷ Називи су преузети са: <http://en.wikipedia.org/wiki/Saturnin>.

водила је од Капитола до места где је доцније подигнута црква. Данашња црква - *Basilique Saint-Sernin*, тј. *Eglise Notre-Dame du Taur* подигнута је на месту пређашњих сакралних грађевина у XIV веку (сл. 34).³⁸⁸ У овом случају, митреј се сачувао као крипта испод цркве посвећене светитељу, а њено име *Notre-Dame du Taur* веома је индикативно и директно асоцира на Митру и његово светлиште.



Сл. 34. *Basilique Saint-Sernin*, Тулуз

Постоје и друге аналогije између митраизма и хришћанства. Једна од њих лежи у чињеници да су митреји првенствено били важни као места окупљања чланова заједнице, као простори у којима су припадници заједнице спроводили своје ритуале. Ту налазимо сличност са њима савременим ранохришћанским црквама у приватним кућама. Robin Jensen указала је на везу између хришћанских кућних цркава и римских трпезарија, како структуралну тако и културолошку.³⁸⁹ Заједнички култни оброк неоспорно је имао значајну улогу у митраизму, о чему сведоче митраистички прикази, литерарни извори и архитектура самих митреја, али далеко од тога да је функција трпезарије била једина улога ових простора. Митреји су били, како физички тако и метафорички, репродукција архетипске

³⁸⁸ <http://www.francetravelplanner.com/go/pyrenees/toulouse/see/taur.html>

³⁸⁹ Jensen 2004, 104-105.

персијске пећине у којој је Митра убио бика, па је и у многим митрејима плафон просторије, или најчешће само плафон култне нише, био урађен тако да изгледа као груби камен - као природна пећина. Поред тога што је симболизовао митску пећину, митреју се могу придодати и други аспекти, па га можемо посматрати, о чему смо већ говорили, као трпезарију у којој се заједница окупљала на заједнички ритуални обед, али га можемо сагледати и много шире, као позорницу за поновно извођење епске и ритуалне драме. Суштински, митреј би представљао слику космоса.

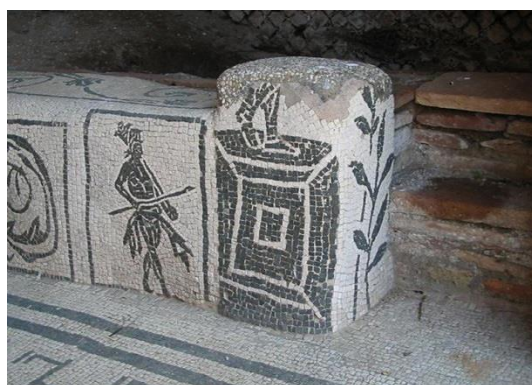
Судећи по изузетном украсу митраистичких светилишта, који обухвата и подне мозаике и фреске, многи митреји, бар они у централној Италији, били су сцена за представљање сложеног система астролошког симболизма, уз јасан астролошки карактер симболичке схеме саме иконе, што је пећину претварало у мапу космоса.³⁹⁰ Значајни примери су мозаици из митреја *Sette Sfere* и *Sette Porte* у Остији (сл. 35), али неки делови композиција насликаних у *Santa Prisca* митреју, при чему се сматра да је сваки од седам ступњева иницијације под утицајем и вођством једне планете, изгледа да такође потврђује те астролошке склоности припадника митраистичких заједница Рима и централне Италије.³⁹¹ Та мапа свемира могла би се сматрати представом самог космоса и сфером фиксних звезда кроз које је, према неоплатонистичкој философији, душа ушла у свет и из њега изашла, о чему сазнајемо од Порфирија.³⁹² Могли бисмо рећи како је митреј заправо слика света кроз који људи пролазе како би дошли до Бога, који је видљив у позадини.³⁹³

³⁹⁰ Bjørnebye, *op. cit.*, 24.

³⁹¹ Исто.

³⁹² Исто (аутор се позива на: Porphyry, *De antro. nymph.* 6 (translation from the Arethusa edition).

³⁹³ Clauss, *op. cit.*, 51.



сл. 35. Мозаици из митреја *Sette Sfere* (горе) и *Sette Porte* у Остији

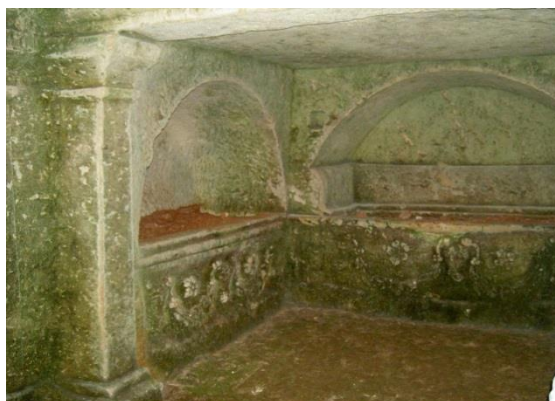
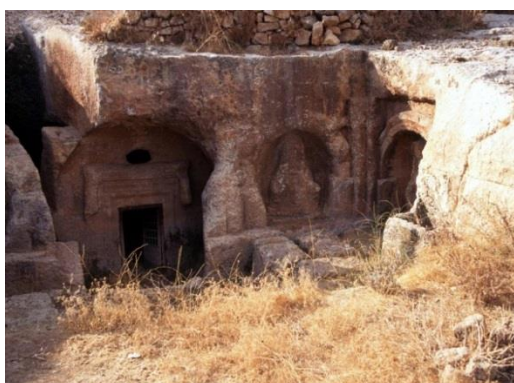
4. Јупитер Долихен

Следећи култ који је оставио дубљи траг у римској традиционалној религији јесте култ Јупитера Долихена. Материјални остаци везани за овај култ далеко су бројнији и омогућавају нам да сачинимо далеко јаснију слику овог божанства у поређењу са неким другима, рецимо са култом Изиде и Сераписа у његовом непатвореном облику. У западном делу Римске Империје откривен је велики број дедикација Јупитеру Долихену. У неким западним провинцијама, као што је *Germania Superior*, култ Јупитера Долихена стекао је већу популарност од других оријенталних култова, укључујући ту и култ бога Митре.³⁹⁴ Говорећи о Долихеновим споменицима на нашим просторима, не можемо а да не нагласимо чињеницу да је већина њих епиграфског карактера, док су фигуралне представе малобројне и већином лошег квалитета.

³⁹⁴ Nash-Williams 1952, No. 62, 77.

Име овог божанства, односно придев додат уз Јупитерово име, упућује нас на његово порекло, па бисмо постојбином Долихеновог култа могли сматрати северну Сирију. Јупитер Долихен је, заправо, локални бог Баал, а корене његовог култа треба тражити у далекој прошлости, у сиријској религији и традицији предримског периода. Долихенов култ и природа овог божанства сведоче о верском синкретизму, о упливу утицаја различитих древних оријенталних култова. Суштински, он је бог Неба/Небеса (и Сунца), али и Земље. У лику Јупитера Долихена обједињена су заправо сва древна блискоисточна небеска божанства. Временом су успостављене јаке везе између култа Јупитера Долихена и култа Изиде и Сераписа, Митре и *Sol Invictus*-а.

Јупитер Долихен се обично везује за град Долиху (његово име бисмо могли протумачити као „Јупитер из Долихе“) - данас Dülük у Турској, у Комагени - Gaziantep у данашњој Турској (сл.). Важно је указати на то да је ово подручје и данас изузетно богато гвозденом рудом. Значај ове области за експлоатацију руде гвожђа у античком периоду потврђује и епиграфска формула *ubi ferrum nascitur* односно *ubi ferrum exoritur*.³⁹⁵ Трагови металуршких активности потврђени су у самој Долихеји, али не би требало искључити ни висораван Анадолије, подручје такође богато рудом, као могућу постојбину Долихеновог култа.³⁹⁶



Сл. 36. Светилиште Јупитера Долихена (споља и изнутра), Долиха

³⁹⁵ V. P. Petrović 2004, 217 (аутор се, за формулу *ubi ferrum nascitur* позива на: P. Merlat, *Répertoire des monuments figurés du culte de Jupiter Dolichenus*, Paris 1951, No. 315: Nida; No. 170: Statio Vetoniana; No. 24: Apulum, а за формулу *ubi ferrum exoritur* на натпис No. 241: Roma).

³⁹⁶ Исто (аутор наводи и литературу која се бави постојбином култа Јупитера Долихена: F. Dörner, *Das Land ubi ferrum nascitur*, *Anzeiger der Akademie der Wissenschaften* 102, Wien 1965, 1-7; M. P. Speidel, *The Religion of Juppiter Dolichenus in the Roman Army*, *Études préliminaires aux religions orientales dans L'Empire Romain /EPRO/* 63, Leiden 1977, 45).

Када говоримо о вези металургије и култа Јупитера Долихена, не би требало да заборавимо да поменемо Касторе, божанске пратиоце и помоћнике потврђене у иконографији и у епиграфским споменицима Долихеновог култа.³⁹⁷ Кастори се, у виду две мушке фигуре, често појављују на споменицима Јупитеру Долихену. Они су јако значајни, јер дају једну нову димензију Долихеновој теологији, а то је постојаност и чврстина које они симболизују, а која се може повезати са обезбеђивањем стабилности слојева у рударским окнима рударима-поштоваоцима култа.³⁹⁸ Зато нимало не изненађује изузетно поштовање Јупитера Долихена и широка распрострањеност његовог култа у областима богатим рудама, *territoria metallorum*, као што је, рецимо, *Ferrariae Pannonicae*³⁹⁹, о чему сведоче епиграфске дедикације Јупитеру Долихену и тзв. долихенским Касторима. То су, у ствари Диоскури, Кастор и његов брат близанац, Полидеук (Полукс). Кастори се најчешће приказују наоружани копљима, са фригијском капом на глави, како воде коње. Исто тако, понекад су приказани потпуно статично, скоро каријатиде, односно – као стубови у људском облику. Вероватно да та статичност и стабилност коју стубови симболизују још више наглашава постојаност и стабилност самих Кастора, као „богова-стубова стабилности“, односно – њихову симболичку вредност две хемисфере небеске сфере.⁴⁰⁰ Присуство Кастора обезбеђује истовремено симболику времена и простора. Са своје стране, Јупитер Долихен је господар вечности и чувар космоса, због чега је и окружен одређеним симболима. Могли бисмо направити неке паралеле између Долихенове симболичке схеме и симболичке схеме везане за нека друга божанства, у истом концепту. У том контексту, Силван би симболизовао простор, док би Аполон и Дијана (Артемида) асоцирали на Сунце и Месец. Митра би, с друге стране, опет симболизовао простор који се протеже иза свемира (даље од простора обухваћеног свемиром).

³⁹⁷ V. P. Petrović, *op. cit.*, 218 (уз литературу наведену у нап. 10).

³⁹⁸ Исто (в. и нап. 11).

³⁹⁹ Исто (аутор се, у вези области *Ferrariae Pannonicae*, позива на: S. Dušanić, *The Miner's Cults in Illyricum. Historical Aspects*, PALLAS 50 (Mél. C. Domergue), Toulouse 1999, (129-139), 134 – пронашли смо овај чланак на интернету, на сајту www.fondazionecanussio.org/atti2003/dusanic.pdf, стр. 247-271).

⁴⁰⁰ Merlat 1947, 15-17. Оригинални термин, који је Merlat употребио да означи Касторе јесте *dieux-piliers stabilisateurs*.

Иконографија Јупитера Долихена и његови атрибути (лабрис, бик, муње) утемељени су на иконографским елементима везаним за божанства локалног пантеона: акадског Адада, арамејског Хадада, хуритског Тешуба, сумерског Ишкура. На рељефима и у скулптури, Јупитер Долихен је представљен као зрео мушкарац дуге браде, са фригијском капом на глави, како стоји на леђима бика, или – понекад – како се једном ногом ослања на бика. Овакав приказ генерално симболизује победу бога над силама природе.⁴⁰¹ Можемо, заправо, рећи да је Јупитер Долихен поштован најчешће као заштитник космоса, односно – чувар поретка у космосу. Ако бисмо представу Долихена на леђима бика желели детаљније да анализирамо, могли бисмо рећи да је бик повезан са Тархуном, али и са оцем Баала Хадада, Елом, који је нека врста семитског Крона, који се у угаритској митологији означава као „бик“.⁴⁰² Без обзира на приказ Јупитера Долихена на леђима бика, који би указивао на супериорност божанства, у овом приказу нема ниједног елемента који би представљао макар назнаку насиља над биком, у контексту тауроктоније, као што је то случај у средишњој сцени Митриног култа.

Долихен у десној руци држи двоструку секиру – *bipennis, labris*, а у левој руци држи сноп муња. Муње у руци су, с једне стране, симбол класичног Јупитера, док са друге асоцирају на хетитског бога олује. Долихен је одевен у одећу императора, најчешће са украшеним оклопом (*aegis*) и мачем о појасу. Испод ове типично римске одеће, Долихен често носи панталоне, које, као и фригијска капа, упућују на његово оријентално порекло.⁴⁰³ По узору на сиријску традицију, Јупитер Долихен се често приказује са својом паредром, својим комплементарним женским божанством, *Iuno Regina*, која је најчешће приказана такође у стојећем ставу, у дугој тоги, са огледалом у десној и скиптром у левој руци. Приказана је како стоји на леђима кошуте (сл. скулпторална група у бронзи, Kunsthistorisches Museum Wien, Schatzfund Mauer an der Url, 1937), што је положај паралелан положају њеног пара на леђима бика. Представе Јупитера Долихена и Јуноне Регине (Долихени) употпуњене су приказом два космичка божанства, Сола и Луне, који су обично представљени у горњим угловима сцене. Сол је

⁴⁰¹ Swoboda 1953, 100.

⁴⁰² <http://www.deomercurio.be/en/dolicheno.html>, 3.

⁴⁰³ Nash-Williams, *op. cit.*, 72.

представљен са зракастом круном, а Луна се препознаје по роговима полумесеца на глави. У центру, изнад Долихена и Јуноне Регине, најчешће је представљен орао, често у забату храма (едикуле) у коме је приказана целе сцена. То је „небески орао“, мотив који је уобичајен како у класичној тако и у блискоисточној иконографији. Јупитеров орао често је приказан са снопом муња у канцама. Због своје брзине, оштрог вида и суровости са којом се обрушава на плен, орао симболизује „небеске силе“.⁴⁰⁴ Такође, орао се може повезати и са обредом апотеозе (деификације), јер се дивинизована душа на његовим крилима уздиже у небеса.

Претпоставља се да су се поштоваоци култа Јупитера Долихена окупљали како би учествовали у читавом низу церемонија, које су се одвијале устаљеним редом, у складу са ступњевима иницијације у мистерије. Вероватно да су обреди везани за ниже или средње ступње иницијације укључивали симулацију борбе са змијом, богом подземног света, или неки други вид представљања те борбе, са несумњиво езотеричним значењем. Не можемо, међутим, поуздано рећи о каквом се непријатељу ради. И саме представе Јупитера Долихена јасно приказују бога наоружаног двоструком секиром и одевеног у оклоп, али нема никакве представе самог непријатеља или симбола који би на њега указивао. Зато претпостављамо да је „замишљени“ непријатељ зло само по себи, силе мрака и Подземља са којима се треба изборити како би се успоставио правилан космички поредак. Иницијанти у мистерије Јупитера Долихена могу бити упућени у тајне култа, тј. – сазнати божанску вољу путем прописаних радњи у оквиру религијских мистерија, али им бог може обзнанити своју вољу и у сновима. Постоји велики број натписа који сведоче о томе да је неки религијски поступак спроведен *ex uisu*⁴⁰⁵ (због визије) или *ex iussu dei* (по наређењу божанства).

Култ Јупитера Долихена био је хијерархијски организован, као што је то случај и са другим мистичним култовима (иницијацијама у мистерије). Могуће је идентификовати ступњеве иницијације, односно иницијаната, који су себе називали *fratres* (браћа), од највишег до најнижег: *notarius/scriba* (писар), *pater candidatorum* (отац кандидата), *patroni* и *sacerdotes* (патрони и свештеници),

⁴⁰⁴ Merlat, *op. cit.*, 1947, 19. Оригиналан термин, који је Merlat употребио, гласи *la puissance céleste*.

⁴⁰⁵ *ex uisu* = *ex visu*, прим. аутора

candidati (кандидати), *principes huius loci* (владари овог/тог места), *curator templi* (чувар храма), *lecticarii dei* (носачи (представа, ликова) бога) и *colitores* (обични верници).⁴⁰⁶ Такође је могуће да су неки од ових положаја били специјализована занимања (свештеници, чувар храма, носач (представа) божанства) пре него ступњеви иницијације.

Јупитеру Долихену подизана су светилишта карактеристичног архитектонског склопа, обично малих димензија, али са веома богато украшеном унутрашњошћу и бројним мобилијаром намењеним спровођењу култа. У унутрашњости Долихенових светилишта често су постојале посебне одаје – *triclinia* (трпезарије), у којима су верници могли да поделе заједничку гозбу са божанством. Мобилијар храмова укључивао је базене – неку врсту крстионица, понекад изворе воде (случајеви да су светилишта саграђена над природним изворима воде), звона или неку врсту гонгова и уљане лампе.⁴⁰⁷

На нашој територији поуздано је идентификовано једно Долихеново светилиште, у Брзој Паланци (римска *Egeta*)⁴⁰⁸, значајном војном логору на дунавском лимесу, који помиње још Kanitz.⁴⁰⁹ У вези са култом Јупитера Долихена и, нарочито, светилиштима и свештеницима овог божанства, значајан је један рад В. П. Петровића, који смо напред већ цитирали. Аутор се бави једним натписом на цилиндричном споменику од белог мермера, откривеном близу села Кличевац, недалеко од *Viminacium*-а. Натпис, уклесан у цилиндрични мермерни стуб висине 1, 50 m и ширине 0, 90 m, датован је у III век (не касније од средине III века), односно, у касно антонинијанско-северијанско раздобље. Као домовина дедиканта изричито се наводи провинција *Syria Coele*, за коју знамо да је основана у доба Септимија Севера (193-211), тачније 194. године, поделом Сирије на две провинције, *Syria Coele* на северу и *Syria Phoenice* на југу.⁴¹⁰ Година 194. била би, дакле, *terminus post quem* за датовање споменика из Кличевца. Дедикант овог

⁴⁰⁶ Nash-Williams, *op. cit.*, 76.

⁴⁰⁷ Исто.

⁴⁰⁸ Вучковић-Тодоровић 1966, 173-182. О епиграфском материјалу из овог светилишта: Petrović 1997, n. 220, 70-71; M. Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампани).

⁴⁰⁹ Kanitz, *Römische Studien in Serbien* 1892, 40.

⁴¹⁰ V. P. Petrović, *op. cit.*, 221 (са литературом у која се односи на оснивање ове провинције, датој у нап. 31).

натписа, *Aurelius Iulianus*⁴¹¹, био је свештеник Јупитера Долихена⁴¹², што би могло указивати на постојање Долихеновог светилишта у овој области.⁴¹³ У случају да нека будућа археолошка истраживања потврде ову претпоставку, наша сазнања о култу Јупитера Долихена на територији Горње Мезије била би значајно употпуњена, а светилишту у Брзој Паланци придодато још једно, у коме би се могли очекивати исто толико значајни покретни налази као они откривени у овом до сада једином документованом Долихеновом светилишту.

У Брзој Паланци је, још рекогносцирањима 1956. године, установљено постојање не једног већ два кастела, као и остаци цивилног насеља.⁴¹⁴ Заштитна археолошка ископавања обављена су у мају 1962. године.⁴¹⁵ Тим истраживањима откривени су остаци светилишта, грађевина овалног облика, оријентације С-Ј, са улазом на северној страни. Откопана је мала просторија зидана речним облацима и притесаним каменом, уз спорадичну појаву опека и тегула у зидовима. Унутрашњост просторије је била омалтерисана, а подница је била такође малтерна – супструкција од малтера и туцаника, изнад које је слој хидростатичног малтера. У централном делу ове просторије на поду је нађен већи камени блок, облика неправилног паралелоипеда, на чијој горњој страни су издубљена четири плића кружна отвора неједнаких пречника. На северној страни просторије откопана је глава Јупитера Долихена од белог мермера, а у шуту је нађено још неколико фрагмената скулптура и две оштећене мермерне базе – постаменти, профилисане са три стране. Власник земљишта на коме се грађевина налази дао је археолозима информацију да су те базе првобитно стајале у средишњем делу просторије. Сви покретни објекти су, након завршених ископавања, пренети у Музеј Крајине у Неготину, а грађевина је затрпана.⁴¹⁶

На овом месту начинићемо само кратак осврт на делове мермерних скулптура откривене у овом светилишту, јер ћемо о њима подробније писати у каталожном делу рада. Откривено је пет скулптура од белог мермера, једанаест

⁴¹¹ Име дедиканта јасно указује на то да је он, или можда већ његови родитељи, ослобођеник који је право римског грађанства стекао под Марком Аурелијем Антонином, познатијем као Каракала (211-217). Више о овоме: V. P. Petrović, *op. cit.*, 221.

⁴¹² Свештеници Јупитера Долихена помињу се на још неколико натписа у Горњој Мезији: V. P. Petrović, *op. cit.*, 221 (аутор наводи натписе објављене у *L'année épigraphique*: 1902, 69; 1933, 121).

⁴¹³ V. P. Petrović, *op. cit.*, 217-224 (в. нап. 291).

⁴¹⁴ Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 173.

⁴¹⁵ Исто (в. и нап. 3).

⁴¹⁶ Исто, стр. 173.

фрагмената скулптура од којих је делимично реконструисана мања скулптура бика и део једне рељефне плоче – вотивне иконе (састоји се од три фрагмента). Од пет скулптура од белог мермера, три су стајале на постаментима, у виду сокла. Можда би две горепоменуте мермерне базе биле намењене овим скулптурама, при чему једна недостаје. Ако је та претпоставка тачна, као и податак да су те две базе првобитно стајале у централном делу просторије, онда то значи да је овим скулптурама било намењено место у средишту светилишта. Такође, можемо претпоставити да трећа мермерна база није постојала, а да су две од укупно три овакве скулптуре, једна са посветом на грчком и друга на латинском језику, стајале у средишњем делу просторије. Ове две скулптуре су, осим тога, скоро истоветне висине, а анализом оба натписа установљено је да би их требало датovati у исто време – крај II и почетак III века.⁴¹⁷ Скулптура са грчким натписом, моделована у оријенталном маниру, приказује Јупитера Долихена како, размакнутих ногу, стоји на леђима бика, обучен у царско одело, огрнут дугим палудаментумом, са мачем о десном боку. У левој шапи држи сноп муња. Из натписа на соклу сазнајемо да је споменик подигао Кастор Квинтус господару Долихену.⁴¹⁸ Ове две скулптуре, као и трећа, анепиграфска (на постаменту без натписа), обрађене су у каталошком делу (в. поглавље II. 3. Инвентар светилишта).

Уз три наведене скулптуре на постаментима, у првопоменутих пет скулптура од белог мермера убраја се и скулпторална група, такође на постаменту, која приказује Јупитера Долихена на бику и Јуно Регину на кошути, као и глава Јупитера Долихена (такође обрађене у каталогу - в. поглавље II. 3. Инвентар светилишта).

Уз ових пет мермерних скулптура, поменули смо и једну фрагментовану вотивну икону од белог мермера, као и више делова (11) других скулптура (или скулпторалне групе/а). На сачуваном делу (састављеном из три пронађена фрагмента) вотивне иконе рељефно је представљена сцена тауроктоније, па је ван сваке сумње да је у питању посвета Митри. С тим у вези, морамо се запитати у ком контексту је вотив Митри присутан у Долихеновом светилишту. Одговор који нам се одмах намеће проистиче из онога што знамо о Митрином култу,

⁴¹⁷ Исто, 174, 175.

⁴¹⁸ Исто, 174.

односно његовој отворености према другим култовима и веровањима, о чему је раније већ било речи. Можемо, заправо, говорити о великој верској толеранцији, која је, можда, у извесној мери проистекла из великој броја додирних тачака између различитих оријенталних култова. У вези овог налаза, помињемо и мишљење Merlat-а у вези вотивног рељефа Митри откривеног у Долихеновом храму на Авентину. Овај научник сматра да се Митрин рељеф може датовати у касније време од самог долихенума, односно, чак на крај III века, у време када се јављају тенденције за синкретизмом Митриног и Долихеновог култа.⁴¹⁹ Такође, напомињемо како није редак случај да су митреји грађени у блиској вези са светилиштима Јупитера Долихена и обрнуто⁴²⁰, а натписи су се често истовремено обраћали *Sol Invictus*-у и сиријском божанству. Исто тако, Јуно Регина (Долихена) је понекад приказана са атрибутима карактеристичним за Изиду.⁴²¹ Merlat наводи неке споменике, првенствено натписе, из Рима, као и металну плочу из Heddernheim-а као доказе о верском синкретизму, постигнутом прикључењем популарних божанстава Сераписа и Изиде Долихеновом култу.⁴²² Према овом аутору, Сунце и Месец представљају „вечност“. Могли би, можда, размотрити и могућност да они симболизују „дуготрајност“, која би се односила на време које се може мерити данима и Сунчевим годинама, као и Месечевим менама, а не „вечност“ као транседентно време.

У самој Долихеји откривена су два митреја, а и митреј у *Carnuntum*-у⁴²³, на рајнском лимесу, саграђен је у непосредној близини Долихеновог светилишта из истог времена (II – III век). У *Carnuntum*-у је начињен корак даље, јер су вотиви Јупитеру Долихену нађени у митреју, али су исто тако и посвете Митри откривене у Долихеновом светилишту.⁴²⁴ Желели бисмо да додамо како није неуобичајено да су друга оријентална божанства присутна у оквиру култа Јупитера Долихена.

⁴¹⁹ Merlat, *op. cit.*, 169.

⁴²⁰ Nash-Williams, *op. cit.*, 76.

⁴²¹ Одличан пример такве иконографије јесте *Heddernheim* плоча – метална троугаона плоча – карактеристичан вотив Долихену, откривена у *Heddernheim*-у, која се чува у *Römermuseum Osterburken*. Овде је Јунона представљена као Изиде, са оглављем и систрумом карактеристичним за Изиду.

⁴²² Merlat, *op. cit.*, 1947, 10-31.

⁴²³ M. Clauss, *op. cit.*, 44.

⁴²⁴ Исто.

Могли бисмо, чак, да кажемо, како је постојала чак и извесна тежња да се други култови ослабе тако што би се апсорбовали њихови богови.⁴²⁵

Осим налаза мермерних скулптура и вотивног рељефа (иконе), у светлишту Јупитера Долихена у Брзој Паланци било је и металних налаза: бронзана *tabulla ansata*, бронзани држач троугаоне плочице, два бронзана орла, бронзани жижак, гвоздени кључ-прстен и укупно тринаест примерака новца (12 бронзаних Гетиних новчића и један Елагабалов сребрни денар). Овим налазима посветићемо на овом месту нешто више пажње, с обзиром да они нису обрађени у каталогу.

Делимично оштећена *tabulla ansata* од бронзаног лима (сл. 36) израђена је техником искуцавања. Натпис, који је Јупитеру Долихену посветила Прва критска кохорта (*Cohors I Cretum*), изведен је искуцаним тачкама, а и цела *tabulla ansata* оивичена је искуцаним тачкама.



Сл. 37. Бронзана *tabulla ansata* из светилишта Јупитера Долихена у Брзој Паланци

Ова кохорта није непозната⁴²⁶, а њено присуство на нашој територији потврђено је и ранијим налазима, од којих је први - један натпис на тегули, са територије Паноније⁴²⁷, а други део надгробног споменика из Наиса, подигнут ветерану кохорте *I Cretum*.⁴²⁸ Ти ранији налази улазе у временски оквир крај I – почетак друге половине II века, док би се налаз из Брзе Паланке могао датovati на

⁴²⁵ P. Merlat, *op. cit.*, 1947, 10-31.

⁴²⁶ CIL XVI, 39 и 46; CIL III, 1702, 2.

⁴²⁷ Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 176 (са литературом наведеном у нап. 8).

⁴²⁸ Dušanić- Petrović 1963, sv. 2, 365; Петровић 1966, 248-249.

сам крај II - у почетак III века, у време кратке Гетине владавине (198 – 212).⁴²⁹ То је доказ да је ова кохорта, која је учествовала у изградњи Трајановог моста и утврђења *Drobeta*⁴³⁰, почетком III столећа још била присутна на овом делу дунавског лимеса.

Бронзани држач троугаоне плочице (можда и од племенитог метала – сребра?) има змије као конструктивне елементе. То се потпуно уклапа у сиријску религијску схему, јер је змија симбол сунца и везује се за разне Баале. Троугаоне плочице, често од племенитих материјала, везане су управо за култ Јупитера Долихена⁴³¹, а стајале су у светилишту поред рељефа и статуа, или су ношене као *signum* приликом обредних светковина.

Два бронзана орла највероватније су биле део неке бронзане скулптуре/скулпторалне групе, можда скулпторалне групе која је приказивала Јупитера Долихена на бику и Јуно Регину на кошути. Орао је, у сваком случају, небески симбол Јупитера Долихена⁴³², о чему је већ било говора.

Бронзани жижак, оштећеног диска, припада типу жижака који се појављују крајем I – почетком II века. Улогу жишка – светиљке није потребно посебно објашњавати, а о уљаним светиљкама као мобилијару Долихенових светилишта већ је било речи.

Напокон, остаје налаз новца, на првом месту дванаест примерака Гетиног новца, истог типа. Тачније, на основу натписа на аверсу, јасно је да се међу ових дванаест примерака јављају три варијанте истог типа новца, који је кован у граду Миласи у Карији.⁴³³ Овај податак, као и раније поменут латински натпис са сокла споменика Долихенове статуе у коме се помиње име, тј. придев *Isauricus*, који одређује порекло дедиканта *Pompeius*-а, односно, указује на далеку Исаурију на југу М. Азије као постојбину овог романизованог дародавца, говоре у прилог интензивне комуникације између јако удаљених области. На реверсу овог новца представљен је Зевс Ламбрадеус, испред храма, у облику култне фигуре – мумије. У десној руци држи лабрис, а у левој сноп муња.⁴³⁴ Напоследку, ту је још сребрни

⁴²⁹ Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 177.

⁴³⁰ Tudor, *Oltenia Romana*, Bucuresti 1958, 272.

⁴³¹ Will, *op. cit.*, 37.

⁴³² Merlat, *op. cit.*, 220 и даље.

⁴³³ Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 178.

⁴³⁴ Исто, 177 (са литературом у којој је обрађен новац овог типа).

денар Елагабала (218 – 222), који би заправо представљао *terminus ante quem non* за датовање светилишта у Брзој Паланци. На реверсу овог новчића представљен је Елагабал, са патером и гранчицом у рукама, а лево од њега је жртвеник. Ова представа, као и натпис INVICTVS SACERDOS AVG, недвосмислено казују да је цар представљен као свештеник (Непобедиви свештеник Аугустус).

Желели бисмо да укажемо на још један занимљив податак везан за Долихеново светилиште у Брзој Паланци, а то је паралелна употреба грчког и латинског као литургијски језика, о чему сведоче налази два натписа на латинском и једног на грчком језику. Тај податак указује на потребу да се ревидирају мишљења да је литургијски језик свих нероманских култова углавном грчки.⁴³⁵

Светилиште Јупитера Долихена у Брзој Паланци спада у мања светилишта овог божанства, а његов план одступа од уобичајене правоугаоне форме. Величина овог светилишта његова основа која се разликује од уобичајених, могу га определити пре као *sacrarium* а не *templum*, односно светилиште пре него храм. Већ смо поменули да је светилиште у Брзој Паланци једино поуздано потврђено Долихеново на територији Србије. Било би, међутим, како на основу широке распрострањености Долихеновог култа на нашој територији тако и на основу бројних налаза споменика овом божанству који се могу поставити у контекст светилишта, сасвим основано претпоставити постојање бројних храмова, који би се могли открити археолошким истраживањима.⁴³⁶ Већ смо поменули могућност постојања Долихеновог светилишта у Кличевцу, а у даљем тексту биће речи о споменику из Сланкамена (*Acumincum*) и могућем Долихеновом храму, као и о могућности постојања светилишта у Равни (*Timacum Minus*) код Књажевца. У вези хипотетичног светилишта Јупитера Долихена у Равни, напомињемо да је у I веку *cohors I Thracum Syriaca* (прва кохорта Трачана из Сирије) била смештена у овдашњем војном логору *Timacum Minus*⁴³⁷, као и да је овде откривена скулптура која приказује Јупитера Долихена на лежима бика, без натписа⁴³⁸.

⁴³⁵ Cumont 1949, 260.

⁴³⁶ Merlat, *op. cit.*, 129 и даље.

⁴³⁷ Petrović, *IMS* vol. III-2, 32; Петровић - Јовановић 1995, 18.

⁴³⁸ Вулић 1941-1948, 93, бр. 201.

Споменици посвећени Јупитеру Долихену са територије некадашње Југославије могу се везати за седишта већих војних јединица, односно војне логоре.⁴³⁹ У Горњој Мезији, споменици Долихену налажени су већином на простору дунавског лимеса, где су биле стациониране легије *VII Claudia* и *IV Flavia*.⁴⁴⁰ На основу повезаности споменика Долихену и војних логора, могло би се рећи да се ради о оријенталном војничком божанству, али би у том контексту заправо требало посматрати романизовану варијанту Јупитера Долихена, која је у крајњој инстанци поистовећена са Јупитером и ушла у римски пантеон као *Iuppiter Optimus Maximus Dolichenus*.⁴⁴¹ Такође, на територији провинције Горње Паноније паралелно су поштовани култови Јупитера Долихена, Јупитера Депулсора и Јупитера Дефенсора, као три војничка божанства из круга *dii militares*, а током III века, у време општег верског синкретизма, дошло је и до сажимања атрибута и функција више божанстава у обличју једног бога, који је био доминантан међу њима.⁴⁴² Рекли бисмо да је, када су у питању три поменута „војничка божанства“, Јупитер Долихен однео превагу над остала два.

Без обзира на велику популарност Долихеновог култа међу војницима пореклом са Оријента, отишли бисмо у сасвим погрешном смеру ако би војнике сматрали једином социјалном групом која је ширила култ овог божанства. Јупитера Долихена су ништа мање поштовали и његов култ ширили и трговци, занатлије и рудари пореклом са Оријента, о чему је већ било речи.

Када посматрамо настанак, ширење и нестанак култа Јупитера Долихена на територији данашње Србије, оно што одмах уочавамо јесте да он на територији Горње Мезије већ другом половином III века као да јењава.⁴⁴³ У целини гледано, на нашој територији, почев од друге половине III столећа, јавља се све мање натписа, а та појава поклапа се са процесом христијанизације. Могуће је, међутим, да је било следбеника Долихеновог култа и после северијанског периода, као и да се овај култ сачувао, у свом изворном облику, посебно у неким затворенијим и специфичним заједницама као што су биле оне у рударским

⁴³⁹ Цермановић-Кузмановић, Срејовић, *op. cit.* 1992, [стр](#)

⁴⁴⁰ V. P. Petrović, *op. cit.*, 219.

⁴⁴¹ в.: Зотовић 1967, 37-43.

⁴⁴² Зотовић 1967, 39-40.

⁴⁴³ V. P. Petrović, *op. cit.*, 218.

подручјима.⁴⁴⁴ Докази о томе постоје у Далмацији, на налазишту Мајданиште у долини Јапре.⁴⁴⁵ Познато је да су насеља у сливовима Јапре и Сане, у близини граничног подручја провинција Далмације и Паноније, у античко доба представљала темељ економског развоја целог овог подручја, због бројних рудника гвожђа крај којих су настала.⁴⁴⁶ Експлоатација гвоздене руде била је од огромног значаја у производњи оружја које је користила војска, стационирана у релативно блиским логорима, како би обезбеђивала дунавски лимес. Из Масловара на Јапри потиче votivни натпис посвећен Јупитеру Долихену и Касторима (о чему смо већ говорили), чији је дедикант марко Аурелије Флавије, *sacerdot* Јупитера Долихена. Податак да је дедикант овог натписа био Долихенов свештеник говори о томе да је култ Јупитера Долихена био организован, односно да је имао већи број следбеника међу становништвом које се у овом крају бавило рударством.⁴⁴⁷

Својим изузетним иконографским садржајем, међу споменицима овом божанству са територије данашње Србије, издваја се споменик од белог мермера из Сланкамена – римског *Acumincum*-а (сл. 38), откривен још средином XIX века, који се чува у *Kunsthistorisches Museum* у Бечу (инв. бр. I 100). Споменик је највероватније настао у првим деценијама III века.⁴⁴⁸ Сланкаменски споменик Долихену изузетно је присутан у радовима археолога и епиграфичара, а доживео је бројне интерпретације током целог једног столећа, употпуњаване новим историјским, епиграфским и религијским тумачењима.⁴⁴⁹ На овом месту посветићемо пажњу раду Љубице Зотовић, која је многа претходна тумачења

⁴⁴⁴ Исто, 219.

⁴⁴⁵ Исто (аутор се позива на: J. Medini, *Le culte de Jupiter Dolichenus dans le province romaine de Dalmatie* /текст на хрватском, са резимеом на француском/, *Godišnjak Centra za balkanološka ispitivanja*, Sarajevo 1982, 53-90).

⁴⁴⁶ Sanader 1996, 124.

⁴⁴⁷ Sanader, *op. cit.*, 126 (ауторка се позива на: V. Paškvalin, *Dolihen i panonsko božanstvo Sedat, Glasnik Zemaljskog muzeja u Sarajevu XXV*, Sarajevo 1970, 19-28) .

⁴⁴⁸ У прилог оваквом датовању говори епиграфски део споменика – посвета на бази споменика. Такво датовање одговарало би мишљењу Тудора да је култ бога Турмасгада продро на територију Царства тек у III веку - D. Tudor, *Jupiter Turmasgadis à Romula, Dacia XI-XII* (1945-1947), 272.

⁴⁴⁹ Наводимо само део литературе о овом споменику: *Corpus Inscriptionum Latinarum* (у даљем тексту CIL) III, 03253; M. Hörig – E. Schwertheim, *Corpus Cultus Iovis Dolicheni* (у даљем тексту CCID), Leiden 1987, 2207; R. Noll, *Die griechischen und lateinischen Inschriften der Wiener Antikensammlung*, *Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog der Antikensammlung III*, 2. Aufl. 1986, Nr. 411; L. Nagy, *Les symboles astraux sur les monuments funéraires de la population indigène de la Pannonie, Laureae Aquincenses II, Dissertationes Pannonicae Ser.II*, Nr. 11 1941, 232-243, Taf. XLVIII-LV; M. Nagy, *Die nordpannonische Gruppe der mit sog. Astralsymbolen verzierten Grabsteine*, *Communicationes Archaeologicae Hungariae*, 1988.

употпунила новим садржајима, захваљујући у то време новим археолошким подацима.⁴⁵⁰



Сл. 38. Споменик Јупитеру Долихену из Сланкамена, *Kunsthistorisches Museum*,
Беч

Споменик из Сланкамена, укупне висине 0,90 m, састоји се од базе-постаментa у виду квадера, на којој је представљена фигура Јупитера Долихена који стоји на бику. Божанство је представљено фронтално, док је фигура бика окренута у десно. Бог на глави има фригијску капу, одевен је у царску одећу, у

⁴⁵⁰ Зотовић 1974, 59-65.

оклопу је, огрнут палудаментумом, преко левог рамена ка десном богу пребачен је ремен са кога полази дршка мача (мач је обијен). Грудни део оклопа украшен је рељефно изведеним, фронталним приказом орла раширених крила, главе окренуте у леву страну. Од десне руке божанства очуван је само фрагмент, али он јасно показује да је била приказана подигнута и савијена у лакту. У тој руци држао је лабрис, чији је очувани део ослоњен на фригијску капу. Лева рука је такође савијена у лакту и ослоњена на подупирач. Шака леве руке стиснута је у песницу, у којој се налазила муња, која недостаје. Ноге бика су обијене, али се на основу целокупног положаја његовог тела може закључити да су предња лева и обе задње ноге биле ослоњене о тло, док је копито предње десне ноге почивало на глави овна. Бик се трбухом ослања на профилисани олтар, на чијој фронталној страни је приказан орао⁴⁵¹. Олтар у овој композицији има и конструктивну улогу подупирача представљених фигура. Споменик из Сланкамена са задње стране има још један подупирач, у виду стабла дрвета чије се гране назиру иза фигуре божанства. Орао се и трећи пут јавља између рогова бика, представљен полураширених крила. Глава орла недостаје. На целом споменику приметне су реставраторске интервенције, нарочито на ногама божанства и на подупирачу.⁴⁵²

На предњој страни базе сланкаменског споменика урезана је посвета: I(ovi) O(ptimo) M(aximo) Dol(icheno) / Aurelii Sabianianus et Ma/ximus et Apollinarius sacc(erdotes) / vot(um) I(aeti) I(ibentes) pos(uerunt). Натпис нам казује да су овај споменик као завет подигла тројица свештеника, чије је заједничко гентилно име *Aurelius*. То што су свештеници дедиканти споменика изузетно је занимљиво у контексту даљих разматрања.⁴⁵³ Ми бисмо посебно указали на њихов заједнички гентилициј, који би по нашем мишљењу указивао на очигледну припадност дедиканата свештеничкој породици.

Када се осврнемо на скулпторалну групу на сланкаменском споменику, уочавамо да на њој упоредо егзистирају два различита стилска обрасца. Представа Јупитера Долихена је, наиме, скоро у потпуности романизована, али су, истовремено, у скулпторалну групу вешто уклопљени неки иконографски

⁴⁵¹ Зотовић, *op. cit.* 1974, 59. Ауторка се у нап. 3 позива на: P. Merlat, *Répertoire des monuments figurés du culte de Jupiter Dolichenus...*, 1951, 57, нап. 6, у којој овај аутор каже да се на фотографији коју је он имао није јасно видела представа орла на олтару-подупирачу.

⁴⁵² Зотовић, *op. cit.* 1974, 59 (ауторка се и овде позива на примедбу P. Merlat-a).

⁴⁵³ Исто, 60.

елементи који су недвосмислена реминисценција на стара оријентална веровања и на прототип из кога је настао лик бога Хада, претеча Јупитера Долихена, који је заправо његова романизована варијанта.⁴⁵⁴ Романизација Јупитера Долихена најприсутнија је у његовој императорској одежди са јаким војним предзнаком, као и фронтални положај главе божанства. Фригијска капа на глави бога такође је израз романизације првобитног иконографског модела сиријског Баала, односно свих његових локалних хипостаза, због чега Љ. Зотовић користи термин „сиријски бали“.⁴⁵⁵ Фригијску капу би, наиме, требало сагледати из угла из кога су је сагледавали Римљани, односно само као ознаку порекла романизованог оријенталног божанства. Узевши у обзир, дакле, положај главе сланкаменског Јупитера Долихена, фригијску капу на његовој глави и његову римску одећу, можемо рећи да овај споменик није настао под директним утицајем старих источњачких традиција. Ради се, заправо, о једном новом иконографском типу, насталом из симбиозе романизоване оријенталне религије и римске уметности, који је послужио као образац и у изради сланкаменског споменика. Јупитер Долихен је овде схваћен и приказан као војничко божанство – из круга *dii militares*, а фригијска капа била би једини сведок његовог оријенталног порекла. Свештеници – дедиканти споменика су се, с друге стране, потрудили да додају овој романизованој представи Јупитера Долихена што више елемената који би указивали на његов оријентални праузор. Зато је ту чак три пута поновљен приказ орла и веза орао – бик – ован.⁴⁵⁶ Нога бика ослоњена на овнујску главу представља иконографски елеменат чија симболика захтева врло озбиљну анализу у оквиру иконографије Јупитера Долихена. Корелација бик – ован – Јупитер Долихен веома је сложена и изналажењу њиховог узајамног односа треба приступити крајње обазриво. Р. Merlat је такође указао на ову сложену симболику⁴⁵⁷, предложивши да се решење потражи поређењем са споменицима на којима је приказан орао на глави неког цервида или овна. Полазећи од тога, овај научник износи хипотезу да би орла могли схватити као симбол врховног мушког божанства, пре небеског него соларног карактера. Бик је прва животиња Јупитера

⁴⁵⁴ Исто.

⁴⁵⁵ Исто, уз додатне опсервације у нап. 4.

⁴⁵⁶ Зотовић, *op. cit.* 1974, 60.

⁴⁵⁷ Merlat, *op. cit.*, 57-58.

Долихена, па би представу бика требало посматрати као скуп свега што се на ово божанство односи. Исто тако, могли би га посматрати и као заштитника овог бога. Када су у питању ован или цервид, Merlat сматра да их треба сагледавати као атрибуте мајке богиње, познате као *ποτνια Θηρών*.⁴⁵⁸ Овакво тумачење указивало би на то да је путем симбола успостављена веза између врховног бога и његовог женског пара.

Љ. Зотовић, међутим, дубље анализира симболику представљених животињских фигура, из чега извлачи закључке који не иду у прилог оваквом тумачењу Merlat-а. Наиме, ако у орлу видимо симбол врховног мушког божанства, а у глави овна/овце његову паредру, место Јупитера Долихена у оваквом тријади, где је врховни божански пар назначен само симболима, тешко је одредити. Ауторка указује на то да у Merlat-овом тумачењу орла као симболичне представе Јупитера Долихена и главе овна/овце као симбола Јуноне Долихејске не изгледа превише убедљиво да би Долихен био представљен у свом антропоморфном облику, док би његова паредра била назначена зооморфним симболима. Даље, она указује на то да је овакво тумачење још неуверљивије ако је позната чињеница да је лик Јуноне Долихеје био веома добро познат и до најситнијих детаља разрађен у долихенској иконографији.⁴⁵⁹ Ауторка, зато, сугерира да би требало другачије протумачити симболику сланкаменског споменика, односно приказ орла између рогова бика и главу овна испод биковог копита. Као једну од могућности за другачију интерпретацију ових симбола, Зотовић предлаже поређење са оним споменицима на које је сам Merlat указао као на могуће аналогије.⁴⁶⁰ Она наглашава како би прво требало подробно анализирати и рашчланити триплифицирану представу орла. С тим у вези, наводи мишљење двојице научника⁴⁶¹ да су приказ орла на оклопу Јупитера Долихена и онај на олтару-подупирачу несумњива алузија на карактер Јупитера Долихена као изразито римског божанства. Такође, наводи и мишљење Р. Merlat-а да је представа орла на жртвенику изразито римског карактера, па би он означавао атрибут врховног бога Јупитера исто толико колико и атрибут самог Јупитера

⁴⁵⁸ Зотовић, *op. cit.* 1974, 61 (са литературом наведеном у нап. 10).

⁴⁵⁹ Исто, 61.

⁴⁶⁰ Исто (в. и нап. 12).

⁴⁶¹ Courcelle – Seneuil 1910, 125.

Долихена.⁴⁶² Љ. Зотовић сматра како би представу орла на жртвенику и представу орла на оклопу требало посматрати у вези са трећом представом орла, између рогова бика. Чак трипут поновљена представа орла могла би указивати на намерно инсистирање дедиканата на симболу који представља спону између старих локалних приказа Тешуба, хуритског врховног божанства, бога висина, грмљавине и плодносних бујица са плъусковима, пореклом из области језера Ван, или његовог пандана, сиријског Хадада⁴⁶³ са древним зоолатријским божанством висина. Тешуб је био моћно божанство, заједно са својом женом и сином. Често је приказиван као старији мушкарац дуге браде, са фригијском капом на глави, одевен у тунику (баш као и Јупитер Долихен), са троструком муњом и троструким сечивом у рукама. У вези са троструким лабрисом, који је на неким споменицима приказан као један од Долихенових атрибута, направимо на овом месту једну малу дигресију. Из тзв. Великог тумула (*Μεγάλη Τούμπα*) у Вергини⁴⁶⁴ потиче један занимљив налаз – велика гвоздена игла (укосница) у облику троструког лабриса. Зашто помињемо троструки лабрис из гробнице македонских краљева? Желели бисмо да повучемо паралелу између несумњиво најчувенијег од њих, Александра Великог, који је послужио као узор великом броју римских царева за истицање сопствене моћи и врлине, и Јупитера Долихена, чији је култ имао велики значај, нарочито за династију Севера.⁴⁶⁵ С тим у вези, желели бисмо да подвучемо значај теме лова, нарочито царски лов, омиљену тему римских царева, за коју је као узор послужио краљевски лов (ова тема присутна је и у гробници у Вергини) – посебно лов Александра Македонског, који има призив божанског.

⁴⁶² Зотовић, *op. cit.* 1974, 61 (в. и нап. 14).

⁴⁶³ Contenau 1927, 289-290.

⁴⁶⁴ Манолис Андроникос, који је 60-их година прошлог века руководио обновљеним археолошким ископавањима у Вергини (Прва рекогносцирања и истраживања вештачких брежуљака у Вергини почела су још 1850. године, а археолошка истраживања већег обима 1861. године, под руководством француског археолога Леона Езеја и патронатом Наполеона III. Тим ископавањима, код залива Палатица су пронађени остаци краљевске палате Антигона III (263-221. год. п. н. е.). Солунски универзитет је обновио ископавања 1937. године и тада су откривени и други делови палате. Та ископавања, обустављена 1940. године због италијанске окупације, настављена су 60-их година прошлог века, под руководством Манолиса Андроникоса), сматрао је да је велики тумул (*Μεγάλη Τούμπα*) маузолеј македонских краљева. Он је био уверен да је открио гробницу Филипа II Македонског (1977. год.), као и гробницу Александра IV, сина Александра Великог и Роксане. То мишљење дели и велики број других археолога. /подаци о Вергини преузети су са сајта <http://sr.wikipedia.org/sr/>

⁴⁶⁵ О овој вези писао је проф. А. Јовановић, о чему ће бити речи у даљем тексту.

Побројаним култовима, Љ. Зотовић придружује и Турмасгада, чији сви малобројни споменици потичу из времена римског Царства. Ти споменици су, на основу својих иконографских карактеристика, свакако продукт римске религије, али су зато зачеци Турмасгадовог култа савремени култовима најстаријих сиријског Баала.⁴⁶⁶ Зотовић издваја култ Турмасгада као најзанимљивији, стављајући у други план Хадада и оријенталну иконографску представу Хадада који стоји на бику са снопом муња у руци, из које је настао касније романизовани облик Јупитера Долихена. Разлог њеног опредељења за овај култ јесте његова оригиналност, тј. чињеница да је он једини у свом нептвореном облику пренет из Сирије у европске области Царства. Такође, то је у исти мах једини источњачки култ чију иконографију је формирала римска религијска уметност, али без додавања елемената који би представљали и наговештај романизовања изворних Турмасгадових симбола. Истовремено, он је једино оријентално божанство уведено у римски пантеон искључиво илустрацијом његових зооморфних симбола. С тим у вези, изузетно је важно то што је иконографија овог култа заснована на золатријским веровањима, иако се обликовала у време сасвим оформљених антропоморфних религија.⁴⁶⁷

Љ. Зотовић даље разматра ликовне представе Турмасгадовог култа, указујући на то да оне представљају илустрацију једног древног мита у коме бог са висина у облику потчињава четвороножне животиње на земљи. Животиње нису увек исте, некада је то бик, некада јелен, понекад коњ, али је божанство увек представљено као орао. Војници, трговци и робови са Оријента пренели су мит на Запад, где је он добио свој ликовни израз – прабожанство висина поштовано у Сирији накнадно је стекло своју иконографију и почело да се приказује у лику орла. Од тог прабожанства доцније је настала антропоморфна представа Хадада, која је често употпуњавана орлом. Хададова романизована варијанта је Јупитер Долихен, такође понекад допуњен орлом, али је положај орла на Долихеновим споменицима такав да указује како је романизацијом иконографске представе Јупитера Долихена скоро сасвим нестало изворно значење орла као симбола. То је разлог што неки аутори орла на Долихеновим споменицима директно повезују са

⁴⁶⁶ Зотовић, *op. cit.* 1974, 61.

⁴⁶⁷ Исто, 62.

Јупитером и узимају га као необориви доказ романизације Долихена и његовог поистовећивања са врховним римским божанством.⁴⁶⁸

Поуздано опредељених представа Турмасгада има веома мало, а на њима је представљен орао раширених крила, са роговима или телом неке четвороножне животиње у канцама. Зато би директне аналогије за Долихенов споменик из Сланкамена, на коме орао канцама обухвата рогове бика, требало потражити међу римским интерпретацијама Турмасгадовог култа.⁴⁶⁹ Споменици овог култа из Дакије, који су по мишљењу О. Флоса донети директно из М. Азије⁴⁷⁰, говорили би у прилог томе да су неки елементи тог култа присутни и на сланкаменском споменику. У потпуности смо сагласни са мишљењем Љ. Зотовић да потенцирано понављање представе орла и постављање једног од три представљена орла баш на рогове бика, изражава жељу дедиканата или можда и самог уметника да нагласи сиријско порекло Долихена. То је потпуно логично објашњење чињенице да се у склопу потпуно романизоване иконографске представе Долихена појављују елементи једног древног веровања.⁴⁷¹ У прилог таквом тумачењу присуства симбола једног древног култа на споменику потпуно романизованог ликовног израза, Љ. Зотовић додаје и приказ овнујске главе на коју бик ставља предњу десну ногу, правећи паралелу са неким кападокијским споменицима сличне садржине на којима је често приказан орао на глави овна.⁴⁷² Свакако да идеја није промењена тиме што је на сланкаменском споменику приказан бик а не орао, јер се и у овом случају несумњиво ради о присуству елемената једне древне религије на споменицима новијег датума, односно на романизованим споменицима оригиналног култа. То што њихов положај на споменику или неке карактеристике тих елемената нису више исти као на оригиналу, можда је последица неупућености уметника у оригиналну религијску концепцију и, самим тим, погрешна интерпретација услед непознавања и неразумевања. Исто тако, временом је могло доћи и до модификације изворних религиозних схватања. Било како било, орао на сланкаменском споменику надвисује бика и овна већ

⁴⁶⁸ Исто.

⁴⁶⁹ Исто, 63 (детаљније у нап. 27).

⁴⁷⁰ Флоса 1953, 772.

⁴⁷¹ Зотовић, *op. cit.* 1974, 63.

⁴⁷² Исто (ауторка се, нап. 30, позива на: F. Cumont, *Le sacrifice de faun a pedachtoe, Byzantion* VI, 2 (1931), 528.

потчињеног бика, те је он несумњиво симбол врховног божанства, можда и сам Турмасгад. Тумачење Љ. Зотовић Турмасгадовог симболичног присуства на споменику Јупитеру Долихену из Сланкамена такође нам се чини логичним. Наиме, она указује на чињеницу да у време позног Царства настаје тенденција да се сузи круг богова признатих од стране државе. Зато и долази до проширења функција божанстава која су сачувала место у том сажимању и појаве да им се додају различити атрибути. Управо као последицу те појаве, она објашњава иконографска решења сланкаменског споменика. Пошто Турмасгад, или Хадад, није обезбедио место у суженом кругу божанстава римског пантеона, неки његови атрибути и карактеристике пренети су на његовог романизованог наследника Јупитера Долихена.⁴⁷³

Са територије провинције *Moesia Superior* (Горња Мезија) значајна је једна фрагментована мермерна скулптура из Равне код Књажевца (*Timacum Minus*). То је статуа бика на чијим леђима се виде стопе Јупитера Долихена. Никола Вулић је забележио услове налаза, између осталог како је ова скулптура нађена у остацима римског храма.⁴⁷⁴ Из те забелешке би могли закључити да је у Равни постојао храм посвећен Јупитеру Долихену, али изузетно богата епиграфска грађа са ово налазишта не пружа никакву потврду о постојању овог култа. С друге стране, неоспорно присуство великог броја натписа посвећених династији Севера, која је фаворизовала ово божанство, требало би да остави простор и за ту могућност.⁴⁷⁵

Ако се на овом месту вратимо раније поменутој глави Сераписа или Јупитера Долихена, како је предложио А. Јовановић⁴⁷⁶, како бисмо је сагледали заједно са статуом бика на чијим су леђима стопе Јупитера Долихена, сугестија проф. Јовановића да би се могло радити о деловима истог сакралног амбијента у коме је наглашен империјални програм династије Севера⁴⁷⁷ чини нам се сасвим

⁴⁷³ Исто.

⁴⁷⁴ Вулић, *op. cit.*, 93, бр. 201; податак су преузели и други аутори: П. Петровић, С. Јовановић, Културно благо књажевачког краја, Београд 1997, 61, бр. 7.

⁴⁷⁵ Јовановић, *op. cit.*, 184.

⁴⁷⁶ Исто.

⁴⁷⁷ Ширење култа Јупитера Долихена обично се везује за владавину династије Севера. У време Септимија Севера римска војска и администрација попуњавају се великим бројем војника и чиновника оријенталног порекла. Такође, С. Север је 198. године отишао у Сирију и несумњиво се сусрео са локалним кутовима, а рекло би се да је најбоље упознао управо култ Јупитера Долихена. Не треба заборавити ни да је жена Септимија Севера, Јулија Домна, била кћи сиријског свештеника. Враћајући се с Оријента, 202. године, прошао је кроз Мезију, па је можда баш ова година значајна за увођење Долихеновог култа у области Горње Мезије.

оправданом.⁴⁷⁸ Проф. Јовановић је разрадио ову претпоставку, додавши култном инвентару овог хипотетичног раванског храма и једну фрагментовану композицију која приказује Европу на бику⁴⁷⁹. Та тема припада циклусу Зевсових љубави и њоме су, путем идеје о повезивању континената Европе, Азије и Африке, истакнуте екуменистичке тежње династије Севера и источно, женско начело. А. Јовановић је за овакву иконографску схему пронашао паралеле у Панонији, на чијој територији су откривена светилишта посвећена царском култу династије Севера, у чијем култном инвентару се налази приказ Европе на бику.⁴⁸⁰

Проф. Јовановић проширује свој угао посматрања увођењем још једног елемента, а то је једна раванска статуета младића, такође од белог мермера⁴⁸¹. Један њен део доживео је несрећну судбину главе Сераписа, јер се такође налазио у Народном музеју у Нишу када је он уништен у поменутом бомбардовању 1944. године. Спашен је само торзо, а захваљујући цртежу који је објавио Никола Вулић⁴⁸², знамо како је некада изгледала. Вулић није определио статуету као представу неког божанства, док су П. Петровић и С. Јовановић, уз дозу сумње, предложили да би се могло радити о представи Диониса.⁴⁸³ Проф. Јовановић каже како статуета, по положају тела, главе и руку, као и моделовању тела, има највише сличности са представама Персеја из Поликлетовог и Диомеда из Кресиласовог круга. Он даље анализира црте лица и тип фризуре, уочавајући како на основу тих елемената постоји велика сличност са ликом Каракале, сина Септимија Севера. Такође, враћајући се на положај тела, главе, руку и ногу, као и моделовање фигуре, проф. Јовановић налази сличности са приказима Хермеса из Поликлетове школе, истовремено наглашавајући како се млади принцепси обично изједначавају са Хермесом/Меркуром. С друге стране, Јовановић уочава мањкавости у овој паралели, првенствено чињеницу да раванској статуети недостаје приказ петасоса или крилаца на глави, најзначајнијим Хермесовим иконографским атрибутима. Из тог разлога, претпоставио је како је у питању изједначавање младог Каракале са претходно поменутиим грчким херојима,

⁴⁷⁸ Јовановић, *op. cit.*, 185.

⁴⁷⁹ Исто; Више о овој фрагментованој композицији: Петровић - Јовановић, *op. cit.*, 63, бр. 11.

⁴⁸⁰ Јовановић, *op. cit.*, 185, нап. 45.

⁴⁸¹ Исто, 186.

⁴⁸² Вулић, *op. cit.*, 91, бр. 196.

⁴⁸³ Петровић - Јовановић, *op. cit.*, 60, сл. 4.

Персејем или Диомедом.⁴⁸⁴ Пратећи ту хипотезу, проф. Јовановић указује на везе Каракале са поменути херојима, проистекле из његове сталне тежње да досегне свој узор, Александра Великог, као персонификацију храбрости и врлине и симбол за господара света. Управо из тог разлога, овај цар је ковао новац са представом Херакла и Персеја, родоначелника македонских краљева, који између себе држе бисту новог Александра – Каракале.⁴⁸⁵

Све наведене опсервације проф. Јовановића, навеле су га да претпостави како је у Равни (*Timacum Minus*) можда постојало светилиште у коме је поштован Јупитер Долихен, царски нумен и култ династије Севера. Такође је претпоставио како је тај храм био у употреби највероватније до времена Максимиана Трачанина, када су светилишта те врсте опљачкана и разорена у насилном револту.⁴⁸⁶

5. Дионис/Бахус/Либер

Дионис заузима посебно место у античкој религији. Његова улога је изузетно значајна и међу божанствима чији су култови неговани на територији која је тема нашег рада. Дионисов изузетна важност у време којим се бавимо проистекла је првенствено из чињенице да је тада на религијској сцени доминантан верски синкретизам, па је ово старо, предхеленско божанство, објединило у себи велики број других божанстава. То је довело до тога да је лик Диониса на територији римске провинције Горње Мезије односно Приобалне Дакије рефлектовао различите утицаје, хеленистичке, римске, оријенталне, трачке и аутохтоне.

Управо због разнородних утицаја на креирање Дионисовог култа на овим просторима, који су допринели шароликости његових карактеристика и функција, култ овог божанства је изузетно комплексан, због чега његово проучавање и тумачење представљају један веома сложен проблем. Та сложеност везана је како за настанак, развој и ширење Дионисовог култа тако и за разлике у начину прихватања самог култа међу аутохтоним становништвом. О чему се, заправо, ради? Постојале су, наиме, битне разлике међу локалним племенима, првенствено

⁴⁸⁴ Јовановић, *op. cit.*, 171.

⁴⁸⁵ Исто, нап. 7.

⁴⁸⁶ Исто, 186, нап. 46.

када су у питању утицаји којима су та племена била подложна. С тим у вези, будући да је и Дионисов култ стигао до њих из различитих утицајних сфера, у његовом спровођењу већ су постојале неке битне разлике, које су се, временом, све јасније обликовале, дајући самом божанству и обредима везаним за његов култ веома јасан локални печат. Нека племена су, вероватно, прихватила култ бога Диониса кроз *interpretatio graeca*, друга племена су, током римске доминације, путем идеје *interpretatio romana* била уведена у култ Бахуса, тј. Либера, али се он разликовао од изворне дионизијске варијанте оргијастичке светковине. У потоњем случају, Дионис се трансформисао у преобраћено епихорско божанство хтонског, чак и војничког карактера.⁴⁸⁷ Напокон, када је у питању источни део провинције Горње Мезије, у њему су постојали веома снажни утицаји из суседне Тракије, због чега се у поштовању бога Сабазија, често стопљеног са Дионисом, може препознати *imitatio orientalis* Диониса.⁴⁸⁸ Треба, такође, рећи да су поклоници Сабазија-Диониса били не само различитог порекла, већ да су заузимали и различите положаје у друштву. Исто тако, међу њима је било и жена.⁴⁸⁹

Од непроцењивог значаја за Дионисов култ и његову шароликост, која се огледа у многобројним варијацијама у оквиру саме митологије божанства, јесте простор на коме се овај култ ширио. Као што смо раније поменули, тај простор настањивао је велики број различитих аутохтоних племена, од којих је свако додало личну ноту култу који је у свом изворном облику већ обиловао бујношћу и чулношћу. Можда би корен моћи Дионисовог култа не само да врши утицај већ и да прихвата многобројне утицаје, требало тражити у сложености карактера самог божанства који је резултирао том двосмерном отвореношћу култа.

У балканским провинцијама Царства била је јако популарна епихорска тасоска култна заједница коју су сачињавали Дионис/Либер и Херакле и којима су често подизана заједничка светилишта.⁴⁹⁰ Сва ова божанства, рачунајући и Либерау као Либерову култну партнерку, пружају спас и излечење, па су им

⁴⁸⁷ Пилиповић 2011, 9.

⁴⁸⁸ Исто.

⁴⁸⁹ Исто.

⁴⁹⁰ А. Јовановић, Тло Србије ..., 115, додатак V-1.

војници и грађани често остављали вотивне дарове како би обезбедили здравље и срећу себи и актуелном владару.⁴⁹¹

Када говоримо о светилиштима подигнутим Дионису на територији провинције Приобалне Дакије, врло је вероватно да је у Рацијарији, престоном граду провинције, постојао Дионисов (Бахусов) храм. Откривен је један архитрав, који би се могао директно повезати са храмом Диониса, саграђеним за време владавине Септимија Севера и Каракале (193 - 217). У Рацијарији је, осим тога, вероватно постојао и Јупитеров храм, а почетком III века највероватније и Митрино светилиште.⁴⁹²

Најприхваћеније од неколико варијанти предања о Дионису каже да је он Зевсов и Семелин син, а неретко је сматран и синов Зевса и Персефоне. Зевс се, према чешће препричаном миту, заљубио у кћер Хармоније и Кадма, епонимног хероја Кадмејаца, становника беотске Тебе. Сјединио се са њом у Деметрином светилишту у њеном родном граду, Кадмеји. Љубоморна Хера желела је да спречи рођење божанског детета, па је саветовала Семелу да приволи Зевса да јој приђе у свом свом сјају, као громовник. Нажалост, сјај муње је спржио наивну Семелу, али је Зевс спасао нерођено дете и ушио га у своју бутину. Након три месеца, врховни бог је у Ниси родио Диониса и дао га на старање нимфама те земље.⁴⁹³

Направићемо малу дигресију, како би посветили додатну пажњу миту о Дионису који се рађа из Зевсовог бедра. Kerényi овај мит сагледава као одбрамбени одговор на фантазије о кастрираној мајци, а његово порекло налази у погрешно интерпретираном ритуалу осакаћења и самокастрации који је извео Зевс, сличног оном који је за богињу Кибелу извео Атис.⁴⁹⁴ Његов приступ веома је близак постулатима психоаналитичке теорије на исту тему, које је развио Bettelheim.⁴⁹⁵ W. Burkert интерпретира мит о рођењу Диониса, као и Атене, на

⁴⁹¹ Исто, 117.

⁴⁹² Архитрав помињу Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 10. У овом каталогу није наведен инвентарски број под којим се овај фрагмент архитектонске пластике води, нити је документован цртежом или фотографијом. Приликом недавне посете Историјском музеју у Видину, од колега сам добила информацију да овај архитрав није у њиховом музеју и да се, највероватније, налази у Археолошком музеју у Софији.

⁴⁹³ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1979, 117.

⁴⁹⁴ Kerényi, vol. 8, 1976 (сабрана дела објавила је М. Kerényi – осам делова у девет томова, у периоду од 1966 до 1988 /Langen-Müller, München 1966-1988/).

⁴⁹⁵ Bettelheim 1954, *passim*.

начин који представља комбинацију Фројдовог читања фантазија о мушкој трудноћи и многобројних дела која се баве табуом инцеста и религијом генерално⁴⁹⁶. Иза мита о Дионисовом рођењу, Burkert види оригиналну причу о рањавању оца-бога. Овај аутор сматра да је рањавање у бедро повезано са кастрацијом и смрћу, несумњиво у контексту иницијације.⁴⁹⁷ Под иницијацијом подразумева шаманистичке иницијације које укључују смрт и враћање у живот (васкрсење). Зевсова трудноћа са Дионисом (и Атенем) за њега представља фантазију проистеклу из оригиналне патње оца-бога.⁴⁹⁸ Leitaо је анализирао литературу Класичне Грчке у потрази за мотивом трудног мушкарца као метафоре и мита, уз посебан осврт на историјске околности у којима је мит о Дионисовом рођењу постао популаран у V веку п. н. е.⁴⁹⁹ Нарочиту пажњу посветио је начину на који је овај мит третиран у 2. књизи Херодотове Историје и Еурипидовој трагедији *Bacchae*, откривши обресе дебате у којој се тежи рационализацији грчког пантеона. Та тежња за рационализацијом богова присутна је нарочито када су у питању полубогови, као што су Херакле и Дионис, који потичу од божанског оца и мајке смртнице. Говори о томе како су ову дебату можда отпочели још у позноархајско доба Ксенофан из Колофона и Теагенес из Регијума. Еурипид је отишао корак даље, искористивши мит о Дионисовом рођењу из Зевсовог бедра да истражи контрадикторности унутар новоуспостављене институције грађанства, озваничене Перикловим грађанским законом из 451. год. ст. ере, који је ускраћивао право грађанства оним младићима чија су оба родитеља била пореклом из Атине.⁵⁰⁰

Вратимо се, сада, самом предању о Дионисовом рођењу. Друга верзија истог предања казује да је Семела тајно родила Диониса у Теби, након чега је Кадмо кћер и новорођенче ставио у ковчег и бацио га у море. Морски таласи су избацили ковчег на обале Лаконије. Мештани су га отворили, нашли мртву Семелу и још живо дете, које су дали на чување Атамантовој супрузи Инони. Постоји и верзија приче да је Зевс предао на чување Инони новорођеног Диониса како би га одгојила као девојчицу, како би преварио љубоморну Херу. Та варка,

⁴⁹⁶ Burkert 1985 (originally published in German 1977), *passim*.

⁴⁹⁷ Исто, 165.

⁴⁹⁸ Исто.

⁴⁹⁹ Leitaо 2012 (reprint. New York 2014).

⁵⁰⁰ Исто, 15-16.

нажалост, није успела, па је Хера казнила лудилом Атаманта и Инону. Након тога, Зевс је Диониса претворио у јаре и поверио га на чување нисејским нимфама.⁵⁰¹ Већина Грка веровала је да је Дионисов култ дошао у Грчку из Нисе, у Анадолији. Треба, међутим, напоменути да се грчки историографи нису слагали у томе где се Ниса заиста налази: да ли је у Анадолији или Либији („далеко на западу поред великог океана“), у Етиопији (Херодот), или у Арабији (Диодор Сикул). На основу тога бисмо могли претпоставити да је та мистериозна далека земља можда смишљено названа „Ниса“ како би се изворно, Грцима неразговорно име овог бога објаснило као „бог из Нисе“.

Дионис/Бахус је бог чије су улоге бројне, па се он јавља као божанство вегетације и плодности земље. Као божанство вегетације, Дионис је првенствено сматран заштитником дрвећа (*Dendrites, Endendros*), а затим и заштитником цвећа (*Anthios*). Његови бројни надимци управо су везани за различито дрвеће и друге биљке, првенствено винову лозу и смокву. Омиљена Дионисова биљка је бршљан.⁵⁰²

Као божанство које се везује за плодност земље, Дионис је поштован и као хтонско божанство и бог Елеузинских мистерија.⁵⁰³ У Елеузини је сматран Зевсовим и Деметриним сином. Хтонски карактер Диониса развио се и захваљујући поклоницима Орфеја, због чега је његова популарност порасла у доба Царства. Мит о Дионисовом силаску у Подземље, заједно са празником Антестерије, указује на то да је ово божанство, исто као и остала божанства вегетације, сматран и богом мртвих.⁵⁰⁴

У Тракији, Дионис је сматран и божанством прорицања. У Грчкој је имао само једно пророчиште, у граду Амфиклеја, у Фокиди. Био је, међутим, присутан и у Делфима, где је током зиме замењивао Аполона и прорицао. Његов долазак у Делфе донео је замену прорицања помоћу жреба божанским надахнућем.⁵⁰⁵

У VI веку пре н. е. Дионис је сматран заштитником вина и виноградарства (улога која је можда потицала са фригијског простора), а убрзо је постао патрон грчког театра. У земљама Медитерана, на које се касније проширио његов култ,

⁵⁰¹ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1979, 117.

⁵⁰² Исти, 118.

⁵⁰³ Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова, *op. cit.*, 16 (са наведеном литературом у нап. 6).

⁵⁰⁴ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1979, 118.

⁵⁰⁵ Исто.

Дионис је идентификован са божанством плодности и мистерија или замењен њиме. Он је млади бог – смртник који увек изнова васкрсава. *Dionis - Bakhos – Jakho*⁵⁰⁶, лоза, вино, бршљан⁵⁰⁷, бик, јарац⁵⁰⁸ – у свакоме од својих бројних облика задржава симболику сталног обнављања природе, непрекидног циклуса настајања кроз нестајање, вечног рађања живота из првобитног хаоса. У доба позне Републике, десила се потпуна асимилација италског Либера са Дионисом, што је, највероватније, било узроковано Бахусовом (Дионисовом) улогом покровитеља душа. Тако је Дионис, од покровитеља вина и виноградарства, еволуирао у спаситеља душа, који је истовремено и онај који даје вечити живот. Чин спасења будуће супруге Аријадне и мајке Семеле је алегоријска слика спасења људске душе. Аријадна и Семела, Дионисовим даривањем и љубављу, постају ликови спасења.⁵⁰⁹ Епитет *σωτηρ* (*σωτωρ*) или *πλουτοδοτης* (*πλουτοδοτηρ, πλουτοδοτην*), односно *πλουτοδοτειρα* имају у исто време Дионис, Асклепије (Ескулап), Хермес, Зевс, Аполон, Хад и Деметра. То је аутономан епитет бога даваоца - *θεοσ δοτηροσ*. Склапање светог брака (*hieros gamos*) са Аријадном и њено увођење међу богове на Олимпу, алудира на тренутак брисања границе између “овог” и “оног” света, између “овостраног” и “оностраниг”, односно пружа наду у постојање тренутка у коме душа успева да се отргне од смрти и, изборивши право на вечни живот, односно на непрестано обнављање, пређе у сферу бесмртности. Управо та Дионисова тежња за брисањем граница између два света, света богова и света људи, у упрошћенијој форми га

⁵⁰⁶ Под овим именом, Аристофан описује подземног Диониса, који управља плесовима иницијаната, плесовима мртвих на подземним ливадама Хадовога краљевства. *Jakho* је бог који је персонификација крика: празнични крици су се орили Грчком из поворки које су испраћале свете тајне из Атине у Елеусину, Светим путем. На челу поворке, на колима, налазила се статуа бога Јакха, која је за ту прилику изношена из Деметриног храма; непосредно иза ишао је Јакхов свештеник, *Jakhagog*. Млади бог, персонификација крика, представљао је елеусинско отелотворење Диониса.

⁵⁰⁷ Бршљан је омиљена Дионисова биљка: њиме је овенчана Дионисова глава и обавијен *tirs* – штап крунисан шишарком (борови шишарка је симбол не само Диониса, већ и Асклепија; она је, као и чигра, једна од играчака детета Диониса, и исто као и чигра – симболише вртлог или спиралу, односно велике генеративне силе). Бршљан је, осим Дионису, посвећен и Атису, чији култ има много паралела са дионисијским.

⁵⁰⁸ Бик и јарац су Дионисове зооморфне манифестације. У облику ових животиња, он својом божанском вољом проналази врела вина, меда и млека. Постоје подаци да се Дионис јавља и у облику срне. Дионисове свете животиње су пантер и лав, а жртвене јарци и козе.

⁵⁰⁹ Jeanmarie 1951, 345.

представља као бога који руши све табуе и све границе.⁵¹⁰ Суштински, та тежња ка ослобађању има далеко дубље значење, због чега дионизијски култ представља срж грчког спиритуализма, по схватању душе и доприносу њеном отварању и откривању. Управо из дионизијских обреда рођена је *идеја о души сродној божанском и о души стварнијој од тела.*⁵¹¹

Дионис представља непрекидну игру стварања и разарања. У свом делу *Рођење трагедије из духа музике (Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik)*⁵¹², Ниче име Дионис користи за целину света и човека која се састоји у вечној игри стварања и разарања. Та игра је заправо непрекидна борба надмашивања у моћи, као тежња моћнијег да загосподари над слабијим.⁵¹³ „У игри човек не живи у анонимији безусловне слободе, већ се он потчињава хтењу које постаје његов господар. Тиме постаје актер у игри, присуствује драми света... Оно што је једино вечно, јесте бесконачна дионизијска игра надвладавања. У тој игри човек мора, аполонским оком, посматрати свет и у исти мах чезнути да превазиђе посматрање. Ова два процеса стоје чврсто један наспрам другог. У томе се огледа дионизијски феномен стварања и разарања, бесконачна игра превазилажења аполонског са дионизијским и дионизијског са аполонским... Дионис је име за ту игру моћи. Његова срећа лежи у паничном искуству које нам обзнањује да су све коначне ствари на Земљи ништавне, да подлежу смрти. Он је симбол њиховог опстанка на Земљи, њиховог рађања и умирања.“⁵¹⁴

Идентификација Либера са Дионисом условила је идентификацију Либере са Аријадном, о чему постоје бројни материјални докази, првенствено вотивне

⁵¹⁰ Главно обележје Дионисовог култа је оргијазам, падање у екстазу (дионисијско прочишћење доводи до врхунца оно од чега душу треба ослободити), убијање и комадање детета (*sparagmos*) - као што су и самог рогатог дечака Диониса растргли Титани - и једење сировог меса (*omofagia*), као и испијање вина. То својеврсно причешће је централни обред дионисијских мистерија: комадање живог бика или јарета (животиње посвећене Дионису) – једење сировог меса жртвене животиње = једење бога; испијање вина, чији је бог Дионис = напајање крвљу бога. Посвећени учесници мистерија (мисти), хранећи се телом бога и напајајући се његовом крвљу, сједињавају се, односно – изједначавају се са њим, што представља јемство њиховог спасења после смрти. Као што се делови растргнутог божанског детета чудом поново састављају и Дионис се, увек изнова, поново рађа – тако ће и његови верници закорачити у сфере бесмртности. Основна идеја Дионисових мистерија била је: КАО ШТО СЕ СЕМЕ ПОНОВО РАЂА, ТАКО НЕКА СЕ МРТВИМА ОБНОВИ ЖИВОТ!

⁵¹¹ Sechan, Leveque 1966, 300.

⁵¹² Књига је издата 1872. године, а друго издање изашло је из штампе 1874. године. Ми смо користили: Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд, Дерета, 2001 (в. стр. 153 и 154).

⁵¹³ М. Растовић, Вечно враћање истог у ничеовој филозофији, www.philosophymr.com/pdf/Nietzsche.pdf, 49.

⁵¹⁴ М. Растовић, *op. cit.*, 51.

иконе⁵¹⁵. Пронађен је извештај број вотивних споменика Либеру и Либири (Дионису и Аријадни) на којима је Либеру представљена полунага, са драперијом око струка. Неки аутори сматрају да управо оваква иконографска представа Либеру подвлачи њену идентификацију са Аријадном.⁵¹⁶

Свети брак и све његове многобројне варијанте, које можемо сусрести у древним религијским веровањима, представљају најфинији облик мимичких комада везаних за еротско сједињење. Драматизовани свети брак Диониса и Аријадне и данас је присутан у народним обредима везаним за култ плодности, сачуваним на територији Грчке, Бугарске, Србије и Албаније.⁵¹⁷

О есхатолошком карактеру Диониса, уз његово двоструко или троструко рођење⁵¹⁸, представљање у различитим животним добима, љубављу са Аријадном, сведоче и његова освајања и војни подухвати. Вера у тријумф Диониса била је вера у периодично обнављање света, односно у повратак у Сатурново Златно доба. Сатурн, у улози божанског сејача – *sator*⁵¹⁹, први је дао људима храну и био је првобитни владар света. Зато је његово доба сматрано Златним веком (добом) за људе. Диоклецијан, утемељитељ Тетрархије, осим са Јупитером као врховним богом, поистовећиван је и са Сатурном, чиме је требало истаћи његову благод и правичност према поданицима.

⁵¹⁵ V. Dautova-Ruševljan, *Rimska kamena plastika u jugoslovenskom delu provincije Donje Panonije*, Novi Sad 1989, 89.

⁵¹⁶ C. Popescu, M. Popescu, *Le culte de Liber Pater en Dacie romaine*, *Thraco-Dacica* XVI, 1-2, 234.

⁵¹⁷ Д. Антонијевић, *Дромена*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Посебна издања, Књига 72, Београд 1997, 48.

⁵¹⁸ Када је требало да Дионис да дође на свет, љубоморна Зевсова жена Хера одлучила је да га убије. Посетила је Семелу у лику старе дадиље и наговорила је да замоли Зевса да јој се барем једном покаже у свој својој моћи и величанствености. Највиши бог је у свом самољубљу испунио Семелину жељу и приказао јој се у сјају својих муња, праћен тутњавом громава. Догодило се управо оно што је Хера желела: једна муња је запалила тебанску краљевску палату, а пламен је ухватио и Семелу, која је у смртном страху родила недоношче. Али, умешао се Зевс. Своју љубавницу је, додуше, препустио њеној судбини, али је око свог сина подигао зид густог бршљана који га је сачувао од пламена. Кад се ватра стишала, извукао је дете из скровишта и зашио га у своју бутину да се до краја развије. Кад се Дионис "по други пут родио", Зевс га је предао богу Хермесу да брине о њему.

⁵¹⁹ Н. А. Машкин, *Историја старог Рима*, Београд 1978, 85.

У трачком дромену у савременој Грчкој, у калогеросу, једна од кључних сцена је мимички приказ орања и сејања.⁵²⁰ То је јако стар ритуал, који има директне паралеле са светим орањем у антици и представља директну реминисценцију на Диониса као божанског сејача. Семе је увек држано у ситу, што је такође древна традиција. Сито је свети предмет у култу богиње Хекате, а помиње се и у вези са култом бога Диониса и светим орањем и сетвом.⁵²¹ Водећи играч у трачком дромену – калогерос – иде иза плуга и обавља свето орање, након чега почиње сетва.

Као грчко-римско божанство, слављено у оквиру емотивних, религиозних мистерија током класичне антике, Дионис се, осим под овим именом, среће и као Бахус. Први помен овог Божанства забележен је још на таблицама писаним линеарним Б писмом са Пилоса⁵²², што је неоспоран доказ да је Дионис у континенталној Грчкој поштован још у другој половини II миленијума пре нове ере. Касније, међутим, током тзв. мрачног доба Грчке⁵²³ Дионисово име није помињано. Управо различитост и сложеност Дионисове природе резултирала је тиме да је овом божанству упућивана универзална молитва. То нам потврђује епиграфика, литература и уметност.⁵²⁴

Постоје различита мишљења о пореклу Диониса. Још је Херодот сматрао да је овај бог египатског порекла, у шта су склони да верују и неки савремени научници, међу којима предњачи Фукарт.⁵²⁵ Други његове корене траже у Тракији⁵²⁶ и у Малој Азији – у Фригији.⁵²⁷ Дионис се сматра и панхеленистичким

⁵²⁰ Д. Антонијевић, *op. cit.*, 49.

⁵²¹ Исто, 50.

⁵²² VentrisChadwick 1956, 127.

⁵²³ Тзв. мрачно доба Грчке (од око 1100. до 750. год. п. н. е.) је термин који се користи како би се означио период у историји старе Грчке од краја микенске цивилизације и претпостављене инвазије Дораца у 11. веку ст. ере до успона првих полиса у 9. веку ст. ере и настанка Хомерових епова и најстаријих записа на грчком алфabetу у 8. веку п. н. е.

⁵²⁴ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 16 (в. нап. 7, у којој је наведена литература).

⁵²⁵ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 15; Brühl 1953, 9 и даље.

⁵²⁶ Brühl, *op. cit.*, 2, нап. 4. Ако бисмо се, међутим, ослонимо на мит о Дионису, могли би закључити да је он за Трачане био „придошлица“. Наиме, мит казује да је трачки краљ Ликург покушао ударцима корбача да истера из своје земље Диониса, његове поштоватеље и дружбенике, због чега је био кажњен слепилом и напрасном смрћу.

⁵²⁷ Исто, нап. 5.

божанством, али исто тако и богом за чијим би пореклом могли трагати на острву Крит.⁵²⁸ К. Kerényi сматра да Дионис има дубоке корене на Криту, али да није сигурно да је у текстовима линеара В повезиван са вином.⁵²⁹ Уз минојско, наиме, претпостављено је и Дионисово микенско порекло, јер је његово име откривено на микенским таблицама писаним линеаром В, у облику DI-WO-NI-SO-JO. С друге стране, неки аутори, међу којима је Turcan, указују на то да је Дионис божанство које су сами Грци сматрали страним, не искључујући његово могуће трачко порекло.⁵³⁰ На основу мита, Дионис се родио у Теби⁵³¹, мада се местом његовог рођења сматрају и Наксос, Крит, Елида, Теос и Елеутера.

Без обзира на различите теорије о Дионисовом пореклу, научници су сагласни да се ради о веома старом божанству, чији је култ био оживљен у VI и V веку п. н. ере, највероватније прво у Тракији, уз прихватање елемената култа чије је порекло фригијско.⁵³² Тај „васкрсли“, трачки Дионис (лидијски Бахус), пружао је људима слободу и духовну радост, путем свог оргијастичког култа. У тој екстатичкој светковини, посебно место заузимао је оргијастички плес жена из Атике и Беотије, Дионисових пратиља – Менада.⁵³³ Према миту, међутим, нису све жене волеле Диониса. У Аргу су се његовом култу супротстављале управо жене, на челу са краљевим кћерима. Дионис је њихову хладну трезвеност претворио у махнитост, па су почеле да се међусобно убијају.

Дионисов лик је, највероватније, настао стапањем божанског детета, Диониса Загреја, које је у егејском свету поштовано од давнина, и трачко-фригијског божанства вегетације, чији је култ продирао у Грчку и освајао је из два правца – са истока – преко егејских острва, и са севера – преко Беотије.⁵³⁴

Постоје разлике у представљању бога Диониса, које се могу хронолошки пратити. Почев од архајског периода па до развијеног периода класичне грчке уметности, односно до V/IV в. пре н. ере, Дионис је приказиван као зрео

⁵²⁸ Исто, нап. 6.

⁵²⁹ К. Kerényi, *op. cit.*, *passim*.

⁵³⁰ R. Turcan, *The Cults of the Roman Empire*, Blackwell Pub. Ltd., Oxford 2001, 289.

⁵³¹ Мит приповеда да је тебански краљ Пентеј мрзео Диониса због тога што је својом веселошћу и дружељубивошћу одвраћао мисли људи од тако важних ствари као што су рат, самопрегор, одрицање, жртве за вишу ствар и сл. Своју нетрпељивост према Дионису, Пентеј је скупо платио.

⁵³² С. Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 15.

⁵³³ Иста, 16 (в. и нап. 4, са наведеном литературом).

⁵³⁴ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1979, 118.

мушкарац са брадом, одевен у дуг јонски хитон, са венцем од бршљана у коврцавој коси и пехаром или грожђем (или виновом лозом) у рукама. Крај Диониса су представљене његове свете животиње јарац и бик, а он сам често је приказан како јаше на мазги. Овакве представе Диониса јављају се на архајским вазама црнофигуралног стила.⁵³⁵ У вајарским радионицама V в. пре н. ере створен је нови тип Диониса: млади бог, без браде, дуге косе, углавном наг; на глави обично има круну од лишћа, преко рамена пребачену кожу јарца или кошуте (*nebris*⁵³⁶, *aegis*⁵³⁷), а на ногама носи чизме (*cothurni*). Од IV в. пре н. ере, представе Диониса постају све женственије.⁵³⁸

Можемо рећи да торзо прекривен кожом кошуте или јарца, карактеристичан за учеснике у баханалијама, спада у један од најчешћих мотива Дионисове иконографије. Овакав начин приказивања Диониса временом је постао канон, што нипошто не значи да су првобитне представе Диониса пале у заборав. О томе сведочи име *Liber Pater* (Отац Либер).⁵³⁹ Дионисови стари атрибути су, још, тирс, кантарос, бршљан, винова лоза и грожђе, пантер и сличне велике мачке. Нови Бахусови атрибути настају у вези са његовом хтонском природом. Тако је клас, као и грозд, повезан са његовом плодношћу, али се може довести у везу и са Деметром, односно са Дионисовом улогом заштитника Елеузинских мистерија⁵⁴⁰. Већина атрибута богиње Деметре директно указује на њену везу са плодношћу земље, а најприсутнији је управо клас.⁵⁴¹ Такође, клас је у директној вези са божанским паром Либер – Либера.

Издвојили бисмо представе Диониса као детета. С тим у вези, треба нагласити како је могуће са сигурношћу рећи да се ради о представама детета Диониса једино онда када је он приказан са Хермесом. Родоначелником теме

⁵³⁵ Исти, 119.

⁵³⁶ *Nebris* (*νεβρις*, раније *νεβρός*) – оригинално означава кожу ланета или кошуте, коју носе Дионис и Менаде. На неким представама Диониса, замењена је кожом пантера или лисице.

⁵³⁷ Термин *aegis* (*αιγίς*) би се, на основу Илијаде, могао интерпретирати као животињска кожа или штит, на коме је понекад приказана глава Горгоне. Тај атрибут везује се за Атену и Зевса.

⁵³⁸ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1979, 119.

⁵³⁹ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 17 (в. и нап. 11 са наведеном литературом).

⁵⁴⁰ Исто, 18 (в. и нап. 15).

⁵⁴¹ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1979, 110.

Хермес и дете Дионис⁵⁴², која ће постати јако омиљена у римском периоду, може се сматрати Праксител.⁵⁴³

Орфичко предање каже да је Реја, или Деметра, родила Зевсу девојчицу Персефону. Након тога је напустила Крит и отишла на Сицилију. Девојчицу је оставила двома змијама, да је чувају у једној пећини. Персефона је ткала вунену тканину у тренутку када је Зевс, преображен у змију, наишао је и оплодио је. Тако је зачет рогати дечак, Дионис Загреј. Као нови владар света, одмах је стављен на престо. Добио је играчке: лопту, чигру, коцке, златну јабуку, звечку и вунену кићанку. Чували су га курети, који су играли око престола, звецкајући својим оружјем. Хера, љубоморна на малишана, послала је титане да га убију. Они су премазали лица гипсом и мамили дечака огледалом. Како би надмудрио титане, дечак се преображавао у јарца, лава, змију и бика. Титани су га растргли док је био у обличју бика, испекли његово раскомадано тело и приредили гозбу. Мирис печеног мяса са трпезе привукао је Зевса, који је открио злочин, убио титане муњом, а остатке Диониса Загреја дао Аполону да их сахрани крај свог златног трonoшца у Делфима. По другој варијанти предања, Зевсова муња спржила је не само титане него и целу гозбу, претворивши све у пепео. Из тог пепела, који је у себи објединио божанске и титанске елементе, настао је људски род. Од Диониса Загреја преостало је само срце, које је богиња Атина сакрила у једну котарицу и предала је Зевсу. Из срца Диониса Загреја рођен је млађи Дионис.⁵⁴⁴

Мистична котарица, ликнон, у давнини је, највероватније, био аграрног карактера, па се може довести у везу са Дионисовом улогом божанства плодности, на првом месту њива. Ликнон је у антици постојао као магијска посуда испуњена воћем, у којој је истакнуто место заузимао усправљени фалус између

⁵⁴² Као што смо већ поменули, на основу мита, када се Дионис „по други пут родио“, Зевс га је поверио Хермесу на чување. Хермес није био ожењен, а како је као гласник богова непрекидно био на путу, није имао времена да одгаја младог Диониса, па га је предао Семелиној сестри Ини, жени орхоменског краља Атаманта. Кад је Хера дознала да су Ина и Атамант прихватили Диониса, послала је на Атаманта лудило, не би ли у наступу беса убио дечака. Краљ је, међутим, поубијао само своју децу и жену, јер се у последњи час умешао Хермес и Диониса спасио од смрти. Однео га је у једну долину планинског венца Ниса и поверио га нимфама, које су га сакриле у дубоку пећину с улазом зараслим у винову лозу, и одгајале га упркос свим Хериним подвалама и замкама. Ту је Дионис први пут пробао вино којим је затим опијао себе, своје старатељке и своје пратиоце силене и сатире. Отуд је Дионис донео људима прве саднице винове лозе. Дао их је, у знак захвалности за гостољубивост, атинском пастиру Икарију и научио га да од грозђа направи напиток, а сам је затим Зевсовом вољом постао бог тог напитка.

⁵⁴³ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 17 (в. и нап. 12).

⁵⁴⁴ Цермановић-Кузмановић, Срејовић, *op. cit.* 1979, 117.

воћа, што је несумњиво гарантовало плодност.⁵⁴⁵ Од свих облика ликнона који је био присутан у грчкој митологији, једини који је опстао у веровањима данашњих Грка јесте магични ликнон испуњен воћем, са усправљеним фалусом у средишту. Такву котарицу носи на глави жена главног газде, који ће бити одабран за улогу „сејача“, водећи лик у дромени. Та трачка светковина, позната као *Пасји понедељак*, сачувала је најстарију форму „ношења ликнона“. Магијски ликнон познат је под именом *кунумија* (етимолошки, назив потиче од „економија“) и израђивао се од врбовог прућа. У данашњој Грчкој, ликнон је углавном металан и то је, најчешће, плех за печење у који се стављају воће, печење, колачи, крчаг с вином, а у средишту је позлаћени пробушени фалус. Кунумија из дромене спушта се пред ноге главног играча, који се вози у украшеним колима – која симболишу краљевску кочију.⁵⁴⁶ Главни играч у дромени, дакле, игра улогу краља, односно – Диониса – бога природе који умире и увек се, изнова, рађа.

Фалус који се јавља међу плодовима, тј. воћем, у ликнону, данашњој кунумији, јесте елемент који би се могао поистоветити са древном „фалусофобијом“. У склопу обреда иницијације у Дионисове мистерије у Лерни, иницијант би седео на дрвени фалус, што је представљало део ритуала „фалусофобије“. Исто тако, у савремено доба, вођа калогероса – трачког дромена у Грчкој – гурнуо би фалус у земљу и глумио како покушава да седне на њега. Археолошким истраживањима потврђена је употреба фалуса у погребним обредима у области Стримона и у Малој Азији, за шта такође постоји паралела у калогеросу, где се фалус стављао крај „мртвог“ главног играча.⁵⁴⁷

Такође, представе Диониса као детета могу се довести у везу са његовом есхатолошком природом и вером у бесмртност душе. Указујући на могућа тумачења Диониса представљеног као дете, Турсан нас упућује на VII књигу Платонових Закона, у којој се говори о повратку душе у стадијум дечје невиности. Турсан примећује како је дечја природа Диониса нарочито изражена у приказима справљања вина, посредством алузије на враћање душе сопственој невиности ослобађањем након смрти.⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Антонијевић, *op. cit.*, 47.

⁵⁴⁶ Исто.

⁵⁴⁷ Исто, 49.

⁵⁴⁸ Turcan 1966, 560.

На овом месту поново ћемо указати на директну везу између идеје смрт-васкрсење у култу Диониса и представљања смрти и васкрсења у трачком дромену (калогероса). Главни играч у трачком дромену – Калогерос – далека је реминисценција на Диониса, хтонског бога који умире и увек се поново рађа, симболизујући непрестано обнављање биљног живота. Калогероса би, заправо, могли сматрати отелотворењем прастарог аграрног модела из кога је настао бог Дионис. Овај јунак трачке драме је, дакле, неоспорни доказ дуговечности народних ритуала.⁵⁴⁹

Када су у питању представе детета Диониса на територији Приобалне Дакије, поменућемо један пример из Галеријеве палате у Гамзиграду. Ту је, на самом почетку археолошких истраживања, 1953. године, у триклинијуму палате откривена мала глава од белог мермера, део скулптуре дечака (инв. бр. 571). Могли бисмо претпоставити да је ова глава била део скулпторалне групе која је приказивала божанство са дететом у рукама, највероватније део представе Хермеса са дететом Дионисом. Такође, не искључујемо ни могућност да је ова глава била део скулпторалне групе која је приказивала Херкула са Телефом.⁵⁵⁰

Дионис и друга божанства

Више пута смо истакли изузетно богатство и живописност иконографије бога Диониса/Бахуса. У мноштву представа овог божанства, посебно место заузимају оне где је Дионис приказан у корелацији са другим божанствима. Важност тих представа је непроцењива, јер нам оне омогућавају да из различитих углова сагледамо комплексан лик овог бога, како би од мноштва његових манифестација саставили целовиту култну слику.

Имајући у виду значај сцена које приказују Диониса и са њим повезана божанства, издвојићемо оне које су присутне на територији која је тема нашег проучавања. Полазећи од поистовећивања Либера са Дионисом, које је довело до преклапања и, у крајњој инстанци, до стапања њихових религијских слика у једну, на прво место ћемо ставити сцене које илуструју љубав Диониса и Аријадне

⁵⁴⁹ Антонијевић, *op. cit.*, 51.

⁵⁵⁰ О овој мермерној глави биће више речи у каталогу.

односно Либера и Либере.⁵⁵¹ Након тога, приказаћемо сцене које приказују Диониса и божанства римског пантеона. Напокон, уз представе Диониса са другим божанствима, као посебну групу ћемо издвојити представе чланова тијаса.

а. *Дионис и Аријадна / Либер и Либера*

Говорећи о представама Либера и Либере, односно Диониса и Аријадне, поменули бисмо вотивни рељеф (икону) од белог мермера са натписом, пореклом из *Pontes* – а (кат. бр.), који се чува у Музеју Крајине у Неготину. Композиција на овој мермерној икони сачињена је из три дела: централна сцена, затим сцена у форми фриза која се налази непосредно испод ње и, напокон, натпис уклесан испод друге сцене. Ако фокусирамо пажњу на централну сцену, видимо да је то уобичајена представа Либера и Либере / Диониса и Аријадне. На овом рељефу, Либер је приказан наг, са кожом јарца (*nebris*) пребаченом преко левог рамена, са бршљановим венцем на глави, са тирсом у десној и кантаросом из кога поји пантера у левој руци. Либерове леве стране приказана је Либера, у дугом пеплосу, са коримбусом на глави и тирсом у левој руци. Божански пар фланкиран је двома фигурама: уз Либера је Менада у пеплосу а уз Либеру мали путо (*putto*) који свира тимпан. Изнад сцене божанског пара са пратиоцима, сумарно је представљена грана винове лозе са лишћем и гроздовима.

Посебно бисмо желели да истакнемо рељеф из Ромулијане, који приказује уснулу Аријадну (кат. бр.). Без обзира на то што је овде приказана само Аријадна, без Диониса, у контексту целе иконографске схеме Галеријеве палате у Гамзиграду, ову представу можемо посматрати као део комплексне сценографије, сачињене од мноштва слика, почев од мозаика са представом Диониса на гозби, преко мозаика са представом Венатора и Лавиринта, која је осмишљена како би величала Галерија као Новог Диониса. Такође, због нераскидиве везе између рељефне представе Аријадне и мозаичке представе бога Диониса, сврстали смо овај рељеф у прву групу, као део њихове љубавне приче. Напоследку, када гледамо гамзиградски рељеф са представом уснуле Аријадне, не можемо се отети утиску о Дионисовом сталном присуству, јер нас његово посматрање увек изнова асоцира на предање о судбоносном сусрету овог божанства и уснуле девојке,

⁵⁵¹ У писању овог дела рада, у коме смо обрадили приказе Диониса са другим божанствима, у великој мери смо се руководили радом С. Пилиповић (*op. cit.*, 2011, 29 и даље).

њено избављење од смрти и, путем институтције светог брака (хијерогамије) стечено право на вечни живот.

б. Дионис и божанства римског пантеона

Са територије источне Србије, из села Букова код Неготина, потиче рељеф који приказује Диониса са Зевсом и Хераклом (кат. бр.). Рељеф има изразито хеленистичке карактеристике, што је завело једну научницу да га уброји у споменике северног дела провинције Македоније. Томе је допринела и чињеница да југозападно од Битоља, близу места Неготино на Вардару, постоји село идентичног имена као Буково код Неготина у источној Србији.⁵⁵² Рељеф о коме ће бити говора први је објавио Вулић, који га је доцније поново објавио, навевши да потиче из Букова код Неготина.⁵⁵³ Бавећи се култом Херакла у Горњој Мезији, Петровић такође наводи овај рељеф као горњомезијски.⁵⁵⁴ Исти аутор наглашава и да представа Херакла на овом рељефу садржајно и стилски одговара највећем делу Херкулових представа на иконама.⁵⁵⁵

Божанства приказана на рељефу имају уобичајене атрибуте. Са леве стране композиције приказан је Херакле са хесперидским јабукама у левој руци, а због општећења рељефа не може се разазнати да ли држи нешто и у десној руци. Средишња фигура је, што је с аспекта хијерархије логично, врховни бог – Зевс. У његовој левој руци је скиптар, а десном држи патеру, изнад орла. На десној страни је приказан Дионис, са небрисом или егидом преко левог рамена, који се левом руком ослања на тирс, а десном држи кантарос чију садржину излива на пантера.

На овом месту бисмо начинили један кратак осврт на Дионисову двоструку природу. На почетку бисмо хтели да нагласимо да је свест о дуалности, о двострукости, којом је обележена Дионисова култна слика, била посебно изражена у атинском религиозном схватању овог бога. У прилог томе нарочито речито говори једна црвенофигурална ваза из Фераре, датована у седму деценију V века п. н. ере, дело сликара Алтамуре, која се чува у *Museo di Spina*. На њој је

⁵⁵² Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 35 (у нап. 83 наведени су аутор и дело у коме је овај рељеф сврстан у споменике северног дела Македоније: S. Düll, *Die Götterculte nordmakedoniens in römischer Zeit*, München 1977, 317, кат. бр. 89); 160, кат. бр. 26.

⁵⁵³ Вулић 1931, бр. 630; Вулић 1941-1948, 308, бр. 8.

⁵⁵⁴ Петровић 1968, 52 и даље.

⁵⁵⁵ Исто, 53.

приказан дијалог између Диониса, зрелог мушкарца који седи на престолу, са младим Дионисом који држи кантарос и винову лозу. То је, уједно, једина позната ликовна представа која приказује Диониса у присуству фигуре која представља његов мистични *alter ego*, односно Диониса дете – Jakho.⁵⁵⁶

Враћајући се опет на Дионисову дуалистичку природу, повућићемо паралелу између дуализма самог божанства и једног од његових примарних флоралних атрибута – бршљана. С тим у вези, осврнућемо се на једно јако занимљиво тумачење дуализма бршљана, које даје Otto.⁵⁵⁷ Овај аутор каже како бршљан прво пушта изданке који траже сенку, након чега настаје друга врста изданака, који расту усправно, тражећи светлост. Тада се листови другачије формирају, након чега биљка цвета и доноси плодове. На основу тога би могли рећи како се бршљан, попут самог Диониса, два пута рађа.⁵⁵⁸

Важна чињеница када је култ Диониса/Бахуса/Либера на територији Горње Мезије/Приобалне Дакије у питању, јесте његово дуго трајање и велики значај који је ово божанство имало у раздобљу позне антике. У прилог томе посебно речито говоре археолошки налази из Константинове виле у Медијани и, изнад свега, налази из Галеријеве палате у Гамзиграду, која је заправо цела у знаку овог божанства.

Желели бисмо да укажемо на велики значај који је Дионисов култ имао за римске императоре, односно на улогу овог култа у креирању владарске идеологије. Диониса/Бахуса нису поштовали само обични грађани, већ је, могло би се рећи, његов култ попримио димензије државног култа. Државни карактер Дионисовог култа може се потврдити и натписима. Из њих се сазнаје да су званични представници државе показивали наклоност према овом култу. Поред самих царева, у њима се помињу и чланови градских религиозних удружења, понтифекси, аугури и сл.

Када говоримо о идентификацији царева са Дионисом, епизода из мита о овом божанству која је у томе имала пресудну улогу несумњиво је његова

⁵⁵⁶ Kerenyi, *op. cit.*, 181.

⁵⁵⁷ Otto 1965, 153–155.

⁵⁵⁸ Диодор каже да су Диониса у старини звали *Dimetor*, из разлога што је рођен два пута, тј. зато што је имао две мајке. С тим у вези, он даје паралелу са виновом лозом, која се први пут рађа када се посади и почне да расте, а другим рођењем сматра се настанак зрелих плодова. Зато се и за Диониса говорило да је први пут рођен из земље, а други пут из винове лозе. (Diod. Sic. 3. 62. 5; 4. 4. 5.)

тријумфална експедиција у Индију. Тај сегмент Дионисове митске сторије послужио је као директна паралела за војничке успехе самих владара и, у исто време, путем директне везе коју је Александар Велики успоставио између свог и Дионисовог тријумфа, на поистовећивање доцнијих римских владара са овим најзначајнијим античким херојем.

Већ поменута Галеријева палата у Гамзиграду, *Felix Romuliana*, настала је у вечни спомен на божанског цара (*ad memoriam aeternam Divi Imperatoris Galerii Maximini*), у месту његовог рођења. Идеја-водиља Галеријевог грандиозног градитељског подухвата у његовој домовини била је управо идеја *Галерије – Нови Дионис*, а управо посредством Диониса је успостављена паралела Галерије – Нови Александар и Нови Ромул.

Мозаичка представа бога Диониса из Ромулијане представља сублимацију целокупне архитектонске и декоративне концепције Ромулијане: дивинизирани човек упловљава у сфере бесмртника. Дионис, божански ефеб, у основи смртник, на волшебан начин је извојевао победу над сопственом смрћу, учинивши своју бесмртност јемством бесмртности човекове душе. у потпуности сликарски изведен, разликује се од свих познатих представа тог божанства у свету. Вечно млади бог – смртник који увек изнова васкрсава, плени својом лепотом, савршеним складом композиције и широком палетом боја и њихових нијанси, која савршено подражава природу и њену бујност. Више но на свим осталим, на гамзиградском мозаику, својом животношћу и чулношћу, *Dionis - Bakhos – Jakho*⁵⁵⁹, лоза, вино, бршљан⁵⁶⁰, бик, јарац⁵⁶¹ – у свакоме од својих бројних облика задржава симболику сталног обнављања природе, непрекидног циклуса

⁵⁵⁹ Под овим именом, Аристофан описује подземног Диониса, који управља плесовима иницијаната, плесовима мртвих на подземним ливадама Хадовога краљевства. *Jakho* је бог који је персонификација крика: празнични крици су се орили Грчком из поворке које су испраћале свете тајне из Атине у Елеусину, Светим путем. На челу поворке, на колима, налазила се статуа бога Јакха, која је за ту прилику изношена из Деметриног храма; непосредно иза ишао је Јакхов свештеник, *Jakhagog*. Млади бог, персонификација крика, представљао је елеусинско отелотворење Диониса.

⁵⁶⁰ Бршљан је омиљена Дионисова биљка: њиме је овенчана Дионисова глава и обавијен *tirs* – штап крунисан шишарком (борова шишарка је симбол не само Диониса, већ и Асклепија; она је, као и чигра, једна од играчака детета Диониса, и исто као и чигра – симболише вртлог или спиралу, односно велике генеративне силе). Бршљан је, осим Дионису, посвећен и Атису, чији култ има много паралела са дионисијским.

⁵⁶¹ Бик и јарац су Дионисове зооморфне манифестације. У облику ових животиња, он својом божанском вољом проналази врела вина, меда и млека. Постоје подаци да се Дионис јавља и у облику срне. Дионисове свете животиње су пантер и лав, а жртвене јарци и козе.

настајања кроз нестајање, вечног рађања живота из првобитног хаоса. Гамзиградска представа Диониса је визуализација сталне тежње овог бога да људе, учинивши их бесмртнима, уведе у свет богова. Дионис је спаситељ душа и онај који даје вечити живот. Чин спасења будуће супруге Аријадне и мајке Семеле је алегоријска слика спасења људске душе. Аријадна и Семела, Дионисовим даривањем и љубављу, постају ликови спасења.⁵⁶² Епитет *σωτηρ* (*σωτωρ*) или *πλουτοδοτης* (*πλουτοδοτηρ*, *πλουτοδοτην*), односно *πλουτοδότηρα* имају у исто време Дионис, Асклепије (Ескулап), Хермес, Зевс, Аполон, Хад и Деметра. То је аутономан епитет бога даваоца - *θεοσδοτηρος*. Склапање светог брака (*hieros gamos*) са Аријадном и њено увођење међу богове на Олимпу, алудира на тренутак брисања границе између “овог” и “оног” света, између “овостраног” и “оностраниг”, односно пружа наду у постојање тренутка у коме душа успева да се отргне од смрти и, изборивши право на вечни живот, односно на непрестано обнављање, пређе у сферу бесмртности. Управо та Дионисова тежња за брисањем граница између два света, света богова и света људи, у упрошћенијој форми га представља као бога који руши све табуе и све границе.⁵⁶³ Суштински, та тежња ка ослобађању има далеко дубље значење, због чега дионизијски култ представља срж грчког спиритуализма, по схватању душе и доприносу њеном отварању и откривању. Управо из дионизијских обреда рођена је идеја о души сродној божанском и о души стварнијој од тела.⁵⁶⁴

Магична Галеријева задужбина, *Felix Romuliana*, настала је у вечни спомен на божанског цара (*ad memoriam aeternam Divi Imperatoris Galerii Maximini*). Идеја-водиља Галеријевог грандиозног градитељског подухвата у његовој домовини јесте идеја *Галерије – Нови Дионис*, а управо посредством Диониса је

⁵⁶² Jeanmarie, *op. cit.*, стр. 345.

⁵⁶³ Главно обележје Дионисовог култа је оргијазам, падање у екстазу (**дионисијско прочишћење доводи до врхунца оно од чега душу треба ослободити**), убијање и комадање детета (*sparagmos*) - као што су и самог рогатог дечака Диониса растргли Титани - и једење сировог mesa (*omofagia*), као и испијање вина. То својеврсно причешће је централни обред дионисијских мистерија: комадање живог бика или јарета (животиње посвећене Дионису) – једење сировог mesa жртвене животиње = једење бога; испијање вина, чији је бог Дионис = напајање крвљу бога. Посвећени учесници мистерија (мисти), хранећи се телом бога и напајајући се његовом крвљу, сједињавају се, односно – изједначавају се са њим, што представља јемство њиховог спасења после смрти. Као што се делови растргнутог божанског детета чудом поново састављају и Дионис се, увек изнова, поново рађа – тако ће и његови верници закорачити у сфере бесмртности. Основна идеја Дионисових мистерија била је: **КАО ШТО СЕ СЕМЕ ПОНОВО РАЂА, ТАКО НЕКА СЕ МРТВИМА ОБНОВИ ЖИВОТ!**

⁵⁶⁴ Sechan, Leveque, *op. cit.*, стр. 300.

успостављена паралела Галерије – Нови Александар и Нови Ромул. Вера у тријумф Диониса била је вера у периодично обнављање света, односно у повратак у Златно доба (Сатурн, у улози божанског сејача - *sator*⁵⁶⁵, први је дао људима храну и био је првобитни владар света. Његово доба се сматрало Златним веком (добом) за људе. Диоклецијан, утемељитељ Тетрархије, осим са Јупитером као врховним богом, поистовећиван је и са Сатурном, чиме је требало истаћи његову благост и правичност према поданицима.).

Инспирација Галерију за указивање изузетног поштовања Дионису била је, бар делимично, његова намера да деификује своју мајку Ромулу, као и самога себе. Галерије је својој мајци наменио готово све божанске потенције свога доба, тако да је она поистовећена са Кибелом (*Magna Mater*), Деметром, Тихом и Фортуном, тј. њеном формом *Fortuna Redux*. Мозаичка представа Диониса и зидни рељеф са представом уснуле Аријадне симболишу идеју смрт – васкрсење, односно указују на два чина апотеозе чији су импресивни материјални докази откривени на брду Магура, око 1 km у ваздушној линији од главне (источне) капије Ромулијане. Упркос чињеници да је сам чин апотеозе без сумње имао и политичку конотацију, Галеријева а још више Ромулина апотеоза одсликавала је, пре свега, личну религиозност. Попут Диониса и његове мајке Семеле, који су се придружили боговима на Олимпу након Дионисове тријумфалне експедиције у Индију, Галерије – Нови Дионис - и његова мајка Ромула, уздигли су се у небо са врха Магуре. Свакако да је посебно питање да ли је Галеријево обожавање Диониса и осталих чланова класичног пантеона који су са њим делили полубожанско порекло, укључујући ту и деификованог Александра Великог, носило у себи и нешто од политичког програма. Александар Велики, више него *dei filius*, био је симбол савршеног ратника и савршеног принца за многе хеленистичке краљеве, републиканске потентате и цареve и пре и после Галерија. Ромул, као *rex* и *dux*, представља сличан лик у идеологији Империје. Исто би се могло рећи и за Диониса – Бахуса – Либера, гледано са оба аспекта, *dux* и *rex*, мада његова слава првог *triumphator* – а прети да баци у засенак његов допринос идеалу универзалне монархије (Дионис је слављен и као доносилац слободе; Грци су приказивали Диониса, кога су звали и “Законодавац”, са две камене таблице, на

⁵⁶⁵ Машкин, *op. cit.*, стр. 85.

којима су били исписани закони; Дионис се сматра и изумитељем дијадеме). Политички аспект Диониса нарочито ће доћи до изражаја када су он и Александар Велики постали близаначки ликови, током хеленистичког и римског периода.⁵⁶⁶

Мозаичка представа бога Диониса представља сублимацију целокупне архитектонске и декоративне концепције Ромулијане: дивинизирани човек упловљава у сфере бесмртника. Дионис, божански ефеб, у основи смртник, на волшебан начин је извојевао победу над сопственом смрћу. Тај бог вишеструких облика, илузија и чуда, послужио је и као инспирација за креирање Христовог лика.⁵⁶⁷

Остаћемо још неко време у Ромулијани, из разлога што је њен целокупни украс иконографска експресија митске сторије о Дионису. Анализом декорације сачуваних архитектонских елемената, као и неколицине рељефних представа вотивног и фунерарног карактера, дошли смо до закључка да примењена иконографска схема у већини случајева директно упућује на Диониса. О томе првенствено сведоче прикази винове лозе са лишћем и гроздовима на највећем броју елемената архитектуре, као и ликова из грчке/римске митологије који су у директној вези са дионисијским култом. Такође смо, на примеру неколицине архитектонских елемената, надгробних споменика и вотива чија иконографија упућује на неко друго божанство, закључили да избор управо тих божанстава није нимало случајан. Одабир је у целини извршен у редовима оних божанстава чија је митска прича неизоставно повезана са Дионисовом, било да се ради о појединим култним паралелама, било да је у питању особена синкретичка форма.

Анализирајући остатке скулптура из Галеријеве гамзиградске палате, утврдили смо невелик репертоар приказаних ликова: Јупитер, Херкул, Дионис, Аполон, Сатир, Атина, Асклепије. Изузимајући Атenu, чије је присуство готово обавезујуће у скулпторалном репертоару целокупне антике, сва друга приказана божанства поново упућују на Диониса – Галерија, тј. на идеолошке поставке Тетрархије као алфа и омега. Јупитер је, без сумње, присутан у Гамзиграду не

⁵⁶⁶ Dušanić 1995, 79.

⁵⁶⁷ Божанска жртва, најизразитије представљена управо у Дионисовом лику, представља виши облик појмовног апстраховања и увођење симболичке жртве за опште добро. То ће нарочито бити својствено Христовој жртви у хришћанству. Са хришћанским богом који умире и васкрсава, Диониса спаја и зооморфна симболика тих божанстава тотемског порекла: риба и јагње су Христова, а јаре и бик Дионисова знамења.

само као врховни бог, већ и као врховни бог у пренесеном значењу, односно – као врховни владалац. Он није нико други до родоначелник Тетрархије, Диоклецијан, земаљска Јупитерова инкарнација. Херкул је, свакако, родоначелник рода *Herculii*, а његово га јунаштво чини панданом достојним непобедивог владара какав је Галерије. О Дионису би било беспредметно поново говорити, док Аполон, Сатир и Асклепије своје присуство у одајама гамзиградског дворца дугују првенствено њему.

6. Либер

Говорећи о култу Диониса, у више наврата поменули смо култ бога Либера. *Liber Pater* или у скраћеном облику само *Liber* је старо италско божанство природе, бог вегетације и плодности. Он је симболизовао обнављање природе и живота уопште, плодност земље и вегетацију.⁵⁶⁸ У доцније време, ово божанство асимиловано је са Дионисом, управо због своје велике сличности са овим богом који је на италско тло дошао из хеленског света. Могли бисмо рећи да је Либер био друго ја Диониса, његов италски прототип.

У вези са пореклом овог божанства, постоје две различите теорије. Прва је традиционална и, по њој, ради се о старом италском и римском богу, који је у почетку повезиван са Јупитером (што објашњава његов епитет *Iuppiter Liber*, а доцније је стекао аутономију.⁵⁶⁹ У прилог његовом старом, аутохтоном италском пореклу, могао би сведочити и епитет *Pater*, јер је он додаван само најстаријим божанствима пантеона. Такође, попут других старих божанстава, и Либер има своју женску паралелу – Либеру, са којом твори божански пар. Напокон, празник њему посвећен - Либералија (светкован 17. марта), био је уписан у календар, који је потврђен у Вароновим списима (*August., Deciv. Dei VII, 21*).⁵⁷⁰ Та светковина представља ревитализацију елемената ритуала грчког Диониса у Атини (12. антестерион), током којих су старе жене, украшене бршљановим венцима, продавале погаче чији се један део користио као жртва – нека врста жртвеног колачића. Такође је забележено да се, током једног пролећног месеца, у Лавинију у процесији носио фалусни симбол, један од главних елемената дионизијских

⁵⁶⁸ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 18 (в. и нап. 14, са наведеном литературом).

⁵⁶⁹ Исто (в. и нап. 16).

⁵⁷⁰ Исто.

мистерија, који је на крају обреда овенчавала једна матрона (*pro eventibus seminum*).⁵⁷¹

Без обзира на наведене ритуалне паралеле које би упућивале на то да је Либер латинска варијанта Диониса, не сматрамо довољним аналогије које су обухваћене оквирима само једне свечаности, односно паралелом успостављеном између Либералија и атинском светковином у Дионисову част, која, усто, нема изразито хеленски карактер. Дионисов атински празник (12. антестерион) би, наиме, пре требало посматрати као скуп древних народних обичаја обједињених у једну религиозну светковину. Исто тако, можемо рећи да Либер, попут других староиталских божанстава, није имао сопствени мит. У томе би требало тражити разлог што је његова иконографија креирана по узору на Дионисову, који му је био најближи, како због заједничког порекла тако и због истоветне оригиналне природе. Зато није чудно да је временом Либерова иконографија у потпуности изједначена са Дионисовом, те да је дошло до преклапања и стапања свих аспеката њихове верске слике.

Либерова природа, *abondancia creativa*, могла би се довести у везу са његовом оригиналном ролем божанства вегетације, али не и са виновом лозом, чијим патроном је, пре Диониса, сматран Јупитер.⁵⁷²

Друга, у потпуности различита теорија о пореклу Либера јесте теорија F. Altheim-а. Он сматра да је у римском свету Либер заправо био синоним за слободу и да би га требало везати за идеје Римљана о слободи. Потврду за такво становиште Алтхајм налази у списима латинских писаца (Varr. ap. August., *Deciv. Dei* VI, 9; Ovid., *Fasti* III, 771), али и у обичају да се на форуму слободног града поставља статуа силена Марсије, следбеника Дионисовог тијаса⁵⁷³ (ритуалне поворке бога Диониса – „невидљиве поворке са музиком“). Према Алтхајму, име Либер представља превод Дионисовог беотског епитета *ἐλευθερενς*, који је прешао из Беотије у Атину, а потом и у Италију – у град Кума, који можемо сматрати најстаријим центром ширења хеленског утицаја у Кампањи. Одатле је, почетком VI века ст. ере, овај епитет стигао и у Рим.⁵⁷⁴ Ту би могло лежати и објашњење

⁵⁷¹ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 19.

⁵⁷² Исто (литература у нап. 16).

⁵⁷³ Исто, 18 (в. нап. 17).

⁵⁷⁴ Исто, 18.

италског аспекта бога Диониса и његово увођење у нумејски календар, раме уз раме са аутохтоним божанствима (Либералија, 17. марта).

Само име Либер први пут се јавља у авентинској тријади.⁵⁷⁵ Након једне велике оскудице, 496. год. п. н. ере, римски диктатор *Aulus Postimius* консултовао је Сибилинске књиге и аутохтони карактер овог божанства је преиначен, јер су књиге саветовале да би било добро да се подигне храм божанској тријади Либер – Либер - Церера. Диктатор је, пре поласка у битку, заветовао храм овим божанствима у подножју Авентина, у близини *Circus Maximus*-а, где га је по повратку из битке и подигао. Три године након тога, конзул *Spurius Cassius* посветио је овај храм. Не зна се тачно место на коме се храм налазио, али је он сигурно био сазидан ван помериума – свете границе града, што казује да су га Римљани осећали као стран. Тај храм је директан доказ за процес асимилације грчке аграрне тријаде Деметра – Дионис – Кора са овом новом тријадом у оквиру римског пантеона.⁵⁷⁶ У исто време, нови божански пар Либер – Либера додат је древној богињи Церери⁵⁷⁷, а њихова имена су припојена римском републичком календару за фестивал Цереалија. Тако је успостављена спона између априлског фестивала Церери и Либерове мартовске светковине. То је била плебејска тријада, коју можемо посматрати као директно супротстављену патрицијској тријади Јупитер – Јунона – Минерва.⁵⁷⁸

Када говоримо о Либеровим епитетима, могли бисмо рећи да се у свим балканским провинцијама Царства, осим у Горњој Мезији, најчешће јавља епитет *Liber*, како за самог Либеру, тако и за Диониса. На територији Горње Мезије, Бахус/Дионис/Либер у натписима је присутан најчешће као *Liber Pater*, а као *Bacchus* у формули D(eo) B(accho) s(acrum). У овој римској провинцији, епитет *Pater* јавља се само уз Либеру, мада је тај епитет генерално даван и једном малом броју других божанстава (*Iuppiter*, *Mars*, *Saturnus*, *Neptunus*, *Quirinus*, *Ianus*) из старог римског пантеона. Такође, његови чести епитети су и *Deus*, *Augustus*, *Sacrum*, *Sanctus*, а епитет који је неуобичајен је *Laetus*.⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ Brühl, *op. cit.* 1953, 13 и даље; Beard, North, Price 2004, 64.

⁵⁷⁶ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 19 (в. литературу наведену у нап. 21).

⁵⁷⁷ О култу Церере: Berbette 1996, *passim*.

⁵⁷⁸ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 19, нап. 22.

⁵⁷⁹ Исто, 58. Ауторка, говорећи о овом епитету Бахуса/Либеру, као пример наводи јесдан вотивни олтар, откривен на потезу Пусто Шилову, у селу Леце код Лесковца. Овај споменик, датован

Највећи број натписа на којима се Либер јавља са епитетом *Deus (Liber Deus)* потиче из Дакије, из Напока и Апулума.⁵⁸⁰ Тај епитет даван је већем броју других божанстава, првенствено Херкулу, Меркуру и Силвану⁵⁸¹. На територији Горње Мезије овај епитет најчешће стоји уз Митру, потом уз Херкула, док се ретко јавља уз Јупитера, Јупитера Долихена, Силвана или Меркура⁵⁸². Када говоримо о епитету *Augustus*, можемо рећи како он није неуобичајен за римска божанства, као и да га не би требало имплицитно везивати за царски патронат. Овај епитет могао би указивати на нешто што је свето и што је, стога, поштовано у једном ширем, глобалном смислу. На територији Дакије пронађена су два натписа на којима се овај епитет јавља уз Либеру, оба у Сармисегетузи⁵⁸³. У провинцији Горњој Мезији, епитет *Augustus* најчешће стоји уз Херкула, затим уз Сабазуја и, напославу, уз Силвана⁵⁸⁴. Следећи Либеров/Бахусов епитет, *Sacrum*, на територији римских балканских провинција следи за епитетом *Pater*, али је потоњи заступљен много већим бројем натписа. Највећи број натписа на којима се Либер појављује са епитетом *Sacrum* потиче из Далмације, док их је на простору Дакије отприлике упола мање.⁵⁸⁵ На територији Горње Мезије, овај епитет је чест, али се најчешће јавља уз Јупитера и Силвана⁵⁸⁶, затим уз богињу *Dea Dia*⁵⁸⁷, у посветама Манима⁵⁸⁸, а постоји и велики број примера у којима је даван другим божанствима – Херкул, Деа Дарданија, Немезис, Минерва и др.⁵⁸⁹ Поменули смо и епитет *Sanctus*, за који можемо рећи да је редак Либеров епитет.⁵⁹⁰ На простору Горње Мезије, овај епитет јавља се уз Херкула, а потом уз бога стада и пашњака – *Pali Sancto Pastoralis*.⁵⁹¹ Такође, овај епитет се појављује уз Генија провинције Дакије – *Genio Sancto paterno Daciae*, као и у формули *Deo sanc(to) Eroni*.⁵⁹²

нешто шире у период 151-250, чува се у Народном музеју у Лесковцу (С. Пилиповић, *op. cit.*, 2011, кат. бр. 10).

⁵⁸⁰ Исти, 59, нап. 199.

⁵⁸¹ Исто, нап. 201.

⁵⁸² Исто, нап. 202, 203 и 204.

⁵⁸³ Исто, нап. 209.

⁵⁸⁴ Исто, нап. 210, 211 и 212.

⁵⁸⁵ Исти, 60, нап. 217.

⁵⁸⁶ Исто, нап. 220 и 221.

⁵⁸⁷ Исто, нап. 222.

⁵⁸⁸ Исто, нап. 222.

⁵⁸⁹ Исто, нап. 224.

⁵⁹⁰ В. нап. 579.

⁵⁹¹ Исти, 61, нап. 226 и 227.

⁵⁹² Исто, нап. 228 и 229.

Напоследку, на претходнј страни смо поменули и најнеуобичајенији епитет бога Либерера на територији Горње Мезије, а то је епитет *Laetus*, који се појављује на вотивном олтару из Леца код Лесковца⁵⁹³. Постоји још само један пример из балканских провинција Царства, а то је фрагмент рељефа из Салоне, на коме се појављује формула *Deo laeto*⁵⁹⁴. Ову формулу бисмо могли протумачити као посвету Веселом богу, па би епитет *Laetus* могли превести као „весео“, а односио би се на Либерера као бога вина.⁵⁹⁵ Аналогију за овај споменик представљао би један натпис из Наиса, на коме се, уз Либерера, појављује и име једног женског божанства – Хилара.⁵⁹⁶ Ако би претпоставили да се иза овог имена крије Либерера, онда би натпис из Салоне могли протумачити као посвету Либеру који се у Далмацији јавља са епитетом који представља латинску варијанту грчког појма *hilaros* у облику *Laetus*. У вези са овим, помињемо да су, према Вергилијевим стиховима, у част бога Бахуса певане *carmina laeta*.⁵⁹⁷ Неки ранији истраживачи истицали су везу овог *signum* – а и неопитагорејства или култа боиње Кибеле, али би натпис из Наиса несумњиво упућивао на повезаност са култом Диониса.⁵⁹⁸

Култ бога Либерера, као некада Дионисов култ у Грчкој, доживео је велику експанзију у Римском Царству. Спровођење култа увек је било праћено мистичним ритуалима, у чији карактер држава није имала јасан увид. Због тога је Сенат 186. год. ст. ере донео забрану обављања ових оргијастичких церемонија. Та забрана, ма колико стриктна била, ипак није могла обухватити приватно обожавање Диониса/Бахуса/Либерера, па је ово древно фригијско божанство и даље било присутно у широко распрострањеним народним веровањима.

Фигуралне представе и натписи из римског периода сведоче о томе да је одређени број дачких божанстава и хероја поштован под именом *Liber Pater*.⁵⁹⁹ Именска формула *Deo Libero Patri* појављује се на два натписа из Дакије, из

⁵⁹³ В. нап. 579. Вотивни жртвеник из Леца занимљив је и због тога што се на њему јавља једна посвета која је неуобичајена у балканским провинцијама Царства – *pro salutes* (за здравље). Овај жртвеник су подигли за здравље отац и син, старешине *vicus* – а, заједно са сељанима. Део оваквих формула чине оне за здравље императора (в. С. Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 62, нап. 242), а посвете *pro salutes suas* Либеру најчешће подижу ветерани (в. С. Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 62, нап. 243).

⁵⁹⁴ С. Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 61, пар. 230.

⁵⁹⁵ Исто, нап. 231 и 232.

⁵⁹⁶ Исто, 61, кат. бр. 9.

⁵⁹⁷ Исто, 61, нап. 234.

⁵⁹⁸ Исто, нап. 235.

⁵⁹⁹ Срејовић 2002, 296. Исти аутор, даље, каже да су нека дачка божанства и хероји поштована и под именима Херкула Инвиктуса, Силвана или Дијане Мелифике.

Напока и Апулума⁶⁰⁰, а на натпису из Сингидунума и из Сармисегетузе јавља се формула *Liberi Patri et Libere Sacrum*.⁶⁰¹ Постоји и један пример треће формуле, *Liberi Patri Augusti sacrum*, неуобичајене на територији Горње Мезије, који је откривен у Виминацијуму.⁶⁰²

Име бога Либер различито је наведено на натписима и у списима *Libro*, *Lebro*, *Liber*, *Leber*, *Leiber*, *Loebasius*, *Loebesius*. Етимологија његовог имена упућује нас на то да је он оригинално био божанство вегетације, плодности, заштитник звери и, највероватније, људи.⁶⁰³

Бог Либер је на простору Горње Мезије поштован како самостално тако и у култним заједницама, првенствено са Либером, потом са Зевсом и Хером (Јупитером и Јуноном), а онда заједно са *Terra Mater*, Хераклом, Меркуром и Хелиосом.

О култној заједници Јупитера и Либер сведочи један натпис на вотивном олтару откривеном на Космају⁶⁰⁴, Јупитер и Либер у паровима са Јуноном и Либером познати су са једног натписа са вотивног олтара из Наиса⁶⁰⁵, док се Либер у култној заједници са Јупитером и појављује на једном натпису на вотивном олтару из Сингидунума.⁶⁰⁶ О култној заједници Диониса (Либер), Зевса и Херакла, представљеној на рељефу из села Буково код Неготина, већ смо говорили.⁶⁰⁷ Документована је и култна заједница Диониса (Либер), Зевса и Хере, на једном вотивном рељефу из Рудника.⁶⁰⁸

Када говоримо о вези Либер и много комплекснијег Диониса, која је успостављена у доба Републике, не можемо са сигурношћу рећи да Либер представља латинску варијанту Диониса, јер не располажемо доказима којима бисмо такву тврдњу поткрепили. Оно што је извесно јесте да су и Дионис и Либер у основи божанства вегетације, чије је порекло индоевропско. Можда су управо заједничко порекло и истоветна првобитна природа оба божанства условили остваривање јаке везе између њих, која је временом довела до синкретизма.

⁶⁰⁰ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 62, нап. 236.

⁶⁰¹ Исто, нап. 237.

⁶⁰² Исто, 62.

⁶⁰³ Исто, 18, нап. 15 и 18.

⁶⁰⁴ Исто, 66; 151, кат. бр. 4.

⁶⁰⁵ Исто, 66; 152, кат. бр. 9.

⁶⁰⁶ Исто, 66; 150, кат. бр. 2.

⁶⁰⁷ На стр. 134 и у нап. 552, на истој страни, као и на стр. 135.

⁶⁰⁸ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 66; 162, кат. бр. 30.

7. Хеката

Хеката (грч. *Ἑκάτη*, лат. *Hecate*) је кћи титана Перса и титанке Астерије и рођака богиње Артемиде (и њеног брата-близанца, Аполона). Баш као и њена рођака Артемида, Хеката је девичанска богиња и љубавница самоће, која своју независну природу није желела да жртвује зарад брака. Према другој варијанти митске сторије, Хеката је кћи Зевса и Деметре.⁶⁰⁹ Поштована је као богиња смрти и целокупне магије, али нарочито као заштитница оних враџбина које су коришћене као љубавне чини или за призивање мртвих.⁶¹⁰ Хеката је, као предводница ноћних демона и паса, довођена у везу и са Месецом, па је често означавана као „месечева богиња“, због чега је повезивана са животом жена. Зато је сматрана и заштитницом породиља и новорођенчади. Премда је често сматрана богињом Месеца, Хеката је, заправо, била господарица три краљевства – земље, мора и неба. Такође, Хеката је сматрана богињом раскршћа, због чега су њене капеле – светилишта, жртвеници и култне статуе постављани управо тамо. Она је и заштитница домаћинства – домаћег огњишта, због чега јој је испред сваке куће подизан жртвеник, како би заштитила породицу од свих нечистих сила које би јој могле naudити.⁶¹¹ Осим што борави крај огњишта, Хеката је у ноћима без месечине лутала по гробљима, где је прождирала лешеве, и по путевима, где је сисала крв пролазницима. Веровало се и да на Земљу шаље тешке, ужасне снове, ноћне приказе и море, чиме уништава људе. Такође, она је могла да изазове и разне болести, првенствено епилепсију и лудило. Исто тако, она је сва та зла могла и да отклони.⁶¹²

Без обзира на то што је, током векова, значај Хекате слабио, она је, ипак, остала једина од древних Титана којој је Зевс дозволио да задржи своје место и све почасти на земљи, мору и звезданом небу, у време када су превагу однели Олимпијски богови. Чак и Олимпијски богови указивали су јој изузетне почасти, а људи су јој приносили жртве (жртвовани су јој пси, јаја, сир и колачи) како би је

⁶⁰⁹ Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1979, 449.

⁶¹⁰ Исто, 450.

⁶¹¹ Исто.

⁶¹² Исто, 449.

умилостивили.⁶¹³ Једино са њом, врховни бог је поделио право да смртницима дарује или ускрати, сходно сопственом нахођењу, све што би пожелела.

Хеката је хтонско божанство, највероватније пореклом из Карије у Малој Азији. Она је сматрана демонским бићем повезаним са подземним светом, богињом утвара и духова. Она је чувар кључева Хадових капија, господарица душа у царству мртвих, која може и да их врати међу живе. Хеката јури кроз ноћ, праћена демонима, бројним сенима и псима, који својим завијањем најављују њен долазак.⁶¹⁴ Њене нимфе-пратиље звале су се Лампаде.

Култ богиње Хекате доспео је у Грчку из југозападних делова М. Азије. У култу је често повезивана са трачком Бендидом, а доцније са богињом Афродитом, Дијаном и Великом Мајком – Кибелом.⁶¹⁵

Богиња Хеката најчешће је представљана са три тела, три главе – лављом, псећом и кобиљом, али и са три тела и шест руку и једним телом и три главе⁶¹⁶. Њени атрибути су змије, бодеж, бич, буктиње и кључеви Подземља. Лик тројне Хекате створио је, у V век п. н. ере, вајар Алкамен, највероватније инспирисана делима песника који су је представили као господарицу земље, неба и мора и описивали како јури кроз ноћ обавијена бљештавим светлом. Такође, на формирање њеног лика могла је утицати и њена култна повезаност са Артемидом, Персефоном⁶¹⁷ и Селеном. На најстаријим споменцима (VI век п. н. ере), богиња Хеката представљена је без атрибута. Од хеленистичког раздобља, она поприма све страшнији лик и веома често се приказује са змијама.

У римско доба, Хеката се често поистовећује са Дијаном, а у источним провинцијама Царства везује се за многе оргијастичке култове, посебно са култом Кибеле (Велике Мајке), Атиса, Изиде, Сераписа и Митре.⁶¹⁸

⁶¹³ Исто, 449-450.

⁶¹⁴ Исто, 449.

⁶¹⁵ Исто, 450.

⁶¹⁶ Са једним телом и три главе Хеката је представљена на Зевсовом жртвенику у Пергаму (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 450).

⁶¹⁷ Богиња Хеката је прва чула крике отете Персефоне и помогла Деметри да сазна ко јој је отео кћер (в. Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 449).

⁶¹⁸ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 450.

Најприсутнија божанства класичног грчко-римског Пантеона у иконографији каменог украса Приобалне Дакије

На почетку овог поглавља, говорећи о оријенталним култовима и њиховом ширењу на територији Балкана, рекли смо да је римски пантеон у целини јединствена мешавина аутохтоних и страних божанстава, или богова који су настали стапањем и преображајем тих божанстава. Овде ћемо начинити осврт на она божанства која су најчешће представљена на споменицима у време и простору који нас занимају. Говорећи о тим божанствима, неминовно ћемо уочити да њихов одабир није случајан, те да је репертоар приказаних божанстава брижљиво осмишљен, првенствено када је у питању царска идеологија, као и да је велики број њих култно повезан. Најбољи пример тога и доказ јаког верског синкретизма који је присутан у постављеним временским границама јесте управо Галеријева палата у Гамзиграду. О једном аспекту те култе повезаности и религијског синкретизма већ је било говора у вези са Дионисом и његовим доминантним присуством у иконографији Ромулијане, док ћемо се неким другим идеолошко-религијским аспектима позабавити управо овде.

1. Херкул

Херкул (*Hercules*) спада у ред оних божанстава чија је улога у римској религији јако сложена. Он се веома често поистовећује са грчким херојем Хераклом, првенствено због сличности њихових митских сторија. Ипак, култна слика Херкула у потпуности је оригинална и ни по чему се не може довести у везу са Хераклом.

Култ Херакла и легенде о њему су пренете у Рим преко грчких колонија или посредством Етрураца. У исто време, култ Херакла био је раширен скоро у свим градовима јужне Италије, нарочито у Кротону и Метапонту. Највероватније је у Кротону настала легенда о борби између Херакла и Гериона, која је послужила као полазиште митовима о путовањима и јуначким делима римског Херкула.⁶¹⁹ На територији јужне Италије, Херкул је био хтонско божанство, које је бринуло о земљорадницима и пастирима, а у култу је било повезано са Деметром и Дионисом.

⁶¹⁹ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 472.

Током VI века п. н. ере Херкул се убрајао међу најважнија божанства етрурског пантеона. Херкул је у Етрурији јако рано идентификован са Марсом, а чињеницу да је и у римској религији често сматран богом рата и заштитником царства (*Victor, Invictus*) највероватније дугујемо етрурском утицају. Осим тога, Херкул је сматран и божанством циркуских игара и богом-заштитником домаћег огњишта.⁶²⁰

Када говоримо о легендама о Херкулу, можемо рећи како оне нису повезане ни хронолошки ни по местима радње. Најпознатији је мит о борби Херкула и Кака, Вулкановог сина, чудовишта које је живело у једној пећини на Авентину, пустошећи околину и убијајући све пролазнике. За тај мит се везује подизање жртвеника Јупитеру крај Тројних врата и Великог жртвеника на Волујском тргу.⁶²¹

Херкул је познат по својим изузетним подвизима, од којих је нарочито значајно подизање насипа у Кампанији, између мора и Лукрина.⁶²²

Херкулу је у Риму било подигнуто више светилишта, али је у самом граду његов култ званично потврђен тек 339. год. п. н. ере, када је Херкулу, Аполону и Дијани приређена гозба (*lectisternium*). Херкулу је било подигнуто светилиште на Авентину, ван градских бедема, а подигли су га грчки трговци највероватније још у V веку ст. ере. У Риму је прво званично Херкулово култно место био Велики жртвеник, који се помиње тек 312. год. п. н. ере у контексту одлуке Апија Клаудија да приватни култ замени државним. Сваке године, 12. августа, ту су Херкулу жртвовани бик или јуница. Друга Херкулова светилишта у Риму датирају из доцнијег времена: кружни храм на Марсовом пољу и светилиште саграђено у храм Херкула и муза.⁶²³

У ликовној уметности налазимо велики број представа Херкула, за чији настанак је инспирација био лик Херакла. Једну од најстаријих Херкулових статуа у Риму израдио је вајар Вулка, из Веја. Статуе Херкула из доцнијег времена већином за узор имају Лисипове скулптуре Херакла. Такође, неки римски цареви

⁶²⁰ Исто.

⁶²¹ Исто.

⁶²² Исто.

⁶²³ Исто.

– Комод, Александар Север, Максимијан - представљани су у лику Херкула, или са његовим атрибутима.⁶²⁴

Најрепрезентативнија представа Херкула са територије која је тема нашег рада несумњиво је глава Херкула од белог мермера из Галеријеве палате у Гамзиграду (Ромулијана), део скулптуре овог божанства,

На овом месту вратићемо се култној вези Херкула (Херакла) и Диониса, о којој је већ било речи⁶²⁵. Заједничка иконографија Херкула и Бахуса води порекло из античке Грчке и проистекла је из заједничког појављивања Херакла и Диониса у ликовним и драмским делима.⁶²⁶ Херакле је један од најомиљенијих ликова сатирских драма, а његова појава их чини бурлескним или гротескним.⁶²⁷ Овакве драме послужиле су као инспирација за приказе пијаног Херкула, честе на саркофазима и у сценама тијаса. Не треба, међутим, занемарити ни фунерарни аспект Херкулове појаве у оваквом контексту.⁶²⁸

У складу са поистовећивањем Диониса и Либер, успостављена је култна заједница Либер и Херкула. Придруживање култа Херкула култу Либер/Либере односи се, дакле, на придруживање култа Херакла Дионису. Ову култну испреплетаност налазимо у Тракији још у предримско доба.⁶²⁹

Император који је показивао посебну наклоност за ову култну заједницу био је Септимије Север. Узрок томе требало би тражити у чињеници да је овај владар рођен Лептис Магни, чији су заштитници истовремено били Либер и Херкул. Зато им је цар остао веран као својима *dii patrii*, прогласивши их заштитницима династије коју је основао.⁶³⁰

Напослетку ћемо се осврнути на култну везу Херкула и Диониса у контексту Галеријеве палате у Гамзиграду и доминантног присуства Диониса у иконографији њеног украса. Присуство Херкула у Ромулијани, осим као заштитника рода Херкулија, због чега је директно повезан са тетрархијском владарском идеологијом, несумњиво треба тражити и у његовој култној вези с Дионисом, Галеријевим омиљеним божанством. И Дионис и Херкул (Херакле)

⁶²⁴ Исто.

⁶²⁵ О култној вези Херакла и Диониса већ смо говорили: вотивни рељеф из Букова код Неготина.

⁶²⁶ Пилиповић, *op. cit.*, 2011, 72, нап. 304.

⁶²⁷ Исто, в. нап. 305.

⁶²⁸ Исто, в. и нап. 307 са наведеном литературом.

⁶²⁹ Иста, 73 (в. нап. 320 са наведеном литературом).

⁶³⁰ Иста, 72 (в. нап. 308), 73 (в. нап. 309 и 310).

рођени су из везе Зевса са смртницама, због чега их је обојицу прогонила љубоморна Хера. Такође, полубожанска природа ова два божанства послужила је као повод Александру Великом да им указује нарочито поштовање. Ово наглашавамо због неоспорне паралеле коју је Галерије повукао између себе и Александра.

2. Аполон

Аполон (Хелиос) улази у круг олимпијских божанстава. Син је Зевса и Лете и брат близанац Артемиде. Изворно, он је грчко божанство светлости, мушке лепоте, пророштва, исцељења, законитости, смерности и склада. Презирао је бахатост и хаос, због чега симболише смерност, сведеност и ред. Он је тај који својом праведношћу и законистима штити људе од бахатости и зла. Аполон представља сублимацију многобројних симбола везаних за Сунце, животну енергију, па је сходно томе био апстрахован од осталих божанстава. Као соларно божанство, моћно и праведно, Аполон је Непобедиво Сунце (*Sol Invictus*).

Постоје бројна предања о пореклу Аполона, а најстарији митови везани су за његово рођење на острву Делосу и за оснивање пророчишта у Делфима. Трудну Лето ниједно острво ни земља нису смели да приме, из страха од Херине освете, па је напосредом пронашла уточиште на малом и пустом острву Ортигија, тј. Делос. Након девет дана и ноћи порођајних мука, Лето је најпре, обухвативши рукама палму, родила Артемиду, а затим, уз њену помоћ, њеног брата близанца, Аполона. Предање каже да је при његовом рођењу цело острво процветало и замирисало, као и да су лабудови седам пута облетели око острва, будући да је био седми дан у месецу, уз дивну песму. Такође се приповедало да је Аполоновом рођењу присуствовао и петао, због чега је постао Летина омиљена животиња.⁶³¹ Такође, знамо да се петао повезује и са самим Аполоном.

Зевс је даровао свом сину златну митру, лиру и кола са запрегом лабудова, а Хефест му је дао лук и стреле.⁶³²

Ако бисмо хтели да повучемо паралелу између Аполона и Диониса, могли бисмо рећи да они представљају антипode, две крајности, противтеже, суштински

⁶³¹ Срејовић, Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 38.

⁶³² Исто, 39.

супротстављене. Диониса би, наиме, могли посматрати као персонификацију опасности, док би Аполон, с друге стране, представљао уточиште. Дионис је оличење несавладивих, разузданих инстинката и нагона, оваплоћених у баханалијама. Његов култ подразумева опуштање, препуштање, ослобађање свих стега, несавладивост и наладу. Насупрот томе, култ Аполона означава сигурност, укроћеност природе, прихватање законитости. Ниче, полазећи од Шопенхауерове песимистичке филозофије и Вагнерових естетичких теорија, тврди да је у Старој Грчкој постојао дуализам Аполон - Дионис, који се односио на чисто културна питања, на основу чега би могли закључити да он старогрчку религију и митологију изјадначава са њиховом уметношћу. Он Диониса поистовећује са пијанством и губитком индивидуализма, а уметност којом се овај бог изражава јесте музика. Аполон је, пак, по Ничеу, сталожено божанство индивидуализма и сна. „За њихова два уметничка божанства, Аполона и Диониса“, пише Ниче, „везује се наше сазнање да у хеленском свету постоји огромна супротност, по пореклу и циљевима, између ликовне уметности, аполонске, и неликовне уметности музике, као Дионисове“.⁶³³

Не би требало, међутим, посматрати Аполона и Диониса као две крајности које се узајамно потиру. Напротив, ова два божанства пре би могли сагледавати као супротности сједињене у феномену живота. Савршено јединство ова два принципа, „диониско у аполонском руху“, било је постигнуто у зрелој трагедији Есхила и Софокла. Ту равнотежу између диониског и аполонског принципа нарушио је, под утицајем Сократове „оптимистичке“ мисли, Еурипид, који је у своју трагедију почео да уводи натурализам. „Еурипид је у извесном смислу био само маска: божанство што је проговорило из њега није био Дионис, па ни Аполон, него један сасвим новорођени демон, по имену Сократ. То је нова супротност: дионизијско и сократско начело, а уметничко дело хеленске трагедије умрло је у том сукобу.“⁶³⁴ Ниче, чак, означава Сократа као првог „нихилисту“. Говорећи о Сократу у контексту смрти трагедије, Ниче каже: „Он се јавља као први који је помоћу тога нагона за науку могао не само да живи него - што је много више - и да умре; зато је слика Сократа на умору, човека знањем и разлозима ослобођеног страха од смрти, грб што над капијом науке сваког

⁶³³ Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд, Дерета, 2001

⁶³⁴ Исто.

подсећа на њено опредељење, тј. да постојање представи схватљиво и самим тим оправдано... Док је у свих људи нагон управо стваралачка афирмативна снага, а свест се понаша критички и хоће да одвраћа, у Сократа нагон постаје критичар а свест стваралац - права чудовишност *perdefectum*... Треба само предочити последице Сократових ставова: „Врлина је знање; греша се само из незнања; срећан је човек што је пун врлина. У та три основна обрасца оптимизма налази се смрт трагедије“.⁶³⁵ Сам Ниче, о чему је већ било говора⁶³⁶, описује појмовни пар аполонско – дионизијско као засновану опозицију. Дионизијско начело је израз чисте животне енергије и нагона, хтонског, ирационалног, прекорачивања граница, хаоса, оно је истовремено и борба и патња, занос – екстаза. Аполонско начело је, насупрот томе, форма, склад, дух реда, дистанцираност, смирење. Концепт та два света спаја, света површности и света дубине, Ниче спаја са античким божанствима Дионисом и Аполоном. Такође, он са овим божанствима спаја две уметничке форме, музику и еп из наслеђа античке књижевности. Дионизијска воља је, притом, принцип света, бескрајни след настајања и пролазности, рођења и смрти. „Јединство треба да се успостави кроз оба начела: Дионис кроз своју универзалност, у прекорачењу мере; Аполон кроз поједностављење, ограничење, кроз меру и осмишљење... Дионис стреми из распарчаног Загреја ка идентитету, ка Аполону, ка смисаоно структурисаном начелу и индивидуализованом просторно-временском реду“⁶³⁷. Ниче је дионизијски и аполонски елемент препознао још у самој природи, јер она истовремено садржи принцип индивидуализације и прекорачујућу страст.

Аполон се јавља и као посматрач догађаја, чиме се може објаснити његово присуство на многим споменицима. Примера за то има и на територији Приобалне Дакије, на различитим врстама споменика. У неким случајевима, Аполон је присутан само у виду симбола који се везују за њега, рецимо на надгробним споменицима или неким елементима архитектуре. С друге стране, веома често налазимо скулпторалне представе овог божанства. Ако анализирамо скулпторални репертоар Галеријеве палате у Гамзиграду, видећемо да је у њему

⁶³⁵ Исто.

⁶³⁶ В. стр. 126 и 127 овог рада.

⁶³⁷ З. Андрић, Егзегеза Ничеа, дневни лист „Данас“ од 15. 12. 2007, недељни додаток „Књига Данас“.

Аполон веома присутан (један или два торза, надгробне стеле, велики број делова женских скулптура, нарочито шака са бакљама и другим атрибутима, које бисмо могли повезати са представама Муза из Аполонове пратње и сл).

Лична духовност и однос са богом

Када данас, са тако велике временске дистанце, посматрамо Римско Царство, нехотице упадамо у замку помало површног схватања начела личне духовности или односа са Богом у антици. Како би то избегли, требало би да увек имамо на уму да је за већину античког света религија била посредник између државног и божанског царства. У оној мери у којој су лични или кућни богови постојали за Римљане, обожавање је више представљало ортопраксију него ортодоксију. То би значило да је више пажње поклањано правилном спровођењу обреда, сачињених од сијасет врло живописних елемената, него вери или присној молитви.

Римљани, са својим готово урођеним смислом за државну организацију, дали су и религији и обреду државни значај. То је у великој мери допринело установљењу званичног свештенства, које је бирано – мада на другачији начин – као и други државни достојанственици.⁶³⁸

Обред жртвовања играо је, пре свега, улогу посредника у остваривању комуникације између људи и богова. То је важило како у државном култу тако и приликом прорицања, али исто тако и у свакодневном неговању култа предака, духова заштитника домаћег огњишта и древних аграрних божанстава.

Ако се осврнемо на приношење жртве божанствима, затећићемо ситуацију готово истоветну оној која је владала у сфери основних постулата вере, односно односа Римљана према боговима. За разлику од Хелена, који су тежили да жртву хуманизују и естетизују, Римљани су успоставили скоро послован однос са својим боговима. Они су настојали да рационализују и правно уреде систем жртвовања и његову делотворност.⁶³⁹ Међу Римљанима је било уврежено мишљење да човек мора следити вољу богова, а да они заузврат треба да му испуњавају жеље, зашта

⁶³⁸ Најважнији свештенички ред били су *pontifices* – који су спроводили државни жртвени култ. На њиховом челу био је *pontifex maximus*. Веома значајни били су и свештеници – жреци (*haruspicii*), који су прорицали судбину помоћу изнутрица, првенствено јетре жртвених животиња.

⁶³⁹ Јанићијевић, *op. cit.*, 149.

опет очекују од њега одређену накнаду.⁶⁴⁰ Такав однос човека и бог(ов)а најбоље изражава завршна реченица многобројних вотивних натписа: „Он је радо испунио свој завет, јер је бог то заслужио“⁶⁴¹. Жртвовањем – приношењем жртве могло се деловати на божанску моћ (*numen*), задобити божанска наклоност и обезбедити отклањање неповољног деловања надљудских сила.

На овом месту желели бисмо да скренемо пажњу на чињеницу да су се, посебно у освит римске цивилизације, религијом више бавили мушкарци него жене. У раздобљу настанка и утемељења римског религијског система, у овој сфери владало је патријархално устројство. Сматрамо да нипошто не би требало пренебрегнути ту чињеницу када говоримо о односу према Богу, религиозној свести и религиозној пракси у римском друштву, имајући у виду не само физичке већ и, научно установљене, разлике у менталном склопу које постоје између мушкарца и жене. Такође, управо када говоримо о најважнијим питањима хришћанске вере и праксе, треба имати у виду значајне разлике које су у вези са тим постојале између мушкараца и жена.⁶⁴²

Свест о личној духовности и однос према Богу почели су да се мењају са појавом хенотеистичких мистичних култова⁶⁴³, као претече хришћанства, а религија која је славила богињу Изиду, египатску сродницу Велике Богиње, била је једна од ретких у античком свету која се бавила друштвеном правдом. Ширење веровања у Изиду, често пркосећи актуелној власти⁶⁴⁴, неговало је принцип личне духовности, који је тек почео да се развија. На овом месту осврнућемо се, поново, на велику раширеност митраизма у Царству, као и на чињеницу да су ову религију прихватили и сами римски цареви. У једном тренутку, римски свет налазио се на

⁶⁴⁰ Исто.

⁶⁴¹ Hahn 1977, 284.

⁶⁴² Браун 2012, 13 (аутор се на више места у својој књизи позива на С. Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1987).

⁶⁴³ Хенотеизам (грч. *εἰς θεός*, транскр. *heis theos* = један бог) означава религије које пропaгирају постојање једног бога, уз прихватање постојања других божанстава и дозволу поштовања њихових култова. Термин је увео Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775 – 1854), да би објаснио рани стадијум монотеизма, а немачки филолог и оријенталиста Max Müller (1823 – 1900), увео је овај термин у свакодневну употребу (M. Müller, *Lectures on the Origin and Growth of Religion: As Illustrated by the Religions of India*, London 1878). У неким религијским системима, избор врховног бога у оквиру хенотеистичког оквира могао је бити условљен културним, географским, историјским или политичким разлозима.

⁶⁴⁴ Још у време Октавијана Августа, Изидине присталице биле су у немилости. Октавијан је у више наврата имао намеру да уништи њена светишта и у потпуности искорени Изидин култ. (прим. аут.)

прекретници, у дилеми да ли да се приклони митраизму или новораширеном хришћанству. Ипак, хришћанска вера, која је, садржала у себи и елемент социјалне правде, дубоко укореван у култу Изиде, на крају је однела превагу, највероватније управо због веће етичке блискости са тадашњим хеленско-римским светом. Да није било таквог епилога, данашњи свет вероватно би био много другачији.⁶⁴⁵

Константиновим Миланским едиктом из 313. године, који се ослањао на едикт који је Галерије донео у Никомедији две године раније⁶⁴⁶, проглашена је слобода различитих вероисповести у Царству, па и хришћанске.

⁶⁴⁵ С овим у вези, подсећамо на, додуше врло екстремну тврдњу Ернеста Ренана, наведену у претходном тексту (в. и нап. С тим у вези).

⁶⁴⁶ Галерије је обнародовао Едикт о толеранцији вера у Никомедији (данашњи Измит у Турској), 30. априла 311. године: Lactantius, Opera, ed. O. F. Fritzsche, II, P. 273. (Bibl. Patt. Ecc. Lat. XI, Leipzig, 1844.); Lactantius *De mortibus persecutorum* 33.11; Лактанције, *О смрти прогонитеља* (увод, превод и напомене Милена Милин), Београд 2011, 74-77. Текст *Миланског едикта* је познат из Лицинијевог прогласа, објављеног 13. јуна 313. године у Никомедији. Милански едикт је цитирао Еусебије, на грчком, а постоји латински превод Еусебијеве Црквене историје (Euseb. *Hist. eccl.* X, 5). Као конкретни државно - правни текст, *Милански едикт* је уствари рескрипт који је Лициније из источне Никомедије упутио 13. јуна 313. год. провинцијским гувернерима Битиније и других области, којим се у име обојице царева објављује договор Константина и Лицинија постигнут у Милану фебруара 313, где су утврђени принципи који ће се примењивати према хришћанима.

Иконографија камених споменика као потврда религијског и етничког идентитета. Значај „војне иконографије“ и улога војске у ширењу митраизма. Трачки коњаник и његов значај за војску.

Сенека у *De Providentia* пише: „Вера нас води напред а први час рођења одређује остатак живота сваке особе“⁶⁴⁷.

Управо у сфери култа, религије и веровања, пронађено је обиље материјала за проучавање, које би слику о етничкој припадности становништва провинције *Приобална Дакија* могло учинити јаснијом и, истовремено, представљати потврду својеврсног феномена који даје печат овој области Царства. Тај феномен састоји се у наглашеном и снажном присуству аутохтоних елемената на територији која је веома рано романизована.

Посебна, веома речита група остатака римске цивилизације, јесу натписи на надгробним споменицима. Многи други остаци римске прошлости такође нам пружају мноштво података, али то су често веома „високоумне“ интерпретације идеализованог друштва. Исто је и са многобројним остацима реторских расправа, чији је значај неоспоран, међутим – уз помоћ натписа на надгробним споменицима ми стичемо сазнања о обичним људима и о томе шта је оно што је њиховим наследницима из живота предака било значајно и по чему су желели да их будућа поколења упамте. За живе, мртви су били „узор врлине“ а натписи на гробовима стално су говорили живима да се ланац људског живота не прекида смрћу. „По лепоти нема равна заветном или погребном латинском натпису. Тих неколико речи уклесаних у камен сажимају са безличном величанственошћу све оно што свет треба да зна о нама.“⁶⁴⁸

Као најбројнији и најразноврснији извор података, надгробни споменици нам пружају могућност да сазнамо и етничку припадност покојника, не само из обиља етимолошких података већ и на основу представљене одеће и накита. При

⁶⁴⁷ *Lucius Annaeus Seneca* – познатији као Сенека Млађи (рођен око 4. год. п. н. е. у Кордоби /*Corduba*/ - умро 65. год.), главни представник модерног, „новог стила“ у време Неронове владавине, значајан за развој европске књижевности. Његове чувене речи су: „Човек је несрећан онолико колико мисли да јесте“. Спис *De Providentia* (*О провиђењу*) је написао пред крај свога живота. То је кратки есеј, у форми дијалога, у шест кратких одломака. Иначе, велики корпус који чине Сенекина сачувана дела обухвата списе груписане и под заједничким насловима. Десет списа је састављено под заједничким насловом *Дијалози* (*Dialogi*, 12 књ.), који је нетачан, јер сви они немају дијалогски облик.

⁶⁴⁸ М. Јурсенар, *Хадријанови мемоари*, 37.

покушају реконструкције начина одевања у прошлости нипошто не би смели да тежимо само етничком опредељењу. Такође, приликом анализе накита и одеће, неопходно је направити јасну разлику између елемената који припадају моди времена којим се бавимо од оних који су саставни део ношње неког етничког супстрата. Несумњиво је да су „модни диктати” одувек утицали на облачење великог броја припадника одређене заједнице, али и да је облачење било спољни израз социјалног статуса и идентитета чланова заједнице.

Када говоримо о ношњи, као и о одећи генерално, требало би да имамо у виду различите аспекте односно функције одеће, као и међузависност форме и функције одевних предмета. Из тог разлога, треба пажљиво посматрати пребогати знаковни језик којим говори ношња. Овде ћемо навести само неке од многобројних видова одеће, тј. поруке које нам она преноси: разлике у социјалном и економском статусу, одећа као ознака професије, магијска улога одеће, ритуална улога одеће (употреба одеће у различитим светковинама и сл.), религијска припадност, националне и регионалне карактеристике, брачни статус, еротска функција одеће, естетска функција одеће, дечја одећа итд. Појединац је избором своје одеће саопштавао припадност једној заједници и, у исти мах, неприпадање некој другој групи људи. Не треба заборавити ни ограничење слободе облачења у неким случајевима, односно постојање табуисаних комада одеће или боје(а) у оквиру неке друштвене заједнице.⁶⁴⁹

Многи етнологзи бавили су се функцијама моде и ношње, можда највише Hermann Bausinger. Он је посматрао ношњу и моду као супротстављене феномене, уз то и појаве које нису независне и чије се поједине функције преклапају. Такође је полемисао о томе да ли је ношња начин одевања који људи следе без икакве присиле, за разлику од моде која врши извесну присилу над појединцем, приморавајући га да је следи.⁶⁵⁰ Чини нам се, међутим, да стварност демантује такво становиште, односно да је ношња неке уже заједнице заправо обавеза за сваког њеног члана, као и да се одступање од задатих образаца одевања може санкционисати инструментима друштвене контроле, почев од чуђења и подсмеха осталих чланова заједнице па све до изопштавања из ње. С друге стране, могли бисмо рећи да је мода веома осцилативан процес у одевању, уз учешће тржишне

⁶⁴⁹ Милинковић 2003, 186. Аутор у нап. 2 даје литературу која се бави овим проблемом.

⁶⁵⁰ Bausinger 2009, *passim*.

тј. индустријске понуде са једне стране и индивидуалног избора као и селекције унутар група са друге.

Нека новија истраживања, првенствено археолошка, у извесној мери су променила уврежено мишљење да је свако племе у току античког и рановизантијског периода имало строго дефинисану ношњу (укључујући и начин ношења накита, али и фризуру, односно начин чешљања и обликовања косе), на основу чега је могуће направити јасно ограничење између припадника одређених племена или етничких група. Ипак, чак и да су строги кодекси облачења, чешљања, ношења накита и сл. заиста постојали, тешко је и замислити да би се они могли у потпуности поштовати у историјским околностима које су доводиле до непрестаног сусретања и мешања различитих племенских/етничких група. Оно што је неспорно јесте да се одећа романизованих староседелаца свакако разликовала од одеће придошлих варварских племена, о чему сведоче елементи одеће откривени у гробовима. Приликом анализе гробног инвентара треба, међутим, имати у виду да се сви његови делови не морају увек налазити у функционалном положају. Због тога би увек требало вршити поређења са описима у писаним изворима и бројним ликовним представама.⁶⁵¹ Такође, требало би имати у виду феномен који можемо означити термином „акултурација“, под којим се подразумева напуштање својих обичаја, навика и културних вредности и усвајање других, раније непознатих. Овде је укључено и постепено преузимање моде, при чему смер скоро увек иде од Романа (Ромеја) ка варварима, а ретки случајеви обрнутог смера струјања утицаја везани су већином за војни аспект.⁶⁵²

Уз надгробне и друге епиграфске споменике, међу којима значајно место припада рељефима, првенствено вотивним, огроман значај заузимају светилишта. На основу остатака храмова, као и на основу дедикација појединим божанствима, можемо јасније сагледати етничку и религијску припадност дедиканата, као и степен романизације тј. јачину аутохтоних традиција међу романизованим становништвом.

Свакако да не треба запоставити ни војни аспект проучаваних споменика. На основу камене пластике, на првом месту епиграфских споменика, можемо стећи јаснију слику како о кретањима појединих трупа, изгледу униформи и

⁶⁵¹ Милинковић, *op. cit.*, 187.

⁶⁵² Исто, 193-194.

карактеристичним ознакама појединих јединица, тако и о етничком пореклу војника. „Војна иконографија“, односно иконографија која је у великој мери била посвећена трупима, о чему сведоче представе на реверсу новца, веома је важна, посебно за период којим се бавимо. Напомињемо да, за разлику од представа на аверсу новца, реверсне представе често обухватају целу фигуру, са пуном војном опремом, па у складу са тиме садрже много мање детаља. Исто тако, уз систематске промене у представљању војника које настају током времена, редукује се и број представљених војника. Тако је, рецимо, на реверсним сценама касноантичког новца, присутан само један или двојица војника. Такође, подробнија анализа представљених војника на реверсу новца може нам показати да ли они носе бојно или парадно оружје. Напокон, можемо пратити и трансформацију паганске у хришћанску иконографију, путем приказаних инсигнија, будући да лабарум тј. христов монограм све чешће замењује симболе, тј. ознаке легија, постајући универзални симбол за све римске трупе (нпр. новац Константина и његових синова).

Веома је важно напоменути да се, осим на каменим споменицима и на новцу, војна иконографија појављује и на мозаицима, али и на мноштву предмета од других материјала, од којих је велики број био у свакодневној употреби (керамичке и металне посуде, укључујући и светиљке – жишке, геме и камење од полудрагог камена, стаклене пасте и др). Треба нагласити да су иконографске представе најређе на мозаицима. Као изузетан пример могли би навести представу венатора на мозаику из Ромулијане. Без обзира на чињеницу да венатори не спадају у регуларну војску, већ у посебно тренирану врсту гладијатора, они су ипак одевени и наоружани као војници, тако да гамзиградску мозаичку представу можемо укључити у корпус анализираних споменика. Мозаик са представом венатора из Ромулијане неће бити обрађен и анализиран у каталогу, будући да не спада у објекте директно обухваћене темом, али ће о њему још бити речи у вези са иконографским решењима и њиховим симболизмом, посебно у завршним разматрањима. У идеолошко-политичкој концепцији Галеријеве палате у Гамзиграду, овај мозаик, са још десет мозаичких панела са сценама из лова, свакако спада у жанр-сцене, чија је функција да величају моћ и врлину императора и његову божанску природу.

Иконографија везана за трупе била је нарочито изражена у периоду након смрти Александра Севера, означеном као „период војничких царева“ - војне анархије. У том педесетогодишњем раздобљу, расположење војске и њена наклоност били су једини критеријум у избору царева.

„Војна иконографија“ не престаје да доминира ни у периоду који је уследио – Тетрархији, без обзира на неоспорни опоравак и стабилизацију Империје под утицајем Диоклецијанових реформи. Свакако да је главни узрок фаворизације „војне иконографије“ у тетрархијском раздобљу чињеница да су и њени владари били првенствено војници, који су овакву иконографску схему користили у идејно-политичке односно пропагандне сврхе. Постоји још један веома важан моменат у војној иконографији касноантичког доба, који се може најбоље документовати управо на простору Илирика тј. Приобалне Дакије као потпуно заокружене целине, а то је процес варваризације војске и његов утицај на развој „војне иконографије“.⁶⁵³ Зашто је баш ово подручје, од изузетног стратешког значаја нарочито у време Диоклецијана и његових савладара и наследника, било у тој мери значајно за праћење процеса варваризације римске војске и њиме изазване промене у „војној иконографији“? Свакако да је од превасходне важности управо чињеница да је велики број тадашњих царева био пореклом баш са овог простора, да су стигли до трона војевањем и, напokon, да су војници регрутовани на простору Илирика чинили елитне јединице тј. само језгро римских трупа.

Диоклецијан је повећао број војника, што је било од суштинског значаја, када се има у виду чињеница да је цар морао половину царства да преотима од узурпатора и варвара. Нико сем њега није могао боље да оцени колико треба повећати војну силу. Не зна се тачно за колико је Диоклецијан повећао број војника, али постоје подаци да је његова војска била четири пута бројнија у односу на војску Аурелијана и Проба.⁶⁵⁴

Још у време владавине претходних царева, власт је била скоро сасвим у рукама војске, о чему је већ писано. О изузетном значају војске у тетрархији и – у крајњој инстанци – о потреби да се расположење војске држи под контролом и да она остане на страни владајућих царева, говори један натпис, настао поводом

⁶⁵³ Riegl 1928, 193, одбацио је тезу о варварском елементу у римској култури.

⁶⁵⁴ Burkhart, *op. cit.*, 62.

конференције у Карнунтуму, где је у новембру 308. године оформљена нова тетрархија. Натпис потсећа на изградњу храма богу Митри, односу на његову обнову:

„Најпобожнији Јовији и Херкулији, августи и цезари, обновили су светилиште непобедивог бога Сунца Митре, заштитника њиховог Царства“
(*ILS* 659)

Овај текст је од изузетног значаја, јер говори о уједињењу теологије Јупитера и Херкула, коју је Диоклецијан развио како би представио политичке и верске тежње тетрархије, са другим значајним култом касноримске религије, култом Непобедивог Сунца, које се у ово време поистовећивало са персијским богом Митром, нарочито популарним међу војницима.

Већ смо говорили о изузетном одјеку који је Митрин култ имао међу војницима, као и о томе да су га војници регрутовани на Оријенту и донели у редове римске војске.

Када је реч о популарности Митриног култа код војника, не смемо заборавити ни један други култ, такође широко прихваћен у римској војсци, култ трачког коњаника. Трачког коњаника (трачког хероса) поменули смо управо када смо говорили о Митрином култу и извесним паралелама.

Простори који су тема нашег проучавања, идеално су тло за праћење развоја и ширења овог култа, повезаности култне слике трачког хероса са другим божанствима, посебно са Дионисом, са којим је веома често поистовећен. Такође су познати, мада ретки – нарочито у Тракији – споменици на којима је примењена јако неуобичајена иконографска схема. Ради се, наиме, о споменицима на којима су представљени трачки херос и Херакле.⁶⁵⁵ Постоје, међутим, веома поуздани археолошки докази који сведоче о блиској вези између Херакла – Диониса – трачког хероса на грчком острву Тасос.⁶⁵⁶

Термин „Трачки коњаник“ установљен је зато што је управо на територији Тракије, околних територија и других области у којима је потврђено присуство Трачана откривено више од 2000 рељефа који су везани за ово божанство.⁶⁵⁷

⁶⁵⁵ Цермановић-Кузмановић (1962-1963) 1965, 119 (в. и нап. 51).

⁶⁵⁶ Исто, нап. 52.

⁶⁵⁷ Највећи број каталошки обрађених споменика дао је Kazarow 1938.

Релјефи „Трачког коњаника“ могу бити различитих димензија, али се углавном ради о каменим плочама ширине 30-40 и висине 20-30 cm.

Када говоримо о начину представљања овог божанства, можемо рећи да је поштована одређена иконографска схема: увек је приказано на коњу који је у скоку (било да је представљен у галопу или у скоку из места), огрнуто кратком хламидом, која најчешће лепрша иза њега; коњаник је, најчешће, окренут у десно; у десној руци јахача је кратко копље или, понекад, неки други предмет или нека животиња; у левој руци, коју делимично заклања глава коња, коњаник држи мали штит кружне (или полуцилиндричне) форме⁶⁵⁸; поред коњаника је најчешће представљен пас који тера неку дивљу животињу, често дивљег вепра. У неким случајевима, сцена лова може бити проширена увођењем више ликова и предмета, нпр. две или више жена уз коњаника, дрвета око кога је обавијена змија, преврнуте зделе на тлу и сл.⁶⁵⁹

А. Цермановић у свом раду појединачно анализира три типа споменика посвећених трачком херосу, у складу са типологијом коју је успоставио Кацаров. Та типологија настала је на основу разлика у приказивању хероса: од тога да ли је херос представљен како мирно јаше на коњу (споменици типа А), да ли је приказан у лову, како замахује копљем у десној руци (споменици типа Б), или је приказан приликом повратка из лова, док псима пружа ловину (споменици типа Ц).⁶⁶⁰ Њено је мишљење како се за поједине типове споменика трачког хероса може поуздано одредити порекло. За споменике прва два типа, она проналази директне паралеле у грчкој уметности, где је покојник представљен на коњу, са свим пратећим реквизитима (дрво, змија, жртвеник, женске фигуре). За разлику од њих, за споменике типа Ц не налази аналогije у грчкој уметности.⁶⁶¹

Најраспрострањеније је мишљење да је Трачки коњаник аутохтоно трачко божанство, бог-ловац, на шта би упућивала и иконографија његових споменика. Неки аутори, међутим, сматрају да релјефи са оваквом тематиком у ствари представљају симболички приказ лика самог покојника.⁶⁶² Ово друго мишљење довело је до развоја теорије која ово божанство повезује са култом бога-лекара,

⁶⁵⁸ Јовановић 2000, 85.

⁶⁵⁹ Imamović 1977, 237 (в. и нап. 9 на истој стр.).

⁶⁶⁰ Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 122.

⁶⁶¹ Исто.

⁶⁶² Imamović, *op. cit.*, 237 (в. нап. 10).

Асклепија (Ескулапа), што се поткрепљује великим бројем оваквих рељефа са дедикацијама Асклепију, или пару Асклепије – Хигија.⁶⁶³ Та се теорија, међутим, чини неодрживом, будући да су често налажени споменици са истим представама, али са дедикацијама Диоскурима, Аполону или Херосу.⁶⁶⁴ О посвети оваквих рељефа различитим божанствима, односно о проблему карактера Трачког коњаника, доста је писао Н. Вулић. Он је сматрао да се не сме повлачити паралела између слике и текста (посвете), већ да би представу Трачког коњаника требало посматрати као икону, која је могла бити посвећена сваком божанству.⁶⁶⁵ Вулић је, такође, сматрао да је Трачки коњаник грчког порекла, да је то хероизирани предак – Херос, а да су га Трачани преузели од Грка.⁶⁶⁶ Имамовић као исправно наводи мишљење Казарова да је Трачки херос из римског времена подземно божанство лова, као и да би требало разликовати две групе споменика са Херосом, од којих прва обухвата споменике са вотивним карактером, на којима је заиста приказан Трачки Херос, а друга споменике са надгробним карактером, на којима је представа Хероса у ствари представа хероизованог покојника. Имамовић, полазећи управо од наведеног мишљења, говори о томе да су верници можда били надахнути учењем да сваки верник након смрти постаје једнак богу, због чега се на надгробним споменицима јављају ликовне представе тог божанства, као симбол покојника.⁶⁶⁷ У том случају, могло би се говорити о утицају оријенталних религија и култова са истим садржајем. Мишљења смо да би порекло овог утицаја требало тражити у дионизијском култу.

Александрина Цермановић-Кузмановић такође се позива на Кацарова и његово проучавање трачке религије, уз посебан осврт на култ трачког хероса. Из обимног корпуса његових радова, она наводи неколико, који се нарочито баве проблем овог комплексног божанства.⁶⁶⁸ Она упућује на мишљење Казарова да је херос аутохтоно трачко божанство, а да је херос на коњу иконографска схема преузета од Грка. Такође, апострофира тезу истог аутора да је трачки херос у

⁶⁶³ Исто (в. нап. 11).

⁶⁶⁴ Имамовић, *op. cit.*, 238 (нап. 12, 13 и 14).

⁶⁶⁵ Вулић 1941-1948, 285.

⁶⁶⁶ Вулић 1925, 88.

⁶⁶⁷ Имамовић, *op. cit.*, 238.

⁶⁶⁸ Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1965, 121, нап. 104

римском периоду био бог лова и подземља, али да то не значи да су то његове првобитне функције. У вези с тим, ауторка наводи смерницу Кацарова о вези трачког хероса са веровањем у бесмртност душе и његове улоге психопомпа.⁶⁶⁹

Оно што је извесно јесте да су споменици Трачком коњанику или фунерарни или посвећени различитим божанствима. Могли бисмо рећи да споменици тзв. Трачког коњаника представљају крајње експресиван пример повезаности епиграфике и уметности, јер су натписи на овим споменицима једини поуздан начин да се идентификују божанства којима су посвећени или тип споменика (фунерарни или вотивни), нарочито зато што је већина ових рељефа нађена у секундарном контексту, због чега је њихова функција нејасна. Димитрова је, на основу проучавања односа између натписа и иконографије, наговестила да би коњаник могао бити нека врста иконографске метафоре за бога/хероја, као и да је његова иконографија позајмљена из грчке уметности.⁶⁷⁰ Иста ауторка даље, тумачећи представу коњаника као жанр-сцену, закључује да је у питању мултифункционално божанство, које би се могло повезати са готово сваким грчким, римским, оријенталним или трачким божанством, што нам омогућава да лакше схватимо како ову врсту споменика тако и сам култ.⁶⁷¹ Могли бисмо, дакле, рећи да је лик трачког хероса крајње комплексан, да се појављује у много облика и да га је могуће поистоветити са разним божанствима, због чега га је немогуће изразити само једном формулацијом.⁶⁷²

Дијаметрално супротно тези Казарова о трачком херосу као аутохтоном божанству јесте мишљење А. Buday-a, о чему нас такође информише А. Цермановић.⁶⁷³ Овај аутор, наиме, сматра да се споменици трачког хероса не могу везати за одређени етнички супстрат – за Трачане, већ да би их требало посматрати у ширем контексту – као севернобалканске. Даљом разрадом те тезе, Buday закључује како трачки херос није божанство већ смртник, или покојник или дедикант споменика.⁶⁷⁴ А. Цермановић сматра да би се такво мишљење могло прихватити када су у питању надгробни споменици, на којима је покојник веома

⁶⁶⁹ Исто, нап. 104.

⁶⁷⁰ Исто, нап. 104.

⁶⁷¹ Dimitrova 2002, 209.

⁶⁷² Исто.

⁶⁷³ Цермановић-Кузмановић, *op. cit.* 1965, 121, нап. 108.

⁶⁷⁴ Исто, нап. 109, 110.

често поистовећен са трачким херосом, али не и када су у питању вотивни споменици. А. Buday-a је изнео тезу да трачки коњаник није ништа друго него симбол преминулог ратника, тј. особе којој је подигнут надгробни споменик. Проф. Срејовић се не слаже са том тезом, супротстављајући јој две чињенице: споменици трачком коњанику, изузев неких, немају везе са гробом и, друго, и када је приказан на надгробним споменицима, трачки коњаник се не односи на покојника већ представља верски симбол, док су уз њега често приказани они којима је споменик посвећен. У случајевима када је преминули приказан на споменику као јунак, то не само да не искључује већ и потврђује присуство коњаничког божанства, јер суштински смисао верске симболике лежи у повезивању и поистовећивању покојника са главним хтонским божанством.⁶⁷⁵

Важан је податак да су познати рељефи трачког коњаника били повезани са мањим светилиштима подигнутим поред неког извора, а много ређе са гробницом покојника.⁶⁷⁶ Из овога би се могло закључити да су главне функције трачког коњаника везане за воду, као и за свет мртвих. На повезаност трачког хероса са водом би могла указивати и посуда из које се излива вода, која је приказана на извесном броју споменика овом божанству.⁶⁷⁷ Та веза може се пратити и у доцнијим предањима везаним за њега, тј. Св. Ђорђа, Св. Теодора и Краљевића Марка. Најраширеније предање о Св. Ђорђу казује да је он, пошто је победио змаја, отворио лековити извор – који је лечио све болести - на црквеном олтару.⁶⁷⁸ У народним песмама из циклуса о Марку Краљевићу, више је него присутна његова веза са изворима, језерима и водама уопште. Такође, извори свеже воде се у овим песмама називају Шарцем, што је име коња Краљевића Марка.⁶⁷⁹ И Св. Ђорђе и Марко Краљевић боре се са змајем (змијом), који вероватно симболизује воденог демона. На рељефима посвећеним трачком коњанику, змија је приказана испред коњаника, али он се не бори са њом, него копљем погађа вепра који је приказан испод дрвета са змијом. Представа змије на рељефима трачког коњаника изведена је по иконографском обрасцу са грчких надгробних споменика, али то не негира древну повезаност трачког хероса и

⁶⁷⁵ Исто, нап.

⁶⁷⁶ Срејовић, *op. cit.* 2002, 94. (у нап. 57, аутор се позива на: G. Kazarow, *op. cit.*, *passim*).

⁶⁷⁷ Исто, 94 (и нап. 58).

⁶⁷⁸ Исто, 95.

⁶⁷⁹ Исто (аутор се позива на: В. Караџић, *Српски рјечник*, Београд 1898, Шарац).

змије. На рељефима њему посвећеним, змија је света животиња-табу, главни атрибут овог божанства и, често, његова иконографска замена.⁶⁸⁰ На територији данашње Македоније, потврђено је присуство локалних божанстава која се приказују у обличју змије. Дракон, аутохтоно божанство у околини Прилепа, представља се као змија која се издиже из овалног путира,⁶⁸¹ а у околини Охридског језера и Дрима се, према предању, налази место на коме се Кадмо, након што је отишао у земљу Енхелејаца, преобразио у змију.⁶⁸² Све ово указује да је божанство у облику змије, односно божанство чији је змија главни атрибут, било веома широко распрострањено. Змија и коњаник-херос су код Илира и, касније, код грчких и римских досељеника, били тема мита и култа и били су схваћени као једно. Њихова супротстављеност, тј. борба коњаника са змијом, могла би симболисати неко ново божанство, симболизујући сукоб новог са старим култом (нпр. Аполонова борба са Питоном у Делфима), али, исто тако и унутрашњу борбу као одраз веровања да су јунак-коњаник и змија исто.⁶⁸³ Посматрајући рељефе трачког коњаника, можемо закључити да прва теза – постојање новог божанства – није одржива, јер су на овим споменицима коњаник и змија приказани једно уз друго, а не међусобно супротстављени. Такође, током историјског развоја култова и веровања, посебно услед прилива нових религијских идеја, долази до трансформације првобитних верских постулата. Тако се дешава да првобитна веза антропоморфног божанства и његове свете животиње бива заборављена и дешава се *енантиодромија* - претварање највећег добра у највеће зло, што ревитализује међусобну борбу коњаника и змије.⁶⁸⁴

Постоји још један изузетно важан проблем који се тиче трачког коњаника, а односи се на успостављање везе између овог и других старих локалних предхришћанских божанстава и хероја и култова хришћанских светитеља. Многи аутори бавили су се овом проблематиком, а ранија истраживања већином су експлицитно негирала могућност узајамне везе између древних предхришћанских

⁶⁸⁰ Исто, 96.

⁶⁸¹ Исто (са литературом у нап. 65).

⁶⁸² Исто, 97 (аутор се, у нап. 66, позива на Херодота, *Hist.* V, 61).

⁶⁸³ Исто (у нап. 68 аутор се позива на Џ. Џ. Фрејзера, који је побројао много примера из религија различитих народа у вези мотива одвајања свете животиње и антропоморфног божанства, приказаног кроз њихову међусобну борбу, односно крваву жртву божанства у обличју његове свете животиње (*Златна грана, passim*)).

⁶⁸⁴ Срејовић, *op. cit.* 2002, 97.

јунака и божанстава и хришћанских светитеља. У новије време, на овај феномен се осврнуо проф. Д. Срејовић, правећи паралеле између ликова Св. Ђорђа и Св. Теодора Тирона Стратилата и „трачког коњаника“.⁶⁸⁵ Аутор каже да, „ако из ликова Светог Теодора Тирона и Светог Ђорђа одстранимо конкретне историјске сличности које се односе на животни пут ових хришћанских мученика, и народне приче о њиховим страдањима, остао би само прабалкански лик јунака коњаника, односно *трачког коњаника*“.⁶⁸⁶ Змија је била главни атрибут наших јунака-светитеља, они су били „од рода змијскога“ и управо је змија била облик њихове епифаније.⁶⁸⁷ Такође, када говоримо о представама светитеља-коњаника, не смео занемарити податак да се, осим Св. Ђорђа и Св. Теодора Тирона Стратилата, на коњу приказују и св. Димитрије и св. Никола.⁶⁸⁸

Д. Срејовић примећује и да многобројне рељефне представе „трачког коњаника“ на Балкану нестају у моменту када наступа коначни продор хришћанства у Дакију, Мезију, Тракију и Илирију. Будући да су се староседеоци ових провинција снажно опирали хришћанској религији, последица сукоба између древних и нових веровања је појава представа хришћанских мученика св. Ђорђа и св. Теодора Тирона на коњу и у борби са змајем.⁶⁸⁹ На нашим средњовековним фрескама често се појављује представа св. Ђорђа на коњу.⁶⁹⁰ Говорећи о паралели између овог светитеља и „трачког коњаника“, Срејовић указује на несумњиве паралеле које можемо повући између иконографске схеме примењене у представљању овог хришћанског светитеља и описа његовог лика у нашој народној поезији⁶⁹¹, напомињући да је о томе писао С. Радојчић.⁶⁹² Такође, исти аутор апострофира да су и М. Ђоровић-Љубинковић и Р. Љубинковић указали на изузетно велику сличност која постоји између представа светитеља-коњаника на српским средњовековним фрескама и описа коњаника у нашим народним песмама.⁶⁹³ Сличност је нарочито упадљива између предања о св. Ђорђу и

⁶⁸⁵ Исто, 91.

⁶⁸⁶ Исто.

⁶⁸⁷ Исто, 98.

⁶⁸⁸ Millet 1954, Т. 46, 4 и 31, 1.

⁶⁸⁹ Исто.

⁶⁹⁰ Петковић 1930, Т. 4в.; Исто 1933, Т. XXVI

⁶⁹¹ Срејовић, *op. cit.* 2002, 87.

⁶⁹² Радојчић 1953, 160-161.

⁶⁹³ Срејовић, *op. cit.* 2002, 87 (аутор се позива на чланак М. Ђоровић-Љубинковић, Р. Љубинковић, Црква у Доњој Каменици, *Старинар* I, Београд 1950, 68-70, сл. 27, 30).

народних песама и предања о Марку Краљевићу.⁶⁹⁴ Аутор подвлачи нарочит значај чињенице да се та сличност не огледа само у иконографским представама и предањима, већ да се ова два „ратничка“ лика врло често поистовећују, па чак и на специфичан начин мешају у нашим народним песмама. Срејовић као екстремни пример помиње песму „Турци не даду пити у славу Божју“ (Вук, VI, 20), јер она говори о св. Ђорђу који се, у лику Краљевића Марка, обрачунава са онима који не допуштају да се пије у славу Божју.⁶⁹⁵ Када је реч о народним предањима која описују детињство и прва јуначка дела Марка Краљевића, у њима се, као заштитник који је увек уз Марка, помиње „јунак коњаник“ (Свети Ђорђе). Он је тај који од Марка ствара јунака и дарује му надљудску снагу која му омогућава да чини јуначка дела. Предање, такође, казује да је и задужбину Краљевића Марка, ман. Св. Арханђела код Призрена, основао „јунак коњаник“. Изнад главних манастирских врата, на зиду је у рељефу приказан тај коњаник, реминисценција на трачког коњаника. Исто тако, управо на Ђурђевдан, становништво околине манастира окупља се око ове светиње⁶⁹⁶, а св. Ђорђе је крсна слава Марка Краљевића. То још више продубљује везу између трачког коњаника и легендарног Марка Краљевића, али јој даје и примесу мистике.⁶⁹⁷

Даље поређење између трачког хероса, Св. Ђорђа и Краљевића Марка обавезује нас да поменемо рељефе на којима је трачки коњаник приказан са три главе.⁶⁹⁸ У вези са представом троглавог коњаника, поменућемо гроб троглавог Арапина, огромних димензија, из непосредне околине Новог Пазара. Сваке године на Ђурђевдан, ту неко закоље јагње или птицу, „ноћу и тајно“.⁶⁹⁹ Гроб на коме се приноси жртва несумњиво је гроб неког јунака или се везује за неко хтонско божанство.⁷⁰⁰ Троглави Арапин, култно повезан са Св. Ђорђем, присутан је и у нашој народној књижевности као противник Марка Краљевића. Приметно је да се Краљевић Марко често повезује са бићима чији су поједини делови тела

⁶⁹⁴ Исто, 87 (аутор наводи студију С. Новаковића „Легенда о Светом Ђорђу у српскохрватској усменој књижевности“, *Старине* 12, 1880, 129 и даље, у којој је указано на везу између овог светитеља и веома великог броја наших народних песама).

⁶⁹⁵ Исто, 87, 88 (овде аутор анализира наведену песму, уз додатне опсервације везане за однос између старих, аутохтоних, предхришћанских елемената и лика хришћанског ратника-мученика).

⁶⁹⁶ Исто, 88 (у нап. 30 наведена је литература: Б. Сарија, Археолошка истраживања у Јужној Србији, *Старинар* 1924-1925, 108; С. Стојковић, Краљевић Марко, Нови Сад 1922, 136).

⁶⁹⁷ Исти, 88.

⁶⁹⁸ Исти, 98 (в. и нап 71).

⁶⁹⁹ Исто (у нап. 72, аутор се позива на: В. Чајкановић, *О српском врховном богу*, Београд 1941, 69).

⁷⁰⁰ Исто.

мультиплицирани. Пример за то је Муса Кесеџија, који у народним песмама често има три срца или три главе.⁷⁰¹ Троглави херој има наглашено хтонски карактер и снажно је везан за подземни свет, за шта има примера у митовима и религијама других народа.⁷⁰²

На овом месту ћемо начинити малу анализу рељефа који приказују коњаника. Имамовић је, сасвим оправдано, указао на потребу прављења разлике између представа коњаника римске војске, које често налазимо дуж рајнског лимеса, али и на подручју Босне, које је тема његове студије, од представа Трачког коњаника. Он је, такође, поменуо и једну другу представу коњаника, која је присутна искључиво на надгробним споменицима, налаженим у источном делу Босне, око Дрине, али и у западној Србији. У питању су споменици који су најчешће у облику коцке, чије су три стране украшене рељефним представама. На левој бочној страни ових споменика је приказан коњаник на коњу, који је иконографски јако сличан Трачком коњанику. Ипак, те две представе не би требало мешати, јер ова група споменика представља даћу, тако да коњаник симболизује хероизираниог покојника.⁷⁰³ Порекло овакве врсте споменика требало би тражити у Грчкој, а баш су представе са ових споменика на нашој територији биле полазиште Вулићу да их повеже са Трачким коњаником и припише му грчко порекло.⁷⁰⁴

Војници и ветерани су често подизали вотивне споменике са представом трачког коњаника, нарочито на територији провинција Мезије и Тракије. Dilyana Boteva објавила је вотивне споменике са приказом Трачког коњаника које су подигли војници и ветерани у Тракији и Доњој Мезији.⁷⁰⁵ Она је обрадила 52 споменика, од којих је највећи број откривен у светилиштима. Најпознатије светилиште у коме је спровођен култ Трачког коњаника налазило се у близини данашњег бугарског места Глава Панега⁷⁰⁶, а јужно од њега, у Пернику, постојало је такође значајно светилиште.⁷⁰⁷ Анализом споменика, Ботева је установила шест

⁷⁰¹ Исто.

⁷⁰² Исто (детаљније о овоме, уз наведену литературу, у нап. 74).

⁷⁰³ Imamović, *op. cit.*, 238.

⁷⁰⁴ Вулић, *op. cit.*, 1925, 88.

⁷⁰⁵ Boteva 2005, 199 – 210.

⁷⁰⁶ У даљем тексту, у завршним разматрањима у којима се бавимо односом између Реса и Трачког хероса (коњаника), биће више речи о једном рељефу из места Глава Панега.

⁷⁰⁷ Boteva, *op. cit.*, 199 – 200.

категорија дедиканата, на основу њиховог војног ранга: 1) помоћне трупе (*auxilarii*); 2) легионари; 3) *beneficarii*; 4) преторијанци; 5) војни официри и 6) ветерани.⁷⁰⁸ Неки од дедиканата, војника и ветерана, нису били трачког порекла. Ипак, већина њих јесу били пореклом Трачани, мада су већ имали римска или грчка имена, али су одржавали веровања својих предака. Мада је њихова вера, у извесној мери, била прожета неким страним религиозним идејама, то није угрозило њене трачке корене.⁷⁰⁹

Вратићемо се, на кратко, на иконографију Трачког коњаника. Споменули смо мали кружни или цилиндрични штит у левој руци коњаника. Управо штит таквих димензија и форме део је наоружања Трачана и основна опрема гладијатора Трачанина, са јасно наглашеним етничким карактеристикама, уз криви бодез (*sica*).⁷¹⁰ А. Јовановић⁷¹¹ истиче чињеницу да је кружни штит представљен на надгробним споменицима војника из трачких ауксилијарних јединица,⁷¹² али и да је овакав штит често присутан у забатима храмова посвећених Трачком херосу,⁷¹³ на тимпанонима едикула у којима је приказано то божанство⁷¹⁴ и на самим представама трачког коњаника, о чему смо већ говорили. Проф. Јовановић закључује да кружни штит представља доказ присуства трачких војника у тријумфалној победи над Дачанима. Он, даље, претпоставља како су ти војници припадали кохорти *I Thracum Syriaca* која је, као део мезијске посаде, учествовала у дачким ратовима након којих се вратила у *Timacum Minus* (Равна код Књажевца).⁷¹⁵ Највероватније да је та јединица дошла у то/ утврђење након

⁷⁰⁸ Исто, 200.

⁷⁰⁹ Исто, 204.

⁷¹⁰ А. Јовановић, *op. cit.*, 84.

⁷¹¹ Исти аутор (*op. cit.*, 84) наводи како Плиније пише о кружном штиту код Трачана, као аналогiji за огледало: Исто, нап. 32 (*Plin.*, NH XXXIII, 128).

⁷¹² Исто, нап. 33.

⁷¹³ Исто, нап. 34.

⁷¹⁴ Исти, 85, нап. 35 (наводећи литературу у којој се могу наћи примери представа оваквог штита на вотивним и надгробним споменицима са територије Бугарске).

⁷¹⁵ Исто.

завршетка Јудејског рата и у њему се задржала до последње четвртине II века, када ју је заменила кохорта *II Aurelia Dardanorum*.⁷¹⁶

У вези са присуством Трачана у римским војним јединицама на територији провинције *Moesia Superior* (Горња Мезија) односно *Dacia Ripensis* (Приобална Дакија) у доцније време – у периоду Тетрархије – навешћемо као пример гробницу откривену 2005. године ван бедема Галеријеве палате у Гамзиграду. Уз златну крстообразну фибулу, типа карактеристичног за тетрархијски период, у овој гробници нађена је и целокупна војна опрема покојника. Закривљени бодеж – *sica*, могао би се тумачити као трачки елемент, исто као и ритуално савијање мача (не ломљење секиром, као што је био римски обичај).⁷¹⁷

Фрагментована икона од белог мермера (инв. бр. Г/610; кат. бр., Т.) откривена је 1979. године у Ромулијани. Очуван је мали део средњег фриза, на коме се види коњаник, одевен у панталоне и припасану кратку тунику, са дугом лепршавом хламидом. Подигнутом десном руком поздравља богињу. Симетрично, хералдички постављен је други коњаник – сачувана је само глава коња. Између два коњаника је сумарно моделована женска глава, постављена *en face*. Постоје различита тумачења женске фигуре (у нашем случају – главе жене) на овим иконама, о чему ћемо говорити у каталошком делу, као и о осталим иконографским детаљима ове иконе.

На крају излагања о Трачком коњанику (херосу) осврнули бисмо се на његову повезаност са трачким култом Реса. Према предању, Рес је био трачки краљ, Енојев син, који је са Трачанима дошао у помоћ краљу Пријаму, у десетој години тројанског рата. Рес је био наоружан златним оружјем и имао је коње беље од снега. Одисеја и Диомеда је тројански ухода Долон обавестио о Ресовом доласку, па га је Диомед убио на спавању, а Одисеј је његове коње одвео у грчки логор. Касније предање каже да је Рес син бога реке Стримона и једне музе (Еутерпе, Клио, Тепсихоре или Калиопе). Очувале су га нимфе. Када је одрастао, отишао је пред Троју, упркос мајчином упозорењу. Чим је стигао, богиња Атина је обавестила Грке о његовом доласку и они су га убили. Мајка је дошла да оплаче мртвог сина и да обзнани да ће Рес, као полубог, надаље боравити у пећинама

⁷¹⁶ М. Mirković, *Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji*, Beograd 1968, 91; P. Petrović, *Timacum Minus et la vallée du Timok*, IMS, Vol. III/2, beograd 1995, 32 ff.

⁷¹⁷ Више о овоме: Živić, *Старинар* н. с. LVII/2007,

сребром богате Тракије. Реса би требало посматрати као трачко божанство, хтонског демона – ловца, сличног трачком коњанику. Њему је посвећена трагедија *Рес* (*Rhesus*), која се приписује Еурипиду.⁷¹⁸ Ова трагедија представља први постојећи доказ о култу Реса на Балканском полуострву. У овој драми, Ресусова мајка Муза, говорећи о судбини свога сина након смрти, каже да он „неће отићи под црну земљу“, већ ће наставити свој живот, прихватањем новог идентитета као ἀνθρωποδαίμων - „бого-човек“, и боравити у пећинама негде на планини Пангеј (*Pangaeum*), обављајући улогу Бахусовог пророка, односно обзнањивати Бахусову вољу.⁷¹⁹ То би значило да је Рес можда имао истакнуту улогу у дионисијским мистеријама, које су у области Пангеја прослављали „они који су имали знање“⁷²⁰, односно – иницијанти⁷²¹. Прихватање специјалне улоге Реса у мистичном култу је у сагласју са инсистирањем у истоименој трагедији на податку да је Рес рођак Орфеја, чувеног творца мистичне лире и обреда⁷²², као и на томе да је он постхумно настањивао пећине на планини Пангеј, где се такође, према устаљеној верзији мита, налазило и Орфејево пребивалиште⁷²³. Осим тога, према једној привлачној хипотези, Реса би могли сматрати митским претком трачких беса (*Bessoī*), који су били пророци у храму-пророчишту Диониса, које се, највероватније, такође налазило на планини Пангеј.⁷²⁴

Култ Реса је настао у древној Тракији и Македонији. На основу података који омогућавају реконструкцију овог култа, његови епихорски корени на овој територији нису у сагласју са уобичајеним манифестацијама херојских култова какви су, рецимо, атински, мада је могуће повући паралелу са неким грчким хтонским култовима.⁷²⁵ Према Филостратусу (можда *L. Flavius Philostratus*), који је у свом делу *Heroicus* дао опис Ресусовог култа у време у којем је живео (III век н. ере).⁷²⁶ На основу тог описа, видимо да је Ресус био ловац, ратник и узгајивач коња. Осим тога, Ресусов олтар на Родопским планинама често су обилазиле

⁷¹⁸ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *op. cit.*, 370.

⁷¹⁹ V. Liapis, The Thracian Cult of Rhesus and the Heros Equitans, *Kernos* (Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique) 24 (2011), Université de Liège, Liège 2011, 95-96.

⁷²⁰ Како се каже у трагедији *Rhesus* (*Rhes.* 973 – податак преузет од V. Liapis, *op. cit.*, 97).

⁷²¹ V. Liapis, *op. cit.*, 97 (в. и нап. 16, са наведеном литературом).

⁷²² Исто, 98 (в. и нап. 17).

⁷²³ Исто (в. и нап. 18).

⁷²⁴ Исто, 98 (уз додатну литературу у нап. 19).

⁷²⁵ Исто, 95.

⁷²⁶ Исто, 96 (в. и нап. 9, са наведеном литературом).

дивље животиње, нудећи се драговољно на жртву овом божанству; Филостратус, заправо, експлицитно помиње *βομός* - култ жртвовања Ресусу на Родопским планинама.⁷²⁷ Као локално божанство, сматран је заштитником од епидемија (бубонске куге).⁷²⁸ У сваком случају, Филостратусов опис Ресусовог култа на Родопима има много сличности са оним што знамо о оригиналном култу Трачког коњаника. Ако је Филострат можда мало измешао Трачког хероса са Ресом, то је бар делом могло бити због оригиналних култних веза између ова два божанства. Највероватније да су те неспорне сличности завеле неке научнике да Реса, о чијем култу у Тракији се не зна много, поистовете са Трачким коњаником, чији је култ био широко распрострањен у целој Тракији.⁷²⁹ Без обзира на велике сличности, поистовећивање Реса и Трачког хероса није основано, нарочито када се зна да Херос, мада је често на фигуралним споменицима поистовећиван са различитим божанствима (Дионис , Асклепије, Аполон, Диоскури)⁷³⁰, никада није експлицитно идентификован са Ресом. Тешко је, генерално, пронаћи поуздан доказ за такве везе, осим ако реч *Ρήσος* заправо није божанско име већ (можда у складу са трачким обичајем⁷³¹) неодређена ознака са значењем „господар“ или томе слично. Несумњиво да широко прихваћена етимологија повезује име *Rhesus* са индо-европским кореном **(H)reg-*, од кога је настало латинско *rex* и други слични термини.⁷³² У прилог оваквом тумачењу термина могла говорити чињеница да се Трачки коњаник у натписима понекад ословљава са *κύριος*, *δεσπότης* или *ἥρως*.⁷³³ У неколико случајева, дедикација *ἥρως* праћена је неком од бројних апелација.⁷³⁴ То може указивати на постојање различитих манифестација једног бога или хероја, или – што је много вероватније – бити доказ да је божанство имало мноштво имена/атрибута. Највероватније да су бројна имена божанства била у вези са позивањем на неку одређену функцију божанства, односно – призивање одређене радње коју би верник желео да бог спроведе у дело. С друге стране, нека имена божанства су локална и везана су за епихорски

⁷²⁷ Исто, 97 (у нап. 10 аутор се позива на Филостратово дело: *Her.* XVII, 5; такође наводи додатну литературу).

⁷²⁸ Исто (в. и нап. 12, у којој је наведена додатна литература).

⁷²⁹ Seure, *RPh* 54 (1928), 118, No. 1; Liapis, *op. cit.*, 98, позива се и на другу литературу, у нап. 20.

⁷³⁰ Liapis, *op. cit.*, 99, нап. 24.

⁷³¹ Исто (литература која се бави овим проблемом наведена је у нап. 25).

⁷³² Исто (са обимнијом литературом која се бави овом етимологијом, наведеном у нап. 26).

⁷³³ Исто (аутор се позива на литературу коју наводи у нап. 27).

⁷³⁴ Исти, 100 (литература на коју се аутор позива наведена је у нап. 28).

утицај бога/хероја, а нека указују на посебну повезаност овог хероја са коњима.⁷³⁵ Постоје, такође, бројни примери који указују на везу између овог трачког хероја и божанстава-исцелитеља, нарочито Асклепија и Аполона, тако да епитети придодати херосу указују да се и њему приписују исте исцелитељске моћи, при чему се ово односи како на Трачког коњаника тако и на Реса. Има и неколико примера да се покојник, највероватније хероизован, приказује на начин на који се приказује Херос.

Ако се вратимо феномену исцељивања (лечења), можемо повући паралелу између Трачког коњаника и Реса, јер су обојица исцелитељска божанства. Већ смо поменули Филостратов запис о томе да се сматрало да Рес лечи од бубонске куге.⁷³⁶ Када је Трачки херос у питању, у великом броју уметничких представа он у себи обједињује ликове Аполона и Асклепија.⁷³⁷ У случају Реса, јавља се и један јако редак мотив, а то је његова трансформација из убице у исцелитеља. С тим у вези, треба се сетити Амфијараја, истовремено ратника и пророка, чији је храм на Оропусу био омиљено исцелитељско пророчиште.⁷³⁸ Такође, треба поменути и Ахила, са којим Рес има неколико упадљивих сличности⁷³⁹, а кога је умећу лечења учио Хирон.

Рес је, уз већ побројане функције, био познат и као господар чудесних борбених коња⁷⁴⁰, а већ смо поменули да Филострат каже како је Рес, између осталог, у трачком култу био обожаван као узгајивач коња. Када је у питању Трачки коњаник, као што и само име казује, он је представљен као јахач-коњаник. Такође, на великом броју рељефа, Трачки коњаник представљен је као ловац⁷⁴¹, што га још више приближава Ресу. Представе Трачког коњаника као ловца често су употпуњене приказима дивљих животиња (вепар, јелен, зец и др.) у близини олтара, што је очигледна асоцијација да ће оне бити жртвоване.⁷⁴² Раније смо поменули рељеф из места Глава Панега у Бугарској, а овде ћемо нешто више рећи о њему, указујући на везу између Трачког хероса (коњаника) и Реса,

⁷³⁵ Исто (в. и нап. 29-30, у којима је наведена литература која се овим бави).

⁷³⁶ В. претходну страну овог рада.

⁷³⁷ Liapis, *op. cit.*, 101 (в. и нап. 33, са наведеном литературом).

⁷³⁸ Bonnechere 2003, 96-97; Ustinova 2009, 97.

⁷³⁹ Liapis, *op. cit.*, 101 (литература везана за ову тему наведена је у нап. 35).

⁷⁴⁰ Исто (у нап. 37 аутор се позива на Хомерову Илијаду: *Iliad* X, 435-437, али и на друге изворе).

⁷⁴¹ Sermanović-Kuzmanović et al., *LIMC* VI. 1, 1992, 1070-1072, Nos. 444-574, 583-603.

⁷⁴² Liapis, *op. cit.*, 101 (в. и нап. 40, у којој је наведена литература која се бави овим проблемом).

успостављену овога пута путем мотива приношења животињске жртве.⁷⁴³ У горњем фризу приказан је Херој у ловачкој одећи како гони вепра ка десној страни рељефа, на којој је приказан олтар. У доњем фризу приказане су четири животиње – вепар, кошута, јелен и бик – како трче ка десној страни рељефа. Пошто животиње трче у овом смеру (где је представљен олтар) без принуде, неки научници су предложили како би ову сцену требало протумачити у смислу драговољног приношења животиња себе на жртву, нарочито зато што је бик приказан како клечи баш испод олтара приказаног над њим у горњем фризу десно.⁷⁴⁴ Други аутори у овој сцени виде само варијацију на уобичајену тему борбе животиња.⁷⁴⁵

Можемо пронаћи још сличности између Трачког коњаника и Реса. Као становник пећине, Рес је хтонска фигура. Због своје способности да „нестаје унутар шупљина земље испресецане сребрним жилама“⁷⁴⁶ на планини Пангеј, док истовремено бежи од смрти, Рес, бого-човек, у стању је да врло успешно управља својим контактима са Подземљем, због чега му је, највероватније, припала главна улога у дионизијским мистеријама на планини Пангеј.⁷⁴⁷ Трачки Херос је, исто тако, блиско повезан са доњим светом, о чему сведоче стеле на којима је представљен, јер су оне налажене на гробовима и у гробним тумулима.⁷⁴⁸ Трачки Херос понекад се повезује и са иконографским обрасцима посмртне гозбе (даће)⁷⁴⁹, или се приказује у друштву хероизованог покојника.⁷⁵⁰ Такође, он се јаче често приказује у вези са змијама, чији је хтонски карактер добро познат.⁷⁵¹ Напоследку, оно што истичемо као значајно за територију која је предмет нашег рада јесте чињеница да је Трачки Херос (коњаник) у Тракији и суседним областима често представљен са иконографским елементима који га повезују са Дионисом, Силенима, виновом лозом и другим дионизијским атрибутима, што

⁷⁴³ Више о овом рељефу: Cermanović-Kuzmanović et al., *op. cit.*, No. 543; Опширан опис овог споменика дао је Seure, *op. cit.*, 134-136, No. 4.

⁷⁴⁴ Liapis, *op. cit.*, 102 (аутор се у нап. 42 позива првенствено на интерпретацију у: G. Seure, *op. cit.*, 135, No. 3, 4).

⁷⁴⁵ Исто (са референтном литературом наведеном у нап. 43).

⁷⁴⁶ Како је написано у трагедији *Rhesus*, 970 (податак преузет од V. Liapis, *op. cit.*, 102).

⁷⁴⁷ Исто.

⁷⁴⁸ Kazarow 1938, 1133, 1140.

⁷⁴⁹ Liapis, *op. cit.*, 102 (у нап. 45 аутор наводи референтну литературу).

⁷⁵⁰ Cermanović-Kuzmanović et al., *op. cit.*, Nos. 56-60, 388-395, 565-570, 603, 638-639.

⁷⁵¹ Liapis, *op. cit.*, 103 (в. и нап. 47, у којој аутор наводи литературу која се бави овим проблемом).

нас враћа Ресовој посмртној улози „Бахусовог пророка“⁷⁵². Дионизијско и хтонско су понекад испреплетани у иконографији, као и у самој Ресовој личности. Као што је већ речено, он је становник пећине коме је након смрти припала истакнута улога у дионизијским мистеријама, а не можемо пренебрегнути ни хтонски карактер самог Диониса⁷⁵³. Та везаност Диониса за подземни свет често је присутна у ликовним представама.⁷⁵⁴ Када говоримо о испреплетаности Трачког Хероса, Реса и Диониса, желели бисмо да поменемо да је познат један споменик – фунерарна стела иницијанта у дионизијске мистерије са планине Пангеј, где је, као што је познато, столовао Рес, „Бахусов (Дионисов) пророк“.⁷⁵⁵ Навешћемо још један занимљив пример оваквог синкретизма, а то је посмртни рељеф са не много удаљеног острва Тасос, посвећен једном брачном пару, на коме је приказан Коњаник коме једна женска фигура пружа грану бршљана (дионизијски симбол). За женску фигуру је претпостављено да представља неку хтонску фигуру, као што је Персефона.⁷⁵⁶

Напокон, треба узети у обзир древни обичај хероизације покојника, односно култ предака као један од најстаријих култова. Тај култ настао је из идеје проглашења истакнутог појединца унутар заједнице заједничким претком (*archegetes*) читаве заједнице, а не само његове породице и рода. Тиме он стиче положај епонимног претка, а заједница очекује од њега помоћ, заштиту и наклоност. Такав појединац постаје патрон заједнице и херој, односно хероизирани предак (*heros patroos*), који се сматра бесмртним, попут богова (због чега је називан *patrios theos*).⁷⁵⁷ Херој, посебно херој као коњаник јак је стар симбол заштите, који је сматран чуварем читаве заједнице и града (због чега је често приказиван изнад главних градских врата), али и сваког приватног дома. Епиграм који је написао александријски песник Калимах, у III столећу п. н. е., представља најстарији сачувани опис хероја заштитника, који је представљен са коњем.⁷⁵⁸ Култ претка-хероја увек се везује за гроб, који се налази на територији заједнице коју штити. Уз гроб се налазио жртвеник, а понекад су у његовој

⁷⁵² *Rhesus*, 972 (податак преузет од V. Liapis, *op. cit.*, 103).

⁷⁵³ Jeanmaire 1951, 268-278.

⁷⁵⁴ Metzger *BCH* 68/69 (1944/1945), 296-339.

⁷⁵⁵ Liapis, *op. cit.*, 103 (са додатном литературом у нап. 50).

⁷⁵⁶ Исто, 104 (са референтном литаратуром наведеном у нап. 51).

⁷⁵⁷ Проева 2011, 129.

⁷⁵⁸ Исто, 130.

близини подизани и мали храмови – херони. Осим тога, неким покојницима подизане су и монументалне гробнице.⁷⁵⁹

Хероизација је касније проширена са епонимног претка на грађане који су допринели спасу заједнице. Погреби заслужних чланова заједнице, првенствено војсковођа, од давнина су праћени организовањем посмртних такмичења (*agon epitaphios*) у борилачким вештинама, која су касније – након Хомеровог доба – постала годишња. Из извора би могли заључити да су атлетска такмичења на Олимпијским, Немејским, Питијским и Истамским играма у почетку била организована као загробне игре у част епонимних хероја, да би касније прерасла у такмичења у част богова.⁷⁶⁰ Све ово условило је да култ хероса поприми фунерарни карактер, утемељен на древном народном веровању у живот након смрти. Због тога су, доцније, сви покојници хероизирани и означавани су као *daimonas hypothonios*, а на епитафима су називани херојима и поздрављани формулом *Heros chaire* или *Heros chreste chaire*.⁷⁶¹ У римском периоду, стеле су много разуђенијег типа, а хероизација покојника саопштава се не само термином *херос* већ и рељефном иконографијом, која може бити реалистична или схематизована. У првом случају, покојник се често приказује као коњаник, у мирном ставу или у покрету (најчешће надесно, сасвим ретко налево⁷⁶²), најчешће у лову. То је, истовремено, најстарији начин хероизације покојника на територији Македоније, али и Тракије. Најстарија позната скулпторална представа хероја-борца/ловца на коњу на територији Македоније датује се у IV век п. н. е, а потиче из Пеле (у питању је фрагментована скулптура нагог коњаника)⁷⁶³. Генерално гледано, можемо рећи да се мотив лова на дивљач проширио у целом хеленистичком свету након освајања Александра великог, као и да је опстао све до краја антике. Такође, тај мотив истовремено је имао религијски (фунерарни и вотивни) и профани (означавање социјалног статуса) карактер.⁷⁶⁴

⁷⁵⁹ Исто.

⁷⁶⁰ Проева, *op. cit.*, 131 (в. и нап. 13 са наведеним изворима).

⁷⁶¹ Исто (у нап. 14 ауторка наводи литературу у којој су објављени надгробни споменици са територије Македоније на којима су потврђени овакви натписи).

⁷⁶² Исто, 133.

⁷⁶³ Исто, 134 (в. и нап. 26). У вези са представом нагог коњаника, поменућемо и мотив нагог покојника који држи коња за узде. У питању је тзв. херојска нагота, коју би могли посматрати и као начин хероизације који је карактеристичан за Грке (више о овоме: Н. А. Проева, *op. cit.*, 137, нап. 45).

⁷⁶⁴ Исто, 134.

Када посматрамо место на надгробном споменику на коме се приказује коњаник, ова фигура смештена је обично у рељефном пољу, при чему има случајева када се хероизирани покојник приказује у посебном пољу⁷⁶⁵, али и заједно са другим покојницима у истом рељефном пољу⁷⁶⁶, или се хероизирани покојник приказује у фронтону.⁷⁶⁷ Прикази у рељефном пољу или у фронтону несумњиво се односе на хероизираних покојнике, при чему би представа коњаника у фронтону симболизовала хероизираних претке, будући да је то место које је на споменику резервисано за њих. У прилог томе говори једна стела из Македоније, на којој је покојник приказан два пута, први пут у фронтону (симбол хероизираних предака), а други пут у рељефном пољу (симбол хероизованог покојника).⁷⁶⁸ Треба, свакако, нагласити да не треба сваку представу коњаника на надгробном споменику посматрати као симбол хероизованог претка. Има, наиме, споменика који су подигнути војницима-коњаницима, али и споменици поткивачима коња или земљорадницима.⁷⁶⁹

Империјални култ

Накратко ћемо се осврнути на тзв. „империјални култ“ на територији римских провинција. На почетку бисмо указали на проблем у вези са самим овим термином. Суштина проблема лежи у томе што се термином „империјални култ“ најчешће обједињује велики број у основи сасвим различитих култова, којима је углавном заједничко једино то да им тежиште почива на обожавању цара, чланова његове породице или његових претходника. Веома често, студије које се баве тзв. „империјалним култом“ на простору провинција разматрају божанства којима је придодат епитет *Augustus* или *Augusta*, нпр. *Juppiter Augustus*, *Apollo Augustus*, *Mars Augustus*, *Mercurius Augustus*, *Venus Augusta* итд.⁷⁷⁰ Додавањем овог епитета неоспорно је успостављена веза између одређеног божанства и цара, укључујући и чланове његове породице, којом је загарантована божанска заштита актуелном владару, али то никако не значи да обожавање неког божанства

⁷⁶⁵ Исто, 136 (овде су наведени конкретни примери, као и додатни у нап. 40)

⁷⁶⁶ Исто (в. и нап. 41).

⁷⁶⁷ Исто, 137 (в. и нап. 43, сса наведеном литературом).

⁷⁶⁸ Проева, *op. cit.*, 137 (в. и сл. 2 на истој страни).

⁷⁶⁹ Исто, 137.

⁷⁷⁰ Edmondson 2007, 543.

аутоматски треба окарактерисати као „империјални култ“. Могло би се рећи да „империјални култ“ подразумева обожавање једног или више деификованих царева и деификованих чланова њихових породица (*divi* и *divae*)⁷⁷¹, а понекад и актуелног живог императора.⁷⁷²

Велики је број примера, током раноцарског периода, поистовећивања царева са појединим божанствима и њихово представљање са атрибутима појединих божанстава. Поменули бисмо чувени портрет Комода као Херкула у *Palazzo Conservatori* у Риму, направљен за светилиште овог божанства-хероја. Комод је представљен са Херкуловим атрибутима – заогнут лављом кожом, са батином у десној и јабукама Хесперида у левој руци.⁷⁷³ Тај портрет је, уз неколицину других скулптура, откривен 1874. године на Есквилину, у једној подрумској просторији. Највероватније је ова портретно моделована биста поломљена током последњих година Комодове владавине.⁷⁷⁴

Поистовећивање императора са Херкулом, који је, под утицајем етрурске, и у римској религији често сматран богом рата и заштитником Царства (*Victor, Invictus*), али и божанством циркуских игара и богом-заштитником домаћег огњишта, није нимало необично.

Треба додати и да је, током II и III века наше ере, велики број дедикација које су у западним провинцијама Царства посвећиване божанствима која се ословљавају са *Augustus* или *Augusta* настао како би се обезбедило добро здравље актуелним царевима и/или члановима *domus Augusta*.

Ако бисмо пошли од тога да су у најстаријим оријенталним културама владари сматрани божанствима, логичан закључак био би да су владар-бог и култ владара источне провинције. Када је потчињен римској власти, хеленистички Исток, који је обожавао живе владаре, пресликао је свој обичај указивања божанских почести владарима за живота и на истакнуте Римљане. Тако је и сам Јулије Цезар сматран божанством, а након њега и Антоније, као Нови Дионис.

⁷⁷¹ Исто.

⁷⁷² Погледати наредно поглавље, које обрађује период Тетрархије и однос цар – бог.

⁷⁷³ Johansen 1995, 19.

⁷⁷⁴ Када је Комод, 192. Године, убијен, проглашена је *damnatio memoriae*. Та постхумна клетва значила је да све његове статуе морају бити уништене. Ипак, већ је Септимије Север (193 – 211), Комодов наследник, повукао ово проклетство, па је чак и деификовао свога претходника. (прим. аутора)

Источни утицаји у формирању римског империјалног култа нису спорни, првенствено у неким елементима дворског церемонијала, какав је, рецимо, проскинеза. У исто време, међутим, морамо имати у виду да и на Западу налазимо неке видове одавања поште смртницима који би могли представљати полазну основу за креирање римског царског култа. Један од најважнијих момената у обликовању империјалног култа јесте тријумф. Још су стари Грци одавали изузетне почести својим сународницима који су однели победу на светим играма у Олимпији, Делфима, Немеји и на Истму, па су им подизали и споменике. Већ смо поменули, у вези представа хероизованог покојника (коњаника) да извори упућују на то да су атлетска такмичења на Олимпијским, Немејским, Питијским и Истамским играма у почетку била организована као загробне игре у част епонимних хероја, да би касније прерасла у такмичења у част богова. У Риму, тријумф је представљао тренутак највећег приближавања богу војсковође - победника.

Култ цара био је много брже прихваћен у источним провинцијама, јер је у њима већ постојала дуга традиција приписивања божанских атрибутима људима и њихово обожавање. У оквирима традиционалних римских стандарда, увођење царског култа имало је и политичку димензију, јер је у великој мери деградирало сенаторску аристократију. Временом ће, међутим, и припадници сенаторског staleжа почети да прихватају да цар није само први међу њима (*primus inter pares*), признајући му изузетност која га чини миљеником богова.

У свести Римљана, душа је сматрана божанском онда када би се ослободила од тела, о чему је већ било говора у уводном делу. У том контексту, култ мртвих имао је мноштво паралела са култом божанстава, због чега постаје јасније како су иначе конзервативни Римљани релативно брзо прихватили деификацију својих царева. Империјални култ на неки начин је проистекао из односа Римљана према својим јунацима и поистовећивања старог римског обреда њиховог посвећивања – *consecratio* са источњачким обредом апотеозе. Цезарова апотеоза аутоматски је омогућила Октавијану Августу, као његовом усыновљенику, да постане син божји (*divi filius*). Истовремено су стари појмови, *genius* и *numen*, оригинално везани за култ мртвих односно предака, постали основа за стварање империјалног култа.

Genius, о чему сведочи сам корен речи – *gen* – је везиван за почетак живота сваког појединца, али су Римљани веровали да геније постоји исто тако и пре рођења и после смрти. Сматрало се да је то божанска срж сваког људског бића, човекова животна енергија и, истовремено, божански дух заштитник који бди над сваким човеком. У првобитном Риму је живот сваког појединца, био он слободан грађанин или роб, био потчињен власти оца (*pater*), а не власти државе.

Желели бисмо да нагласимо како реч „породица“ нема исто значење као латинска реч *familia*. Савремена реч може само делимично да објасни смисао институције у правом смислу речи, која је подразумевана под латинском речју *familia*. Латински термин обједињавао је у себи емотивне, правне, економске, друштвене и верске релације. Термином *familia* означаване су све особе које су живеље под истим кровом, што је подразумевало да су те индивидуе под влашћу једног истог оца. То значи да је овај термин коришћен да означи не само његову жену (*uxor*) и децу (*liberi*), већ и све његове сроднике који су били окупљени под кровом његовог дома, али исто тако и послугу, робове и ослобођенике.⁷⁷⁵ Такође, поред живих, термин *familia* обухватао је и духове предака и заштитнике домаћег огњишта, Ларе и Пенате.

Очева власт над фамилијом – *patria potestas* - била је у прво време неограничена, у смислу да је отац фамилије био господар живота и смрти себи подређених чланова. Од II века п. н. е. римски правници, уз одобрење јавности, унели су низ законских измена којима је првобитно очево право било ограничено.⁷⁷⁶ Између осталог, почела је да се примењује еманципација, процес који је подразумевао ослобађање од *manus*, односно од *patria potestas*.

Смисао генија оца – родоначелника и заштитника породице (*pater familias*⁷⁷⁷) у Августово време је поистовећен са смислом Августовог генија родоначелника и заштитника државе (*Pater Patriae*). Тако је у кућним капелама, Августов геније, као геније оца домовине (*Pater Patriae*), био поштован као и геније оца фамилије (*pater familias*) у приватном култу. Такође, на територији Царства, био је признат и као јавни култ.

⁷⁷⁵ *Antički Rim...*, 40.

⁷⁷⁶ Исто, 41.

⁷⁷⁷ Колико је институција *pater familias* стара, говори и сам облик те речи, са архаичним генитивом који се завршава на *as*.

Пошто је принципат био утемељен не само на идеологији, већ, у значајној мери, и на мистици, када говоримо о термину *numen*, који је првобитно (у доба Републике) означавао искључиво божанску моћ, треба имати у виду да је у очима народа принцепс имао *numen* који га је постављао на позицију изнад људске, изједначавајући га са богом. Такође, принцепсов *genius* био је придодат ларима, чије су се капеле подизале на раскршћима путева, тако да су они постали Августови лари (*Lares Augusti*). Октавијан Август је, уз све своје божанске прерогативе, био и *Pater Patriae*, *Pontifex maximus*, *Augustus* и *tribunus plebis*.

Први Римљанин који је још током живота примио божанске почести био је Тит Квинкције Фламинин (228 – 174. год. п. н. ере), римски политичар и војсковођа. Наиме, пошто је након Другог македонског рата прокламовао слободу грчких градова (на Истамским играма 196. год. п. н. ере; претходне године је победио македонског владара Филипа V у бици код Киноскефала и присилио га да се одрекне хегемоније у Грчкој⁷⁷⁸), у једном од њих био је дивинизован. Источњачка концепција теократских владара, међутим, почела је да пушта јаке корене у Риму у Цезарово време. Он је, боравећи на Истоку, имао прилику да упозна источњачко схватање божанског владара. Зато је врло свесно, поистоветивши се са Луперком, богом свеопште плодности, пошао путем сопствене дивинизације. У исто време, Клеопатра је постала и Изиде и Венера. Цезар је подигао и храм Венери Родитељки, зачетници свога рода, у коме је, по његовом налогу, била постављена Клеопатрина статуа.

Цезару су, посебном одлуком Сената, 42. год. ст. ере, признате божанске почести, али о службеном култу владара ипак можемо говорити тек од доба Октавијана Августа. Већ смо поменули да су његове титуле *Augustus* и *Pater Patriae* имале верски призив, док су му *imperium* и *tribunitia potestas* омогућавали да и у пракси оствари божанску природу која му је дата. Август је веома вешто каналисао пробуђене тежње народа за његовом дивинизацијом. После битке код Акција, вајари на Истоку почели су да приказују Августа са зракастом круном на глави, или са коврцавом косом подвезаном траком украшеном драгуљима. У Египту је, као божанство, наследио династију Птолемеја, а његова деификација, иницирана на Истоку, прихваћена је и у Грчкој, где су га поздрављали као

⁷⁷⁸ <http://proleksis.lzmk.hr/21546>

„спасиоца“ и „доносиоца добрих вести“. Поштовању свога генија Август је придодао поштовање Богиње Рима (*Dea Roma*). У западним провинцијама Царства нису постојала никаква ограничења која би се односила на спомињање Августовог имена заједно са Богињом Рима. Када говоримо о територији Италије, сусрећемо се са противуречним подацима античких писаца, али зато постоје материјални докази у виду натписа откривених у Помпејима, ПUTEОЛИМА, ПРЕНЕСТИ, АСИЗИЈУ и др. који доказују да су Августу подизани храмови у којима су обреде њему у част вршили свештеници још током живота. Могло би се рећи како је поштовање принцепса као божанства било строго забрањено једино у Риму, али ни у престоници није било забрањено поштовање његовог генија.⁷⁷⁹

Важно је, такође, издвојити два најзначајнија елемента обједињена у империјалном култу: први - појам светости – који би подразумевао спровођење култа кроз религију и други - политички моменат – када спровођење култа представља начин доказивања верности владару. Значи да посвете боговима, које су уједно намењене и добробити владара (*pro salute imperatoris*), представљају спону између изворне римске побожности и обожавања владара. Лојалност императору исказивана је на разне начине, између осталог мноштвом почасних натписа на базама статуа (па и на самим статуама), на олтарима и др.

Желели бисмо да подвучемо значај царског култа у сфери остваривања политичких циљева. Јачање царског генија и спровођење владарског култа у свим провинцијама имало је за циљ држање на окупу већине становништва Царства. У основи култа цара, уз неспорну религијску, политичку и идеолошку позадину, лежи тежња за очувањем јединства римске државе. Када говоримо о империјалном култу, тешко можемо направити јасну разлику између религије и политике. Зато често не можемо са сигурношћу рећи да ли је жртвовање спровођено из религијских убеђења или је било само одраз политичке лојалности владару.

У закључку би могли сублимирати претходно речено. Римски царски култ би, дакле, могли посматрати као својеврсну мешавину источњачке традиције теократских владара и западне традиције указивања изузетних почести заслужним члановима друштва код Грка, којима је била придружена римска традиција и

⁷⁷⁹ Исто.

њихова верска поимања, нарочито указивање изузетних почести републиканским магистратима. У случају потоњих већ назиремо извесну ауру светости. Говорећи о култу мртвих предака, појаснили смо чињеницу да су Римљани, иначе прилично конзервативни, прилично брзо прихватили деификацију својих царева. На овом месту желели бисмо да укажемо на још једну ствар која је допринела том релативно лакој усвајању деификације царева. То је практичност римског духа, који није био затворен за новине, али их је прихватао истовремено их прилагођавајући сопственим схватањима.

Говорили смо о томе да значајан продор оријенталних утицаја у Рим треба везати за доба Цезаровог јачег ангажмана на Истоку, да су му 42. год. ст. ере, посебном одлуком Сената, признате божанске почести, као и да о званичном култу владара ипак можемо говорити тек од доба Октавијана Августа. Не можемо, међутим, пренебрегнути Цезарове тежње да успостави теократску монархију, па би управо у тим тежњама могли тражити клицу из које се развио империјални култ. Напокон, када је Октавијан Август проглашен богом после смрти (*post mortem*), култ императора добио је форму која се, уз мање или веће модификације које су креирали поједини владари, задржала до времена Диоклецијановог домината. О том врло специфичном раздобљу римске историје биће речи у наредном поглављу.

V

ТЕТРАРХИЈА КАО ВРЕМЕ ПРЕОБРАЖАЈА И НОВИХ ИКОНОГРАФСКИХ РЕШЕЊА

На овом месту смо покушали да представимо суштину тетрархије, једног посебног раздобља римске историје, доба које је унело значајне новине у архитектуру и уметност, проистекле из једне специфичне идеологије. Нов и свеж уметнички израз и иновације у градитељству, које је изнедрила тетрархија, били су употпуњени употребом нових материјала, специфичним језиком боја и нумеричких знакова са одређеном симболиком.

Тетрархијско време, које бисмо могли сматрати предворјем једног света у настајању, Византије, представљало је искорак из класичне антике, уз истовремено потенцирање традиционалних римских вредности. Тетрархијска идеологија, настала у специфичним историјским околностима, у времену великих социјалних превирања и економске несигурности, осенченом изузетном шароликошћу религија и њиховим стапањем, подразумевала је у исти мах враћање традицији и загладаност у будућност.

Тетрархија – идеја овековечена у камену

У проучавању камене пластике, раздобље Тетрархије заузима посебно место. Тетрархијски систем био је јединствени експеримент владавине Римском Империјом. Њен утемељитељ, Диоклецијан, спровео је нову поделу Царства на стотинуједну провинцију и дванаест дијецеза, у складу са којом је знатно повећао број службеника. Четворовлашће је, практично, укључивало четири администрације, а сам Диоклецијан био је „најрадишнији службеник свога царства“⁷⁸⁰.

Диоклецијан је био човек ниског порекла, ослобођеник сенатора Анулија. Пре него што је ступио на престо, звао се *Diocles*, највероватније по граду *Dioclea*. Када је постао цар, латинизирао је своје грчко име.⁷⁸¹ Након што је, прославивши

⁷⁸⁰ Burkhart, *op. cit.*, 63.

⁷⁸¹ Aurelius Victor, *Epitome de Caesaribus*, A booklet about the style and the manners of the Imperatores, XXXIX, Abbreviated from the Books of Sextus Aurelius Victor, Translated by Thomas M. Banchich, Canisius College Translated Texts, No. 1, Canisius College Buffalo, New York 2000, 1.

двадесетогодишњицу своје владавине, у складу са устројством државе и власти коју је креирао, добровољно абдицирао, поново је узео своје старо име.

Ако бисмо хтели да направимо поређење између доба тетрархије и претходног немирног раздобља војничких царева, које је трајало скоро пола века, несумњиво да је тетрархија унела дозу реда, наде и сигурности у животе поданика Римске Империје. Вера у престанак неизвесности сопствене егзистенције, тековина владара који су се готово дневно смењивали на челу државе, несумњиво је морала довести до ослобађања у свим сферама живота. То је, неизоставно, довело до ослобађања духа спутаног свакодневним бригама, његове отворености за прихватање новог и настанка једне другачије уметности. Зато би тетрархију требало посматрати као један прелазни период, на спону између одлазеће антике и позне антике/рановизантијског раздобља. Управо у том мешању традиција у доба тетрархије лежи узрок једног новог схватања уметности и формирања свежег уметничког израза.

Не само антички већ и модерни историчари виде Диоклецијанове реформе као корак ка монархијама источњачког типа.⁷⁸² Као круцијални докази за ту тезу наводе се нови стил у одевању царева, који је подразумевао раскошно украшену одећу, као и увођење нових елемената у дворски церемонијал. Значајна новина било је увођење церемоније *proskynisis*, тј. *adoratio*, коју помињу и Лактанције и Еутропије.⁷⁸³ Церемонија проскинезе пореди се како са персијским *proskynisis* – падањем нижице - пред царевима⁷⁸⁴ тако и са хеленистичким обредом *adoratio* ликова богова.⁷⁸⁵ Тај нови ритуал обожавања цара као божанства, у одаји за аудијенције његове палате, описан је у једном панегирику Максимијану, датованом у 291. годину.⁷⁸⁶

У уметности тетрархијског периода, цар је често приказиван на трону, у потпуности одвојен од војника и сенатора. Тим уздигнутим положајем владара и његовом одвојеношћу од поданика наглашавана је његова божанска природа. У

⁷⁸² О овоме детаљно Kolb 1987, *passim*. Од античких историчара в. Eutr. 26; Aur. Vict., Caes. 39.

⁷⁸³ Lactantius, *De Mors. Pers.* 18. 9 каже како је Максенције одбио да изведе *adoratio* како пред Галеријем тако и пред Максимијаном; Eutr. 26.

⁷⁸⁴ Проскинеза ће, доцније, у Византији, постати незаобилазни део дворског церемонијала.

⁷⁸⁵ Williams 1985, 111-112.

⁷⁸⁶ *Panegyrici Latini* 11. 11. 1-3 (прев. В. Rodgers: C. Nixon, B. Rodgers, eds., *In Praise of the Later Roman Emperor, The Panegyrici Latini*, Berkeley, University of California Press 1994.)

свакодневном дворском церемонијалу, цар је добио примесу недодирљивости и потпуне удаљености од својих поданика.⁷⁸⁷

Међу основним постулатима тетрархије посебан значај имају резиденције ван Рима и монархистички систем владавине. Та два елемента постаће непроменљиве институције касноримског и рановизантијског времена.⁷⁸⁸ Можемо рећи да се тетрархијско схватање Рима и престонице може објаснити реченицом „Рим је тамо где је цар”, због чега је под Диоклецијаном град Рим губио на своме значају сразмерно томе како су се регионалне тетрархијске престонице умножавале. У поређењу са царским палатама и вилама у провинцијама, за чију изградњу и украшавање су одвајана велика средства, могло би се рећи да је Рим био прилично запостављен. Свакако да је било више разлога за то, али нам се пресудним, уз неоспорну чињеницу да је био исувише далеко од лимеса, чини то што је Рим био исувише моћан простор да би било ко од колега – тетрарха, мада формално једнаких, могао да у њему заиста оствари сопствену супрематију.

Несумњиво да је један од најрепрезентативнијих примера дворске архитектуре из раздобља Друге Тетрархије задужбина цара Галерија, Ромулијана, сазидана у месту његовог рођења. Тај јединствени комплекс обухвата двоструку фортификацију, палату и сакрално-меморијални комплекс. Јединствена фортификација састоји се од остатака старијег одбрамбеног система, са шеснаест кула, који је инкорпориран у млађу фортификацију, са двадесет гигантских полигоналних кула. Унутар бедема је дворски комплекс, са резиденцијалним, јавним и сакралним објектима, а на брду Магура, на око 1, 2 km од главне (источне) капије, налази се сакрално меморијални комплекс, који обухвата два маузолеја и два консекративна споменика у виду циновских тумула, намењена сахрани и деификацији цара и његове мајке Ромуле.

То занемаривање Рима и његове огромне моћи као града – симбола Империје постало је очигледно након распада тзв. Друге Тетрархије. Тада је, бар на кратко, вечни град опет преузео главну улогу, управо као град чија је симболичка вредност била огромна. Зато је управо Рим постао главно поприште војних и идеолошких битака Максенција и Константина са остацима тетрархијског система и, напослетку, једног против другог. Оба ова царска сина

⁷⁸⁷ Williams, *op. cit.*, 112-114.

⁷⁸⁸ Исти, 205-206.

прво су настојала да буду призната управо од тих последњих остатака Тетрархије. Након што су се та њихова настојања завршила неуспехом, они су врло брзо и врло надахнуто створили нове изразе царске моћи, које су директно супротставили постулатима Тетрархије и којима су, напослетку, заменили тетрархијски систем. Без обзира на тај радикални заокрет, не треба ниједног тренутка занемарити чињеницу да је Константин изданак тетрархије и да је био део тог система све до његовог распада 313. године.

Уз војне походе које је предводио, цар је неуморно путовао, решавајући државне ствари. Диоклецијанова маршрута током 293. и 294. године може се пратити, не само недељу за недељом већ и дан за даном, на основу наредби које је издавао. У збиркама закона може се пронаћи више од хиљаду две стотине тих рескрипта (који се тичу грађанског права)⁷⁸⁹. Путујући диљем царства, владар је, без обзира на намеснике које је поставио у провинцијама, био у прилици да се лично увери у право стање ствари. Том мудром начину управљања огромном империјом, који је практиковао сваки од четворице владара, дугујемо велики број грађевина из овог раздобља. Говорећи о грађевинама из периода тетрархије, Burkhart каже да „бројне грађевине које је Диоклецијан подигао можда побуђују сумњу у екстравагантност, али углавном (као што изгледа) били су то поклони које је цар из политичких обзира доделио одређеним градовима, што је омогућавало да се уштеди на трошковима држања више гарнизона. У поређењу с Константиновом екстравагантношћу, Диоклецијанови издаци за градњу једва заслужују пажњу.“⁷⁹⁰

Иако је Тетрархија пропала а Царство, након Диоклецијановог повлачења с власти - 305. године⁷⁹¹, упловило у раздобље грађанског рата, овај систем трајао је пуних двадесет година. Гибон, у свом величанственом делу *Историја опадања и пропасти Римског царства* каже: „Попут Августа, Диоклецијан се може сматрати утемељивачем новог царства. Попут Цезаровог усвојеника, више се истакао као

⁷⁸⁹ Burkhart, *op. cit.*, 64.

⁷⁹⁰ Исти, 63.

⁷⁹¹ Ради се о Диоклецијановом драговољном, неизнуђеном повлачењу са престола, након прославе двадесетогодишњице владавине (*vicennalia*), у складу са постулатима тетрархије, и његовог препуштања дотадашњем савладару Галерију. Када се повукао с власти, Диоклецијан је постао само обичан човек, наглашавајући то тиме што је опет узео име које је добио након рођења, *Diocles*. Најпотпунији опис Диоклецијанове абдикације дао је Лактанције, *De mortib. Pers.*, 18 и 19.

државник него као ратник; ниједан од те двојице владара није користио силу када се циљ могао остварити политиком.⁷⁹²

Диоклецијан је, без сумње, пронашао начин да спасе царство, не дозволивши да се понови стање из времена Галијена и тридесеторице тирана, што би неумитно довело до коначног распада Империје. Окупивши око себе наследнике и савладаре, Диоклецијан је „уништио циљ и смисао сваке узурпације коју би покретала амбиција, а и знатно умањио изгледе да успе побуна војника“⁷⁹³. Друга значајна тековина Диоклецијановог система била је подела дужности у оквиру свих државних послова, што је довело до великог растерећења и могућности планирања послова и њихове реализације у складу са плановима.

Првобитни систем био је диархија – двовлашће. Диоклецијан је, 285. године, свестан опасности и нарастајуће несигурности након устанка сељака у Галији, прогласио свог саборца Максимијана за цезара, а већ наредне године прокламовао га је у августа. Институција савладара установљена је путем адопције, која се огледала већ у Максимијановом надимку – Херкулије – изведеном од имена Зевсовог сина⁷⁹⁴, будући да је Диоклецијан био земаљска инкарнација врховног бога, Зевса – Јупитера. Након шест година заједничке владавине, Диоклецијан и Максимијан адоптирали су војсковође Галерија и Констанција Хлора, доделивши им титуле цезара (292). Тада је Диоклецијан изјавио да „од тада у држави заувек треба да постоје двојица већих, као владари, и двојица мањих, као њихови помоћници“⁷⁹⁵. Овај вештачки систем адопције учвршћен је тиме што су цезари били у обавези да се жене кћеркама августа: Галерије се оженио Диоклецијановом кћерком Валеријом, а Констанције Хлор Теодором, Максимијановом пасторком. Женидбом Галерија - Марса Диоклецијановом ћерком Валеријом, која је била поистовећена са Венером, закључен је божански брак. На реверсу новца који је кован у част Валерије јављају се представе Венере Победнице (*Venus Victrix*), са свим Венериним женственим атрибутима, али употпуњеним чврстим ставом и једноставном

⁷⁹² Gibon 2007, 123.

⁷⁹³ Burkhart, *op. cit.*, 38.

⁷⁹⁴ Исто, 40.

⁷⁹⁵ *De mort. pers.*, 18.

одећом, тако да ово божанство више подсећа на Атену/Минерву. Јабука приказана у десној Венериној руци више подсећа на глоб.⁷⁹⁶

Диоклецијан је задржао за себе Тракију, Азију и Египат, његов савладар Галерије владао је Грчком и подунавским земљама, Максимијан је владао Италијом, Шпанијом и Африком, а његов цезар Констанције Хлор Галијом и Британијом.

Нови систем владавине, са четири владара, чија је контрола над Царством била равномерно подељена, захтевао је и нов начин размишљања у свим сегментима римског друштва. Тај јединствени концепт владавине био је означен термином *similitudo*, који је употребљен како би се истакла идеја тетрархијске хармоније - *concordia*. Та идеја провејава кроз целокупну иконографију тетрархије, укључујући и владарске портрете. Када говоримо о иконографским иновацијама у представљању тетрархијских владара, морамо поменути две веома значајне, капу специфичног облика, тзв. *pileus pannonicus*⁷⁹⁷, и *nimbus*.

Слога – хармонија међу тетрарсима (*concordia*) била је ојачана идејом о њиховој једнакости – равноправности (*similitudo*). Сваки од тетрарха прослављао је тријумф свих осталих, славио како свој тако и божански рођендан сваког свог савладара и, исто тако, прослављао уобичајене *dies imperii*.⁷⁹⁸ Исто тако, ако би један од тетрарха извојевао победу над непријатељем, то је резултирало тријумфалном титулатуром све четворице.⁷⁹⁹

Овај аспект *concordia* и *similitudo* тетрарха много боље него писани извори појашњавају споменици и новац из овог времена. Највећи део златног новца и

⁷⁹⁶ А. Јовановић, Тло Србије ..., 183, додатак VII-2.

⁷⁹⁷ Ова врста капе, коничног, цилиндричног или кружног облика, настала је из персијске или фригијске тијаре (*tiara*). Носили су је војници и у Грчкој и у Риму, а у ранијим раздобљима антике означавања је термином *pilos*). Израђивана је од филца, вуне или коже. У источном делу Царства (Византији), ова врста капе називала се још и *tiara* или *kamelaukion*, а носили су је византијски генерали. Фигуралне представе с краја IV и из V века (на Теодосијевом стубу, који је нажалост изгубљен, али су сачувани цртежи овог споменика - Freshfield, црт. бр. 24 и 25) сведоче о томе да су ову врсту капе још увек носили активни војници у то време. Помиње је и *Vegetius* (*Publius Flavius Vegetius Renatus*) у свом делу *De Re Militari* I, 20 (познатом и као *Epitoma rei militaris* или *Epitoma institutorum rei militaris*), које се сматра посветом императору Валентинијану, а можда је настало у време владавине Теодосија I (378 – 395), или можда на самом почетку V века. Неки научници (А. Gayet) сматрају да се ова врста капе заправо носила као подкапа, испод шлема (више о овј капи, као и о војној опреми у касној антици, в: R. D'Amato, *Roman Military Clothing* (3): AD 400 – 640, Oxford (Osprey Publishing) 2005, 23).

⁷⁹⁸ Kolb 2001, 32.

⁷⁹⁹ Barnes 1981, 255-258.

медаља из периода позног Царства највероватније је кован за неке специфичне и нерегуларне исплате трупа.

Тетрарси, четири цара-Балканца, користећи се искуствима источњачких деспотија, још за живота су се прокламовали боговима, што су, након земне смрти, обредом апотеозе и званично постајали⁸⁰⁰. Тетрарси - августи су поистовећивани са Јупитером (Диоклецијан, као старији август) и Херкулом (Максимијан), тако да су њихова допунска имена (*agnomina*) била *Jovii et Herculii*.

Никако не смемо занемарити тај религиозни елемент владарске идеологије Диоклецијанова велика лична религиозност је неспорна, што се најјасније може видети у здању које најбоље одражава његову личност, а то је палата у Сплиту: око централног перистила његове утврђене палате груписано је четири храма, а можда их је било и више. Дакле, као доказ цареве побожности - и само један храм био би довољан. Осим тога, Диоклецијан свакако није био у обавези да палату у коју ће се повући након драговољне абдикације украси храмовима, већ су ова светилишта одраз његове жеље, проистекле управо из његове побожности. Најимпресивнији и највећи је храм (Јупитеров⁸⁰¹) - маузолеј намењен цару и његовој жени Приски. Преостала три храма су мања, а само један од њих је нешто боље очуван, захваљујући чињеници да је касније коришћен као крстионица Катедрале. На основу остатка украса овог храма, нарочито минуциозно изведене касетиране таванице, може се закључити да се на архитектонској декорацији ове грађевине није штедело. Друга два храма су знатно мања и од њих су сачувани само темељи и врло мало надземних делова. Без обзира на то, они су сасвим поуздано опредељени као храмови посвећени Венери и Кибели.

Судећи по сплитској палати, али и по бројним светилиштима које је Диоклецијан подизао диљем Царства, могло би се рећи да је утемељитељ тетрархије дао надмоћ империјалним божанствима, што је приметио чак и

⁸⁰⁰ И сам чин абдикације, након прославе виценалија, треба схватити као увод у чин апотеозе. Галеријева апотеоза је последњи чин дивинизације обављен по традиционалном римском обреду. Константин, који је раскинуо са тетрархијским системом управљања римском државом, сахрањен је у хришћанском храму – његови синови су одабрали цркву у Константинопољу за место његовог вечног починка. Иако је до краја свога живота, када је, на самрти, крштен, Константин Велики остао веран култу Непобедивог Сунца, он се сматра родоначелником нове Империје. Модификованим Диоклецијановим управним, економским и војним системом, уз цезаропапизам, он је ударио темеље наследнице Рима, Византије.

⁸⁰¹ Овај храм несумњиво је био намењен, посредно, култу самог Диоклецијана, као Јупитерове земаљске инкарнације.

Libanius, који је писао шездесет година након тетрархијског времена. Могуће је начинити и корак даље од ове констатације. Тетрархијска теологија била је утемељена на њиховој политици и одражавала је једну нову, експлицитну и далекусежну идеологију. Када су, још у време дијархије, цареви- дијарси узели титуле *Iovius* и *Herculius*, они су тиме изричито потврдили свој посебан однос са божанским. Специфичност тог односа лежи у чињеници да цареви нису били представници божанстава, већ њихови пријатељи, односно и они сами били су богови. Њихова брига за поданике непрестано је наглашавана и представљана као очинска (цар је био „оци отаџбине“ – *pater patriae*). Напокон, владари су у сваком тренутку морали бити доступни слободном становништву Империје, које је имало право да затражи њихову интервенцију и мишљење у вези ма каквог правног спора. Стога, у Диоклецијановом Едикту о (максималним) ценама - *Edictum de pretiis rerum venalium*⁸⁰², цареви себи додељују епитет *parentes generis humani* (родитељи људског рода).

Сваки од четворице владара био је Пантократор, владар целокупне Васељене, господар васцелог космоса, бог. И сама симболика броја четири говорила је јасно о божанској природи тетрархијских владара: квадрат је симбол савршенства, савршене равнотеже, потпуне самосвести и унутрашње хармоније; није случајно што постоје управо четири годишња доба и четири стране света. Заједничка владавина четири цара, као и четири стадијума у њиховој владавини: *caesar*, *augustus*, *senior augustus* и, најзад – *divus*, у сагласју је са савршенством тог космичког поретка. Наводећи неке од панегирика које су у време годишњих светковина или у неким другим свечаним приликама у присуству цара или неког високог службеника изрицали говорници од посебног угледа у граду или непосредној околини, Burkhart помиње управо ослањање на симболику броја четири, односно на четири владара. Он каже како су ретори, уз хвалоспеве о владавини Диоклецијана и његових савладара као новом „златном веку“,

⁸⁰² Овим актом, Диоклецијан је утврдио највише цене намирница, робе и услуга, које се нису смеле прекорачити јер је овај преступ подразумевао смртну казну. Едикт о ценама, међутим, није имао нарочитог ефекта и слабо је примењиван у пракси. Без обзира на то, натписи са фрагментима овог акта изузетно су занимљиви као сведочење о економским приликама тога доба.

наглашавали да је број четири темељ поретка света, изражен у четири елемента, четири годишња доба, па чак и четири континента (у вези с тим, цитира речи ретора Мамертина, Paneg. V, 4, „*Orbis quadrifariam duplici discretus Oceano*“) ⁸⁰³.

Суштина политичког програма тетрархије је представљена на свечаностима обележавања десетогодишњице од успостављања тетрархије (*decennalia*), које је њен утемељитељ, Диоклецијан, приредио 303. године у Риму. На рељефу са Константиновог славолука, који је завршен 315. године и постављен на Форуму, приказан је Константин како се са свечане говорнице (*rostra*) на римском форуму обраћа окупљеним официрима и магистратима, стојећи испред споменика на пет стубова. Тај приказани споменик је управо онај који је подигнут за прославу деценалија 303. године. На две од пет основа стубова били су уклесани натписи и постављене скулптуре, којима је величана успешна двадесетогодишња владавина августа и десетогодишња владавина њихових савладара, цезара (*Caesarum decennalia feliciter; vicennalia imperatorum*). Основа споменика цезарима постоји и данас. На обе стране натписа представљени су ратни трофеји, а на једној од три стране – на очуваној плинти споменика – приказан је један од цезара како приноси жртву богу Марсу, праћен процесом наоружаних војника и цивилима у тогама, уз жртвовање бика, овце и свиње (*suovetaurilia*) – животиња које се приносе на жртву Марсу. На највишем стубу стајала је статуа Јупитера, а на остала четири биле су статуе двојице августа и двојице цезара. Управо ових пет статуа приказују суштину тетрархијске владавине: она је донела мир и ред римском свету, под верским ауторитетом врховног бога.⁸⁰⁴ Важно је поменути да су допунска имена (*agnomina*) тетрарха била *Jovii et Herculii*, што је директан доказ о њиховом поистовећивању са Јупитером и Херкулом, чији су представници на земљи били Диоклецијан и Максимијан. Генијима владара приношене су жртве и читав систем тетрархијске владавине, односно њен легитимитет, почивао је на божанским прерогативима. У пракси, то није подразумевало само божански ауторитет царева, већ и идеју да је небеска слога пренета на земљу.⁸⁰⁵ У званичним текстовима, двојица цезара

⁸⁰³ Burkhart, *op. cit.*, 60.

⁸⁰⁴ Мичел, *op. cit.*, 93, нап. 21.

⁸⁰⁵ Kolb, *op. cit.*, 33.

помињана су као браћа, а двојица августа као њихови очеви, тј. стричеви.⁸⁰⁶ Галеријева женидба Диоклецијановом кћерком Валеријом и женидба Констанција Хлора Максимијановом кћерком Теодором још више су учврстиле однос међу тетрарсима.⁸⁰⁷

Диоклецијан је обновио и велики број ранијих споменика, украсивши их сценама које су приказивале њега и савладаре. Међу најзначајнијим споменицима је Хадријанов храм у Ефесу, који је не само рестаурисан већ и знатно проширен и редекорисан актуелним мотивима. Малалас тврди да је у месту Дафне, у близини Антиохије, Диоклецијан обновио Аполонов храм и, такође, саградио подземно светилиште богињи Хекати.⁸⁰⁸ Такође, по узору на неке царе пре њега, Диоклецијан је делимично обновио Палмиру⁸⁰⁹, коју је 272. године разорио Аурелијан, и у њој подигао један од најзначајнијих визуелних симбола тетрархије – тетрапилон. У његово време, надомак Палмире, управник Сирије Sosisanus Hierocles саградио је војни логор, од кога је остала *principia*.



Сл. 39. Диоклецијанов тетрапилон у Палмири

⁸⁰⁶ Исти, 28.

⁸⁰⁷ Barnes 1982, 31, 33.

⁸⁰⁸ Malalas, *Chronographia, Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, ed. Dindorf, Bonn(ae) 1831, 339 и даље (Јован Малала написао је хронику која почиње од стварања света и допире до последњих година Јустинијанове владе. У њој налазимо и податке о Диоклецијану и његовој владавини.)

⁸⁰⁹ Палмиру је доцније делимично обновио и Јустинијан I, 528. године.
(<https://sh.wikipedia.org/wiki/Palmira>)

У Риму се и данас могу видети остаци једне значајне тетрархијске грађевине. То је ротонда, протумачена као Максенцијев маузолеј, саграђена у оквиру комплекса Максенцијевих грађевина на *Via Appia*, у оквиру кога се налазе још његова палате и циркус⁸¹⁰. Она, додуше, није довршена за Максенцијева живота, а њена градња доцније никада није настављена.⁸¹¹



Сл. 40. *Ромулов маузолеј – Il Mausoleo di Romolo*, Рим, *Via Appia*, после 307. год.
(поново отворен за посетиоце 9. јуна 2014.)

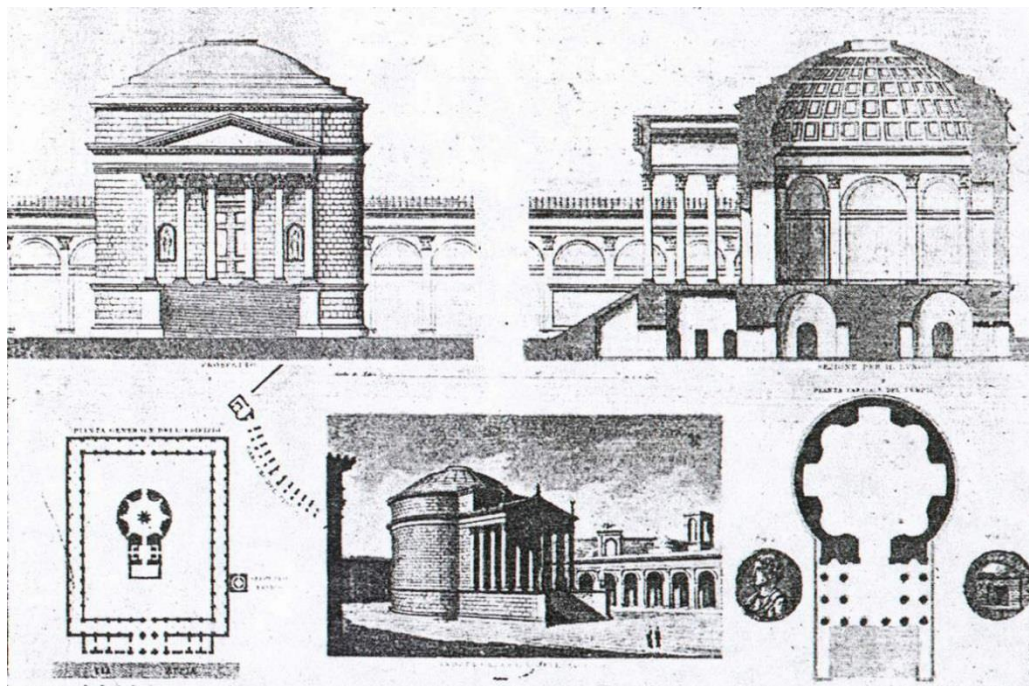
Ова грађевина позната је као *Ромулов маузолеј (Il Mausoleo di Romolo)*, зато што је Максенције њену градњу иницирао као успомену на свога сина Ромула (*Valerius Romulus*), који се 307. године утопио у водама Тибра. Та грађевина је заправо била породични маузолеј и, истовремено, храм у коме је требало да се слави првенствено херкуловска династија, којој је Максенције припадао, али и тетрархијска идеологија у целини.⁸¹² Је, дакле, грађевина која илуструје архитектонско наслеђе тетрархијског времена и идеолошко-политичку концепцију тетрархије. У том контексту, она се може посматрати у истој равни са Диоклецијановим маузолејом (Јупитеровим храмом) у Сплиту и сакрално-

⁸¹⁰ Тзв. Ромулов маузолеј (*Il Mausoleo di Romolo*) отворен је свакодневно за посетиоце од 9. јуна 2014. године. Пре тога, више од двадесет година, није се могао посетити без претходне најаве.

⁸¹¹ Rauch 1984, 73 sq.

⁸¹² Васић 1997, 470.

меморијалним комплексом посвећеном Галерију и његовој мајци Ромули, на брду Магура, у склопу Галеријеве палате у Гамзиграду (*Felix Romuliana*).



Сл. 41. Ромулов маузолеј, идеална реконструкција (<http://web.tiscali.it>)

Једном од манифестација божанске природе тетрарха могла би се сматрати и њихова улога заштитника градова. На почетку рада, у уводном делу, помињали смо свеце-заштитнике градова и указали на паралелу са тетрархијом и њеним владарима. Ова манифестација божанске природе тетрархијских царева веома је лепо документована Галеријевим примером и његовом улогом заштитника града Солуна, који је био Галеријева престоница. У остацима Галеријеве престоне палате, јужно од октогона, нађен је један лук (архиволта) од белог мермера, у чијем се левом углу налази медаљон са представом Тихе, а у десном углу је медаљон са Галеријевим портретом.⁸¹³

⁸¹³ Васић, *op. cit.*, 468 (в. и нап. 62, са наведеном литературом).



Сл. 42. Лук са представом Тихе и Галерија, Солун, Археолошки музеј

Овај део портала Галеријеве резиденцијалне палате директно указује на паралелу повучену између Тихе, богиње-заштитнице градова, и Галерија, цара-бога заштитника Тесалонике.

Говорећи о паралелама између Тихе, богиње-заштитнице градова и тетрархијских царева-богова заштитника градова, не смемо заборавити посебан однос који је постојао између родоначелника тетрархије, Диоклецијана и града Салоне. На то упућује чињеница да је Диоклецијанова палата подигнута је на салонитанској територији, која је припадала *Res Publica Salonitanorum*.⁸¹⁴ Такође, у прилог нарочито односа између Диоклецијана и Салоне говори и скраћеница на рељефу Тихе у Салони, који је вероватно стајао на салонитанским градским вратима - *Porta Caesarea*, која су у Августово доба представљала источни улаз у град и налазила се на месту првог миљоказа свих путева који су из Салоне водили у унутрашњост.⁸¹⁵ Овај сегмент лука са рељефним приказом Тихе откривен је на једној гомили камена поред тзв. „Пет мостова“. На основу димензија и облика, нема сумње да је украшавао лучни свод градских врата, и то баш *Porta Caesarea*,

⁸¹⁴ Suić 1996, 349 и даље.

⁸¹⁵ Cambi 2005, 20.

с обзиром на њихову непосредну близину. Овај део лука се налазио лево од средишњег и заједно са њим и десним сегментом чинио нераскидиву целину у смислу визуелног приказа идеолошких и религијских постулата тетрархије.



Сл. 43. Рељефна представа градске Тихе, Салоне, прва половина IV века, Археолошки музеј у Сплиту (Cambi 2007, sl. 240)

Тихе је на луку из Салоне приказана као млада жена, расплетене косе и обнажене десне стране груди. У десној руци држи *labarum* а левом се ослања на модијус из кога излази житно класје. На глави има круну у виду градских бедема. На тканини заставе уклесана је скраћеница MIVS/F. Ову скраћеницу је М. Абрамић, позивајући се на службено име града Салоне, познато са ранијих натписа, разрешио као: *M(artia) I(ulia) V(aleria) S(alona) F(elix)*, претпоставивши да слово V треба протумачити на овај начин, јер је ранијем називу града додат Диоклецијанов генс - *Valeria*.⁸¹⁶ То би значило да је Диоклецијан дозволио Салони да у свој службени назив убаци његов гентилициј, што управо указује на посебан однос цара и града.

Cambi износи и другу претпоставку, а то је да би овај сегмент лука можда пре требало везати за владавину Констанција II и његову реконструкцију Салоне.

⁸¹⁶ Исто, 164 (в. и нап. 611).

То би указивало да њени становници ни након Диоклецијанове смрти нису прекинули своју везу с њим, о чему има више доказа.⁸¹⁷ Не би, међутим, требало заборавити да је и један од Константинових гентилиција, који је добио управо од Диоклецијана, био *Valerius*.⁸¹⁸ С тим у вези, истичемо како је посебно поштовање Тихе, заштитнице града, које је било општеприхваћено у античком свету према хеленистичким прототиповима, наглашено поново управо у Константиново време. Приликом оснивања Константинопоља, израђене су бројне статуе Тихе. На дан посвећења нове престонице, у процесiji је ношен кип Тихе заштитнице Константинопоља, а Константин је издао посебну емисију медаља са њеним ликом. Отада се представа Тихе као симболичке персонификације заштитнице града често примењује на новцу кованом у Константинопољу.

На основу свега горе изнетог, можемо рећи да је постављање Тихе изнад главних градских врата Салоне у потпуном сагласју са иконографским програмом који је диктиран из нове престонице. У складу с тим, Камбијева претпоставка⁸¹⁹ да би овај фрагмент лука требало везати за време обнове Салоне током владавине Констанција II изгледа вероватнија од претпоставки које су изнели Абрамић⁸²⁰ и Dyggve⁸²¹, који су први објавили овај споменик. Потоњи су, наиме, салонитанску Тихе датовали у време око 300. године, повезавши је са Диоклецијановим гентилицијем који улази у службени титулар колоније Салоне, наведен у скраћеници уклесаној на лабаруму, о чему смо већ говорили. Cambi је, међутим, повезао настанак овог споменика са натписом намесника Сарментија Руфуса, који је пронађен у непосредној близини и датован у 337 – 350. годину.⁸²² Украшавање улаза у стари део Салоне, којим се наглашава значај главних градских врата из Августовог времена (*Porta Caesarea*) у периоду касне антике, логично је ако се зна да је у то време ова стара градска четврт - *Urbs vetus* - постала поново средиште града. Зато је сасвим логично да се управо на ову градску капију постави представа Тихе – заштитнице града Салоне.

⁸¹⁷ Исто.

⁸¹⁸ Пуна Константинова именска формула гласи *C(aius) Flavius Valerius Constantinus*, уз додатне варијанте преномена *Marcus* и *Titus*.

⁸¹⁹ Cambi 1971, 55-68, Tab. XVII.

⁸²⁰ Abramić 1950, 279-289.

⁸²¹ Dyggve 1951, 1, 19.

⁸²² В. нап. 781.

Времену обнове Салоне у току владавине Констанција II могао би припадати и један стуб са натписом FELIX SALON, пронађен на истој гомили камена на којој је нађен и фрагмент лука са представом Тихе. Натписно поље истакнуто је оквиром врло једноставне профилације, а слова су наглађена црвеном бојом. Са друге стране стуба издубљен је жљеб, за који је можда био причвршћен амблем или скраћеница са службеним називом.⁸²³

Вратимо се, сада, Диоклецијановој палати у Сплиту. У њеном каменом украсу уочљиве су три врсте програма. На првом месту, ту су споменици који одражавају службени-тетрархијски програм, затим споменици са религијским садржајем и, напokon, камени украс сепулкралног карактера.⁸²⁴ Украс службеног-тетрархијског карактера присутан је на свим градским вратима. На врху северних врата преостале су четири од првобитних пет база, на којима су, према мишљењу Kähler-a, стајале скулптуре - на средишњој, највишој, Јупитер, на нешто нижима август и на најнижима цезари (сл. 44).⁸²⁵



Сл. 44. Северна врата Диоклецијанове палате у Сплиту, кр. III – поч. IV века
(Cambi 2007, sl. 241)

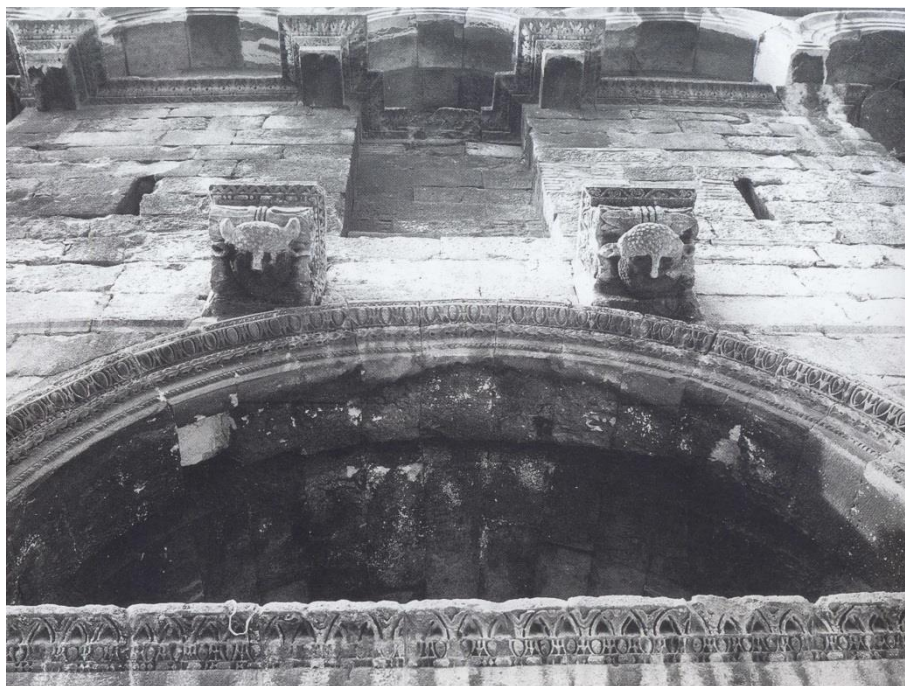
На конзолама изнад лука ових врата представљене су главе човека-бика (сл. 45), што је уобичајена декорација градских врата, али и свечаних улаза и

⁸²³ Jeličić-Radonić 1998, 16.

⁸²⁴ Детаљно о овоме: Cambi 1988, 12 и даље.

⁸²⁵ Овај податак преузели смо од Камбија, који наводи релевантну литературу: Cambi2005, 166, нап. 620.

форума. Ово декоративно решење требало би да симболизује благостање и срећу, оличене у срећној владавини, што ову врсту архитектонског украса сврстава у представе службеног карактера.



Сл. 45. Конзоле са главама човека – бика изнад лука северних врата
Диоклецијанове палате, кр. III – поч. IV века (Cambi 2007, sl. 242)

На капији постоје и четири дубље и једна плића ниша, које су биле предвиђене за скулптуре. Ако је претпоставка да су се скулптуре тетрарха налазиле на базама изнад ових врата, у нишама су највероватније стајале статуе божанстава-заштитника тетрархије.⁸²⁶ У нишама северних врата Диоклецијанове палате би, дакле, требало очекивати украс религијског карактера.

Источна и западна врата Диоклецијанове палате у Сплиту су скромнијег изгледа од северних. У њима су изведене само по две дубоке нише, у којима би могли претпоставити присуство скулптура истих божанстава као и на северној капији. На врху ових двеју капија нису се сачувале базе, али можемо претпоставити њихово постојање, јер изнад венца постоје блокови који би могли представљати остатке база. У доњем делу ових капија вероватно су била

⁸²⁶ Cambi 2005, 167.

представљена божанства-заштитници улаза. О томе нам нешто више података пружа западна капија, где је од оригиналног украса сачуван један портрет тетрарха у надприродној величини, уз још један портрет истих димензија, највероватније једног од Диоскура (сл. 46).⁸²⁷



Сл. 46. Западна врата Диоклецијанове палате у Сплиту, кр. III – поч. IV века:
лево – главе Диоскура и тетрарха; десно (детаљ) – глава тетрарха
(Cambi 2007, sl. 243)

Несумњиво да је овде примењен декоративни модел који у себи обједињује службени и религијски концепт, а у коме је повучена паралела између божанства-заштитника града и императора као божанства-заштитника града. У прилог потврде службено-религијског карактера декоративног програма западних градских врата сплитске палате говори и рељеф Викторије, раширених крила, која стоји на глобу, изведен на централном каменом блоку испод лука.

⁸²⁷ Исто.



Тај рељеф је накнадно негиран уклесаним крстом, али је представа Викторије и данас сасвим препознатљива (сл. 47). Исту концепцију украса који је изведен на западној, могли би претпоставити и на источној сплитској капији, али на њој нису сачувани остаци украса.⁸²⁸

Перистил палате је највероватније имао декорацију службеног карактера. На врху забата перистила очувано је високо постоље, постамент за појединачне скулптуре

или можда и скулпторалну групу, што би на основу његових димензија могли претпоставити. Највероватније да је и вестибул палате, у коме постоје четири велике нише, био украшен скулптурама. О обавезном постојању скулпторалне декорације у резиденцијалном делу палате излишно је и говорити. Уз наменски израђен украс, можемо претпоставити да су у палати постојале и скулптуре и рељефи који су ту донети и накнадно употребљени, можда чак и старији од времена изградње палате.⁸²⁹ Међу скулптурама секундарно употребљеним у разним деловима Диоклецијанове палате истиче се велики број гранитних сфинги.⁸³⁰

Тетрарси нису спроводили пропаганду само у својим главним резиденцијама, већ широм Царства, захваљујући чему имамо значајне грађевине из овог времена, јер су им управо архитектонски споменици били главно средство пропаганде. У свим провинцијама Империје тетрархијски владари чинили су огроман напор како би створили слику обновљене римске државе, са свим њеним основним постулатима. Гибон је сасвим исправно закључио како су „Диоклецијан

⁸²⁸ Исто.

⁸²⁹ Cambi 2005, 168, у нап. 627, као паралелу наводи Гамзиград – Ромулијану (*Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 243, No. 76; 244, No. 78 и 245, No. 77). Такође, каже како су све те скулптуре старије од прве деценије IV века.

⁸³⁰ Selem 1997, 97, tab. XXXVI-XLVIII.

и Максимијан били први владари који су у доба мира своје редовно пребивалиште успоставили у провинцијама, а њихово понашање, ма колико подстакнуто личним побудама, оправдавали су врло уверљиви политички разлози.⁸³¹



Сл. 48. Тетрархија, подела Царства (подела власти међу тетрарсима)

И док су се, с једне стране, тетрархијски владари свим силама трудили да међу поданицима створе слику о обновљеном сјају и моћи државе, уз повратак традиционалним римским вредностима, с друге стране су Рим, као симбол те исте државе, потпуно потиснули у други план. Опет ћемо се вратити непролазном Гибону, који каже да „одвратност коју је Диоклецијан испољавао према Риму и римској слободи није била последица тренутног хира, већ исход најпрепеденије политике. Лукави владар је створио нови систем царске управе, који је касније употпунила породица Константинових; а будући да се слика старог уређења побожно чувала у сенату, решио је да тај staleж лиши његових малих остатака

⁸³¹ Gibon, op. cit., 126.

власти и значаја. Докле год су цареви боравили у Риму, та скупштина се могла притискати, али тешко да се могла занемаривати.⁸³²

Иновација коју тетрархија уноси у архитектуру, директно проистекла из владарске идеологије њених владара, јесте тетракионија (*tetrakionia*), тетрапилон – „четири стуба“. У неколико градова Сирије и Египта постојеће зграде су срушене, а централни градски тргови прецизно проширени како би се нашло места за нови тип грађевине.⁸³³ Те нове грађевине су се састојале од група од четири високе правоугаоне основе у виду подијума, од којих је сваки био окружен са четири стуба и кровним балдахинима. На подијумима су стајале статуете тетрарха у натприродној величини, које можемо идентификовати захваљујући натписима на латинском. Ти споменици нису имали практичну функцију, већ су дословно обележавали присуство владајућег колегијума у источним провинцијама.⁸³⁴

Поменули бисмо још једну новину тетрархијског периода, јер је сматрамо значајном, а то је коришћење латинског језика у свим едиктима које су императори издавали било на западу било на истоку Царства.⁸³⁵ Овај податак говори у прилог наглашавању улоге тетрарха као обновитеља и чувара традиционалних римских вредности, а неспорно је да је латински језик био једна од најзначајнијих тековина римског друштва.

Тетрархијска уметност и њени споменици не представљају пропаст римске уметности, као што су сматрали неки аутори⁸³⁶. Управо супротно, могло би се рећи да Тетрархија означава почетни корак ка једном много симболичнијем начину приказивања ликова и идеја. Свеобухватни ефекат тих промена огледао се у начину представљања тетрарха као нераскидивог и моћног јединства владавине. Украс малог броја сачуваних грађевина, као и других камених споменика овог

⁸³² Исто, 127.

⁸³³ Мичел, *op. cit.*, 93.

⁸³⁴ Исто, 93, *nap.* 22.

⁸³⁵ Corcoran 2000 (допуњено издање).

⁸³⁶ Тезу о томе да уметност тетрархије представља пропаст римске уметности посебно је заступао Berenson (B. Berenson, *The Arch of Constantine or the Decline of Form*, London 1954, *passim*). Идеју о томе да тетрархијска уметност означава суноврат римске уметности први је изнео Рафаел, 1519. године, у извештају о старинама који је саставио за Папу Лава X (о томе: J. Elsner, *From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms*, *Papers of the British School of Rome*, Vol. 68 (2000), /149 – 184/, 149, Rome 2000.)

времена, најбољи је визуелни израз нове идеолошко – политичке концепције коју је утемељио Диоклецијан.

О променама не сведочи само иконографија примењена на архитектонској пластици и стилске карактеристике скулптуре, већ и врсте камена који је у ово време у употреби. У моду су све више улазили најскупљи и најегзотичнији материјали, а на целом Истоку, као и у Африци, тражен је накупљи грађевински камен (порфир, јаспис, ахат и мермер свих боја).⁸³⁷ Исто тако, у великој мери почела је да се примењује и позлата. Све то довело је до избијања материјала и боје у први план, у односу на профиле и украсе. У исто време, тамо где је коришћен бели мермер дошло је до нагомилавања елемената и украса. Будући да је спољно архитектонско богатство било прихваћено као главно начело, оно је временом прекорачило сваку меру, тако да су украсима прекривани и они делови грађевина који, због своје функције, за то нису били ни најмање погодни.⁸³⁸

Обилато коришћење скупоценог и тешко обрадивог камена, какав је рецимо црвени порфир, уз све остале елементе каменог украса овог раздобља, сведочи о потреби да се један систем и једна идеологија учине вечном. Значајна употреба црвеног порфирита, који су Римљани због боје називали “пурпурни камен”, доделила му је у доба тетрархије место царског камена. То је камен изузетне чврстине, тешко обрадив и јако редак. Пурпур је био и боја смрти, о чему сведоче бројни саркофази из тог времена, као и стубови у Диоклецијановом “маузолеју” у сплитској палати. Дуго времена након тетрархије, у Византији, цареви и племство су користили пурпурни камен⁸³⁹.

Говорећи о тетрархијској уметности и о употреби порфира, F. Gerke каже да „ цар (лично или у својим портретима) није више човек, него заступник једне више силе и представник снаге делотворне свеопште царске моћи. Као што је на Галеријевом тријумфалном луку у Солуну приказан такав цар како столује не само међу својом дворском пратњом, већ и међу својим божанским снагама и врлинама, које је персонификовала уметност, тако сада престолна слика није само приказивање самог церемонијала, већ слика која подсећа и слика која тражи побожност. Она није само одраз стварности, него се, помоћу персонификација и

⁸³⁷ Burkhart, *op. cit.*, 261.

⁸³⁸ Исто.

⁸³⁹ Јовић 1998, 134 - 137.

алегорија, уздиже у вишу духовну сферу. Пурпур је увек играо извесну улогу у церемонијалу као и у изради царске статуе и царског саркофага, а од сада постаје искључиви и једини симбол аутократора.⁸⁴⁰

Иако је формално била утемељена на основама одређеног историјског континуитета са прошлошћу, Диоклецијанова творевина у знатној мери је обогатила дворски церемонијал, усвајањем нових начина за представљање царског достојанства, позајмљених од источњачких цивилизација. Увођење *externus et regius mos*, означава у ствари обједињавање древних персијских обичаја и обичаја хеленистичког Блиског Истока. Овакав дворски церемонијал подразумевао је један сложен обред, који представља комбинацију древног обичаја проскинезе (*προσκύνησις*), на који је полагао право и Александар Велики, са *adoratio purpureae*, који је заправо означавао клечање и љубљење руба пурпурне одоре владара. Био је то квалитативни скок како у самом церемонијалу тако и у идеологији која је иза њега стајала, што је неизбежно довело до снажења визуелног утиска који је остављао објекат страхопоштовања.⁸⁴¹

Могли бисмо издвојити три врсте сцена у тетрархијској уметности: идеолошке, церемонијалне и сцене битака. Неке од тих сцена воде порекло из раније римске уметности. Коришћење тих сцена, као и преправка ранијих скулптура и њихово поновно коришћење, требало је да успоставе везу између тетрархије и ранијих периода стабилности и благостања, алудирајући на њихову блискост.⁸⁴² Свакако да су, у ту сврху, брижљиво одабране скулптуре тзв. „добрих царева“, оних који су у ранијим историјским раздобљима донели напредак и благостање Римској Империји.

Герке истиче изузетан значај тетрархијске дворске уметности, „у којој се, унутар светске уметности Рима по први пут прожимају Исток и Запад на највишем нивоу“⁸⁴³.

Изузетно значајне у тетрархијској уметности јесу сцене битака, које, као што смо напред поменули, уз чисто идеолошке и церемонијалне сцене, представљају трећи тип сцена у уметности овог раздобља. Сцене које приказују

⁸⁴⁰ Gerke, op. cit., 19.

⁸⁴¹ Више о овоме: del Bufalo 2012, 27.

⁸⁴² У вези са тим, в. Elsner 2000, 149.

⁸⁴³ Gerke, op. cit., 20.

битке значајне су због два њихова обележја, од којих оба имају за циљ да повежу Тетрархију са ранијим раздобљима стабилности и процвата Царства. Прва њихова карактеристика јесте да многе од њих налазе инспирацију у ранијој римској уметности. Друга јесте да користе ранију скулптуру или рељефе као сполије.⁸⁴⁴

На почетку овог рада поменули смо Константинов славолук у Риму као најпознатији и несумњиво најнавођенији пример употребе сполија у касноантичкој уметности и архитектури. Овде ћемо се још мало позабавити тим феноменом. Највећи број аутора који су се бавили Константиновим славолуком у контексту поновне употребе скулптуре и рељефа у касноантичком периоду усмерили су своју пажњу на употребу сполија на овом репрезентативном примеру у складу са Константиновим политичким и економским програмом, као и са становишта потребе да се заштите постојећи споменици. Религија и идеологија, који су нераскидиво повезани са свим осталим побројаним аспектима, довели су до настанка једног новог уметничког и архитектонског израза, који можемо означити као „Константиновски стил“. Говорећи раније о Константиновом славолуку, изнели смо и ставове неких научника да је овај споменик у целини могуће посматрати као сполију, јер је Константин свој тријумф заправо обзнанио на Хадријановом славолуку, украсивши га сполијама, рељефима и скулптурама, од којих су неке донете са Трајановог форума, неке потичу са непознатог споменика из доба Марка Аурелија, као и тондама постављеним на бочне лукове и оригиналним наративним фризовима који величају Константинову победу. Уз интервенције на сполијама, извршене су интервенције свих царских портрета у тондима, у смислу њихове преправке у ликове Константина и Лицинија.

Када говоримо о историјском рељефу, морамо нагласити да се овај тип рељефа јавља у време када је Диоклецијан 283. године успео да оконча раздобље владавине тзв. „војничких царева“⁸⁴⁵. Као пример историјског рељефа, Келер наводи Галеријев славолук, тетрапилон у Солуну.⁸⁴⁶

⁸⁴⁴ Elsner, op. cit., *passim*.

⁸⁴⁵ Диоклецијан је последњи од деветнаест војничких царева (прим. аутора).

⁸⁴⁶ Keler, op. cit., 188 – 190.



Сл. 49. Галеријев славолук у Солуну

Пурпур - Порфир

Употреба порфира доживљава своју ренесансу управо у раздобљу тетрархије. Овај камен се, својом бојом и особинама, у потпуности уклопио у идеолошке постулате тетрархије, у идеју божанског и вечног, поставши на неки начин један од најјачих симбола божанског отелотворења тетрархијских владара. Управо због значаја који пурпур има у доба тетрархије, издвојили смо за њега нешто више простора.

Откриће пурпурног пигмента, који се може добити екстраховањем из једне посебне врсте пужа⁸⁴⁷, приписује се и полубогу Херкулу: у верзији *Pollux*-а (*Onomasticon*), херој, заљубљен у нимфу *Tyro*, шетао је морском обалом са њом и њеним псом, када је животиња спасила пужа на стени и загризла га. Тог тренутка, псећа уста добила су необичну и предивну крвавоцрвену боју: фасцинирана овом очаравајућом нијансом, нимфа је замолила Херкула да јој нађе хаљину не мање лепу, приморавши га да открије врсту пужа који производи такву боју и да смисли начин њеног естраховања.⁸⁴⁸

У складу са гледиштем широко распрострањеним на древном Блиском Истоку, интерпретација пурпура која се најчешће понавља у Библији јесте она којом му се приписује ознака владарског достојанства, како божанског тако и људског: од одеће високих свештеника до завеса у храму,⁸⁴⁹ од луксузних украса Соломоновог двора⁸⁵⁰, или двора Ксеркса I⁸⁵¹, до огртача који је Данијелу, као ознаку краљевског достојанства, понудио Белшазар, краљ Халдејаца. У складу са хеленистичком традицијом, пурпур је у тетрархији потенциран као симбол богатства и различитости. Прекомерна употреба порфира, на ивици разметљивости и бесрамног луксуза, претворила га је истовремено у оруђе за истицање политичког ауторитета и проузроковала маниристичку дегенерацију, што је био недвосмислени наговештај недостатка сваке уздржаности, карактеристичног за време на измаку Рима, односно у освит Византије.

⁸⁴⁷ Латински назив за овог главношца је *Plicopurpura pansa*. Познато је да су Феничани, екстракцијом, добијали пурпурну боју из ове врсте пужа (в: Dario del Bufalo, *op. cit.*, 11)

⁸⁴⁸ *Iulli Pollucis Onomasticon* – види: del Bufalo, *op. cit.*, 12.

⁸⁴⁹ Посланица Коринћанима, 3:14.

⁸⁵⁰ Соломонова песма, 3:10; 7:5.

⁸⁵¹ Естер, 1:6; 8:15.

Једина медитеранска цивилизација која је остала имуна на ширококораширени процес симболичке институционализације пурпура – порфира, био је фараонски Египат. Споменици од овог скупоценог камена, који су Египћани звали *Ibhty*⁸⁵², израђивани су у Египту само спорадично и углавном су везани за Ново Краљевство и за сам крај фараонског Египта. Иако би у једном одломку из Плинија, који се односи на гробницу Аменемхата III (XII династија)⁸⁵³, могли наћи потврду за претпоставку да су каменоломи порфира већ били у употреби у време Средњег Краљевства, међу археолозима је уврежено мишљење да су Египћани, мада су имали развијене технике обраде тешко обрадивог камена, у коме су могли да овековече своју комплексну митологију, само повремено користили различите комаде порфира из околине каменолома, како би у овом материјалу израдили ретке предмете, који су за њих имали нарочити значај у сфери митологије и култа. Почев од обимног пионирског рада Delbrueck-a (1932)⁸⁵⁴, скоро сви модерни аутори који су писали о порфиру слажу се у констатацији да је разнолика и издашна употреба овог скупоценог камена у архитектури и изради уметничких дела почела тек у доба грчког Египта Птоломеја.⁸⁵⁵ Расправа на ову тему још увек није окончана и велики је број научника који ову теорију прихватају са опрезом, указујући на значајан недостатак доказа, како писаних тако и историјско - културолошких. Мада је извесно да је грчки Египат свесно преузео метафоричку поруку пурпура након смрти Александра Великог, много је теже доказати да је у исто време ово имало пренесено значење и на порфир, у смислу да му је дат исти значај, толики да је наређено његово коришћење у фигуративној уметности, у складу са прописаном владарском политиком.

Скоро све информације којима у вези са овиме располажемо, долазе из писаних извора. Неколико археолошких налаза укључују једну почасну стелу (тзв. *Батонова стела*), поуздано датовану у 150. год. п. н. ере, затим бисту краљице, која се чува у париском Лувру, и, напokon, главу која највероватније приказује владара, са елементима нео-Амарна стила (XXVI династија), али још увек

⁸⁵² del Bufalo, *op. cit.*, 13.

⁸⁵³ Плиније Старији, О уметности (оригинал: *Naturalis Historia* , превод Зора Бојић), Београд 2012, XXXVI, 19, 88.

⁸⁵⁴ Delbrueck 1932.

⁸⁵⁵ Del Bufalo, *op. cit.*, 14.

непоуздано датовану, која се налази у једној приватној колекцији у Риму. Свакако да треба поменути и главу мушкарца, из позноптоломејско-римског периода, коју је 1932. објавио Delbrueck, а која је део колекције Фондације Santarelli у Риму.⁸⁵⁶

У светлу предложених оцена и прихваћених доказа, могуће је претпоставити, без превелике произвољности у закључивању, не само да је употреба црвеног порфира као камена одређене свете и краљевске вредности била позната у Птоломејском периоду, већ исто тако и да је до мањка предмета од порфира који се приписује овом раздобљу могло доћи због њиховог оштећивања и поновног употребљавања у доцније време. Та пракса се интензивирала у постконстантиновско доба, манифестујући се најпре у смањеној експлоатацији каменолома (са озваничењем хришћанства), да би се окончала дефинитивним затварањем египатских каменолома.

Без обзира што је процес стандардизације употребе порфира за означавање владарског достојанства почео већ са Хадријаном, он није заиста заживео све до драстичног институционалног преокрета, који је начинио Диоклецијан у смислу сакрализације јасних инстанци принцепса, те је тако црвени порфир, који је сматран привилегованим владарским атрибутом, узнет до екслузивног симбола апсолутне моћи. Тај трансцендентални развој монархистичког апсолутизма – који су претходно покушали да развију припадници династије Севера и Аурелијан, али који је кодификовао једино Диоклецијан – заснован на суштински идеолошком принципу, није могао а да не прибегне претераној реторици, која је могла да подржи ефективно спровођење врховне власти и легитимну тежњу ка њој, са комплексном особеном симболиком.⁸⁵⁷

На територији Горње Мезије, односно Приобалне Дакије, најрепрезентативнији пример обилатог коришћења порфира (не самог црвеног, већ и зеленог и смеђег – зидне и подне оплате унутар палате) представља *Felix Romuliana*, палата цара Галерија. Најимпресивнија је, без сваке сумње, портретно моделована глава императора (кат.) од црвеног порфира, али ту је и велики број фрагмената других скулптура од овог скупогеног камена (кат.), као и фрагменти малих тордираних стубова, нађених у непосредној близини Галеријевог маузолеја

⁸⁵⁶ Del Bufalo, *op. cit.*, 15.

⁸⁵⁷ Исто, 27.

на брду Магура, који су највероватније били делови мобилијара маузолеја (можда делови намештаја, или других делова ентеријера). Неки од њих су неки полупроизводи, па су уједно и доказ да су неки делови украса од црвеног порфира рађени, односно дорађивани на лицу места. С друге стране, скулптуре су, свакако, производ царских радионица (или једне од њих).

VI ГРАЂА

Ово поглавље састоји се из два дела. У првом делу дали смо типолошки преглед камених споменика који се јављају на простору Дакије, са нагласком на ужој територији која је предмет нашег рада. Типолошки преглед споменика прати анализа појединачних типова, првенствено њихових стилских и иконографских карактеристика, уз осврт на историјске и социјалне прилике као предуслов њиховог настанка и развоја.

У другом делу овог поглавља, дали смо каталошки преглед појединачних споменика, усклађен са њиховом типолошком поделом.

Било је прилично недоумица око саме типолошке поделе споменика. С тим у вези, имали смо неколико идеја како да конципирамо типологију која би нам омогућила да на што једноставнији начин дођемо до комплетне информације о сваком појединачном споменику. Притом смо, у први мах, имали идеју да каталог конципирамо тако да би се лако могао транскрибовати у дигиталну форму. Вођени тиме, покушали смо да предмете разврстамо у складу са различитим критеријумима (употреба тј. намена споменика, стилске карактеристике /период пре тетрархије, тетрархијски период, период позне тетрархије односно константиновски период/, иконографске карактеристике /митолошке сцене, аниконичне – орнаменталне представе/ и др.).

Након доста премишљања, закључили смо да би овакво сагледавање сваког предмета из више углова, односно приступ предмету са више различитих страна, изазвали приличну конфузију. Зато смо се, напослетку, одлучили за врло једноставну типолошку поделу споменика и њихову класичну каталошку обраду, засновану на функцији споменика.

VI. 1. ТИПОЛОШКИ ПРЕГЛЕД СПОМЕНИКА И АНАЛИЗА ПОЈЕДИНАЧНИХ ТИПОВА

I Фунерарни споменици

У ову групу споменика спадају: надгробне стеле, надгробна скулптура, , надгробни олтари, саркофази и погребни медаљони, односно све оне споменике везане за сахрану и погребне обичаје. У материјалу са територије Приобалне Дакије немамо погребне олтане, тако да они нису присутни у нашем каталогу, али ћемо и о њима нешто рећи у оквиру овог општег прегеда фунерарних споменика.

Направићемо, на самом почетку, један мали екскурс, како би појаснили појам сахране и погребних обичаја у Риму и указали на њихову велику улогу у животу Римљана.

Веома је важно нагласити да је сахрана – погреб (*humatio*⁸⁵⁸) у антици имала првенствено религиозно, па тек онда породично или друштвено значење. Због тога је сваки човек у антици, без обзира на социјални и економски статус, још за живота бринуо о својој сахрани. У Римском Царству, баш као и у данашње време, сахране су обично организовали професионалци. Разлог за то јесте што је било изузетно важно да све припреме за тај чин буду обављене како ваља и да сахрана буде спроведена у складу са свим правилима. Зато су разна професионална или аматерска удружења формирала благајну солидарности, којом су управљали куратори. Приликом учлањивања у неко од таквих удружења, уплаћивала се одређена свота новца – до 750 денара⁸⁵⁹, а такође је давана и месечна чланарина. Удружење је, такође, примало и донације и легате.

Када је о хришћанској заједници у Царству реч, сахрана је за њене припаднике представљала последњи израз љубави према сиромашнима. Цар Јулијан је ширење хришћанства приписао управо филантропији према странцима и сахрањивању мртвих. Те две ствари су често нераскидиво повезане, јер странци,

⁸⁵⁸ Овај термин означавао је како потпуни тако и делимични погреб - сахрану дела тела покојника. Други вид погребња везан је за обред кремације, када се пре обављања овог ритуала уклањао део тела покојника, како би се сачувао за сахрану. Леш умрлога покопавао се, дакле, или нетакнут или кремиран. У другом случају, породица би земљом прекривала ломачу или, што је било чешће, прикупљала остатке са и око ломаче и похрањивала их у гробницу. Ако су остаци покојника похрањивани у урну која је стајала изнад земље, урна се или прекривала земљом или је закопан део тела уклоњен пре кремације.

⁸⁵⁹ Hamman 1998, 117.

далеко од свог завичаја и својих ближњих, нису имали никога ко би се побринуо за њихову сахрану.⁸⁶⁰ Хришћани су, дакле, преузели на себе улогу те далеке, отсутне породице, што је несумњиво изазивало емпатију према њиховој заједници.

На овом месту желели бисмо да нагласимо чињеницу да су се римска гробља налазила ван града. Сахрањивање *intra muros* било је најстроже забрањено, што се јасно прописано још у Закону XII таблица.⁸⁶¹ Зашто ту чињеницу сматрамо тако значајном? Како бисмо дали тачан одговор на то питање, требало би претходно да појаснимо шта је тачно за Римљане претстављала смрт човека. Рекли бисмо да је, првенствено, осмрт значавала присутност тела на површини земље, тела које је прљало и паралисало заједницу. Да би могла поново да делује у складу са вековним законима, да би, дакле, могла да жртвује и да чита предсказања, заједница је морала да се прочисти и доврши своје жаљење за умрлим. Једини начин да се то оствари, према понтификалном закону, био је да се направи гробница, *sepulcrum*. Овај термин подразумевао је место изван насељеног – урбаног простора на коме су покопавани остаци умрлог (*ossa*⁸⁶²) и које је од тог тренутка надаље имало правни статус *locus religiosus* – а. Гробница је, значи, била под заштитом закона, јер је сматрана власништом умрлог. То власничко право било је утемељено на физичкој присутности умрлог, због чега је било вечно.⁸⁶³ Коначно, стигли смо и до одговора на питање зашто је требало да се гробнице тј. гробља налазе изван града. Простор који су живи чували за мртве, намењен церемонијама у славу мртвих⁸⁶⁴, требало је да буде и физички одвојен од места моћи, од политичког простора и, у исто време, од простора и времена јавних богослужења. Место и време за *sepulcra* и *templa, sacra privata* и *sacra publica* нису се смели мешати, због чега се гробнице, намењене приватном односно породичном култу, нису смеле градити на јавном земљишту, намењеном

⁸⁶⁰ Исто, 118.

⁸⁶¹ Waurick 1973, 107 sq., 142.

⁸⁶² Термин *ossa* није означавао само кости спаљене на ломачи и прикупљене са и око ње, већ се односио и на само тело или део тела уклоњен пре кремације и сачуван за погреб (тај део тела називан је *os resectum*).

⁸⁶³ Dipon 1989, 397 – 418.

⁸⁶⁴ Церемоније посвећене мртвима извођене су приликом Фералија и Паренталија, у фебруару, месецу који је био издвојен од других самом чињеницом да је наступао након краја године у децембру а пре почетка нове године, у првим данима марта.

изградњи посвећених храмова. У време празника мртвих⁸⁶⁵, храмови су се затварали, а свештеници нису носили званичне инсигније.

Већ смо указали на то шта је за Римљане представљала смрт. Из таквог схватања смрти проистиче нужност погребња. Несахрањено тело, или бар његов део, значили су присуство тела на површини земље, чиме је цела породица умрлога била лишена могућности прочишћења. Ту је понтификални закон био више него јасан: ако се тело потпуно или бар делимично не сахрани, онда не постоји ни *sepulcrum* ни *locus religiosus*, па породица умрлога не може себи обезбедити прочишћење.

Сахране припадника сиромашнијих класа биле су обично једноставне, а њихове трошкове плаћале су *collegia funeraticia*⁸⁶⁶. Породица и пријатељи су најкраћим путем стизали до гробља изван града. Поново наглашавамо чињеницу да су се гробља налазила ван града.

У случају имућних покојника, међутим, сахране су биле праве виртуелне параде, нарочито ако се радило о изузетно значајним грађанима. Организатори сахрана су обезбеђивали нарикаче, музичаре и, понекад, играче и глумце. Током периода Републике, као и у ранијим раздобљима Царства, чланови породице који су обављали значајне политичке функције (*curile magistracies*), возили су се у кочији у оквиру погребне поворке, носили су маске са ликовима предака (маске са ликовима предака чуване су на истакнутом месту у кући до следеће сахране) и, исто тако, одговарајућу одећу. Погребна поворка би, од куће покојника, на путу до његовог вечног одредишта, пролазила најзначајнијим улицама Рима, до средишта - Форума. Ту би чланови породице држали говоре у славу покојника (*laudatio funebris*), чије би тело за то време било постављено у усправан положај. Цела ова церемонија називана је *laudatio*. Грчки историчар Полибије сматра како је римска сахрана била један од најзначајнијих елемената у васпитању римске деце. У преамбули дугог излагања о римским аристократским погребним обредима, он поставља питање где и како су Римљани преносили ратничке

⁸⁶⁵ в. претходну напомену

⁸⁶⁶ У вези са овим, в. чланак: Borda1950-1952.

вредности на своје синове.⁸⁶⁷ Свакако да је ово морало бити суштинско питање за онога чији је народ Рим поробио и ко је желео да разуме како нека култура без речи и мермера⁸⁶⁸, без херојске поезије или скулптуре, може да изроди војнике заслепљене чашћу и спремне да умру за славу. Полибије одговор налази у неким римским церемонијама, посебно у аристократским погребним обредима. Он каже да су ти обреди славили храброст и ратне подвиге, а у младићима изазивали жељу да опонашају своје претке.⁸⁶⁹

Обреди, који су се састојали од приношења хране и пића покојнику, обављали су се на гробу. Након тога би био уприличен „погребни ручак“ за ожалашћене, такође на гробу. Гозба која је, на гробу, приређивана одмах након сахране, називана је *silicernium*. Након девет дана, породица би организовала још једну гозбу у част покојника (*cena novendialis*), а након тога гозбу на годишњицу смрти. Током наредних година, покојника су се потсећали у време празника мртвих (нпр. *Parentalia*, празник прослављан од 12. до 21. фебруара). Упоредо са овим званичним празницима у част мртвих, спровођен је и „приватни култ мртвих“, који је укључивао постављање лампи (жизака) на гробове, кићење гробова цвећем, посебно на дан рођења покојника или дан смрти, гозбе поред гробова⁸⁷⁰ и остављање понуда, већином хране, пића и цвећа, на гробу⁸⁷¹. Liapa Оџа је све ове радње, у оквиру ритуала обављаних на гробу након сахране, назвала „пост-фунералним обредима“⁸⁷², разврставши их, на основу археолошких налаза из некропола I – III века са територије Доње Мезије и текстова који помињу култ мртвих, у неколико категорија: фунерарна гозба, остаци керамичког материјала, остаци хране, трагови горења и остаци лампи (жизака)⁸⁷³.

Надгробни споменици могли су укључивати скулптуру покојника, демографске информације, јавне титуле (звања) и листу јавних функција које је покојник за живота обављао, као и посвету тј. заветни натпис оног члана

⁸⁶⁷ Полибије, Историје I, VI књ. (53, 54), Матица Српска, Нови Сад 1988, 522 – 524.

⁸⁶⁸ У Грчкој су говор или мермер коришћени за обликовање лепих слика које вечно чувају част великог ратника и савршеног грађанина. За разлику од Римљана, они у ту сврху нису употребљавали восак. Израз „предиван мртав човек“ је грчки израз који се односи на подручје славе и слављења.

⁸⁶⁹ Исто.

⁸⁷⁰ Bömer 1943, 31-32.

⁸⁷¹ Bayet 1971, 63.

⁸⁷² Оџа 2009, 108.

⁸⁷³ Исто, *passim*.

породице који је споменик подигао. Није било нимало необично да споменик некој особи без деце подигне роб или ослобођеник. Иако су натписи на надгробним споменицима били састављани у складу са одговарајућим формулама, могли су бити и изузетно лични. Не треба, свакако, заборавити споменике без фигуралних представа, на којима су присутни само геометријски или флорални мотиви са одређеном фунерарном симболиком. Напоследку, као посебну групу споменика, поменули бисмо тзв. “анепиграфске надгробне споменике - стеле“ (в. кат. I. 3, 2).

Обреди сахрањивања, осим своје неспорне шароликости и занимљивости, изузетно су важни, јер нам пружају могућност да јасније сагледамо сложеност религијског миљеа касне антике, али и да уочимо разлике између обичаја који су оригинално римски од усвојених обичаја различите провинцијенције као и јачину аутохтоне традиције и, напokon, да региструјемо промене у погребном ритуалу и сагледамо околности које су до њих довеле.

Када говоримо о погребном ритуалу, можемо рећи да је он одређен првенствено религиозним моментом, због чега „задира у саму срж целе културе и тиме одражава основе које је одређују“⁸⁷⁴. У проучавању погребних обреда, од великог значаја је феномен прелаза са ритуала спаљивања (кремације, инцинерације) на скелетно сахрањивање (инхумацију). Ако посматрамо некрополе на целокупној територији бивше Југославије, која обухвата римске провинције Панонију, Норик, Далмацију, Мезију и Македонију, можемо закључити да је немогуће повући јасну хронолошку границу између ова два ритула. Међусобним хронолошким упоређивањем неколико значајних некропола са гробовима спаљених покојника на овој територији, јасно уочавамо два термина *post quem non* за практиковање ритуала спаљивања: један у време Хадријана и Марка Аурелија, други у доба Каракале и Александра Севера. Такође, можемо рећи да је група некропола на којима се спаљивање напушта већ средином II века географски везана за Норик, западни део Паноније и северни приобалски део Далмације, а на територији провинције Мезије за подручје лимеса. Некрополе друге групе, где инхумација отпочиње тек средином III века, налазе се у унутрашњости поменутих провинција, где је романизација с урбанизацијом

⁸⁷⁴ Срејовић 1965, 72.

касније и с мањим интензитетом спроведена. Значи да би спаљивање покојника могли, у извесној мери, повезати са процесом романизације. Време између Хадријана и Марка Аурелија и између последњих Севера, пресудно за промену у погребном ритуалу, било је круцијално и за романизацију Паноније, Норика, Далмације, Мезије и Македоније, јер означава завршну фазу дугог процеса стабилизације римске културе у овим провинцијама.⁸⁷⁵ Тај феномен може се пратити и са аспекта епиграфике, јер са надгробних споменика, из времена од Хадријана до М. Аурелија на западу (Горња Панонија, Норик и северна Далмација), односно оних из доба Севера у унутрашњости Мезије и Далмације, постепено нестају келтска, трачка и илирска имена. Битно је нагласити и да се завршна фаза кремације подудара са владавином Каракале, тј. са доношењем *constitutio Antoniniana*, па је јасно да је спаљивање покојника било мотивисано сукобом римске са домородачком културом и да је ишчезло када је та криза и формално преброђена Каракалином реформом. Други чиниоци, који су најчешће сматрани јединим узрочницима прихватања инхумације као новог облика погребног ритуала – прилив становништва и трупа с Оријента, ширење хришћанства или економска криза у време ратова са Маркоманима - свакако не треба занемарити, али их треба посматрати као факторе од другостепеног значаја, који су диктирали темпо промене ритуса сахрањивања у појединим областима.⁸⁷⁶

У вези са горе наведеним, као посебно значајна за простор Мезије односно Дакије (и Приобалне Дакије као теме нашег интересовања) издвајамо истраживања некропола Виминацијума, нарочито некрополе „Више гробаља“⁸⁷⁷. Зато ћемо на овом месту направити малу дигресију и посветити нешто већи простор овом значајном налазишту, тј. његовим некрополама, са посебним освртом на поменути некрополу „Више гробаља“.

Виминацијум је имао дуго трајање, око пола миленијума, током кога је, уз војни логор и насеље, настао и већи број некропола. Некропола са локалитета „Више гробаља“ најстарија је по времену настанка, због чега у њој налазимо елементе и аутохтоног и римског схватања загробног живота.⁸⁷⁸ У оквиру ове

⁸⁷⁵ Срејовић, *op. cit.*, 73.

⁸⁷⁶ Исто, 73.

⁸⁷⁷ Зотовић, Јордовић 1990, *passim*.

⁸⁷⁸ Исто, 3.

огромне некрополе, истражено је око 4000 гробова, који сведоче о континуитету сахране на овом простору од почетка I до средине III века, без хронолошког груписања гробова у оквиру некрополе. Када су гробни облици у питању, они су веома разноврсни, посебно у случају кремираних покојника.⁸⁷⁹ Толико богатство гробних облика је сасвим разумљиво, јер – „док је погребни ритуал одређен укупном сумом свих компонената од којих зависи суштина и кретање римске провинсијске културе, облици гробова су зависни од локалних особености културног развоја на мањим подручјима, подразумевајући ту и индивидуални положај покојника, његову етничку и друштвену припадност“⁸⁸⁰. Значи да су облици гробова зависни од локалне традиције, моде, као и социјалног и економског положаја покојника, због чега представљају илустрацију појединачних особености неке културе.⁸⁸¹

Закључак до кога су истраживачи виминацијумске некрополе „Више гробаља“ дошли анализом децјих гробова, који на овом месту апострофирамо као јакo важан за јасније сагледавање историјских, економских и социјалних прилика у овом делу Царства, јесте да је постојао неки пропис по коме су новорођенчад и деца у првој години живота обавезно инхумирани. Установљена су само два изузетка од тог правила: у првом случају су кремирани жена и дете у првој години живота а у другом мушкарац и дете у првим недељама живота. На основу та два изузетка, истраживачи виминацијумске некрополе су закључили да је могуће да се од наведеног прописа о обавезној инхумацији деце до једне године у та два случаја одустало због истовремене смрти детета и једног од родитеља.⁸⁸² Говорећи о сахрањивању деце у оквиру виминацијумске некрополе, желели бисмо да истакнемо и податак да је 90% деце инхумирано а само 10% кремирано. С тим у вези, истраживачи мисле да се не ради о недоследном спровођењу неког верског прописа, већ да је разлог сасвим другачије природе, тј. да је у питању економски моменат, јер је кремација била скупља од инхумације.⁸⁸³

Када су у питању надгробна обележја на некрополи „Више гробаља“, занимљив је податак да, за разлику од других виминацијумских некропола, на

⁸⁷⁹ Исто, 10.

⁸⁸⁰ Срејовић, *op. cit.*, 73.

⁸⁸¹ Исто, 72.

⁸⁸² Зотовић, Јордовић, *op. cit.*, 114.

⁸⁸³ Исто, 114.

овој нису потврђене надгробне стеле.⁸⁸⁴ Мишљења смо да би се ова чињеница такође могла повезати са економским приликама и немогућношћу тадашњих становника Виминацијума да себи и својим ближњима приуште посебна гробна обележја. То би се нарочито односило на касноантички период, јер је од средине III века економски развој Виминацијума заустављен, па је крајем III и током IV века ово некада богато цивилно насеље, настало уз велики војни логор, доживело деградацију и прерасло у нешто развијеније рурално приградско насеље.⁸⁸⁵ Свакако да је економски пад резултирао променом социјалног састава становништва, односно у великој мери смањио број имућнијих становника.

Оно што за нас представља посебну вредност, јесу слојеви формирани над гробовима у некрополи „Више гробаља“ и њихов богат археолошки садржај, везан за даће. Као и у данашње време, даће покојницима су приношене одређених дана у години.⁸⁸⁶ Тада су над гробовима вршени ритуални обреди и припремани сакрални обеди на некрополи. То је за археологе изузетно значајно, јер је сав материјал употребљен за обреде и обеде остајао на некрополи, те смо у аманет добили богат и речит археолошки материјал.

Из обиља керамичког материјала у жртвеном слоју (материјала који је коришћен у току даће), који се од гробног инвентара разликује како по томе што је намерно ломљен на месту употребе тако и по томе што у њему има и луксузнијих посуда, издвајамо велики број керамичких точкића са пластичним радијалима, украшених белом енгобом, чије је значење свакако било симболично. Највероватније да су ти симболи били соларног карактера, не само због свог облика већ и због своје орнаментике - пластичних радијала којима су точкићи украшени.⁸⁸⁷ Овакви и слични предмети налажени су и у некрополама у Галији, а протумачени су као замена за монетарну жртву⁸⁸⁸ или као предмети магијског

⁸⁸⁴ Исто, 11.

⁸⁸⁵ Исто, 1.

⁸⁸⁶ О овоме је већ било говора на почетку овог поглавља.

⁸⁸⁷ Исто.

⁸⁸⁸ Током приношења даће покојницима, осим сакралног обеда, либације, кађења гробова и паљења жижака, покојницима је приношена и монетарна жртва. Зато се у жртвеном слоју над гробовима често налази велики број новчића. У том контексту, коришћење керамичких точкића као замене за монетарну жртву, чини се логичним. (прим. аутора)

карактера.⁸⁸⁹ Готово идентични дискоидни предмети установљени су и у погребном ритуалу Карпа, где су протумачени као соларни симболи.⁸⁹⁰

Осим керамичког материјала, из кога смо издвојили радијалима украшене точкиће, у јединственом жртвеном слоју али и на мањим жртвеним површинама над једним или изнад мање групе гробова, налажени су профилисани комади зидног малтера са траговима фресака. Комади бојеног зидног малтера често су налажени и у самим гробовима, већином кремираних покојника. Највероватније да су такви комади малтера, било да је у питању гробни прилог или материјал употребљаван током даће, означавали део куће и представљали спону покојника и његовог дома. Из тог разлога су полагани у гробове и доношени на гроб приликом даће. Највероватније да исту симболичку вредност имају и гвоздени и бронзани кључеви, често налажени у жртвеном слоју а ређе у гробовима.⁸⁹¹

I. 1 Надгробне стеле

Стела је најстарији тип надгробног споменика на територији римских провинција. Овај облик споменика израђиван је од великог каменог блока, који са предње стране има уклесан натпис (епитаф) и/или рељефни украс. Доњи део стеле је недовршен, пошто је укопаван у земљу или постављан на постамент у коме је удубљење за стелу. На тај начин споменик је стајао усправно.

Као и у већем делу римског царства, стела је и у Дакији била најпопуларнији тип надгробног споменика. Стеле откривене на територији Дакије биле су високе од 156 до 270 cm, широке од 61 до 87 cm и 15 до 40 cm дебеле.⁸⁹² Због фрагментованости и великог варијетета типова, класификација стела у Дакији није била једноставна. Неколико научника је, међутим, предложило корисне типологије. Теросу-Маринеску се ослонила на две основне поделе: присуство односно одсуство приказа покојника (категорије које назива „фигурална“ односно „нефигурална“) и присуство тј. одсуство архитектонских елемената. На тај начин је оформила четири главне групе стела, са неколико варијација у оквиру сваке групе.⁸⁹³ Без обзира што је њена типологија омогућила

⁸⁸⁹ De Laet, Van Dorseler, Spitaels et Thoen 1972, 31.

⁸⁹⁰ Bichir 1973, 243 – 256.

⁸⁹¹ Зотовић, Јордовић, *op. cit.*, 14.

⁸⁹² Теросу-Маринеску, *op. cit.* 1982, 10.

⁸⁹³ Ibidem, 10 – 24.

да се сагледа велико богатство стела у римској Дакији, Teposu-Marinescu је превидела да исти тип стеле може укључивати како фигуралне тако и нефигуралне примерке споменика, што Ciongradi убедљиво тврди.⁸⁹⁴ Из тог разлога ћемо се ослањати на типологију стела у римској Дакији коју је успоставила Ciongradi. Она је све споменике поделила у профилисане примерке (на којима постоји рељеф или натписно поље - или оба – јасно уоквирена) и архитектонске примерке (који су дефинисани присуством стубова или других архитектонских елемената), а након тога је оформила подкатегорије, на основу структуре: присуство или одсуство атика, присуство или одсуство забата и, у случају да постоји – облик забата.⁸⁹⁵

I. 2 Погребни олтари

Погребни олтари су четворострани споменици који потсећају на олтаре на којима су Римљани приносили жртве боговима.

На територији римске провинције Дакије ова група надгробних споменика је сасвим поуздано потврђена и често на себи има представе покојника висине бисте. Погребни олтари у Дакији су отприлике истих димензија као стеле, висине од 100 до 280 cm, ширине од 52 до 118 cm и дебљине од 47 до 77 cm.⁸⁹⁶ Иако олтари имају мање варијанти него стеле, типологија Teposu-Marinescu за ову врсту споменика је мало комплекснија од њене типологије за стеле. Она их је поделила: 1. по облику на: а. правоугаоне олтаре, б. олтаре у облику едикуле – у основи правоугаони али потсећају на мало светилиште, са стубовима који подупиру троугаони забат и в. олтаре у виду пиластра – правоугаоне али завршене врхом у облику скраћене пирамиде; 2. по начину израде на: а. олтаре израђене од једног каменог блока и б. олтаре начињене од више спојених делова; 3. по присуству тј. одсуству рељефне декорације – насупрот онима који имају само натпис и 4. на основу тога на колико страна имају натпис или рељефни украс.⁸⁹⁷ Као и у случају стела, она је у својој типологији превидела чињеницу да исти тип споменика може да обухвата споменике који садрже само натпис, оне који имају

⁸⁹⁴ Ciongradi 2004, 167.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, 167 – 168.

⁸⁹⁶ Teposu-Marinescu, *op. cit.* 1982, 25.

⁸⁹⁷ *Ibidem*, 24 – 31.

само рељефни украс и, коначно – споменике који имају и натпис и рељефни украс. Зато је, као и за стеле, типологија коју је за олтаре сачинила Ciongradi прихватљивија. Њена типологија олтара слична је типологији стела, али је она поделила олтаре у четири главне групе: 1. профилисане олтаре (са рељефном декорацијом или натписом или оба – јасно уоквиренима), 2. непрофилисане олтаре (са рељефном декорацијом и натписима који нису јасно уоквирени); 3. архитектонске олтаре (са архитектонским елементима) и 4. олтаре у облику едикула (са рељефним пољем уоквиреним стубовима који подупиру троугаони забат). Профилисани олтари су даље подељени у зависности од броја својих страна уоквирених рамовима.⁸⁹⁸

I. 3 Погребни медаљони

На основу досадашњих истраживања, на територији Дакије потврђен је скоро идентичан број погребних медаљона и олтара. Сваки примерак погребних медаљона у Дакији садржи једну или више бисти покојника, изведених у рељефу. Мада погребне медаљоне данас посматрамо као посебну групу споменика, њихови структурни елементи указују на то да би их оригинално требало посматрати у вези са другим споменицима. Teposu-Marinescu сматра да је трапезоидни клин, нађен у основи великог броја ових споменика, некада био уметнут у олтар или стуб, док је Florescu, проучавајући отворе на задњем делу неких медаљона, закључио како су медаљони били уграђени у зидове погребних грађевина.⁸⁹⁹ Нажалост, ниједан погребни медаљон није нађен *in situ*, тако да њихова тачна функција и даље остаје непознаница. Насупрот стелама и олтарима, медаљони нису подједнако присутни у свим деловима римског света: на основу досадашњих сазнања, изгледа да су били нарочито омиљени код становништва Норика и Паноније.⁹⁰⁰

Погребни медаљони су били високи између 75 и 120 cm, пречника од 48 до 75 cm и 15 до 30 cm дебљине.⁹⁰¹ Они се мање типолошки разликују од стела и олтара и Teposu-Marinescu дала је врло корисну типологију. Она их је поделила у

⁸⁹⁸ Ciongradi, *op. cit.* 2004, 169.

⁸⁹⁹ Teposu-Marinescu, *op. cit.*, 31 – 32; Florescu, *op. cit.* 1930, 143.

⁹⁰⁰ Ciongradi, *op. cit.*, 176.

⁹⁰¹ Teposu-Marinescu, *op. cit.*, 31.

два основна типа: 1. медаљони са оквиром у облику венца и 2. медаљони глатке профилације. Сваки од основних типова поделила је у три групе, на основу третмана задње површине нише: а. у облику шкољке (жљебови се састају оформљујући мало латинично слово „v“ изнад фигура); б. са назначеним обликом шкољке (мало латинично слово „v“ урезано је изнад фигура, уместо жљебова који га оформљују) и в. са глатком задњом површином.⁹⁰²

На територији Горње Мезије/Приобалне Дакије, надгробне стеле са медаљонима, иначе бројне у западним провинцијама (Панонија, Норик, Реција), ретко се срећу. Као једина два примерка ћемо навести један надгробни споменик – стелу од белог мермера са лок. Ћетаће, код села Ковилова недалеко од Неготина, који је уједно и пример „анепиграфске стеле“⁹⁰³ и погребни медаљон из Равне (*Timacum Minus*). Ова два споменика су обрађена у каталогу (I. 3, 1 и 2). Супротно скоро потпуном отсуству погребних медаљона на територији Приобалне Дакије, овде су уобичајене стеле са правим полукружним или правоугаоним нишама са бистама покојника.

Хронологија надгробних споменика

Није нимало једноставан посао поставити надгробне споменике у њихов хронолошки контекст. Напротив – рекли бисмо да то представља посебан изазов за научнике.

Проблем са којим се прво суочавамо при покушају поузданог датовања надгробних споменика јесте чињеница да је већина откривена ван оригиналног археолошког контекста, односно – да су искоришћени као сполије за украшавање доцнијих грађевина. Постоји неколико начина да се надгробни споменици нађени ван свог археолошког контекста датују, али ниједан не даје у потпуности задовољавајуће резултате. Најпоузданији метод јесте коришћење епиграфских параметара, као што је облик слова, форматирање скраћеница, као и информације које су укључене у епитаф. Тај метод је, нажалост, тешко применити на споменике у Дакији, јер је велики број рељефа одвојен од припадајућих натписа. Осим тога, сачувани епитафи су углавном сумарни, тако да пружају оскудну хронолошку информацију. Постојећи натписи махом садрже основне податке, као

⁹⁰² Ibidem, 31 – 33.

⁹⁰³ Детаљно о овом споменику: Ружић, Јањић 2011, 219-220.

што су име и године покојника, име онога ко је споменик подигао и његове родбинске везе са покојником. Ипак, неколико детаљних епитафа пружају поуздану информацију за датовање. На пример, ако је поменуто име легије, долазак те легије на територију Дакије (податак који је поуздан) представља *terminus post quem* за датовање споменика. Такође, када се у епитафу на споменику одређено место назива *municipia* или *colonia*, споменик се мора датovati у време након што је место добило тај статус.⁹⁰⁴

Епиграфски подаци обично омогућају датовање споменика, али у већини случајева научници су принуђени да се ослањају на не-епиграфске методе како би их веродостојно датовали. Теросу-Маринеску, која је развила најпрецизнију хронологију надгробних споменика у Дакији, ослањала се првенствено на стилске карактеристике споменика, на фризури приказаних фигура, на поуздано датоване споменике из других римских провинција као аналогije и на историју насеља у којима су споменици пронађени.⁹⁰⁵ Сви су ти методи, међутим, напослетку дали непоуздане резултате. Датовање на основу историјских података доводи до уопштених закључака, док ослањање на аналогije почива на подједнако непоузданој хронологији за друге провинције Царства, уз пренебрегавање чињенице да су слични стилови могли бити популарни у различитим областима у различито време. Проблем датовања на основу фризури јавља се код надгробних рељефа на споменицима ослобођеника у каснорепубликанском раздобљу и у периоду раног Царства: неки поуздано датовани рељефи приказују и старомодне и модерне фризури, што указује на то да један препознатљиви начин обликовања фризури не мора аутоматски да определи споменик у време када је таква фризура била најпопуларнија⁹⁰⁶. То нас враћа на проблем моде и ношње, који смо већ разматрали, али исто тако указује на потребу да се увек има у виду и моменат индивидуалног стила, изграђеног без обзира на актуелну моду и неретко неусклађеног са њом, што је случај и у данашње време.

Напокон, неретко нас датовање на основу стилског развоја може одвести у погрешном смеру. Теросу-Маринеску је приказала сву сложеност анализирања стилских промена, говорећи о томе да су најраније стеле у Дакији биле

⁹⁰⁴ Теросу-Маринеску, *op. cit.* 1982, 31 – 33.

⁹⁰⁵ *Ibidem*, 73.

⁹⁰⁶ Kleiner 1977, 170 – 171.

једноставне, нефигуралне, а да је затим, када су се, у првој половини II века развили сложенији – фигурални споменици - израда таквих стела напуштена. Наравно да и ту треба оставити простора за изузетке. С тим у вези, ова ауторка истиче да је један од нефигуралних типова стеле у њеној типологији - нефигурална стела са полукружним забатом – на основу епиграфских параметара датован у III век⁹⁰⁷, дакле у време када овај тип стеле више не би требало да буде у употреби. Ако узмемо у обзир овај податак, можда би било исправније све споменике овог типа широко датовати у период од II до III века. Иако то с једне стране изгледа прилично недефинисано у случају провинције са тако кратком историјом, с друге стране штити научнике од опасности да се претерано ослањају на несигурну хронологију и утемељују своју интерпретацију на примерима који нису довољно поткрепљени расположивим доказима.

Стил и украс надгробних споменика

Иако се бисте покојника обично приказују самостално, надгробни споменици најчешће приказују покојнике окружене члановима њихових породица. У случају да се на споменику појављују више од две особе, рељеф је подељен у регистре са одраслим индивидуама у горњем и децом у доњем регистру, мада није неуобичајено ни да се дете, обично мало, појављује у горњем нивоу са одраслима.⁹⁰⁸ Такође, ако су приказане женска и мушка фигура, жена готово увек седи са мушкарчеве десне стране, односно – она је приказана са леве стране у односу на посматрача. До сада је познат само један изузетак од овог правила, а то је медаљон који се чува у Народном историјском музеју у Букурешту: на њему су приказана два скоро идентична пара одраслих особа, при чему мушкарци седе десно од жена.⁹⁰⁹

Постоји још једно правило код надгробних споменика, које је увек поштовано. То правило односи се на споменике на којима су приказане фигуре у висини бисте. У овом случају, бисте покојника су увек дате фронтално.

⁹⁰⁷ Teposu-Marinescu, *op. cit.*, 11 – 15.

⁹⁰⁸ Највероватније да су фигуре приказане у доњем регистру дечје, судећи по њиховој величини, као и на основу тога што су мушке фигуре међу њима голобраде. Наиме, крупније мушке фигуре у горњем регистру скоро увек имају браду. Међутим, требало би нагласити да има и неколико споменика на којима су у доњем регистру приказане мале мушке фигуре са брадом.

Детаљније о овоме: Teposu-Marinescu, *op. cit.*, 118; Bianchi 1985, 272, No. 131, fig. 45, pl. 16.

⁹⁰⁹ Teposu-Marinescu, *op. cit.*, 193 – 194, No. 24, pl. 33.

Када је одећа у питању, на основу представљених мушких фигура можемо закључити да се мушка одећа састојала од тунике (у највећем броју случајева), изнад које се носила или тешка пелерина са капуљачом (*paenula*) или једноставни, правоугаони комад тканине (*sagum*), причвршћен на десном рамену фибулом. *Sagum* је на споменицима представљен у обе варијанте, тежој тако и лакшој, а био је нарочито омиљен код војника свих рангова, док је пенула био комад одеће подједнако популаран и код војника и код цивила. Постоје, ипак, извесне разлике: војничка варијанта *paenula*-е била је учвршћена око врата, док је цивилна верзија била пребацивана преко главе.⁹¹⁰ На неким споменицима, мушкарци носе ову врсту огртача са крајевима умотаним тако да оформљују столу, чији крајеви висе на обе стране груди.⁹¹¹ У познатом репертоару споменика са територије римске Дакије, међу рељефима на којима су представљене мушке фигуре у висини бисте, нема оних који приказују мушкарце одевене у тогу. У ствари, од свих до сада познатих посмртних рељефа из Дакије – само један приказује тогу: на задњем зиду једне едикуле представљене су три целе фигуре обучене у тоге.⁹¹² У случају да су на рељефима приказане руке мушкараца, обично је приказано како обгрљују рамена својих супруга. Такође, мушкарци ретко нешто држе у рукама, осим на неколико споменика, где мушкарац носи *volumen*, свитак који вероватно означава припадност римском грађанском сталежу.⁹¹³ Иако је на територији других провинција, као и у самом Риму, било уобичајено да се покојници приказују са неким атрибутом који указује на њихово занимање, на територији Дакије налазимо само један пример: стела из Потаисе, која приказује човека који држи чекић, највероватније указује на то да је он био ковач или дрводеља.⁹¹⁴ Као пример овакве иконографије на територији Приобалне Дакије, навешћемо један споменик из Ромулијане (кат. I. 1, 2), који смо обрадили у каталогу.

Жене приказане на надгробним споменицима најчешће носе тунику, изнад које се носи *palla*, велики правоугаони одевни предмет, који је умотан око рамена и драпиран око тела. *Stola*, дугачка хаљина којом су матроне прекривене од врата

⁹¹⁰ Sumner 2002, 4, 12 – 15.

⁹¹¹ Bianchi, op. cit., 279, No. 197, fig. 79, pl. 31; Teposu-Marinescu, op. cit., 173, No. 52, pl. 23.

⁹¹² Teposu-Marinescu, , op. cit., 219, No. 96, pl. 40.

⁹¹³ Иста, , op. cit., 191, No. 14, pl. 30.

⁹¹⁴ Bianchi, op. cit., 274, No. 149, fig. 82, pl. 32.

до стопала и која је повезивана са женском чедношћу у граду Риму,⁹¹⁵ ретко се јавља на надгробним споменицима у Дакији. На неколико споменика приказане су жене које носе одећу која није римска⁹¹⁶, о чему ћемо рећи нешто више у даљем тексту. Жене су обично приказиване покривене главе – крајевима своје *palla*- е или танким велом. Неке жене носе накит: минђуше, огрлице, торквесе или фибуле.⁹¹⁷ Као и у случају мушкараца, и руке жена су ретко представљене, али када јесу – обично је приказано како жена обухвата рукама рамена свога супруга. Жене обично носе воће, цвеће и птице, што би могло указивати на лепоту и плодност. Мотив жене која носи или негује одојче, који је био омиљен у Панонији⁹¹⁸, јавља се у Дакији на само једном споменику.⁹¹⁹

Када посматрамо представе деце на надгробним споменицима, можемо закључити да дечји костим подражава одећу одраслих. Исто тако, као што је то случај са представама жена, и деца приказана на надгробним споменицима најчешће носе воће, цвеће и птице.⁹²⁰

На овом месту вратићемо се приказима не-римске одеће на неким надгробним споменицима. Teposu-Marinescu је покушала да објашњење за ту појаву пронађе кроз аналогije. Исто тако, у случају да за костим или неке елементе костима није могла да пронађе паралеле на споменицима из других провинција, она их је определила као домородачке (аутохтоне).⁹²¹ Такав метод, међутим, с обзиром на стилизацију надгробних споменика у Дакији, није нарочито поуздан. Могуће је и да су неки вајари желели да прикажу саму идеју облачења, пре него неки специфичан одевни предмет. Из тог угла гледани, нека јединствена огрлица или неки други занимљиви - неуобичајени облици накита или распоред набора на одећи, не би обавезно указивали на то да су на том споменику приказани припадници дачког етничког супстрата.

Када посматрамо дачке надгробне споменике као целину, могли бисмо рећи да одишу присуством *horror vacui*, јер је сваки делић простора испуњен орнаментима. Неки од секундарних декоративних мотива могли би имати

⁹¹⁵ Sebesta 1998, 111 - 112.

⁹¹⁶ Ciongradi, *op. cit.*, 176; Bianchi, *op. cit.*, 268, No. 94, fig. 76, pl. 30.

⁹¹⁷ Teposu-Marinescu, , *op. cit.*, 55 – 56.

⁹¹⁸ Boatwright 2005, 287 - 318.

⁹¹⁹ Teposu-Marinescu, , *op. cit.*, 208, No. 43, pl. 37.

⁹²⁰ Ibid., 57.

⁹²¹ Ibid., 54, 75.

апотропејску улогу, као нпр. два најчешће присутна мотива, главе горгоне и лава, представљене у снажном фронталном положају. Лав се, осим као фронтално постављена глава, приказује и у виду две сучељене Сфинге, најчешће на врху стеле. Мотив лава највероватније има оријентално порекло и могао би се везати за култ бога Митре.⁹²² Када говоримо о другим мотивима, изгледа да су они били чисто декоративни, али је могуће и да су имали неку прикривену симболику за људе који су те споменике направили. Животиње које су најчешће приказиване су делфин, који је био веома популаран на надгробним споменицима у северној Италији, а који би могао да симболише путовање у други живот, затим орао – који је симбол како римских легија тако и царског култа.

Када су у питању стилизовани биљни мотиви, најчешће акантусово лишће, винова лоза и розете, који се јављају на скоро сваком споменику, они без сумње симболизују природне циклусе, тј. стално обнављање природе – настајање кроз нестајање – васкрсење. Архитектонски елементи, најчешће стубови који подупиру лукове или забате, такође су врло омиљени.

Алузије на митове нису тако често присутне, али се јављају – Херкул, Атис, Еуропа, Амон, Капитолинска вучица. Што се Дионисовог култа тиче, он је уобичајен у суседним провинцијама, док се у самој Дакији обично јављају ероти који носе гирланде. Понекад се јављају ероти који тугују, најчешће приказани како дувају у рог.⁹²³

Оно што је карактеристично јесте да сви мотиви који су присутни на надгробним споменицима на територији Дакије илуструју стапање утицаја из свих делова римског света, и из источних и из западних провинција, осликавајући сву шароликост и различитост становништва римске Дакије.

Настанак и употреба надгробних споменика у Дакији: Ко и Где?

Иако је већина епитафа изгубљена, они који су преостали пружају нам вредне информације о томе ко су били људи који су подигли споменике и коме су их они посветили. Епитафи су такође доказ да су у већини случајева чланови покојникове породице водили рачуна о комеморацији (о подизању споменика). Ретки су споменици које су покојници подигли сами себи за живота.

⁹²² Лав је био четврти стадијум Митриног појављивања; в. Gordon 1996, (III) 99 - 100.

⁹²³ Terposu-Marinescu, op. cit., 41 – 47.

Отприлике једна десетина споменика са рељефима у димензијама бисте помиње занимање покојника, а више од осамдесет посто тих споменика било је подигнуто војницима или ветеранима.

Сви очувани натписи са надгробних споменика са рељефима у висини бисте су на латинском језику. Постоји само један изузетак – билингвални споменик са упоредним епитафима на латинском и палмирском.⁹²⁴

Имена која се јављају на споменицима су такође углавном римска, у форми *tria* или *duo nomina*, што би указивало на то да се ради о римским грађанима или онима који су желели да их упамте као такве.⁹²⁵ Додељивање статуса римског грађанина, тј. римског грађанског права домородачком становништву је први и најзначајнији корак ка разрешењу сукоба између домородачког становништва и освајача и укидању супротности између староседелаца и Италика.⁹²⁶ Доношењем *constitutio Antoniniana*, унутар провинција наступа пресудна промена, о чему је већ било говора у вези промене у погребном ритуалу.

Оно што је на територији Дакије посебно упадљиво јесте да ниједан епитаф не садржи домородачко име. Свакако да не би требало занемарити чињеницу да су у неким провинцијама староседеоци усвајали римска имена, али у Дакији то изгледа није била пракса. Када би домороци усвајали римска имена, они су настојали да очувају елементе домородачке номенклатуре радије него да је се у потпуности одрекну. Они су могли да романизују своје оригинално име додавањем завршетка *ius* или *inius*; таква имена сачувала су се дуж Рајне, указујући на то како је ово била уобичајена пракса код Гала. Припадници домородачког супстрата могли су, такође, да примењују одомаћене називе на римска имена и, напokon, припадник аутохтоног етничког супстрата је могао да усвоји римско име, али да у одређеним социјалним оквирима настави да користи своје оригинално име. Та комбинација домородачких и римских имена није карактеристична само за период непосредно пошто би нека провинција била укључена у састав Империје. У неким деловима Царства, нарочито на простору данашње Западне Европе, оваква пракса се одржала вековима.⁹²⁷

⁹²⁴ Teposu-Marinescu, op. cit., 134, No. 132.

⁹²⁵ О потврди статуса римског грађанина која је неодвојива од *tria* и *duo nomina*, в. Anderson 1984, 21 – 24.

⁹²⁶ Срејовић, op. cit. 1965, 73.

⁹²⁷ Carroll 2006, 253 – 259.

Ако би пратили дистрибуцију споменика којима знамо порекло, могли би закључити да су дачки надгробни споменици примарно нађени у урбанизованом западном делу провинције, а – када се јављају у њеном источном делу – они су концентрисани око војних логора. Међутим, треба имати у виду како су археолошка истраживања била усмерена првенствено управо на урбане центре и војне логоре. Исто тако, велики градови су, по природи ствари, тежили томе да постану културни и уметнички центри провинције, тако да је опредељивање ових градова – а то су у Дакији били *Sarmizegetusa* и *Apulum*, као центара производње и употребе надгробних споменика, сасвим логичан мисаони след. Такав закључак поткрепљен је резултатима археолошких истраживања, који указују на то да је у свакоме од ових градова постојало неколико скулпторских радионица. Известан број недовршених споменика пронађен је у местима *Micia*, *Narosa* и *Potaissa*, у данашњој Румунији, што би могло бити доказ да су и у овим местима постојале радионице за израду надгробних споменика.⁹²⁸

Позната су нам имена неколико скулптора из Дакије: *Diogenes* из града *Aquae*, *M. Cocceius Lucius* из *Cristesti*, *Claudius Saturninus* из *Sarmizegetusa-e* и *Titus Iulius*, за кога није поуздано утврђено одакле потиче.⁹²⁹ *Teposu* – *Marinescu* инсистира на томе да су рођени Дачани сигурно учествовали у клесању надгробних споменика,⁹³⁰ али ова скулпторска имена за која знамо не садрже у себи елементе који би указивали на домородачко порекло.

Када говоримо о врстама камена од којих су надгробни споменици у Дакији исклесани, већином је у питању локални камен, из каменолома са дачке територије, углавном кречњак, пешчар, мермер и андезит.⁹³¹ Иста је ситуација и у Приобалној Дакији, уз ретке изузетке, као што је већ поменута анепиграфска стела из Ковилова. Она, несумњиво, представља импорт из неке радионице у Панонији или Норику, о чему сведочи не само врста мермера од које је израђена, већ, превасходно, иконографски детаљи (фибула коју жена носи). Када говоримо о локалној продукцији, на основу камена употребљеног за израду споменика, сигурно можемо рећи да је постојала клесарска радионица у Ромулијани, али исто

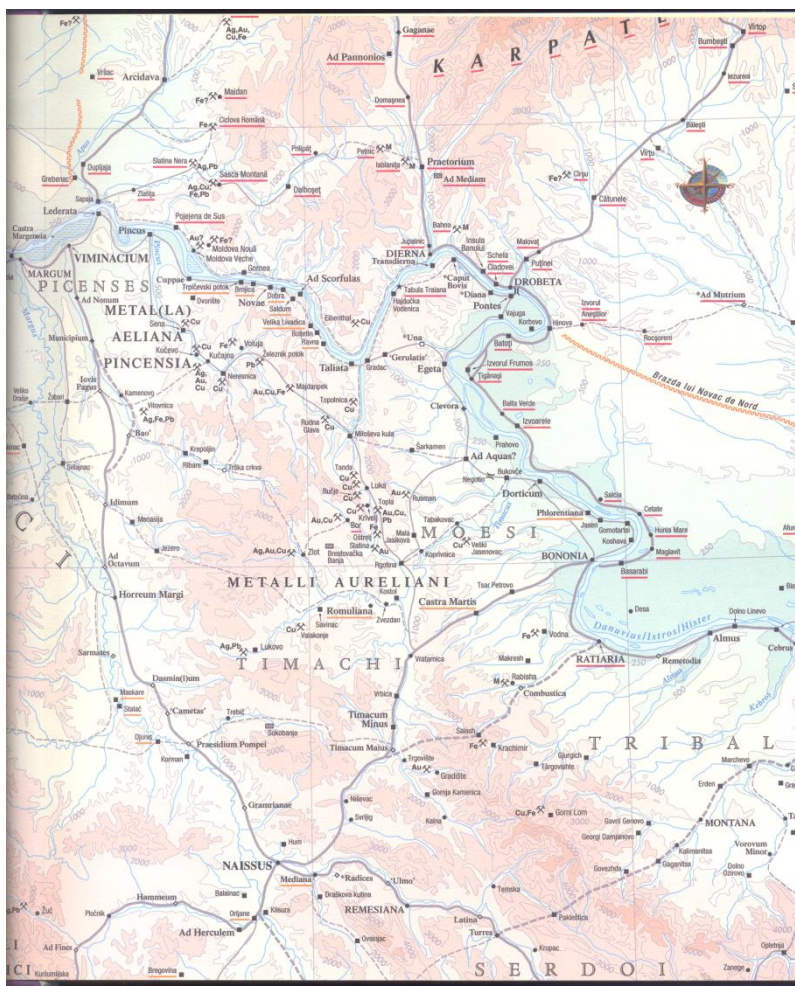
⁹²⁸ *Teposu-Marinescu*, op. cit., 68.

⁹²⁹ *CIL* III, 7895; *CIL* III, 1365; *CIL* III, 1601; *CIL* III, 1413.

⁹³⁰ *Teposu-Marinescu*, op. cit., 69.

⁹³¹ Исто, 68.

тако и у данашњем селу Рготина (*Argentē* ?). У оба случаја, за израду споменика коришћен је локални камен. Споменици из Ромулијане и Рготине обрађени су у каталогу, а када је потоња у питању, у каталогу су обрађена и два јако занимљива вотивна олтара, која би се, уз још неке овде откривене споменике, могла повезати са рударским активностима (в. сл 49) и досељавањем становништва из Далмације. Када, међутим, говоримо о надгробним споменицима, у каталогу је обрађен иконографски јако занимљив споменик из Рготине (кат. I. 1, 9), за који нисмо успели да пронађемо директне паралеле. С друге стране, међутим, неки иконографски елементи овог споменика навели су нас да га одредимо у тетрархијско раздобље. С тим у вези, намеће нам се питање да ли је постојала нека веза између Галеријеве палате у Гамзиграду и не тако удаљене Рготине, о чему ћемо још говорити у закључним разматрањима.



Сл. 50. Значајна рударска места на делу територије Приобалне Дакије
(из: Werner 2009)

На основу тога што су сви надгробни споменици откривени на територији Дакије, као и то што су израђени од камена из дачких мајдана, логично би било закључити да су и клесари били или становници ове провинције који су се ту населили након римског освајања, или путујуће занатлије из других области римског света.

На територији Приобалне Дакије, уз већ познате клесарске радионице у престоници, Рацијарији, као и у Оескусу (и Бононији), несумњиво су постојале и друге клесарске радионице. На основу украса Галеријеве палате у Гамзиграду, где је, с једне стране, орнаментика примењена на најскупљим белим и другим мермерима, као и разним скупоценим врстама камена у боји, поновљена у окалним врстама камена, а с друге, примењени и неки флирални мотиви сасвим непознати на другим споменицима (за које су мајстори могли имати предложак у природи која их је окруживала), сасвим сигурно се може рећи да је велики број споменика израђен на лицу места, дакле у локалној клесарској радионици. Ово важи не само за архитектонске елементе, већ и за надгробне споменике. Уз клесарску радионицу која је, несумњиво, постојала у непосредној околини Ромулијане, како у функцији саме изградње палате, тако и доцније (а можда и пре изградње палате, у оквиру цивилног насеља које јој је претходило и у коме је Галерије, највероватније, рођен), на основу споменика из Рготине, који не само да су исклесани од локалног камена – пешчара (тзв. „рготски камен“), већ показују и неке иконографске специфичности, логично је претпоставити постојање локалне клесарске радионице у овом месту (*Argentés?*).

Оно што је још увек нејасно, када су надгробни споменици из Дакије у питању, јесте да ли су наручиоци или можда сами скулптори доносили пресудни уметнички суд о коначном изгледу споменика. Теросу – Маринеску тврди, не баш убедљиво, да је већина споменика била исклесана пре него што су били купљени, те да су индивидуални детаљи додавани на крају.⁹³² Извесно је да је ова ауторка у праву када помиње како број фигура које су представљене у рељефу често не одговара броју људи који се помињу у натпису. Истовремено, међутим, она пренебрегава могућност да наручилац споменика можда није ни желео да све особе које набраја натпис буду приказане на рељефу. Као пример за своје

⁹³² Теросу-Marinescu, *op. cit.*, 51.

опажање, Теросу – Маринеску наводи један надгробни споменик откривен у румунском месту Micia, на коме су приказане две женске бисте.⁹³³ У натпису на том споменику је забележено да је извесни *Lucius Mattavius Blastus* подигао споменик својој жени, чије је име *Mattavia Laeda* и кћерки, *Blaste*. Можда је у овом случају дедикант желео да прикаже само своју супругу и кћер, не и себе. Теросу – Маринеску, осим овога, тврди да су на неким споменицима присутни трагови ужурбаног преправљања оригиналне форме, како би се удовољило захтевима одређеног наручиоца. У случају поменуте стеле, коју је подигао *Lucius Mattavius Blastus*, веома је упадљиво да је глава његове кћери несразмерно мала у односу на тело, што би могло бити доказ да је за потребе овог наручиоца споменик који је већ био израђен за њега и супругу био преправљен. С друге стране, међутим, положај мајке и кћерке – кћерке на левој а мајке на десној страни споменика, ишли би у прилог томе да су обе женске бисте део оригиналног дизајна. Наиме, ако би била тачна претпоставка да је оригинална мушка фигура (отац) била преправљена у женску (кћи), онда би се радило о сасвим изузетном рељефу – јер би се оригинална мушка фигура налазила на десној страни у односу на посматрача.⁹³⁴

На територији Дакије, наилазимо на доказе преобликовања неких недовршених споменика, пре него њихове секундарне употребе. Неки такви споменици, који су налажени на неколико места, можда су били само грубо исклесани и одложени како би били довршени у складу са потребама неке конкретне наруџбине.⁹³⁵

⁹³³ Исто, 121 – 122, No. 77, pl. 8.

⁹³⁴ Исто.

⁹³⁵ Иста, *op. cit.*, 68.

Фунерарни споменици Ромулијане

Током нових српско-немачких ископавања јужно од западне капије млађег утврђења Ромулијане 2005. године откривена је гробница у којој је нађена целокупна војна опрема и златна крстообразна фибула.⁹³⁶ На основу гробних налаза, можемо рећи да је сахрана обављена пред сам крај III или почетком IV века. Покојник је свакако био неки високи официр, највероватније из Галеријеве личне пратње. Чини се врло вероватним да овој гробници припада један надгробни споменик од белог кречњака (кат. I. 1, 1), откривен још на самом почетку истраживања, 1953. године, на простору испред западне капије, чију базу би могао претстављати један од два тесаника од кречњака са отвором у средини, који су били конструктивни елементи гробнице.

Споменик је нађен фрагментован, у два дела, које чине забат и натписно поље. Судећи по откривеном делу, забат је био лучно обликован, а ослањао се на два ниска пиластра са коринтским капителима. Између пиластра је композиција која приказује коњаника (лево) и још три људске фигуре (десно). Коњаник је одевен у кратку тунику и огрнут плаштом (хламидом), који вијори на ветру. У десној руци, преко рамена, држи двојну секиру (лабрис). Испред коњаника седе мушкарац и жена, између којих је дете. Оваква иконографија поново упућује на трачког коњаника, односно – на самог Диониса.

Други фрагмент, профилисано правоугаono натписно поље, уоквирено је виновом лозом која израста из кантароса, смештеног испод натписног поља. У натписном пољу је брижљиво исклесан натпис, у тринаест (13) редова.⁹³⁷

⁹³⁶ Истраживања у оквиру међународне сарадње са Римско – германском комисијом Немачког археолошког института у Франкфурту (Römisch – Germanische Kommission des Deutsches Archäologisches Instituts, Frankfurt/Main), обављена у периоду 2004 – 2007. године, обухватала су испитивање простора ван бедема царске палате геофизичким методама (геомагнетна и геоелектрична мерења) и сондажна археолошка ископавања.

⁹³⁷ в. Лаловић, Епиграфски споменици, каталогу: *Гамзиград, касноантички царски дворац*, Београд 1983, 165.

Крајеви брижљиво урезаних слова су наглашени, док су редови одвојени двоструким линијама водиљама. Нема лигатура, као ни раставних знакова. Натпис је прочитао и објавио П. Петровић⁹³⁸, док је проф. М. Мирковић⁹³⁹ указала да би се уместо *dignissimi viri* могло прочитати *devotissimi viri*.

Поменули бисмо још два надгробна споменика, првенствено због њихове иконографије.

Први, откривен у непосредној близини већ описаног споменика, такође је исклесан у белом кречњаку (I. 1, 3). Од њега је очуван део забата, док натписно поље недостаје. Забат је полукружан, фланкиран фигурама лежећих лавова који се предњим шапама ослањају на главу неке рогате животиње, највероватније овна (муфлона). У забату је приказан коњаник, са ниском капом на глави, одевен у кратку тунику и огрнут хламидом која лепрша на ветру. Хламида је на десном рамену причвршћена крстастом фибулом. У десној руци, преко рамена, коњаник држи двојну секиру (лабрис). Иза коњаника је приказан легионар са копљем у десној и штитом у левој руци. Иконографски детаљи: одећа, а нарочито капа коњаника – истоветна капама какве носе тетрарси, као и крстообразна фибула, упућивала би на то да је на овом споменику у улози трачког хероса, односно Диониса, представљен сам Галерије, или хероизовани покојник.

Други споменик, начињен од туфопешчара, обилује иконографским детаљима (I. 1, 1). Предња страна ове фрагментоване надгробне плоче подељена је у два дела: забат и профилисано натписно поље. Забат је такође подељен у две суперпоноване зоне. На доњем, очуваном делу забата, приказане су две људске фигуре: жена са венцем у десној и великим крчагом у левој руци и мушкарац са бакљом у десној руци, између којих је приказан треножац са даровима (воће, колачи) - жртвом божанству; између мушкарца и треношца назире се жртвеник (ара), профилисан у доњем и удубљен у горњем делу. Горња зона забата је веома оштећена. На њеној десној страни назире се остаци базе једног од два пиластра који су уоквиривали сцену. Такође је очуван и доњи део (стопала и део драперије) једне од три представљене

⁹³⁸ Петровић, 1975, 142-143, Т. XV.

⁹³⁹ в. Лаловић, у: *op. cit.*, 1983, 165.

фигуре, док се стопала друге две фигуре једва назиру. Фигура која је представљена крај пиластра највероватније седи, док друге две стоје. Анализом иконографских детаља на овом споменику бавили смо се у каталогу.

Профилисано правоугаоно поље, које је било припремљено за урезивање натписа, уоквирено је виновом лозом која израста из кантароса који је смештен у доњем делу, испод натписног поља.

На овом месту бисмо понудили једно од могућих тумачења овог споменика, на основу очуваних иконографских елемената, будући да у натписном пољу нема натписа који би нам пружио потребне податке. На основу анализе, коју смо дали у каталогу, закључили смо да би овај споменик требало повезати са култом Аполона, односно – особу којој је споменик био намењен идентификовати као легионара пореклом из источних провинција Царства, или неког од чланова његове најуже породице.

I. 4 Саркофази

Саркофаг, грчка реч која значи „онај који једе месо“⁹⁴⁰, употребљава се као назив за сандук у који се похрањују покојници приликом скелетних сахрана. Широка примена саркофага у Риму јавља се од II столећа н. ере. Пре овог времена, будући да је примењивана кремација покојника, остаци костију и пепео покојника стављани су у урне и осуарије. У исто време, међутим, као и вековима раније, саркофаге су користили Грци и Етрурци, тако да су обе културе имале утицаја на развој римских саркофага.

За процват уметности израде саркофага током II века, дакле, била је заслужна промена у ритусу сахрањивања. У то време, наиме, инхумација је однела превагу над кремацијом. Сам обред инхумације могао би се посматрати као одраз појачаног веровања у живот након смрти, које је резултат продора оријенталних култова и неоплатонизма, или напросто жеље да се подигну блистави надгробни споменици у спомен на неке покојнике. Такав визуелни израз религијских веровања и животних принципа човека позне антике био је одговор на питање смрти, тј. питање људске егзистенције.

Уметност израде саркофага постала је веома уносна грана римске индустрије широм Медитерана, тако да су се центри продукције, са препознатљивим стилом, развили првенствено у Италији, где је Рим био примарни центар продукције, у околини Атине (атичке радионице) и у Малој Азији.

Саркофази који су израђивани у западном делу Царства били су украшени само са три стране, будући да су били постављани уза зид или стављани у нишу унутар гробнице.

Употреба саркофага у појединим областима Мале Азије има дугу традицију. Током римског периода, главни центар производње саркофага био је Докимеион у Фригији. Радионица у овом граду била је специјализована за широк репертоар саркофага архитектонске форме. Ти саркофази подражавали су

⁹⁴⁰ *саркоφαγος* - старогрчки *sarx* = месо, *phagos* = јести; Херодот је, заведен овим термином, сматрао да су саркофази исклесани од посебне врсте камена која може да поједе месо леша унутар саркофага (<http://sr.wikipedia.org/sr/Sarkofag>).

грађевине: колоне су се протезале на све четири стране саркофага, мушке и женске фигуре стајале су у интерколумнијама, а са једне стране саркофага био је мотив врата. Поклопци оваквих саркофага наликовали су на кров са забатима, са украшеним акротеријама. Тај архитектонски стил у изради саркофага највероватније је био инспирисан ранијим краљевским фунерарним споменицима, као што је рецимо Маузолеј у Халикарнасу из IV столећа п. н. ере. Неки научници сматрају да су овакви саркофази били „куће“ за умрле, док други мисле да је то „храм“ за хероизованог покојника.

Докимеион није једини град у Малој Азији у коме је произвођен велики број саркофага. Радионице у неким другим градовима су се такође држале архитектонског стила, док су у другим саркофази украшавани лиснатим гирландама које су продржавале Нике и Ероти или главе Горгона. У неким каменоломима, нпр. у Проконесосу у Малој Азији, производили су се и извозили полудовршени саркофази.

Саркофази израђивани у источном делу Империје били су украшени са три или, што је много чешће, са све четири стране, јер су најчешће стајали на отвореном тако да су се могли разгледати са свих страна. Украшавање свих страна саркофага рељефима била је, дакле, уобичајена пракса на Истоку, где су саркофази често стајали напољу, дуж улица у оквиру некропола. Скупocenост најминуциозније исклесаних саркофага свакако је морала импресионирати пролазнике.

Раскошни малоазијски саркофази импортовани су у различите делове Царства. Када је територија Приобалне Дакије у питању, налазимо их у престоници, Рацијарији. То је сасвим логично, будући да је тамо несумњиво било људи који су то себи могли приуштити. Оно што је, међутим, индикативно, јесте да, ако посматрамо територију Приобалне Дакије у целини, примећујемо скоро потпуно одсуство саркофага. Не рачунајући већ поменуте луксузне малоазијске саркофаге, који у нашем раду нису обрађени услед недостатка података, располажемо само једним примерком, који се чува у лапидаријуму Народног музеја „Зајечар“.

Представе супружника на саркофазима II и III века, како на малоазијским тако и на италијанским, пружају нам јасну слику тадашњег односа мушкарца и

жене. Супруга је представљена како обзирно стоји, или седи, испред мужа који значајно подиже десну руку, док у левој држи свитак. Тај свитак је симбол надмоћне књижевне културе, на чему се базира његово право на отворену доминацију, како у браку тако у друштву уопште.⁹⁴¹ Овакве представе супружника недвосмислено указују на то да је муж нека врста ментора својој жени, онај чије су врлине, култивисаност и посебност гарант исте такве изврсности његове брачне дружбенице. Истовремено, њихова брачна слога овековечена на надгробним споменицима, проистекла из изврсности и благородности супруга, обдареног различитим врлинама, јасна је порука посматрачу да ће се такав породични склад пренети и на јавни живот.

Управо због велике продукције саркофага у касној антици, они за нас представљају и најбројнију групу скулпторалних представа. Герке⁹⁴² је, анализирајући историју уметности у периоду од Комодове смрти до Константиновог ступања на власт, предложио следећу типологију саркофага:

1. Између 190. и 220. године: велики саркофаг са представом битке;
2. Између 220. и 250. године: саркофази са представом херојског лова на лавове;
3. Између 250. и 280. године: саркофази са филозофском тематиком;
4. Између 280. и 310. године: саркофази са народским сценама из живота пастира, ловаца и рибара.

Било да су произведени на Западу или на Истоку, било да су масовно произвођени или рађени за појединачне наручиоце, саркофази су били украшени уобичајеним мотивима, тзв. жанр-сценама. Ти мотиви највероватније су коришћени и разрађивани у складу са постојећим обрасцима односно каталозима „понуде“. Омиљени мотиви биле су гирланде воћа и биљака, које су подражавале лиснате траке које су украшавале јавне зграде, олтаре и надгробне споменике. Такође су биле веома популарне сцене из грчке митологије које су приказивале изненадну смрт, вечни сан или бесмртност. Музе су биле омиљена тема у позној антици, која је, управо на саркофазима, опстала до самог краја антике. Guntram Koch⁹⁴³ је проценио укупан број саркофага са представом муза, од којих је већина

⁹⁴¹ Браун, *op. cit.*, 80.

⁹⁴² Gerke, *op. cit.*, 11.

⁹⁴³ Koch 1993, 82f.

произведена у Риму, на скоро три стотине. Max Wegner⁹⁴⁴ сматра да је *Porto Torres саркофаг*, датован у 316. годину, последњи примерак саркофага овог типа. Његово мишљење у потпуности се уклапа у хронологију коју је предложио Koch. Неки закључци до којих су научници у скорије време дошли, међутим, доводе у питање раније успостављену хронологију саркофага. Очигледно да није било баш превише сарадње између тесно повезаних група научника, од којих су се једни бавили саркофазима а други радили на скулптури уопште, мада су, додуше, те две области различите, баш као и приватне и сепулхралне сфере⁹⁴⁵. Неки имућни хришћанин је, рецимо, украшавао свој дом паганском скулптуром али би тешко одабрао да буде сахрањен у паганском саркофагу. Нажалост, ми веома мало знамо о велелепним приватним здањима (кућама, имањима) и њима припадајућим гробљима. Широко прихваћена идеја да су монументални саркофази са митолошким сценама изашли из употребе недуго након 300. године могла би добро да илуструје целокупну слику. Ове саркофаге су наследили хришћански саркофази и Henning Wrede⁹⁴⁶ је већ указао на значај тих саркофага за датовање. Највећи саркофаг икада направљен у Риму, истовремено и саркофаг који приказује музе, уједно је и последњи. Данас се чува, веома фрагментован, у Getty музеју, а објавио га је Koch⁹⁴⁷. Овај саркофаг је, у складу са увреженим схватањем да Галијеновски период представља кулминацију у продукцији монументалних саркофага, опредељен у време владавине цара Галијена (253 - 260) . На такво датовање, међутим, ништа не указује. Hannestad сматра да би се оно могло померити за око сто година унапред , у приближно 360. годину. Као главну потврду своје тврдње, он наглашава чињеницу да ликови Мелпомене и Терпсихоре, који су веома детаљно представљени, показују велику сличност са ликом младог Христа на престолу из Museo Nazionale Romano⁹⁴⁸.

Огроман број саркофага у III веку могао би, на неки начин, да представи везу између продукције скулптуре у време развијеног Царства и оне у доба касне антике. Међутим, као што је Wegner⁹⁴⁹ већ уочио у завршном поглављу у којем је

⁹⁴⁴ Wegner 1966, 162.

⁹⁴⁵ Hannestad, op. cit. 2007, 280.

⁹⁴⁶ Wrede, 1972, e. g. 81 f.

⁹⁴⁷ Koch 1988, 50 – 57 cat.

⁹⁴⁸ Hannestad, op. cit. 2007, 280 - 281.

⁹⁴⁹ Wegner, op. cit. 147 – 161.

дао хронологију, са нестанком државних рељефа током већег дела III века нестаје и поуздана основа за датовање. Изненадни нестанак државних рељефа након посвећивања последњег великог споменика, Славолука Септимија Севера на Римском Форуму, 203. године, морао је имати утицаја на продукцију скулптура у Риму. Осим тога, ниједна државна комисија није се састала у Царству након овог датума⁹⁵⁰. Сам Септимијев славолук казује нам нешто о будућим догађајима. На њему нема великих рељефа, исклесаних у великој „традицији“, са тематиком блиско повезаном са саркофазима са митолошким сценама. Грандиозне рељефе заменила су четири панела, попут оних карактеристичних за наративни стил о коме сведочи стуб Марка Аурелија. Тријумфална процесција која обично окружује лук, представљена је са четири веома слична рељефа, изузетно лошег квалитета. Очигледно је да су за славолук С. Севера различите радионице израдиле скулптуре потпуно различитог стила и квалитета. Када би се рељефи раздвојили и тако одвојени посматрали, могли би се датовати од средње/позно антонинијанске до средње северијанске епохе, што обухвата око четири деценије. Неусклађеност између лоше урађених државних рељефа и саркофага изузетног квалитета у III веку могли би објаснити једино чињеницом да држава више није располагала средствима којима би могла финансирати израду производа високог квалитета, или да је прибегавала принуди, као што је чинила и у многим другим случајевима, да се вајарски посао доврши, што очигледно није био најбољи начин да се постигне квалитет. „Славолук Аргентарија“ (*Arcus Argentariorum* или, што би било много прикладније, *Porta Argentarorium*, славолук односно врата мењача новца), на *Forum Boarium* у Риму, својом декорацијом, такође осредњег квалитета, показује како је држава могла да дође до уметничких дела, створених за њену добробит, средствима која су обезбедили грађани⁹⁵¹. Постоји још само један очуван државни рељеф из периода непосредно пре Тетрархије, који приказује државну жртву коју вероватно приноси цар Клаудије Готски⁹⁵² (268 – 270). Његова величина одговара саркофагу из *The J. Paul Getty Museum* у Los Angeles - у, али је квалитет израде у тој мери лош да у *Museo Nazionale Romano* данас

⁹⁵⁰ Hannestad, op. cit., 281.

⁹⁵¹ Ibid.

⁹⁵² Клаудије Готски или Клаудије II (Готски) или Марко Аурелије Клаудије Готски.

сматрају да се ради о приватном саркофагу⁹⁵³, што би ипак било тешко могуће. Неуобичајено је, наиме, да приватно лице приказује једну тако традиционалну схему, као што је државна жртва, у време када је само цар могао бити гаранција очувања традиције. Исто тако, квалитет овог рељефа, иако веома лош, није много горег квалитета од рељефа на тетрархијској „Деценалијској бази“⁹⁵⁴.

Тешко је не уочити подударност између нестанка државних рељефа и успона у производњи монументалних саркофага, мада потоње није нови феномен. Од пресудног значаја је предња страна саркофага са сценом лова на лава, уграђена у зид дворишта *Palazzo Mattei* у Риму, због чега је овај саркофаг назван *Mattei I саркофаг*. У свом пионирском раду из 1936. године, Gerhart Rodenwaldt је овај саркофаг датовао у 220. годину, на основу портрета главне фигуре, који потсећа на Каракалу по сличним браздама на челу и приказу косе и браде. Датовање би могло да се помери још даље уназад, на основу истог тог поређења, а и сам Rodenwaldt је указао на једну приватну бисту из *Museo Nazionale Romano*, која би могла претстављати исту особу и која би ишла у прилог датовању у средње северијанско раздобље.⁹⁵⁵ Свакако да би, приликом датовања, требало анализирати и друге фигуре представљене на овом саркофагу. Можда је најпогоднија за анализу фигура палог слуге, који се штитом брани од лава који напада. Његов страх је изузетно живо дочаран престрављеним изразом лица, а то изражајно лице у тој мери потсећа на главу римског војника на великом панелу IV Славолука Септимија Севера, да би се могло закључити да не само да је настало у истој радионици већ да га је можда извајала иста рука.⁹⁵⁶ Без обзира што, у складу са свим овим чињеницама, *Mattei I саркофаг* може бити прилично поуздано датован, Bernhard Andreae⁹⁵⁷ помера његово датовање у 270 - 80. годину, што би значило да је настао у исто време као тзв. *Платинов саркофаг* из Ватикана. Датовање овог другог није довођено у питање све док га Rodenwaldt није поставио на друго место међу најмлађима у својој хронолошкој табели.⁹⁵⁸ Оба саркофага представљају веома квалитетан рад, али се стилски веома разликују. Оба се могу

⁹⁵³ Sapelli 1998, 40f. No. 16.

⁹⁵⁴ Hannestad, op. cit., 282.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, 282.

⁹⁵⁶ *Item.*

⁹⁵⁷ Andreae 1980, 166, cat. 126.

⁹⁵⁸ Rodenwaldt 1936, 113 (преузето од: N. Hannestad, op. cit., 283)

поуздано датовати на основу својих портрета. Свакако да се ниво апстракције увећао током скоро три генерације, што се може јасно уочити и на портретима. А апстракција је једна од особина која временом постаје све доминантнија у продукцији скулптура током касноантичког раздобља. Портрет Сократа, крајње лево на Платиновом саркофагу, наговештава стил који ће бити карактеристичан за наступајући тетрархијски период. Значајан детаљ на овом саркофагу је облик средишњих набора у драперији тоге, између ногу седеће главне фигуре, детаљ који се у истом облику јавља на мермерној скулптури другог дела следећег столећа и на диптисима од слонове кости.⁹⁵⁹

Посебан тип саркофага представљају тзв. **ловачки саркофази**, односно саркофази на којима су приказане сцене лова. F. Gerke, у оквиру своје типологије, као други тип издваја саркофаге са представом херојског лова на лавове, које датује између 220. и 250. године.⁹⁶⁰

Оно што је карактеристично за ове саркофаге јесте нарочита пажња која је поклоњена представљању очију споредних фигура, било да су то митолошка бића или различите врте учесника. Наиме, ириси и зенице очију свих ликова, укључујући и споредне, изведени су као код портрета. На *Mattei I* саркофагу, нпр., уочавамо дискретну обраду самог ириса у виду полукруга, што је истоветан начин представљања ириса као на портретима позног III века.⁹⁶¹ Током III века, иначе, ирис и зеница најчешће су представљени једноставним отвором, што представља последњи стадијум у развоју моделовања очију у касноримској скулптури. Када је константиновски период у питању, карактеристично је представљање ириса са два паралелна полукруга.⁹⁶² Изгледа да се, откад је уведено, различито приказивање понавља и у каснијем периоду, понекад праћено појавом да се очи уопште не приказују, односно не истичу, што отежава датовање. Збуњујућа је чињеница да можемо пратити развој ока моделовањем на саркофазима III века и да су типови које ту проналазимо често гласници развоја који се касније одвија у портретној уметности. То би могло указивати на доминантну улогу саркофага као главног вида вајарске продукције овог периода, што такође говори у прилог идеји да су

⁹⁵⁹ Bergmann 1999, Taf. 64 – 65; 71, 1 – 3.

⁹⁶⁰ Gerke, op. cit., 11.

⁹⁶¹ Andre, op. cit., Taf. 32 – 33.

⁹⁶² Ibidem, 160, cat. 86.

саркофази представљали везу између уметничких традиција развијеног Царства и позне антике. С друге стране, мора се напоменути да је, у поређењу са периодом позног Царства, III век представљао период са слабијим дометом. Државна уметност је скоро у потпуности нестала, а са њом и царски портрет. Klaus Fittschen подвлачи ту драстичну редукцију, указујући на опадање броја портрета узастопних владара који су сачувани до данашњих дана.⁹⁶³ Већина владара представљена је са свега неколико портрета. Цар Аурелијан, рецимо, који јесте владао свега пет година, али је значајан као спасилац Царства, познат је једино на основу својих представа на новцу.⁹⁶⁴ Међутим, истовремено са опадањем броја царских портрета, у истом периоду је цветала продукција приватних портрета.

II Култни споменици

Ова група споменика обухватала би вотивне иконе (плоче), вотивне аре (жртвенике) и инвентар (мобиљар) светишта. Сви ови споменици, а нарочито вотивне иконе, јављају се у свим деловима Римског Царства. Изузетно су значајни, јер пружају обиље података, како иконографских тако и епиграфских, на основу којих можемо створити јаснију слику о изузетно сложеној религијској слици касноантичкој раздобља, о фантастичној испреплетаности веровања и култова, о дедикантима вотива и градитељима светишта. Уз надгробне стеле, култни споменици, нарочито вотивне иконе, пружају нам могућност да боље схватимо живот човека касноримског доба, преко његових веровања. Такође, вотивне иконе су изузетно значајне за праћење кретања трупа и њихово размештање у појединим деловима Царства, било да се ради о присуству војске због учешћа у неким војним операцијама, или мирнодопским активностима, какви су, рецимо, велики грађевински подухвати. Исто тако, могу бити важне и за праћење процеса развоја привреде у појединим областима, посебно металуршких активности. С тим у вези, оне могу бити сведок миграција становништва из једних области у друге, било да се ради о неком значајнијем приливу становништва из других области, или спорадичном боравку и насељавању припадника других етничких група због неких повремених активности (нпр. гударења).

⁹⁶³ Fittschen 1975, 133–144.

⁹⁶⁴ У својој студији, К. Fittschen је узео у обзир и дужину владавине појединих владара, као и њихов значај за историју Царства у целини.

III Скулптура слободна у простору

Општа разматрања

У свим раздобљима људске цивилизације уметност је играла изузетно значајну улогу. Она је могла да обликује социјални и лични идентитет и да пренесе сложене политичке и религиозне поруке. У том контексту, нарочиту важност имала је скулпторална уметност, првенствено представе царева, богова и хероја.

Говорећи о томе шта је заиста исконско обележје римске уметности и може ли се заиста повући јасна граница између уметничког стваралаштва Грка и Римљана, Келер закључује како „свако ко жели да докучи шта је особено римско, окренуће се у првом реду архитектури јер је она много више везана за тле на коме се налази, неголи ликовне уметности“.⁹⁶⁵ Међутим, исти аутор констатује да је и у скулптури дошло до истински стваралачког обликовања, истичући посебно статуе-портрете. Као пример којим илуструје ту своју тврдњу, Келер наводи статуу Августа из Примапорте, која је непосредно након цареве смрти постављена на баштенској тераси виле у непосредној околини Рима, која је била власништво његове супруге.⁹⁶⁶

Од самог утемељења Царства у Риму, портрети царева имали су велику социолошку и психолошку тежину. Основни циљ портретних представа владара био је да створе утисак о њиховој моћи и да увере посматрача у њену реалност и безграничност. Царске представе требало је да прикажу и дефинишу ко је цар и како ће он владати.

Касноантичка традиција израде скулптура се током трећег столећа развила у две гране: 1) **скулптуре малих димензија** настале су захваљујући изради рељефа на саркофазима и на основу домаће религијске традиције, док су 2) **скулптуре великих димензија**, међу којима је и даље заступљена израда верних копија класичних грчких оригинала, створене првенствено под утицајем портретног моделовања. Обе ове гране скулпторалне продукције узајамно су се

⁹⁶⁵ Keler, op. cit., 15.

⁹⁶⁶ Ibid., 27.

прожимале, вршећи утицај једна на другу. Можемо установити неке уопштене тенденције, од којих је најизраженије кретање уметности у правцу апстракције, које је проузроковало умањење интересовања за тродимензионалне приказе. У III веку већ је направљен увод у све израженију тежњу ка апстракцији, како у портретима тако и на саркофазима. Касније, дводимензионалност у уметности преовлађује а израда и сакупљање скулптура ближи се своме крају.

Хронолошки, највећи део касне продукције поклапао би се са „процватом вила“ у периоду 320 – 380 године, за којим је уследио препород државне уметности током тзв. „Теодосијанске ренесансе“.

У раздобљу позне антике, институција царског ауторитета претрпела је драматичне промене. Идеја о цару као *princeps* – у, или првом грађанину Рима, уступила је место идеји о цару као *dominus* – у, или апсолутној моћи.⁹⁶⁷ Та трансформација царске моћи јасно се може пратити у уметничким делима касне антике, посебно у портретној скулптури.

Говорећи о променама које су се одиграле у портретној скулптури, процесу који је отпочео у III веку и који је, преко значајних новина у скулптури тетрархијског времена довео до формирања карактеристичног израза у скулпторалној уметности позне антике односно раног хришћанства, Breckenridge као пример наводи портрете Галијена, упоређујући његове раније и доцније представе, како скулпторалне тако и оне на новцу.⁹⁶⁸ Управо у Галијеновим познијим представама, овај аутор сасвим исправно налази зачетак касноантичког стила, оличен у трансформацији стварне цареве појаве на један виши ниво. Суштина је у томе да је, начином приказивања, физички изглед и стварна царева појава потиснута у други план у односу на духовну димензију, што је илустровано једним Галијеновим мермерним портретом.⁹⁶⁹ Та промена схватања у правцу тога шта би уметност заиста требало да прикаже – у односу на оно што је стварност – изричита је не само у портретима већ и у ставу највећег филозофа тога времена, неоплатонисте Плотина, чијим је предавањима и Галијен највероватније присуствовао. Плотин је, наиме, одбио да му се уради портрет, јер је сматрао да би он приказивао само овоземаљско, а не истинску духовну и интелектуалну

⁹⁶⁷ Jones 1951, 112.

⁹⁶⁸ Breckenridge 1979, 2.

⁹⁶⁹ Портрет се чува у Берлину (Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz).

стварност која би га заиста представила као личност.⁹⁷⁰ То ново схватање стварности и истине лежи у основи како касноантичке тако и хришћанске уметности, не искључујући, истовремено, уметников доживљај физичке реалности.

Изузетно леп приказ уметничких схватања човека позне антике налазимо у једном раду новијег датума. Аутор, Г. Јанићијевић, каже да су „у процесу настајања и развоја касноантичке културе показане не само тежње ка мистичном поимању животних и ноумених садржаја, већ и ка смањивању значаја чулног начина опажања и схватања форме“. Исти аутор каже да је „замењивањем тактилног оптичким моделом опажања и уметничке интерпретације облика рефлектована смена телесног – духовним човеком новог раздобља“ и да је то „најочигледније у приказивачким уметностима које јесу индикатор културне револуције, а чији наговештаји сежу у прошлост до II столећа нове ере“.⁹⁷¹

Стилско наслеђе III века је, заправо, одредило границе могућих начина представљања, од „тврдог“, војничког стила, које карактеришу компактне, геометријске форме, тврде, уске површине са линеарним урезима, до „сенаторијалног“ стила, препознатљивог по отвореним формама са меким, контрастним површинама различите текстуре, које су добијене пластичним моделовањем. Оба стила имају корене у класичној уметности, али први од њих мање тежи класичном изразу.

Са сигурношћу можемо рећи да су оба начина приказивања била у употреби у тетрархијском раздобљу, крајем III века. Ако посматрамо представе на новцу, можемо закључити како се сваки од ова два стилска манира може одредити географски. „Тврди“ стил је, наиме, углавном био уобичајен у источним провинцијама - у Египту и Сирији, као и у балканским провинцијама. „Меки“ стил могао би се везати за Грчку и латински Запад.⁹⁷² Управо на измаку III столећа, некласични „тврди“ стил, најистакнутији стил у периоду тетрархије, доживео је свој врхунац, што се манифестује скулптурама изузетне компактности површина, изашлих из радионица египатских мајстора. То редуковање форме отишло је тако далеко да је постало скоро немогуће направити разлику између

⁹⁷⁰ Breckenridge, *op. cit.*, 2.

⁹⁷¹ Јанићијевић (Г.) 2013, 375.

⁹⁷² Breckenridge, *op. cit.*, 3.

модела. Статичност површина ових скулптура, међутим, никако не смемо везати само за материјал од кога су израђене – какав је, рецимо, црвени порфир, иако се, несумњиво, ради о изузетно тврдом и тешко обрадивом камену. Када говоримо о портретима тетрарха, увек треба имати на уму идеју њихове једнакости и слоге, што је апострофирано и униформношћу њихових представа. Ипак, на већини најзначајнијих приказа тетрархијских владара довољно јасно су назначене индивидуалне карактеристике да би могли направити разлику међу њима.

На основу неколико портрета тетрархијских владара, везаних за различите периоде у оквиру развоја тетрархије, можемо пратити стилске промене, почев од раздобља диархије Диоклецијана и Максимијана Херкулија (282 – 293), преко периода успостављања тетрархије – тзв. „прве тетрархије“ (293 – 305), до времена тзв. „друге тетрархије“ и самосталне владавине Константина Великог (305 – 324). На овом месту, навешћемо два примера, један из времена диархије и други који обједињује време тзв. „прве“ и време тзв. „друге“ тетрархије.

Из раздобља диархије Диоклецијана и Максимијана Херкулија издвојили бисмо главу Диоклецијана од белог мермера, део монументалне скулптуре (висина главе износи 35 cm, те би скулптура требало да буде висока око 2, 5 m), пореклом из Никомедије, која се чува у Археолошком музеју у Истанбулу (сл. 50). Ова глава је прилично меко моделована, јасно наглашених индивидуалних карактеристика, а оно што је не разликује од карактеристичне тетрархијске иконографије јесу истакнуте, бадемасте очи. На глави је представљена *corona civica* са драгуљима.

Други пример је Галеријев портрет из Гамзиграда, настао практично на размеђи „прве“ и „друге“ тетрархије (303. и/или касније). Неки детаљи Галеријевог портрета из Ромулијане - очи, чело и коса - моделовани су у маниру тзв. “тврдог”стила, који је карактеристичан за портрете из првих година тетрархије, односно за тзв. Прву тетрархију. Насупрот њима, меки овал лица представља искорак из тог стила и много је ближи каснијем “меком” стилу. С једне стране, дакле, у мекоћи овала лица Галеријев портрет из Ромулијане представља одступање од „тврдог“ стила тзв. Прве тетрархије, а с друге стране му се, у начину моделовања очију и чела у потпуности приближава, утапајући се у

смишљену безличност тетрархијских портрета, која је имала за циљ да истакне њихову потпуну сличност (*similitudo*) и слогу (*concordia*).



Сл. 51. Мермерна глава Диоклецијана, позни III век,
Археолошки музеј у Цариграду

Када је у питању Константин Велики, поникао управо у тетрархијском систему, неспорно је да се на свом путу до врховне власти он обилато служио свим расположивим начинима тетрархијске пропаганде, од којих су представе царева један од најрепрезентативнијих. Без обзира на то, Константин је веома брзо напустио „тврди“ стил и приклонио се класичном уметничком изразу, у коме је пронашао могућност много експлицитнијег представљања значајних епизода из свога владарског живота.⁹⁷³ На овом месту поново помињемо славолук подигнут након царевог тријумфалног уласка у Рим. Овај споменик изузетан је из много

⁹⁷³ Исти, *op. cit.*, 4.

разлога, али сматрамо да његова највећа вредност почива на његовој композитности. Константинов славолук на Форуму, наиме, не сачињавају само оновремени рељефи исклесани у „тврдом“ стилу, који илуструју освајање Италије, већ и рељефи који су оригинално припадали споменицима Трајана, Хадријана и Марка Аурелија. Раније се мислило како је употреба сполија на Константиновом славолуку резултат журбе да се тај споменик што пре подигне, као и недостатку искусних клесара у разореном Риму. Доцније је, међутим, преовладало мишљење да је у питању „намерна позајмица“ и да је избор рељефа „позајмљених“ са ранијих споменика резултат врло пажљивог промишљања. Наиме, сви ови рељефи потичу са споменика „добрих царева“ и сасвим је јасна Константинова намера да га поданици поистовете управо са њима.⁹⁷⁴

Ако бисмо желели да горе изнето мишљење поткрепимо додатним чињеницама, прва асоцијација су нам Константинови портрети и представе на новцу из времена настанка његовог славолука. Када су цареви портрети у питању, карактеришу их заобљене форме, изведене у духу уздржаног Трајановог класицизма. Његов новац тога времена такође имитира Трајанов, како када су у питању типови новца тако и када говоримо о стилским карактеристикама представљених тема. Током времена, Константинови портрети на новцу попримају издуженију форму, а представљени храмови почињу да личе на Августове (проширују се, добијајући клинасти облик). Коначно, у завршној фази Константинове владавине, након прославе виценалија, када његова самоглорификација достиже врхунац, његови портрети постају заобљенији, понављајући стил епохе Антонинијана и, изнад свега, алудирајући на деификованог Александра Великог.⁹⁷⁵ Треба поменути и да су на Константиновим портретима, упоредо са свим променама које су они током времена доживљавали, његове карактеристичне црте увек биле присутне.

Генерално посматрајући касноантичку портретну скулптуру у раздобљу од последње четвртине/самог краја III до средине века IV века, на основу њених иконографских и стилских карактеристика могли бисмо је, најгрубље, поделити у три групе. Прву групу сачињавале би скулптуре које би се могле датовати у последње деценије III века, другу би представљали портрети тетрархијског

⁹⁷⁴ Исто.

⁹⁷⁵ Исто.

раздобља и, напokon, трећу групу чинили би портрети из времена самосталне владавине Константина Великог и његових синова, уз могућност проширења ове групе и на портрете настале у пост-Константиновој епохи, односно на портрете настале половином IV века.⁹⁷⁶

Ако бисмо желели да направимо нешто финију поделу, у оквиру прве, стилски најхетерогеније групе, могли бисмо установити две подгрупе. Прву би представљале скулптуре које су стилски ближе традиционалном духу, односно скулпторалном репертоару карактеристичном за раздобље од 270. до 290. године. Другу подгрупу сачињавале би скулптуре са заметком новог, тетрархијског духа, које би се могле датовати у сам крај III столећа. У оквиру потоње подгрупе, најбројнији су портрети у временском распону од проглашења Диоклецијана за цара 284. године до установљења система Тетрархије 295. године.

Другу групу касноантичких портрета такође бисмо могли раздвојити на две подгрупе. У прву би спадали портрети из времена Прве Тетрархије (295 – 305), док би другу сачињавали портрети настали пре раздобља самосталне владавине Константина I а након његове победе над Лицинијем 324. године. Прва од ове две подгрупе портрета је убедљиво бројнија.

Оно што је важно напоменути јесте да је велики број скулптура који припада касноантичкој продукцији погрешно датован у II век – посебно у антонинијански период – јер су неки научници сматрали да је скулптура исполирана до високог сјаја карактеристична управо за то раздобље. У последњим декадама XX столећа, међутим, научници су успели да много боље сагледају касноантичку скулптуру и да успоставе нове критеријуме у домену стила, технике и типологије, захваљујући којима су многе фрагменте мермерних скулптура правилно определили као касноантичке.

⁹⁷⁶ М. Tomović, *Roman Sculpture in Upper Moesia*, Archaeological Institute, Monographies No. 24, Beograd 1993, 47.

Када посматрамо скулптуру на територији Горње Мезије / Приобалне Дакије с краја III и почетком IV века, можемо рећи да је то период њеног препорода. Наиме, након потпуног осиромашења током несрећног раздобља владавине тзв. „војничких царева“ (235 – 270), како у броју налаза тако и у квалитету малобројних скулптура, у раздобљу које је уследило, уз повећану продукцију скулптура, наступио је не само квалитативни скок већ и помак. Скулптуре овог времена скоро су у потпуности изгубиле провинцијалне карактеристике и својим квалитетом и изразом у потпуности су одисале космополитским духом свога доба.⁹⁷⁷

Такође, битно је поменути и чињеницу да је више од половине скулптура из времена од Диоклецијана до краја IV stoleћа, откривених на територији некадашње Југославије, нађено на територији Горње Мезије односно данашње Србије.⁹⁷⁸ Налазишта римске скулптуре у Србији су, могло би се рећи, ограничена на неколико ужих подручја и прилично су малобројна (сл. 52).⁹⁷⁹



5

52. Налазишта римске скулптуре у Србији
(Срејовић, Цермановић – Кузмановић 1987, 11)

⁹⁷⁷ Исто, 46.

⁹⁷⁸ Исто, 47.

⁹⁷⁹ Срејовић, Цермановић – Кузмановић 1987, 5.

Овде ћемо направити мали ексурс на територију просторно веома блиску оној која је тежиште нашег интересовања и сумарно анализирати портрете/портретну скулптуру откривену на мезијском лимесу на Доњем Дунаву, на територији данашње Бугарске и Румуније. Током неких генералних разматрања, обухватили смо нешто шири временски период како би добили што јаснију слику о развоју скулптуре на овом простору. У жижи нашег интересовања остала је, ипак, скулпторална уметност III и IV столећа.

На почетку, желели бисмо да укажемо на чињеницу да је отприлике половина од укупног броја портрета са мезијског лимеса на Доњем Дунаву увезена са Истока, док је остатак израђен у локалним радионицама. О постојању локалних скулпторских радионица можда најбоље говори присуство недовршених и преправљених скулптура. Већина локалних радионица бавила се производњом различитих камених украса, али је било и оних које су биле специјализоване само за производњу скулптура. У целини посматрано, продукција локалних радионица је типично провинцијска, без неких значајнијих сличности са оном из водећих уметничких центара. Томе је допринело више чинилаца, од којих су најзначајнији недовољна вештина скулптора, недостатак уметничких традиција и недовољно квалитетан материјал, јер су коришћени локални мермери и кречњаци.⁹⁸⁰

Проучавање остатака портретне скулптуре са територије мезијског лимеса на Доњем Дунаву пружа нам значајне податке о различитим културним везама и утицајима, употпуњујући наша сазнања о провинцијалној култури.

Када је импорт у питању, постоји само један примерак портретне скулптуре који је директно увезен из Рима. Без обзира на то, присутан је и индиректни утицај портретне уметности престонице, преко примерака увезених из других уметничких центара, првенствено из Мале Азије и Грчке.⁹⁸¹ На блиске везе које су успостављене између мезијског лимеса на Доњем Дунаву и Мале Азије указује, првенствено, велики број портрета неоспорно увезених из М. Азије, од којих је највећи број откривен у *Durostorum* – у. Исто тако, известен број портрета несумњиво су исклесали путујући уметници пореклом из Мале Азије, од којих су неки оформили огранке својих матичних радионица управо на простору доњедунавског дела лимеса у Мезији. Што се грчког утицаја тиче, он нипошто

⁹⁸⁰ Milcheva 2012, 173.

⁹⁸¹ Исто, 174.

није занемарљив, судећи по броју импортованих портрета и потврђеном присуству грчких путујућих вајара.⁹⁸²

Портрети који су настали у локалним радионицама такође, у већој или мањој мери, имитирају официјалне портрете царева и царица, било у моделовању црта лица, у мимици, начину обликовања косе и браде, што је такође одраз утицаја из самог Рима.

Продукција портрета у локалним радионицама у непосредној је хронолошкој вези са процесом романизације и настанка великих цивилних центара, какви су били *Oescus* и *Durostorum*. Дакле, о уметничкој продукцији портрета за јавне и приватне потребе, као и оних везаних за погребну праксу, можемо говорити када су се, услед процеса романизације, на доњедунавском мезијском лимесу стекли сви неопходни услови за настанак и развој скулпторске уметности.

Са сигурношћу можемо говорити о постојању скулпторске радионице у *Oescus* – у, о чему сведоче недовршени портрети.⁹⁸³ Такође, неколико примерака женских портрета из *Oescus* – а показују велике сличности, како у техници израде тако и по стилским карактеристикама. Изгледа, чак, да је током II века у *Oescus* – у постојало више скулпторских радионица, мада нису све радиле у исто време. У једној од њих су, највероватније, израђивани женски портрети.⁹⁸⁴ Исто тако, у *Oescus* – у је, током II столећа, израђивана и архитектонска пластика. На основу великог броја разнородних примерака скулптуре и фрагмената архитектонске пластике, можемо рећи да је *Oescus* тога времена био највећи уметнички центар на доњедунавском мезијском лимесу. Уз богату самосталну продукцију, *Oescus* је био и значајан увозник висококвалитетних производа, првенствено из Грчке.⁹⁸⁵ До стагнације у раду вајарских радионица у *Oescus* – у долази током III века, а њихов рад је обновљен крајем III/почетком IV века, када су израђени портрети цара Диоклецијана.⁹⁸⁶ Ово обнављање скулпторске продукције *Oescus* – а у тетрархијском периоду за нас је од посебног значаја.

⁹⁸² Исто.

⁹⁸³ Исто, 172.

⁹⁸⁴ Исто, fig. 14-15, 22.

⁹⁸⁵ Исто, 173.

⁹⁸⁶ Исто, fig. 52-53.

Осим радионоце/а у *Oescus* – у, свакако је постојала локална продукција портрета и у *Durostorum* – у, али је она представљена јако малим бројем примерака који су, судећи по техници израде, дело истег путујућег уметника. За разлику од скромне локалне производње, у *Durostorum* – у је нађен велики број портрета који сведоче о софистициранијем уметничком укусу његових становника у односу на укус становника *Oescus* – а. Такође, *Durostorum* је, несумњиво, имао веома добро организован и скоро континуирани увоз, углавном из Мале Азије.⁹⁸⁷

Appiaria би такође могла бити једна од локалних радионица, чему би ишли у прилог тамо нађени преправљани портрети.⁹⁸⁸ Сви ти портрети, мада међу њима нема нарочитих сличности, показују утицај Истока.⁹⁸⁹

Ratiaria би такође могла бити потенцијални центар локалне продукције, али то не можемо са сигурношћу рећи, јер су из ње позната само три портрета⁹⁹⁰, од којих је један несумњиво малоазијски импорт. Друга два портрета су фрагментована, тако да је веома тешко установити да ли су и они увезени или их је израдио неки путујући уметник.⁹⁹¹

Када су у питању царски портрети, они су израђивани претежно од мермера, ретко од кречњака. Што се величине портрета тиче, она се креће у дијапазону од оних малих димензија до оних у натприродној величини. Портретне скулптуре императора документоване су једним јединим примерком – статуом Луција Септимија Севера из *Durostorum* – а, која припада типу *palliatu*s.⁹⁹² Од осталих скулптура остале су само портретно моделоване главе, тако да не можемо са сигурношћу рећи да ли су заиста припадале скулптурама или бистама. Ситуацију додатно отежава чињеница да за већину ових портрета немамо услове налаза, односно да се ради о случајним налазима.

Готово истоветну ситуацију затичемо и код приватних портрета. Већина ових портрета је израђена од мермера, углавном у природној величини или са врло мало отступања од природне величине. Портрети малих димензија су

⁹⁸⁷ Исто, 173.

⁹⁸⁸ Исто, fig. 36-37, 45-46.

⁹⁸⁹ Исто, 173.

⁹⁹⁰ Исто, fig. 33-34, 35, 47.

⁹⁹¹ Исто, 173.

⁹⁹² Исто, 171, fig. 28-29, 55.

изузетно ретки. За већину приватних портрета не можемо бити сигурни да су припадали скулптурама, посебно зато што је свега неколико примерака нађено током археолошких истраживања. Изузетак је портретна статуа мушкарца из *Oescus* – а⁹⁹³, обучена у тунику и тогу. Такође, неколико женских глава типа *capite velato*, датованих у антонинијанску епоху, сасвим сигурно су припадале скулптурама⁹⁹⁴. Када су у питању бисте, њих репрезентује једна биста из *Novae*, огрнута *palludamentum* – ом.⁹⁹⁵

Говорећи о приватним портретима, морамо нагласити чињеницу да су сви виђенији припадници оба пола, као и чланови њихових породица, били под непосредним утицајем моде коју је креирала актуелна царска породица. Из тог разлога, можемо говорити о имитацији тзв. „званичних модела“, што је резултирало настанком лика типичног за одређено време.⁹⁹⁶ С тим у вези, не можемо пренебрегнути идеолошки и уметнички утицај Рима, нарочито када говоримо о ранијим раздобљима Царства, при чему не треба изгубити из вида ни извесне локалне нијансе.

Мезијске жене нарочито су тежиле да личе на актуелне владарке. То се јасно види у представљању црта лица, нарочито у време династије Антонина. Врло значајан елеменат портретне уметности, када говоримо о женским портретима, јесу фризуре. Уз пуку имитацију „официјелних модела“, које су креирале актуелне царице, наилазимо и на врло маштовите фризуре у којима наслућујемо мешавину временски блиских стилова обликовања косе, који ипак припадају различитим типовима фризуре. Има, такође, примера код којих недовољно вешта рука вајара није могла да изведе неке фине детаље фризуре, тако да неке женске портрете тешко да би могли сврстати у официјелне.⁹⁹⁷ Невештим вајарима такође дугујемо и неке крајње упрошћене женске фризуре.⁹⁹⁸

Оно што прво примећујемо јесте да су портрети из времена од друге половине III до почетка IV века искључиво мушки. Из репертоара публикованих портрета са мезијског лимеса на Доњем Дунаву из времена од половине III до

⁹⁹³ Исто, 171, fig. 5, 57.

⁹⁹⁴ Исто, 171.

⁹⁹⁵ Исто, fig. 49, 56.

⁹⁹⁶ Исто, 172.

⁹⁹⁷ Исто, fig. 14-15.

⁹⁹⁸ Исто, fig. 20-21.

почетка IV века, као значајне за прављење поређења са портретима са територије која је предмет нашег разматрања издвојили бисмо неколико примерака из раздобља Тетрархије.

Прво ћемо навести главу мушкарца, израђену од кречњака, откривену у селу Брест, у области Плевен.⁹⁹⁹ Овај портрет чува се у Националном археолошком музеју у Софији (инв. бр. 693). Највероватније да се ради о портрету цара Диоклецијана (284-305), мада није искључено да представља и неког од остале тројице тетрархијских владара. Аутори који су писали о овом портрету имају различита мишљења о томе кога представља.¹⁰⁰⁰ Са сигурношћу можемо рећи да је портрет настао у некој локалној радионици, највероватније у *Oescus* – у.¹⁰⁰¹

Поменућемо, затим, још један портрет мушкарца, израђен од белог мермера, јако грубе физиономије, пореклом из *Oescus* – а. Овај портрет могли бисмо сврстати у групу приватних портрета, мада би по стилским карактеристикама одговарала портретима Максенција (306-312), нарочито када је у питању начин приказивања очију.¹⁰⁰² Овај портрет хронолошки је опредељен у прву деценију IV века, а по начину израде могли бисмо га приписати радионици у *Oescus* – у.

Напоследку, ту је мермерни портрет мушкарца из Острова, у близини *Durostorum* – а.¹⁰⁰³ Портрет се чува у Националном музеју антиквитета у Букурешту (инв. бр. 632). На основу стилских карактеристика, опредељен је у раздобље Друге Тетрархије (305-324).¹⁰⁰⁴

Када говоримо о скулптурама исклесаним од белог мермера врхунског квалитета и од црвеног порфира, највећи број може се везати за територију Приобалне Дакије, од чега најрепрезентативнији примерци потичу из Галеријеве палате у Гамзиграду. Узрок тако великог броја примерака скулптуре врхунског квалитета, израђене од најскупљих материјала, на невеликом простору какав

⁹⁹⁹ Исто, 170, fig. 52-53.

¹⁰⁰⁰ Dimitrov (Dimitrov 1942, 89-91, fig. 1-2, 4) сматра да је у питању портрет Диоклецијана. Истог мишљења је и Meischner (Meischner 2002, 356-360, fig. 2). L'Orange мисли да овај портрет приказује Галерија (L'Orange 1984, 27 sqq., 109, pl. 22b). Kreikenbom (Kreikenbom 2005, 74-76, no. 39, pl. 40) сматра да је ово приватни портрет.

¹⁰⁰¹ Milcheva, *op. cit.*, 170.

¹⁰⁰² Исто.

¹⁰⁰³ Исто, fig. 54.

¹⁰⁰⁴ Bergmann 1977, 138 sqq.; L'Orange 1984, 27 sqq.; Vianu 1995, 338 sqq.

представља Приобална Дакија (и Горња Мезија у целини) несумљиво лежи у чињеници да су Галерије и Константин Велики рођени управо на овим просторима, први надамак данашњег села Гамзиград (*Romuliana*) а други у данашњем Нишу (*Naissus*). Судећи по остацима украса, међу којима значајан проценат чине управо скулптуре, Константинова вила у Медијани (Брзи Брод) код Ниша, а нарочито Галеријева палата недалеко од Гамзиграда – Ромулијана, не заостају у раскоши за палатама у Сплиту, Антиохији, Никомедији, Тесалоники и Константинопољу. Палата коју је Галерије подигао у месту свога рођења, у прекомерном коришћењу украса и по огромном репертоару у декорисање утрошеног камена, можда их чак и надмашује.

Скулптура тетрархијског периода

Надраматичнија и најпресуднија промена у Принципату може се опазити у време Диоклецијанове владавине, почев од 289. године.¹⁰⁰⁵ Римску Империју су у другој половини III века потресали ратови и споља и изнутра, што је пољуљало друштвени поредак и традицију. Царство је било нападнуто на свим фронтовима. У то хаотично време, узурпација локалних војних вођа проузроковала је да се „традиционалне везе између провинција раскину и јединство империје разори“¹⁰⁰⁶. Диоклецијан је био „нови Јупитер на земљи, који ће овладати хаосом и бацити непослушне цинове на земљу; са тог аспекта су Диоклецијана славили панегиричари и уметници“¹⁰⁰⁷. Проглашење Диоклецијана Јупитеровом земаљском инкарнацијом требало је да оправда апсолутистички систем његове власти над Империјом.

Током ове трансформације царске моћи, дошло је до опадања хеленистичког стила. Диоклецијан је створио нову царску власт, као и нов систем изражавања поштовања према њој. У ту сврху је увео низ оријенталних обичаја у царски дворски протокол, од којих је најизраженији био обавезно изражавање поштовања - клањање (*adoratio*) пред царем, односно проскинеза – падање ничице

¹⁰⁰⁵ Ammianus Marcellinus, *Res Gestae*, Vol. I., trans. J. C. Rolfe (Cambridge, Mass., 1952), XXIII (увод)

¹⁰⁰⁶ L'Orange 1965, 40.

¹⁰⁰⁷ Ibid., 41.

пред царем као пред божанством. Све што је било у вези са царем називано је *sanctissimus* или *divinus*.¹⁰⁰⁸ Излазећи из хаотичног III столећа, Диоклецијан је реорганизовао и учврстио Империју кроз апсолутну контролу, утемељену на правима која су му припадала на основу креираног божанског порекла.

Успоставивши нови систем управљања државом – Тетрархију, Диоклецијан је учинио корак даље у организовању хаотичног царства. Четири владара, који су чували оба фронта (источни и западни), били су препрека за узурпаторе престола. Године 287, Диоклецијан је двојицу Августа назвао *Jovius* а двојицу цезара *Herculius*. На тај начин, успоставивши очигледну супериорност између четворице владара, истовремено је подвукао њихово божанско наслеђе, чиме је њихова владавина Царством била у потпуности оправдана. Оваква заједница заменила је индивидуалност владара. Портрети на новцу илуструју ту идеју о *similitudo*, тако да се један царски портрет лако могао помешати са другим, што је био смишљен идеолошко-политички потез, како би се нагласила једнакост царева. На основу тако конципираних представа тетрарха на новцу, стицао се утисак као да је портрет представљао једног владара, али са четири различита царска имена.

Од времена стварног успостављања тетрархије, 293. године, када су Диоклецијан и Максимијан (који се придружио Диоклецијану 286. године) владали као августи (старији владари) са Галеријем и Констанцијем Хлором као својим цезарима, портретна уметност променила је карактер. Без обзира што су представе као она из Цариграда или представе владара на Галеријевом славолуку у Солуну или са деценалијске базе са приказом (обезглављених) тетрарха на Форуму у Риму задржале ако ништа друго бар нешто од раније пластичности, многи од портрета на новцу кованом у источним или афричким провинцијама Царства придружили су се порфирној скулптури, као што је нпр. биста тетрарха из Антрибиса, која се чува у музеју у Каиру, у развоју новог стила. Његова главна карактеристика јесте начин представљања лица. Оно је управљено у посматрача, заустављене форме и непокретне површине, очи су крупне, нетремице уперене у гледаоца. Овај стил требало би повезати са Египтом, Сиријом и Малом Азијом

¹⁰⁰⁸ Ammianus Marcellinus, op. cit., XXIV (увод).

више него са другим просторима, као и са порфиром много више него са другим материјалима.

Током прославе Диоклецијанових и Максимијанових *vicennalia* и *decennalia* њихове двојице цезара¹⁰⁰⁹, Галерија и Констанција Хлора, 303 године, на Римском Форуму подигнут је монументални споменик иза *Rostra-e*¹⁰¹⁰. То је први велики споменик који је постављен на Форуму од времена Септимија Севера. Њиме је обележена прослава десетогодишњице Тетрархије (и двадесетогодишњица диархије). Споменик, у целости начињен од црвеног гранита из Асуана, састојао се од пет циновских стубова: на врху централног стуба, вишег од остала четири, стајала је статуа Јупитера, док су се на остала четири стуба, симетрично груписана око врховног бога, налазиле скулптуре које су приказивале тетрархе. На овом споменику поново је била истакнута идеја *similitudo*, будући да су четворица владара приказана у истоветној гардероби, истоветних црта лица и целокупне појаве. Даље, стране стуба приказују цара како приноси жртву, што је чин који указује на његову побожност (*pietas*) и, истовремено, представља наговештај идеје о хероју касне антике – мученику и аскети, будући да ће легенде о мучеништву заменити херојске митове раног Царства.¹⁰¹¹

Царске представе Тетрархије не означавају завршну фазу развоја идеје о томе ко је цар, односно каква је његова природа и како би, у складу с њом, он требало да буде приказан. Тзв. Друга Тетрархија показала се мање успешном као симетрична односно идентична четворка. Промена се одиграла 324. године, када је Константин преузео контролу над Царством као самостални владар, искористивши узор о религијском јединству који је креирао Диоклецијан. У складу са римском традицијом, Диоклецијан је делао као *pontifex maximus*, у настојању да присаједини хришћанску цркву. Његов савладар, Галерије, донео је 311. године у Никомедији Едикт о толеранцији вера, којим је обустављен прогон хришћана, управо са циљем да нарастајућу хришћанску заједницу подведе под оквире традиционалних римских вредности. Константин је превазишао ту тежњу,

¹⁰⁰⁹ 20. новембра 303. године, обојица августа стигла су у Рим на прославу. Ово је, уједно, једини пут да је Диоклецијан као владар посетио Рим.

¹⁰¹⁰ тзв. *Деценалијска база*

¹⁰¹¹ L'Orange, op. cit., 28.

па се јединство проширило преко хришћанске цркве на целу Империју, искључивањем и прогоном паганских религија.

Постоје две значајне представе тетрарха, које приказују владаре тзв. Прве Тетрархије, Диоклецијана, Галерија, Максимијана Херкулија и Констанција Хлора. Прва скулпторална група се данас налази испред цркве Св Марка у Венецији, док се друга чува у Ватикану¹⁰¹².



Сл. 53. Тетрарси испред цркве Св. Марка у Венецији

¹⁰¹² Није познато где су скулпторалне групе у Венецији и Ватикану направљене, односно у којим су клесарским радионицама настале, што компликује било какве анализе, без обзира што стил израде указује на радионице на Истоку. Првобитно се мислило да су тетрарси из Венеције стигли 1258. године из Палестине (R. Delbrueck, *Antike Porphyrywerke*, Berlin 1932, 90; H. P. Laubscher, *Beobachtung zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyry*, *Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts* 114 (2000), 224), али би откриће недостајућег стопала једног од тетрарха у Константинопољу, приликом ископавања кружне конструкције у оквиру палате Романа I (920-944), могао бити недвосмислен доказ да је ова група, заједно са многобројним другим уметничким делима, однета из овог града приликом задњег крсташког похода 1204. године (R. Naumann, *Der antike Rundbau beim Myrelaion und der Palast Romanos I Lekapenos*, *Istanbul Mitteilungen* 16 (1966), 209). Такође је могуће да је ова скулпторална група донета у Цариград приликом Константиновог повратка из Никомедије (Naumann, *op. cit.*, 209). Познати од XV века, тетрарси из Ватикана су нађени у Домицијановим термама (Аурелијанов Храм Сунца – Солов храм). Можда је ова скулпторална група и била намењена Риму, без обзира на то где је настала.

У оба примера, сва четворица владара су приказана заједно, као загрљени парови, у војној одећи, без карактеристичних индивидуалних црта. Две најважније разлике између венецијанске и ватиканске групе јесу у томе што на венецијанској владари носе тзв. „панонске капе“ (*pileus pannonicus*), за разлику од тријумфалних круна (ловорови венци) које носе владари ватиканске групе, као и што су двојица од њих голобради¹⁰¹³. Обе представе имају једну веома значајну карактеристику, која представља очигледну разлику у односу на начин представљања царева раног Царства. Фигуре раних царева, наиме, увек су слободно приказане у простору и, што је можда још значајније, владари раног Царства приказани су погледа увек мало одвраћеног од посматрача, чиме је подцртана разлика између божанске природе цара и његовог народа. Добар пример за то је стојећа скулптура Августа из *Prima Porta*-е¹⁰¹⁴, инспирисана класичном грчком уметношћу, нарочито Поликлетовим делима. За разлику од ранијих царева, владари позне антике приказани су у строго организованом поретку, симетрично груписани, одајући утисак као да су замрзнути у времену. Њихове главе, крајње схематизованих црта лица, истакнутих очију, постављене су фронтално и они посматрача гледају директно у очи, стварајући осећај као да су загледани у вечност. Фигуре владара Домината су подређене централној фигури, као што су и у стварном животу појединци Доминатом били везани за своју државу.¹⁰¹⁵ Овакав начин представљања владара представља увод у рановизантијску иконографију, што се јасно види на мозаику на коме су приказани цар Јустинијан и царица Теодора, у базилици *San Vitale* у Равени.

Можда је најупечатљивија ствар у вези са скулпторалним групама тетрарха загрљај – гест и став који нема ранијих аналогја у римском представљању владара. Ако бисмо анализирали раније представе римских царева, могли бисмо са сигурношћу рећи како они никога не грле, као и да њих нико не грли, било да је у питању жена, неко од рођака или савладари. Загрљај у римској уметности, ако

¹⁰¹³ Детаљнија анализа венецијанске групе показала је да су браде двојице владара накнадно додате, у доцнијем периоду, односно да је ова скулпторална група преправљена у доцније време, мада се не може поуздано утврдити када односно у време владавине ког владара се ово десило. Laubscher (op. cit., 229-232, 241) износи претпоставку да се ова преправка у смислу додавања браде двојици владара могла одиграти у раном V веку како би се представили, два пута, Теодосије II, са брадом, и млађи, голобради Валентинијан III. Овај аутор, међутим, не износи разлог удвајања представе ове двојице владара као ни историјки податак о вези Теодосија II са овим скулптурама.

¹⁰¹⁴ Музеј Chiaramonti, Ватикан, Рим.

¹⁰¹⁵ L'Orange, op. cit., 100.

изузмемо митолошке сцене, јавља се само на фунерарним портретима и то само брачним или фамилијарним.¹⁰¹⁶ Скоро потпуно одсуство додира између царева и других смртника на неки начин је гаранција физичког интегритета владара. Богови могу да додирују цара, али чак ни његови родитељи га никада не грле. Једини цар представљен у контакту са обичним смртником је Трајан: на Трајановом стубу цар, седећи, предаје дар захвалном војнику. Такође на Трајановом стубу, у истом простору у коме је представљено како Трајан дарује војника, представљена су двојица војника који се грле, прослављајући тријумф. Можда би се у овој сцени могао пронаћи мотив за представљање тетрарха у загрљају, војничком гесту којим се наглашава прослава победе. То би могло да значи да су тетрарси, сви одреда војници, свесно искористили загрљај као потсећање на специфичан облик наклоности између сабораца – *commilitones* који прослављају победу, војника и једнаких у служби. Снага загрљаја у односу свакако је имала већи значај у односу на церемонијално и традиционалистичко руковање. Истовремено, загрљај сабораца наглашавао је њихову мушкост, војничку врлину и осећај једнакости који изостаје у брачним и еротским загрљајима. Руковање¹⁰¹⁷ у *dextrarum iunctio* свакако подстиче прави доживљај сцена повезаних како са *concordia militum* тако и са *concordia augustorum*, али је можда била намера да тетрархијски загрљај симболизује нешто више од *concordia*, нешто интензивније, да укаже на много снажнију па чак и фамилијарну повезаност између мушкараца. Први је Laubscher указао на то да загрљај између тетрарха можда не би требало повезати са утиском који ствара код посматрача већ пре са карактеристичном променом у дворском церемонијалу. Предлажући да би загрљај могао бити начин да се покаже промена церемонијала из старе праксе *salutatio* (нпр. Плинијев опис Трајана који грли чланове Сената) у нову *adoratio* (*proskinesis*)¹⁰¹⁸, он је указао на већу физичку одвојеност тетрархијских владара од других људи у односу на раније царе¹⁰¹⁹. За овог аутора, загрљај владара на скулпторалним групама јесте начин да се укаже истовремено на једнакост тетрарха и на њихово удаљавање од контакта са остатком света. Alföldi је указао

¹⁰¹⁶ Boymel Kampen 2009, 111.

¹⁰¹⁷ О обичају руковања већ смо говорили у вези са богом Митром.

¹⁰¹⁸ Овај нови церемонијал помињу и Еутропије и Лактанције: Eutr. 26, Lactant. *De Mort. Pers.*, 18.9.

¹⁰¹⁹ Laubscher, op. cit., 216-217.

на то да је Диоклецијан важан извор за настанак божанског владара, мада је поменуо постојање поменутог дворског церемонијала још од II века и употребу *adoratio* чак и раније¹⁰²⁰.

Желимо да укажемо на још једну појаву када су у питању портрети тетрархијских царева, јер је сматрамо значајном и веома индикативном. С једне стране, имамо сведене, схематизоване представе владара, истоветних црта лица, које представљају увертиру у рановизантијску иконографију и које су, несумњиво, део политичког програма, док с друге стране имамо палате истих тих владара, украшене скулптурама рађеним по класичним грчким узорима. Мишљења смо да је ова појава такође део брижљиво осмишљеног политичког програма, при чему би дијаметрално супротна иконографија портрета тетрарха и скулптура које су красиле њихове палате требало да још више нагласи изузетност царева и њихову божанску природу. Можда управо у тој иконографији портрета тетрархијских владара, међусобно сличних а различитих и од самих богова из скулпторалног репертоара њихових резиденцијалних здања, треба тражити потврду за постојање култа тетрарха. Верујемо, дакле, да то потенцирање божанског оличеног у цару, уз истовремени отклон од класичног манира представљања цара-бога и удаљавања иконографије царских портрета од класичних грчких узора примењених у моделовању скулптура богова из тетрархијског времена, може претстављати доказ да је цар постао божанство по себи и за себе, односно да је успостављен лични култ тетрархијских владара. Да ли се ради о заједничком култу све четворице владара или свакога од њих понаособ (ако пођемо од претпоставке да је постојао, вероватно се, бар у почетку заједничке владавине – или током тзв. „прве тетрархије“ – спроводио као заједнички култ), питање је за себе.

Као посебан сегмент унутар портретне скулптуре царева тетрархијског доба требало би, по нашем мишљењу, третирали Константинове портрете, односно скулптуре које приказују Константина Великог. Враћамо се, стога, већ поменутој скулптури Августа из Примапорте, како би указали на њену сличност са колосалном скулптуром Константина Великог из Максенцијеве базилике.

¹⁰²⁰ Alföldi 1970, 58-59.



Сл. 54. Хипотетична реконструкција Константинове колосалне мермерне статуе из Максенцијеве базилике (Costantino 313 d. С, Roma 2013)

Фронтални сусрет посматрача са дивинизираним тријумфатором, у овом случају овом монументалном Константиновом скулптуром, по смислу се може пратити још дубље у прошлост – од наведене Августове стојеће фигуре у Примапорти или седеће на Gemma Augusta-е, све до Поликлетовог Дорифороса. Грчки узор важан је на овом месту из два разлога: 1. у његовом идеалистичком

концепту изражена је идеја вечности, што се огледа кроз смирени израз у коме има извесног есхатолошког стремљења и 2. копље које владар носи као да му даје власт над временом и простором. Ово последње ће пресудно утицати на формирање типа тријумфалног кipa, преко Августовог, који понавља нека решења, до Константиновог, на коме ће се копље-палица заменити лабарумом са Христовим монограмом, који указује не само на порекло војне победе него и на порекло власти. Вертикала лабарума, као и копље, указује на везу са вечношћу. Сличан концепт се препознаје на мозаичкој представи Диониса из Галерије *Romuliana*-е и у њеној хришћанској аналогiji – представе Христа као Доброг пастира из маузолеја Гале Плацидије у Равени.¹⁰²¹

Анализирајући поново Константинов славолук у Риму, могли бисмо закључити да он истовремено представља и наставак традиције и прекид са њом. Такође, Константинов славолук у себи обједињава раније споменичке целине Трајана, Хадријана и Марка Аурелија. Исувише је једноставно објаснити ову појаву опадањем креативности и вајарског умећа, односно осиромашењем уметничког израза клесарских радионица тога времена – последицом лошег стања у коме су се налазиле. Напротив, као што смо раније већ истакли, употреба готових елемената ранијих споменика била је брижљиво осмишљена, па би се, делимично, могла протумачити тежњом да се истакне веза са славним предходницима, као што су Хадријан и Марко Аурелије, чиме би се подцртао наставак добре владавине и ненарушено трајање Царства. У основи овога, првенствено се крије намера да се Константин прикаже као обновитељ Царства, који у себи обједињује све добре особине својих славних претходника. Томе у прилог иде чињеница да су ти старији рељефи прерађивани, тако да су ранији царски портрети преправљаниу Константинове. „Преправљени“ рељефи са Константиновог славолука, дакле, нису ту због свог историјског значаја или садржине, већ у сврху наглашавања једне нове идеје. Осим као паралела између Константина и „добрих царева“ II века, стари-нови рељефи са славолука Константина Великог појављују се и као носиоци неких других идеја у развоју римског рељефа. Најбоља илустрација за то јесте прерађени медаљон Хадријановог ловачког споменика, који приказује цара у сцени лова. Завршна

¹⁰²¹ В. О овоме: Јанићијевић (Г.) 2009, 206-207.

сцена приказује приношење жртве Аполону, са ликом царевог трагично настрадалог љубимца Антиноја. За Хадријана, ово је имало двоструки значај: сачувати успомену на вољеног младића и дати допринос развоју новог култа. Како, међутим, посматрати овај рељеф у његовој „прерађеној“ форми? Уместо Хадријана, проскинезу изводи Константин, али – оно што је заиста важно, јесте – коме се он клања. Да ли је то опет Аполон, са Антинојевим ликом? Г. Јанићијевић каже: „Склон сам уверењу да религијска осећања „аутора“ нових медаљона нису сасвим одређена; да се под видом дивинизираниог младића појављује нека мешавина источних култова (Сола или Хелија?), са вероватноћом да имамо и неки пра-образац хришћанских антропоморфних персонификација. Ово уверење је засновано на природи римског синкретизма која и подразумева синтезу различитих култова и у самој уметности. Чак и да је у питању погрешна претпоставка у вези Хадријанових – Константинових тонда, овај образац ће оставити трага у хришћанској уметности какав се на пример може препознати у клесаном лику Христовом на саркофагу Јунија Баса (око 359 год.).“¹⁰²²

¹⁰²² Г. Јанићијевић, Константинова Ars Cristian-a и њен одјек у уметности цркве, први део, *Нии и Византија* VI, 306-307.

Развој касноантичке скулптуре

Скулптуре малих димензија

Ако се осврнемо на ситуацију у III веку, о којој смо говорили у поглављу о саркофазима, не би требало да представља изненађење чињеница да прва група скулптура коју можемо издвојити као заиста касноантичку, *Јонина група*, много тога дугује управо саркофазима, што додатно наглашава њихову важност и посебно указује на то да је сигурно успостављена хронологија услов *sine qua non* у проучавању ритмова скулпторалне продукције и њеног стилског развоја.

Тзв. *Јонина група*, која се данас чува у Уметничком музеју у Кливленду, састоји се од три пара портретних бисти брачног пара и пет малих скулптура са хришћанском тематиком: четири које приказују причу о Јони, по чему је група добила име, и скулптуру Доброг пастира. Све скулптуре су исклесане од исте врсте мермера, можда и од истог блока, који би могао потицати из каменолома у Докимеиону, који је испоручивао велике количине материјала за израду скулптура, укључујући и саркофаге. Jale Inan и Elisabeth Alföldi-Rosenbaum датовали су портрете у 270 - 90. годину.¹⁰²³

Мушки портрет млађег, средовечног мушкарца са кратком косом и коврцавом брадом потсећа на портрет Карина на *Платиновом саркофагу*. Женски пратилац, истог узраста, има фризуру коју чини плетеница на врх темена, која указује на тетрархијски период. Оба портрета, и мушки и женски, имају благ, „мекан“, не-тетрархијски израз, због чега је Kitzinger упоредио мушке главе из Кливленда са главом заробљеног св. Петра са саркофага Јуниуса Баса.¹⁰²⁴ Скулптуре малих димензија, које се могу датовати у исти период, такође се могу описати као „меке“. Добри пастир је иконографски заснован на фигури младог Христа, која је настала по узору на представе Александра Великог.

Скулптуре које чине *Јонину групу* су сасвим јединствене. Ни парови бисти ни скулптуре из круга библијских тема нису иначе посведочени. Мотив Јоне, који

¹⁰²³ J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, *Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde* (1979), 323-327, nos. 320-325.

¹⁰²⁴ N. Hannestad, op. cit., 286, nap. 63.

је прогутан и враћен назад на земљу¹⁰²⁵, прилично је уобичајен на ранохришћанским саркофазима, тако да би се на основу одабира овог мотива могло закључити да је цела ова група скулптура израђена за неку породичну гробницу. На основу неколико карактеристика, ове скулптуре се још увек ослањају на римско-хеленистичку традицију, на исти начин као и саркофази са митолошким сценама. Упркос тим особинама, скулптуре које илуструју причу о Јони и пратећи Добри пастир имају све особине оригиналне касноантичке скулптуре. Њихове површине су углачане до високог сјаја, осим детаља као што је, нпр., коса. Скулптуре имају бројне подупираче, који, у комбинацији са структуром материјала од кога су израђене, стварају неку врсту мермерне решетке – носача. Многобројни подупирачи и ситне везе можда су првобитно били намењени томе да учине скулптуре стабилнијима и, самим тим, олакшају њихов транспорт. Међутим, елементи чија је улога у почетку била конструктивна и практична, убрзо су се развили у неку врсту маниризма, као што се може видети и на скулптурама у пуној величини.

На Јониној групи већ се осећа извесна апстракција, али свакако не у толикој мери као код *Ганимедове групе*¹⁰²⁶ или сродних скулптура. Апстракција ће постати доминантна у последњем стадијуму развоја касноантичке скулптуре, као рецимо на неколико представа Орфеја који кроти дивље звери, што је иначе био најомиљенији протохришћански мит, представљен у различитим ликовним техникама. До времена у коме су ове представе Орфеја настале¹⁰²⁷, рељеф је већ постао толико раван, да је изгледао готово дводимензионалан.

По стилу и композицији, *Јонина група* савршено се уклапа у хронологију успостављену на основу портрета, а највероватније да је исклесана у некој радионици која је, иначе, израђивала саркофаге.

Када су скулптуре малих димензија у питању, могуће је утврдити један општи хронолошки развој, почев од скулптура из Кливленда (око 280. године)

¹⁰²⁵ У Књизи о Јони каже се да га је прогутала велика риба, али у Јеванђељу по Матеју (Матеј 12, 38-41) спомиње се да је Јона боравио у утроби кита (три дана и три ноћи, након чега га је кит, по милости Божјој, избацио назад на земљу).

¹⁰²⁶ Мермерна скулптура која приказује Ганимеда и орла нађена је, у неколико фрагмената, у цистерни испод *Куће грчких возача бојних кола* у Картагини, 1977. године. Објавила је Elaine Gazda, 1981. године (в. нап. 10).

¹⁰²⁷ Ниједна од тих представа Орфеја није нађена у контексту који би био поуздан за датовање, али би се могле одредити у средину или на сам крај V века (с тим у вези, види: Michaelides 1986 (1992), 234-244.

преко Асклепија из Епидаура (308/9. година), скулптура из митреума у Сидону (389. година), саркофага Јуниуса Баса (395. година), Ганимедове групе (рани V век) и, коначно, представа Орфеја (средина или крај V века). Тај развој могао би се описати као искорак из класичног грчког канона. Укратко, нарастала је тенденција ка апстракцији и опадало интересовање за органску димензију представљеног тела и његових пропорција, па је скулптура постала помало усиљена, пуки украс лишен пређашње животности, телесности и чулности. Композиција веома компликованих скулпторалних одлика доминирала је мноштвом својих међусобно повезаних делова, укључујући безброј подупирача, који су стварали утисак решетке изведене у мермеру, о чему је већ било речи у случају Јонине групе. Често су подупирачи скулптура постајали доминантни у композицији. Површина скулптура била је исполирана до високог сјаја, али су неки делови, нарочито коса и задња страна скулптуре, били недовршени. Коса је често извођена бушењем, без накнадне обраде избушених рупа. У већини случајева није направљена јасна разлика између коже и косе и драперија. Исто важи и за многобројне статуе Херкула, представљеног ослоњеног на своју батину, чији је горњи крај смештен испод пазуха скулптуре, при чему није начињена јасна разлика између батине и тела. Постоје, међутим, и примерци на којима драперија изгледа лагана, као да је благо подигнута услед дувања ветра, а коса је волуминозна. Општи утисак је да је скулптура направљена од неког меког материјала, као што је сапун. Међутим, тај утисак је често негиран веома наглашеним представљањем вена и мишића, као што је то, рецимо, случај код неких комада из вајарске радионице у Афродисијасу.¹⁰²⁸ Тзв. *Школа из Афродисијаса* имала је свој препознатљив печат, али нису све скулптуре које су настале у Афродисијасу или сви вајари из овог града пратили тај жиг. Компликоване, деликатно изрезбарене скулпторалне групе основна су карактеристика касноантичке скулптуре, али већина комада је још увек прилично компактна, као што је то и у ранијим раздобљима био случај.

¹⁰²⁸ Афродизијас (Афродισιας), мали град у некадашњој Карији, на југозападној обали Мале Азије, у данашњој Турској, био је један од центара континуиране производње скулптура, све до самог краја античког света. У вези вајарске радионице у Афродизијасу в. М. Bergmann op. cit. 1999, Taf. 18 – 19.

Скулптуре у пуној величини и скулптуре монументалних димензија

Скулптура у пуној величини, која се у касној антици није тако често клесала као раније, није следила исту развојну путању као скулптуре малих димензија. Могу се пратити међусобни утицаји, али је скулптура у пуној величини генерално била чвршће утемељена у традицији израде копија. Код скулптуре у пуној величини, апстракција је много мање изражена а утицај портрета може се јасно осетити. У суштини, читава идеја да се на митолошкој скулптури наглашавају ириси и зенице ока проистекла је из уметности израде портрета. Управо из тог разлога је у проучавању скулптуре у пуној димензији најбоље вршити поређења са портретима.

Неке скулптуре клесане су како у пуној величини тако и мањих димензија. С једне стране, постоје бројне статуе Асклепија, махом представљеног као зрелог мушкарца, широм Царства, док представа Асклепија у пуној величини из касноантичког периода готово и да нема. С друге стране, многе представе богиња-заштитница градова израђене су у пуној величини, често у форми попрсја у тонди, што је постало јако популарно у ово време. Неке од њих имају карактеристике *Школе из Афродисијаса*. Оригинални примерци постали су ретки, али се јављају у обе величине, као нпр. глава Ареса Боргезе из Афродисијаса (настала највероватније у посттеодосијанском периоду), која је оригинално можда била део скулптуре¹⁰²⁹, а која је исклесана у техници коришћеној за израду рељефа, што би опет указивало на технику повезану са израдом саркофага. Овакав начин рада такође је омогућавао скулпторским радионицама да израђују полупроизоде, као што се може видети на примеру рибара (без главе) од црног мермера из виле у Кирагану, који је донет као полупроизвод из Афродисијаса.¹⁰³⁰ Јединствен комад представља Дедалова група, израђена у пуној величини, из вилесубурбане у

¹⁰²⁹ Оригинални *Арес Боргезе* је римска скулптура од белог мермера, из I – II века, која је задржала неке карактеристике бронзаног узора из класичног периода грчке уметности (V век п. н. е. /430-415. год. п. н. е./) – статуе коју је Алкаменес урадио за атинску агору. Некада је била део *Колекције Боргезе*, по чему је добила назив, а данас се налази у Лувру, јер ју је 1807. године Наполеон однео у Француску. Све доцније копије означавају ове статуе означавају се као Арес типа Боргезе или само Арес Боргезе.

¹⁰³⁰ Bergmann, op. cit.

Аману, која приказује очајног Дедала како носи Икарово тело.¹⁰³¹ Група је парцијално израђена у Афродисијасу, како би се саставила на свом одредишту, што указује на то да је транспорт постао озбиљан проблем и да укус није био једини разлог за то што су се радије израђивале скулптуре малих димензија.

Постоји један врло значајан моменат у скулпторалној продукцији позне антике, а то је израда скулптура, али и других уметничких дела, изузетно великих димензија. Свакако да би та предимензионирана уметничка дела, првенствено портрете царева и друге скулпторалне представе, требало везати за хеленистичку традицију. Исто тако, колосалне представе везане су, пре свега, за цареве јаког ауторитета, од којих су неки били на ивици диктаторства. Таквих примера било је и раније – сетимо се чувеног Нероновог колоса. Забележено је и да је остао недовршен колосални портрет Галијена као Хелиоса.¹⁰³²

Посебно место заузима тетрархијски период, у коме скулптуре монументалних димензија, било да се ради о скулптурама божанстава и хероја или о скулптурама тетрархијских владара (који су, уосталом, сматрани инкарнацијом божанстава на земљи), чине најзначајнији део скулпторалне продукције.

Када говоримо о колосалним скулптурама представника Константинове династије,

Скулптуре III и IV века у кућама на Кипру и у Грчкој

Као што смо у поглављу о саркофазима рекли, ми веома мало знамо о луксузним приватним здањима (кућама, имањима и гробљима у њиховом склопу) и, сходно томе, о скулптурама које су сачињавале део њиховог ентеријера. Зато су добро сачуване куће, откривене на Кипру, који је био један од најразвијенијих области у касноантичко доба, од немерљивог значаја. За проучавање скулптура посебно су важне две кипарске куће: *Кућа гладијатора* у Куриону и тзв. *Тезејева кућа* у Неа Пафосу.

¹⁰³¹ N. Hannestad, The Marble Group of Daidalos, in: The 7th International Conference on the History and Archeology of Jordan; Studies in the History and Archaeology of Jordan VII (2001 /2001d/), 513–520.

¹⁰³² James D. Breckenridge, *op. cit.*, 5.

Разорни земљотрес, који се догодио 365. године, уништио је у великој мери јужни део Кипра, када је страдала и *Кућа гладијатора*. Она је касније само делимично обновљена, а скулптуре које су у њој откривене припадају периоду у коме је првобитни комплекс настао. Истраживачи сматрају да је то позни III век.¹⁰³³ У овој кући нађено је десет мермерних скулптура, од којих су посебно значајне скулптуре Асклепија и Хермеса, обе израђене у величини која износи $\frac{3}{4}$ од природне. Предња страна обе скулптуре исполирана је до високог сјаја, док је задња страна недовршена. Асклепијева задња страна је необликована, скоро потпуно равна, док је Хермесова задња страна обликована, али су на њој видљиви трагови кружног или заобљеног длета. Карактеристично је да је ова алатка била коришћена чешће од уобичајеног шпиц-длета (тј. длета у облику канџе) у неким радионицама у Малој Азији. Фигура Херкула, без главе, датована у северојански период, која се данас чува у музеју у Бурдуру, у целисти је обликована овом врстом длета, што доказују трагови алатке са задње стране скулптуре. Статуа Асклепија је делимично преправљена у касноантичком периоду: штап са обмотаном змијом је вероватно уклоњен како би се скулптура преобликовала у представу Христа. Први тип представе Христа моделован је управо на основу представе овог божанства, а потврда за то је преправљена глава Асклепија из III века, нађена у ранохришћанској базилици у Гераси у Јордану.

У кући у Куриону нађене су још две скулптуре, у природној величини, које приказују Диоскура и Диониса, које су, судећи по сличном положају тела, могле да представљају пар. Ове две статуете датоване су у позни III век и изгледа да би се стилски могле одредити у пост-Северојански период.

Кућа у Неа Пафосу у потпуности се разликује од Куће гладијатора у Куриону. Она је потпуно реконструисана након земљотреса 356. године, тако да украс комплекса потиче из позног IV века. Овде је откопана најмање 21 скулптура, међу њима статуа Афродите, незнатно мања од природне величине, и глава Изиде, у природној величини, док су све остало фрагменти статуета. Све скулптуре су се налазиле у складишту, у време пред престанак коришћења куће, очигледно спремне да у остави и заврше, као што је био чест случај у завршним фазама кућа у касноантичком периоду. Опште је мишљење да су ове скулптуре

¹⁰³³ N. Hannestad, 2007, 288, нап. 83 позива се на датовање Loulloupis-a (C. Loulloupis, Excavations in Kourion 1967–70 (in Greek), Report of the Department of Antiquities Cyprus, 1971, 86–116).

настале у доба развијеног Царства и да су поново коришћене у периоду позне антике, што је случај са многим сличним оставама скулптура.¹⁰³⁴ Просечан квалитет израде скулптура није висок, неки комади су посебно лоше исклесани, али један се истиче по минуциозној изради: један *Асклепије* тзв. *Giustini muna*.¹⁰³⁵ На основу његовог квалитета, претпостављено је да је израђен у Александрији.¹⁰³⁶ Таква претпоставка, међутим, не може бити потврђена, будући да знамо веома мало о изради мермерних скулптура у том граду током царског периода.

Истраживачи једне римске куће на Панагија пољу, југоисточно од форума у Коринту, открили су 1999. године оставу мермерних скулптура. Кућа би се, на основу налаза новца, могла датовати у Галијеновски период, а њени истраживачи су претпоставили да је била уништена свега стотинак година касније, у пожару изазваном земљотресом 365. или 370. године. У то време, скулптуре су премештене у оставу налик на коридор, и биле су вероватне поређане на полице. Са скулптура су биле уклоњени све металне спојнице, па нема сумње да су статуе биле спремне за складиштење. Јако су добро очуване, неке су биле прекривене златним листићима и великим широким тракама црвеног везива (лепка), коришћеним за њихово спајање. Ова остава састоји се од девет статуета. Оне приказују Асклепија (две), Артемиду, Афродиту, седећу Рому са неколико косих подупирача, Херкула Фарнезе, Диониса, Пана и женску фигуру огрнуту клоаком, типа Аспазije или Европе. Изгледа да су Афродита и Рома настале у истој радионици. На свим комадима зенице и ириси назначени су бојом. Као у случају скулптура из Пафоса, није могуће повезати их ни са једном познетом радионицом. Можда су израђене и у самом Коринту или у Атини.¹⁰³⁷

Куће у Куриону и Коринту изузетно су значајне за успостављање везе између скулптура развијеног Царства и касне антике. Могло је бити и више богатих кућа (*domus*) III века, украшених скулптурама из истог периода, док би неке касноантичке виле могле садржати скулптуре из тог времена, које још увек нису исправно датоване. Међутим, митолошка скулптура се само ретко може датовати на основу својих стилских обележја. Јединствен пример представља

¹⁰³⁴ N. Hannestad, 2007, 289.

¹⁰³⁵ Ibidem

¹⁰³⁶ Item, nap. 90.

¹⁰³⁷ Ibid., 290.

колосална глава Херкула (висине 0, 65 m), откривена у вили у Piazza Armerina на Сицилији (villa dell Cassale).¹⁰³⁸ Она је стајала у апсиди царске пријемне дворане, без сумње најзначајнијем месту у целој палати. Обликовање рамена указује на то да се ради о бисти, пре него о глави која је била уметнута у скулптуру.¹⁰³⁹ Начин на који је глава Херкула представљена у потпуности одговара мозаичкој представи човека који посматра лов на дивље звери у Северној Африци, која је откривена у истој вили. После врховног бога, Јупитера, Херкул је имао најзначајније место у тетрархијском концепту владавине. Глава Херкула из виле на Сицилији несумњиво је настала под утицајем портрета тетрархијских владара, што подвлачи значај портрета као модела за настанак митолошке скулптуре у пуној величини у време позне антике.

¹⁰³⁸ Вила Максимијана Херкулија.

¹⁰³⁹ N. Hannestad, 2007, 291.

Скулптура у светилиштима – Култна скулптура

Континуитет најбоље можемо приказати ако посматрамо паганска светилишта која су још била у употреби крајем античког периода. У самом граду Риму, пагански отпор развоју хришћанства био је повезан са таквим богомољама, нарочито онима посвећеним оријенталним кутовима. Упркос царским едиктима и локалном узнемиравању, паганске активности нису престајале. Најзначајнији храм, стари Iseum и Serapeum на Марсовом пољу (*Campus Martius*), постојао је и током V века.¹⁰⁴⁰ Што се налаза скулптура тиче, два мања комплекса су у том смислу посебно значајна: светилиште Јупитера Долихена на Авентину и једно приватно светилиште, део *domus*-а, на Есквилину, тзв. *Larario di San Martino*, које је било светилиште богиње Изиде. Оба брежуљка била су код припадника више класе омиљена за градњу богато украшених кућа. Светилиште Јупитера Долихена опстало је скоро до средине IV века, док је *Larario di San Martino* функционисао од II до IV столећа. Одабрани примерци скулптура лепо су илустровани у каталогу изложбе *Aurea Roma*, али су овде сви примерци, изузев једне египатске стеле Харпократа, датовани у II век (тако да су скулптуре једва релевантне за изложбу).¹⁰⁴¹ Међутим, пажљивијим посматрањем може се закључити да неколико примерака свакако припадају доцнијем периоду, што помаже да се премости јаз између скулптура које су последње посвећене. Неке скулптуре су погрешно датоване захваљујући чињеници која, генерално, често доводи у заблуду, а то је да се висок сјај налази како на скулптури антонинијанског периода тако и на касноантичкој скулптури. Квалитет скулптура из оба светилишта је прилично неуједначен, у распону од комада високог квалитета до осредњих, а и репертоар је веома разнородан. Као што се може и очекивати, неки комади су везани за култ, док су други могли бити изложени и у некој приватној кући. Већи део чини слободна скулптура, али има и рељефа и олтара и носача жртвених столова.

Из јавног светилишта Јупитера Долихена сачувано је 55 делова скулптура, док приватни *Larario*, у облику мале капеле, садржи свега 21 примерак. Скулптуре се веома разликују по величини од једине израђене у природној

¹⁰⁴⁰ Item.

¹⁰⁴¹ Исто.

величини ($h = 1,88 \text{ m}$) – групе која приказује Артемиду са кошутом и Ифигенију, из светилишта Јупитера Долихена. Група има многобројне подупираче и међусобне везе, а коса испреплетана „мостовима“ указује на северијанску епоху. Међусобне везе, подупирачи и, у неким случајевима, склоп мермерне „решетке“ који се у многим случајевима може видети у обе колекције скулптура, указују на карактеристика које су постале преовлађујуће у касноантичкој скулптури, а читав збирка заслужује да буде преиспитана како би се издвојили делови који не припадају II веку. Сличан приступ требало би применити у случају храмова на подручју читаве Империје, у којима су се култови одржали до самог краја античког света.

Са територије Приобалне Дакије пример за скулптуре из светилишта сачињавао би скулпторални инвентар Светилишта Јупитера Долихена из Брзе Паланке, јер је то једино до сада поуздано документовано светилиште. Ипак, морамо узети у разматрање постојања светилишта Јупитера Долихена и неких других божанстава у Равни, с обзиром на бројност вотивних икона и вотивну скулптуру. Она, међутим, још увек нису потврђена археолошким истраживањима. С друге стране, епиграфски подаци пружају нам доказ о постојању светилишта богиње Дијане, као и Марсовог светилишта у Равни, али нам, нажалост, недостају скулптуре које би сачињавале инвентар ових светилишта.

Скулптура у касноантичким луксузним кућама (domus) и вилама (villae)

Захваљујући реконструкцији Царства у раздобљу Тетрархије и стабилном Константиновском периоду који је уследио, римско друштво повратило је своју економску снагу након превирања која је претрпело у III веку. Richard Alston је, постављајући темеље свога истраживања на источном делу Царства, закључио како је период од 300. до око 540. године био релативно стабилан и успешан, упркос слому централне моћи у неким деловима на Западу.¹⁰⁴² Аристократске резиденције - како *domus* у градовима тако *villa* на селу – биле су или реновиране или су грађене нове. У периоду од око 320. до 380. године, изградња или реновирање таквих објеката, који су били савршен простор за поставку скулптура,

¹⁰⁴² Alston 2004, 124–136, 130.

нарочито су процветали, чиме је повећана и потражња за скулптурама. Племство које је поседовало ове куће и даље је било изузетно богато а сјај касноантичких виших класа управо у оваквим грађевинама доживео је свој пуни процват. Како обновљени тако и новосаграђени објекти били су украшени нишама, које су биле иновација у архитектури, а подови су били прекривени плочама од разнобојног мермера или мозаицима, на којима су често били представљени митолошки мотиви.

Значајна карактеристика ових елитних кућа јесте њихова културна хомогеност, која је била у непосредној вези са истим културним миљеом из кога су потицали њихови власници. У таквом окружењу, интелектуални живот је бујао, па власнике оваквих домова можемо сматрати ученим колекционарима. Пријемне дворане луксузних кућа представљале су њихов нарочито значајан део и осликавале су ментални склоп њихових власника. Како је рекао Peter Brown, „форум је постао приватан“¹⁰⁴³. Племство је поседовало поседе у различитим деловима Царства. Сходно томе, обрасци украшавања луксузних вила у разним деловима Империје могли су бити веома слични. Што се скулптуре тиче, добављачи су често били исти. „Школа из Афродизијаса“ могла је играти главну улогу, али су и друге радионице имале значајне роле у овој области.

Колико су ове луксузне резиденције успеле да опстану у свом сјају предмет је који изискује посебну студију. У већини случајева, тешко је прецизирати када је наступио период опадања, а сигурно да с тим у вези постоји и хронолошка неусклађеност између различитих делова Царства. Оно што је, ипак, извесно, јесте да су куће овог типа дуже опстале на Истоку него на Западу. Велики број луксузних вила претрпео је велике промене у периоду од V до VII века. Поједини делови ових зграда били су претворени у мале занатске центре, а најбољи пример овакве праксе имамо у Галеријевој палати у Гамзиграду.

Дуж северозападне границе Царства, „варварски“ дошљаци усељавали су се у луксузне виле, користећи за живот свега неколико соба. Током таквих промена, виле су биле очишћене од скулптура али, из неког разлога, оне нису биле разбијене већ само „сахрањене“ (често у некој врсти „депоније“). Пример за ову појаву имамо у остави скулптура из Медијане.

¹⁰⁴³ Brown1987, 274.

У неким областима, куће су постале запуштене услед пожара, земљотреса или, најпросто, због неодржавања. Делови зграда понекад су били обнављани а старе скулптуре које су их красиле биле су бацане у базене или водоводне канале. Коначно „чишћење“ од скулптура догодило се око 500 – 525. године н. ере, што би одговарало времену *ante quem non* Ганимедове групе у Картагини (око 533. год. н. ере.). У Атини, где је период интензивне грађевинске делатности уследио након инвазије Херула, низ приватних кућа на Ареопагу цветао је до 530. год. н. ере, када су промениле власнике а скулптуре којима су биле украшене бачене у оближње бунаре.¹⁰⁴⁴ Јустинијаново затварање паганских школа 529. године можда је било повод за ту промену. Атина и Газа биле су међу последњим упориштима паганског учења. У оближњем Коринту, позната кућа на Панагија пољу била је испражњена од скулптура у време свог уништења 365/370. године. Хронолошке разлике које су приметне у наведеним примерима могле би се објаснити различитим ставовима власника или различитим укусом када је класично наслеђе у питању.

Опште је прихваћено мишљење да су налази скулптурама у римским вилама I и II века у Помпеји и на Делосу савремени са архитектуром која их окружује. Такође се сматра да то није био случај у касноантичким кућама, мада никада нису понуђени убедљиви аргументи за такву тврдњу. У новије време, настало је много радова који су фокусирани на касноантичке куће, на њихову функцију, дизајн и украс. Скулптурама, међутим, није поклоњена подједнака пажња, осим ако нису нађене у великом броју. Појединачни комади обично су сматрани залуталим налазима, остацима из времена развијеног Царства. Свакако да претставља проблем то што је велики број скулптура нађен ван зграда, закопан у депонијама, без пратећих налаза као што су керамика или новац на којима би се могло засновати датовање. Понекад су налажене само скулптуре, не и куће у којима су се налазиле. Али вајарска дела у оставама или као залутали - појединачни налази унутар зграде могу веома добро да илуструју различите периоде продукције скулптура. Неки комади били су заиста веома стари када су похрањени, неки су можда припадали колекционарима уметничких дела и били су

¹⁰⁴⁴ Frantz 1988, 34-48; 87-90; Karivieri 1994, 89-139.

поправљани и о њима су се брижљиво старали, али многе скулптуре су можда биле новонастале, као део поставке у новосаграђеним кућама.

Што је већа била кућа, било је више разлога за веровање како је вајарски програм део главног плана, који ће имати утицаја на дизајн самог објекта. Није изненађујуће да су се обично јављали различити профили скулптура у зависности од тога у ком делу Царства је колекција сакупљена. Такође је прављена разлика између вајарског украса скромних објеката и скулпторалног репертоара великих имања односно луксузних зграда. Као што би се и могло очекивати, у касноантичким кућама у Остији велики је удео поново искоришћених скулптура, као и у поменутих кућама у Атини.

Прва колекција скулптура из касноантичке епохе која је објављена на адекватан начин јесте остава из Антиохије.¹⁰⁴⁵ Ова колекција нађена је у стражњој просторији мале приградске виле (*villa suburbana*) и претпостављено је да место њеног налаза није место на коме је она оригинално била изложена. Колекција је можда била изложена све до VII века. Међутим, једини параметри за датовање су стилске карактеристике и типови појединачних скулптура, јер не знамо ништа о самој кући којој су припадале, а истраживачи су поклонили мало пажње керамици нађеној заједно са скулптуром. Антиохијска колекција је веома хетерогена, са портретима особа различитих узраста, митолошком скулптуром, статуетама и статуама које приказују различите сцене. Очигледно да иза ове колекције, која покрива око 250 година скулпторалне продукције, не стоји идеја планираног програма. Hannestad сугерише да би митолошку скулптуру из ове оставе требало датovati много касније.¹⁰⁴⁶ Jutta Meischner, међутим, у свом каталогу, померила је датовање ових скулптура уназад, изузев главе Ареса типа Боргезе.¹⁰⁴⁷ Ова дискусија може за нас представљати неку врсту упозорења да у хронолошком опредељивању не би требало да се ослањамо само на стилске критеријуме.

Друга колекција о којој је много расправљано у последњих неколико година пронађена је у приградској вили на ободу Златног рога, изван Цариграда, у

¹⁰⁴⁵ Brinkerhoff 1970, 3–5 (увод и услови налаза); скулптуре такође наводи Stillwell (ed 1933–1936 (1938), 171, кат. 121–142, Т. 3–8.

¹⁰⁴⁶ Hannestad 2002 /2002a/, 274.

¹⁰⁴⁷ Meischner 2003, 314 f., кат. 17.

модерном насељу Silahtarağa.¹⁰⁴⁸ Важан део ове иначе мало познате куће представља нимфеум са својом поставком скулптура. Осим у случају неких старијих комада, скулптуре су прилично хомогене и по свој прилици су их извајали вајари из Афродизијаса. Ову збирку скулптура могуће је реконструисати у деловима, као што је то и урађено у музеју у Истанбулу.¹⁰⁴⁹

Источно од древне Александрије, на налазишту Sidi Bishr, приликом урбанистичког проширивања савременог насеља, 1973. године је откривена остава скулптура.¹⁰⁵⁰ Hannestad сматра да су митолошке скулптуре које су украшавале ову вилу стизале из различитих радионица, али исто тако и да су све те радионице могле бити у самој Александрији.¹⁰⁵¹ Упркос разликама у квалитету израде и стилу, све ове скулптуре могле су бити део исте наруџбине, која је реализована током позног IV века. Нема, нажалост, довољно података за реконструкцију саме куће, а у извештајима са ископавања се не помиње да ли је, уз оставу скулптура откривен и керамички материјал. То нам ускраћује могућност за прецизније хронолошко опредељење ове изузетне оставе касноантичких скулптура.¹⁰⁵²

У месту Valdetorres de Jarama, источно од Мадрида, откривен је скулпторални украс заједно са јединственом октагоналном зградом.¹⁰⁵³ На основу пронађеног керамичког материјала, ова грађевина датована је око 400. године. Само неколико скулптура мањих димензија је, нажалост, релативно добро очувано. Занимљиво је да је у изради скулптура из ове виле коришћен не само бели већ и црни мермер. Фрагменти скулптура од црног мермера датовани су у II век, а фрагменти израђени од белог мермера у II – III век. Претпостављено је да су сви комади купљени половни у Риму и поново употребљени у шпанској вили. Један од истраживача – Javier Arce, не слаже са том претпоставком. Он сматра да су све скулптуре савремене грађевини.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁴⁸ Основна публикација: Chaisemartin –Örgen 1984; за дискусију о материјалу са новим предлозима за датовање, в.: Kiilerich –Toop 1994, 314–316 и Bergmann 1999, esp. 17–20.

¹⁰⁴⁹ Hannestad 2002 (2002b), 635–647, сл. 14.

¹⁰⁵⁰ Hannestad 1994, 123–126; Исти, op. cit. 2007, 295–296.

¹⁰⁵¹ Hannestad, op. cit. 2007, 296.

¹⁰⁵² Исто, 296.

¹⁰⁵³ C. Puerta – M. A. Elvira – T. Artigas, La colección de esculturas hallada en Valdetorres de Jarama, Archivo Español de Arqueología 67, Madrid 1994, 179 – 200; N. Hannestad op. cit. 1994, 124; M. Bergmann op. cit. 1999; N. Hannestad op. cit. 2002 (2002b), 643 Abb. 12–13.

¹⁰⁵⁴ Hannestad, op. cit. 2007, 297; Bergmann, op. cit. 1999, 21.

Најбогатија и најкомплекснија колекција касноантичких скулптура откривена је у већ поменутој вили у Chiragan – у, у огромном комплексу око 50 km северозападно од Тулуза. Она броји око двестотине фрагмената скулптура.¹⁰⁵⁵ У овој вили нађен је велики број скулптура малих димензија са митолошком тематиком, неколико изванредних копија старих ремек дела, дванаест Херкулових подвига изведених у рељефима у пуној величини и читава серија тонди које су повезане са овим рељефима. Такође је нађено и неколико позних женских портрета, али најзначајнија за датовање је група портретних биста, која броји око двадесетипет царских и тридесет приватних портрета. Раније је преовладало мишљење да је ова колекција сакупљана годинама, јер је породица којој је припадала била повезана са царском кућом и у континуитету је добијала портрете царева који су били на власти.¹⁰⁵⁶ Hannestad је 1994. године изнео претпоставку да су портрети били део свеобухватног скулпторалног репертоара виле у IV веку и да су царски портрети у таквом контексту набављени из у то време застарелог Аугустеума, или из оставе старих скулптура и поправљени у Кирагану пре него што су изложени.¹⁰⁵⁷ Постоји читава серија царских портрета од Августа до Севера. Сви портрети су мушки, осим бисте Сабине, и сви су поправљени у складу са техником која је примењена и у случају копија старих ремек-дела. То иде у прилог Ханестедовој тврдњи о набавци ових портрета у IV веку, јер је техника рестаурације у касноантичком периоду била веома специфична и није била позната у ранијим периодима. Исто тако, немогуће је помешати са реконструкцијом која је спроведена 1820. године.¹⁰⁵⁸ Неке бисте су исечене од статуа, јер су власници виле, по свему судећи, желели да свој дом украсе галеријом биста. Неки примерци су направљени од делова који оригинално нису били део исте скулптуре, као нпр. биста Септимија Севера (једна од четири), која на први поглед изгледа као јединствена скулптура, али је у ствари начињена од три различита дела.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁵ Joulin 1901, 219 – 516; Espérendieu 1908; N. Hannestad, op. cit. 1994, 127 – 141; Hannestad 1999, 187 – 191; Hannestad, op. cit. 2007, 298; Bergmann, op. cit. 1999, 26 – 43.

¹⁰⁵⁶ Hannestad, op. cit. 2007, 297.

¹⁰⁵⁷ Hannestad, op. cit. 1994, 129 – 133.

¹⁰⁵⁸ Hannestad, op. cit. 2007, 298.

¹⁰⁵⁹ Hannestad, op. cit. 1994, 131f., figs 83 – 84; Hannestad, op. cit. 2007, 298.

Радионице

У општим разматрањима продукције касноантичке скулптуре, већ смо указали на чињеницу да отприлике половину од укупног броја портрета са мезијског лимеса на Доњем Дунаву чини импорт са Истока, док је остатак израђен у локалним радионицама. Најчвршћи доказ о постојању локалних скулпторских радионица јесте присуство недовршених и преправљених скулптура. С тим у вези, желели бисмо да нагласимо да је највећи број локалних радионица израђивао различите камене украсе, али је међу њима било и оних које су се специјализовале само за производњу скулптура.

Генерално гледано, продукција локалних радионица је типично провинцијска, без неких значајнијих сличности са продукцијом водећих уметничких центара. Узрок томе лежи у више фактора, али су најважнији недовољна вештина скулптора, потпуно одсуство или низак ниво уметничких традиција и недовољно квалитетан материјал, јер су коришћени локални мермери и кречњаци. Без обзира на то, не можемо пренебрегнути труд локалних мајстора да своје портрете моделују налик онима у престоници. У портретима насталим у локалним радионицама видимо, наиме, одраз утицаја из самог Рима, јер су скулптори настојали, у већој или мањој мери, да опонашају званичне портрете царева и царица, било у моделовању црта лица, у мимици, или у начину обликовања косе и браде.

Поменули смо, говорећи генерално о продукцији касноантичке скулптуре, како производња портрета у локалним радионицама стоји у непосредној хронолошкој вези са процесом романизације и настанка великих цивилних центара, какви су били *Oescus* и *Durostorum* на доњедунавском мезијском лимесу. То би значило да почетак уметничке продукције портрета за јавне и приватне потребе, као и оних везаних за погребну праксу, треба сместити у време када су се, услед процеса романизације, стекли сви неопходни услови за настанак и развој скулпторске уметности.

Са сигурношћу можемо говорити о постојању скулпторске радионице у *Oescus* – у, о чему сведоче недовршени портрети.¹⁰⁶⁰ Продукција портрета у локалним радионицама у непосредној је хронолошкој вези са процесом романизације и настанка великих цивилних центара, какви су били *Oescus* и *Durostorum*. Дакле, о уметничкој продукцији портрета за јавне и приватне потребе, као и оних везаних за погребну праксу, можемо говорити када су се, услед процеса романизације, на доњедунавском мезијском лимесу стекли сви неопходни услови за настанак и развој скулпторске уметности.

Са сигурношћу можемо говорити о постојању скулпторске радионице у *Oescus* – у, о чему сведоче недовршени портрети.¹⁰⁶¹

Када су у питању скулпторске радионице на територији Горње Мезије у раздобљу позне антике, евидентно је да је највећи број познатих портрета и кулtnих статуа из овог времена настао у великим центрима у којима су произвођене скулптуре и током ранијих периода. То су *Singidunum*, *Viminacium* и *Ratiaria*. Потоња радионица за нас је од нарочитог значаја, јер је директно везана за територију која је предмет нашег интересовања, будући да је Рацијарија (Арчар у данашњој Бугарској) био престоница провинције *Dacia Ripensis* (Приобалне Дакије). То, међутим, нипошто не значи како остале радионице треба искључити као потенцијалне изворе скулптура у Приобалној Дакији. Уз скулптуре које су произвођене у престоници ове провинције, изван број је, без сумње, настао не само у радионицама смештеним на широј територији (Горња Мезија), већ и у просторно веома удаљеним радионицама Царства. Ту првенствено мислимо на портрете и кулtnе статуе од црвеног порфира, везане за тетрархијски период. Такође, када је територија којом се бавимо у питању, не треба заборавити ни један, у односу на побројане скулпторске радионице нешто новији центар производње – *Naissus*. Царски атеље у данашњем Нишу почео је са радом ако не раније а онда свакако од краја III, односно почетком IV века).¹⁰⁶² Када је у питању царска радионица у Виминацијуму, чије се оснивање везује за Септимија Севера а активност управо за династију Севера, могли би претпоставити како је и њен рад

¹⁰⁶⁰ R. Milcheva, *op. cit.* 2012, 172 (в. и стр. 256 овог рада).

¹⁰⁶¹ Исто, 172.

¹⁰⁶² M. Tomović, *op. cit.*, 48.

обновљен управо у време настанка радионице у Нишу.¹⁰⁶³ Узрок потребе за реактивирањем ранијих и настанком нових атељеа свакако би требало тражити у великој продукцији скулптура у раздобљу Тетрархије.

¹⁰⁶³ Исто.

VI. 2.

КАТАЛОГ

Камене споменике, које смо у раду проучили, каталошки смо обрадили у складу са типологијом утемељеном на функцији споменика. Трудили смо се, притом, да све споменике хронолошки одредимо, као и да за сваки наведемо све релевантне податке (место и услове налаза, врсту материјала од кога је споменик израђен, све релевантне димензије, место где се споменик данас налази, односно институцију у којој се чува). Такође смо се потрудили да дамо што исцрпнији опис сваког појединачног споменика, да сваки илуструјемо фотографијом и/или цртежом (у прилогу) и, напослетку, да за сваки споменик наведемо комплетну литературу (у случају да је споменик публикован).

Каталог камене пластике из провинције *Dacia Ripensis*:

I. Фунерарни споменици:

- I. 1. Надгробне стеле
- I. 2. Надгробна скулптура
- I. 3. Погребни медаљони
- I. 4. Саркофази

II. Култни споменици

- II. 1. Вотивне иконе
- II. 2. Вотивне аре (жртвеници) и вотивне плоче
- II. 3. Инвентар светишта

III. Скулптура слободна у простору

- III. 1. Скулптуре божанстава и хероја (култна скулптура):
обухвата скулптуре у пуној и натприродној величини, скулптуре димензија нешто мањих од скулптура у пуној величини, као и статуете
- III. 2. Царски портрети и монументалне скулптуре царева
- III. 3. Приватни портрети
- III. 4. Жанр сцене (царски лов)

IV. Декоративна архитектонска пластика. Архитектонски украс резиденцијалних здања и светишта

- IV. 1. архиволте
- IV. 2. пиласстри
- IV. 3. конзоле и венци
- IV. 4. капители стубова
- IV. 5. надвратници, довратници и прозорски оквири
- IV. 6. парапетне плоче
- IV. 7. рељефи у приватним и јавним грађевинама

I. Фунерарни споменици

I. 1. Надгробне стеле

1. Надгробна стела (Т. I)

Ромулијана

III – IV век

туфопешчар

h = 145 cm; шир. = 90 cm; дебљ. = 10 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/752

Предња страна ове фрагментоване надгробне плоче подељена је у два дела: забат и профилисано натписно поље.

Од забата је, нажалост, очуван само мали део, тако да се представе једва назире. Тиме много губимо, јер би у забату требало очекивати представу покојника, у сцени која би нам иконографски могла пружити највише података. На сачуваном делу, на десној страни, видљиви су остаци базе једног од два пиластра који су уоквиривали сцену. Такође се уочавају и стопала три људске фигуре: очуван је доњи део (стопала и део драперије) једне од три представљене фигуре, док се стопала друге две фигуре једва назире. Фигура која је приказана крај пиластра највероватније седи, док друге две стоје.

Између забата и натписног поља приказане су две људске фигуре: жена са венцем (или патером) у десној и великим крчагом у левој руци и мушкарац са бакљом у десној руци. Између жене и мушкарца је представљен треножац са даровима (воће, колачи) - жртвом божанству, а између мушкарца и треношца назире се жртвеник (ара), профилисан у доњем и удубљен у горњем делу.

Профилисано правоугаono поље, које је било припремљено за урезивање натписа, уоквирено је виновом лозом која израста из кантароса, приказаног у доњем делу, испод натписног поља.

На овом месту бисмо понудили једно од могућих тумачења овог споменика, на основу очуваних иконографских елемената, будући да у натписном пољу нема натписа који би нам пружио податке потребне за његово прецизније тумачење, а и забат, као што смо већ рекли, готово у потпуности недостаје. На основу кратке анализе која следи, закључили смо да би споменик требало повезати са култом Аполона, односно – особу којој је споменик био намењен идентификовати као легионара пореклом из источних провинција Царства, или неког од чланова његове најуже породице.

Троножац, централна представа на доњем делу забата, директна је алузија на Аполона. Пошто је, након убиства немани – Питона, даровао делфијско пророчиште златним трonoшцем, овај предмет постаје један од најзначајнијих атрибута овог божанства.

Колачи, представљени као жртвени дарови на трonoшцу, такође би се могли повезати са Аполоном. Они су, наиме, жртва која је веома често приношена Генијима, па и генијима неких божанстава, између осталих – и генију Аполона.

Женска фигура са крчагом у левој и венцем у десној руци могла би представљати Ириду, златокрилу гласницу богова и персонификацију дуге. На првом месту, Ирида се у античкој ликовној уметности представљала са крчагом у руци, јер је она у златном крчагу доносила олимписким боговима хладну воду подземне реке Стиге, како би се њома заклињали. Она је, даље, повезана са Аполоном, односно – са његовим рођењем, преко његове мајке Лето. Наиме, Ирида је била та која је олакшала Лето порођајне муке, доведши са Олимпа на Дел богињу порођаја Елејтију. Напослетку, веза између Ириде и Аполона би се могла успоставити и преко Аполонове улоге бога мртвих, будући да је Ирида силазила и у подземни свет да би и мртви могли бити упознати са Зевсовим одлукама.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶⁴Више о богињи Ириди: Д. Срејовић, А. Цермановић, *op.cit.* (1979), стр. 169.

Мушка фигура са бакљом у руци могла би се повезати са Митром, односно, могла би се идентификовати као један од дадофора – бакљоноша, и то онај са спуштеном бакљом (*Kautopates*). У том случају, опет постоји веза са Аполоном, и то по више основа. Примарна је њихова веза као божанстава светлости и Сунца. Веза је успостављена и посредством односа Митре и Сола (њихова борба и измирење). Осим тога, Митра се, као и Аполон, везује и за свет мртвих, у улози онога који одводи душе на други свет. Напослетку, поменули бисмо и то да су Диоклецијан, Галерије и Лициније били благонаклони према спровођењу Митриног култа. Томе у прилог иде податак да су ова тројица владара обновила Митрино светилиште, о чему сведочи један натпис пронађен у *Carnuntum* – у.¹⁰⁶⁵

Жртвеник између мушке фигуре и трonoшца могао би бити Аполонов жртвеник који се залива вином. На то би могла указивати представа винове лозе која израста из кантароса, смештеног у доњем делу споменика, испод натписног поља.

Оваквом нашем тумачењу очуваних иконографских овог надгробног споменика, додаћемо и тумачење А. Јовановића, које, у крајњој инстанци, такође упућује на везу са Аполоном.¹⁰⁶⁶ Овај научник је претпоставио да би приказана женска фигура са венцем или патерому десној и крчагом у левој руци могла бити слушкиња, при чему патера и крчаг у њеним рукама симболишу чврсту (есхара) и течну жртву (либација). У прилог овој претпоставци, аутор наводи споменике са овавим приказом у источном делу провинције Далмације и у Доњој Панонији, али у редукованој форми.¹⁰⁶⁷ Такође, исти аутор сматра да је уз младића представљен модијус или *cista mistica*, која представља стожер у неким сепулкралним конституцијама. У вези са трonoжним сточићем, Јовановић је указао на његову необичну перспективу, односно на то да је плинта

¹⁰⁶⁵ Ibid., стр. 271.

¹⁰⁶⁶ Јовановић, 2007, 106 – 107.

¹⁰⁶⁷ Исти, 106 (са наведеном литературом у нап. 2 и 3).

троношца приказана из птичје перспективе, како би се јасно разазнао садржај жртвених понуда у рецепијенту. Међу понудама, аутор препознаје хлеб у облику лабриса (?), четири правоугаона колача и 15 јаја, наглашавајући да овај број јаја указује на Питагорин магични, космички троугао (5, 4, 3, 2, 1) и орфичку димензију овог приказа. Такође, исти аутор као значајно истиче то што марама на глави жене вијори, као и да пламен буктиње у младићевој руци лиже на исту страну, за коју претпоставља да је северна. У овом детаљу, Јовановић види алузију на ветар (Зефир?), који душе покојника односи у хиперборејску земљу, односно – на апотеозу покојника.¹⁰⁶⁸ Такође, крајеве винове лозе која израста из кантароса, овај аутор види као главу лабуда, у чему такође налази вези са Аполоном (Аполоновим кочијама које вуку лабудови) и, посредно, са хиперборејским путем.

Литература: Д. Срејовић, Надгробни споменици, у: *Гамзиград* 1983, 94-95, кат. 41; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 75 – 77, кат. 15, Т. XIV, 3; Јовановић, 2007, 105 – 107, сл. 15.1.

2. Надгробна стела (Т. II)

Ромулијана

ископана 1953. године испред западне капије млађег утврђења
(на дубини од 0, 75 m),

крај III– поч. IV века

бели кречњак

h забата = 45 cm; шир. забата = 85 cm

h натпис. поља = 173 cm; шир. = 86 cm; дебљ. = 20 cm

¹⁰⁶⁸Исти (са са наведеном литературом у нап. 4, која се бави улогом ветра Зефира у апотеози, а односи се на приказ са стуба Антонина Пија).

лапидаријум у кули 20 млађег утврђења, инв. бр. Г/234 и Г/751

Нађена су два дела овог споменика, забат и натписно поље. Судаћи по откривеном делу забата, он је био лучно обликован, а ослањао се на два ниска пиластра са коринтским капителима. Између пиластра је композиција која приказује коњаника (лево) и још три људске фигуре (десно).

Коњаник је одевен у кратку тунику и огрнут дугим плаштом (хламидом), који вијори на ветру. У десној руци, преко рамена, држи двојну секиру (лабрис). Оваква иконографија поново упућује на трачког коњаника, односно дивинизираниог хероја/е или велики број божанстава обједињеног у идеји „трачког коњаника“ – па и на самог Диониса, као симбол бесмртности и непрестаног обнављања. Идеја је, несумњиво – исказивање веровања у бесмртност покојника, при чему представу коњаника треба схватити као канонизовани приказ неког (мушког) божанства и општи симбол бесмртности, као неку врсту пан-божанства у контексту религијског синкретизма. Испред коњаника, на трону седе мушкарац и жена, између којих је дете (или младић, а можда и девојка) у доори. У десној руци, савијеној у лакту, благо подигнутој и испруженој према коњанику, ова фигура држи неки предмет – можда венац. Доцније ћемо се вратити на овај иконографски детаљ, односно на мушку фигуру представљену испред коњаника и њено симболичко место у овој сцени, али и на остале две фигуре.

Други фрагмент, профилисано правоугаоно натписно поље, уоквирено је виновом лозом која израста из кантароса, смештеног испод натписног поља.

У натписном пољу је брижљиво исклесан натпис, у тринаест (13) редова:

D(is) M(anibus)

Secu[r(itati)] perp(etue)

Aur(elli) [...] ni d(ignissimi)
 vir[i*q(ui)] vix(it)
 an(nis) L[...] V per-
 f(ectis) i(n) m(ilitia) an(nis) XX
 fil(li) L[...] ni k-
 a(rissimi) vix(it) an(nis) XXX
 Zelia [I]ustina
 coi[u]x ex i-
 npe[n]dio eor-
 um d[o]navit
 b(ene) m(erentibus)¹⁰⁶⁹

Слова су веома брижљиво уклесана, крајеви слова су наглашени, редови су одвојени двоструким линијама водиљама. Нема лигатура, као ни раставних знакова.

Натпис је прочитао и објавио П. Петровић¹⁰⁷⁰, док је проф. М. Мирковић¹⁰⁷¹ предложила да би се уместо разрешења *dignissimi viri* (Петровић, уз ово, нуди и читање *defuncti viri*) могло применити *devotissimi viri*.

Рећићемо, на овом месту, нешто више о декоративним елементима примењеним на овој стели. Ако почнемо од архитектонских елементата – пиластара представљених на надгробном споменику, упоређујући их сапиластрима са западне и источне капије млађег гамзиградског утврђења, уочићемо несумњиву сличност. Исти је случај и са кантаросом, лезенама и врежама винове лозе приказаним на овом споменику и декоративним украсом архитектонских елемената са фасаде западне и источне капије млађе фортификације Ромулијане (уп. кат. овог рада... – пиластар са снопом ловоровог лишћа на чеоној и виновом лозом на бочним странама; пиластар са путима који беру грожђе/ и Д. Срејовић, Архитектонски украси, у:). Ово поређење нас упућује

¹⁰⁶⁹ В. Гамзиград, 1983, стр. 165.

¹⁰⁷⁰ Петровић, 1975, стр. 142-143, Т. XV.

¹⁰⁷¹ В. Гамзиград, 1983, стр. 165.

на закључак да су и архитектонски украс утврђене Галеријеве палате и ова стела изашли из исте клесарске радионице, односно да су их израдили исти мајстори. На ову сличност, као и на могућу провинијенцију овог и следећег у каталогу надгробног споменика, указао је Д. Срејовић.¹⁰⁷² Он је приметио како би за надгробне стеле откривене у Ромулијани могли пронаћи аналогije једино у надгробним споменицима нађеним у околини Видина (неке од тих споменика обрадили смо у овом каталогу). Археолошким истраживањима је утврђено да је код данашњих села Макрешана и Кладорупа постојала клесарска радионица, из које су почетком IV века изашли надгробни споменици израђени у специфичном, конзервативном стилу. Главни декоративни елементи тих споменика, исто као и гамзиградских, јесу лучни забат, ниски пиластри и лоза која израста из кантароса. Такође, у забату је приказан коњаник, а често и војник са штитом или друге људске фигуре.¹⁰⁷³ На основу свега тога, Срејовић указује на неспорну везу између надгробних споменика из Ромулијане и оних из околине Видина, али и на чињеницу да су гамзиградски споменици много вештије исклесани од видинских. Он сматра да су клесари који су израдили надгробне споменике у Ромулијани били прави уметници, за разлику од мајстора из околине данашњег Видина, који су били не баш вешти локални мајстори. На основу тога, Срејовић је закључио да су гамзиградски споменици старији од бугарских, као и да схема на основу које су стеле из Ромулијане исклесане није утемељена на локалној традицији, већ је у Приобалној Дакији успостављена тек у време изградње Галеријеве палате, као и да за њеним пореклом треба трагати у постојбини мајстора који су украшавали западну капију млађег утврђења Ромулијане. Аутор је мишљења да су мајстори пореклом из западног дела Мале Азије или

¹⁰⁷² Срејовић *Надгробни споменици*, у: *Гамзиград* 1983, 93.

¹⁰⁷³ Исто (аутор наводи и литературу: Димитров, 1942, 100, T. V, 19 – 20; VI, 21 – 23).

са југа Балканског полуострва, највероватније из провинције Македоније.¹⁰⁷⁴

Не би се у потпуности сложили са хронолошким опредељењем гамзиградских споменика у односу на супротстављене им примере из Бугарске, односно са мишљењем да су они старији од потоњих, али несумњиво да је Галерије, за потребе изградње и украшавања палате у месту свога рођења, довео мајсторе који су украшавали и његову престону палату у Солуну, а за чијим би пореклом требало трагати у Грчкој (провинцији Македонији) или у Малој Азији. Такође сматрамо да је велики део архитектонског украса Ромулијане израђиван на лицу места, о чему сведочи не само употреба камена из локалног (локалних) мајдана, већ и декорација појединих споменика. На неким архитектонским елементима (конзоле, венци, пиластри – кат.), али и на скулптури (део монументалне скулптуре – рука која припада једном од два торза императора у оклопу – кат.), јавља се један карактеристичан мотив, који су мајстори несумњиво преузели из природе која их је у Галеријевој постојбини окруживала. Ради се о листу једне подврсте храста – клена, који и данас можемо срести како у самој палати тако и у њеној непосредној околини. Дакле, уз мотиве уобичајене у римској уметности тога доба, мајстори који су израђивали архитектонске и др. украсе Галеријеве Ромулијане унели су и нове, позајмљене из локалног пејзажа.

Не мислимо, стога, да је хронолошки моменат пресудан, односно да су споменици из Бугарске млађи од оних у Ромулијани, као и да је та чињеница условила деградацију стила и технике израде. Сматрамо да узрок ове неспорне разлике у квалитету треба тражити у томе што је Галерије за потребе украшавања палате коју је саградио у својој отаџбини довео исте оне мајсторе који су украшавали и његову резиденцију у Солуну, а који су потицали из Грчке или Мале Азије, дакле – из области а дугом скулпторском

¹⁰⁷⁴ Исто.

традицијом. С друге стране, мајстори који су израдили споменике из Рацијарије, или споменике нађене у другим деловима данашње Бугарске - који су потекли из скулпторске радионице у Рацијарији (или неке друге локалне радионице), нису били мајстори истога ранга. Без обзира на чињеницу да је Рацијарија била престоница Приобалне Дакије, не треба никада заборавити чињеницу да је она ипак била престоница римске провинције, те да мајстори из ове радионице, ма колико се трудили да опонашају узор из престонице и других великих уметничких центара, никада у томе нису у потпуности успели, из једноставног разлога што нису имали традицију на коју би се могли надовезати. Чак и да је међу њима било изузетно талентованих уметника, које су подучавали путујући вајари из великих центара, локални скулптори нису имали времена да у довољној мери развију занатско умеће и вештине које би њихова дела приближили врхунским узорима. С једне стране, дакле, стоје украси резиденцијалних здања, какви су они у Галеријевој Ромулијани, које су израдили клесари пристигли из великог центра (највероватније Солуна) и пореклом са простора са дугом скулпторском традицијом, а с друге стране се налази украс који је настао у локалним радионицама Приобалне Дакије. Разлика, по нама, лежи управо у томе.

На овом месту ћемо се, на кратко, вратити на неке иконографске детаље споменика, тачније нафигуре представљене десно од коњаника: две седеће фигуре – мушкарац који у руци држи свитак (), жена (супруга) која је десном руком обгрлила мушкарца (свог супруга) а леву руку држи на колену и, напослетку – мања фигура, у одори (није јасно да ли се ради о младићу или девојци), која подигнутом десном руком поздравља коњаника а у левој руци држи венац. Од ове три фигуре, посебну пажњу ћемо посветити оној која држи свитак, као и на мотив гране (са лишћем и грожђем) винове лозе. Ова два иконографска елемента издвојили смо како би их анализирали понаособ, али и како би их могли посматрати као

целину. Симболика винове лозе и грожђа, првенствено у контексту Дионисовог култа, већ је више пута разматрана. Њено присуство на надгробним споменицима је сасвим оправдано, будући да симболише бесмртност и непрестано обнављање природе, о чему је већ више пута било речи. Покушаћемо, међутим, да гранчицу винове лозе (*vitis*) посматрамо у једном другачијем контексту, односно – као ознаку части међу Римљанима, првенствено када је војни аспект у питању. Веровало се, наиме, да онај ко је добије постаје *centurion* (Eusebius, VII, 15.2: износи овај податак, говорећи о мучеништву римског центуриона Мариноса, током Владавине Валеријана или Галијена (253 – 268)¹⁰⁷⁵). Вратићемо се сада седећој мушкој фигури која држи свитак, полазећи од претпоставке да она приказује покојника, ислуженог војника – као што нам то казује натпис на споменику (можда и официра – центуриона, при чему је свитак можда примио од коњаника – можда од царевог изасланика – високог официраили, можда и самог цара; притом свитак можемо сматрати потврдом војних успеха покојника) и правећи, истовремено, паралелу са култом бога Митре и његовом улогом чувара оружја и заштитника војника и армије. Притом бисмо желели да нагласимо поштовање Митре као бога уговора/спораума, као и на обичај руковања, који су римски војници проширили дуж целог Медитерана и Европе (о овоме смо говорили у делу посвећеном богу Митри, на стр. 63). Овај обичај посебно смо подвукли и у поглављу рада у коме смо говорили о тетрархијским владарима, разматрајући с тим у вези и обичај војничког загрљаја. На овом месту га поново истичемо, сматрајући га значајним за идејно решење ове стеле, односно јасније сагледавање неких њених иконографских елемената који, по нашем мишљењу, истичу значај војске, части, оданости и одавања поште цару (можда и самом Галерију).

¹⁰⁷⁵ D'Amato, 2005, 38.

Јовановић је сасвим исправно уочио да су седеће фигуре жене и мушкарца предимензиониране, како би се нагласила њихова сакрална хијерархија и хероизација. Он је, даље, претпоставио како су ове две фигуре хероизирани покојници, можда и родитељи коњаника, за кога мисли да приказује покојника (ова претпоставка могла би се прихватити као логична, ако имамо у виду идеју „трачког“ коњаника као хероизираног покојника и као симбол бесмртности његове душе). У својој претпоставци, овај аутор отишао је и даље, повлачећи паралелу између ове две предимензиоране седеће фигуре и Плутона и Персефоне, али истовремено указујући на то да је световни карактер ових фигура са гамзиградског споменика подцртан волуменом у руци мушкарца. Малу стојећу фигуру испред коњаника, која му пружа венац, аутор такође није могао јасно да определи као мушку или као женску. У случају да је фигура женска, а пошавши од претпоставке да је коњаник заправо покојник, понудио је могућност да је то његова супруга. У другом случају, претпоставио је да би та фигура могла бити војник, при чему би он представљао паралелу приказима Кастора у култној слици Јупитера Долихена, који овенчава војничке успехе покојника.¹⁰⁷⁶

Литература: Петровић, 1975, 142-143, Т. XV; Чанак-Медић, 1978, сл. 149, 151 – 152; Срејовић, Надгробни споменици, у: *Гамзиград* 1983: 93 и 94, кат. 40 и 165, кат. 334; Архитектонски украси, у: *Гамзиград* 1983: 89, кат. 38 и 39 (фотографије на стр. 92); par Petrović (sous la direction de Fanoula Papazoglou), 1995, 134 – 135, No. 112; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 77 – 78, кат. 16, Т. XIV, 2; Јовановић 2007, 108 – 110; Живић, 2010, 120 – 121, сл. 79

3. Надгробна стела (Т. III)

Ромулијана

¹⁰⁷⁶Јовановић, *op. cit.*, 109, сл. 15.3, 110.

ископана 1953. године испред западне капије млађег утврђења (на дубини од 0, 75 m),

III – IV век

бели кречњак

h = 46 cm; шир. = 140 cm; дебљ. = 18 cm

лапидаријум у кули 20 млађег утврђења, инв. бр.Г/750

(копија у Народном музеју „Зајечар“)

Од овог споменика очуван је део забата, док натписно поље недостаје. Забат је полукружан, фланкиран фигурама лежећих лавова који се предњим шапама ослањају на главу неке рогате животиње (ован – можда муфлон, или јарац?). У забату је приказан коњаник, са ниском капом на глави, одевен у кратку тунику и огрнут хламидом, која лепрша на ветру. Хламида је на десном рамену причвршћена крстастом фибулом. У десној руци, преко рамена, коњаник држи двојну секиру (лабрис). Иконографски детаљи: одећа, а нарочито капа коњаника – истоветна капама какве носе и тетрарси (тзв. „панонска капа“ – *pileus pannonicus*¹⁰⁷⁷), упућивала би на то да је на овом споменику у улози трачког хероса, односно Диониса (или коњаника који представља неко синкретичко божанство, које симболизује бесмртност, о чему је већ било речи у вези са претходним спомеником – кат. бр. 2), представљен сам Галерије. Иза коњаника је приказан легионар са копљем у десној и штитом у левој руци. Јовановић подвлачи положај војника иза коњаника, указујући на његову сличност са представом подунавских коњаника, где је војник приказан уз коњаника постављеног лево од женског божанства. Такође, у вези са представама подунавских коњаника, овај аутор примећује да коњаник иза кога је легионар, приказан на овим споменицима, често преко рамена носи двојну секиру (лабрис), као и да је најчешће представљен над лежећом људском фигуром, што симболише екуменски тријумф. Изнад

¹⁰⁷⁷Више о овој капи, као и о војној опреми у касној антици, в: R. D'Amato, *op. cit.*, 23 (в. и стр 199 овог рада, нап. 824).

коњаника обично је приказана биста Сола, што указује на небески тријумф и апотеозу. Јовановић примећује да би, у случају гамзиградског споменика, на целестални тријумф могла указивати лучна форма забата. Исто тако, наглашава да би лабрис преко рамена коњаника, осим са иконама подунавских коњаника, имао паралеле и са представама фригијског Мена или Лунуса и, посредно, са Александром Великим и идејом *imitatio Alexandri* (аутор овде наводи представу лова на лавове са мозаика из Месене, где је Александар Велики приказан са двојном секиром).¹⁰⁷⁸ У овим Јовановићевим примедбама налазимо потврду наше претпоставке да би на овом споменику могао бити представљен сам Галерије, који је себе сматрао Новим Ромулом и Новим Александром, односно да би он оличавао идеју трачког коњаника или неког другог коњаничког божанства (односно трачког коњаника као пан-божанство и идеју дивинизираниог хероја и симбол бесмртности душе покојника).

Јако лепу илустрацију касноантичких официра са пилеусом на глави пружају мозаици из *Villa del Cassale - Piazza Armerina* на Сицилији, једне од вила Максимијана Херкулија, где су приказана два центуриона са оваквим капама (в сл. 1 у уводном делу овог рада – сцене лова). Такође, центурион *Flavius Augustalis* из Аквилеје носи исту овакву капу.¹⁰⁷⁹

Вратићемо се, сада, на конструкцију самог забата. Већ смо рекли како је забат фланкиран лавовима, који су саставни део споменика, те бисмо могли рећи да се, функционално, могу сматрати акротеријама. За пореклом споменика на којима се лавови јављају у улози акротерија треба трагати у северној Италији, јер се најранији споменици овог типа јављају у долини Пада, у I веку. Временом, ови споменици се шире на источну јадранску обалу, у централну Далмацију, у Панонију, Горњу Мезију и Дакију. Врхунац свога развоја, споменици овог типа достижу у другој половини II

¹⁰⁷⁸ Јовановић, *op. cit.*, 108.

¹⁰⁷⁹ D'Amato, *op. cit.* (в. претходну напомену и нап. 1077 на претходној страни), 38.

века, а јављају се до средине III века.¹⁰⁸⁰ У случају нашег споменика, ако узмемо у обзир претпоставку да је у улози коњаника (симбола бесмртности) приказан сам Галерије, односно ако имамо у виду несумњиви верски синкретизам, датовање би могли проширити на цео III век (односно на другу половину/крај III и почетак IV века).

Када је у питању симболика лава, она је сасвим јасна. Лав је ватрени принцип, симбол Сунца, власти и моћи. Такође, лав је и заштитник, због чега је, још у древној Месопотамији, приказиван на улазима у палате, светилишта или гробнице. Стари Египћани такође су приказивали лавове у пару, али окренуте леђима један другом, при чему је један гледао на исток а други на запад. Такво иконографско решење симболизовало је сунчеву путању.¹⁰⁸¹ Лав симболише и очишћење душе – Грци и Римљани вршили су очишћење душе након смрти путем ватре, а и хришћани су прихватили ово есхатолошко учење, па је лав у хришћанству сматран симболом небеске ватре коју сви покојници морају прећи ради очишћења. У уметности античке Грчке, лав је сматран и симболом врлине, због чега су лавови постављани као чувари гробова погинулих хероја. Дакле, лав има и фунерарни карактер. Представа два лава на надгробним споменицима или над гробовима могла би бити повезана са конституцијом два лава над Ромуловим гробом, па би је могли посматрати као својеврсни *imitatio Romuli*.¹⁰⁸² У том контексту, могли бисмо назрети везу са Галеријем као Новим Ромулом.

У митраистичкој религији, лав је такође симбол ватре и прочишћења. Он представља један од седам ступњева иницијације (посвећења - прочишћења), означен као *Leo*.¹⁰⁸³ Већ смо говорили, у одељку у коме смо се бавили култовима присутним у иконографији проучених споменика, о раширености и широкој прихваћености

¹⁰⁸⁰ Milovanović 2009, 17.

¹⁰⁸¹ Chevalier, Gheerbrant 1987, 345.

¹⁰⁸² Јовановић, *op. cit.*, 205.

¹⁰⁸³ Више о овоме у делу овог рада у коме се говори о Митри.

Митриног култа, почев од доба цара Веспасијана. Такође смо поменули како је бог Митра играо значајну улогу и у религијској концепцији тетрархијских владара, као и да су Диоклецијан, Галерије и Лициније обновили Митрино светилиште.

Када говоримо о комбинацији два мотива – лава и рогате животиње, при чему је лав увек у доминантном положају у односу на другу животињу, односно – представљена рогата животиња је заправо плен. Лавови се на стелама најчешће представљају хералдички постављени, у лежећем положају, глава у положају *en face*, са пленом у предњим шапама (ослањају се на главу рогате животиње). Животиња – плен најчешће је ован – глава овна. Лавови који се ослањају на главу овна могли би се везати за култ богиње Кибеле: лавови вуку Кибелина кола, а жртвују јој се овнови.¹⁰⁸⁴ Такође, посредством Кибеле, а имајући у виду испреплетаност култова и снажан верски синкретизам, опет би дошли до Диониса, а преко њега и до Галерија, као Новог Диониса.

У вези са животињом коју лав држи у шапама, навешћемо и мишљење А. Јовановића да је у питању зец, а не рогата животиња. Полазећи од тога, осим неоспорно значајног места зеца у римској фунерарној уметности, овај аутор наглашава везу са Ахилом.¹⁰⁸⁵ У прилог томе, позива се на Ахилу митску сторију, која приповеда да је овај херој, достојан цара животиња, храњен лављим месом, као и да је у детињству вежбао ловећи неухватљивог зеца. Јовановић у овоме види посебан израз херојства и тријумфа, у коме је садржана идеја *imitatio Achillis*.¹⁰⁸⁶

Ми смо, међутим, више него сигурни да је приказана животиња ован, односно – муфлон. То се веома добро види и на глави десно, али специфични рогови ове животиње још јасније се могу видети на глави приказаној лево. Ова глава је, као и глава лава изнад ње, обијена, али су преостали управо рогови, који највише

¹⁰⁸⁴ Milovanović, *op. cit.*, 17.

¹⁰⁸⁵ Јовановић, *op. cit.*, 108.

¹⁰⁸⁶ Јовановић 2003, 69 – 73.

подсећају управо на рокове муфлона. У вези са овим приказом овна – муфлона, указујемо и на један симбол, приказан са обе стране забата, непосредно испод главе овна (Т.). Он се веома јасно види на левој страни забата, а ми није ништа друго него астролошки симбол овна. Полазећи од ових иконографских елемената, као и свих раније наведених претпоставки и тумачења приказаних симбола, још више смо склони да овај надгробни споменик повежемо са неком личношћу (вероватно неки високи официр) блиском Галерију, при чему би приказ коњаника посматрали или као приказ дивинизираниг покојника, или би покојник био заправо војник представљен иза коњаника, док би коњаник био сам цар – Галерије. У било ком од ова два случаја, приказ коњаника обједињавао би у себи идеју обнављања живота, дивинизације и бесмртности душе преминулог. Притом би коњаник био заправо једно пан-божанство, што трачки коњаник и јесте, у коме су обједињени религијски постулати многих култова (у овом случају и митраизма, а и Митра је, у крајњој инстанци, гарант прочишћења и бесмртности душе). Остављамо, ипак, простора да се у неком даљем раду додатно посветимо анализи овог, као и још неких сродних споменика.

Литература: Д. Срејовић, Надгробни споменици, у: *Гамзиград* 1983, 94, кат. 42; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 79, кат. 17, Т. XIV, 1; Јовановић, 2007, 107, сл. 15.2, 108.

4. Надгробна стела (Т. IV)

Рацијарија

прва половина III века

кречњак

h = 224 cm, шир. = 90cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. I – 1143

Стела је подељена у три зоне: полукружни забат, правоугаоно натписно поље и правоугаоно доње поље. Цела стела уоквирена је уским, благо профилисаним оквиром, у коме је представљен бршљан (стабљика – лијана са лишћем).

У полукружном забату представљена је розета у форми шестокраке звезде - хексаграма (што је прилично неуобичајена форма розете, а на коју ћемо се вратити у завршним разматрањима овог споменика), смештена унутар ловоровог венца. Венац фланкирају уздигнуте руке, дланова окренутих ка посматрачу, по једна са сваке стране венца, које придржавају малу табулу ансату. Подигнуте руке, дланова постављених у овакав положај (дланови су окренути на горе), јесу руке у ставу молитве. Сама представа уздигнутих руку, уз већ поменути неуобичајену форму розете, прилично је ретка на територији данашње Бугарске (ово важи и за територију Приобалне Дакије у целини) и позната је са само два споменика. Овај иконографски мотив најраспрострањенији је у источним провинцијама Царства. Његово присуство на овом споменику несумњиво је у директној вези са источњачким пореклом покојнице, односно њеног супруга који јој је подигао споменик, о чему нас обавештава натпис у средишњој зони. На основу натписа можемо закључити да је преранопреминула Антонија, ослобођена робиња и супруга Марка Антонија Гликона, рођена у једном од неколико градова у Малој Азији који су носили име Никополис. У прилог оријенталном пореклу супруга - дедиканта говори његово име.¹⁰⁸⁷ Руке у ставу молитве (истовестан став руку има Богородица Оранта) највероватније симболишу молбу боговима (уобичајена формула DM на почетку натписа), коју упућују блиски прерано умрлој, за спасење њене душе.

У доњем пољу приказан је кантарос из кога извире винова лоза са лишћем и грожђем. Флорални орнаменти, као и сама посуда, прилично су невешто исклесани.

¹⁰⁸⁷ Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 34.

Бугарске колеге, које су објавиле овај споменик, нису обратили нарочиту пажњу на његову изузетну иконографију. Враћамо се, стога, шестокракој розети (звезди) – хексаграму, како би је, уз представу руку уздигнутих у ставу молитве, протумачили у нешто другачијем контексту. Посматраћемо ову шестокраку розету (звезду) као „Давидову звезду“, *Magen David*, *Mogein Dovid* или *Mogen Dovid*) односно „Давидов штит“, као један од најзначајнијих и најраспрострањенијих јеврејских и јудаистичких симбола, који у јудаистичкој литургији симболизује Бога као Давидовог заштитника¹⁰⁸⁸. Средњовековни арапски извори помињу овај симбол као „Соломонов (Сулејманов) печат“¹⁰⁸⁹, највероватније због тога што је хексаграм био представљен на Соломоновом прстену, поменутом у Талмуду као апотропејон – заштита од злих духова¹⁰⁹⁰. „Давидов штит“ је древни симбол, који сачињавају два обрнуто постављена једнакостранична троугла, а коришћен је и код не-Јевреја, махом у декоративне сврхе. У току средњег века, овај симбол украшавао је многе хришћанске цркве, али и синагоге. Тек од XIX века, „штит Давидов“ се употребљава као карактеристичан јеврејски симбол, највероватније услед тежње Јевреја да имају свој знак који би био пандан хришћанском крсту. *Magen David* се у Кабали употребљава у магијске сврхе и као амајлија.¹⁰⁹¹ Маги или „Мудраци“ су, према Јеванђељу по Матеју (2, 1-12), први пагани који су се поклонили Христу. До Витлејема их је одвела чудесна звезда јудејског цара, коју им се пре тога указала. Веровање да су Маги били цареви потиче од Тертулијана, јер он говори о њима као о „готово краљевима“ (лат. *fere reges*). Из тог веровања, у Римокатоличкој цркви је настао празник Три краља, који се празније кад и Богојављење, 6. јануара.¹⁰⁹²

¹⁰⁸⁸Newman, Sivan 1980.

¹⁰⁸⁹Glassé 2006, 537 – 538.

¹⁰⁹⁰Encyclopedia Judaica 1971, 687 – 688.

¹⁰⁹¹Đakovac, Bigović 2006, 148.

¹⁰⁹²Исто.

У вези са могућим ранохришћанским карактером надгробне стеле из Рацијарије, навешћемо на овом месту једну аналогију. У питању је плоча са рељефним приказом, која је уграђена као сполија у један од одбрамбених зидова комплекса Пећке Патријаршије. Аутор од кога смо преузели податке о овом споменику¹⁰⁹³ наводи да је плоча димензија 57 x 40 cm, али да њену дебљину није могуће утврдити, будући да је уграђена у бедем Патријаршије на висини од скоро 5 m. Мишљења смо да је ова плоча део надгробног споменика, што би, несумњиво, потврдила њена дебљина. Такође, на основу неких карактеристичних ранохришћанских симбола, уклопљених у римску скулпторску традицију, претпостављамо да је у питању ранохришћански споменик, за разлику од аутора текста из кога смо споменик преузели (в. напомену 30) – који споменик повезује са јудаизмом. Не искључујемо ни ту могућност, али опет наглашавамо да су древни симбол „Давидовог штита“ користили и не-Јевреји, а да он постаје специфичан јеврејски симбол тек од XIX века (в. претходну страну).

У профилисаном правоугаоном пољу у рељефу је приказано више иконографских елемената: у центру је хексаграм, уписан у круг, са чије је сваке стране представљено по једно стабло четинара – можда чемпреса, док су испод медаљона са хексаграмом приказане три рибе, од којих је средишња постављена нешто више у односу на остале две (да ли овај централни приказ рибе можда симболизује самог Христа, док би остале две можда представљале покојнике – хришћане, којима вера у Христа обезбеђује спасење и бесмртност душе?). Немамо, нажалост, оригиналну фотографију овог споменика, тако да не можемо рећи да ли је исклесан од белог мермера, кречњака или пешчара. На основу фотографије коју смо преузели из наведеног чланка, видимо и да је у плочу накнадно урезана год. 1889 – једна од година обнове Патријаршије, која је вековима разарана и обнављана. Преузета фотографија нам не

¹⁰⁹³Ferri 2011, 171 – 172.

омогућава да видимо да ли су на овој плочи, бар у назнакама, присутни још неки симболи. У сваком случају, на основу фотографије којом располажемо, врло се јасно виде побројани симболи, чије нам тумачење омогућава одређене закључке.

О Давидовом штиту (звезди), као централном симболу, било је већ доста речи. Четинарско дрво – највероватније чемпрес сматрало се светим дрветом код многих народа. Када су Грци и Римљани у питању, чемпрес (кипарис) је симбол жалости¹⁰⁹⁴, али и бесмртности и васкрсења¹⁰⁹⁵. И у раном хришћанству, чемпрес има симболику вечног живота. Риба - грч. *ih̄tis* је најстарији Христов знак¹⁰⁹⁶, јер је крст прихваћен као Символ вере тек на Првом васељенском сабору, одржаном 325. године у Никеји.¹⁰⁹⁷ Сама реч је коришћена јер се могла тумачити као акростих *Isous Christos Theou Hyos Soter* – Исус Христос Син Божји Спаситељ¹⁰⁹⁸. Већ смо нешто рекли о могућем тумачењу три рибе представљене на овом споменику, али – као највероватније нам се чини да овај број директно упућује на Свето Тројство (Оца, Сина и Духа Светога), односно – на Символ вере.

Већ смо рекли како би плоча из бедема Пећке Патријаршије могла бити део надгробног споменика, али бисмо на овом месту изнели и претпоставку аутора из чијег текста смо преузели овај споменик (в. претходну страну) како би она могла бити део неке гробнице – осуарија, која је исклесана у локалној радионици. У вези са том могућношћу, овај аутор наводи податак да су у оквиру античког налазишта у Пећи, уз мноштво економских и стамбених објеката и некрополу, откривени и остаци римске клесарске радионице.¹⁰⁹⁹

¹⁰⁹⁴Срејовић, Цермановић, 1987 (*Речник грчке и римске митологије*), 207.

¹⁰⁹⁵Chevalier, Gheerbrant, *op. cit.*, 85 – 86.

¹⁰⁹⁶O'Connel, Airey 2009, 223.

¹⁰⁹⁷Ђаковас, Bigović, *op. cit.*, 210 (о Символу вере – на стр. 228).

¹⁰⁹⁸Исто, 84.

¹⁰⁹⁹Ferri, *op. cit.*, 174 (са наведеном литературом у нап. 74).

Након овог екскурса, у коме смо пажњу посветили споменику који смо узели као поређење са надгробном стелом из Рацијарије, враћамо се овом потоњем. Као што смо на почетку овог екскурса рекли, мислимо да је овај споменик ранохришћански. О Давидовој звезди било је доста говора, а такође смо већ указали на могуће тумачење руку подигнутих у став молитве, као и паралелу са Богородицом Орантом. На споменику из Рацијарије нема толико иконографских елемената чију бисмо симболику везали за хришћанство, али ту је несумњиво хексаграм и руке у ставу молитве. Оба мотива би, по нама, сасвим јасно упућивала на веру у Христа, као симбол спасења и васкрсења душе – при чему би хексаграм упућивао на самог Христа, а подигнуте руке (дланова окренутих на горе) на молитву Христу за спасење и вечни живот покојникове душе.

Литература: Атанасова, Герасимова-Томова, 1978, 24 – 26, сл. 3 и 4; Максимова, 1954, 228; Д. П. Димитров, 1942, No. 74, сл. 66, 98; Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова, 1985, 34.

5. Надгробна стела (Т. V, 1)

Рацијарија (откривена у месту Парлозите)

друга половина II века (III век)

кречњак

h = 180 cm, шир. = 70 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. I – 867

Стела је нађена изломљена у четири дела, која су слепљена. Састоји се из три зоне: забат – у правоугаоном горњем пољу изведена је полукружна ниша, натписно поље правоугаоног облика и доње, такође правоугаоно поље. Цела стела уоквирена је уским, благо профилисаним оквиром.

У правоугаоно горње поље уписан је полукружни забат, у виду нише коју фланкира по један пиластар са сваке стране. Над ступцима је представљено акантусово лишће – у виду капитела стубаца. У средишту нише представљен је лаворов венац у који је уписана розета. Овај тип стеле, са полукружним забатом који фланкирају пиласстри, најраспрострањенији је тип стеле у Рацијарији и, уопште, на територији Горње Мезије, у II и III веку.

Средишње, највеће правоугаоно поље, заузима натпис, из кога сазнајемо да је споменик подигла, за живота, Аурелија Дионисија, за себе и сина Касија, августала у колонији Рацијарији, са звањем декуриона. Име мајке указује да се ради о ослобођеној робини, источњачког или грчког порекла. Син је, највероватније, такође ослобођени бивши роб, који је напредовао до звања декуриона, што му је омогућило учешће у градском савету.¹¹⁰⁰

У доњем, правоугаоном пољу, представљен је кратер из кога израста винова лоза са лишћем и грожђем. Флорални мотиви, као и сама посуда, прилично су невешто изведени. Очигледно да је стела рад локалних мајстора.

Литература: Велков, Атанасова, 1967, 149 – 150, сл. 7; Д. П. Димитров, 1942, стр. 64, No.32, 36, 72, стр. 103; Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 36, сл. на стр. 37.

6. Надгробна стела (Т. V, 2)

Грамада

Крај II века (III век)

кречњак

h = 220 cm, шир. = 84 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. I – 1014

¹¹⁰⁰ Као *decurion* – члан *ordo decurionum* (муниципалног - градског већа), Касије, поменут на овој стели, свакако је могао бити ослобођени роб. Знамо, наиме, да су ово веће чинили како римски дошљаци у провинције, тако и локални становници и ослобођени робови (в. Вулић 1931, 89, бр. 204; Вулић 1933, бр. 160 и Вулић 1941 – 1948, 51, бр. 104).

Стела је нађена изломљена у више фрагмената, који су слепљени. Подељена је у три зоне: полукружну нишу (забат), правоугаоно натписно поље и правоугаоно доње поље.

У дубљој, полукружној ниши, извајане су (у дубоком рељефу) четири бисте, које представљају покојнике – супружнике и њихово двоје деце – дечака и девојчицу. Лица, нарочито дечја, јако су сумарно моделована, без поклањања нарочите пажње истицању индивидуалних карактеристика. Муж је заогрнут сагумом, а жена је представљена у богато драпираној тоги. На основу фризура – коса уоквирује лице, прекривајући уши, али и других стилских карактеристика приказаних биста, као и на основу самог натписа, овај споменик датован је у време владавине династије Севера (крај II века).

У средишњој, правоугаоној зони, налази се натпис, из кога сазнајемо да су споменик подигли Виктор Мерузан и његова супруга Севера својој преминулој деци Викторину и Северини. Овај брачни пар највероватније је имао вилу у непосредној близини данашњег села Грамада, у близини Рацијарије, где су археолошким истраживањима потврђени остаци пољског имања (*villa rustica*). Име власника виле, односно човека који је, са супругом, подигао овај надгробни споменик - Мерузан - трачког је порекла и први пут се појављује на територији данашње Бугарске баш на овој стели.¹¹⁰¹

У доњем, правоугаоном пољу, представљен је кантарос из кога извире бршљан којим је уоквирена цела стела. Сама посуда, као и флорални мотив, јако су сумарно представљени. Све ивице су јако оштре, како у случају кантароса тако и када је у питању врежа бршљана и крајње сумарно изведено, скоро копљасто лишће, без икаквог умекшавања. У целини посматрано, заједно са исто тако сумарно моделованим бистама покојника, ово би указивало на рад локалних, не баш вештих мајстора и, истовремено, на непостојање дуге клесарске традиције.

¹¹⁰¹ Исто, 36.

Надгробне стеле с бистама у забату јако су ретке на територији Рацијарије, а чешће се јављају у долини Средње Струме. Нађена су свега три споменика на којима се јављају бисте, из приближно истог времена као и ова стела из Рацијарије. У стеле овог типа могу се убројити и оне из Макреша, које смо поменули као паралелу надгробним споменицима из Ромулијане, али су оне позније – из IV века.

Литература: Велков, Атанасова, 1967, 152 – 153, сл. 9 - 11; Д. П. Димитров: 1939, 7, 27; 1942, No.78 (28), 80 (27), 79 (29), стр. 32 No. 40 - 44; Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова, 1985, 36, сл. на стр. 38.

7. Надгробна стела (Т. VI, 1)

Рацијарија

друга половина II -III век

кречњак

h =100 cm, шир. = 140cm

III век

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. I – 875

Стела је, несумњиво, била јако великих димензија, судећи по овом сачуваном – доњем делу, чије су димензије заиста импресивне. У овом правоугаоном пољу, које стоји на масивном постаменту, уклесан је кантарос из кога израста винова лоза са лишћем и гроздовима. Изнад кантароса, као и са његове десне и леве стране, представљена је по једна лисна гирланда (ловорово лишће?). Гирланде су међусобно повезане алкама. Доње поље уоквирено је профилисаним оквиром у коме је представљен бршљан (стабљика са листовима), прилично вешто моделован.

У целини посматран, овај фрагмент надгробне стеле много је вештије израђен од већ описаних стела из Рацијарије и околине, што би, заједно са мотивом гирланди међусобно прикачених алкама, који је прилично чест у долини Средње Струме, могло указивати на

провинијенцију овог споменика. Ова стела, наиме, можда није производ локалне радионице (у Рацијарији), већ је увезена из неке од радионица у долини Струме. Гирланда је, иначе, чест мотив на римској надгробној пластици, али се у Рацијарији најчешће појављује на врху сокла или као потпуно споредни мотив, обично у другом плану. Насупрот томе, на стелама из долине Струме гирланда је централни мотив.¹¹⁰²

За разлику од стела из Рацијарије (кат. бр. 4 и 5), Грамаде (кат. бр. 6) и Комбустике (кат. бр. 8), овај део споменика из Рацијарије много је вештије израђен и, као што смо већ рекли, више потсећа на споменике из долине Струме. На основу тога, можда би могли размотрити могућност да је, за разлику од поменутих не баш зналачки изведених споменика, који су највероватније продукт локалне радионице у Рацијарији, овај споменик из Рацијарије можда импорт, односно да га је покојник наручио из неке клесарске радионице у долини Струме. Ради се, нажалост, само о доњем делу споменика, на основу кога (без натписног поља или горњег дела споменика, где би можда имали иконографске елементе који би нам нешто више рекли о покојнику) не можемо ништа сазнати о наручиоцу, али стилске карактеристике и импресивне димензије споменика можда би могле указивати на висок друштвени положај наручиоца и његову могућност да себи приушти рад вештијих клесара од оних који су радили у локалној радионици.

Литература: Д. П. Димитров, 1942, стр. 68, сл. 32, 34; Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова, 1985, 41.

8. Надгробна стела (Т. VI, 2)

Комбустика

друга половина II - III век

кречњак (?)

h = 75 cm, шир. = 64cm

¹¹⁰² Исто, 41.

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. I – 634

Доњи део надгробне стеле, као у случају претходне, али много мањих димензија. Правоугаоно поље уоквирено је плитко урезаним, неукрашеним оквиром. У уоквиреном пољу је представљен кантарос, из кога израста винова лоза са лишћем и плодовима. Кантарос је, као и винова лоза, прилично сумарно и невешто моделован, као што је то случај и са стелама из Рацијарије (кат. бр. 4 и 5) и Грамаде (кат. бр. 6). С друге стране, део споменика из Рацијарије (кат. бр. 7) много је вештије израђен и, као што смо већ рекли, више потсећа на споменике из долине Струме. На основу тога, могли би претпоставити да је овај споменик, као и већ поменути три споменика, произведен у истој, локалној радионици у Рацијарији.

Литература: Д. П. Димитров, 1942, стр. 64, No. 32, 34, 36, 37, 72; Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова, 1985, 42.

9. Надгробна стела (Т. VII)

Рготина

крај III – IV век

локални пешчар („рготски камен“)

h = 85 cm, шир. = 65 cm, дебљ. 25 = cm

лапидаријум Народног музеја у Зајечару

Фрагмент – оштећени забат надгробног споменика, израђеног од локалног пешчара, са мање или више примеса кварца (тзв. „рготски камен“ или „рготски пешчар“). Један део забата, са леве стране (у правцу посматрача) недостаје: горња лева страна је обијена, док се у доњем делу може назрети мушка глава. Доњи део забата је, такође, окрњен. Остатак забата стеле обилује иконографским детаљима.

На овом месту ћемо покушати да анализирамо иконографске елементе овог споменика и дамо прелиминарна тумачења њихове симболике. Приликом тумачења специфичне иконографије овог фунерарног споменика, указао нам се низ питања на која ћемо покушати да, у неком другом раду, што пре пронађемо одговоре.

Централна фигура на забату је коњаник. Лице је овално, сумарно моделованих црта. Нос је делимично оштећен, уста једва наглашена и оштећена. Акценат је стављен на очи, моделоване у „тетрархијском“ маниру: бадемасте, истакнуте, погледа упереног у посматрача. Коњаник носи кратку тунику, преко које је пребачена хламида, издрапирана са предње стране, док други крај пада иза леђа. Можда је иза коњаника била приказана још једна фигура, али је овај део забата, нажалост, оштећен. Испред јахача стоји мушка фигура, која се види до појаса. Лева рука је савијена у лакту и савијена, у висини груди. Десна рука је такође савијена у лакту и нешто више подигнута. По положају би се дало закључити да овом руком мушкарац држи узде коња. Доњу половину тела мушкарца заклања велика женска глава, приказана испред њега. Највероватније је ова женска глава припадала бисти покојнице, као што је мушка глава, која се може назрети са доње леве стране забата, део бисте покојника.

Представљене фигуре су јако сумарно, готово „наивно“ моделоване, тако да читав приказ одише неком „рудиментарношћу“. Тешко нам је да пронађемо праву реч којом би на прави начин дочарали утисак који на нас оставља иконографија овог споменика. Свесни смо да бисмо погрешили ако бисмо употребили термин „примитиван“, али оно што би под тим подразумевали јесте да је у питању један несумњиво локалан рад, јаког аутохтоног израза, како стилски тако и занатски. Једино што овом споменику даје призив римског јесте заправо одећа коњаника. Истовремено, карактеристичан начин моделовања очију ове фигуре, о чему је већ

било речи, могао би га ближе хронолошки одредити као тетрархијски. Све остало издваја овај споменик од свих осталих надгробних стела нађених на територији Приобалне Дакије, снагом једног сасвим особеног израза, који се не би могао описати термином „локалан“. Овај споменик се стилски не може упоредити ни са једним другим касноантичким фунерарним спомеником на простору Приобалне Дакије, па његово тумачење изискује додатна премишљања, која ће бити предмет неког будућег рада.

Непубликовано.

10. Надгробна стела (Т. VIII, 1)

Равна (*Timacum Minus*)

II – III век

сиви кречњак

нађена 1932. године у башти Милића Илијића

h = 115 cm, шир. = 63 cm, дебљ. = 25 cm

лапидаријум Народног музеја у Нишу, инв. бр. 15

Фрагмент надгробног споменика од сивог кречњака: очувана је лева страна забата и део горње леве стране средишњег – натписног поља. Забат се завршавао акротеријама, решеним у виду палмета, које чине интегрални део споменика. Био је лучно засведен – решен у виду полукружне нише коју фланкира по један пиластар са сваке стране. Ликовна представа је рељефно изведена, веома брижљиво. Рељеф приказује брадатог мушкарца који у десној руци држи центурионски штап - палицу. Мушкарац је одевен у тунику, преко које је пребачен огртач – хламида, веома богато издрапиран, причвршћен на десном рамену кружном плочастом фибулом.

Правоугаоно натписно поље уоквирено је врежом бршљана, веома брижљиво изведеном. Очуван је горњи леви угао натписног

поља, висине 30 и ширине 35 cm. Из сачуваног дела натписа (висина слова 4, 5 cm; лигатуре: у 2. реду VLP, у 3. реду RE) види се да је покојник био центурион легије *X Fretensis*:

D(is) M(anibus)

M. VLP(ius) VIT[alis ?]

(centurio) L(egionis) X FRET (ensis) PC[± 3]

[.]VIVIV[...]

Слова PC у 3. реду, урезана након апелације легије, можда су скраћеница неког њеног још непознатог епитета: P(ia) C(onstans).¹¹⁰³

Литература: Вулић: 1933, 43, бр. 148; 1934, 81 (о легији); Mócsy, *Moesia Superior*, 122, нап. 121 (везано за *cognomen*); Petrović, *IMS* III/2, 86, cat. 34.

11. Надгробна стела (Т. VIII, 2)

Равна (*Timacum Minus*)

II – III век

кречњак

нађена 1931. године у остацима утврђења у Равни

(1940. године пренета у Народни музеј у Нишу)

h = 95 cm, шир. = 71 cm, дебљ. = 18 cm

лапидаријум тврђаве у Нишу, инв. бр.8

Фрагмент надгробног споменика од кречњака, који је преломљен по хоризонтали: сачуван је забат и део правоугаоног натписног поља.

У угловима забата, изнад високе полукружне нише коју фланкира по један пиластар са сваке стране, у плитком релјефу су представљени хипокампи. Прикази хипокампа нису ретки у фунерарној уметности (често се јављају на саркофазима), али исто

¹¹⁰³Petrović, *IMS* III/2, 86 (cat. 34).

тако и на архитектонском украсу резиденцијалних здања (са јако израженим сакрално – меморијалним карактером)¹¹⁰⁴. У ниши су, у дубоком рељефу, представљене четири бисте, прилично издужене, као и сама ниша. Ликови су јако наивно изведени, али се невешти мајстор у исти мах прилично потрудио да прикаже индивидуалне карактеристике сваке личности: облик лица, фризуру, браду.

Правоугаоно натписно поље очувано је у висини од 24 и ширини од 43 см. Из сачуваног дела натписа (висина слова 4 см; лигатуре: у 2. реду AVR, ME, VR, у 4. реду MI, у 5. реду AN, ET, AVR), који је јако плитко уклесан, сазнајемо да је покојник био активни војник легије *XIII Gemina*.¹¹⁰⁵ Каже се да је живео 50 година, од чега је у војној служби провео 19 година (што би значило да је у војску ступио у 31. години).

Као спецификум овог надгробног споменика истичемо то што је посвета D(is) M(anibus) уклесана на пиластрима који фланкирају полукружну нишу забата, а не у натписном пољу као што је то уобичајено. Натпис (укључујући и посвету) гласи:

D(is) M(anibus)
AVR(elius) MERCVRIVS
M(iles) LEG(ionis) XIII GEM(inae)
VIX(it) ANN(is) L MIL(itavit)
ANN(is) XVIII ET AV[R(el]...

Након напуштања Дакије и повлачења легија на десну обалу Дунава, вероватно око 274. године, под царом Аурелијаном, када је дошло до великог измештања војске у Подунављу, легија *XIII Gemina* била је стационирана у Рацијарији¹¹⁰⁶, главном граду новоосноване провинције *Dacia Ripensis*. Војник легије *XIII Gemina* (као и центурион легије *X Fretensis*- в. претходни споменик – кат. бр. 9), сахрањен је у Равни можда приликом посете или кратког

¹¹⁰⁴У вези са представом хипокампа, в. поглавље IV. 5 (Надвратници, довратници и прозорски оквири), споменик бр. 1 – надвратник из Галеријеве Ромулијане.

¹¹⁰⁵У вези са легијом, в. вотивну икону Митри - поглавље II. 1 (Вотивне иконе и рељефи), бр. 1.

¹¹⁰⁶М. Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 35.

боравка ове јединице војном логору у Равни.¹¹⁰⁷ Разлог присуства активног војника легије стациониране у Рацијарији логору у Равни највероватније лежи у односима успостављеним између ова два војна логора.¹¹⁰⁸

Литература: Вулић: 1931, 81, бр. 188; 1941 - 1948, 84, бр. 178; Petrović, *IMS* III/2, 86 - 87, cat. 35.

¹¹⁰⁷Petrović, *IMS* III/2, 45.

¹¹⁰⁸Исто, 87.

I. 2. Надгробна скулптура

1. Надгробна скулптура – драпирана женска статуа типа

Pudicitia (Т. IX, 1)

Прахово (*Aquae*)

III век (крај III века)

Бели мермер

h = 132 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр. 479

Оштећена женска мермерна стојећа статуа: недостају јој глава и десна рука испод лакта. Лева рука ослоњена је лактом испод груди, док се десна рука, која је била подигнута у висини лица, ослањала лактом на шаку леве руке. Цела тежина тела пребачена је на десну ногу, а лева нога је (што се види на основу положаја набора драперије) мало савијена у колену и у благом искораку. Жена је одевена у дуги хитон и заогрнута химатионом. Уз њену десну ногу је, у дубоком рељефу, приказан наг крилати дечак. Управо овај детаљ определио би ову скулптуру као надгробну, јер је приказани наги крилати дечак заправо геније смрти.

Скулптура из Прахова стилски би одговарала представама из познохеленистичког периода. Начин на који је издрапирана одећа одговарао би појединим грчким статуама из IV века пре н. ере, пре свега *Великој* и *Малој Херкуланки*, али је чак и сличнији – по густини набора - скулптурама из друге половине II век пре н. ере, нарочито статуама типа *Pudicitia*.¹¹⁰⁹ Иконографска схема статуа овог типа установљена је око 138. год. п. н. ере, а у римско доба је

¹¹⁰⁹ Срејовић, Цермановић 1987, 164 (са наведеном литературом).

била посебно омиљена за приказивање угледних матрона. Статуа из неготинског музеја (пореклом из Прахова - *Aquae*) највише потсећа на скулптуре типа *Pudicitia* из Рима и Дрездена.¹¹¹⁰ Нема сумње да је аутор надгробне скулптуре из Прахова копирао исти предложак, али није био довољно вешт да на исти начин прикаже богате наборе и мекоћу тканине, нити компликовани положај руку ових статуа. Баш због недовољне вештине мајстора, статуа из Прахова одаје утисак дводимензионалности, посебно када се посматра са задње стране. Набори са те стране више подсећају на урезе, а скулптура у целини изгледа као равна плоча. Овакав начин приказивања, осим на невештог мајстора, могао би указивати и на време настанка ове статуе. Наиме, овакво моделовање карактеристично је за крај III века, када се у римској скулптури већ губи смисао за тродимензионалне органске форме у корист настанка схематизованих приказа.

Литература: Срејовић, Цермановић 1987, 164 - 165, кат. бр. 72;
Tomović 1993, 82, kat. 48, fig. 15.5

2. Надгробна скулптура – драпирана женска статуа (Т. IX, 2)

Прахово (*Aquae*)

III век (прва половина III века)

бели мермер

h = 122 cm

Музеј Крајине, Неготин, инв. бр. 479 А

Фрагментована женска мермерна стојећа фигура: недостају глава и шака десне руке. Десна рука је благо савијена у лакту, шака је била отприлике у висини бедара и њом жена повлачи руб огртача у десно. Лева рука је такође савијена у лакту, али подигнута, а шака почива на грудима и њоме жена придржава горњи руб огртача.

¹¹¹⁰ Исто (са наведеном литературом).

Ослонац тела је на десној нози, а лева је мало савијена у колену и у благом искораку. Фигура је одевена у дуги хитон, изнад кога је пребачен дуги, богато издрапирани химатион, који прекрива највећи део тела и обе руке.

Скулптура представља верну копију драпираних женских статуа насталих по узору на Праксителове скулптуре, типа познатог као *Велика Херкуланка*.¹¹¹¹ Ова статуа верна је узорима по положају тела и начину третирања набора на одећи, али се стилски разликује. Скулптура из Прахова је, као и претходна (кат. 1) крајње упрошћено моделована, схематизована, посебно са задње стране, где набори изгледају као дубоки урези.

Литература: Срејовић, Цермановић 1987, 166 - 167, кат. бр. 73;
Tomović 1993, 82, kat. 47, fig. 16.4.

3. Надгробна скулптура (Т. Х)

Рготина

III – IV век

локални пешчар („рготски камен“)

случајан налаз приликом изградње железничке станице

h = 120 cm, шир. = 80 cm, дебљ. = 30 cm

лапидаријум Народног музеја „Зајечар“

Фрагментовани надгробни споменик, откривен приликом грађевинских радова на изградњи пруге и железничке станице у Рготици, 60-тих година прошлог века. Исклесан је од локалног пешчара („рготски камен“), исто као и фрагментована стела откривена на истом месту (кат. I. 1, 9). Нема никакве сумње да су оба споменика производ локалне радионице.

¹¹¹¹ Срејовић, Цермановић 1987, 166 (са наведеном литературом). У вези овог типа женске статуе, в. Tomović 1993, 82, kat.50, fig. 15.3 („Велика Херкуланка“ из Виминацијума).

Овај споменик има неке јако занимљиве иконографске елементе. Централна фигура, којој недостаје глава, јесте фигура нагог мушкарца, ослоњеног на стабло. Десна нога је права, док је лева нога савијена у колену и прекрштена преко десне. Десна рука је савијена у лакту и подигнута, тако да се мушкарац њом придржава за стабло. Левом руком се такође придржава за стабло. Положај мушке фигуре указује на то да је приказана у тренуцима одмора. Ако бисмо претпоставили да је приказана фигура Атис, онда би ово био приказ Атиса који се одмара након оргијастичких свечаности у Кибелину част (које су се завршавале његовом самокастрацијом). У том случају, стабло на које се ослања била би смрека, јер је то Атисово свето дрво. На повезаност овог споменика са Кибелиним култом (на шта смо указали говорећи о споменицима Кибелиног култа на територији Горње Мезије, на стр. 66 овог рада) могла би указивати и два хералдички постављена лава, чије главе недостају (али се, на основу положаја тела и врата види да су гледале ка спољној страни споменика), приказана лево и десно од мушке фигуре.

Оно што, међутим, примењену иконографску схему чини у потпуности неуобичајеном, јесте да лавови (јасно се види тело лава и врат са гривом, без главе) у канцама држе главе грифона (орла), такође хералдички постављене, али у супротном смеру у односу на главе лавова (ка унутрашњој страни споменика, у смеру мушке фигуре). Знамо да се грифони представљају као четвороножне рице, са ногама и канцама лава, али на овом споменику имамо комбинацију лавова и глава грифона (орла) у њиховим канцама. Оваква иконографија крајње је необична и нејасна, јер заправо имамо једно митско биће раздвојено на анималне елементе од којих се састоји.

Као хибридно биће састављено од орла и лава, грифон симболизује највећу животињску снагу. Он је симбол божанске снаге и сталне будности, па се често приказује на саркофазима.¹¹¹²

Грифон је посвећен Аполону, али се јавља и као пратилац Диониса и Артемиде. Веза са Дионисом наводи нас да споменик из Рготине сагледамо и из другачијег угла, односно – да га повежемо са Дионисом. У том случају, представљена мушка фигура могао би бити Дионис који се одмара (као Сатир који се одмара).

Скулптура из Рготине је крајње сумарно, стереометријски моделована, нарочито фигура мушкарца, у потпуности лишена тродимензионалности. Такође, неки детаљи упућују на закључак да је скулптура недовршена. Стилска недефинисаност отежава прецизно датовање, али би начин моделовања указивао на позни III век. Невешти, груби и недотерани потези длета (на довршеним деловима скулптуре) упућују на невештог локалног мајстора и не баш репрезентативни производ локалне радионице. Као што смо већ напоменули, ова скулптура, уз стелу нађену на истом месту (кат. I. 1, 9), као и два вотивна олтара Јупитеру Кохорталису (II. 2, 1 и 2), израђени су од локалног камена, пешчара („рготски камен“), што свакако упућује на израду у локалној радионици, уз неке особене иконографске карактеристике, нарочито када је поменута стела у питању.

Непубликовано.

¹¹¹² Срејовић, Цермановић-Кузмановић, Речник..., 99.

I.3. Погребни медаљони

Погребни медаљони представљају праву реткост на територији Приобалне Дакије. Као једина два примера навешћемо стелу од белог мермера са лок. Ћетаће, код села Ковилова недалеко од Неготина, који је уједно и пример „анепиграфске стеле“, и један медаљон из Равне. Потоњи представља прави пример погребног медаљона, док је ниша у забату стеле из Ковилова заправо решена у форми медаљона.

1. Погребни медаљон (Т. XI, 1)

Равна (*Timacum Minus*)

II – III век

бели мермер

Завичајни музеј Књажевац, инв. бр.

Погребни медаљон од белог мермера, са усадником – клином трапезоидног облика (о функцији овог елемента погребних медаљона било је речи на стр. 252 овог рада). У медаљону је представљено седам биста покојника, у два реда. У првом реду представљени су супружници и, између њих, биста млађег мушкарца (најстарији син?). У реду испод, представљено је још четворо њихове деце: по једна мушка биста са леве и десне стране и две женске бисте између њих. Лица свих фигура су оштећена, али се на њима ипак могу разазнати извесне индивидуалне карактеристике. Све женске фигуре – супруга покојника и њихове две кћери – имају идентичне фризури, врло брижљиво моделоване: коса је раздељена по средини и, највероватније у таласима, прикупљена у пунђу на потиљку. За овакву фризуру као узор су, највероватније, послужиле фризури жена из фамилије Антонина, што би могло бити индикативно за датовање ове стеле у другу половину II века. Фризура, као и начин одевања и начин моделовања лица приказаних фигура, идентични су као на стели из Ковилова (кат. 2).

Жена – супруга покојника, приказана је са леве стране. Одевена је у хаљину округлог изреза око врата, која је, судећи по начину представљања – израђена од неког пунијег материјала, можда вуне. Преко хаљине је пребачен огртач, који пада преко десне руке. Шака је откривена и у њој жена нешто држи (можда цвет крина, као на стели из Ковилова?). Лице је овално, очи су врло крупне и изражајне, јагодице су наглашене а нос је широк. Биста мушкарца приказана је са леве стране. Лице је такође овално, очи наглашене и крупне, нос широк. Коса је коврцава и кратка.

Мушкарац је одевен слично својој супрузи, са издрапираним огртачем који пада преко десне руке. Највероватније да је и шака мушкарца слободна. Млади мушкарац (најстарији син?), приказан између супружника, одевен је на истоветан начин, као и сво четворо деце у доњем реду. Девојчице (девојке) у другом реду у десној руци држе неки предмет – највероватније цвет крина, као женска фигура на стели из Ковилова.

Медаљон из Равне изузетно је квалитетне израде, а и мермер од кога ј израђена такође је одличног квалитета. Могли би претпоставити, на основу сличности између овог споменика и следећег – стеле из Ковилова – да су потекли из исте радионице, у Панонији или Норику. Било би веома значајно када би се урадиле петрографске анализе, јер би оне могле потврдити да је мермер од кога су израђени и један и други споменик исте провинијенције.

Непубликовано.

2. Погребни медаљон (Т. XI, 2)

Ковилово код Неготина, лок. „Ћетаће“

друга половина – крај II века

бели мермер

извучена из темеља касноантичке фортификације код села Ковилово, 1992. године

h = 185 cm, шир. = 98 cm, дебљ. = 25 cm

Музеј Крајине, Неготин, инв. бр. 600

Велика стела од белог мермера, изузетно квалитетан рад, нађена је у деловима у темељима касноантичког утврђења код села Ковилово. Делови стеле били су искоришћени као сполије. Фрагменти су пренети у Музеј Крајине у Неготину, где су касније спојени, а реконструисана стела изложена је у лапидаријуму музеја.

Стела је сложеног типа и састоји се од забата, рељефног поља – нише, решене у виду медаљона, и натписног поља. Горњи део стеле иконографски је веома занимљив. У централном делу, у медаљону (који заузима мање од половине висине стеле, односно око 80 cm) је рељефно изведена представа брачног пара. Композицијско решење је неуобичајено, без директних паралела. Рељефно поље је, наиме, решено у виду удубљене нише, сужених крајева, тако да подсећа на медаљон. Најсличније решење примењено је на једној стели из Трансилваније.¹¹¹³ Доњи део медаљона – нише фланкиран је повијеним кипарисима, који прате облик нише. Повијена стабла кипариса која прате закривљену линију нише – медаљона у овом случају замењују уобичајену представу стубова који фланкирају рељефно поље. Представа кипариса се може довести у директну везу са фунерарним аспектом, јер је кипарис дрво жалости.

Биста жене приказана је са десне стране. Лице је овално, очи су врло крупне и изражајне, јагодице су наглашене а нос је широк. Коса је подељена по средини и, највероватније у таласима, прикупљена у пунђу на потиљку. На глави је флорални венац. Жена је одевена у хаљину, округлог изреза око врата, судећи по начину представљања – израђену од неког пунијег материјала, можда вуне. Преко хаљине је пребачен огртач, који пада преко десне руке. Шака је откривена и у њој је цвет крина. Изнад десне шаке жене назире се јако занимљив детаљ: фибула којом су спојени хаљина и огртач. Ради се о јако профилиској фибули, типа који се опредељује у I - II век и који се производио у Панонији и Норику.¹¹¹⁴ Биста мушкарца приказана је са леве стране. Лице је такође овално, очи наглашене и крупне, нос широк. Коса је коврцава и кратка. Мушкарац је одевен слично својој супрузи, са издрапираним огртачем који пада преко десне руке, остављајући шаку слободну. Судећи по готово истоветном приказу лика жене и мушкарца, можемо рећи да ови ликови нису портретно моделовани, односно да није посвећена

¹¹¹³ Ружић, Јањић 2011, 219.

¹¹¹⁴ Ружић, Јањић, *op. cit.*, 220 (са наведеном литературом).

пажња приказу индивидуалних карактеристика представљеног пара. С друге стране, фризура жене врло је брижљиво моделована, са детаљима који указују да су као узор послужиле фризури жена из породице Антонина (Фаустина Млађа, Луцила, Криспина¹¹¹⁵). На основу тога, могли бисмо датовати ову стелу у другу половину II века.

Забат овог споменика је веома необично решен. Он је уписан у правоугаоно поље, па је на тај начин са сваке стране добијено по једно троугаоно поље. У овим пољима рељефно је изведен по један делфин, окренут главом надоле, који у устима држи рибу. Делфин је чест мотив у фунерарној уметности, а симболизује пут душе преко Океана до Острва блажених. Најчешће се приказује главе окренуте на доле, ка земљи у коју ће покојник бити положен. Риба, коју пажљиво носи у устима, можда симболизује душу покојника коју ће делфин – психопомп предати подземном свету.¹¹¹⁶ Централно рељефно поље – ниша (медаљон) пресеца забат, тако да се виде само његови крајеви, лево и десно од нише, и сам врх. Продор нише у средишњи део забата проузроковао је померање централног орнамента забата – розете са четири латице – ка врху. Розета је, иначе, један од најчешћих декоративних симбола на надгробним споменицима. Симбол је обнављања, бесмртности, али и везе са светом живих.¹¹¹⁷

Као што је на почетку речено, директних паралела за овако решену стелу нема на територији Горње Мезије (Приобалне Дакије), али би се, с друге стране, она могла посматрати као погребни медаљон. Погребни медаљони су, међутим, такође ретки на овој територији, у односу на правоугаоне или праве полукружне нише са бистама покојника. Медаљони се релативно често јављају на територији Паноније, Реције и Норика.¹¹¹⁸

¹¹¹⁵ Исто.

¹¹¹⁶ Ружић, Јањић, *op. cit.*, 220.

¹¹¹⁷ Јовановић 2007, 143.

¹¹¹⁸ Ружић, Јањић, *op. cit.*, 220 (са наведеном литературом).

Натписно поље је остало празно (анепиграфска стела), тако да не располажемо епиграфским и палеографским подацима који би нам помогли у прецизнијем датовању. На основу поменутих иконографских детаља и стилских обележја, стелу би могли датovati у другу половину или на сам крај II века. Неуобичајен начин моделовања – ниша у виду медаљона, могао би указивати да је ова стела наручена из неке западне радионице – у Панонији или Норику. Можда је стела поломљена током транспорта, па се није могла употребити, због чега није уклесан натпис.¹¹¹⁹

¹¹¹⁹ Ружић, Јањић, *op. cit.*, 221.

I. 4. Саркофази

На територији провинције *Dacia Ripensis*, ако се изузму раскошно украшени тзв. „малоазијски саркофази“ из Рацијарије, приметно је скоро потпуно одсуство саркофага. Саркофаге из Рацијарије нисмо уврстили у каталог, јер нисмо успели да пронађемо ниједну публикацију у којој су обрађени, нити да дођемо до фотографија и других података. Зато смо обрадили једини примерак којим располажемо, а то је фрагментовани саркофаг из Народног музеја у Зајечару.

1. Саркофаг (Т. XII)

Ромулијана

III – IV век

туфопешчар

Народни музеј „Зајечар“ (лапидаријум)

Фрагментовани саркофаг, правоугаоног облика израђен од туфопешчара. Очувани су његови доњи делови, тако да не знамо како је био решен поклопац. Саркофаг је са фронталних страна украшен врежом бршљана са копљастим лишћем. Орнамент је смештен у профилисано правоугаоно поље – два уписана правоугаоника. Пошто је саркофаг највећим делом оштећен, тако да недостају средишњи делови фронталних страна, не знамо да ли је осим овог флоралног орнамента било још неких украса. Бршљан је, без сумње, директна асоцијација на бесмртност и непрестано обнављање живота, па је његово место на саркофагу сасвим оправдано.

II Култни споменици

II. 1. Вотивне иконе и рељефи

1. Вотивна икона – завет богу Митри (Т. XIII)

Ромулијана

III век

бели мермер

нађена 1987. год.

h = 13, 0 cm, дуж. = 18, 0 cm, дебљ. = 9, 0 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/987

Фрагмент заветне иконе од белог мермера: очуван је фрагмент горњег дела иконе, на коме се види глава божанства, са фригијском капом, као и део натписа – посвете божанству. Икона је највероватније била правоугаоног облика, са полукружно завршеним горњим делом (лучно завршени горњи део иконе директна је алузија на пећину у којој је Митра рођен). На сачуваном фрагменту, у оквиру изнад полукружног горњег дела, може се прочитати део уклесаног натписа – дедикације:

... INVS MILIX

O INVICTO EX

VOT

Слова, висине око 2 cm, плиће су урезана.

А. Лаловић, која је овај споменик објавила¹¹²⁰, понудила је следеће разрешење његовог првог дела:

..*inusmil(es) I(egionis) X(III)? Geminae*

Ауторка је, дакле, претпоставила да би се могло радити о легији X(III)? Geminae, позивајући се на то да је њено присуство посведочено у Подунављу. Присуство ове легије у области Подунавља, као и на територији провинције Приобалне Дакије,

¹¹²⁰ Лаловић, 1988, 85.

проузроковано великим трбуленцијама, потврђују и резултати археолошких истраживања. Знамо, наиме, да је, након напуштања Дакије и повлачења легија на десну обалу Дунава, вероватно око 274. године, под царом Аурелијаном, дошло до великог измештања војске у Подунављу. Легијска посада Горње Мезије је остала у два велика легијска логора у *Viminacium*-у и *Singidunum*-у. Пошто је источно од Ђердапа формирана нова провинција, *Dacia Ripensis*, која је обухватала део старе Горње и део старе Доње Мезије, на њену територију су са леве дунавске обале прекомандоване две дачке легије, *V Macedonica*, чији је нови логор био *Oescus*, и *XIII Gemina*, која је стационирана у Рацијарији¹¹²¹, главном граду новоосноване провинције. Натписи, који би могли посведочити о новој војној организацији, нажалост, нису нађени, али зато располажемо опекама са печатима јединица и војних заповедника, откривеним у Ромулијани и у утврђењима на Дунаву.¹¹²²

П. Петровић је понудио скоро идентично разрешење¹¹²³:

..] inus mil(es) l(egionis) X [III ?] /
[? Geminae...] invicto ex / vot[...] / [...

Овај научник, као чињеницу која би ишла у прилог оваквог читања натписа, наводи податак да су војници легије *X Fretensis* и легије *XIII Gemina* сахрањени у Равни, можда приликом посете или кратког боравка ових јединица војном логору у Равни.¹¹²⁴

Оба тумачења очуваног дела натписа – дедикације са овог споменика, као могућег дедиканта виде војника легије *XIII Gemina*. Остаје, међутим, недовољно јасно присуство војника ове легије у Ромулијани током III века. На основу опека са печатима сазнајемо да су у Ромулијани, осим припадника (кохорти) легије *V Macedonica*, који су учествовали у изградњи Галеријеве палате,

¹¹²¹ М. Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 35.

¹¹²² Исто.

¹¹²³ Petrović, *IMS*, Vol. III/2, Beograd 1995, 132, No. 111.

¹¹²⁴ Исто, 45; 86 – 87 - надгробни споменици под кат. бр. 34 и 35 (у овом раду, у поглављу I. 1. - Надгробне стеле – ова два надгробна споменика обрађена су под кат. бр. 9 и 10).

крајем III века овде боравили и припадници легије *IV Flavia*. Није немогуће да су, можда услед неких већих грађевинских радова у насељу које је претходило изградњи палате, можда у време цара Аурелијана, припадници још неке легије – можда баш *XIII Gemina* - боравили овде.

Остатак натписа је у потпуности јасан:

O – сачувани завршетак од DEO (датива од речи DEVS – Deus, i m. = бог; дакле - Богу), INVICTO (датив од речи/продева INVICTVS – Invictus, i m = непобедив; дакле – Непобедивом)– дедикативна формула би, дакле, у свом развијеном облику, гласила DEO INVICTO (Непобедивом Богу, при чему подразумевамо да се ова посвета односи на Митру); EXVOT (од ex votum = као завет ... POSVIT (3. лице једнине индикатива перфекта глагола pono = поставити, ставити) – недостаје, али се подразумева.

Литература: Лаловић, 1988, 85; Petrović, 1995, 132, No. 111.

2. Вотивна икона са представом тзв. подунавских коњаника (Т. XIV)

Ромулијана

III век

бели мермер

нађена 1979. год.

h = 20, 0 cm, шир. = 12, 0 cm, дебљ. = 2, 0 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/610

Фрагмент вотивне иконе од белог мермера. Очуван је мали део средњег фриза, на коме се види коњаник, одевен у панталоне и припасану кратку тунику, са дугом лепршавом хламидом. Подигнутом десном руком поздравља богињу. Симетрично, хералдички, постављен је други коњаник – сачувана је само глава коња. Између

два коњаника је сумарно моделована женска глава, постављена *en face*.

Постоје различита тумачења женске фигуре (у нашем случају – главе жене) на овим иконама. Неки аутори наводе вотивне рељефе на којима би се, у контексту осталих иконографских елемената, представљена женска фигура могла идентификовати са Дијаном¹¹²⁵, али исто тако и са нимфом¹¹²⁶, Хигијом и Афродитом¹¹²⁷, Артемидом¹¹²⁸ и - у ретким примерцима где су представљена два јахача – са Хеленом, при чему би јахачи били Диоскури¹¹²⁹. Гамзиградска икона би, дакле, спадала у малобројну групу икона са два јахача. У вези ове групе икона, Љ. Зотовић је изнела мишљење да би представљено женско божанство била Луна, а да коњанике треба протумачити као њене помоћнике или демоне добрих сила, који су на овим иконама представљени како поздрављалу своју богињу након своје победе над силама зла.¹¹³⁰ Иста ауторка наводи да је на неким споменицима приказана и богиња Викторија, која крунише коњанички пар након тријумфа над злом.¹¹³¹ У случају оваквог иконографског

¹¹³⁸ А. Cermanović-Kuzmanović, Die Denkmäler des thrakischen Heros in Jugoslavien und das Problem des thrakischen Reitergottes, *Archaeologia Iugoslavica* IV, Beograd MCMLXIII (1963), 52 (у нап. 132 ауторка се позива на: Kazarov, *Die Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien*, Dissertationes Pannonicae, S. II, F. 14, Budapest 1938, Abb. 174)

¹¹³⁹ А. Cermanović-Kuzmanović, *op. cit.*, 52 (у нап. 134 ауторка наводи: G. Seure, Le roi Rhésos et le Héros Chasseur (Études sur quelques types curieux du cavalier thrace), *Revue de Philologie*, LIV, Paris 1912, 50-62, No. 9, 12, 13, 15 /приказ овог рада: Ch. Picard, у: *Revue des Études Grecques*, tome 43, fascicule 199, Paris 1930. p. 137/

¹¹⁴⁰ А. Cermanović-Kuzmanović, *op. cit.*, 52 (у нап. 135 ауторка се поново позива на: G. Seure, *op. cit.*, I. c).

¹¹⁴¹ Исто (у нап. 138 ауторка се позива на Ch. Picard, *REG* LIII, Paris 1940, 19).

¹¹⁴² Исто (в. и нап. 139, где се ауторка позива на Ch. Picard, *RA*, Paris 1940, I, 253).

¹¹⁴³ Зотовић 1975, 41.

¹¹⁴⁴ Исто (у нап. 39 ауторка се позива на: D. Tudor, Cavalieri Danubiani, *Ephemeris Dacoromana* VII (1937), 218 – који каже како фигуре представљене испод ногу коња симболизују силе зла које су победили богови).

¹¹⁴⁵ Cermanović-Kuzmanović 1963, 51 -52.

решења, када се женска фигура налази између двојице коњаника, она је опредељена као Хелена, док су јахачи дефинисани као Диоскури.¹¹³²

Испред коњаника је ован – у горњем делу видљива је глава, а на сачуваном делу доњег фриза види се тело овна. Представа овна у овом култу говори у прилог опредељивања култа тзв. Подунавских коњаника као култа лунарне богиње.¹¹³³

Икона представља прилично лош, провинцијски рад, што је углавном случај са овим иконама, пошто су оне серијски израђиване за потребе локалног становништва невелике платежне моћи и без неких знања о уметности. У прилог масовној продукцији оваквих икона могле би говорити и њихове димензије. Наиме, ако упоредимо дебљину ове и наредне иконе, видећемо да су идентичне. Обе иконе су, нажалост, само фрагменти, али претпостављамо да су и остале димензије (висина, ширина) идентичне или приближно исте. Несумњиво да су постојали стандарди којих су се мајстори придржавали током серијске производње, а који су се односили како на формат иконе тако и на иконографске обрасце.

Литература: Лаловић, 1988, 86.

3. Вотивна икона са представом коњаника?/Вотив Митри

(Т. XV, 1)

Рготина, лок „Градиште“

II - III век

бели мермер

h = 7, 0 cm, дуж. = 11, 5 cm, дебљ. = 2, 0 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. О/338

Фрагмент иконе од белог мермера, која је, заједно са вотивном иконом богињи Хекати (кат. 4), откривена приликом грађевинских

¹¹⁴⁶ Исто.

радова код железничке станице (лок. „Градиште“) у селу Рготина, наомак Зајечара.

Ова заветна икона интерпретирана је као вотив са представом коњаника, али је ауторка (в. наведену литературу) добро приметила да животиња на чијим је леђима приказана једна фигура (мушка) више личи на лава него на коња. Мишљења смо да је ова животиња или лав (лавица) или пас, али исто тако и да је икона сасвим погрешно постављена. Наиме, ако је посматрамо у положају у коме је објављена и тумачена, положај „јахача“ био би крајње неуобичајен, јер би он буквално лежао на представљеној животињи (лаву или лавици). Ако би, међутим, икона поставила у другачији положај, односно – ако би је заротирали за 90⁰, добили би сасвим нормалан положај човека који јаше неку животињу. Фигура јахача, крајње сумарно моделована и занемарљиве уметничке вредности (као и у случају претходне иконе – кат. 2), очувана је скоро у целости. Десна рука представљене фигуре је савијена у лакту и подигнута, или у знак поздрава, или као да нешто пружа – фигури која је приказана испред ње. Ауторка која је икону објавила, навела је да се испред јахача налази „непрепознатљив предмет“ (в. наведену литературу), али ми мислимо да се ради о нози знатно веће фигуре. Оваква иконографија, од које је, нажалост, преостао само мали део, са великом - доминантном фигуром, пред којом клечи знатно мања (дете?) нага фигура, наводи нас на помисао да се заправо ради о фрагменту вотива Митри и то композитног рељефа. Мислимо, дакле, да се ради о рељефу на коме, осим тауроктоније као централне сцене (и једине сцене на рељефима једноставног типа), имамо и рељефе у доњем фризу, сцене из Митриног култа, подељене у метописе. Представљене фигуре би, притом, могле припадати приказу иницијације, при чему би доминантна фигура био сам Митра (или мистагог), док би мала фигура био мист – иницијант у мистерије (доцније се ова фигура поистовећује са Солом). Нагост миста упућивала би на његов повратак у детињство, што је наглашено и димензијама ове фигуре у односу на

знатно већу фигуру пред којом клечи (у овом случају – јаше лава/лавицу или пса, подигнутих руку – став молитве?). Приказ иницијанта у мистерије (миста) који асоцира на његов повратак у детињство заправо симболише његово поновно рођење посвећењем у мистерије. Он је, дакле, *re-natus*.

Што се тиче фигуре лава (лавице) или пса, она у овој, као ни у осталим сценама које се могу јављати као додатак централној сцени тауроктоније на композитним Митриним вотивима, не би требало да буде приказана. Присуство пса или лава било би, пак, логично очекивати у сцени тауроктоније. На овом рељефу, дакле, постоји извесна нелогичност у распореду иконографских елемената. Ова неправилност у иконографији, односно – одступање од иконографских канона, уз неоспорно сумарно и невешто моделовање фигура (ово можемо рећи на основу једине сачуване људске фигуре - мале фигуре на леђима лава/лавице или пса) које указује на локалног мајстора невеликих занатских и уметничких способности, указивала би и на његово скромно теолошко образовање. Истовремено, ово би указивало и на исто тако скромна теолошка знања самог наручиоца иконе и, у крајњој инстанци – на серијску производњу икона за локално становништво скромног образовања и платежне моћи.

Литература: Лаловић 1988, 86 – 87.

4. Вотивна икона са представом богиње Хекате (Т. XV, 2)

Рготина, лок „Градиште“

крај II – почетак (прва половина) III века

бели мермер

h = 32, 0 cm, шир. = 21, 5cm, дебљ. = 3, 0 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. О/339

Вотивна икона од белог мермера, правоугаоног облика, откривена заједно са претходном (кат. 3), приликом грађевинских

радова код железничке станице (лок. „Градиште) у селу Рготина, наомак Зајечара.

Икона приказује богињу Хекату, са три тела и шест руку. Богиња је одевена у двоструко припасани пеплос. Око врата има огрлицу типа торквеса. У рукама носи бакље и амфоре. Цела представа оивичена је плитко профилисаним оквиром, који је шири у доњем делу, где је, у три реда, јако плитко и невешто, без строгог поштовања хоризонтале, урезан натпис(висина слова је 1 cm):

AVRELIVS BATAL¹¹⁴⁷ (или BATAO¹¹⁴⁸)

PRO SVOS VOTV

POSVIT

П. Петровић је понудио читање BATAO, односно:

Aurelius Batao / pro se <e>t suos votu / posuit

Превод овог натписа би гласио:

Аурелије Батал (или Батао) / за (себе и) своје натпис / поставља.

Петровић напомиње да име *Batao* није познато на територији Горње Мезије (односно Приобалне Дакије), као и да се префикс *Bat-* јавља у више имена илирског порекла: *Bato*, *Batelio*, *Bateia*, *Bataio*.¹¹⁴⁹ Исти аутор, у вези са представом троглаве Хекате, наводи вотивну икону откривену у близини Димитровграда, на путу Ниш – Софија (*Naissus – Serdica*).¹¹⁵⁰ Свакако да, на основу овог усамљеног налаза, који би се, додуше, могао довести у везу са два вотивна олтара Јупитеру Кохорталису пронађена на истом месту (II.2, 1 и II.2, 2), о којима ће нешто доцније бити речи, не можемо узети у разматрање неко озбиљније присуство илирског/дарданског етничког супстрата, односно масовније досељавање становништва пореклом из западно-илирских области провинције Далмације на територију Приобалне Дакије. Оно што би, међутим, могли

¹¹⁴⁷ Читање А. Лаловић: Лаловић, 1988, 87.

¹¹⁴⁸ Читање П. Петровића: par Petrović (sous la direction de Fanoula Papazoglou), 1995, 142, кат. 128.

¹¹⁴⁹ Исто, са наведеном литературом.

¹¹⁵⁰ Петровић, , *Старинар* XV – XVI (1964 – 1965), 250.

претпоставити, јесте спорадично присуство припадника неких војних јединица, чије би порекло могли тражити у западно-илирским областима римске провинције Далмације, у Приобалној Дакији, у конкретном случају у данашњој Рготини (*Argentès* ?), које бисмо повезали са рударством.

Литература: Лаловић, 1988, 87; par Petrović (sous la direction de Fanoula Papazoglou), 1995, 142, кат. 128.

1. Вотивна икона Херкулу (Т. XVI)

Ромулијана,

IV век

кречњак

Магура – Галеријев тумул (консекративни споменик)

Ископавања 1990. Године

h = 22 cm, шир. = 26 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1474

Фрагментована вотивна икона – *ex voto* Херкулу, израђена од порозног шкољкара. Приказ Херкула је врло невешт, фигура је дата крајње сумарно. Оштећене су глава и лева рука, а недостају десна рука испод лакта и обе ноге испод бутина. Херкул је представљен наг, леве руке савијене у лакту и подигнуте. Преко ове руке пребачена је лавља кожа. Десна рука је приказана уз тело, благо искошена у односу на тело. Највероватније да је Херкул овом руком држао батину.

Место налаза рељефа – вотива Херкулу, сакрално-меморијални комплекс на брду Магура, тачније – Галеријев консекративни споменик, по нама је више него индикативан. Мислимо, притом, на Галеријеву идентификацију са Херкулом и значај овог божанства – хероја у идеолошкој концепцији тетрархије, у којој је њен утемељитељ, Диоклецијан, поистовећен

са Јупитером – врховним божанством. Галерије, из Херкулове лозе, припадник је Јупитерове божанске породице.

Непубликовано.

2. Вотивна икона - вотив Јупитеру (Т. XVII, 1)

Равна (*Timacum Minus*), Св. Тројица

II – III век

бели мермер

h = 12, 2 cm, шир. = 10, 3 cm, дебљ. = 1, 6 cm

Завичајни музеј у Књажевцу, инв. бр. 229/78

Фрагмент вотивне иконе од белог мермера са представом Јупитера, или *Deus Dobratus*-а¹¹⁵¹, на коњу, изведеном у плитком рељефу. Бог је приказан, наг, окренут у лево. У десној руци, подигнутој и савијеној у лакту, држи сноп муња (управљене ка палом непријатељу). Левом руком, спуштеном уз тело, држи узде коња (назире се део врата са гривом). Од левог рамена полази кратка издрапирана хламида, који лепрша иза Јупитера. Глава је мало подигнута, са густом косом и брадом.

Литература: Петровић –Јовановић, 1997, 64, кат. бр. 16; А. Јовановић 2007, 178, сл. 25. 4.

3. Вотивна икона– вотив Јупитеру и Јунони (Т. XVII, 2)

Равна (*Timacum Minus*), Св. Тројица

II – III век

бели мермер

откупљена 1958. Год. од Боре Митића из Равне

Народни музеј у Нишу, инв. бр. 466/P

¹¹⁵¹Јовановић 2007, 178, сл. 25. 4.

Фрагмент – горњи део вотивне иконе од белог мермера, лучно засведен, са приказом Јупитера и Јуноне. Јупитер је приказан као снажан, зрео мушкарац, бујне косе и браде, са венцем у коси и огртачем пребаченим преко левог рамена. У левој руци, подигнутој и савијеној у лакту, држи предимензионирани скиптар. Десна рука је поред тела, благо искошена у лакту. Такав положај руке могао би указивати да бог у овој руци држи фијалу, над жртвеником или орлом¹¹⁵². Јупитерова паредра, Јунона, одевена је у хитон, преко кога је пребачен плашт. Левом руком, подигнутом и савијеном у лакту, држи скиптар. У десној руци, благо искошеној у односу на тело, вероватно држи фијалу, чији садржај излива на жртвеник (течна жртва – либација). Коса је раздељена, са дијадемом прекривеном велом на врху. Лице је оштећено, па је немогуће разазнати детаље.

Литература: Петровић –Јовановић, 1997, 64, кат. бр. 14; А. Јовановић 2007, 177, сл. 25. 3.

4. Вотивна икона– вотив Јупитеру и Јунони (Т. XVII, 3)

Равна (*Timacum Minus*), Св. Тројица

II – III век

бели мермер

ископао нишки музеј 1934. године

димензије споменика нису наведене у литератури

Народни музеј у Нишу, изгубљена приликом бомбардовања

Ниша 1944. године

Фрагмент вотивне иконе од белог мермера, чији је горњи део одбијен. Са леве стране, скоро потпуно уништене стране, може се разазнати само стопало леве ноге Зевса, поред које је приказан орао. Женска фигура са десне стране – највероватније Јунона – очувана је

¹¹⁵²Јовановић 2007, 177.

у већој мери. Видљив је доњи део женске фигуре, у дугом хитону преко кога је пребачен кратки припасани химатион. Десна нога жене благо је повучена уназад, што се јасно уочава и у заталасаним наборима химатиона. У доњем десном углу, поред предсраве Јуноне, приказане су, крајње стилизовано, три нимфе. Ове фигуре су много мањих димензија од врховног божанског пара.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 94, бр. 204 и 308, бр. 80; Петровић –Јовановић, 1997, 64, кат. бр. 15; А. Јовановић 2007, 176, 177, сл. 25. 2.

5. Вотивна икона са представом трачког коњаника

(Т. XVIII, 1)

Равна (*Timacum Minus*), *horreum*

II – III век

бели мермер

h = 19, 2 cm, шир. = 12, 0 cm, дебљ. = 1, 6 cm

инв. бр. 428/84, Завичајни музеј у Књажевцу

Фрагмент вотивне иконе од белог мермера са представом трачког коњаника. На основу десне – очуване половине горњег дела иконе, би се могло закључити да је највероватније била правоугаоног облика, са лучно изведеним горњим делом. У плитком рељефу представљен је јахач, на коњу који корача удесно. Коњаник на себи има кратку тунику, преко које је пребачена дуга хламида. Цела представа налази се у некој врсти оквира, изведеног благом профилацијом ивица иконе.

Литература: Петровић –Јовановић, 1997, 65, кат. бр. 17

6. Вотивна икона са представом трачког коњаника

(Т. XVIII, 2)

Равна (*Timacum Minus*), Св. Тројица

II – III век

бели мермер

h = 12 cm, шир. = 12, 0cm, дебљ. = 1, 6 cm

Народни музеј у Нишу, нестала приликом бомбардовања
Ниша 1944. године

Фрагментована икона од белог мермера: оштећене су горња и десна страна вотива. Трачки коњаник, чија глава је одбијена, приказан је на коњу, у покрету на десно. Лева рука се не види – највероватније јахач њоме придржава узду иза врата коња. У десној руци приказан је неки предмет – посуда, мешина или кеса (?)¹¹⁵³.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 289, бр. 13; Петровић – Јовановић, 1997, 65, кат. бр. 18; А. Јовановић 2007, 179, сл. 25. 5.

7. Вотивна икона са представом трачког коњаника

(Т. XVIII, 3)

Равна (*Timacum Minus*), Црквиште (Св. Тројица?)¹¹⁵⁴

II – III век

бели мермер

h = 18, 5 cm, шир. = 14, 5 cm, дебљ. = 5, 0 cm

поклон Николе Вулића

инв. бр. 53/P, Народни музеј у Нишу

Фрагмент рељефа – вотива са приказом трачког коњаника, на постаменту. Претпостављамо да је заправо у питању рељеф који је, највероватније, стајао у некој ниши. Од споменика је сачуван само доњи леви угао, али је, на основу димензија сачуваног дела, могуће претпоставити да се ради о представи знатно већих димензија од уобичајених вотивних икона, од којих је разликује и доњи део,

¹¹⁵³ А. Јовановић, *op. cit.*, 179.

¹¹⁵⁴ Вулић (1933, 44, бр. 152/3) као место налаза овог споменика наводи лок. Света Тројица, док Петровић – Јовановић (1997, 63, кат. бр. 13) наводе да је споменик нађен на лок. Црквиште. Највероватније да се ради о истој локацији, као што је приметио А. Јовановић (*op. cit.*, 179).

обликован у виду постамента. Такође, ради се о приказу у високом рељефу, веома пластичном (делимично моделованом као слободностојећа скулптура), па је могуће претпоставити да је стајао у некој ниши (можда у светилишту?). Због очигледне разлике у односу на класичне вотивне иконе, били смо у недоумици да ли да овај споменик уврстимо међу вотивне иконе, или га обрадимо у оквиру неке друге групе. Пресудила је чињеница да, осим што је несумњиво у питању вотивни споменик, он чини интегралну целину са осталим култним споменицима (вотивним иконама) са лок. Света Тројица. Тако велики број култних споменика на истом месту могао би указивати на постојање светилишта, те би све њих заправо могли сматрати сакралним инвентаром светилишта¹¹⁵⁵. Ово нас је ставило пред још једну дилему: да ли да све ове раванске споменике уврстимо у одељак II. 3, у коме смо обрадили споменике који сачињавају инвентар светилишта (светилиште Јупитера Долихена из Брзе Паланке). Без обзира на могућност да, с обзиром на бројност ових споменика на једном месту, они заправо сачињавају мобилијар светилишта, како нису откривени никакви архитектонски остаци који би овакву претпоставку потврдили, одлучили смо да их, ипак, оставимо у одељку који се бави вотивним иконама. Не бисмо, међутим, погрешили ни да смо се определили за другу могућност, јер су у оба ова одељка обрађени споменици које смо сврстали у исту категорију, а то су – култни споменици.

На очуваном делу споменика види се приказ пса, који напада неку животињу (можда вепра?). Изнад представе пса, види се нога коњаника.

Литература: Вулић 1933, 44, бр. 152/3; Петровић –Јовановић, 1997, 63, кат. бр. 13; А. Јовановић 2007, 179, сл. 25.6.

8. Вотивна икона са посветом Либеру и Либери (Т. XIX)

¹¹⁵⁵ А. Јовановић, *op. cit.*, 179.

Кладово (*Pontes*)

II – III век

бели мермер

h = 29, 0 cm, шир. = 26, 0 cm, дебљ. = 6, 0 cm

(главна сцена 28, 0 x 26, 0; сцена у пољу испод 6, 0 x 29, 0 cm)

Музеј Крајине Неготин, инв. бр.

Вотивна икона правоугаоног облика, израђена од крупнозрног белог мермера. Икона је уоквирена правоугаоним рамом, узаним у горњем и бочним деловима и ширим у доњем делу. Натпис је урезан у горњем делу рама, као и у доњем, ширем делу. Иконографско решење смештено је у две суперпоноване зоне, при чему је главна сцена у горњој, знатно вишој зони, док доње поље има форму фриза.

Главна сцена приказује Либеру и његову божанску паредру Либеру, обоје у благом искораку десном ногом (став *contra posto*). Либер на глави има венац од бршљана или ловора (*corymbus*). Представљен јенаг, са тканином или, можда, кожом кошуте (*nebris*) или јарца (*aegis*) пребаченом преко десног рамена. Тканина му се обавија око струка и иза леђа, а затим пада напред, између ногу. Левом руком држи тирс, а десном из кантароса поји пантера, приказаног уз његову десну ногу. Испред тирса је приказан путо (*putto*), са неким предметом у рукама. Вероватно је ово приказ пута како свира тимпанон (*tympanum*). Са леве стране иконе, а десно од Либеру, приказана је Либеру, косе која у благим увојцима пада на рамена, са флоралном круном (венцем), одевена у дуги припасани пеплос. Левом руком је обгрлила Либеру, а у десној држи тирс. Иза Либеру и Либере, у другом плану, представљена је винова лоза са гроздовима. У крајњем левом углу, а десно од Либере и њеног тирса, стоји Менада, приказана као девојка одевена у дуги припасани пеплос, са косом раздељеном у средини, која у крупним локнама пада на рамена. У рукама, које држи испред себе, Менада

држи неки предмет. Можда је у питању котарица (*calathus*), али би пре рекли да се ради о птици.

Друга сцена, приказана у фризу испод главне, илуструје Смрт Пентеја¹¹⁵⁶. Ова сцена повезана је са претходном посредством Диониса, у чему још једном налазимо потврду синкретизма и идентификације Либера са Дионисом и обратно. С лева на десно, у овој сцени су приказане две Менаде, у дугим припасаним пеплосима, подигнутих руку. Затим следи женска фигура, која приказује Пентејеву мајку Агаву, кћи тебанског краља Кадма. Она у десној руци држи кратак мач, а у подигнутој левој руци носи одсечену Пентејеву главу (Агава је у лудилу, које је у Кадмове кћери и све тебанске жене улио Дионис, како би се осветио Кадму и његовим кћерима што су клеветали његову мајку Семелу, убила свога сина¹¹⁵⁷). Следи мушка фигура – Кадмо, десном руком ослоњена на олтар или сцену, са врећом (са раскомаданим Пентејевим телом) преко левог рамена. Последња фигура у низу је нага мушка фигура - Сатир, који свира фрулу (?) или неки сличан дувачки инструмент (можда кавал?).

Натпис, у целини (горњи и доњи оквир), гласи:

DE(is) LIB(ero) ... ET LIBIER(ae)

AVR(elius) SIRO EX VOTO

VRV (?) ... L(ibens) (hedera) POSVIT

Литература: Васић, Јовановић 1987, 127 – 129, сл. 1; Пилиповић 2011, 154, кат. 12, III. 12.

9. Вотивна икона (рељеф) тријади Зевс – Херакле – Дионис (Т. XX)

Буково код Неготина

друга половина II века

бели мермер

¹¹⁵⁶Срејовић, Цермановић, *Речник...*, Пентеј, 332 – 333.

¹¹⁵⁷Исто, 333.

h = 26, 5 cm, шир. = 26, 5 cm, дебљ. = 3, 0 cm

Народни музеј у Београду, инв. бр. 2986/III

Фрагментовани рељеф – вотив, израђен од белог мермера. Плоча је квадратног облика. Фигуре представљене унутар плоче моделоване су у дубоком рељефу, чиме је наглашена њихова трећа димензија, тако да подсећају на скулптуру. Највероватније да је овај вотив – рељеф – стајао у некој ниши (можда унутар неког светилишта?). Такође, фигуре су изузетно извајане, са одличним осећајем за пропорције и несумњивим познавањем анатомије. У целини посматрано, овај рељеф представља изузетан уметнички рад.

Рељеф приказује, на крепидоми, три мушке фигуре, а то су, с лева на десно, Херакле, Зевс и Дионис. Све три фигуре благо су извијене у десно, јер је ослонац на десној нози, док је лева благо савијена у колену и повучена уназад (став *contra posto*). Фигура Херакла је делимично оштећена – одбијен је доњи део десне руке. Може се претпоставити да је у тој руци, спуштеној низ тело и благо искошеном у односу на њега, држао батину. Десна рука је подигнута, савијенау лакту, а у њој су представљене јабуке Хесперида. Херакле је наг, а преко десног рамена и леве руке меко пада дуги огртач (можда лавља кожа?). Представљен је као зрели, брадати мушкарац. Средишња фигура, Зевс, представљен је као зрео, брадати мушкарац, бујне косе раздељене по средини, која меко пада на рамена. Одевен је у дуг химатион, тако лепо изведен да се стиче утисак прозрачности. Химатион је обмотан око струка и пребачен преко левог рамена, тако да је већи део горњег дела фигуре наг. Зевс у десној руци, опруженој уз тело и благо искошеној, држи патеру, чији садржај излива на орла, представљеног уз његову десну ногу. У левој руци, подигнутој и савијеној у лакту, држи скиптар. Последња фигура је Дионис, младог и нежног, готово девојачког лика, карактеристичне фризура. У десној руци, чији је положај исти као и у случају претходне две

фигуре, држи кантарос, чији садржај излива на пантера, приказаног уз његову десну ногу. У левој руци држи тирс, представљен у форми скиптра. Дионис је наг, а преко левог рамена пребачена је кожа кошуће (*nebris*) или јарца(*aegis*).

Литература: Вулић: 1931, бр. 630; 1941 – 1948, 308, бр. 8; Düll 1977, 317, No. 89; Јовановић 2005, 519 – 520; Pilipović 2009, 59 – 68 (сл. на стр. 65); Пилиповић 2011, 160, кат. 26, VII. 26.

10. Вотивна икона Митри (Т. XXI, 1)

Бононија

II – III век

бели мермер

h = 25 cm, шир. = 24 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. А-40

Вотивна икона очувана у целости, са незнатним оштећењима. Горња ивица ове правоугаоне иконе је лучно завршена, што је уобичајено за вотиве Митри, јер овако засведен горњи део иконе алудира на пећину у којој је Митра рођен. Икона има узан, благо профилисан оквир.

У питању је композитни рељеф, код кога је иконографски приказ подељен у две суперпоноване зоне. У горњој зони представљена је сцена тауроктоније. Митра је представљен као младић, благог лика, са фригијском капом на глави, одевен у кратак припасани хитон, са хламидом преко рамена. Сцени присуствују дадофори, прилично схематизовано представљени. Изнад Митре, лево и десно, приказани су, крајње схематизовано, Луна и Сол.

У доњој зони приказане су још три сцене из Митриног живота: посвећење, ритуална гозба и апотеоза Митре и Сола. Ова последња сцена обogaћена је присуством Океана, који је приказан као зрео мушкарац који израња из таласа.

Постоје извесне диспропорције код приказаних фигура, као и прилично упрошћено представљање, али без обзира на то, ова икона представља не тако лош рад локалне радионице.

Литература: Ђ. Атанасова-Георгиева, Д. Митова-Джонова, *Антична пластика от видинския музей*, София 1985, 118 - 119.

11. Вотивна икона Митри (Т. XXI, 2)

Есен (откривена у месту Унио Алба)

II – III век

бели мермер

h = 29, шир. = 23 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. 465

Правоугаона плоча, засведеног – лучно обликованог горњег дела. Ради се о композитном рељефу. Иконографска схема раздељена је у две суперпоноване зоне. У горњој зони представљена је сцена тауроктоније. Митра, са карактеристичном фригијском капом на глави, одевен је у кратки припасани хитон, а преко рамена му лепрша дуга хламида. Лево и десно од Митре приказани су дадофори, јако вешто, са подробно разрађеним сваким детаљем. У сцени жртвовања бика присутни су још: пас, змија и гавран. Изнад Митре, лево и десно, приказани су Луна и Сол.

У доњој зони, као и код претходне иконе, представљенесу три сцене из Митриног живота: посвећење (иницијација), ритуална гозба – заједничка гозба Митре и Сола и апотеоза Митре и Сола.

Икона представља јако квалитетан рад неког атељеа у Горњој Мезији, односно Приобалној Дакији. У односу на претходну икону (кат. бр. 13), квалитет израде је на знатно вишем нивоу, па ова икона како у занатском тако и у уметничком смислу, представља много бољи рад у односу на претходну. Иконографски детаљи су много брижљивије и вештије изведени, а иконографско решење потсећа на иконе из Доње Мезије.

Литература: V. Naydenova, Mithraia Studies in Bulgaria, *Journal of Mithraia Studies*, I, n. 1, S. 99 – 101; В. Наиденова, *Митраизм Нижней Мизий и Тракий (I – III в.)*, Москва 1975, с. 13 – 14; Й. Атанасова-Георгиева, Д. Митова-Джонова, *Антична пластика от видинския музей*, София 1985, 120.

12. Вотивна икона Митри (Т. XXI, 3)

Рацијарија

II – III век

кречњак

h = 67 cm, шир. = 74 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. 452

Ово је само фрагмент композитне иконе изузетно великих димензија: очуван је део поља у коме је представљена сцена тауроктоније и доња зона, у којој су приказане четири сцене, са мноштвом јако брижљиво приказаних детаља.

Од сцене тауроктоније, очуван једоњи део фигуре Митре, као и већи део фигуре једног двојице дадофора. Такође, очуван је већи део тела бика (осим главе) на коме Митра клечи, испод кога је приказана змија.

У доњој зони иконе, као што смо већ рекли, представљене су четири сцене, са мноштвом детаља. Свака од сцена смештена је у једну од аркада колонаде. Прва сцена приказује митраисту (или свештеника, мистагога) у ставу молитве. Торзо фигуре је обнажен, а око бедара је пребачена издрапирана тканина. Мушкарац има карактеристичну источњачку фризуру – високу пунђу на врх главе. Остале три сцене су уобичајене сцене из Митриног живота: посвећење (иницијација) у мистерије – прилично оштећена представа, ритуална гозба и апотеоза Митре и Сола (ова сцена је такође оштећена). Највероватније је постојала и пета сцена, јер преостаје место тачно за још једну сцену (испод другог дадофора),

али, нажалост, десни део иконе, исто као и њен горњи део, недостаје.

Литература: Ch. Danov, *Germania*, XXI, 1937, S. 171, Fig. I; Lj. Zotović, *Les cultes orientaux sur le territoire de la Mésie Supérieure*, Leiden 1966, n. 3.; Ђ. Атанасова-Георгиева, Д. Митова-Джонова, *Антична пластика от видинския музей*, София 1985, 121.

II. 2. Вотивне аре (жртвеници) и вотивне плоче

1. Ара –жртвеник (олтар) Јупитеру Кохорталису (Т. XXII, 1)

Рготина

крај III века

локални пешчар („рготски камен“)

случајни налаз, око 1960. год. (или раније)

h = 60 cm, шир. = 39 cm, дебљ. = 42 cm

Народни музеј „Зајечар“ (лапидаријум), инв. бр. 13 (ст. бр. 330)

Фрагмент жртвеника од пешчара: сачуван је горњи, профилисани део. Жртвеник је, заједно са још једним (кат. 2) откривен случајно, највероватније 1956. год. (или неке од наредних година), приликом изградње пруге и железничке станице у Рготини, надамак Зајечара. Анка Лаловић, пензионисани музејски саветник у Народном музеју „Зајечар“, приликом мањих сондажних истраживања у Рготини 70 – их година XX века, сазнала је да је током изградње пруге и станице, уз ова два жртвеника откривено неколико гробова са прилозима (шрстење, наруквице, новац, керамика, бронзана статуета Венере и др.).

Натпис – посвета урезан је великим, неправилним, размакнутим словима (вис. слова износи 3, 5 – 4, 5 cm), у четири реда, односно пет редова, ако рачунамо посвету Јупитеру, која је уклесана на „капител“ олтара:

I(ovi) O(ptimo) I(ovi) M(aximo)

CO(ho)RTALI PAT(e)

RNO AVR(elius) CAT

ANDIO POSVI(t) ARA(m)

LIBI(es) EX **R**OTO FELIC(iter)

У натпису примећујемо две ствари: 1. уместо уобичајене скраћенице IOM, уклесано је IOIM и 2. уместо EX VOTO,

написано је EX BOTO. Такође, уклесано је CORTALI уместо COHORTALI. Коришћен је, дакле, вулгарни латински језик.

Између слова I и O , као и после слова M (у дедикацији IOIM), уклесан је по један лист бршљана. Символика бршљана, као биљке непосредно везане за Диониса у потпуности је јасна – непрестано обнављање, настајање кроз нестајање – бесмртност.

Превод натписа гласио би:

„Јупитеру најбољем Јупитеру највећем, војничком и очинском (богу), Аурелиус Катандио срећан подиже жртвеник“.

Овај, као и наредни жртвеник, посвећен је Јупитеру Кохорталису, божанству које је најприсутније на територији римских провинција Далмације и Дарданије. На досељенике пореклом из западно-илирских области провинције Далмације, где су сконцентрисани споменици посвећени Јупитеру Кохорталу¹¹⁵⁸, указивала би и имена дедиканата. Cognomen *Catandio* потврђен је само једним примером - у Салони – и илирског је порекла. У случају овог олтару из Рготине, порекло дедиканта требало би тражити у западно-илирским областима, на шта би указивала и дедикација *Paterno*.¹¹⁵⁹ У вези са овим/ податком, желели бисмо да укажемо на могућу везу између овог и следећег вотивног олтару са иконом на којој је приказана богиња Хеката (П. 1, 4; инв. бр. О/339), односно на могућност повезивања сва три споменика са присуством досељеника из западно-илирских области Далмације у Рготини (*Argentes* ?), значајном рударском центру, вероватно управо у вези са учешћем у експлоатацији руде.

Литература: Mirković 1966, 391, No. 10; Лаловић 1979, 99; Petrović, *IMS* III/2, 140, cat. 126.

¹¹⁵⁸ Мирковић 1966, 391 – 392.

¹¹⁵⁹ ; Petrović, *IMS* III/2, 141 (са наведеном литературом).

1. Ара – жртвеник (олтар) Јупитеру Кохорталису (Т. XXII, 2)

Рготина

крај III века

локални пешчар („рготски камен“)

случајни налаз, око 1960. год.(или раније)

h = 84 cm, шир. = 42 cm, дебљ. = 39 cm

Народни музеј „Зајечар“ (лапидаријум), инв. бр. 14 (ст. бр. 331)

Вотивни олтар од локалног пешчара, окрњених горњих углова, који је, заједно са претходним, откривен случајно, приликом изградње пруге и железничке станице у селу Рготина, у близини Зајечара. У жртвеник је, у 4 реда, уклесан натпис, вис. слова 5 – 6, 5 cm:

I(ovi) O(ptimo) M(aximo)

CO(ho)RTALI AVR(elius) IVSTINIA

NVS [pro se et suos] VOT(um)

LIB(ens) POS(uit)

Превод натписа би гласио: „Јупитеру најбољем и највећем, војничком (богу), Аурелиус Јустинианус (за себе и своје) подиже завет“.

Литература: Mirković 1966, 392, No. 11; Лаловић 1979, 100; Petrović, *IMS* III/2, 141, cat. 127.

2. Ара – жртвеник (олтар) Дијани (Т. XXIII, 1)

Равна (*Timacum Minus*)

II - III век

кречњак

ископан у Равни 1959. год.

h = 41 cm, шир. = 26 cm, дебљ. = 21 cm

Народни музеј у Нишу, инв. бр. 126

На горњем делу олтара постоји удубљење, промера око 10 см, које представља рецепијент за либације.

Натпис је урезан у 5 редова, рачунајући посвету Дијани на „капителу“ жртвеника, правилним словима, висине 2, 5 см. Натпис гласи:

DIANE (!) AVG(ustae)

T. AEL(ius) MVCIA

NVS ET TVLLIA

COI(ux)(!) EX VOT(o) P(osuerunt)

ET TEMP(lum) FEC(erunt)

Људи који су носили име на територији Горње Мезије, односно Приобалне Дакије, пореклом су Трачани. Култ богиње Дијане био је посебно негован међу рударима, јер су они у њој видели божанство блиско богињи *Terra Mater*. Дијанин храм, у коме се говори у овом натпису, откривен је у јужном делу војног логора, на ободу пута који води за *Naissus*.¹¹⁶⁰

Литература: Dušanić – Petrović 1963, 372, No. 3; Petrović, *IMS* III/2, 64, cat. 3.

3. Ара – жртвеник (олтар) Дијани (Т. XXIII, 2)

Равна (*Timacum Minus*)

II - III век

кречњак

¹¹⁶⁰ Petrović, *IMS* III/2, 64.

откривен у темељима остатака грађевине западно од утврђења,
1982. год.

h = 116 cm, шир. = 47 cm, дебљ. = 34 cm

лапидаријум у Равни, инв. бр. 432

На фронталној страни жртвеника, у 9 редова је уклесан натпис.
Слова су издужене форме, висине 5, 5 – 6 cm. Натпис гласи:

DIANAE |AVG(ustae)| M. AVRELIVS | QVADRATI | ANVS
TRIB(unus) | TEMPLVM | A SOLO EX | VOTO | RESTITVIT

(Дијани Аугусти, трибун Марко Аурелије Квадратијан сам
обнавља храм као завет)

Епитет *Augusta* уз Дијану није редак.

Дедикант, Марко Аурелије Квадратијан, највероватније је
био трибун кохорте *II Aurelia Dardanorum*: на основу његовог
гентилицја, можемо закључити да споменик није настао пре
средине II века.¹¹⁶¹

Литература: Petrović, *IMS* III/2, 64, cat. 4.

4. Ара – жртвеник (олтар) Марсу (Т. XXIV, 1)

Равна (*Timacum Minus*)

прва(е) деценија(е) III века*

сиви кречњак

откривен 1902. у темељима утврђења, нестао

h = 98 cm, шир. = 48 cm, дебљ. = 32 cm

¹¹⁶¹ Petrović, *IMS* III/2, 65.

Натпис је уклесан у осам редова, неправилним словима, веома неједначене висине - од 3, 5 до 7 cm. У 6. реду постоји лигатура AV.

MART(i) EQ(uitum) | PRO SALVTE DO | MINOR(um) NN[[N]]
SE | VERI ET ANTONINI | IMPP G. ATRIVS DECO | RAT(us)
TRIB(unus) COH(ortis) II AVREL(iae) | DARD(anorum) ANTONINI |
ANAE (milliariae) EQ(uitatae) L(ibens) P(osuit)

У свом оригиналном (првобитном) облику, овај споменик био је посвећен тројици владара - *domini n(ostri tres)*, Септимију Северу, Каракали и Гети. Након *damnatio memoriae* Гете, 212. године, треће N је уништено.¹¹⁶²

Mars equitum је војничко божанство, заштитник трупа, које је имало свој храм у Равни.

Cohors II Aurelia Dardanorum Antoniniana milliaria equitata: епитет *Antoniniana* обично се даје трупама за време Каракалине владавине.¹¹⁶³

*Првобитни натпис може се датовати у период од 208 – 211 године, а преклесани натпис у 212. годину или нешто касније.

Литература: Petrović, *IMS* III/2, 66 - 67, cat. 8 (са наведеном претходном литературом о овом споменику).

5. Вотивна плоча Марсу (Т. XXIV, 2)

Равна (*Timacum Minus*)

прва(е) деценија(е) III века*

бели мермер

¹¹⁶² Више о интервенцијама на овом споменику: Petrović, *IMS* III/2, 67.

¹¹⁶³ Исто (са наведеном литературом).

откривена у раванском утврђењу око 1940. Године

h = 59 cm, шир. = 52 cm дебљ. = 10 cm

Народни музеј у Нишу, инв. бр. 10

Вотивна плоча од белог мермера, оштећена са леве и десне стране (по ширини), тако да недостају слова у натпису. Слова су правилна, висине 4, 5 cm. Натпис гласи:

[MART](i) EQVITVM TE[implum] | [pro s]ALVT(e) DOMINO
[rum n(ostrorum duorum)] | [Seve]RI ET ANTONIN[i imp(eratorum
duorum)] | [---] ATRIVM DECO[rat(um) trib(unum)] | [coh(ortis)] II
AVR(eliae) DARD(anorum) AN[toni] | [nia]NAE (millariae)
EQ(uitatae) AE[---

Овај споменик је подигнут за здравље (*pro salute*) тројице владара: Септимија Севера, Каракале и Гете. Након *damnatio memoriae* Гете, 212. године, споменик је, као и претходни, преправљен.¹¹⁶⁴

*Првобитни натпис може се датовати у период од 208 – 211 године, а преклесани натпис у 212. годину или нешто касније.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 81, бр. 172; Петровић 1975, 140, бр. 36; Petrović, *IMS* III/2, 67 - 68, cat. 9.

¹¹⁶⁴ Више о овом споменику и интервенцијама на њему: Petrović, *IMS* III/2, 68.

II. 3. Инвентар светилишта

На територији Приобалне Дакије до сада је поуздано утврђено постојање само једног светилишта. Из тог разлога, све остале скулптуре за које би се могло претпоставити да су сачињавале инвентар светилишта, чије постојање није потврђено архитектонским остацима (као што је то случај са споменицима из Равне), обрадили смо као слободностојећу скулптуру, у оквиру наредног поглавља - III. 1. Скулптуре божанстава и хероја (култна скулптура). Такође, вотивне рељефе (иконе) које су могле бити инвентар (мобиљар) неког светилишта чији архитектонски остаци нису потврђени (нпр. У Равни), обрадили смо у оквиру поглавља II. 1. Вотивне иконе и рељефи.

Светилиште Јупитера Долихена у Брзој Паланци (*Egeta*)

На нашој територији поуздано је идентификовано само једно Долихеново светилиште. Откривено је у Брзој Паланци (римска *Egeta*)¹¹⁶⁵, важном војном логору на дунавском лимесу, који помињу и Марсиљи¹¹⁶⁶ и Kanitz.¹¹⁶⁷ У време Трајановог рата у Дакији, *Egeta* је вероватно била логор Прва критска кохорта (*Cohors I Cretum*), која је поменута на натписима откривеним у Долихеновом светилишту (бронзана *tabulla ansata*). У изградњи логора у Егети можда је учествовала и легија *VII Claudia*.¹¹⁶⁸ У касноантичком периоду, помиње три одреда у Егети¹¹⁶⁹, од којих би за нас био значајан део легије *XIII Gemina* (у вези са вотивном иконом Митри – в. поглавље, II. 1, кат. бр. 1). Прокопије не помиње Егету међу дунавским утврђењима која је Јустинијан обновио, али је археолошким истраживањима установљен хоризонт VI века. Можда је у позноцарско време утврђење променило име, нпр. у *Teodoropolis*, па га је Прокопије забележио под тим именом.¹¹⁷⁰

Још рекогносцирањима 1956. године, овде је установљено постојање не једног већ два кастела (Kanitz помиње чак три кастела, од кога је трећи већ био знатно оштећен у његово време, па му није могао утврдити димензије¹¹⁷¹), као и остаци цивилног насеља.¹¹⁷² Заштитна археолошка ископавања обављена су у мају 1962. Године, после једне поплаве.¹¹⁷³ Тим истраживањима откривени су остаци светилишта, овалног облика, димензија 3, 80 x 3, 50 m, оријентације С-Ј, са улазом на северној страни. Откопана је мала просторија зидана речним облацима и притесаним

¹¹⁶⁵ Вучковић-Тодоровић 1966, 173-182. О епиграфском материјалу из овог светилишта: Petrović 1997, п. 220, 70-71; Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 87 - 89.

¹¹⁶⁶ Marsilius, *Danubius II*, р. 23, Tab. VIII (податак преузет од Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 88, нап. 146).

¹¹⁶⁷ Kanitz, *Römische Studien in Serbien* 1892, 40 и д. (податак преузет од Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 88, нап. 147).

¹¹⁶⁸ Mirković 1968, 115, с опеком CIL III 12676, нап. 175; Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 88.

¹¹⁶⁹ Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 88.

¹¹⁷⁰ Mirković 1968, 116; Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 88.

¹¹⁷¹ Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 88 (в. и нап. 147).

¹¹⁷² Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 173.

¹¹⁷³ Исто (в. и нап. 3).

каменом, уз спорадичну појаву опека и тегула у зидовима. Унутрашњост просторије је била омалтерисана, а подница је била такође малтерна – супструкција од малтера и туцаника, изнад које је слој хидростатичног малтера. У централном делу ове просторије на поду је нађен већи камени блок, облика неправилног паралелоипеда, на чијој горњој страни су издубљена четири плића кружна отвора неједнаких пречника (пored овог каменог блока нађен је новац Гете). На северној страни просторије откопана је глава Јупитера Долихена од белог мермера, а у шуту је нађено још неколико фрагмената скулптура и две оштећене мермерне базе – постаменти, профилисане са три стране. Власник земљишта на коме се грађевина налази дао је археолозима информацију да су те базе првобитно стајале у средишњем делу просторије. Сви покретни објекти су, након завршених ископавања, пренети у Музеј Крајине у Неготину, а грађевина је затрпана.¹¹⁷⁴

Култни – вотивни репертоар од камена светилишта укључује: пет скулптура од белог мермера, једанаест фрагмената скулптура од којих је делимично реконструисана мања скулптура бика и део једне рељефне плоче – вотивне иконе (састоји се од три фрагмента). Од пет скулптура од белог мермера, три су стајале на постаментима, у виду сокла. Можда би две горепоменуте мермерне базе биле намењене овим скулптурама, при чему једна недостаје. Ако је та претпоставка тачна, као и податак да су те две базе првобитно стајале у централном делу просторије, онда то значи да је овим скулптурама било намењено место у средишту светилишта. Такође, можемо претпоставити да трећа мермерна база није постојала, а да су две од укупно три овакве скулптуре, једна са посветом на грчком и друга на латинском језику, стајале у средишњем делу просторије. Ове две скулптуре су, осим тога, скоро истоветне висине (скулптура са грчким натписом 70 cm а фигура са латинским натписом 68 cm /ово су висине фигура са постаментима/¹¹⁷⁵), а анализом оба натписа установљено је да би их требало датовати у исто време – крај II и почетак III века.¹¹⁷⁶ Скулптура са

¹¹⁷⁴ Исто, стр. 173.

¹¹⁷⁵ Исто, 174, 175.

¹¹⁷⁶ Исто.

грчким натписом, моделована у оријенталном маниру, приказује Јупитера Долихена како, размакнутих ногу, стоји на леђима бика, обучен у царско одело, огрнут дугим палудаментумом, са мачем о десном боку. У левој шапи држи сноп муња. Из натписа на соклу сазнајемо да је споменик подигао Кастор Квинтус господару Долихену.¹¹⁷⁷ Скулптура са латинским натписом, јако оштећена, такође приказује божанство на леђима бика (остала су само стопала, док цела фигура Долихена недостаје). Из натписа сазнајемо да је дедикант такође оријенталног порекла, из далеке Исаурије¹¹⁷⁸ у дубокој унутрашњости јужног дела М. Азије.¹¹⁷⁹ Напоследку, ту је и трећа, анепиграфска скулптура (без натписа на постаменту), откривена у два, доцније састављена дела. Као и скулптура са латинским натписом, и ова скулптура је јако оштећена. Приказује, као и претходне две, стојећу фигуру Јупитера Долихена на леђима бика (од целе фигуре божанства преостала су само стопала). Бик, представљен у покрету на десно, има јако висок врат, реп му је пребачен преко десног бедра, и веома подсећа на представу бика из Равне¹¹⁸⁰ (П. 3, 3).

Уз три наведене скулптуре на постаментима, у првопоменутих пет скулптура од белог мермера убраја се и скулпторална група, такође на постаменту, која приказује Јупитера Долихена на бику и Јуно Регину на кошути, као и глава Јупитера Долихена. У оквиру скулпторалне групе, између божанског пара приказана је богиња Викторија. Композиција, такође, обухвата и приказе два орла, једног на роговима бика и другог између Јунонине леве ноге и скиптра.¹¹⁸¹ Задњи део ове групе скулптура је необрађен, па можемо претпоставити да је било предвиђено да стоји у некој ниши у зиду светилишта. Напоследку, поменули смо малу мермерну главу, представљену, *en face*, која несумљиво представља Јупитера Долихена. Она је, без сумње, била део скулптуре, јер је, на делу где је

¹¹⁷⁷ Исто, 174.

¹¹⁷⁸ Исто, 175.

¹¹⁷⁹ Исаурија је била јако изолована област у М. Азији, на обронцима планине Таурус, која се у свом обалском делу граничила са Киликијом. Детаљнији подаци о Исаурији и њеном историјском развоју могу се пронаћи на сајту: <http://en.wikipedia.org/wiki/Isauria>.

¹¹⁸⁰ Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 175 (ауторка се позива на опис споменика из Равне код: Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик САН*, Београд 1941-1948, 93, бр. 201); У вези овог споменика, в. Петровић – Јовановић 1997, 61, кат. бр. 7.

¹¹⁸¹ Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 173.

одломљена, у висини врата, видљива представа одеће, највероватније хламиде-палудамента. Можемо предпоставити да је ова глава била део једне од поменутих скулптура на постаменту – или скулптуре са латинским натписом или оне без натписа, односно - да припада једној од недостајућих Долихенових фигура са једног од ова два споменика.

Уз ових пет мермерних скулптура, поменули смо и једну фрагментовану вотивну икону од белог мермера, као и више делова (11) других скулптура (или скулпторалне групе/а). На сачуваном делу вотивне иконе рељефно је представљена сцена тауроктоније, па је ван сваке сумње да је у питању посвета Митри. С тим у вези, морамо се запитати у ком контексту је вотив Митри присутан у Долихеновом светилишту. Одговор који нам се одмах намеће проистиче из онога што знамо о Митрином култу, односно његовој отворености према другим култовима и веровањима, о чему је раније већ било речи. Можемо, заправо, генерално говорити о верској толеранцији у ово време, која је, можда, у извесној мери проистекла и из великој броја додирних тачака између различитих оријенталних култова.

Осим налаза мермерних скулптура и вотивног рељефа (иконе), у светилишту Јупитера Долихена у Брзој Паланци било је и металних налаза: бронзана *tabulla ansata*, бронзани држач троугаоне плочице, два бронзана орла, бронзани жижак, гвоздени кључ-прстен и укупно тринаест примерака новца (12 бронзаних Гетиних новчића и један Елагабалов сребрни денар). О овим налазима било је речи у поглављу рада посвећеном култовима (в. *Јупитер Долихен*), а овом приликом се нећемо њима бавити.

Занимљива је, због натписа, бронзана *tabulla ansata*. Плочица је оивичена искуцаним тачкама, којима је изведен и натпис (вис. слова 1 – 1, 7 cm):

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) DOLI

CHENICHOR /CHENI би заправо требало да гласи CHENO, а CHOR је скраћено од cohors/

I CRETV(m)

На основу облика слова, натпис се може датовати у почетак III века.

Значај овог натписа лежи у томе што доказује да је Прва критска кохорта, која је посветила овај вотив Јупитеру Долихену, а за коју се, на основу ранијих налаза, зна да је учествовала у изградњи Трајановог моста и утврђења *Drobeta* (Турну – Северин), на почетку III века још била присутна на овом делу дунавског лимеса.¹¹⁸²

¹¹⁸² Вучковић-Тодоровић, *op. cit.*, 177 (са наведеном литературом у нап. 10).

1. Јупитер Долихен на бику (Т. XXV, 1)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 70 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр. 743

Фрагментована скулпторална група од белог мермера, која приказује Јупитера Долихена на бику. Фигуре, моделоване као дубоки рељеф, јако су оштећене: Јупитеру недостаје глава и подлактица десне руке, а бику леви део главе. Фигурална група представљена је на ниском паралелопипедном постаменту, на коме је у три реда урезан грчки натпис, вис. слова 1, 2 – 1, 6 cm:

ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ

ΚΑΣΤΩΡ ΚΩΙΝΤΟΥ ΚΥΡΙΩ ΔΟΛΙΧΗΝΩ

ΕΥΞΑΜΕΝΟΣ ΑΝΕΘΗΚΑ

Превод натписа гласио би: „Споменик је подигао Кастор Квинтус господару Долихену“.

На леђима бика приказан је Јупитер Долихен, чија је фигура окренута под скоро правим углом у односу на тело бика (које је дато у профилу, у односу на главу, приказану *en face*; тело бика је превише издужено, предимензионирано у односу на главу), тако да можемо замислити (будући да глава недостаје) како гледа право у посматрача. Фигура је у покрету, са благо искораченом десном ногом. Божанство је одевено у царску одећу (*lorica, paludamentum*), у левој, испруженој руци држи сноп муња, а десна рука је подигнута и у њој је највероватније држао лабрис. Између постамента и трбуха бика налази се подупирач, у виду ступца, на коме је у плитком рељефу представљен орао раширених крила.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 174, сл. 5 (на стр. 176); Zotović 1966¹, pl. VIII, 2; Срејовић, Цермановић 1987, 92, кат. бр. 37, сл. на стр. 93; Tomović 1993, 108, cat. 145, fig. 42. 1 ;Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампани), 89, br. 36.

2. Јупитер Долихен на бику (Т. Т. XXV, 2)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 68 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр. 742

У великој мери оштећена скулпторална група од белог мермера, која приказује Јупитера Долихена на бику. Фигура бика очувана је скоро у целини (недостаје њушка), док су од фигуре Јупитера Долихена преостала само стопала, окренута ка посматрачу. Фигуре су постављене на високи, паралелопипедни сокл, на коме је, у три реда, уклесан латински натпис, вис. слова 2, 3 – 2, 6 cm:

I(ovi) O(ptimo) M(aximo) D(olicheno) POMPEIVS

ISAVRICVS EX

VOTV POSVIT

Превод натписа гласио би: “ Јупитеру Најбољем Највећем Долихену Помпеј Исаурикус за завет подиже“.

На основу имена дедиканта, односно ознаке његове домовине, видимо да је он оријенталног порекла, из далеке Исауријеу дубокој унутрашњости јужног дела М. Азије.

Бик је приказан у покрету, на десно, са подигнутом предњом десном ногом. Цела тежина тела ослоњена је на подупирач кружног пресека (у виду стуба или стабла дрвета). Преко леђа и трбуха бик има колајну. Уместо левог рога рога уметнута је метална шипка, на којој се могу видети трагови олате од сребрног лима. На темену бика назире се остаци неког предмета, али је овај део статуе обијен,

па се не може рећи о чему се ради. Задња страна скулптуре је неравне површине.

Цела фигура бика урађена је тако да је истакнута снага ове животиње: тело је скраћено, врат је несразмерно широк а глава мала. С друге стране, сваки детаљ на телу брижљиво је исклесан, па фигура у целини представља много бољи рад од претходне.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 175, сл. 6 (на стр. 176); Zotović 1966¹, pl. IX, 1; Вучковић-Тодоровић 1969, 167; Срејовић, Цермановић 1987,98, кат. бр. 40, сл. на стр. 99; Tomović 1993, 107, cat. 141, fig 42. 3; Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи), 89, br. 37.

3. Јупитер Долихен на бику (Т. XXVI, 1)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 58 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр. 745

Фрагмент скулпторалне групе од белог мермера, која приказује Јупитера Долихена на бику. Скулптуре су прилично оштећене, посебно фигура божанства, од које су остала само стопала и једва видљиви делови одеће на глави бика, а фигури бика недостају рогови, предње ноге и доњи делови задњих ногу. Плинта на којој фигурална група стоји врло је грубо обрађена, као и подупирач, преломљен, о који се бик ослања трбухом.

Фигура бика приказана је у покрету, у десно, предња десна нога је подигнута, глава је окренута ка посматрачу. Тело бика је снажне мускулатуре, али скраћено. Глава је постављена на изразито високи врат и лепо је моделована, као и тело бика у целини. Као и претходна скулпторална група, са латинким натписом на бази, и ова

је знатно вештије моделована у односу на групу са грчким натписом, као и у односу на скулптуру из Равне¹¹⁸³.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 175, сл. 7 (на стр. 177); Вучковић-Тодоровић 1969, 167; Zotović 1966¹, pl. IX, 2; Срејовић, Цермановић 1987, 100, кат. бр. 41, сл. на стр. 101; Tomović 1993, 108, cat. 142, fig. 42. 4.

4. Јупитер Долихен и Јунона Долихена (Т. XXVI, 2)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 43 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр. 740

Оштећена скулпторална група од белог мермера, која приказује Јупитера Долихена и његову божанску паредру, Јунону Долихену. Иконографско решење усклађено је са канонизованим приказом овог божанског пара: Јупитер Долихен приказан је на бики, Јунона Долихена на кошути. Фигурална композиција обогаћена је приказом богиње Викторије између божанстава и два орла, од којих се један налази између рогова бика а други поред Јунонине леве ноге. Фигуре коште и бика додирују се њушкама. Скулптуре су, као и у случају претходних, постављене на паралелоипидни постамент

Јупитер је приказан у стојећем ставу, цела фигура ослања се на леву ногу, а десна нога је мало савијена у колену и мало повучена уназад. Бог носи царску одећу, преко рамена му је пребачен огртач – палудаментум, а о десном бедру виси мач. Лева рука је испружена и у њој држи сноп муња, а десна рука, којој недостаје подлактица,

¹¹⁸³Петровић – Јовановић 1997, 61, кат. бр. 7; в. такође кат. бр. 3 у поглављу III. 1. Скулптуре божанстава и хероја (култна скулптура) / III. 1. б. Скулптуре малих димензија/.

била је савијена у лакту и подигнута и у њој је највероватније био приказан лабрис. Глава божанства је сумарно моделована, коврцаве косе и краће браде. Јунона, којој недостаје глава и део леве руке (рамена), такође је представљена у стојећем ставу, са ослонцем тела на обе ноге. Одевена је високо припасани хитон и заогрнута химатионом. У десној, спуштеној руци, искошеној у односу на тело, држи патеру чији садржај излива на орла представљеног између рогова бика. У левој руци држи скиптар. Викторија, којој недостаје глава, крилима је повезана са скулптурама Јупитера и Јуноне. Фигура Викторије је сумарно моделована.

Литература: Вучковић-Годоровић (1964 – 1965) 1966, 173, сл. 4 (на стр. 175); Вучковић-Годоровић 1969, 167; Zotović 1966¹, pl. VIII, 1; Срејовић, Цермановић 1987, 94, кат. бр. 38, сл. на стр. 95; Tomović 1993, 108, cat. 144, fig. 43. 6.

5. Глава Јупитера Долихена (Т. XXVII)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 15 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр. 748

Глава Јупитера Долихена, највероватније део скулпторалне групе која је приказивала Јупитера Долихена на бику (као и кат. бр. 1 – 3). Доњи део овог фрагмента је, у висини врата, неправилно одломљен од остатка скулптуре, тако да се назире остаци одеће. Јупитер Долихен приказан је као зрео мушкарац, округлог лица уоквиреног коврцавом косом, спојеном са коврцавом брадом, са којом се спајају бркови. Чело је ниско, прекривено коврцама, очи су издужене, са наглашеним капцима, нос је кратак, уста су мала и пуна. На глави је конусна капа.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 175 - 176, сл. 8 (на стр. 177); Вучковић-Тодоровић 1969, 167; Zotović 1966¹, pl. X/1; Срејовић, Цермановић 1987, 96, кат. бр. 39, сл. на стр. 97; Tomović 1993, 107, kat. 140, fig. 20. 3.

6. Делови скулптуре бика (Т. XXVIII)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 20 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр.

Од преосталих фрагмената мермерних скулптура, уз фрагменте руку (шаке), део ноге, фрагмент муње и др., од неколико фрагмената је састављен део скулптуре бика. Највероватније да се ради о још једној скулпторалној групи која приказује Јупитера Долихена на бикку.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 176, сл. 10 (на стр. 178); Tomović 1993, 108, cat. 146, fig. 44. 3.

7. Шака (Т. XXIX, 1)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

Музеј Крајине Неготин, инв. бр.

Шака десне руке (мушке), са отвором – лежиштем за неки ваљкасти предмет – највероватније бакљу.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 176, сл. 10 (на стр. 178); Tomović 1993, 122, cat. 224, fig. 51. 4.

8. Шака(е) (Т. XXIX, 2)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

Музеј Крајине Неготин, инв. бр.

Ово су заправо две шаке (женске), које заједно држе неки предмет – палицу или бакљу (шаке су склопљене око бакље).

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 176, сл. 10 (на стр. 178).

9. Вотив Митри (Т. XXX)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер

h = 28 cm, шир. д. дела = 18 cm, шир. г. дела = 8cm, дебљ. = 2, 5 cm

Музеј Крајине Неготин, инв. бр.

Оштећена рељефна плоча – завет Митри, састављена из три фрагмента. Икона је преломљена скоро по дијагонали, тако да недостајелеви угао и део средишњег приказа. На основу сачуваног дела, јасно је да се ради о сцени тауроктоније, односно – у питању је *ex voto* Митри.

У горњем десном углу иконе приказано је попсје Луне (глава је представљена *en face*). Испод попрсја Луне представљен је дадофор са подигнутом бакљом у левој руци – *Cautes*, одевен у фригијско одело и са фригијском капом на глави, а испред њега је представљен пас, у скоку, који кидише на бика. Видљиви су и делови бика: задње ноге и део тела. Очуван је и део руке Митре,

који забада нож у врат бика. Испод стомака бика, уз његову задњу леву ногу, представљена је змија.

У уводном делу, у коме смо писали о светилишту Јупитера Долихена у Брзој Паланци (*Egeta*), као куриозитет смо поменули присуство вотива Митри у светилишту посвећеном другом божанству, у овом случају – Јупитеру Долихену. Том приликом, рекли смо да би овај феномен могли објаснити Можемо, заправо, говорити о верској толеранцији, која је, можда, у извесној мери проистекла из великој броја додирних тачака између различитих оријенталних култова.

Литература: Вучковић-Тодоровић (1964 – 1965) 1966, 176, сл. 9 (на стр. 178);

III. Скулптура слободна у простору

У оквиру ове групе споменика, направили смо следећу поделу:

III. 1. Скулптуре божанстава и хероја (култна скулптура):

Обухвата скулптуре у пуној и натприродној величини, скулптуре димензија нешто мањих од скулптура у пуној величини, као и статуете

III. 2. Царски портрети и монументалне скулптуре царева

III. 3. Приватни портрети

III. 4. Скулпторалне групе - жанр сцене (царски лов)

III. 1. Скулптуре божанстава и хероја

1. Глава Јупитера (Т. XXXI, 1)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

сектор источно од великог храма, ископавања 1986. године

h = 47 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/966

Глава од белог мермера, део колосалне статуе врховног бога, представљеног као зрели мушкарац. Оштећен је део десног ока, нос и део усана. Мушкарац има бркове и браду. Очи су дубоко усађене, са наглашеним луцима обрва. Коса, подељена по средини, повезана траком, у таласастим увојцима пада на затыљак и испод уха се надовезује на браду и бркове. На потиљку и темену коса је сумарно моделована.

Основна, сведена форма главе је кубус, али је лице изразито асиметрично, посебно у пределу образа и чела. На тај начин постигнут контраст између основне форме и детаља, даје лицу истовремено строгост и благост, мирноћу и изражајност.

У непосредној близини главе Јупитера, пронађена је шака десне руке која држи орла раширених крила, која би могла припадати истој колосалној скулптури Јупитера, са орлом у шасти десне руке. У прилог томе ишле би колосалне димензије руке, које би одговарале димензијама главе, као и чињеница да су и глава и рука начињене од мермера истог квалитета и боје (ради се о белом крупнозрном мермеру, који је, највероватније, пореклом из Грчке или из Мале Азије).

Представе стојеће фигуре Зевса са орлом у руци насталесу у грчкој скулптури средином V века пре н. ере. До наших дана остало је сачувано неколико статуа и статуета које приказују Зевса (Јупитера) са орлом у руци. Међу њима, међутим, не налазимо паралелу за Јупитера из Ромулијане. Овој скулптури би најсличнији био Зевс из Миласе у Карији (данашњи град Милас у Турској), с почетка IV века пре н. ере, који је био представљен на престолу, са орлом у десној и скиптром у левој руци.¹¹⁸⁴ Исто као и лице Јупитера из Гамзиграда, и лице Зевса из Миласе зрачи благошћу и добротом. Такав племенит и благ лик Зевса, који наликује лику Асклепија, највероватније је настао под утицајем мистичних идеја, донетих из Мале Азије.¹¹⁸⁵ Претпоставка да је управо лик Зевса из Миласе послужио као узор уметнику који је извајао гамзиградског Јупитера чини се сасвим вероватном, посебно ако се узме у обзир верска политика тетрархијских владара, утемељена на сотеролошким религијским схватањима тога времена.

Литература: Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 1987, 118–119; Срејовић, Felix Romuliana, Галеријев идеолошки тестамент, *Римски царски градови и палате у Србији* (Felix Romuliana. The Ideological Testament of Emperor Galerius, *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*), 1993, 39, No. 51; Sreјović and Vasić, 1994, 153, fig. 98; The Age of Tetrarchs, 309, fig. 8; Живић 2003, 36, сл. 17, 79, кат. бр. 12; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 82 – 83, кат. 3, Т. XXI, 1; Живић 2010, 113, 114, сл. 69.

2. Шака са орлом (Т. XXXI, 2)

Ромулијана

око 310. године

¹¹⁸⁴ Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, Римска скулптура у Србији, Београд 1987, 118.

¹¹⁸⁵ Исто – аутори се позивају на: Ch. Picard, *Manuel d'archéologie grecque*. La sculpture II, Paris 1939, 363.

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1987. године

h = 26 cm; шир. = 23 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1117

Фрагментована шака десне руке која држи орла – јасно се виде остаци представе орла - канџе и почетак полураширених крила. Највероватније је припадала колосалној статуи која је приказивала Јупитера (в. кат. бр. 1), што би се могло закључити како по димензијама шаке тако и на основу врсте мермера од кога је израђена.

Литература: Литература: Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 1987, 118 (овде је само поменута шака са орлом, у опису главе Јупитера из Ромулијане); Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 96, кат. 23, Т. XXI, 2.

3. Глава Херкула (Т. XXXII, 1)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1978. године

h = 30 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/554

Херкул је приказан као зрео мушкарац, коврцаве косе, браде и бркова. Глава је благо нагнута ка левом рамену, лице је асиметрично, чиме је начињено одступање у односу на класичан манир приказивања Херкула, а површине чела и образа су неравне; очи су дубоко усађене, са истакнутим луцима обрва; на

челу и око усана, веома малих, представљене су дубоке боре; нос је прав и дуг, а уста, иако релативно мала, пуна су и чувна. Ситнија оштећења постоје изнад десног ока, на носу, десном образу и на врату. Глава је део статуе израђене у природној величини, која је приказивала наог хероја у стојећем ставу. Судећи по положају главе, која је благо нагнута на леву страну, највероватније да је Херкул био приказан у тренуцима одмора, ослоњен левом руком на постамент прекривен лављом кожом (можда је откривени постамент са остацима стопала и стеном преко које је пребачена лавља кожа— кат. бр. 4 — део исте скулптуре) или на своју батину. Такође је могуће, како на основу пропорционалног односа тако и на основу квалитета и боје употребљеног мермера, да је шака десне руке са јабукама (кат. бр. 5) такође припадала овој скулптури.

Можда је као узор за ову статуу послужила копија скулптуре Херкула коју је Лисип израдио за Сикион, односно чувена статуа *Херкул (Херакле) Фарнезе*, која се чува у Археолошком музеју у Напуљу.¹¹⁸⁶ Гамзиградској глави Херкула слична је и глава Херкула из Метрополитен музеја, која такође копира тип Херакла Фарнезе¹¹⁸⁷. Глава Херкула из Сучидаве, иако веома фрагментована, по начину моделовања браде, усана и бора на челу и око усана, скоро је идентична Херкулу из Ромулијане.¹¹⁸⁸

На основу начина моделовања, којим је дочарано сво богатство унутрашњег живота, гамзиградског Херкула би без икакве сумње требало везати за узор из раздобља класичне грчке уметности, односно оне из IV stoleћа пре нове ере. У римској скулптури, тако моделовани портрети настају око 300. године.

¹¹⁸⁶ В. Стр. 15, сл. 13.

¹¹⁸⁷ G. Lippold, *Die griechische Plastik*, München 1950, T. 101/1.

¹¹⁸⁸ G. Bordenache, *Sculture greche et romane I*, Bucarest 1969, No. 126.

Литература: Д. Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград* 1983, 77, 78, кат. 5; Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 1987, 120 – 121; Tomović 1993, 102, cat. 122, fig. 20, 1 – 2; Sreјović and Vasić, 1994, 152, fig. 99; *The Age of Tetrarchs*, 310, fig. 9; Живић 2003, 36, сл. 18, 79, кат. бр. 13; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 84 - 85, кат. 4, Т.ХХII, 1; Живић 2010, 116, сл. 72.

4. Део скулптуре Херкула (Т. ХХХII, 2)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

северозападни тракт палате, ископавања 1977. године

h = 70 cm, дим. постоља 64 x 40, 5 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/520

Скулптура је била начињена од ситнозрног белог мермераврхунског квалитета, који највероватније потиче из Пантеличког горја у Грчкој. На постаменту (плинти) су видљиви остаци стопала стојеће фигуре изузетно фино моделованих (што је неоспоран доказ да је у питању врхунски уметнички рад), као и делови стене (постављене лево од фигуре) преко које је пребачена лавља кожа. Стена је јако великих димензија и заузима скоро половину постамента. Управо приказ стене преко које је пребачена лавља кожа указује на то да је ова скулптура приказивала наог Херкула, ослоњеног на стену. Положај стопала указује на положај тела који би одговарао скулптури којој припада глава Херкула (кат. бр. 3), а и димензије ова два фрагмента скулптуре су такве да би, у пропорционалном односу, могли припадати једној скулптури. Говорећи о глави Херкула (кат. бр. 3), нагласили смо да би положај главе, која је благо нагнута на леву страну, указивао на то да је Херкул био приказан у тренуцима одмора, ослоњен левом руком на постамент

прекривен лављом кожом (или на своју батину; у овом случају – у питању је прва варијанта). Напоследку, оба фрагмента скулптуре Херкула – глава и постамент са стопалима и стеном – израђена су од мермера истог квалитета и боје.

Литература: Д. Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград* 1983, 77, 78, кат. 10; Томовић 1993, 104, сат. 129, fig. 53. 3; Живић, 2003, 36, сл. 17, 79, кат. бр. 14; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 85, кат. 5, Т. XXII, 2; Живић 2010, 125, сл. 84 а.

5. Шака са јабукама – део скулптуре Херкула?

(Т. XXXII, 3)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1977. године

дуж. =11 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/495

Фрагментована шака десне руке, у којој је представљено пет јабука, највероватније је била део статуе која је приказивала Херкула са јабукама Хесперида, односно – илустровала је један од његових херојских подвига. По умешности моделовања, али и по димензијама, квалитету и боји мермера од кога је израђена (односно – врсти мермера), одговарала би глави Херкула и делу скулптуре Херкула (кат. бр. 3 и 4).

Литература: Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград* 1983, 77, 78, кат. 22; Живић, 2003, 81, кат. бр. 23; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету

Универзитета у Београду), 95, кат. 20, Т. XXII, 3; Живић 2010, 125, сл. 84 б.

6. Асклепије (Т. XXXIII)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

северозападни тракт палате, ископавања 1974. године

h = 70 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/453

Скулптура, којој недостају глава, десна рука и оба стопала, приказује мушкарца у стојећем ставу, огрнутог широким огртачем, химатионом, чији набори следе покрет десне ноге и леве руке. Цела површина тканине од које је начињен огртач је богато драпирана: део огртача, пресавијен испод груди и густо набран, украшен је кићанком; део огртача на левој страни фигуре је још богатије набран, што је изведено замршеним сплетом вертикалних, косих, лучних и таласастих линија. Леђна страна је много сумарније моделована, што указује на то да је скулптура била смештена у некој од ниша у одајама палате. Положај тела (тежина тела пребачена на леву ногу, десна нога је савијена у колену и благо повучена уназад) и начин на који је моделована драперија (један крај огртача покрива лево раме а други обавија доњи део тела), упућују на то да је као узор за ову скулптуру послужио модел Асклепија из позног V или IV века пре н. ере, који је можда настао по узору на чувену Леохареву скулптуру Зевса из IV века пре нове ере, чији изглед можемо реконструисати захваљујући томе што су њене реплике биле јако омиљене како у познохеленистичком периоду тако и у римско доба. Једна од најпознатијих и највернијих копија Леохареве скулптуре је теракота из раздобља IV века пре нове ере,

откривена у Напуљу.¹¹⁸⁹ Веома сличне гамзиградској скулптури Асклепија, по начину моделовања огртача завршеног кићанком, јесу њене римске реплике из Париза, Касела и Каљарија.¹¹⁹⁰ По положају тела, међутим, сличније су јој статуе из Апамеје, Баткуна и Беча.¹¹⁹¹ Гледано у целости, статуи Асклепија из Ромулијане најсличнија је статуа из Стибере, пронађена у непосредној близини дедикације Асклепију, натписа датованог у 208. годину.¹¹⁹²

Литература: Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград* 1983, 78, кат. 6; Срејовић, Цермановић-Кузмановић, 1987, 122 – 123; Sreјović and Vasić, 1994, 154, fig. 100; *The Age of Tetrarchs*, 310, fig. 10; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 85 – 86, кат. 6, Т. XXIII; Живић 2010, 116, сл. 73.

7. Атена или Муза? (Т. XXXIV, 4)

Ромулијана

крај III, поч. IV века

бели мермер

ископавања 1963. године

h = 43 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/451

Фрагмент женске драпиране скулптуре, у хитону који слободно пада у вертикалним наборима и преко кога је пребачен огртач. Набори су веома грубо и тврдо моделовани и нису ни налик на фино моделоване драперије осталих драпираних скулптура Ромулијане. Уз статуу под кат. бр. 9, ова скулптура

¹¹⁸⁹Kenner 1961 – 1963, стр. 27.

¹¹⁹⁰S. Reinach, *Repertoire de la statuaire grecque et romaine*, Paris 1930, T. V/1, 16: 1, 7, 8; 17: 3, 6, 8; 18: 3.

¹¹⁹¹D. Tsontchev, *La sanctuaire thrace près du village de Batkoun*, Sofia 1941, T. XXVIII, 12, 13; H.

Kenner, op. cit., Abb. 13, No. 6

¹¹⁹²V. Sokolovska, *Antička skulptura vo SR Makedonija*, Skopje 1988, N° 182, 70/3.

представља најједноставнији рад међу гамзиградским скулптурама. Фигура је потпуно статична, без и најмање назнаке положаја тела и покрета. Тај утисак статичности скулптура дугује строгом моделовању, јер су набори хитона, изведени грубим и дубоким потезима длета и сврдла, готово геометријски распоређени. Са скоро истом геометријском прецизношћу изведени су и набори огртача. Таква геометријска строгост у раду у супротности је са свим осталим производима скулпторских радионица у Горњој Мезији.¹¹⁹³

За ову статуу, као и за оне под кат. бројем 9 и 12, аналогије би требало тражити у скулптурама раног Класичног периода грчке уметности, који карактерише тзв. “строги” стил, односно у скулптурама типа “Богиня у пеплосу”, које приказују богињу Атену или Музе. То је модел који се у римској скулптури без сумње развио из хеленистичке скулптуре са веома израженим контрастима између светлости и сенке.¹¹⁹⁴

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 86 – 87, кат. 7, Т. XXVI, 4.

8. Атена (XXXV а, б)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

северозападни тракт палате, ископавања 1974. године

h = 30 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/452

Фрагментована женска фигура, обучена у дуги хитон, преко кога је краћи химатион. Положај тела је вешто назначен

¹¹⁹³Tomović1992, 85.

¹¹⁹⁴Ibid.

различно драпираним појединим деловима хитона и химатиона, односно густином и дубином набора. Набори на химатиону прате положај ногу: гушћи и дубљи набори антиципирају ослонац тела на левој нози, односно – ређи и плићи набори дочаравају благи искорак десне ноге. За разлику од начина моделовања набора на предњој страни скулптуре, посебно на хитону, којим је створен утисак тананости, мекоће и прозрачности тканине, задња страна делује схематизовано: набори хитона приказани су као вертикалне канелуре, лишене живости, а на химатиону су изведени као широке бразде, без икаквог умекшавања потеза длета.

Заједно са претходном и статуом под кат. бр. 10, као и једном мермерном скулптуром са Медијане (Хигија, Народни музеј Ниш, инв. бр. 999¹¹⁹⁵), ова скулптура свакако спада у најбрижљивије моделоване скулптуре овог типа и одговара највишим стандардима римске скулптуре, рађене по узорима из Класичног периода грчке уметности пренетим у римску скулптуру преко хеленистичких реплика.¹¹⁹⁶ То се нарочито огледа у живо моделованим наборима одеће, који стварају игру светлости и сенке, карактеристичну за хеленистичку скулптуру.

Већи део скулптуре недостаје, што отежава поуздано дефинисање представљеног божанства. Упркос томе, најближе аналогије нас упућују на претпоставку да је овај тип драпиране скулптуре могао настати по узорима на скулптуре Атене или Муза из IV века пре н. ере. Најрепрезентативнији примери међу предлошцима за ову скулптуру су музе представљене на бази Праксителових статуа у Мантинеји и тзв. Артемизија са Маузолеја у Халикарнасу. Сличности у моделовању набора драперије присутне су и на скулптури Атене из Ескуса (рим. *Oescus*, данас Гиген у Бугарској), насталој по узору на једну

¹¹⁹⁵Tomović, op. cit., 97, fig. 28. 5, 6.

¹¹⁹⁶Ibidem, 85.

скулптуру из хеленистичког доба.¹¹⁹⁷ Знајући да јетоком II века Ескус бионајвећи уметнички центар на доњедунавском мезијском лимесу, у коме је највероватније радило више клесарских радионица, чији је рад обновљен крајем III/почетком IV века (када су овде израђени портрети цара Диоклецијана), а и значајан увозник висококвалитетних производа, првенствено из Грчке¹¹⁹⁸, мислимо да је ова гамзиградска скулптура настала управо у некој од тих радионица.

Литература: Д. Срејовић, *Скулптуре*, у: Гамзиград, касноантички царски дворца, Београд 1983, 79, кат. 15; Срејовић, Цермановић 1987, 130, кат. 56; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 87 – 88, кат. 8, Т. XXIV. а, б.

9. Атена (Т. XXXIV, 1)

Ромулијана

крај III, поч. IV века

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1978. године

h = 47 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/552

Женска фигура којој недостаје горњи део тела, изнад груди, одевена у двоструко опасан пеплос. Ово је несумњиво провинцијални рад, веома једноставан и схематизован, готово “наиван” у приступу, без сумњенајневештије и најсумарније изведена скулптура Ромулијане. То се најбоље огледа у паралелним вертикалним наборима, који се без икаквих прелаза пружају испод и изнад појаса. Набори су изведени дубоким,

¹¹⁹⁷ Срејовић, Цермановић 1987, 130 (са наведеном литературом за побројане примере).

¹¹⁹⁸ У вези са овим, в. стр. 256 и даље овог рада.

грубим потезима, па више наликују на дубоке урезе. Слично као код статуе под кат. бр. 7, није назначен положај као ни покрет тела, што целу фигуру чини потпуно статичном. Крајње уздржано моделовање и скоро графички представљени набори на пеплосу указивали би на грчке узор из V века пре нове ере, односно на тзв. “строги” стил у грчкој скулптури, првенствено на представе Атене у пеплосу.¹¹⁹⁹

На почетку поменут невешт и крајње сведен приступ, карактеристичан за неку локалну радионицу, одваја ову скулптуру од осталих пронађених у Ромулијани, будући да су оне настале у бар два велика центра за израду скулптура, највероватније у царским радионицама. Стилске карактеристике указивале би на то да је скулптура настала крајем III или почетком IV века.

Литература: Д. Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград, касноантички царски дворца*, Београд 1983, 78, кат. 11; Срејовић, Цермановић 1987, 128 – 129, кат. 55; Tomović 1993, 84, kat. 58, fig. 26.1; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 88 – 89, кат. 9, Т. XXVI, 1.

10. Атена (Т. XXXIV, 2)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

h = 28 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/719

Фрагментована женска фигура обучена у дуги хитон са густим вертикалним наборима, изведеним уским и неуобичајено дубоким потезима сврдла. Преко хитона је пребачен краћи

¹¹⁹⁹G. Lippold, op. cit., Т. 47/1, 2.

химатион, са широким паралелним наборима којима није назначен покрет ногу. Када, међутим, погледамо фигуру у целисти, а првенствено ако обратимо пажњу на наборе хитона, видимо да тежина скулптуре почива на левој нози, док је десна нога благо савијена у колену и повучена уназад. Сличан положај тела има и скулптура под кат.бр. 8, у чему је садржана целокупна њихова сличност. Начин моделовања набора хитона и химатиона сличан је као код скулптура Муза извајаних на постаменту за Праксителову статуу у Мантинеји или код неких других познатих грчких скулптура из IV века пре нове ере, као нпр. статуе из Маузолеја у Халикарнасу. Сличност у моделовању одеће постоји и са статуом Атене из Гигена (*Oescus*) у Бугарској, за коју се претпоставља да је настала по хеленистичком моделу из II столећа пре нове ере.¹²⁰⁰

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 89, кат. 10, Т. XXVI, 2.

11. Атена (Т. XXXIV, 3)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1981. године

h = 47 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/827

Фрагмент драпиране женске скулптуре, на правоугаоном постаменту. На постолу нема трагова никакве дедикације. Фигура је обучена у дуги пеплос (очуван је само доњи део, са

¹²⁰⁰В. М. Томовић, *op. cit.*, нап. 320 – 322.

постаментом), са не претерано густим и скоро паралелним вертикалним наборима. Набори одеће, не превише строги, изведени су дубоким потезима длета и сврдла. Начин представљања одеће чини извешан прелаз из тзв. “строгог” стила у грчкој скулптури V века пре нове ере, карактеристичног првенствено за приказивање Атене у пеплосу, у мекши стил, карактеристичан за грчку скулптуру IV столећа пре нове ере.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 90, кат. 11, Т. XXVI, 3.

12. Атена (Т. XXXVI, 2)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

јужна кула западне капије млађе фортификације (кула 19), ископавања 1992. године

h = 48 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр.Г/1545

Фрагментована мермерна статуа богиње Атене: недостаје глава, лева рука испод рамена, шака десне руке и стопала. Израђена је од ситнозрног белог мермера врхунског квалитета, највероватније пантеличког. Атена је представљена у богато драпираном опасаном пеплосу, пребаченом преко левог рамена. Горњи део скулптуре је изузетно занимљив, односно – горњи део пеплоса је преклопљен и обавијен на споља, тако да крајеви драперије долазе испод врата. Тај детаљ је јединствен у скулптури Горње Мезије.¹²⁰¹ Преко пеплоса је пребачен огртач, који богиња придржава левом руком.

¹²⁰¹В. М. Tomović, op. cit., стр. 84.

Ова скулптура је, првенствено по раскошно драпираном пеплосу, слична неколицини других које такође приказују Атену или неку од Муза, а најсличнија јој је, по начину формирања пеплоса, скулптура под. кат. бр. 13. Те скулптуре су блиске не само хронолошки, већ су свакако производ исте радионице. Набори пеплоса, веома разнолики, изведени су дубоким потезима сврдла и длета. Начин моделовања указује на то да је ова, као и њој сличне гамзиградске скулптуре, настала по узору на драпиране женске статуе, највероватније Атене, из периода V столећа пре нове ере.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 90 – 91, кат. 12, Т. XXV, 2.

13. Атена (Т. XXXVI, 1)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

ископавања 1969. године

h = 20 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр.Г/716

Фрагментована драпирана женска скулптура – биста без главе и руку, израђена је од белог ситнозрног мермера, највероватније пантеличког. Веома је слична претходној скулптури, знатно боље очуваној. Горњи део пеплоса моделован је на готово истоветан начин и тај детаљ, уз начин приказивања набора, као и квалитет мермера, указивао би на исти узор – највероватније приказ Атене из V века пре нове ере, као и на то да су ове две скулптуре, уз још неколицину других, потекле из исте радионице. Квалитет рада и материјала

упућивао би на неку од царских радионица (можда радионицу у Солуну).

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 91, кат. 13, Т. XXV, 1.

14. Младићки торзо – Дионис или Аполон (?)

(Т. XXXVII, 1)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1978. године

h = 40 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/517

Торзо наог младића у природној величини, очуван од струка до колена. Лева нога је приказана у покрету, благо савијена у колену, док је десна, на којој почива тежиште тела, била ослоњена на подупирач. Можда је подупирач ове скулптуре стубић под кат. бр. 23, стабло обавијено бршљаном.

Д. Срејовић је претпоставио да се младић левом руком ослањао о неки подупирач (већ смо поменули кат. бр. 23 као могући ослонац ове скулптуре), док је дена рука била подигнута. То је став карактеристичан за статуе Аполона настале око 450. године пре н. ере, док је, са више гипкости и мекоће, примењиван и у IV веку пре н. ере. На основу тога, Срејовић је претпоставио да је наги младић приказивао Аполона.¹²⁰²

¹²⁰²Д. Срејовић, *Скулптуре*, у: Гамзиград, касноантички царски дворцац, Београд 1983, 78, кат. 7 (са наведеном литературом).

Литература: Д. Срејовић, *Скулптуре*, у: Гамзиград, касноантички царски дворац, Београд 1983, 78, кат. 7 (сл. на стр. 82); Срејовић, Цермановић 1987, 126 – 127, кат. 54; Живић 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 91 – 92, кат. 14, Т. XXVIII, 1.

15. Младићки торзо –Аполон (или Дионис?)

(Т. XXXVIII, 1)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1977. године

h = 60 cm (само торзо; 72 cm – са преосталим, оштећеним - аморфним делом)

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/553

Торзо скулптуре - очуван је од струка до колена - која приказује младића у природној величини. Положај скулптуре може се установити на основу мускулатуре: тело се ослања на десну ногу, док је лева благо савијена у колену и највероватније је била приказана у благом искораку (положај *contra posto*). Младић је највероватније држао подигнуту десну руку, док је лева била ослоњена на неки подупирач. То је у овом случају дрво палме, будући да стубић под кат. бр. 22 у потпуности одговара овој скулптури, односно савршено се уклапа у њу као ослонац. Управо дрво палме као ослонац наводи нас на претпоставку да се ради о Аполону. Наиме, палма је у директној вези са Аполоном (исто као и са његовом сестром близнакињом) и једна је од биљака њему

посвећених.¹²⁰³ Аполон је, опет, повезан са Дионисом у делфијском миту (између осталог, Дионис је током зимских месеци замењивао Аполона у пророчишту, дајући пророчанства). Тако би, посредством Аполона као овде приказаног божанства, поново био присутан Дионис као Галеријев божански узор.

Ако би, у вези ове скулптуре, узели у разматрање неко друго грчко “младачко” божанство из раздобља средине V столећа пре нове ере, радо копирано у римско време, определили би се за Диониса. Било би, наиме, сасвим логично очекивати да, ускладу са идеолошко – политичком концепцијом Галеријеве палате у Гамзиграду, са јаким култним предлошком утемељеним на поштовању бога Диониса, у њеном скулпторалном репертоару имамо бар једну скулптуру овог божанства.

Професор Срејовић је претпоставио да би овај торзо могао бити део некескулптуре Херкула, која је за узор имала статуу овог хероја коју је Скопас израдио за Сикион.¹²⁰⁴

У поставци Народног музеја у Зајечару, уз овај торзо поставили смо стубић – подупирач, који се у потпуности уклапа уз овај фрагмент, а о који се скулптура ослања десном ногом (поменути кат. бр. 22 у овом одељку).

Литература: Д. Срејовић, *Скулптуре*, у: Гамзиград, касноантички царски дворца, Београд 1983, 78, кат. 9 (сл. на стр 83); Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 92 – 92, кат. 15, Т. XXVII, 1.

¹²⁰³ Види пиластар са Викторијом, поглавље IV (Декоративна архитектонска пластика. Архитектонски украс резиденцијалних здања и светилишта): IV. 2, 4

¹²⁰⁴ Д. Срејовић, *Скулптуре*, у: Гамзиград, касноантички царски дворца, Београд 1983, стр. 78 (са наведеном литературом о овој Скопасовој статуи).

16. Младићки торзо - Сатир? (Т. XXXVII, 2)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

сектор западне капије, ископавања 1963. године

h = 22 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/412

Торзо који приказује наог младића очуван је од струка до бутине. Младић је приказан у стојећем ставу, са тежиштем тела пренесеним на десну ногу, док је лева незнатно повучена уназад. Највероватније да се младић десном подлактицом ослањао на стуб или дрво. Као узор за ову статуу могла је послужити Праксителова скулптура *Сатир који се одмара*, настала око 350. године пре н. ере, чије су реплике биле веома омиљене у доба Царства. Такође, на основу положаја тела, ова статуа би могла бити и представа Диониса – Бахуса. Као узор јој је могла послужити реплика Праксителове скулптуре Ероса из Париона, која се чува у The Fitzwilliam Museum (Фицвилијам музеју) у Кембриџу.¹²⁰⁵ Без обзира на то које божанство приказује, ова скулптура је, без сумње, настала по узору на Праксителов модел “младачких” божанстава.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 93, кат. 16, Т. XXVIII, 2.

17. Глава дечака - дете Дионис? (Т. XXXIX)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

¹²⁰⁵В. Срејовић, Цермановић – Кузмановић, 1987, 124, кат. бр. 53.

триклинијум палате I, ископавања 1953. Године

h = 16 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/571

Глава припада скулптури дечака и могли би претпоставити да је била део скулпторалне групе која је приказивала божанство са дететом у рукама. Највероватније да се ради о делу скулпторалне групе која је приказивала Хермеса са дететом Дионисом или Херкула са Телефом.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 95, кат. 19, Т. XXXI; Живић 2010, 126, сл. 85.

18. Глава жене (Т. XL)

Ромулијана

III – IV век

бели мермер

југоисточни тракт палате, сектор терми,

ископавања 1995. Године

h = 26 cm, шир. = 16 cm, дебљ. = 12 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1535

Фрагмент скулптуре од белог мермера – женска глава. Лице је, нажалост, потпуно обијено. На глави се виде праменови косе, која благо, у ситним коврџама уоквирује чело, као и остаци високе капе или круне (?). Управо овај детаљ – висока капа, или можда круна?

Непубликовано.

19. Шака са палицом или бакљом (Т. XLI, 1)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

сектор источне капије, ископавања 1986. године

дуж. = 15 cm, шир. = 13, 5 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/912

Фрагментована шака десне руке: од прстију су очувана три, који држе палицу или бакљу. У потоњем случају, шака је највероватније била део скулптуре или скулпторалне групе са функцијом, која је била у функцији култа.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 96, кат. 22, Т. XXXIII, 1.

20. Шака са скиптром/жезлом (Т. XLI, 2)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

сектор великог храма, ископавања 1987. године

дуж. = 24 cm, шир. = 19 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/973

Шака леве руке, са фрагментованим завршецима прстију, која највероватније држи скиптар, била је део скулптуре веома великих димензија. Очуван је само почетак – део који се налази у шапи и мали део који вири из ње. На њему су видљиви кружни отвори у које су били уметнути “можданици” (гвоздене спојнице – арматура) којима је овај део руке био спојен са наредним. Можемо претпоставити да је шака била део статуе императора и да је, највероватније,

припадала већем од два откривена мермерна торза који су припадала двома скулптурама које су приказивале императоре у оклопу (торзу под кат. бр. 18), коме би одговарала на основу својих димензија, као и због тога што је израђена од исте врсте белог мермера. Већ смо изнели претпоставку да би већи торзо могао припадати скулптури Диоклецијана, који је био приказан као врховни бог, са жезлом у левој руци.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 97 – 98, кат. 25, Т. XXXIII, 2; Живић 2010, 127, сл. 90.

21. Женска рука са бакљом (Т. XLXII)

Ромулијана

око 310 године

бели мермер

југоисточни тракт палате (сектор великог храма),

ископавања 1978. године

дужина = 20 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/555

Фрагментована десна, женска рука, са бакљом у шапи, била је део фигуре бакљоноше, која је највероватније чинила део веће скулпторалне групе која је била у функцији култа.

Израђена је од ситнозрног белог мермера врхунског квалитета, из грчких мајдана. Изузетно моделован, овај фрагмент, уз још неколицину других делова скулптура, представља право вајарско ремек-дело.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету

Универзитета у Београду), 95 – 96, кат. 21, Т.ХХХІІ; Живић 2010, 127, сл. 89.

22. Шака (Т. ХLІІІ)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

дуж. = 15 cm

југоисточни тракт палате (простор испред великог храма),

ископавања 1977. године

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/521

Део скулптуре од белог мермера врхунског квалитета – фрагментована шака леве руке са остацима палца, без осталих прстију. У шаци се налазио неки предмет.

Непубликовано.

23. Шака

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

југоисточни тракт палате (простор испред великог храма),

ископавања 1977. године

дуж. = 18cm, дебљ. = 6, 2 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/531

Фрагментована шака (женска) леве руке, сачувана од зглоба до корена прстију, са делом палца. Шака је савијена у

зглобу као да је нешто држала на длану. Скулптура којој је припадала израђена је од мермера врхунског квалитета.

Непубликовано.

24. Шака (Т. XLIV, 1)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

југоисточни тракт палате (испред великог храма),

ископавања 1978. године

дуж. = 12, 6 cm, дебљ. = 6, 8 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/532

Фрагментована шака десне руке, део скулптуре од белог мермера, са траговима горења. Прсти су савијени и држе скиптар (или бакљу?)

25. Шака (Т. XLIV, 2)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

југоисточни тракт палате, терме, ископавања 1991.

дуж. = 18 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1447

Део скулптуре од белог мермера - шака леве руке, са остацима драперије које меко пада преко прстију. У шаци је представљен скиптар (или бакља?).

26. Шака (Т. XLV)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

сектор великог храма, ископавања 1981. године

дуж. = 25, 8 cm, шир. = 14, 0 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/701

Фрагментована шака леве руке, израђена од најквалитетнијег ситнозрног белог мермера, највероватније пантеличког. Сачувана су делимично три прста, чији полусавијени положај упућује на то да се у шаци налазио неки предмет. Шака је у тој мери минуциозно урађена, да се на њој јасно разазнаје мускулатура као и изражене вене. У гамзиградској збирци постоји и један фрагмент руке – део од испод рамена до изнад лакта – који је израђен од потпуно истоветног мермера и, исто као и шака, крајње минуциозно обрађен, на основу чега, као и на основу пропорционалног односа ова два фрагмента, би се могло закључити да припадају истој скулптури.

Шака оваквих димензија свакако је припадала колосалној статуи, највероватније неког за Галеријев идеолошки концепт значајног божанства, а можда и статуи која је приказивала самог императора. Ова шака могла би чинити целину са деловима колосалне скулптуре(а) императора у оклопу, заједно са два торза (кат. III. 2, 3, 4 и 5). О значају личности чијој скулптури је припадао овај фрагмент без сумње сведочи и врхунски начин израде.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 97, кат. 24, Т. XXXIV; Живић 2010, 126, сл. 86.

27. Стопало у сандали (Т. XLVI)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

дуж. са пост. = 22 cm, дуж. ст. = 19, 5 cm

h са пост. = 15, 9 cm, h ст. = 9 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр.

Женско стопало у сандали, део скулптуре израђене од мермера врхунског квалитета. Минуциозне је израде, из једног комада мермера.

28. Стопало у сандали (?) (Т. XLVII)

Ромулијана

око 310. Године

бели мермер

ископавања 1962. године

h = 7 cm, дуж. = 14, 4 cm, шир. = 8 cm (димензије са постаментом/има)

h ст. = cm, дуж. ст. = cm, шир. ст. = cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/410

Део мале скулптуре од белог мермера врхунског квалитета: предњи део стопала са лепо обликованим, незнатно оштећеним прстима. Непосредно испод стопала је мали постамент, који прати линију стопала. Претпостављамо да се ради о потплати сандале, јер горњи део не можемо видети, пошто је сачуван само мали део стопала – практично само прсти. Други, већи и рекли бисмо – прави постамент, на који је скулптура постављена, налази се непосредно испод првог. Стопало и оба постаментa (односно – потплата и постамент) израђени су од једног комада мермера.

29. Стопало на постаменту (Т. XLVIII)

Ромулијана

III – IV век

бели мермер

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 50/88

Фрагментовано стопало леве ноге на правоугаоном постаменту, који је преломљен по дијагонали. Поред стопала је преломљени подупирач (стена?), преко кога је пребачена драперија или лавља кожа (?). Можда се ради о још једној скулптури која приказује Херкула.

30. Стубић – подупирач скулптуре Аполона

(Т. XXXVIII, 2)

Ромулијана

око 310. Године

бели мермер

југоисточни део насеља (сектор великог храма),

ископавања 1976. Године

h = 70 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. ?

Фрагментовани стубић, који представља палму (урмину) са плодовима, највероватније је био део – ослонац скулптуре која је приказивала Аполона. У потпуности би одговарао мермерном торзу откривеном на истом простору (в. кат. бр. 15 у овом одељку). Говорећи о овом торзу, истакли смо разлоге који су нас навели на претпоставку да је он део скулптуре која је приказивала Аполона, у прилог којој говори управо овај ослонац скулптуре у виду дрвета палме. Такође смо поменули везу између Диониса и Аполона, из чега произилази да су сва божанства заступљена у скулпторалном репертоару Ромулијане тако одабрана да воде

до Диониса, Галеријевог фаворизованог бога, као центра круга. Управо због те чињенице, изнели смо и претпоставку да би овај торзо, заједно са стубићем, могао припадати скулптури која је приказивала ово божанство.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 98, кат. 26, Т. XXVII, 2.

31. Стубић - дрво са листовима бршљана (Т. XLIX)

Ромулијана

око 310. год.

бели мермер

ископавања 1976. године

h = 17 cm, шир. = 11 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/558

Стубић - подупирач скулптуре, од кога је, нажалост, очуван, само мали део. На основу сачуваног фрагмента, претпостављамо да приказује дрво обавијено бршљаном: преко стубића – дрвета, укосе је постављено стабло бршљана са листовима, које је, највероватније, било обавијено око стуба – стабла дрвета.

Будући да је бршљан биљка посвећена Дионису, могли бисмо претпоставити да је овај стубић био део неке скулптуре њему посвећене, било као подупирач за скулптуру самог Диониса (као што је стубић под кат. бр. 22 највероватније припадао скулптури Аполона), било као део неке композиције која је у директној вези са Дионисовим култом. Можда је овај стубић био део - подупирач скулптуре под кат. бр. 14 у овом одељку (Т. XXXVII, 1).

Литература: Tomović 1993, 123, cat. 234, fig. 48. 6; Живић 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 98 – 99, кат. 27, Т. XXXV.

32. Глава јелена (?) / камиле / пса (?) (Т. L)

Ромулијана

око 310. године

бели мермер

ископавања 1974. године

h = 11 cm, дуж. = 20 cm, шир. = 10 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1414

Фрагментована животињска глава: једна страна главе је оштећена, а на другој се види око и њушка животиње. Животиња је опредељена као јелен, али

Литература: Tomović 1993, ; Живић 2005,

33. Фрагменти класја жита (Т. LI)

Ромулијана

почетак IV века

црвени порфирит

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 58

Фрагменти црвеног порфира моделовани у житно класје могли би бити део скулптуре (скулптура) Либерера и/или Либерера. У контексту Галеријеве палате у Гамзиграду, присуство овог божанског пара сасвим је реално очекивати, ако имамо у виду синкретизам, тј, идентификацију Диониса са Либером, а знајући да је Дионис омиљено Галеријево божанство, директно или индиректно присутан у целокупној иконографији Ромулијане.

34. Фрагменти малих скулптура од црвеног порфира

(Т. ЛП, 1-2)

Ромулијана

почетак IV века

црвени порфирит

Народни музеј „Зајечар“

Уз фрагменте скулптуре богиње Викторије, малих димензија, која је чинила саставни део скулптуре Галерија, због чега смо је уврстили у следећи одељак, у коме смо обрадили царске портрете и монументалне скулптуре царева, као и фрагменте са представом житног класја, који би могли припадати скулптури (скулптурама) Либеры и/или Либере, а које смо због њихових димензија уврстили међу скулптуре у пуној и натприродној величини божанстава и хероја, у Ромулијани је нађено још неколико порфирних фрагмената - укупно 5, који би могли припадати скулптурама малих димензија. Од тога, четири фрагмента (сл. 1) су: два фрагментована стопала, један фрагмент руке и фрагментована шапа са канцама. Оба стопала и рука, на основу димензија, могли би припадати истој статуети. Шапа је можда део скулптуре пантера. Ако би сви ови фрагменти припадали истој скулптури, односно фигуралној групи, можда се ради о представи Диониса са пантером. У целокупном скулпторалном репертоару Галеријеве Ромулијане, заснованом на снажном присуству Диониса, као Галеријевог фаворизованог божанства, овакву скулптуру било би сасвим реално очекивати. Пети фрагмент (сл. 2) је део рамена и руке мале скулптуре, који није у потпуности

завршен, односно – није углачан. Овај фрагмент статуете, уз још неке фрагменте недовршених тордираних стубића (нађених на Магури, у непосредној близини Галеријевог маузолеја), могао би бити показатељ да су чак и неке порфирне скулптуре, малих димензија, као и делови мобилијара (можда намештаја?) Галеријевог маузолеја, израђивани на лицу места. У том случају би материјал – црвени порфир, био допреман из Египта и клесан у некој локалној радионици. Вероватно да се ради о путујућој радионици, односно да су мајстори долазили из царских радионица (радионице) како би неке делове украса Галеријеве палате израђивали на лицу места.

У сваком случају, свих пет фрагмената највероватније су делови статуета божанстава, будући да је црвени порфир, осим за скулптуре царева, коришћен и за приказивање најзначајнијих божанстава римског пантеона. Најближе аналогije могли би наћи у скулптурама са Медијане.¹²⁰⁶

Литература: Живић 2010, 123, 124, сл. 83.

35. Венера типа *Venus pudica* (Т. LIII)

Прахово

III век

бели мермер

h = 15 cm, шир. = 8 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. О/5 (ст. бр. О/55)

Статуета Венере, типа („Стидљива Венера“), израђена од ситнозрног белог мермера, врхунског квалитета. Недостаје глава и цео горњи део тела, до трбуха, као и оба стопала. Тело богиње је снажно тело зреле жене, обнаженог трбуха и бедара.

¹²⁰⁶ Јовановић, 1975, 57 – 65.

Десна половина тела покривена је драперијом, коју богиња придржава десном руком, испод трбуха.

Статуета представља веома леп рад, а на основу стилских карактеристика може се датовати у III век.

36. Венера (Т. LIV, 1)

Равна (*Timacum Minus*)

II - III век (опредељена је у I – II век¹²⁰⁷)

бели мермер

h = 12 cm

Завичајни музеј, Књажевац, инв. бр. 213/O

Статуета која приказује нагу Венеру, оштећена: недостаје глава и ноге од колена на доле. Став тела је *contra posto*. Венера десном руком, пребаченом укосом преко тела и подигнутом у висини груди, прекрива груди. Лева рука је подигнута и савијена у лакту, а шака десне руке пребачена је преко леве. Венера обема рукама држи неку посуду, ослањајући је на леви бок. Посуда је делимично прекривена драперијом, која је, највероватније, падала до тла. Оваква представа Венере највише подсећа на приказе Афродите или нимфе која се према за купање, који су настали у хеленистичким центрима у Малој Азији¹²⁰⁸, а у првој половини II века п. н. е. су се, посредством Атике, проширили и у остале области Медитерана.

Статуета не представља врхунски рад, пропорције нису идеалне, задња страна фигурине је крајње сумарно – веома грубо моделована. Детаљи, такође, нису брижљиво третирани. Без обзира на то, приказ у целини одише љупкошћу и женственошћу. На извештајан начин, ова раванска

¹²⁰⁷ Петровић – Јовановић 1997, 63, кат. 12.

¹²⁰⁸ Јовановић 2007, 187 (са наведеном литературом у нап. 49).

представа Венере представља мешавину *Книдске Афродите* и *Венере Пудике*.¹²⁰⁹

Литература: Петровић, Лаловић 1976, 90; Петровић – Јовановић 1997, 63, кат. 12; Јовановић 2007, 187, сл. 25.11.

37. Венера – Венера Анадиомена (*Venus pudica*¹²¹⁰)

(Т. LIV, 2)

Равна (*Timacum Minus*)

II - III век

бели мермер

h = 20 cm

поклон Николе Вулића

Народни музеј, Ниш, изгубљена

Торзо наге Венере (недостаје глава, обе руке до мишица и обе ноге испод бутина), израђене од белог мермера. Богиња је била представљена распуштене косе, судећи по праменовима косе видљивим на десном рамену и грудима. Фигурина представља торзо Венере Анадиомене, која је квалитетна реплика чувене Праксителове статуе *Книдске Афродите*¹²¹¹. Тело Венере је тело зреле жене, смиреног, грацилног покрета, које одише чулношћу.

Статуета је нестала приликом бомбардовања Ниша 1944. Године.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 92, бр. 197; Tomović 1993, 88, cat. 74, fig. 31. 3; Петровић – Јовановић 1997, 62, кат. 9; Јовановић 2007, 186, сл. 25.10.

¹²⁰⁹ Исто, 187.

¹²¹⁰ Tomović 1993, 88, cat. 74 (fig. 31. 3).

¹²¹¹ Јовановић, *op. cit.*, 186.

36. Дионис (Т. LV)

Равна

II – III век

бели мермер

h = 26 cm

Народни музеј Ниш, инв. бр. 36 Р

Статуета од белог мермера, која приказује нагу мушку фигуру, наглашене мускулатуре. Око врата је омотан огртач, који пада низ леђа у богатим наборима. Лице је обло, веома младо, готово дечачко. Коса је сва у ситним коврцама, налик бобицама.

У току бомбардовања Ниша, 1944. године, статуета је знатно оштећена, тако да данас недостаје глава, лева рука, десна рука испод мишице и доњи део тела, а цела фигурина је напрсла. Њен првобитни изглед познат нам је на основу фотографије Николе Вулића.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 91, бр. 196, са фотографијом; Томовић 1993, 77, kat. 7, fig. 4.3; Петровић – Јовановић 1997, 60, кат. 4.

38. Фортуна (Т. LVI, 1)

Равна (*Timacum Minus*), „Кулине“

III век

бели мермер

ископано 1935. год. „у остацима римског храма“

h = 8 cm

Народни музеј Ниш, инв. бр. 37 Р

Глава Фортуне, део вотивне статуете од белог мермера. Коса, у благим увојцима, подељена је по средини и

зачешљана у ниску пунђу на темену. Моделовање косе, дубоким потезима сврдла, ствара игру светлости и сенке, дајући коси живост. Начин моделовања косе представља контраст строгом и статичном изразу лица, стереометријски моделованом. Чело је високо, на лицу се истичу очи, чије су зенице наглашене убодом. Нос и уста су правилни.

Постојање калатоса (полоса) на глави богиње указивало би на то да се ради о вотивној фигурини која највероватније представља Фортуну. Ако је посматрамо као целину са главом Сераписа, откривеном у близини (кат. 39), претпоставивши да су биле инвентар истог светилишта, могли бисмо је одредити као главу Изиде¹²¹². Можда би се ова глава могла протумачити као део статуе синкретизованог божанства Изиде – Фортуне – Немезе¹²¹³, која је имала сопствено светилиште у Равни, независно од Сераписовог.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 92, бр. 199; Zotović 1966, No. 47, pl. XVI/1; Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987, 102, бр. 42; Tomović 1993, 89, cat. 82, fig. 46. 3; Петровић – Јовановић 1997, 61, кат. 5.

39. Серапис (Т. LVI, 2)

Равна (*Timacum Minus*), „Кулине“

II - III век

бели мермер

h = 13, 5 cm

Народни музеј, Ниш, изгубљена

Глава, највероватније део статуе Сераписа, израђена од белог мермера. Приказује зрелог мушкарца, дугих бркова увијених крајева, лица уоквиреног густом, таласастом косом

¹²¹² Tomović 1993, 89.

¹²¹³ Јовановић 2007, 185.

и брадом. Коса и брада моделоване су дубоким потезима сврдла, чиме је створена игра светлости и сенке. Очи гледају навише, нос и уста су правилни, лепо обликовани. На глави је приказан калатос, сужен према врху, односно купасти модијус. Ова капа подсећа на капу Јупитера Долихена, чиме је успостављена веза између ова два божанства. Иконографија Сераписа и Јупитера Долихен је, иначе, прилично слична, што проистиче из блискости култних садржаја, као и иконографске везе оба божанства са Капитолијским Јупитером.¹²¹⁴

Статуета је нестала приликом бомбардовања Ниша 1944. Године.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 92, бр. 198; Zotović 1966, No. 49, pl. XVI/3; Tomović 1993, 96, cat. 106, fig. 19. 5; Петровић – Јовановић 1997, 61, кат. 6; Јовановић 2007, 184.

40. Јупитер Долихен на бику

Равна (*Timasum Minus*), „Кулине“

II - III век

бели мермер

ископано 1936. год. „у остацима римског храма“

h = 36 cm

Народни музеј Ниш, инв. бр. 382/P

Фрагментована мермерна скулптура – скулпторална група, која приказује Јупиера Долихена на бику. Фигура бика нађена је у више делова, који су спојени, а од фигуре Јупитера Долихена видљиви су само трагови стопала. Глава

¹²¹⁴ Јовановић 2007, 184 (в. и нап. 40).

бика несразмерно је мала у односу на тело, врат је здепаст и снажан, тело снажно и робусно.

Литература: Вулић 1941 – 1948, 93, бр. 201; Петровић – Јовановић 1997, 61, кат. 7; Јовановић 2007, 183-184, сл. 25. 7 (на стр. 183).

41. Европа на бику (Т. LVI, 3)

Равна (*Timacum Minus*)

II - III век

бели мермер

ископано 1959. год. у Равни

Народни музеј Ниш, инв. бр. 540/P

Фрагментована рељефна композиција од белог мермера, која приказује жену која јаше бика, окренута уназад. Недостају глава и стопала женске фигуре. Набори на доњем делу одеће прате савијене ноге жене. Фигури бика недостају глава, врат, ноге и реп. На десном боку бика видљиво је стопало неке фигуре, која је одбијена. Ослонац целе фигуралне групе такође је одбијен.

Можда је, заједно са фрагментованом мермерном скулптуром Јупитера Долихена (кат. 40) и мермерном главом Сераписа или Јупитера Долихена (кат. 39), ова рељефна представа чинила целину, односно била инвентар истог светилишта, у коме је био наглашен империјални програм династије Севера. Представа Европе на бику је тема из циклуса Зевсових љубави, путем идеје повезивања континента Европе, Азије и Африке, која се везује не само за екуменистичке тежње династије Севера, већ и за личну

судбину Септимија Севера, Јулије Домне и њихових синова, означавајући афирмацију источног, женског принципа.¹²¹⁵

Литература: Петровић – Јовановић 1997, 63, кат. 11;
Јовановић 2007, 183, сл. 25. 7, 185.

42. Јунона (Т. LVII, 1)

Радујевац

II – III век

бели мермер

Музеј Крајине, Неготин, инв. бр. 355

Стојећа статуа жене, прилично оштећена: недостаје глава, руке испод лаката и ноге испод колена. Тело се ослања на десну ногу, а лева нога је у благом искораку. Фигура је одевена у дуги, високо припасани хитон, са рукавима. Рамена су заогрнута химатионом, који пада низ леђа. Лева рука, одмакнута од тела и, највероватније савијена у лакту, држи скиптар. У десној руци, искошеној у односу на тело, богиња је држала неки предмет, највероватније патеру.

Статуета из Радујевца рађена је по узору на класичне грчке скулптуре с краја V века п. н. ере. То су статуе које подражавају Фидијин стил, али су мање строго моделоване и много су декоративније. Карактеристичан начин моделовања ових статуа посебно се огледа у снопу вертикалних набора на нози која не представља ослонац тела, у слободном покрету леве ноге, додатно наглашеном умекшаним наборима тканине. Такође, овај стил моделовања присутан је и у сложеним и густим наборима одеће, посебно у пределу груди – на горњем делу хитона. Он је, у случају скулптуре из Радујевца, још декоративнији, можда најсличнији одећи приказаној на статуи

¹²¹⁵ Јовановић 2007, 185.

Јуноне са велом преко главе, из Рима.¹²¹⁶ Управо овај јако декоративни начин моделовања одеће, као и прилична дводимензионалност фигуре указују на то да је статуа из Радујевца нешто млађа од римских копија класичних грчких модела, које се датирају у II век н. ере, те бисмо је пре могли одредити у III столеће.

Литература: Срејовић, Цермановић – Кузмановић, 1987, 86 – 87, кат. 34; Tomović 1993, 93, kat. 92, fig. 29.4.

43. Јупитер (Т. LVII, 2)

Караташ (*Diana*)

друга половина III века

бели мермер

h = 34 cm

Музеј Крајине, Неготин, инв. бр. 356

Статуета од белог мермера, која приказује мушкарца у стојећем ставу. Фигура је прилично оштећена: недостаје глава, руке испод лаката и ноге испод колена. Тело се ослања на десну ногу, а лева нога је мало савијена у колену и у благом искораку. Десна рука је спуштена низ тело и благо искошена, па можемо претпоставити да се у њој налазио неки предмет. Положај леве руке немогуће је прецизно одредити, али је највероватније била подигнута и благо савијена у лакту. У њој се највероватније налазио скиптар.

Као и статуета Јуноне из Радујевца, и ова фигурина је дводимензионално моделована, али је овде дводимензионалност много израженија, па статуета подсећа на рељеф. Фигурина из Караташа је, могло би се рећи, у

¹²¹⁶ Срејовић, Цермановић – Кузмановић, 1987, 86

потпуности лишена треће димензије и органске форме. Стилски би се могла определити у другу половину III века.

Литература: Срејовић, Цермановић – Кузмановић, 1987, 90 – 91, кат. 36; Tomović 1993, 93, kat. 92, fig. 29.4.

44. Јупитер (Т. LVIII, 1)

Текија (*Transdierna*)

Прве деценије III века

бели мермер (вероватно из Мале Азије)

h = 54 cm

Музеј Крајине, Неготин, инв. бр. 223

Фрагментована статуа – очувана од струка на доле, приказује Јупитера на трону, без наслона. Припада представама Јупитера у церемонијалној пози. Уз десну ногу божанства приказан је орао, полураширених крила. Са страна трона рељефно је приказано више животиња у покрету. Са десне стране приказана је овца, затим – испред ње – са задње стране трона – бик који се креће улево, праћен фигуром мањег бика, изнад које је фигура још једног бика.

Представа Јупитера из Текије припадала би иконографском моделу који је имао широку популарност, а као узор за његов настанак послужила је култна статуа Јупитера Капитолинског, израђена након пожара у храму на Капитолу, 69. године. На територији Горње Мезије, текијском Јупитеру иконографски је најближа представа Јупитера из Костола (*Pontes*), на основу чега би се могло закључити да су ове две скулптуре произведене у истој радионици (*Ratiaria, Viminacium*). На основу стилских карактеристика, Јупитер из

Текије могао би се датовати у прве деценије III века, у Северијанску епоху.¹²¹⁷

Литература: Tomović 1993, 107, cat. 138, fig. 45. 1-4

- 45. Херкул (Т. LVIII, 2)**
Прахово (*Aque*)
III век
бели мермер*
h = 53 cm
Музеј Крајине Неготин

Скулпторална група, фрагментована, са Херкулом као главном фигуром. Скулптури Херкула недостају глава, десна рука и обе ноге од потколеница наниже. Херкул је представљен наг, са лављом кожом, пребаченом преко левог рамена, која пада до препона, остављајући непокривеним десно раме и десну страну груди. Бочне стране, као и задња страна фигуре, крајње су сумарно моделоване. Услед тога се, када се цела фигура из профила, ствара утисак предимензионираности, на граници са гротескним.

Уз леву Херкулову ногу у рељефу је представљена мала фигура нагог брадатог мушкарца, очувана до испод струка. Глава ове фигуре – Кекроп (?) предимензионирана је у односу на тело.

Посматрана у целини, ова скулпторална група крајње је невешто моделована, што би указивало на то да је произведена у некој локалној радионици. Такође, постоји мноштво показатеља да ова скулптура није била довршена. Недовршеност и стилска недотераност онемогућавају

¹²¹⁷ Tomović 1993, 107.

прецизно датовање, али би скулптуру могли оквирно датовати у III век.

Литература: Tomović 1993, 103, cat. 125, fig. 33. 1.

*Томовић, који је публикувао овај споменик (Tomović 1993, 103, cat. 125), као врсту камена од кога је израђен наводи: сиви гранит (из локалног мајдана, изузетно тврд и тежак за клесање).

Напомињемо да смо споменик видели, као и да имамо изузетно добру фотографију овог споменика (коју нам је уступио колега из Музеја Крајине, Гордан Јањић) – Т. , па смо сасвим сигурни да је ова скулпторална група исклесана од белог мермера, који можда потиче из неког локалног каменолома, или из неког од мајдана са Румунске стране, у залеђу Турну Северина.

46. Дрво са змијом (Т. LIX)

Брза Паланка (*Egeta*)

крај II – почетак III века

бели мермер (највероватније пореклом из Мале Азије)

случајан налаз

h = 23 cm

Музеј Крајине, Неготин, инв. бр. 357

Дрво са змијом, нејвероватније део фигуралне композиције која је приказивала Хигију, рађену по узор на грчку скулптуру Класичног и хеленистичког периода.¹²¹⁸

Литература: Tomović 1993, 95, cat. 101, fig. 50. 7.

¹²¹⁸ Tomović 1993, 95 (в. и нап. 375).

47. Дионис (Бахус) који се одмара (Т. LX)

Рацијарија

середина II века

бели мермер

h = 35 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. 468

Фрагментована скулптура Диониса: недостаје глава, обе руке испод рамена и обе ноге испод бутина. Приказује Диониса као нагог младог мушкарца, заогрнутог огртачем од танке козје коже (*nebris*), пребаченим преко левог рамена. Огртач пада преко леве половине груди и делимично прекрива стомак. На небриди је, испод леве стране груди и преко стомака приказана глава козе, склопљених, беживотних очију. Овај иконографски детаљ алудира на Амалтеју, козу која је отхранила Зевса, а чест је и у иконографији Атене и Аполона.

Скулптура је постављена по дијагонали, односно – тежиште тела расподељено је на десни горњи део (десну руку) и леви доњи део (лева нога). Композицијски, али и стилски, ова скулптура могла би се везати за Праксителове скулптуре као узор, односно за његове приказе Сатира. Римске реплике Праксителових скулптура Сатира нађене су у великом броју на просторима данашње Бугарске које је некада обухватала провинција Приобална Дакија. Такође, на овом простору нису ретке ни римске реплике Диониса, за које би узор такође требало тражити у статуама које је израдио Праксител. На Бугарској територији, у некадашњем Дионисополису (данашњем Балчику), пронађан је један торзо Диониса чији је аутор управо Праксител.¹²¹⁹

¹²¹⁹ Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова, *op. cit.*, 94.

Иконографско решење за овај Дионисов торзо из Рацијарије, међутим, имало би најближе паралеле у представама Сатира који се одмара. Ова скулптура представља један од најлепших приказа Диониса на територији Приобалне Дакије и, у исто време, представу која је, највероватније, настала у некој радионици на територији Италије, одакле је пренета у време Хадријана или у време династије Антонина – средином II века.

Литература: Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 94 – 95 (са литературом наведеном на стр. 94).

48. Сатир – део скулпторалне групе са приказом

Диониса (Т. LXI, 1)

Околина Видина (*Bononia*)

III век

бели мермер

h = 20 cm

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. 467

Део скулпторалне групе од белог мермера – доњи леви угао фигуралне композиције. Фигура Сатира је делимично оштећена – недостају обе ноге одмах испод бутина. На основу очуваних делова ногу, јасно се види да су приказане козје ноге, а и глава приказане фигуре несумњиво упућује на представу Сатира. Тело Сатира је наго, пропорционално и лепо моделовано. Сатир је заогнут козјом кожом – небридом. Лице је веома изражајно, старачко.

Сличне фигуралне композиције, са Дионисовим пратиоцима, откривене су у Рацијарији. Бројност сцена са Дионисовим тијасом, као и самостални прикази Диониса

упућују на постојање Дионисовог светилишта у престоници провинције Приобалне Дакије, Рацијарији.

На основу стилских обележја, Сатир из околине Видина може се датовати у III век.

Литература: Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 99.

49. Дионис са пантером (Т. LXI, 2)

Рацијарија

II - III век

бели мермер

h = 34 cm (са постаментом 42 cm)

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. 1056

Фрагмент скулпторалне групе која приказује Диониса (Бахуса) са пантером. Фигурална композиција постављена је на правоугаони постамен. Од фигуре Диониса преостала су само стопала, на основу чијег положаја се може закључити да је Дионисова скулптура била постављена у став *contra posto*. Прсти стопала веома су брижљиво моделовани, а уз стопала су видљиви остаци тешког хитона у који је Дионис био одевен. Овакав приказ Диониса – обученог у тежак хитон – указује на то да је он био представљен као зрео мушкарац, као и да се ради о нешто ранијем иконографском моделу. На основу тога, ова скулпторална група могла би се датовати у II - III век.

Пантер је веома лепо моделован. Приказан је разјапљених чељусти и канци заривених у постамент – очигледно разјарен.

Овакве представе Диониса и његовог тијаса јављају се још у хеленистичко време. Највероватније да је прототип за овакве приказе нека скулптура Диониса (са тијасом) коју је израдио Праксител или неко од његових ученика. Бројност приказа Дионисовог тијаса у Рацијарији могла би, осим већ поменутог постојања храма овом божанству, указивати на то да су ове скулптуре израђене у некој радионици у самој Рацијарији.

Литература: Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 88.

III. 2. Царски портрети и монументалне скулптуре царева

1.

а. Глава Галерија- део скулптуре или скулпторалне групе

(Т. LXII, 1)

црвени порфирит

Ромулијана

сектор терми (југоисточни део насеља), 1993. године

303. година (и/или касније)

h = 35, 0 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 1477

Портретно моделована глава Галерија приказује императора као зрелог мушкарца. Нос, делови ушију и круне су обијени. Глава је била део самосталне скулптуре или, можда, скулпторалне групе која је приказивала Галеријев тријумф: са задње стране је видљива шака леве руке, највероватније део скулптуре Викторије, како Галерија овенчава круном.

Галеријева глава, заједно са шалом леве руке са глобом (кат. бр. 1 б), могла је бити део самосталне скулптуре, која приказује Галерија у тренутку док га Викторија овенчава тријумфалном круном, као победника над Персијом, 298. године. Такође, уз Галерија је могао бити приказан још један од владара тетрархије, највероватније његов таст и поочим Диоклецијан - у Ромулијани је нађен врат још једне скулптуре од црвеног порфирита (кат. бр. 2), те би се, у том случају, радило о скулпторалној групи која приказује ову двојицу тетрархијских владара, при чему Диоклецијан – као август – присуствује прослави тријумфа свог одабраног цезара. У прилог тезе о постојању порфирне скулпторалне групе коју чине двојица владара, могла би говорити и два монументална мермерна торза која приказују императора(е) у оклопу (кат. бр.). Осим ова два торза, постоји још неколико делова монументалне мермерне

скулптуре (или скулптура – две?): стопало на постаменту и неколико драпираних фрагмената, од којих се на једном може разазнати приказ доњег дела оклопа (кат. бр.). На основу димензија ових фрагмената и њиховог поређења са димензијама поменута два торза, претпостављамо да припадају истим скулптурама, или скулпторалној групи.

Могли би, напослетку, претпоставити да је у Ромулијани постојала скулпторална група која је приказивала сва четири владара, слично чувеној скулпторалној групи из Константинопоља, која данас стоји испред Цркве св. Марка у Венецији. Ова хипотезасвакако ће то и остати, све док, можда, не буде пронађен фрагмент бар још једне порфирне скулптуре императора. У садашњем тренутку, ова претпоставка чини се најмање вероватном.

Независно од тога да ли је у питању део самосталне скулптуре или скулпторалне групе, оно што са сигурношћу можемо рећи на основу иконографских елемената, јесте да је 303. Година, када је у Риму прослављен Галеријев тријумф над Персијом, *terminus ante quem non*, односно *terminus post quem* за настанак овог портрета. У прилог таквом датовању иде круна на Галеријевој глави (*corona triumphalis*).

Моделовање главе је крајње упрошћено, пре свега због тврдоће камена, као што је то случај и у начину моделовања других скулптура израђених од порфирита, али вероватно и због специфичног манира представљања тетрарха: коса подсечена уз саму главу подсећа на капу, све контуре лица су стилизоване, читава површина лица је чиста и затегнута. Ушне шкољке су велике, очи су крупне, изражајне, а обрве су танке али веома јасно назначене. Чело је избраздано на уобичајен начин и чини јак контраст са осталим деловима лица – сразмерно малим устима, млохавим образима и дуплим подваљком. Круна (*corona triumphalis*) је веома брижљиво моделована: у лоборов венац су уметнута три драгуља, у елипсоидним лежиштима, између којих су четири бисте чије су

главе оштећене. Бисте показују индивидуалне карактеристике: десно од централног медаљона налазе се фигура голих груди и друга у љуспастом оклопу; лево су фигура са плаштом, пребаченим преко левог рамена и друга са *paludamentum*– ом, причвршћеним на десном рамену. Примењена иконографија указивала би на то да бисте десно од централног медаљона приказују Диоклецијана (обнажена биста) и Галерија (у оклопу), док бисте смештене лево приказују Максимијана Херкулија (са плаштом) и Констанција Хлора (са *paludamentum*– ом).

Неки детаљи Галеријевог портрета из Ромулијане - очи, чело и коса - моделовани су у маниру тзв. “тврдог”стила, који је карактеристичан за портрете из првих година тетрархије, односно за тзв. Прву тетрархију. Насупрот њима, меки овал лица представља искорак из тог стила и много је ближи каснијем “меком” стилу. С једне стране, дакле, у мекоћи овала лица Галеријев портрет из Ромулијане представља одступање од „тврдог“ стила тзв. Прве тетрархије, а с друге стране му се, у начину моделовања очију и чела у потпуности приближава, утапајући се у смишљену безличност тетрархијских портрета, која је имала за циљ да истакне њихову потпуну сличност (*similitudo*) и слогу (*concordia*).

6. Шака са глобом (Т. LXII, 2)

Ромулијана

303. година (и/или касније)

црвени порфирит

спољни зид апсиде триклинијума палате I, 1972. година

h = 22 cm, шир. = 18 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 416

Шака леве руке, са глобом, део је скулптуре која приказује Галерија. Посматране као део исте статуете, оне чине у потпуности јасном приказану иконографију: Галерије као Пантократор, односно

– владар целокупне васељене. Оваква иконографија не представља одступање од Диоклецијанове идеје, јер Галерије, несумњиво, до краја остаје њен највернији спроводитељ. Можемо, међутим, претпоставити да је, након свог великог тријумфа над персијским владаром Нарзесом, 298. године, званично прослављеном у Риму 303, Галерије, без обзира што је Диоклецијан још увек актуелни август, несумњиво постао најмоћнија фигура у Царству. Оваква представа Галерија у сагласју је са целокупном иконографијом Ромулијане и означава корак напред у односу на иконографију из Галеријеве престоне палате у Солуну: на тријумфалном луку у Солуну Галерије је представљен као *Pacator orbis*/*Pacator gentium*, односно представник екуменског суверенитета тетрархије, док је у иконографији Ромулијане он *Pater orbis* *Restitutor orbis*, тј. космократор („Отац света“ – владар целокупне васељене) и обновитељ света.

Литература: Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград* 1983, 79, кат. бр. 27, сл. на стр. 87 (шака са глобом); Срејовић, *Римски царски градови и палате у Србији/Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 1993, 232 233, кат. 71 (Галеријева глава и лева рука – шака са глобом); Томовић 1993, 80, kat. 32, fig. 11. 3 (глава) и kat. 31, fig. 11. 2 (шака са глобом); Sreјović and Vasić, 1994, 147, fig. 94; *The Age of Tetrarchs*, 308, fig. 1; Томовић 2003, 117 – 118; Живић 2003, 49, сл. 24, 78, кат. 10 и 11; Живић 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 81 – 82, кат. 1, Т. XVIII, XIX (глава Галерија), 82, кат. 2, Т. XX (шака са глобом); Živić, у каталогу: *Constantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Milano 2005, cat. № 2 (*Ritratto di Galerio e mano sinistra con globo*), стр. 204-205; Živić, *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große* (Ausstellungskatalog, Landesausstellung Trier 2007), kat. Nr.1.5.12; Živić 2007, (Felix Romuliana – Streben nach ewigem Nachruhm, у: *Archäologie in Deutschland*), 52; Поповић 2008, 105 – 119; Живић, 2010, 122, сл. 80, 123.

в. фрагменти скулптуре Викторије

(делови крила, фрагментовано стопало, фрагмент десне руке) (Т. LXIII)

Ромулијана

303. година (и/или касније)

црвени порфирит

Народни музеј „Зајечар“

Четири фрагмента крила, фрагментовано стопало десне ноге и фрагмент десне руке (без шаке, која је над главом Галерија – овенчава га тријумфалном круном) највероватније су припадали малој скулптури Викторије, која чини интегрални део скулптуре Галерија – богиња ставља Галерију на главу тријумфалну круну.

Литература: Живић, 2010, 123, 124, сл. 81 и 82.

2. Глава императора - врат са делом темена и косом (Т. LXIV)

Ромулијана

црвени порфирит

испред западне капије старијег утврђења

h = 23 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 441

Фрагмент главе од црвеног порфирита: очуван је врат са делом темена и стилизованом косом. Овај фрагмент главе свакако је био део статуе императора – тетрарха (можда Диоклецијана), или део скулпторалне групе (заједно са деловима скулптуре Галерија) која је представљала или сву четворицу владара или, можда, само двојицу – Галерија и Диоклецијана (?), или је можда у питању самостална скулптура, уз већ постојећу скулптуру Галерија (која је, можда, такође била самостална а не део скулпторалне групе). О овоме је већ било говора у вези са главом Галерија.

Литература: Срејовић, Скулптуре, у: *Гамзиград* 1983, 78, 79, кат. бр. 26.

3. Торзо и део руке императора у оклопу

а. торзо (Т. LXV, 1)

Ромулијана

највероватније после 298. године

бели мермер (проконески)

југоисточни део насеља (сектор великог храма),

ископавања 1977. године

h = 46 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 522

Торзо је припадао скулптури која је приказивала императора, највероватније самог Галерија, у ратној опреми. Јасно су видљиви делови кожног оклопа. Можда би се могла везати за његов тријумф над Персијанцима, те би се могла датовати после 298. године.

б. део руке (Т. LXV, 2 и Т. LXVI)

бели мермер (проконески)

југоисточни део насеља (сектор великог храма),

ископавања 1977. године

највероватније после 298. године

h = 45 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 523

Овом торзу припада и део десне руке - од испод рамена до изнад лакта. Око руке, непосредно испод пазуха, везана је трака или марама, у машину која се налази са унутрашње стране руке, испод пазуха. Са спољашње стране, видљиви су остаци спирале

(armilaили, можда, представа штитника), у коју је “заденут” лист (храста или клеке).

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 93 – 94, кат. 17а, Т. XXIX, 1 (торзо императора у оклопу), 94, кат. 17б, Т. XXIX, 2, Т. XXX (део руке); Живић 2010, 126, сл. 87 и 88.

4. Торзо императора у оклопу (Т. LXVII, 1)

Ромулијана

највероватније после 298. године

бели мермер (проконески)

југоисточни део насеља (сектор великог храма),

ископавања 1977. године

h = 46 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 40

Торзо је незнатно већи од претходног и готово је идентичан. Такође представља ратника – највероватније цара у оклопу, судећи по колосалним димензијама. Овом торзу би могла припадати и шака леве руке са жезлом (кат. бр. 25).

Ако претпоставимо да је незнатно мањи торзо (кат.бр. 25 а), коме припада и део руке (кат. бр. 25 б), приказивао самог Галерија, било би најлогичније претпоставити да је други приказивао Диоклецијана, као и да се можда ради о скулпторалној групи. У том случају, ако имамо у виду чињеницу да се Диоклецијан поистовећује са Јупитером, могли бисмо претпоставити да је старији август био приказан са жезлом (скиптром) у левој и орлом у десној руци. Независно од тога да ли су ове две скулптуре део скулпторалне групе или се ради о независним скулптурама, врло је индикативно је њихово место

налаза – простор испред већег од два гамзиградска храма (тзв. „Великог храма“).

На то да су оба торза и део руке једног од њих делови исте скулптуре – скулпторалне групе која је приказивала двојицу тетрарха (Галерија и Диоклецијана) указују и услови налаза. Као аналогију за ове скулптуре тетрарха прилажемо фотографију торза из Пергамона (Т. LXVII, 2).

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 94, кат. 18.

5. Делови скулптуре/скулптура у натприродној величини

(Т. LXVIII)

Ромулијана

највероватније после 298. године

бели мермер

Ромулијана

Откривено је више делова скулптуре(а) монументалних димензија, од истоветне врсте белог мермера (анализе урадио професор Walter Prochaska, Department of Applied Geological Sciences and Geophysics, University of Leoben, A-8700 Austria), међу којима би издвојили део ноге – стопало на постаменту и више делова драпиране статуе (или две статуе). На једном делу драпиране статуе видљив је приказ оклопа. Такође, врста мермера од које су ови фрагменти истоветна је мермеру од кога су израђена оба поменута торза (кат. 3 и 4). У складу с тим, као и са димензијама ових фрагмената и два претходно наведена торза, изгледа нам врло вероватно да су све ово делови исте скулпторалне групе.

6. Фрагменти монументалне статуе императора

(Т. LXIX)

Шаркамен – „Врело“
прва декада IV века
црвени порфирит
сакрални комплекс (?) близу утврђења
Музеј Крајине Неготин

Више фрагмената седеће скулптуре императора – скулптуре императора на престолу (више фрагмената престола и неколико фрагмената драпиране статуе цара), израђене од црвеног египатског порфирита. Боја камена од кога је израђена шаркаменска статуа разликује се од делова Галеријеве скулптуре, као и од фрагмената других порфирних статуа из Ромулијане.

М. Томовић је дао могућу реконструкцију ове статуе (Tomović 1993, fig. 11. 5), на основу које је император (Максимиј Даја) приказан на престолу, са жезлом у једној (левој) и глобом у другој (десној) руци. Ова реконструкција је, претпостављамо, утемељена на колосалној мермерној статуи Константина (из Basilica Nuova, Roma, Musei Capitolini), али је овде жезло у десној а глоб у левој руци. Оно што се поуздано може рећи, на основу малобројних фрагмената статуе из Шаркамена, јесте да је император био приказан на трону. Остатак иконографије нам је, нажалост, непознат. Максимиј Даја је, можда, у удаљеној палати у месту где је рођен, и могао да представи себе као Августа, али свакако као узор није могао имати Константинову колосалну статуу, јер овакви прикази Константина настају тек од 311. године (други тип Константинових портрета, крупних бадемастих очију, погледа управљеног у посматрача, настају од прославе петогодишњице – *quinquennalia* Константинове владавине, у августу 311. године¹²²⁰).

¹²²⁰ Presicce у: Costantino il Grande..., 2005, 143.

Литература: Јанковић (М. И Ђ.) 1975, 86 – 88, Т. XLIII;
Јанковић 1981, 87 – 92, сл. 4, Т. II; Tomović 1993, 78, kat. 16, fig. 11. 4-
5; Томовић 2003, 103 - 128.

III. 3. Приватни портрети

1. Глава – портрет жене (Т. LXX)

Рацијарија

II – III век

бели мермер

Музеј у Видину (Бугарска), инв. бр. I – 851

Портретно моделована глава жене средњих година. Лице је овално, чело је ниско, обрве извијене, а очи су бадемастог облика, веома изражајне. Коса, моделована у хоризонталне редове (тзв. Melonenfrizur) прекрива уши и ниско пада на врат. Ова глава највише подсећа на представе Плаутиле, Каракалине супруге. Од свих Плаутилиних портрета, најближа паралела за овај портрет био би један портрет из Ватиканског музеја, датован у 203. годину. Без обзира на ове сличности, портрет из Рацијарије постоје разлике које указују на то да се ради о производу локалне клесарске радионице. Томе у прилог иде и представа накита на глави жене, а познато је да је Рацијарија у раздобљу II- III века била један од најзначајнијих центара за производњу накита на територији Мезије. Накит из златарског центра у Рацијарији био је препознатљив по особеном стилу, са мноштвом детаља усклађених са укусом локалног становништва. Занатско умеће и препознатљив стил мајстора из Рацијарије опстајали су вековима, па је Рацијарија (Арчар) и током средњег века био један од најзначајнијих центара за израду накита.

Литература: Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985, 18 – 19.

III. 4. Скулпторалне групе - жанр сцене (царски лов)

1. **Представа лова на дивљег вепра (Т. LXXI)**

Ромулијана

друга половина III века

бели мермер (трачки каменоломи из околине Асеновграда/Пловдива у Бугарској)

српско – немачка ископавања уз северни бедем млађег утврђења, 2011. Године

Народни музеј „Зајечар“

Фрагментована мермерна скулптура – скулпторална група са приказом лова на дивљег вепра. Скулптура је пронађена 2011. године, приликом српско – немачких сондажних истраживања на простору северно од северног бедема млађег утврђења Ромулијане. Била је употребљена као сполија у зиду једног касноантичког објекта. Највероватније потиче из цивилног насеља које је претходило изградњи Галеријеве палате, у коме је император највероватније рођен (можда би ово насеље могли везати за владавину цара Аурелијана).

Коњаник недостаје, а од представе коња очуване су задње ноге, у доњем делу. У потпуности су очуване представе пса и дивљег вепра. Вепар је већ погођен копљем, чији се један део види са десне стране његовог тела, тако да је посрнуо и кленуо на предње ноге. Пас је насруо на вепра и ухватио га за задњу десну ногу. Такође је видљив и део подупирача – ослонца скулптуре (стабло дрвета). Нисмо сигурни колико је, заправо, овај детаљ заиста функционалан, односно да ли стварно служи као ослонац скулптуре коња и јахача, или је само део једне много сложеније мреже „подупирача“, који су постали манир у касноантичкој скулптури, изгубивши временом своју функционалност (о овоме смо говорили у оквиру општих разматрања о касноантичкој скулптури).

Скулпторална група са представом лова на дивљег вепра изузетно је брижљиво моделована, уз посвећивање пажње сваком појединачном детаљу („коврце“ на вепровом телу, нпр.). На основу стилских обележја, датовали бисмо је у другу половину III века.

Ова скулптура израђена је (као и рељеф са представом уснуле Аријадне) од белог мермера који потиче из околине Пловдива/Асеновграда у Бугарској. Ради се, дакле, о трачком мермеру.¹²²¹

Представе лова, као што смо још у уводном делу рада рекли, заступљене су у различитим гранама римске уметности и представљају жанр-сцене. У суштини симболике ових сцена лежи тежња за визуелизацијом моћи и врлине (*virtus*) цара, при чему је лов парадигма за духовни лов, који је манифестација цареве божанске природе. У основи ове симболике лежи идеја лова на дивље звери, односно њихово надвладавање у смислу победе Рима над непријатељем. Зато мислимо да би ову скулптуру (скулпторалну групу) требало схватити у том контексту, без идентификације коњаника са „трачким коњаником“, нпр. (при чему трачки коњаник, по нама, такође представља више метафору него неко одређено божанство, односно – представља „пан-божанство“, које у себи обједињава многобројне друге култове и религијске идеје).

Непубликовано.

¹²²¹ Узорке ове и још неколико других скулптура узео је и анализирао Проф. Др W. Prohaska, 2012. Године.

IV Декоративна архитектонска пластика.
Архитектонски украс резиденцијалних здања и светилишта

IV. 1. архиволте

IV. 2. пиластри

IV. 3. конзоле и венци

IV. 4. капители стубова

IV. 5. надвратници, довратници и прозорски оквири

IV. 6. парапетне плоче

IV. 7. рељефи у приватним и јавнимг рађевинама

IV. 1. Архиволте

1. Фрагмент архиволте са натписом FELIX ROMVLIANA (T. LXXII)

Ромулијана

око 305/6. године(и/или касније)

туфопешчар

југозападни тракт палате, грађевинаЕ – тзв. „Ромулин
триклинијум“ (просторија Е 7),

ископавања1984. године

h = 51 cm, шир. = 64 cm, дебљ. = 20 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1002

Са предње стране фрагментоване архиволте урезан је лоров венац, фланкиран са два пауна. На тај начин је добијено натписно поље, у које је уклесан натпис FELIX ROMVLIANA, као и три листа бршљана (један изнад натписа, на средини речи FELIX, док су остала два смештена лево и десно од речи FELIX). Са доње стране, дуж ентрадоса, архиволта је украшена гутамаи јајастом кимом са копљастим лишћем. Реч FELIX, која, уз своје основно значење (срећан), представља и епитет који је у титулатури додаван царевима и члановима њихове најуже породице, са значењем божански, могла би указивати на то да је архиволта настала након Ромулине смрти и апотеозе, односно, око 305/6. године или доцније. На апотеозу женског члана царске фамилије указују на првом месту паунови којима је фланкиран лоров венац: паун је Херина, односно Јунонина птица. С обзиром да паун носи у себи соларну симболику– представља сунчев диск (та симболика пауна је широко прихваћена у хришћанству), он је симбол бесмртности. И сам лоров венац који паунови фланкирају упућује на апотеозу, те се може схватити као *corona laurea funeraria*. Ловор је, као и паун,

символ бесмртности, што су Римљани вероватно имали на уму када су га узели као амблем славе, стечене било оружјем било духом.¹²²²

Литература: Римски царски градови и палате у Србији, 1993, 204 – 205, кат. 48 (А. Л.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 1993, 204 – 205, kat. 48 (A. L.) ; Sreјović and Vasić, 1994, 148, fig. 2; The Age of Tetrarchs, 308, fig. 2; Petrović, IMS, vol III/2, 136, kat. 114; Живић, 2003, 76, кат. 1; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 63, кат. 1, Т. I; Živić 2005, 260, cat. 89; Živić, 2007, 57, Begleit – CD zum Katalog, kat. Nr. I. 4. 11; Živić 2007, (Felix Romuliana – Streben nach ewigem Nachruhm, у: Archäologie in Deutschland), 53; Живић, 2010, 111, сл. 66. а, б.

2. Архиволта (Т. LXXIII)

Ромулијана

око 305. године (и/или касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења, ископавања 1986. године

распон 191 cm, дуж. стр. 143 – 151 cm, дебљ. = 18 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1453

Фрагментована архиволта са полукружним екстрадосом, украшеним бршљаном, гутама, тордираном траком, јајастом кимом са копљастим лишћем и астрагалима. Дуж ивице екстрадоса тече спирала. Са предње стране архиволте урезан је лоровов венац фланкиран пауновима, чиме је, као и у случају претходне архиволте, добијено кружно натписно поље. У овом случају, међутим, у натписном пољу нема никаквог натписа.

¹²²²J. Chevalier – A. Gheerbrant, Rječnik simbola, Zagreb 1983, стр. 358-359.

Литература: Римски царски градови и палате у Србији, 1993, 206 – 207, кат. 49 (А. Л.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 1993, 206 – 207, kat. 49 (A. L.); Sreјović and Vasić, 1994, 148, fig. 95; *The Age of Tetrarchs*, 308, fig. 3; Живић 2003, 76, кат. 2; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 64, кат. 2, Т. II.

3. Архиволта са тетрарсима (Т. LXXIV)

Ромулијана

од 293. год.

туфопешчар

случајни налаз (међу каменом донетим са простора испред источне капије за потребе конзерваторско – рестаураторских радова), 2007. Године

Народни музеј „Зајечар“

Године 2007, међу каменом донетим са простора испред источне капије за потребе конзерваторских радова, случајно је откривен један део архитектонске пластике. У питању је фрагмент архиволте од туфопешчара са представом тетрарха, мањих димензија од архиволте са натписом *Felix Romuliana* и друге скоро идентичне архиволте, али без натписа (кат. бр. 1 и 2). Очуван је мали део овог споменика, на коме је видљив један од владара у оклопу и са хламидом, пребаченом преко рамена и причвршћеном фибулом на десном рамену, као и обрис другог владара. Такође је видљив део једног од два пауна који фланкирају ловоров венац. Други део архиволте, на коме су представљена друга двојица владара и још један паун, недостаје. Ловоров венац везан је траком чији су крајеви таласасто изведени, по чему подсећа на једну архиволту са христогорамом из Сирмијума¹²²³. Тетрарси су

¹²²³М. Jeremić, Catalogue, in: *Roman Imperial towns and palaces in Serbia*, Belgrade 1993, 196, cat. 34.

представљени унутар лукова неке грађевине, највероватније тетрапилона.

Литература: Живић, 2010, 112, сл. 67. а, б.

IV. 2. Пиластри

1. Пиластар са представом тетрарха у медаљонима (Т. LXXV)

Ромулијана

305.године (и/или касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења, ископавања 1986.
године

h = 216 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1451

На пиластру, који је сачуван у целини, са чеоне стране, у правоугаоном пољу, уоквиреном лавровим лишћем, представљен је војнички (легионарски) стег са пет медаљона. У непарним медаљонима (првом, трећем и петом – гледано одоздо) представљени су тетрарси - сви чланови Јупитерове породице, у паровима. Владари су строго хијерархијски постављени: личност приказана на левој, почасној страни, заузима више место на хијерархијској лествици од оне на десној. У медаљону који се налази у основи стега, обе приказане личности су једноставно одевене у тогу и огртач, док су личности приказане у централном медаљону и у медаљону на врху стега заогнуте палудаментумом, причвршћеним на десном рамену скупоценом копчом. На основу тих иконографских карактеристика може се поуздано установити да су личности приказане у медаљонима тетрарси, и то: у медаљону у

основи стега августи који су се 305. године повукли са престола (*seniores Augusti*) – Диоклецијан(лево) – Максимијан Херкулије (десно), док су у преостала два медаљона представљени актуелни августи (*augusti*) са цезарима(*caesares*) -Галерије(лево) и Максимин Даја(десно), односно Констанције Хлор(лево) и Север II (десно). Други медаљон (одоздо) је празан, док је четврти представљен лавовим венцем. Бојне стране пиластра украшене су виновом лозом са лишћем и грозђем, што је директна алузија на Диониса односно Галерија као његову земаљску инкарнацију.

Могло би се рећи да овај пиластар на својој левој страни носи не само прву поуздано датовану представу тетрарха (година 305. представља би *terminus post quem*), већ и први целовит ликовни приказ тетрархијске хијерархије. Иконографски, тај поредак је представљен на тај начин што се старијим августима (*seniores Augusti*), који су први у рангу, а који се драговољно одричу престола, даје најзначајније место. За њима следе њихови усиновљеници – непобедиви августи (*invicti Augusti*), и на крају усиновљеници њихових усиновљеника – најплеменитији цезари (*nobilissimi Caesares*). Цела композиција, као и појединости тог приказа, јасно предочавају идеју на којој почива тетрархија: највећа слога (*concordia*) и највећа блискост међу владарима, истоветност њихових ликова и судбина, као и четири стадијума у њиховој власти, односно постепено уздизање свакога од њих, од цезара, преко августа, до старијег августа и бога (*Divus*).

Идеја да у подухватима и судбини једног члана владарске Јупитерове породице равноправно учествују и сви остали, идеја која је истакнута на свим споменицима прве тетрархије, још је јаче наглашена на порталу главне капије Ромулијане. На пиластрима који су красили так портал нису представљени само владари тзв. друге тетрархије као равноправни учесници у изградњи велелепне Галеријеве задужбине, већ и утемељивачи тетрархије – Диоклецијан и Максимијан Херкулије. Чланови гамзиградског „секстета“

приказани су у истом животном добу, црте лица су им истоветне, као и фризура и брада. На први поглед, стиче се утисак да се ради о ушестострученој представи једне личности, вероватно самог Галерија.

Литература: Срејовић, FelixRomuliana, Галеријев идеолошки тестамент, *Римски царски градови и палате у Србији*(FelixRomuliana.The Ideological Testament of EmperorGalerius, *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*), 1993,39, No. 50; *Римски царски градови и палате у Србији*,208, кат. 50 (А. Ј.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 208, cat. 50 (А. L.); Живић 2003, 32, 76 - 77, кат. 3; Живић 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 64, кат. 3, Т. III; Živić 2007, kat. Nr. I. 4. 12; Živić2007, (Felix Romuliana – Streben nach ewigem Nachruhm, у: Archäologie in Deutschland), 55; Живић2010, 114, сл. 70; Voisin, 2013, 45.

2. Пиластар са представом тетрарха у медаљонима

Ромулијана

305.године (и/или касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења, ископавања 1986.

године

h = 216 cm

Народни музеј „Зајечар“

Пиластар од туфопешчара, који је са претходним (кат. 1) фланкирао источну (главну) капију млађег утврђења Ромулијане. Идентичан је претходном пиластру, али је оштећен.

Непубликовано.

3. Пиластар са путима који беру грозђе (Т. LXXVI)

Ромулијана

око 305. године (и/или касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења, 1987. година

h = 160cm, шир. = 40 cm, дебљ. = 12 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1452

На предњој страни фрагментованог пиластра приказани су пути (*putti*) који беру грозђе (*vindemia*), као и још две фигуре, од којих једна носи овна преко рамена Бахантски пути који беру грозђе директно указују на култ Диониса. Оваква иконографија честа је на римским саркофазима.¹²²⁴

Оно што овај пиластар чини занимљивим јесте неуобичајен иконографски детаљ про дну композицији, а то су горепоменуте две фигуре, од којих једна преко рамена носи овна (можда жртвену животињу?). Ован би се, посредством са њим повезаних божанстава, такође могао везати за Диониса. Можда би овна могли посматрати и као елемент Либеровог култа, чиме би била успостављена директна веза са Дионисом. Знамо, такође, да је ова животиња, посредством египатског Амона, симбол синкретизованог божанства Јупитера – Амона, али исто тако и Атиса, као ублаженог Јупитера. Исто тако, ован се везује и за Хермеса, који се у неким мистеријама приказује као *Kriofor* (онај који носи овна). Сва ова божанства су, на овај или онај начин, повезана са Дионисом, при чему би Либеру могли посматрати као Дионисов *alter ego*.

Лоза спирално вијуга по целој предњој страни пиластра, док су гроздови са лишћем смештени уз наге путе. Бочне стране пиластра украшене су лезенама са двоструким жљебовима.

Литература: Римски царски градови и палате у Србији, 210, кат. 52 (А. Л.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 210, cat. 52 (A. L.); Srejić and Vasić, 1994, 149, fig. 96; *The Age of Tetrarchs*, 309, fig. 5;

¹²²⁴С. Пилиповић, Култ Бахуса..., 57, нап. 189.

Живић, 2003, 77, кат. 4; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), Живић 2010, 109, сл. 63; Пилиповић, 2011, 177, кат. 69.

4. Пиластар са Викторијом (Т. LXXVII)

Ромулијана

око 303. године (и касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења, 1986. година

h = 48 cm, шир. = 35 cm, дебљ. = 22 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1456

Очуван је средишњи део пиластра, који је био украшен на чеоној и на бочним странама. Украс је сачуван само на једној бочној страни, на чијем је доњем делу представљена палма, док је у централном делу исклесан олтар и нека врста едикуле у којој је приказана одевена фигура на престолу. За ову фигуру је претпостављено да представља Јупитера. На овом месту ми бисмо изнели и другачију претпоставку – да би приказана фигура, на основу осталих иконографских елемената, могла бити Аполон. Наиме, уз основну симболику палме или палмине гране: победа, успон, обнављање и бесмртност¹²²⁵, којој је придодата и улога Енејине златне гранчице, као и оне која се користила у Елеусинским мистеријама, палма се везује и за Аполона. Према предању, Лето је на Делу родила прво Артемиду а онда, уз њену помоћ, и Аполона, обухвативши рукама палму.¹²²⁶ Из тог разлога, палма је једна од биљака посвећених божанским близанцима. Ако узмемо у обзир повезаност Аполона са Дионисом у делфијском миту, није нереално претпоставити да би фигура приказана на овом гамзиградском пиластру могла бити Аполон, посредством кога би

¹²²⁵J. Chevalier – A. Gheerbrant, op. cit., стр. 474.

¹²²⁶Д. Срејовић, А. Цермановић, Речник грчке и римске митологије, Београд 1979, стр. 38.

опет била успостављена веза са Дионисом, чиме би у потпуности била задовољена идејна концепција Галеријеве палате.

На чеоној страни пиластра видљиви су делови две стојеће фигуре, испод којих је представљена Викторија раширених крила, са лавровим венцем у десној руци. Можда су на предњој страни овог пиластра били приказани владари - августи и цезари из раздобља тзв. Друге тетрархије (или сва четворица, или можда само Диоклецијан и Галерије). Викторија са лавровим венцем у руци директна је алузија на Галеријев велики тријумф над Персијанцима, прослављен 303. године у Риму (видети опис порфирне главе императора Галерија).

Ако поново сагледамо иконографију овог пиластра, овога пута у целини, поново нам се претпоставка о Аполону као на њему претстављеном божанству намеће као основана. Наиме, ако поставимо Аполона у контекст посматрача различитих догађаја, као што је углавном случај у класичној епохи грчке уметности, у чијој традицији су израђене и скулптуре Ромулијане, у конкретном случају – посматрача прославе Галеријевог тријумфа – његово место на овом гамзиградском споменику чини се у потпуности утемељеним.

Литература: Срејовић 1986, 91; *Римски царски градови и палате у Србији*, 209, кат. 51 (А. Л.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 209, cat. 51 (A. L.); Petrović, IMS, vol III/2, 137, kat. 115; Живић 2003, 23, 77, кат. 5; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 65 – 66, кат. 5, Т. IV, 2 ; Живић 2010, 109, сл. 64. а, б.

5. Пиластар са снопом лаворовог лишћа (Т. LXXVIII, 1)

Ромулијана

III - IV век

туфопешчар

без података о условима налаза

h = 165 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/753

Фрагментовани пиластар од туфопешчара. На чеоној страни, у средишњем пољу, представљен је сноп ловоровог лишћа, увезаног траком. Чеона страна пиластра уоквирена је кимом са копљастим лишћем. Средишњи део бочних страна је украшен спирално увијеном виновом лозом са лишћем и гроздовима.

Ако је *fascēs* симбол снаге и непобедивости Римске Империје, оваква његова форма, сачињена од ловоровог лишћа, без сумње би могла алудирати на њену бесмртност. Укомпонована са виновом лозом, даје иконографску схему која би у потпуности одговарала идејној концепцији Ромулијане: бесмртност тетрархијског система управљања римском државом, односно – бесмртност Галерија као верног заговорника такве идеје.

Литература: Sreјović and Vasić, *Imperial Mausolea and Consecration Memorials in Felix Romuliana (Gamzigrad, East Serbia)*, Centre for Archaeological Research, Faculty of Philosophy Belgrade, Belgrade 1994, 149, 150, fig. 97; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 67, кат. 6, Т. IV, 3.

6. Пиластар са лишћем храста (клена) (Т. LXXVIII, 2)

Ромулијана

III - IV век

туфопешчар

источна капије млађег утврђења, ископавања 1987. Године

Народни музеј „Зајечар“

Фрагментовани пиластар од туфопешчара. На чеоној страни, у форми непрекинуте спирале (мотив „заустављених таласа“) представљено је лишће једне локалне врсте храста – клена. Са бочне

стране такође је представљено лишће клена, у облику у коме се јавља у природи, у комбинацији са цветовима – розетама.

Овај пиластар, заједно са још неким архитектонским елементима, несумњиво је израђен на лицу места.

Непубликовано.

IV. 3. Конзоле

1. Конзола са свастиком (Т. LXXIX, 1)

Ромулијана

око 303. године (и касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења

h = 24, 5 cm, дуж. = 46 cm

Народни музеј „Зајечар“

На конзоли је, уз акантусово лишће, астрагале, тордирану траку и орнамент гуте, представљена и свастика. То је један од најстаријих и најраспрострањенијих симбола. Симболика свастике је многозначна, али, у основи, она свакако алудира на настајање универзалних циклуса, односно на непрекинут проток енергије. У свом основном облику, као и у виду од ње изведеног меандра, свастика је у великој мери присутна у гамзиградској палати, као један од најчешћих орнамената на њеним мозаичким подовима. На овом месту би поменули велики мозаички тепих у приступној дворани палате, где се мотив свастике јавља на средишњим теписима (изузев централног панела са представом лавиринта), од којих је сваки, посматрано од улаза у вестибулум ка западу, развијенија форма претходног.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 67, кат. 7, Т. V, 1.

2. Конзоле(2) са представом главе Медузе (Т. LXXIX, 2а, б)

Ромулијана

око 305. године (и/или касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења

к. 1: h = 30, 5 cm; дуж. = 90 cm; шир. = 44 cm

к. 2: h = 28 cm; дуж. = 49 – 52, 5 cm; шир. = 49, 5 cm

Народни музеј „Зајечар“, лапидаријум у кули 20

Откривене су две готово истоветне фрагментоване конзоле, које су на чеоној страни украшене рељефном представом главе Медузе. Једна је смештена у северну кулу млађе фортификације Ромулијане (кула 20), где је оформљена нека врста лапидаријума у коме су изложени неки архитектонски елементи, углавном са западне капије млађе фортификације, али и са неких других објеката у оквиру гамзиградског комплекса. Друга конзола изложена је у оквиру сталне поставке у Народном музеју у Зајечару.

С обзиром на Медузине способности, односно на то да она првенствено симболизује противника кога треба савладати, њена представа има апотропејски карактер. Од архајског периода Грчке, па до краја антике, Медузином главом су украшавани предмети занатске уметности, пре свега оружје, што је требало да обезбеди непобедивост и нерањивост ономе ко га носи. Исто тако, представа Медузе веома често се налазила на улазу у градове, односно на капијама града или утврђења, што је управо овде случај.

Медуза, уз Стену и Еуријалу, једна је од три горгоне (у првобитном предању постојала је једна горгона), која се у миту везује првенствено за Посејдона, али и за Херакла. Наиме, постоји и предање да су горгоне биле ратоборни народ жена који су Амазонке

покориле; оне су се ослободиле под вођством Медузе, али су их доцније уништили Персеј и Херакле.¹²²⁷ Ако, дакле, оставимо на тренутак по страни напред поменути општи, апотропејски карактер Медузе, преко њене повезаности са Хераклом опет долазимо до Диониса, односно – до самог Галерија. У том смислу, будући да се Галерије изједначава са Херкулом, као и да је Дионис његово фаворизовано божанство, представа Медузе могла би се тумачити као још један од многобројних симбола императорове моћи и непобедивости.

Литература: Римски царски градови и палате у Србији (приредио Д. Срејовић), Галерија САНУ, књига 73, 1993, (31-53), 42 / D. Srejić, Felix Romuliana. The Ideological Testament of Emperor Galerius, *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia* (ed. by D. Srejić), Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Art, 73, Belgrade 1993, 220, cat. 66 (A. L.); Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 68, кат. 8, Т. V, 2 а, б.

3. Конзола са кантаросом (Т. LXXX, 1)

Ромулијана

око 305/6. године (или касније)

туфопешчар

Народни музеј „Зајечар“, Ромулијана, лапидаријум у кули 20

Конзола је била део украса прве галерије западне капије млађе фортификације. На њеној чеоној страни је представљен кантарос из кога израста винова лоза са грожђем. Оваквav иконографски украс у директној је вези са култом бога Диониса и са Галеријевом владарском идеологијом, утемељеном на митској сторији о овом божанству.

¹²²⁷Д. Срејовић, А. Цермановић, *op.cit.* (1979), стр. 98.

Литература: Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 69, кат. 9, Т. V, 3.

4. Конзола са главом лава – митског бића (Т. LXXX, 2)

Ромулијана

почетак IV века (после 305/306. године)

шкољкар

Магура, Галеријев маузолеј (маузолеј 2), ископавања 1991. године

h = 27 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр.

Ова конзола од шкољкара, као и један фрагментовани украсни венац и фрагмент јонског капитела, откривени у непосредној близини, једини су преостали елементи портика Галеријевог маузолеја.

Литература: Srejskić and Vasić 1994, 97, fig. 64.

IV. 4. капители стубова

1. Фигурални капител (Т. LXXXI)

Ромулијана

крај III - почетак IV века

бели мермер

северозападни тракт палате, откривен у бунару, 1974. године

h = 28, 5cm, шир. = 40 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/756

Фрагментовани фигурални капител од белог мермера, украшен људским главама. У доњој зони су представљена четири велика и широка листа, извијена на споља испод углова врха капитела. У средишњем делу капитела представљени су дрво, лишће бршљана и винова лоза са грожђем, док су у горњем делу, уместо цветова, представљене људске главе. Глава којој је дато најистакнутије место израста управо из дрвета (в. Т. VI и VII), које је симбол праматерије (грч. реч *hylé*, дословно означава дрво, а употребљава се у смислу – праматерија) и које у себи скрива надљудску мудрост и знање. То је глава женске особе, са дијадемом. Можда би представљена фигура могла бити Аријадна.

Литература: Чанак – Медић 1978, 213, сл. 118; Срејовић, Архитектонски украси, у: *Гамзиград*, 1983, 89, кат. 34 (фотографија на стр. 90); Срејовић 1985, 63, сл. 11-12; Sreјović, Lalović 1991, 29; *Римски царски градови и палате у Србији*, 214, кат. 58 (А. Ј.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 214, cat. 58 (A. L.); Живић 2003, ; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 69 – 70, кат. 10, Т. VI – VIII.

2. **Фигурални капител (Т. LXXXII)**

Ромулијана

крај III - почетак IV века

бели мермер

северозападни део насеља, ископавања 1972. године

h = 25 cm, h женске главе = 13 cm, шир. = 40 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 757 (женска глава) и инв. бр. 556 (остатак капитела) спојени су у капител

Фрагментовани фигурални капител има четири наспрамно постављена акантусова листа, између којих је, у доњем делу, биљни мотив у облику класа жита, изнад кога је представљена глава Силена. Познато је да је акантусов лист веома чест украс античке,

као и средњовековне архитектонске пластике. Символика акантуса проистиче заправо из бодљи ове биљке, односно означава савладавање свих тешкоћа на путу до победе и славе. Представа Силена у потпуном је сагласју са целокупном иконографско-идеолошком концепцијом Ромулијане. Силени су, као и сатири, демони природе, дивље и неукроћене, те су, попут ње, раскалашни и похотни. У Дионисовом култу, помиње се више силена, али исто тако и само један Силен, који је васпитавао младог бога. Он је сасвим различит од своје дивље и необуздане браће, а красе га доброта, племенитост и мудрост. Силен је, као и Медуза, често представљан на штитовима и шлемовима, као и на надгробним споменицима, са улогом одвраћања зла. У случају капитела из Галеријеве палате у Гамзиграду, Силен свакако упућује на директну везу са Дионисом, док је његова апотропејска функција потиснута у други план.

Са друге стране капитела је представљена женска глава (инв. бр. 556), портретно моделована. Лице је округло, уоквирено таласастом косом, раздељеном по средини, у коју је уплетен венац од бршљана. Очи су крупне, изражајне, наглашених зеница, моделоване у духу “тврдог” стила. Уста су мала а нос јекратак. Можда је ово портрет Галеријеве мајке Ромуле, или супруге Валерије (315? – 350/1), што се чини мање вероватним. Не би требало изоставити ни сасвим логичну претпоставку да је женска глава приказана на овом капителу заправо глава Менаде¹²²⁸, што би такође била директна веза са Дионисом.

Литература: Срејовић, Архитектонски украси, у: *Гамзиград*, 1983, 89, кат. 33 и 35 (фотографије на стр. 90 и 91); Срејовић 1985, 63, сл. 13; Срејовић 1987, 237, No. 229; Томовић 1993, 80 – 81, fig. 13. 2; *Римски царски градови и палате у Србији*, 215, кат. 59 (А. Л.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 215, cat. 59 (A. L.); Живић 2003, ; Живић 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском

¹²²⁸ Пилиповић, 2011, 177, кат. 68.

факултету Универзитета у Београду), ; Живић 2010, 110, сл. 65; Пилиповић, 2011, 177, кат. 68.

IV. 5. Надвратници, довратници и прозорски оквири

1. Надвратник (Т. LXXXIII)

Ромулијана

вероватно 306. година (и/или касније)

пешчар

Народни музеј „Зајечар“, Ромулијана, лапидаријум у кули 20

Фрагментовани надвратник од пешчара има украс постављен у два фриза, на доњој и на фронталној страни. На доњој страни су представљена три хипокампа (чест мотив на саркофазима, нпр.), док су на чеоној страни приказана два хералдички постављена лава, односно лавице, које пију из кантароса (испред сваке животиње стоји кантарос) из којих израста винова лоза са грожђем. Овом композицијом фланкирана је једна фигура, односно попрсје, за коју је претпостављено да припада Дионису.¹²²⁹ Лоза, са лишћем и гроздовима, која израста из кантароса, обавија се око главе представљене личности, стапајући се са коврцама косе. Винова лоза, односно вино, као и кантароси, без сумње су нераскидиво везани за култ Диониса (чак и један од демона из Дионисове пратње, Акрај, симболише неразблажено вино), што би ишло у прилог идентификације представљене личности. Исто тако, лав је, уз пантера, једна од Дионисових светих животиња.

Без обзира на напред речено, на овом месту бисмо изнели претпоставку да би представљена фигура могла бити и богиња Кибела (*Magna Mater*), која је у култу блиско повезана са Дионисом, а која се, у историским изворима, везује за Галеријеву мајку

¹²²⁹Д. Срејовић, *Архитектонски украси*, у: Гамзиград, касноантички царски дворца, Београд 1983, стр. 88.

Ромулу.¹²³⁰ Веза Кибела – Дионис остварена је првенствено преко Атиса и његовог екстатичког плеса, који представља кључни тренутак његове митске сторије. Атисов плес, који представља увод у његову смрт, у неоспорној је вези са култом Диониса и феноменом плеса Менада, Дионисових пратиља. Кибела, Велика Мајка богова и целе природе, обезбеђује плодност кроз смрт и представља мешавину окружности, сензуалности и мистицизма. Уз многе друге сличности, веза смрт – плодност представља директну паралелу између култа Диониса и Кибелиног култа. У прилог претпоставци да је на надвратнику из Гамзиграда представљена Кибела, ишла би и примењена иконографска схема: фигура представљена између два лава. Богиња Кибела се, наиме, најчешће приказује на престолу (или на дрвету живота – јасену), са лавовима поред ногу (по предању, лавови и пантери вуку њене кочије). Исто тако, и кантароси са виновом лозом такође би, осим на Диониса, могли указивати и на Кибелу, односно на оргијастичке обреде у њену част. Напоследку, хипокампи, представљени на доњој страни надвратника, могли би указивати на везу са светом мртвих, што би опет могло упућивати на Кибелу, као и на смрт женског члана царске породице. У том случају, овај надвратник би свакако требало везати за млађу гамзиградску фортификацију, односно за смрт и апотеозу Галеријеве мајке, те би година 306. представљала *terminus post quem* за овај архитектонски елеменат.

Напоследку бисмо истакли да у анализи овог надвратника, као и неких других примера архитектонског украса, не би требало занемарити чињеницу да је Царство у раздобљу III века тло на коме су, захваљујући етничкој подлози, увелико присутни различити синкретички култови, те да би у том контексту, уз мноштво других међусобних веза, требало посматрати и култ Диониса и Кибеле. Дионис, дакле, без обзира да ли је директно присутан или се крије иза неког њему блиског божанства, остаје у Галеријевој палати

¹²³⁰Lactant., *De mort. Pers.*, XI, 1 – 3.

фаворизовано божанство, око кога се врти целокупна иконографска концепција.

Литература: Гамзиград, 1983, 88 - 89, сл. 64; Живић 2003, : Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 72 – 72, кат. 13, Т. XII; Живић 2010.

IV. 6. парапетне плоче

1. Парапетна плоча (Т. LXXXIV)

Ромулијана

око 305. године (и/или касније)

туфопешчар

фасада источне капије млађег утврђења,

ископавања 1986. године

h = 71 cm, шир. = 120 cm, дебљ. = 12 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. Г/1454

Фрагмент парапетне плоче приказује орла са венцем од цвећа у кљуну. Симболика орла је јасна и он је у Риму у основи гласник божанске воље. Првенствено је гласник воље врховног бога, Зевса односно Јупитера, а некада се и поистовећује са њим. Орао је и симбол владара, односно симбол римског Царства. Као владарска птица, он је небески еквивалент лаву на земљи. Као симбол највише силе, врховне власти, генија, јунаштва и сваког трансцендентног стања, орао се често приказује на врху стубова и обелиска, који представљају замену за омфалос, односно осу – пупак света. У Грчкој се, наиме, веровало да су се орлови, који су полетели сакраја света, зауставили на врху омфалоса у Делфима: од свитања до заласка они прате сунчеву путању, јер се омфалос подудара са осом

света.¹²³¹ Орао игра значајну улогу и у прорицању. Познато је да су аугури тумачили лет орлова како би сазнали вољу богова. Пиндар каже да орао, Краљ птица, спава на Зевсовом жезлу и људе упознаје с његовом вољом.¹²³²

У случају наше парапетне плоче, која се везује за фасаду главне капије млађе фортификације Ромулијане, а од чијег украса је очуван управо део који приказује орла са лавровим венцем у кљуну, она свакако алудира на тријумф божанског Галерија и његово овенчавање славом односно бесмртношћу. Као и сви остали архитектонски украси откривени приликом истраживања на простору источне капије млађег утврђења, и овај је директно везан за глорификацију и деификацију владара, као и за величање система владавине који је он доследно спроводио.

Литература: Римски царски градови и палате у Србији, 211, кат. 53 (А. Л.) / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia*, 211, cat. 53 (A. L.); Srejić and Vasić, 1994, 155, fig. 101; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 71 – 72, кат. 12, Т. XI; Живић 2010, 114, сл. 71, 115.

IV. 7. Рељефи у приватним и јавним грађевинама

1. Уснула Аријадна, зидни рељеф (Т. LXXXV, 1)

Ромулијана

последње деценије III, поч. IV века

бели мермер

сектор терми у југоисточном тракту палате,

ископавања 1993. године (глава и доњи део тела),

ископавања 1997. године (торзо и рамени део руке)

¹²³¹J. Chevalier – A. Gheerbrant, op. cit., стр. 459.

¹²³²Ibid., стр. 460.

h главе = 34 cm

h торза = 25 cm; h раменог дела руке = 14 cm,

h доњег дела (од трбуха до стопала) = 51 cm;

дуж. = 103 cm; шир. = 31 cm

Народни музеј „Зајечар“, инв. бр. 1480 (глава), 1543 (торзо и
рамени део руке), 1544 (доњи део)

Определили смо се да овај споменик уврстимо у архитектонску декорацију односно рељеф, с обзиром на то да је он већим делом моделован као дубоки рељеф, као и да је био постављен у некој ниши, док је само мали део композиције изведен као слободна скулптура. У складу с тим, у даљем тексту ћемо га третирати као рељеф.

Представа уснуле Аријадне пронађена је у три дела: глава и шака десне руке, попрсје са делом рамена десне руке и део доњег дела тела на лејају (део од трбуха до стопала, са драперијом пребаченом преко дела тела испод пупка). Фрагменти су нађени приликом радова на простору југоисточно од терми у југоисточном тракту Ромулијане, у секундарном положају, у рушевинама економских објеката из VI века, у којима су били употребљени као грађевински материјал. Из тог разлога не можемо рећи у којој грађевини Ромулијане се овај споменик првобитно налазио. То би могле бити и оближње терме, али исто тако и нека од просторија у самој палати. Оно што поуздано можемо рећи јесте да је овај рељеф некада био смештен у неку дубоку нишу, будући да је полеђина оба фрагмента заобљена и немарно обрађена.

Приказ уснуле Аријадне урађен је по узору на хеленистичку скулптуру.¹²³³ У односу на хеленистички модел, приметна су извесна одступања: лик Аријадне је знатно мекше моделован, лице

¹²³³В. А. Лаловић, Мит о Дионису у иконографској декорацији Ромулијане, *Уздарје Драгославу Срејовићу*, Београд 1997, стр. 439, нап. 8.

је заобљено; глава младе жене слободно почива на јастуку, за разлику од узора код којих је она ослоњена на леву руку.¹²³⁴

Површина лица је добро углачана, а само лице показује извесну асиметрију, односно извесно скраћење десне у односу на леву страну. Чело је наглашено ниско, склопљене очи су високо постављене и наткриљене благо извијеним обрвама, нос је кратак, образи мало опуштени, уста су релативно мала а њихове контуре, као и носне шупљине, истакнуте су потезима сврдла, брада и подваљаксу неистакнути; доњи део лица је издужен у односу на горњи. Лице уоквирује густа таласаста коса, подељена по средини. Крупни таласи прекривају уши и спуштају се на врат и затиљак. Коса је моделована дубоким потезима длета и сврдла, тако да је њена површина јасно одвојена од површине лица. Уз главу, очувана је и шака десне руке, подигнуте и савијене у лакту, која почива изнад главе. Од доњег дела скулптуре – рељефа сачуван је део стопала, драперија којим је обавијен доњи део тела, као и део набора јастука на коме Аријадна лежи.

На основу начина моделовања главе, као и саме фризура, могуће је датовати овај споменик у последње деценије III или у сам почетак IV столећа. Датовање поткрепљује и приказ једног комада накита – огрлица са лунуластим привеском.

Литература: Лаловић 1993, 14 – 15; Лаловић 1997, 439 - 441; Живић, 2005 (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду), 74, кат. 14, Т. XIII; Živić 2007 (Felix Romuliana – Streben nach ewigem Nachruhm, у: Archäologie in Deutschland), 54; Живић 2010, 117, сл. 74.

¹²³⁴Ibid., нап. 9.

VII

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Просторни оквир у који је смештено истраживање одабран је као најподеснији да би се остварио крајњи циљ: стварање језгровитог приказа различитих аспеката камених споменика у смислу јаснијег дефинисања њихове историјско-етничко-религијско-идеолошке компоненте. Имајући у виду значај који је провинција *Dacia Ripensis* (*Приобална Дакија*, *Прибрежна Дакија*) имала у позној антици, будући да је на ове просторе било пренето тежиште Царства, потреба да се систематски обради камена пластика на овој територији сама се наметнула, говорећи у прилог сопственој одрживости.

Пошто је изузетно велики број примерака камених споменика сконцентрисан на невеликом простору, у коме се као екстрем по броју и степену очуваности декоративних елемената намеће Ромулијана, као репрезентативни узорак и полазиште наших проучавања одабрали смо орнаментику на каменим споменицима у овом дворско - меморијалном комплексу из раздобља тзв. „друге тетрархије“. Наше опсервације се, свакако, нису задржале унутар бедема Галеријеве палате, већ смо начинили избор међу бројним другим споменицима са посматране територије, како би представили што већи број аналогича, уз истовремено повлачење паралела са извесним бројем камених споменика са околних простора.

Подробном анализом свих елемената значајних за проучавање камене пластике, као и њихових међусобних односа, првенствено кроз изучавање археолошке грађе (било да се ради о публикованом или непубликованом материјалу), покушали смо да реконструишемо различите сфере живота на територији и у време који су били веома важни у целокупној историји Римског Царства.

Камене споменике, које смо у раду проучили, каталошки смо обрадили у складу са типологијом утемељеном на функцији споменика. Све споменике смо хронолошки определили и за сваки навели све релевантне податке (место и услове налаза, врсту материјала од кога је споменик израђен, димензије, место где се споменик данас налази, односно институтцију у којој се чува). За сваки

појединачни споменик дали смо исцрпан опис, као и илустрацију (фотографију и/или цртеж) у прилогу. Напоследку, за сваки предмет навели смо комплетну литературу (у случају да је публикован). Том приликом, дошли смо до следећих закључака, које наводимо у складу са концепцијом каталога:

I. Фунерарни споменици

Стеле су, као и у другим областима Царства, најзаступљенији тип надгробних споменика и на територији Приобалне Дакије.

Већина надгробних стела израђена је у локалним радионицама. С тим у вези, уочили смо велику разлику између споменика израђених у престоници провинције, Рацијарији, и оних насталих у Ромулијани. Супротно очекивањима, престоница у квалитету израде заостаје за Галеријевом палатом. Несумњиво да је Галерије за потребе украшавања палате коју је саградио у својој отаџбини довео исте оне мајсторе који су украшавали и његову резиденцију у Солуну, а који су потицали из Грчке или Мале Азије, дакле – из области са дугом скулпторском традицијом. Ово важи како за архитектонски украс тако и за надгробне споменике. Дакле, мајстори који су израдили споменике из Рацијарије, или споменике нађене у другим деловима данашње Бугарске - који су потекли из скулпторске радионице у Рацијарији (или неке друге локалне радионице), нису били мајстори истога ранга као они који су радили у Гамзиграду. Без обзира на чињеницу да је Рацијарија била престоница Приобалне Дакије, не треба никада заборавити чињеницу да је она ипак била престоница римске провинције, те да мајстори из ове радионице, ма колико се трудили да опонашају узор из Рима и других великих уметничких центара, никада у томе нису у потпуности успели, из једноставног разлога што нису имали традицију на коју би се могли надовезати. Чак и да је међу њима било изузетно талентованих уметника, које су подучавали путујући вајари из великих центара, локални скулптори нису имали времена да у довољној мери развију занатско умеће и вештине које би њихова дела приближили врхунским узорима. С једне стране, дакле, стоје украси резиденцијалних здања, какви су они у Галеријевој Ромулијани, које су израдили клесари пристигли из великог центра (највероватније Солуна) и пореклом са простора са дугом скулпторском традицијом, а с друге стране се налази украс који

је настао у локалним радионицама Приобалне Дакије (укључујући и радионицу у њеној престоници).

Уз већ познате локалне радионице у Рацијарији и другим великим центрима провинције, као и ону у Ромулијани, у ширем залеђу Галеријеве палате препознали смо још једну, у данашњем селу Рготина (*Argentae*?). Сви овде откривени споменици израђени су од локалног пешчара (тзв. „рготски камен“). На основу два жртвеника посвећена Јупитеру Кохорталису (кат. II. 2. 1 и 2), исклесана од истог камена, закључили смо да су, осим надгробних споменика, у овој радионици израђивани и вотивни олтари (аре). Из атељеа у Рготини потичу два изузетна споменика – надгробна стела (кат. I. 1. 9, Т. VII) и надгробна скулптура (кат. I. 2. 3, Т. X), за чије иконографско решење нисмо успели да пронађемо паралеле.

Посебну групу споменика представљају стеле из Равне (*Timacum Minus*), које су због свог епиграфског садржаја изузетно значајне за праћење размештања и боравака трупа у долини Тимока. Међу раванским стелама, као посебно важне, издвојили бисмо две: на првој се помиње *leg. X Fretensis* (кат. I. 1. 10), а на другој *leg. XIII Geminae* (кат. I. 1. 11). Потоња стела значајна нам је и као веза са једном вотивном иконом – заветом Митри, из Ромулијане (кат. II. 1. 1), у смислу присуства *leg. XIII Geminae* на овом простору.

Надгробна скулптура није честа на територији Приобалне Дакије. Уз два примерка из Прахова (*Aquae*), која се чувају у лапидаријуму Музеја Крајине у Неготину, трећи примерак је поменута скулптура из Рготине (кат. I. 2. 3, Т. X).

Погребни медаљони су у Приобалној Дакији, за разлику од провинције Паноније или Норика, права реткост. Једина два примерка су стела од белог мермера са лок. Ћетаће, код села Ковилова недалеко од Неготина (кат. I. 3. 2.), која је уједно и пример „анепиграфске стеле“, и медаљон из Равне (кат. I. 3. 1). Потоњи представља прави пример погребног медаљона, док је ниша у забату стеле из Ковилова заправо решена у форми медаљона. На основу иконографских елемената и једног и другог споменика, али и врсте мермера од кога су исклесани (с тим у вези, било би изузетно значајно урадити петролошке анализе узорака са ова два споменика), закључили смо да су највероватније произведени у некој радионици у Панонији или Норичу.

На територији провинције *Dacia Ripensis*, ако се изузму раскошно украшени тзв. „малоазијски саркофази“ из Рацијарије, приметно је скоро потпуно одсуство саркофага. Саркофаге из Рацијарије нисмо уврстили у каталог, јер нисмо успели да пронађемо ниједну публикацију у којој су обрађени, нити да дођемо до фотографија и других података. Зато смо обрадили једини примерак којим располажемо, а то је фрагментовани **саркофаг** из Народног музеја у Зајечару.

Погребни олтари недостају у материјалу са територије Приобалне Дакије мада их је на првобитној територији Дакије било. То су, иначе, четворострани споменици који потсећају на олтане на којима су Римљани приносили жртве боговима (вотивне олтане).

II Култни споменици

Вотивне иконе и рељефи веома су бројни и изузетно значајни за боље разумевање комплексне религијско-култне слике у провинцији Приобалној Дакији. Најбројнији су вотиви Митри и тзв. „трачком коњанику“. Оно што смо закључили када су Митрине иконе у питању јесте да сви вотиви овом божанству са територије данашње Бугарске (пореклом из Рацијарије, Бононије и Есена) спадају у композитни тип рељефа - са додатним сценама, уз централну сцену тауроктоније, као и да је избор и распоред сцена у фризовима (подељеним у метопе) испод сцене тауроктоније готово идентичан код свих примерака (посвећење – иницијација у мистерије, ритуална гозба – заједничка гозба Митре и Сола и апотеоза Митре и Сола). Такође, сви бугарски вотиви (осим иконе из Есена) су осредњег занатско-уметничког квалитета.

Поменути вотив Митри из Ромулијане (кат. II. 1. 1) занимао нас је првенствено у контексту присуства *leg. XIII Geminae* на овом простору током III века. Овај проблем нисмо у потпуности разрешили, али смо понудили могуће решење. На основу опека са печатима, наиме, сазнајемо да су у Ромулијани, осим припадника (кохорти) легије *V Macedonica*, који су учествовали у изградњи Галеријеве палате, крајем III века овде боравили и припадници легије *IV Flavia*. Није немогуће да су, можда услед неких већих грађевинских радова у насељу које је претходило изградњи палате, можда у време цара Аурелијана, припадници још

неке легије – можда баш *XIII Gemina* (чије је присуство потврђено у не тако удаљеном логору у Равни) боравили овде.

Вотивну икону са представом богиње Хекате, нађену у Рготини (кат. II. 1. 4), довели смо у везу са два вотивна олтара нађена на истом месту. Закључили смо да би сва три споменика могли повезати са спорадичним присуством припадника неких војних јединица, пореклом из западно-илирских области римске провинције Далмације, у данашњој Рготини (*Argentens* ?), највероватније због рударских активности.

Вотивни олтари, уз већ поменута два из Рготине, посвећена Јупитеру Кохорталису, представљени су примерцима из Равне (*Timacum Minus*). Они сведоче о постојању светилишта богињи Дијани и богу Марсу (Марсу је посвећен и један натпис).

Инвентар светилишта приказали смо кроз мобилијар јединог до сада поуздано потврђеног светилишта на територији Приобалне Дакије. То је светилиште Јупитера Долихена у Брзој Паланци (римска *Egeta*). Све остале скулптуре (и вотиве) за које би се могло претпоставити да су сачињавале инвентар светилишта, чије постојање није потврђено архитектонским остацима, обрадили смо као слободностојећу скулптуру. То се првенствено односи на споменике из Равне, како анепиграфске (скулптуре и вотивне иконе, највероватније инвентар светилишта Јупитера Долихена, а можда и још неких божанстава) тако и епиграфске (поменути вотивни олтари Дијани и Марсу). Такође, на исти начин смо третирали и споменике (скулптуре) из Рацијарије, које су везане за Дионисов култ (било да су у питању представе самог Диониса или чланова његовог тијаса). У Рацијарији је, као што се претпоставља, највероватније постојао храм посвећен Дионису.

III. Скулптура слободна у простору

Скулптуре божанстава и хероја (култна скулптура) чине највећи део скулпторалног репертоара Приобалне Дакије. Међу овим скулптурама, могуће је, на основу димензија, направити поделу на скулптуре у пуној и натприродној величини, скулптуре димензија нешто мањих од скулптура у пуној величини, као и на статуете. За проучавање ове, „митолошке скулптуре“, од посебне је важности

скулпторални репертоар Ромулијане. Треба, међутим, имати у виду да су представе божанстава у Ромулијани у функцији идеолошко-политичког програма тетрархије. То значи да нека божанства која на другим местима имају, рецимо, сотеролошки карактер (нпр. Асклепије, Херкул, Аполон), у Ромулијани треба посматрати у другачијем контексту. Уз монументалне скулптуре Јупитера и Херкула (везане за Диоклецијана и Галерија као њихове земаљске инкарнације, поштоване у храму у југоисточном тракту Ромулијане). На основу великог броја фрагмената женских руку које држе бакљу или неки други предмет (није, нажалост, сачувана представа ниједног од тих предмета), као и већег броја торза драпираних женских статуа, закључили смо да је у Ромулијани највероватније био поштован и култ Аполона, односно да ови фрагменти припадају скулптурама муза. У складу са идеолошко-политичким постулатима Галеријеве палате у Гамзиграду, мислимо да би Аполона би, исто као и Асклепија (Ескулапа), требало посматрати кроз везу са Дионисом, односно – у функцији Галеријеве владарске идеологије. У Ромулијани је присутан и већи број представа Атене, али су скулптуре ове богиње иначе обавезан део римског скулпторалног репертоара. Фрагменти житног класја од црвеног порфира највероватније припадају скулптури Либер (или фигуралној композицији Либер – Либер) и такође би се могли довести у непосредну везу са Дионисом, Галеријевим фаворизованим божанством. Неколико фрагмената малих скулптура од црвеног порфира (два фрагментована стопала, један фрагмент руке и фрагментована шапа са канџама, при чему би оба стопала и рука, на основу димензија, могли припадати истој статуети, а шапа је можда део скулптуре пантера) можда су заправо део једне скулптуре (скулпторалне групе), која је приказивала Диониса са пантером.

Скулпторални репертоар са других налазишта у Приобалној Дакији укључује представе Венере (статуете), Диониса (статуете и скулптуре мањих димензија – ове друге у већем броју су нађене у Рацијарији), Јуноне, Јупитера, Херкула и Сатира.

Царски портрети и монументалне скулптуре царева представљени су репрезентативним узорком из Ромулијане. Ту је, на првом месту, портретно моделована Галеријева глава, део монументалне скулптуре цара – тријумфатора (самосталне, или дела скулпторалне групе са још једном скулптуром), затим

фрагмент главе (врата) још једне монументалне скулптуре тетрарха, највероватније Диоклецијана (самосталне или у пару са Галеријем), два монументална мермерна торза са приказом императора у оклопу и више делова скулптура, односно – највероватније две статуе, којима би припадала ова два торза. На основу димензија једног стопала на постаменту, као и димензија ова два торза, закључујемо да су ове статуе царева биле високе преко 4 m. Скулптуре су вероватно представљале царева (Галерија и Диоклецијана) у оклопу – представа оклопа постоји на оба торза, као и на једном великом фрагменту драперије. Овако монументалне скулптуре захтевале су и одговарајући простор. Ако претпоставимо да су монументалне скулптуре Јупитера и Херкула, пронађене испред храма у југоисточном тракту Ромулијане, стајале у овом храму (посвећеном овим боговима, односно Диоклецијану као Јупитеру на земљи и Галерију као Херкулу и члану Јупитерове божанске фамилије), могли бисмо закључити да су монументалне статуе самих царева стајале на простору испред храма (на некој врсти форума у оквиру теменоса храма). Оно у шта још увек нисмо сигурни јесте да ли је постојао и лични култ тетрархијских владара, независно од култова божанстава чији су они били репрезенти на земљи.

Приватни портрети документовани су делом скулптуре из Рацијарије – портретно моделованом главом жене. Она је изванредан производ локалне клесарске радионице, чему у прилог иде и представа накита на глави жене. Рацијарија је, иначе, у II- III веку била један од најзначајнијих центара за производњу накита на територији Мезије, чији су производи били препознатљиви по особеном стилу. Занатско умеће и препознатљив стил мајстора из Рацијарије опстајали су вековима, па је Рацијарија (Арчар) и током средњег века био један од најзначајнијих центара за израду накита.

Скулпторалне групе - жанр сцене заступљене су скулптуром из Ромулијане, која приказује лов на дивљег вепра. Ова скулптура израђена је (као и рељеф са представом уснуле Аријадне) од белог мермера који потиче из околине Пловдива/Асеновграда у Бугарској. Ради се, дакле, о трачком мермеру. Ово је нови податак, добијен након петролошке анализе узорака белог мермера прикупљених 2012. године (Проф. др Walter Prohaska). На основу њега закључујемо да постоје и неки нови, до сада недокументовани путеви

дистрибуције камена у Ромулијану, у онкретном случају, са територије Тракије (данашње Бугарске). Напомињемо да смо 2014. године, са Проф. др Бојаном Ђурићем (Одељење за археологију Филозофског факултета Универзитета у Љубљани) обишли више каменолома (античких) у залеђу Турну Северина, трагајући за потенцијалним изворима неких врста белог мермера од којих су израђени неки архитектонски елементи у Ромулијани, а чија провинијенција још није утврђена. Нисмо, нажалост, пронашли ниједну врсту мермера која би одговарала мермерима из Галеријеве палате.

Представе лова, као што смо још у уводном делу рада рекли, заступљене су у различитим гранама римске уметности и представљају жанр-сцене. У суштини симболике ових сцена лежи тежња за визуелизацијом моћи и врлине (*virtus*) цара, при чему је лов парадигма за духовни лов, који је манифестација цареве божанске природе. У основи ове симболике лежи идеја лова на дивље звери, односно њихово надвладавање у смислу победе Рима над непријатељем. Зато мислимо да би ову скулптуру (скулпторалну групу) требало схватити у том контексту, без идентификације коњаника са „трачким коњаником“, нпр. (при чему трачки коњаник, по нама, такође представља више метафору него неко одређено божанство, односно – представља „пан-божанство“, које у себи обједињава многобројне друге култове и религијске идеје).

IV. Декоративна архитектонска пластика

У недостатку архитектонског украса не само резиденцијалних него и других здања, овај сегмент каталога у потпуности је базиран на богатом архитектонском украсу Ромулијане. Као најважније споменике, истичемо архиволту са натписом FELIX ROMVLIANA и пиластар са представом тетрарха у медаљонима.

У украшавању гамзиградске палате, обилато су коришћене разне врсте скупоченог камена: бели мермери и мермери у боји, црвени и зелени порфир, асуански гранит, али исто тако и туфопешчар, као и друге врсте пешчара и више врста кречњака. За разлику од скулптура, које су већином израђене од белог мермера пореклом из Грчке (пантелички и пароски мермер), архитектонски украс изведен је у белом проконеском мермеру. Неке друге врсте белог мермера потичу

и из Докимениона. Осим малоазијских мермера, потврђено је присуство трачког мермера (већ поменута скулптура са представом лова на дивљег вепра и зидни рељеф са представом уснуле Аријадне).

Декорација изведена у белом мермеру углавном не одступа од уобичајених римских мотива (јајаста кима, акантусово лишће). Изузетак представљају два фигурална капитета (кат. IV. 4. 1 и IV. 4. 2). Украс изведен у другим врстама камена, укључујући и локалне, који је израђиван на лицу места, с једне стране понавља декоративне шеме мермерних споменика (не заостајући ни мало за њима у занатско-уметничком смислу, због чега закључујемо да су га радили исти мајстори, доведени из неког великог центра – највероватније Солуна), а с друге пружа обиље нових мотива, од којих су неки везани за непосредно окружење (нпр. лист посебне врсте храста – клена, који и данас расте у околним шумама, а један примерак овог дрвета и у самој Ромулијани). Најраспрострањенији су, ипак, мотиви који се могу довести у директну везу са Дионисовим култом, а то су винова лоза са лишћем и грожђем, кантарос из кога израста винова лоза, лист и врежа бршљана, пути који беру грожђе Уз путе који беру грожђе, као фигурални мотив, на архитектонским елементима са фасаде главне капије млађег утврђења Ромулијане потичу конзоле са представом главе Медузе, пиластар са Викторијом и пиластри са представом тетрарха у медаљонима. Изузетно је занимљив и један надвратник од пешчара, који се такође може повезати са култом Диониса. На њему су приказани хипокампи, два хералдички постављена лава, односно лавице, које пију из кантароса (испред сваке животиње стоји кантарос) из којих израста винова лоза са грожђем, као и једно попресеје, које највероватније представља Диониса.

Систематизацијом побројаних група камених споменика са територије провинције Приобалне Дакије покушали смо да надоместимо недостатак њиховог каталогског прегледа, који би олакшао посао неким будућим истраживачима. Сагледавањем различитих аспеката споменика, базираном на иконографији украса и њеној многозначној симболици, покушали смо да учинимо јаснијом комплексну слику испреплетаних религијских идеја и веровања сачувану на фунерарним и култним споменицима, да дођемо до неких нових сазнања о

етничкој припадности покојника и дедиканата, да дамо неке нове индикације о разлозима размештања и присуства неких војних јединица у појединим областима, да пронађемо нове локалне клесарске радионице, да представимо развој и ширење појединих култова, да представимо специфичне иконографске схеме неких просторних целина, да укажемо на неке нове путеве дистрибуције камена. Свесни смо да смо у неким сегментима свога рада остали недоречени, као и да смо, уз давање одговора на нека питања истовремено поставили себи нека друга. Одговоре на та нова питања могу пружити само додатна истраживања, било да се ради о трагању за додатним аналогијама међу постојећим споменицима, или о новим археолошким истраживањима која би нам могла пружити недостајуће податке.

СКРАЋЕНИЦЕ ЛИТЕРАТУРЕ:

<i>AJA</i>	<i>American journal of archaeology</i>
<i>Ann. Sc. Norm. Sup. Di Pisa</i>	<i>Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa</i>
<i>ANRW</i>	<i>Aufstieg und Niedergang der römischen Welt</i>
<i>ArchBulg</i>	<i>Archaeologia Bulgarica</i>
<i>ASR</i>	<i>Die antiken Sarkophagreliefs</i>
<i>BAR</i>	<i>British Archaeological Reports</i>
<i>BCH</i>	<i>Bulletin de correspondance hellénique</i>
<i>EphDac</i>	<i>Ephemeris Dacoromana</i>
<i>CIMRM</i>	<i>Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae</i>
<i>CIL</i>	<i>Corpus Inscriptionum Latinarum</i>
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
<i>EPRO</i>	<i>Études préliminaires aux religions orientales</i>
<i>IDR</i>	<i>Inscriptiile Daciei Romane</i>
<i>IMS</i>	<i>Inscriptions de la Mésie Supérieure</i>
<i>JRA</i>	<i>Journal of Roman Archaeology</i>
<i>LIMC</i>	<i>Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (I – VIII)</i>
<i>RGF</i>	<i>Römisch-Germanische Forschung</i>
<i>RPh</i>	<i>Revue de philologie</i>
<i>SHAJ</i>	<i>Studies in the History and Archaeology of Jordan</i>
<i>Споменик САН</i>	<i>Споменик Српске Академије наука</i>
<i>TMMM</i>	<i>Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra</i>
<i>VAHD</i>	<i>Vjesnik za arheologiju i historiju dalmatinsku</i>

ЛИТЕРАТУРА:

Абрамић 1925

М. Абрамић, *Poetovio* , Птуј 1925.

Abramić 1950

М. Abramić, Tyche (Fortuna) Salonitana, Grb starodrevnog grada Salone, *VAHD LII/* 1935-49, Split 1950, 279-289.

Alexandrov 2012

О. Alexandrov, The Roman Soldiers in Moesia Inferior: Ethnic and Social Identity, *Известия*, книга XV (*Proceedings*, book XV), Sexaginta Prista et vicinia, Dedicated to the XXII Limes (Roman Frontiers) Congress, Rouse, September 2012, Регионален Исторически Музей Русе, Русе (Rouse) 2012, 385 - 397.

Alston 2004

Р. Alston, The Economic History for the Late Antique East, *Ancient West & East* 3/1, 2004, 124–136.

Alföldi 1970

А. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1970, 58-59.

D'Amato 2005

Р. D'Amato, *Roman Military Clothing* (3): AD 400 – 640, Oxford (Osprey Publishing) 2005.

Anderson 1984

А. S. Anderson, *Roman Military Tombstones*, Bucks 1984.

Andreae 1980

B. Andreae, Die römischen Jagdsarkophage; *Die antiken Sarkophag-reliefs I 2* (1980)., Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg 1980.

Андрић 2007

З. Андрић, Егзегеза Ничеа, „Данас“ (15. 12. 2007.), недељни додатак „Књига Данас“, Београд 2007.

***Antički Rim* (grupa autora) 1967**

Antički Rim, panorama jedne civilizacije, grupa autora, Beograd-Ljubljana 1967.

Антонијевић 1997

Д. Антонијевић, *Дромена*, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Посебна издања, Књига 72, Београд 1997.

***Археолошко благо Ниша... (Archaeological Treasure of Niš...)* 2004**

Археолошко благо Ниша: од неолита до средњег века (Archaeological Treasure of Niš: from the Neolithic to the Middle Ages), Галерија Српске академије наука и уметности (Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Arts), 102, Београд: САНУ, 2004 (Belgrade: SASA, 2004), 154, кат. 72

Assmann 1999

A. Assmann, *Identitäten*, Frankfurt a. M. 1999, 2nd ed.

Атанасова, Герасимова-Томова 1978

Ї. Атанасова, В. Герасимова-Томова, Нови латински надписи от Рациария, ИБИД XXXII, 1978

Атанасова-Георгиева, Митова-Джонова 1985

Ї. Атанасова-Георгиева, Д. Митова-Джонова, *Антична пластика от видинския музей*, София 1985.

Back 1982

R. Beck y осврту на: I. P. Culianu, L'Ascension de l'Âme, *La Soterologia dei culti orientali nell'impero romano*, Brill 1982, 302.

Back 1984

R. Back, Mithraism since Franz Cumont, *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II.17.4, 1984, (2002-2115), 2018-2019.

Back 2004

R. Back, *In the Place of the Lion: Mithras in the Tauroctony*, y: *Beck on Mithraism: collected works with new essays*, Ashgate, 2004, 286-287.

Back 2007

R. Back, *The Religion of the Mithras Cult in the Roman Empire*, Oxford University Press, 2007, 27-28.

Băjenaru 2010

C. Băjenaru, *Minor Fortifications in the Balkan – Danubian Area from Diocletian to Justinian*, National Museum of Romanian History, The Center for Roman Military Studies, Cluj – Napoca 2010.

Barnes 1981

T. D. Barnes, *Constantine and Eusebius*, Cambridge 1981.

Barnes 1982

T. D. Barnes, *The New Empire of Diocletian and Constantine*, Cambridge 1982.

Bausinger 2009

H. Bausinger, *Zu den Funktionen der mode*, Tübingen 2009.

Bayet 1957

J. Bayet, *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, Paris 1957, 198.

Beard, North, Price. 2004.

M. Beard, J. North, S. Price, *Religions of Rome*, vol. 1: *A History*; vol. 2: *A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Berbette 1996.

S. S. Berbette, *The Roman Goddess Ceres*, Austin, University of Texas Press 1996.

Berenson 1954

B. Berenson, L'arco di Costantino della Decadenza della Forma, *The Arch of Constantine*, New York 1954.

Bergmann 1977

M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr, Bonn 1977, 138 sqq

Bergmann 1995

M. Bergmann, Un esemble de sculpture de la villa romaine de Chiragan, oeuvre de sculpteurs d'Asie Mineure, en marbre de Saint-Beat, y: *Les marbres blancs des Pyrénées. Entretiens d'archéologie et d'histoire*, Paris 1995, 197-205

Bergmann 1999

M. Bergmann, Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologyschen Skulptur der Spätantike, *Palilia 7*, Wiesbaden 1999, 81, 87.

Bettelheim 1954

B. Bettelheim, *Symbolic Wounds. Puberty Rites and the Envious Male*, Free Press, Glencoe, III, Illinois 1954.

Bichir 1973

Gh. Bichir, Manifestation de caractère magique et cultuel chez les Carps, *Dacia XVII*, Bucurest 1973, 243 – 256.

Bjørnebye 2007

J. Bjørnebye, “Hic locus est felix, sanctus, piusque benignus”, The cult of Mithras in fourth century Rome, Dissertation for the degree of philosophiae doctor, Faculty of Arts, University of Bergen, Norway 2007.

Boatwright 2005

M. T. Boatwright, Children and Parents on the Tombstones of Pannonia, y: *The Roman Family in the Empire*, ed. M. George, Oxford 2005, 287 - 318.

Bömer 1943

F. Bömer, *Ahnenkult und Ahnenglaube im alten Rom*, coll. Beihefte zum Archiv für Religionswissenschaft, Heft 1, Leipzig und Berlin, 1943.

Bonnechere 2003

P. Bonnechere, *Trophonios de Lébadée. Cultes et mythes d'une cité béotienne au miroir de la mentalité antique*, Leiden 2003.

Borda 1950

M. Borda, I collegia funeraticia, y *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, vol. IV (12 volumi dal 1948 al 1954), coll. 1950-1952

Boteva 1998

D. Boteva, On the way to Tetrarchy: The role of the Lower Danubian Limes for the Roman defense system – A. D. 193-217/218, *The Roman Frontier at the Lower Danube 4th-6th centuries*, The second International Symposium (Murighiol/Halmyris, 18-24 August 1996), Studia Danubiana, Pars Romaniae Series Symposia I, Bucharest 1998, 77.

Boteva 2005

D. Boteva, Soldiers and veterans dedicating votive monuments with a representation of the Thracian horseman within the provinces of Lower Moesia and Thrace, *Römische städte und festungen an der Donau*, Akten der Regionalen konferenz beograd 16 – 19 Oktober 2003, Beograd 2005, 199 – 210.

Bouzek J., Damaradzka L. 2007

J. Bouzek, L. Damaradzka, Tradition of Ethnic identity in the funeral rites during the history of the Roman Empire: The case of Thrace, *Acta Terrae Septemcastrensis*, VI, 1, Special number, Bibliotheca Septemcastrensis, Sibiu 2007, 43 - 49.

Боцев 2008

В. Боцев, Курбан код Македонаца, *Крвна жртва. Трансформације једног ритуала*, Балканолошки институт САНУ, посебна издања књ. 108, Београд 2008 (књига је резултат рада на пројекту *Етничка и социјална стратификација Балкана*), 59 – 66.

Boymel Kampen 2009

N. Boymel Kampen, *Family fictions in Roman Art*, Cambridge University Press 2009.

Breckenridge 1979

James D. Breckenridge, *Portraiture, y: Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art (November 19, 1977, through February 12, 1978), ed. by Kurt Weitzmann, The Metropolitan Museum of Art, New York 1979, 2.

Brenk 1987

B. Brenk, Spolia from Constantine to Charlemagne: Aesthetics Versus Ideology, *DOP* 41, 1987, 103-109.

Brinkerhoff 1970

D. M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch*, New York University Press, New York 1970.

Brown 1980

P. R. L. Brown, Art and Society in Late Antiquity, in: *The Age of Spirituality* (ed. K. Weitzman): A Symposium. New York: The Metropolitan Museum of Art, New York 1980, 17 - 28.

Brown 1987

P. R. L. Brown, Late Antiquity, in: P. Veyne (ed.), *A History of Private Life I. From Pagan Rome to Byzantium*, Cambridge, MA, 1987, 235–297.

Браун 2010

П. Браун, *Успон хришћанства на Западу. Тријумф и разноликост 200-1000. године*, Clio 2010 (Суботица: Ротографија), 86.

Браун 2012

П. Браун, *Тело и друштво, Мушкарци, жене и сексуално одрицање у раном хришћанству*, Београд 2012.

Brühl 1953

A. Brühl, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris 1953.

Del Bufalo 2012

D. Del Bufalo, *Red Imperial Porphyry. Power and Religion* /English edition including Italian texts/, Umberto Allemandi & C. SPA, Turin – London – Venice – New York, Turin 2012.

Burckhardt 1892

J. Burckhardt, *Le Cicerone, guide del'art antique et de l'art moderne en Italie*, Paris 1892.

Burkhart 2006

J. Burkhardt, *Doba Konstantina Velikog*, Sremski Karlovci – Novi Sad 2006.

Burkert 1985

W. Burkert, *Greek Religion*, Harvard University Press, 1985 (originally published in German 1977).

Burkert 1987

W. Burkert, *Ancient Mystery Cults*, Harvard University Press, 1987, 49.

Васић, Јовановић 1987

М. Васић, Ђ. Јовановић, Мермерна икона Либер и Либере из околине Понтеса, *Ђерданске свеске IV*, Београд 1987, 127 – 134.

Васић 1997

М. Васић, Представа „маузолеја“ на новцу императора Максенција (Representation of the “mausoleum“ on the Emperor Maxentius’ coins), *Ударје Драгославу Срејовићу поводом шездесетпет година живота од пријатеља, сарадника и ученика*, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, књ. 17, Београд 1997, 463-474.

Велков, Атанасова 1967

В. Велков, Ђ. Атанасова, Латински надписи от Рациария, *ИАИ XXX*, 1967, 149 – 150.

Velkov 1977

V. Velkov, *Cities in Th race and Dacia in Late Antiquity (Studies and Materials)*, Amsterdam 1977.

Ventris, Chadwick 1956.

M. Ventris, J. Chadwick, *Documents in Mycenaean Greek. Three Hundred Selected Tablets from Knossos, Pylos and Mycenae with Commentary and Vocabulary*. Cambridge University Press, Cambridge 1956.

Vermaseren 1956

M. J. Vermaseren, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithriacae*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1956, 2 vols. (скраћено CIMRM), No. 641

Vermaseren 1960

M. J. Vermaseren, *Mithra, ce dieux mystérieux*, Bruxelles 1960, 135

Vermaseren 1971

M. J. Vermaseren, *Mithraica I: The Mithraeum at S. Maria Capua Vetere*, Brill 1971, 14.

Vermaseren 1971

M. J. Vermaseren, Nuove indagini nell'area della basilica di S. Prisca in Roma, Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome. *Antiquity*, n. s., 37, 2 (1975), pp. 87-96, p. 93.

Vetters 1950

H. Vetters, *Dacia Ripensis*, Wien, 1950.

Vianu 1995

A. Vianu, Portraits romains dans les collections de Bucarest, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 110, 1995, 338 sqq.

Voisin 2013

Jean-Louis Voisin, Le Songe de l'Empereur, *Le Figaro Histoire*, Numéro 8 – Jun/Juillet 2013 – Bimestriel, Paris 2013, 44 – 51.

Вучковић-Тодоровић 1966

Д. Вучковић-Тодоровић, Светилиште Јупитера Долихена у Брзој Паланци, *Старинар* XV – XVI (1964-1965), Београд 1966, 173-182.

Вучковић-Тодоровић 1969

Д. Вучковић-Тодоровић, Брза Паланка (војна капела посвећена Јупитеру Долихену, прелаз у век), *Старе културе у Ђердапу*, Београд 1969, 167.

Вулић, Премерштајн ф. 1900

Н. Вулић, А. ф. Премерштајн, Антички споменици у Србији, *Споменик XXXVIII*, Београд 1900, 15-58.

Вулић, Ладек, Премерштајн ф. 1903

Н. Вулић, Ф. Ладек, А. ф. Премерштајн, Антички споменици у Србији, *Споменик XXXIX*, Београд 1903, 43-88.

Вулић 1909

Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик САН XLVII*, Београд 1909, 109-191.

Вулић 1925

Н. Вулић, Трачки коњаник, *Глас СКА CIV*, Београд 1925, 87-89

Вулић 1931

Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик САН LXXI*, Београд 1931, 4-259.

Вулић 1933

Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик САН LXXV*, Београд 1933, 3-89.

Вулић 1934

Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик САН LXXVII*, Београд 1934, 29-84.

Вулић 1941 - 1948

Н. Вулић, Антички споменици наше земље, *Споменик САН* XCVIII, Београд 1941–1948, 1-335.

Gabričević 1987

В. Gabričević, *Studije i članci o religijama i kultovima antičkog svijeta*, Split 1987, 165.

Гавела 1956

Б. Гавела, Антички споменици грчко-египатског синкретизма у нашој земљи, *Старинар* н. с. V – VI (1954-1955), Београд 1956, 43-51.

Gall von 1978

H. von Gall, The Lion-headed and the Human-headed God in the Mithraic Mysteries, in: *Études mithriaques*, ed. Jacques Duchesne-Guillemin, Paris 1978, 511.

Gazda 1981

E. Gazda, A Marble Group of Ganymede and the Eagle from the Age of Augustin, у: J. H. Humphrey (ed.), *Excavations at Carthage* 1977, Michigan 1981, 125-178.

Gerke 1973

F. Gerke, *Kasna antika i rano hrišćanstvo*, Novi Sad 1973.

Gibon 2007

E. Gibon, *Opadanje i propast Rimskog carstva*, Beograd 2007.

Glassé 2006

C. Glassé, *Enciklopedija Islama*, Sarajevo 2006.

Gnoli 1987

G. Gnoli, *Mithraism*, у: *The Encyclopedia of religion*, Vol. 9, New York 1987, 581.

Gordon 1978

R. L. Gordon, The date and significance of CIMRM 593 (British Museum, Townley Collection), *Journal of Mithraic Studies* 2, London 1978, pp. 148-174, p. 160.

Gordon 1980

R. L. Gordon, Reality, evocation and boundary in the Mysteries of Mithras, *Journal of Mithraic Studies*, 3, London 1980, 42-63.

Gordon 1994

R. L. Gordon, Who worshipped Mithras?, *Journal of Roman Archaeology* 7, Portsmouth 1994, 461.

Gordon 1996

R. Gordon, *Image and Value in Graeco-Roman World: Studies in Mithraism and Religious Art*, Brookfield 1996, (III) 99 - 100

Griffith 1993

A.B. Griffith, *The archaeological evidence for Mithraism in imperial Rome*, Ph.D. diss., University of Michigan, 1993.

Griffith

A. B. Griffith, Mithraism, <http://eawc.evansville.edu/essays/mithraism.htm>

Guirand, Pierre 1996

F. Guirand, V. Pierre, Roman mythology, y: *The Larouse encyclopedia of mythology*, 1996, 220.

Daicoviciu (C.) 1928 - 1932

C. Daicoviciu, Monumente inedite in Dacia, *Anuarul Institutului de Studii Clasice* 1, Bucuresti 1928 – 1932, 112 – 118.

Daicoviciu (H.) 1966

H. Daicoviciu, Un monument funerar in Dacia Superioara, y Omagiu lui P. Constantinescu-Iasi, ed. P. Constantinescu-Iasi, Bucharest 1966, 101 – 108.

Daicoviciu (H.) 1968

H. Daicoviciu, Coronamentele in forma de trunchi de piramida arcuita pe teritoriulu provinciei Dacia, *Apulum* 7, Bucharest 1968, 333 – 352.

Dautova-Ruševljan 1989

V. Dautova-Ruševljan, *Rimska kamena plastika u jugoslovenskom delu provincije Donje Panonije*, Novi Sad 1989, 89.

David 2000

J. David, The Exclusion of Women in the Mithraic Mysteries: Ancient or Modern, *Numen, International Review of the History of Religions*, XLVII/2, Leiden 2000, 121-141.

Delbrueck 1932

R. Delbrueck, *Antike Porphywerke*, Walter de Gruyter & Co., Berlin-Leipzig 1932.

Димитров 1939

Д. П. Димитров, Портретът върху античните надгробни плочи римско време от Североизточна Македония, ИАИ XIII, 1939.

Димитров 1942

Д. П. Димитров, *Надгробните плочи от римско време в северна България*, София 1942

Dimitrov 1942

D. Dimitrov, Ein Porträtkopf des Kaisers Diokletian im Nationalmuseum zu Sofia, *Studia Serdicensia* 3, Sofia 1942, 89-91.

Dimitrova 2002

N. Dimitrova, Inscriptions and Iconography of the monuments of the Thracian Rider, *Hesperia* 71, Issue 2, Athens 2002, 209 - 229.

Dintchev 1999

V. Dintchev, *Classification of the Late Antiques Cities on the Dioceses of Thracia and Dacia*, *ArchBulg* 3, 1999, 3, 39–73.

Dintchev 2000

V. Dintchev, The Limit of Urban Life in the Late Antique Dioceses of Thracia and Dacia: the Overestimated Centers, *ArchBulg* 4, 2000, 2, 65-84.

Dipon 1989

F. Dipon, *Drugo telo imperatora – boga* (превод са енглеског Бранка Арсић), из: *Fragments for a History of the Human Body*, прир. Michel Feher са R. Naddaff и N. Tazi, део III, Love, New York 1989, 397 – 418.

Димитров 1942

Д. Димитров, *Надгробније плочи от римско време в северна Булгарија*, Софија 1942, 100, Т. V, 19 – 20; VI, 21 – 23

Düll 1977

S. Düll, *Die Götterculte nordmakedoniens in römischer Zeit*, München 1977.

Dussaud 1950

R. Dussaud, Le dieu mithriaque leontocephaline, *Syria* 27 (1950), 253-260.

Dušanić - Petrović 1963

S. Dušanić - P. Petrović, Epigraphic Contributions from the National Museum of Niš, *Živa antika*, god. XII, sv. 2, Skoplje 1963, 365-385.

Dušanić 1995

S. Dušanić, *Imitator Alexandri and Redditor Libertatis*, Two controversial themes of Galerius' political propaganda, *The Age of Tetrarchs* (A Symposium held from the 4th to the 9th October 1993), Beograd 1995, 77-98

Dyggve 1951

E. Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo, Aschehoug; Cambridge, Harvard University Press, 1951.

Đakovac, Bigović 2006

A. Đakovac, R. Bigović, *Leksikon hrišćanstva, judaizma i islama*, Beograd 2006.

Edmondson 2007

J. Edmondson, The Cult of Mars Augustus and Roman Imperial Power at Augusta Emerita (Lusitania) in the third Century A. D.: a New Votive Dedication, y: *Culto Imperial: política y poder*, Actas del Congreso Internacional Culto Imperial: política y poder, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 18-20 de mayo, 2006, Roma 2007, 541-577.

Elsner 1988

J. Elsner, *Imperial Rome and Christian triumph*, Oxford 1998, 187-189.

Elsner 2000

J. Elsner, From the Culture of Spolia to the Cult of Relics: The Arch of Constantine and the Genesis of Late Antique Forms, *Papers of the British School of Rome*, Vol. 68 (2000), 149 – 184, Rome 2000.

Encyclopedia Judaica 1971

Encyclopedia Judaica, vol. 11 Lek-Mil, Keter Publishing House, 1st edition, Jerusalem 1971.

Espérendieu 1908

E. Espérendieu, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* II. Aquitaine, Paris 1908.

Ewans 1893

A.Ewans, *Antiquarian Researches in Illyricum*, Westminster 1893, III

Живић 2003

М. Живић, *Felix Romuliana –50 година одгонетања*(М. Živić, *Felix Romuliana –50 years of solving*), Зајечар 2003.

Živić 2005

М. Živić, Costantino il Grande, *La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente* (Catalogo, La mostra: Rimini, Castel Sismondo, 13 marzo – 4 settembre 2005), Milano 2005, 204-205; 260, cat. 89

Живић 2005

М. Живић, *Галеријева владарска идеологија кроз иконографију Гамзиграда. Мозаик, скулптура, архитектонска пластика* (непубликована магистарска теза, одбрањена 2005. год. на Филозофском факултету Универзитета у Београду)

Živić 2007

М. Živić, *Imperator Caesar Flavius Constantinus. Konstantin der Große* (Augstellungskatalog, Landesausstellung Trier 2007), Mainz 2007, LXXI, Begleit – CD zum Katalog, kat. Nr. I. 4. 11; kat. Nr. I. 4. 12; kat. Nr.1.5.12.

Живић 2010

М. Живић, Уметничка остварења у царској палати, у: *Felix Romuliana – Гамзиград*, Археолошки институт Београд, посебна издања 47, Београд 2010, 107 – 140.

Зототовић 1958

Љ. Зототовић, Ритуално клање бика као остатак античког култа плодности, *Старинар* VII -VIII, Београд 1958, 151.

Zotović 1966¹

Lj. Zotović, *Les cultes orientaux sur le territoire de la Mésie Supérieure*, Leiden 1966.

Зототовић 1966²

Љ. Зотовић, Култ Јупитера Депулсора, *Старинар* XVII (1966), Београд 1967, 37-43.

Зототовић 1969

Љ. Зотовић, Историјски услови развоја оријенталних култова у римским провинцијама на територији Југославије, *Старинар* XIX, Београд 1969, 59-6.

Зотовић 1970

Љ. Зотовић, Представе младићског пара на надгробним ципусима Југославије, *Старинар* XX, Зборник Ђурђа Бошковића (Melanges Đurđe Bošković) Београд 1970, 431-440

Зотовић 1973

Љ. Зотовић, *Митраизам на тлу Југославије*, Београд 1973, 81.

Зотовић 1974

Љ. Зотовић, Ново тумачење Долихеновог споменика из Сланкамена, *Старинар* XXII (1971), Београд 1974, 59-65

Зотовић 1975

Љ. Зотовић, Три оловне иконе из збирке Музеја града Београда, *Старинар* XXIV – XXV (1973-1974), Београд 1975, 33-44

Zotović 1978

Lj. Zotović, Les éléments orientaux dans le culte des cavaliers danubiens. Quelques nouveaux aspects de ce culte, у: *Homages à Maarten J. Vermaseren* III, Lieden 1978, 1351-1371

Зотовић 1979 (1980)

Љ. Зотовић, Симболични приказ ватре на Митриној икони из Виминацијума, *Старинар* XXX, Београд 1979 (1980), 89-96

Зототовић 1997а

Љ. Зототовић, Да ли је у Виминацијуму постојала заједница митраиста? (Was there a community of Mithraists at Viminacium?), *Уздарје Драгославу Срејовићу поводом шездесетпет година живота од пријатеља, сарадника и ученика*, Универзитет у Београду, Филозофски факултет, књ. 17, Београд 1997, 411 – 415

Зотовић, Јордовић 1990

Љ. Зотовић, Ч. Јордовић, *Viminacium: некропола „Више гробаља“*, VIMINACIUM, Књига 1, Археолошки институт Београд, Републички завод за заштиту споменика културе Београд, Београд 1990

Зотовић (Р.) 1995

Р. Зотовић, *Римски надгробни споменици источног дела провинције Далмације*, Ужице: Кадињача 1995

Imamović 1977

Е. Imamović, *Antički kulтни i votivni spomenici na području Bosne i Hercegovine*, Sarajevo 1977.

Jackson 1985

Н. М. Jackson, The Meaning and Function of the Leontocephaline in Roman Mithraism, *Numen*, Vol. 32, Fasc. 1 (1985), 17-45.

Јанићијевић 1995

Ј. Јанићијевић, *У знаку молоха: антрополошки оглед о жртвовању*, Трагови, Библиотека домаћих антрополошких дела, књ. 1, Београд 1995.

Јанићијевић (Г.) 2009

Г. Јанићијевић, Константинова Ars Cristian-a и њен одјек у уметности цркве, други део, *Ниш и Византија VII*, 206-207.

Јанићијевић (Г.) 2013

Г. Јанићијевић, Духовно искуство као претпоставка рецепције приказаног простора у касноантичкој и византијској уметности, *Ниш и Византија, Једанаести научни скуп* (Ниш, 3 – 5. јун 2012.), Зборник радова XI, Ниш 2013, 375 – 384.

Јанковић (Ђ. и М.) 1974

Ђ. и М. Јанковић, Рекогносцирања у околини Неготина, *Археолошки преглед* 15 (1973), Београд 1974, 161-167.

Јанковић (М. и Ђ.) 1975

М. И Ђ. Јанковић, Рекогносцирања у околини Неготина, *Археолошки преглед* 17, Београд 1975, 86 – 88.

Јанковић 1981

Ђ. Јанковић, Истраживање споменика у Врелу, Шаркамен, *Старинар XXXI*, Београд 1981, 87 – 92.

Jeanmarie 1951

H. Jeanmarie, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Paris 1951, 345.

Jeličić-Radonić 1998

J. Jeličić-Radonić, Nova istraživanja gradskih zidina Salone, *Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji*, Vol. 37, No. 1, Split 1998, 5 – 34.

Jensen 2004

R. M. Jensen, *The Substance of Things Seen: Art, Faith, and the Christian Community*. Grand Rapids, Mich.: William B. Eerdmans Publishing Company, 2004, 104-105.

Јеремиић 1993

M. Jeremić, Catalogue, in: *Roman Imperial towns and palaces in Serbia*, Belgrade 1993, 196, cat. 34.

Јеремиић 2008

M. Јеремиић, Техника *champlevé* на клесаном архитектонском декору Сирмијума IV века, *Драгослав Срејовић и уметност (Меморијал Драгослава Срејовића, Зборник радова 3)*, Крагујевац 2008, 135-149.

Јовановић 1975

A. Јовановић, Неки аспекти проблема скупног налаза скулптура са Медијане код Ниша (Résumé: Certains aspects du problème de la trouvaille collective de sculptures à Mediana près de Naissus), *Старинар XXIV – XXV (1973 – 1974)*, Београд 1975, 57 – 65.

Јовановић 2000

A. Јовановић, Археолошки трагови империјалног тријумфа над Дачанима са простора Горње Мезије, *Зборник Матице српске за класичне студије*, Нови Сад 2000, бр. 2, 79 – 90.

Јовановић 2003

A. Јовановић, Две зооморфне теме у декорацији материјала из римског периода, *Споменица Јована Ковачевића*, Београд 2003, 69 – 73.

Јовановић 2006

A. Јовановић, *Тло Србије - завичај римских царева*, Београд 2006 (*La Serbia - patria degli imperatori romani*, Belgrado 2006)

Јовановић 2007

А. Јовановић, *Огледи из античког култа и иконографије*, Београд 2007.

Јовић 1998

В. Јовић, Камен у тетрархијској архитектури - примена, порекло и симболичко значење, *Развитак*, бр. 200, год. XXXVIII (38/1998), Зајечар 1998, 134 – 137.

Jones 1951

А.Н.М. Jones, 'The Imperium of Augustus', *Journal of Roman Studies* 41 (1951), 112 – 119.

Joulin 1901

L. Joulin, Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes, *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* X 1, Paris 1901, 219 – 516.

Johansen 1995

F. Johansen, *Roman Portraits* II, Ny Carlsberg Glyptotek, catalogue, Copenhagen 1995.

Јурсенар 2004

М. Јурсенар, *Хадријанови мемоари*, Београд 2004.

Kanitz 1892

F. Kanitz, *Römische Studien in Serbien* 11, Wien 1892, 40.

Караџић 1989

В. Караџић, *Српски рјечник*, Београд 1898, *Шарац*

Karivieri 1994

A. Karivieri, The 'House of Proclus' on the Southern Slope of the Acropolis: A Contribution, in: P. Castreen (ed.), *Post-Herulian Athens. Aspects of Life and Culture in Athens AD 267–529*, Athens 1994, 89–139.

Kazarow 1938

G. Kazarow, Die Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien, *Dissertationes Pannonicae*, ser. II, fasc. 14, Budapest 1938.

Keler 1970

H. Keler, *Rimsko Carstvo*, Novi Sad 1970.

Kenner 1961 – 1963

H. Kenner, Die Marmorbildwerke in der archäologischen Sammlung der Universität Wien, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts* XLVI, Wien 1961 – 1963, стр. 27.

Kerenyi 1976

K. Kerényi, vol. 8: *Dionysos, Archetypal Image of Indestructible Life (Dionysos, Urbild des unzerstörbaren Lebens)*, New York 1976 (сабрана дела објавила је М. Kerényi – осам делова у девет томова, у периоду од 1966 до 1988 /Langen-Müller, München 1966-1988.

Kiilerich – Torp 1994

B. Kiilerich – H. Torp, Mythological Sculpture in the Fourth Century A. D: the Esquiline Group and the Silahbara Statues, *Istanbuler Mitteilungen* 44, 1994, 307–316.

Kleiner 1977

D. E. E. Kleiner, *Roman Group Portraiture: The Funerary Reliefs of the Late Republic and Early Empire*, New York – London 1977.

Koch, Sichtermann 1982

G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, Munich 1982.

Koch 1988

G. Koch, *The John Paul Getty Museum: Roman Funerary Sculpture*. Catalogue of the Collections, 1988.

Koch 1993

G. Koch, *Sarkophage der römischen Kaiserzeit*, 1993.

Којић 1965

С. Којић, Један прилог проучавању религије Илира у римско доба, *Старинар*, н. с., књ. XXXIII-XIV (1962-1963), Београд 1965, 223-229.

Kolb 1987

F. Kolb, *Diokletian und die Erste Tetrarchie. Improvisation oder Experiment in der Organisation monarchischer Herrschaft?*, Berlin/New York 1987, 22 - 68.

Kolb 1995

F. Kolb, Chronologie und Ideologie der Tetrarchie, *Antiquité tardive* 3, 2, Paris 1995, 21 -31.

Kolb 2001

F. Kolb, *Herrscherideologie in der Spätantike*, Berlin 2001

Koortbojian 1995

M. Koortbojian, *Myth, Meaning and Memory on Roman Sarcophagi*, Berkeley: University of California Press, 1995.

Котев 1979

И. Котев, Митровденскиот курбан у с. Ново Село и у неколку други села у Струмичко, *Македонски фолклор* XII/23, Скопје 1979, 70–83.

Kreikenbom 2005

D. Kreikenbom, Bidnis eines Mannes, у: R. Milčeva, Römische Porträts im
Arcäologischen Nationalmuseum Sofia (Hrsg. S. Angelova, D. Rössler), Beier – Beran
2005, 74-76, no. 39, pl. 40

Крунић 2005

С. Крунић, Светиљке у облику стопала – симбол Сераписа, *Гласник Срског
археолошког друштва*, 25, Београд 2005, 149-160.

De Laet, Van Dorseler, Spitaels et Thoen 1972

S. J. De Laet, A. Van Dorseler, P. Spitaels et H. Thoen, *La nécropole gallo-romaine de
Blicquy*, Dissertationes archeologiquae Gandenées, Vol. XIV, Brugge 1972.

Лаловић 1979

А. Лаловић, Античко налазиште код Рготине, *Развитак*, год. XIX, бр. 6, Зајечар
1979, 98 – 100.

Лаловић 1983

А. Лаловић, Епиграфски споменици, каталог, у: *Гамзиград - Касноантички
царски дворца (Gamzigrad. An Imperial Palace in the Late Classical Times)*, Галерија
САНУ 45, Београд 1983, 165.

Лаловић 1988

А. Лаловић, Мермерне иконе из археолошке збирке народног музеја у Зајечару,
Развитак, год. XXVIII, бр. 3, Зајечар 1988, 85-87

Лаловић 1993

А.Лаловић, Богиња Аријадна са Ромулијане, *Развитак*, 3 – 4, Зајечар 1993, 14 – 15.

Лаловић 1997

А.Лаловић, Мит о Дионису у иконографској декорацији Ромулијане (The myth
about Dionysus in the iconographic decoration of Romuliana), *Уздарје Драгославу
Срејовићу*, Београд 1997, 439 – 441.

De Laet, Van Dorseler, Spitaels et Thoen 1972

S. J. De Laet, A. Van Dorseler, P. Spitaels et H. Thoen, *La nécropole gallo-romaine de Blicquy*, Dissertationes archeologiquae Gandeneae, Vol XIV, Brugge 1972, 31.

Laubscher 1975

H. Laubscher, *Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki*, Berlin 1975.

Leitao 2012

D. D. Leitao, *The Pregnant Male as Myth and Metaphor in Classical Greek Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2012 (reprint. New York 2014).

Levi 1944

D. Levi, *Aion*, *Hesperia* 13, Athens 1944, 274-314.

Liapis 2011

V. Liapis, *The Thracian Cult of Rhesus and the Heros Equitans*, *Kernos* (Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique) 24 (2011), Université de Liège, Liège 2011, 95-104

Ling 1998

R. Ling, *Ancient mosaics*, Princeton Univ. Pr., Princetown 1998, 76–81.

Loulloupis 1971

C. Loulloupis, *Excavations in Kourion 1967–70* (in Greek), Report of the Department of Antiquities Cyprus, 1971, 86–116.

Луковић 2008

М. Луковић, Курбан на врху Петрове горе у Јужној Србији, *Крвна жртва. Трансформације једног ритуала*, Балканолошки институт САНУ, посебна издања

књ. 108, Београд 2008 (књига је резултат рада на пројекту *Етничка и социјална стратификација Балкана*) 37 – 56

Максимова 1954

М. Максимова, Надгробие из Херсонеса, СА XIX, 1954, 228

Manderscheid 1981

H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der Kaiserzeitlichen Thermenanlagen*, Berlin 1981.

Mangos 1963

C. Mangos, Antique Statuary and the Byzantine beholder, *DOP* No. 17, Washington 1963, 53-75.

Marić 1933

R. Marić, *Antički kultovi u našoj zemlji*, Beograd 1933.

Marvin 1983

M. Marvin, Freestanding Sculptures from the Baths of Caracalla, *AJA*, Vol. 87, Durham 1983, 347-384.

Машкин 1978

Н. А. Машкин, *Историја старог Рима*, Београд 1978.

Meischner 2002

J. Meischner, Zwei Porträttypen Kaiser Diokletians, у: Л. Слокоска, Р. Иванов, В. Динчев (ред.), *Римският и късноантичният град*, Международна научна конференция, Велико Търново 2000, София 2002, 356-360

Meischner 2003

J. Meischner, Die Skulpturen des Hatay-Museums von Antakya, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 118, 2003, 285–384.

Merlat 1947

P. Merlat, Jupiter Dolichenus, Sérapis et Isis, *Revue archéologique*, 6^e série, vol. 27, Paris 1947, 15-17.

Metzger 1945

H. Metzger, Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la période classique, *BCH* 68/69 (1944/1945), Athènes 1945, 296-339.

Milcheva 2012

R. Milcheva, Roman Portrait Sculpture from the Lower Danube Moesian Limes, *The Lower Danube Roman Limes* (1st – 6th century), Sofia 2012, 159-194.

Millar 1977

F. Millar, *The Emperor in the Roman World: 31 BC-AD 337*, Gerald Duckworth & Co., London 1977.

Millet 1954

G. Millet, *La peinture du moyen age en Yougoslavie I*, Paris 1954.

Милинковић 2003

M. Милинковић, Археологија моде као археологија идентитета – неколико примера, *Ниш и Византија II*, Ниш 2003, 185-196.

Milovanović 2009

B. Milovanović, Simbolika prikazanih životinja na nadgrobним stelama iz Viminacijuma, *Arheologija i prirodne nauke (Archaeology and Science)*, Centar za nove tehnologije, Arheološki institut Beograd (Center for New Technology, Archaeological Institut Belgrade), vol. 4 (2008), Beograd (Belgrade) 2009, 15 – 25.

Mirković 1966

M. Mirković, Novi natpisi iz oblasti rimskog limesa u Gornjoj Meziji, *Živa antika* XV-2, Skoplje 1966, 381 – 393.

Mirković 1968

M. Mirković, *Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji*, Beograd 1968.

Mirković 2015

M. Mirković, *Rimljani na Đerdapu, Istorija i natpisi* (у штампи)

Mitchell et al. 2000

S. Mitchell et al., *Ethnicity and Culture in Late Antiquity*, London (Duckworth and The Classic Press of Wales) 2000.

Michaelides 1986 (1992)

D. Michaelides, A Statue of Orpheus in Paphos Museum, in: S. Jakobielsky – J. Karkowski (eds.), *50 Years of Polish Excavations in Egypt and the Near East. Acts of the Symposium at the Warsaw University 1986 (1992)*, 234–244.

Мичел 2010

С. Мичел, *Историја позног Римског царства 284 – 641*. Преображај античког света, Београд 2010.

Nash-Williams 1952

V. E. Nash-Williams, Iuppiter Dolichenus, *Greece & Rome*, University of Southampton, UK, vol. 21, 1952, No. 62, 77

Ненадовић 1950

С. Ненадовић, О неким споменицима из Царичиног Града и околине, *Музеји* 5, Београд 1950, 161.

Newman, Sivan 1980

J. Newman, G. Sivan, Judaism A – Z, Illustrated Lexicon of Terms & Concept, Jerusalem 1980.

Nicholson 1995

O. Nicholson, The end of Mithraism, *Antiquity* 69/263 (1995), 358-362

Ниче 2001

Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд, Дерета, 2001

Nock 1946

A.D. Nock, Sarkophagi and Symbolism, *AJA* L, 1946, 140 –170.

O’Connel, Airey 2009

M. O’Connel, R. Airey, The Complete Encyclopedia of Signs & Simbols, Hermes House 2009.

Olszewski 1998

M.T. Olszewski, Les projections oniriques: une clif de l’ iconographie de la vita privata d’ époque impériale romaine (selon l’ Onirocriticon d’ Artémidore de Daldis), thèse de doctorat, Paris I Panthéon , Sorbonne, Paris 1998 – није публикувано

Olszewski 2001

M.T. Olszewski, Le langage symbolique dans la décoration à scènes mythologiques et sons sens dans les tombes peintes de l’ Orient romain nouvelle approche, y: A. Barbet , *La peinture funéraire antique, IVe siècle av. J. C. - IVe siècle apr. J. C.*, Actes du VIIe colloque de l’ Association Internationale pour la peinture murale antique, Saint-Romain-En-Gal-Vienne (6-10 octobre 1998), Paris 2001, 155 – 162.

L’Orange 1965

H. P. L’Orange, *Artforms and Civic Life in the Late Roman Empire*. Princeton: Princeton University Press, 1965.

L'Orange 1984

H. L'Orange, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Chr., *Das römische Herrscherbild*, 3, Berlin 1984, 27 sqq., 109, pl. 22b

Oța 2009

L. Oța, Post-funeral Practices in Moesia Inferior, Dacia, N. S., tomul LIII, Bucarest 2009, 107-137

Otto 1965

W. F. Otto, *Dionysos Myth and Cult*, Bloomington 1965

Паликрушева 1978

Г. Паликрушева, Трансформација курбана и његова улога у одржавању етничког јединства Македонаца, *Етнолошки преглед*, Нови Пазар 1978, 175 – 181

Panegyrici Latini (eds. C. Nixon, B. Rodgers) 1994

Panegyrici Latini 11. 11. 1-3 (прев. B. Rodgers: C. Nixon, B. Rodgers, eds., *In Praise of the Later Roman Emperor, The Panegyrici Latini*, Berkeley, University of California Press 1994

Pensabene 1988

P. Pensabene, The Arch of Constantine: Marble Samples, in: *Classical Marble, Technology, Trade*, Eds. N. Herz & M. Waelkens, Dordrecht 1988, 411-418.

Pešterac 2007

T. Pešterac, Prilozi proučavanju rituala u mitraizmu, *Rad Muzeja Vojvodine* 49, Novi Sad 2007

Петковић 1930

В. Петковић, *Српско сликарство средњег века I*, Београд 1930

Петковић 1933

В. Петковић, *Старо Нагоричино, Псача, Каленић, СКА, Стари југословенски уметнички споменици*, књ. 1, Београд 1933

Петровић 1966

Петровић, Нови вотивни натписи из јужне Србије, *Старинар* XV – XVI (1964 – 1965), Београд 1966, 245 - 251.

Петровић 1968

П. Петровић, Из епиграфске збирке лесковачког музеја – Споменици Херкуловог култа у Горњој Мезији, Лесковачки зборник 8, Лесковац 1968, (51-57)

Петровић 1975

П. Петровић, *Палеографија римских натписа у Горњој Мезији*, Београд 1975

Petrović 1995

par P. Petrović (sous la direction de Fanoula Papazoglou), Timacum Minus et la vallée du Timok, *Inscriptions de la Mésie Supérieure*, vol. III-2, Centar za umetničku epigrafiku i numizmatiku, Beograd 1995

Petrović 1997

P. Petrović, Le limes romain, Les Dossiers d'Archéologie, n. 220, Dijon 1997, 60-72, 70-71.

Петровић, Лаловић 1976

П. Петровић, А. Лаловић, Антички град Тимакум код села Равна, *Развитак* 2, Зајечар 1976, 82 – 94.

Петровић - Јовановић 1995

П. Петровић – С. Јовановић, *Културно благо књажевачког краја*, Археологија, Археолошки институт у Београду – Завичајни музеј у Књажевцу, посебна издања,

Београд 1997 (*The Cultural Heritage of Knjaževac Region*, Archaeological Institute Belgrade – Museum of Knjaževac, monographies, Belgrade 1997).

Petrović 2004

V. P. Petrović, Sacerdos of Jupiter Dolichenus from an inscription recently discovered in the vicinity of Viminacium, *Старинар* LIII-LIV (2003-2004), Београд 2004, 217-231.

Pietri C.1977

C. Pietri, Roma Christiana, I, Paris 1977.

Пилиповић 2007

С. Пилиповић, *Мит и љубав. Представе на надгробним споменицима римске провинције Горње Мезије*, САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 100, Београд 2007

Pilipović 2009

S. Pilipović, The Triad Zeus, Herakles and Dionysos. A Contribution to the Study of Ancient Cults in Upper Moesia, *Balcanica XXXIX* (2008), Beograd 2009, 59 – 68.

Пилиповић 2011

С. Пилиповић, *Култ Бахуса на централном Балкану I - IV век*, САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 106, Београд 2011

Плиније Старији *Naturalis Historia* , превод Зора Бојић 2012

Плиније Старији, О уметности (оригинал: *Naturalis Historia* , превод Зора Бојић), Београд 2012

Полибије (предговор, превод и коментар Маријана Рицл) 1988

Полибије, Историје I, VI књ. (53, 54), предговор, превод и коментар Маријана Рицл, Матица Српска, Нови Сад 1988

Pop, Aldea, Moga 1972

C. Pop, I. Aldea, V. Moga, Noi medalioane funerare lucrate aparte din Dacia Superioara, *Acta Musei Napocensis* 9, Cluj-Napoca 1972, 503 – 524

Popescu (C. и M.) 1995

C. Popescu, M. Popescu, Le culte de Liber Pater en Dacie romaine, *Thraco-Dacica* XVI, 1-2, Bucarest 1995, 227-235

Поповић 2008

И. Поповић, Галеријев портрет из Ромулијане у светлу представа царских и свештеничких инсигнија у римској уметности, *Драгослав Срејовић и уметност*, Зборник 3, Крагујевац 2008, 105 – 119.

Presicce 2005

Claudio Parisi Presicce, L'abbandono della moderazione. I ritratti di Costantino e della sua progenie, у: *Costantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Milano 2005, 138 - 156.

Проева 2011

Н. А. Проева, Хероизација покојника у римској провинцији Македонији, *Зборник радова Народног музеја (Recueil du Musée National à Belgrade)*, XX-1 Археологија, Београд (Belgrade) 2011, 129-154

Prusac 2011

M. Prusac, *From face to face: Recarving of Roman portraits in Late-Antique Portrait Arts (Monumenta Graeca et Romana, 18)*, University Museum of Cultural Heritage Oslo, Leiden, Boston: Brill, 2011

Радић 2010

Р. Радић, *Константин Велики*. Надмоћ хришћанства, Београд 2010.

Радојчић 1953

С. Радојчић, О неким заједничким темама у српској народној поезији и српском средњовековном сликарству, *Зборник радова САН XXXVI*, Византолошки институт 2, Београд 1953, 160-161

Rauch 1984

J. J. Rauch, *Das Maxentius-Mausoleum an der Via Appia in Rom*, Mainz 1984

Rendić-Miočević 1953

D. Rendić-Miočević, Da li je spelaeum u Močićima služio samo mitrijačkom kultu, *Glasnik Zemaljskog muzeja*, n. s. sv. VIII, Sarajevo 1953, 271-276

Ricci 2004

M. Ricci, Il mitreo della Crypta Balbi a Roma (note preliminari), у: *Roman Mithraism: the Evidence of the Small Finds*, Archeologie in Vlaanderen Monografie 4. (eds. Marleen Martens and Guy De Boe. Brussels: I.A.P., 2004), 157-165

Riegl 1928

A. Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienne 1928

Rodenwaldt 1936

G. Rodenwaldt, Zur Kunstgeschichte der Jahre 220 bis 270, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 51, Berlin 1936, 82–113.

Roueché – Erim 1982

A. Roueché – K. T. Erim, Sculptors from Aphrodisias: Some New Inscriptions, *Papers of the British School at Rome* 50, 1982, 102 – 115.

Ружић, Јањић 2011

М. А. Ружић, Г. Д. Јањић, Анепиграфске надгробне стеле, *Зборник радова Народног музеја (Recueil du Musée National à Belgrade)*, XX-1 Археологија, Београд (Belgrade) 2011, 217-228

Salzman 1999

M. R. Salzman, The Christianization of sacred time and sacred space, y: *The Transformations of Urbs Roma in Late Antiquity* (ed. William V. Harris; Journal of Roman Archaeology Supplementary Series No. 33. Portsmouth, R.I.: JRA 1999), 123-134.

Sanader 1996

M. Sanader, Novi aspekti kulta božice Terra Mater, *Opuscula archaeologica* 20, Zavod za arheologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb 1996, 119-130

Sapelli 1998

M. Sapelli, *Museo Nazionale Romano. Arte tardoantica in Palazzo Massimo alle Terme*, Roma 1998.

Schober 1923

A. Schober, *Die römischen Grabsteine von Noricum und Panonien*, Wien 1923.

Schober 1930

A. Schober, Zur Entstehung und Bedeutung der provinzialrömischen Kunst, *Jahreshefte* XXVI, 1930, 9 – 52.

Sebesta 1998

J. L. Sebesta, Women's Costume and Feminine Civic Morality in Augustan Rome, *Gender and the Body in the Ancient Mediterranean*, ed. M. Wyke, Oxford 1998, 105 - 117

Sechan, Leveque 1966

L. Sechan, P. Leveque, *Les grandes divinités de la Grèce*, Paris 1966, 300

Selem 1980

P. Selem, Les Religions orientales en Pannonie romaine – partie en Yougoslavie, EPRO, Leiden 1980, 85

Selem 1997

P. Selem, *Izidin trag. Egipatski spomenici u rimskom Iliriku*, Split 1997

Selem 2005

P. Selem, Quelques indices sur les relations entre les divinités autochtones et orientales en Dalmatie romaine, *Illyrica antiqua – ob honorem Duje Rendić Miočević* (ur. M. Sanader), Zagreb 2005, 425-432

Selem 2008

P. Selem, Žena u mitraizmu, *Archaeologia Adriatica* 11, Zadar 2008, 467-471

Seure 1928

G. Seure, Le roi Rhésos et le héros chasseur. Études sur quelques types curieux du cavalier thrace: troisième série, *RPh* 54 (1928), 106-139

Sichtermann 1953

H. Sichtermann, *Ganimes. Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1953.

Sichtermann 1966

H. Sichtermann, *Späte Endymion-Sarkophage: Methodisches zur Interpretation*, Baden Baden 1966.

Sichtermann 1992

H. Sichtermann, Die Mythologischen Sarkophage, II: Apollon, Ares, Bellerophon, Daidalos, Endymion, Ganymed, Giganten, Grazien, *ASR* XII, 2, Berlin 1992.

Sichtermann, Koch 1975

H. Sichtermann, G. Koch, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Tübingen 1975.

Squarciapino 1962

M. F. Squarciapino, I culti orientali ad Ostia, *EPRO*, Leiden 1962, 50-51

Срејовић 1965

Д. Срејовић, Римске некрополе раног царства у Југославији, *Старинар* н. с. књ. XIII-XIV (1962-1963), Београд 1965, 49-88

Срејовић 1983

Д. Срејовић (и др.), *Гамзиград - Касноантички царски дворца (Gamzigrad. An Imperial Palace in the Late Classical Times)*, Галерија САНУ 45, Београд 1983: Скулптуре, 77 – 87; Архитектонски украси, 88 – 92; Надгробни споменици, 93 - 95.

Срејовић 1985

Д. Срејовић, Felix Romuliana, Галеријева палата у Гамзиграду, *Старинар* XXXVI, Београд 1985, 51 – 67.

Срејовић 1986

Д. Срејовић, Felix Romuliana: Царска палата или...? (Résumé: Felix Romuliana: Palais impériale ou...?), *Старинар* XXXVII, Београд 1986, 87 – 102.

Sreјović 1987

D. Sreјović, Kasnoantički i ranovizantijski portret – Late Roman and Early Byzantine portrait, у: *Antički portret u Jugoslaviji – Classical portraits in Yugoslavia* (Katalog izložbe / Catalogue of the exhibition, ur. J. Jevtović / ed. J. Jevtović), Narodni muzej – National Museum, Beograd 1987.

Срејовић 1993

Д. Срејовић, Felix Romuliana, Галеријев идеолошки тестамент (D. Sreјović, Felix Romuliana, The Ideological Testament of Emperor Galerius), у: *Римски царски градови и палате у Србији* (приредио Д. Срејовић), Галерија САНУ, књига 73, 1993, 31 - 53 / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia* (ed. by D. Sreјović), Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Art, 73, Belgrade 1993, 31 - 53.

Срејовић (Sreјović) 1993, уредник (editor)

Римски царски градови и палате у Србији (приредио Д. Срејовић), Галерија САНУ, књига 73, 1993 / *Roman Imperial Towns and Palaces in Serbia* (ed. by D. Sreјović), Gallery of the Serbian Academy of Sciences and Art, 73, Belgrade 1993.

Срејовић 2002

Д. Срејовић, *Илири и Трачани, О старобалканским племенима*, Београд 2002

Срејовић, Цермановић-Кузмановић 1987

Д. Срејовић, А. Цермановић-Кузмановић, *Римска скулптура у Србији*, Београд 1987.

Срејовић, Цермановић 1987

Д. Срејовић, А. Цермановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд 1987

Sreјović, Lalović 1991

D. Sreјović, A. Lalović, *Felix Romuliana: Galerijeva palata u Gamzigradu*, Beograd 1991.

Sreјović and Vasić 1994

D. Sreјović and Č. Vasić, *Imperial Mausolea and Consecration Memorials in Felix Romuliana (Gamzigrad, East Serbia)*, Centre for Archaeological Research, Faculty of Philosophy Belgrade, Belgrade 1994.

Српски митолошки речник 1998

Српски митолошки речник, Београд 1998, одредница *Жртва*

Stillwell 1938

R. Stillwell (ed.), *Antioch-on-the-Orontes II. The Excavations 1933–1936* (1938).

Suić 1996

M. Suić, Limitacija agera rimskih kolonija na istočnoj jadranskoj obali, *Odabrani radovi iz stare povijesti Hrvatske, Opera selecta*, Zadar 1996, 349-385

Sumner 2002

G. Sumner, *Roman Military Clothing (1), 100 BC – AD 200*, Oxford 2002

Swoboda 1953

E. Swoboda, *Carnuntum*, Wien 1953, 100

Teposu-Marinescu 1982

L. Teposu-Marinescu, Funerary Monuments in Dacia Superior and Dacia Porolissensis (BAR International series 128), Oxford 1982.

Tomović 1993

M. Tomović, *Roman Sculpture in Upper Moesia*, Beograd 1992.

Томовић 2003

М. Томовић, Царска порфирна статуа са Шаркамена, *Рад Драгослава Срејовића на истраживању античке археологије*, Зборник 2, Крагујевац 2003, 103 – 128.

Toynbee 1971

J. M. C. Toynbee, *Death and Burial in the Roman World*, Londra, 1971.

Toynbee 1977

J. M. C. Toynbee, Greek Myth in Roman Stone, *Latomus* 26, Bruxelles 1977, 343–412.

Tudor 1945-1947

D. Tudor, Jupiter Turmasgadis à Romula, Dacia XI-XII (1945-1947), 272.

Tudor 1958

D. Tudor, *Oltenia Romana*, Bucuresti 1958, 272

Turcan 1966

R. Turcan, *Les sarcophages romains a representation dionysiaques*, Paris 1966

Turcan

R. Turcan, Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire, *ANRW II* 16.2, Berlin – New York 1978, 1700–1735

Turcan

R. Turcan, *Du mythe à l' allégorie. Un fragment de relief énigmatique*, Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, Mainz 1986

Turcan 1987

R. Turcan, Déformation des modèles et confusions typologiques dans l' iconographie des sarcophages romains, *Ann. Sc. Norm. Sup. Di Pisa*, Ser. III, 17, 2, Pisa 1987, 428–446

Turcan 1992a

R. Turcan, Le mythe grec dans l' art romain, y: Mito Greco nell' arte romana, Atti del IX Congresso della F. I. E. C., *SIFC X*, I-II, Pisa (24-30 Agosto 1989), 1992, 1027–1029

Turcan 1992b

R. Turcan, Bilan et perspectives, y: Mito Greco nell' arte romana, Atti del IX Congresso della F. I. E. C., *SIFC X*, I-II, Pisa (24-30 Agosto 1989), 1992, 1087–1102

Turcan 1999

R. Turcan, *Messages d' outré tombes, l' iconographie des sarcophages romains*, Paris 1999.

Turcan 2000

R. Turcan, *Mithra et le mithriacisme*, Paris 2000, *passim*

Turcan 2001

R. Turcan, *The Cults of the Roman Empire*, Blackwell Pub. Ltd., Oxford 2001, 289.

Turchi 1939

N. Turchi, *La religione di Roma antica*, Bologna 1939.

The Age of Tetrarchs

The Age of Tetrarchs (A Symposium held from 4th to the 9th October 1993), Scientific meetings, vol. LXXV, The Section for Historical Sciences, vol. 24, The Serbian Academy of Sciences and Arts (ed. By Dragoslav Srejskić), Belgrade 1995.

Ulansey 1989

D. Ulansey, *The Mysteries of Mithras, Cosmology and Salvation in the Ancient World*, Oxford-New York 1989

Ulansey 1994

D. Ulansey, Solving the Mithraic Mysteries, *Biblical Archaeological Review*, Washington 1994, 41.

Ustinova 2009

Y. Ustinova, *Caves and the Ancient Greek Mind*, Oxford 2009

Ferri 2011

N. Ferri, Kultovi i religiozna vjerovanja u antici na području Peći (Pejë) na Kosovu (Cults and religious beliefs in antiquity in the Peć (Pejë) area in Kosovo), *Godišnjak Centra za balkanološka ispitivanja (Yearbook of the Centre for Balkan Studies)* 40, Sarajevo 2011, 165 – 177.

Ферјанчић 2002

С. Ферјанчић, *Насељавање легијских ветерана у балканским провинцијама I – III век н. е.*, САНУ, Балканолошки институт, посебна издања 79, Београд 2002.

Fittschen 1975

K. Fittschen, Der Krise des 3. Jahrhunderts n. Chr. im Spiegel der Kunst in: G. Alföldy – F. Seibt – A. Timm (eds.), *Krisen in der Antike – Bewußtsein und Bewältigung* (1975) 133–144.

Floca 1953

O. Floca, O zeitate orientale, Jupiter Erapolitanus, Materiale privind istorie veche I Bucureşti 1953, 773-784.

Floca., Wolski 1973

O. Floca, W. Wolski, Aedicula funerara in Dacia Romana, *Buletinul Monumentelor Istorice* 42, Bucureşti 1973, 4 - 52.

Florescu 1930

G. Florescu, I monumenti funerari Romani della Dacia Superiore, *EphDac* 4, Bucuresti 1930, 72 - 148.

Florescu 1942

G. Florescu, *I monumenti funerari Romani della Dacia Inferiore (Biblioteca Muzeului National de Antichități din București)*, Bucuresti 1942.

Focus Extra 2001

La forza delle religioni, Focus Extra, numero speciale 5, Mondadori Editore, Milano 2001.

Forty 1999

J. Forty, *Mythology, A visual encyclopedia*, London 1999.

Frantz 1988

A. Frantz, The Athenian Agora XXIV, *Late Antiquity*, A. D. 267–700, Athens 1988.

Frejdenberg 1987

O. M. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd 1987.

Фрејзер 1992

Ц. Фрејзер, *Златна грана, проучавање магије и религије*, Београд 1992.

Hahn 1977

I. Hahn, *Götter und Völker*. Übertr. v. Veronika Reiniger-Hahn, Budapest 1977.

Hamman 1998

A. G. Hamman, *Rim i prvi hrišćani: svakodnevni život*, Beograd 1998.

Hannestad 1999

N. Hannestad, How Did Rising Christianity Cope with Pagan Sculpture?, in: E. Chrysos – I. Wood (eds.), *East and West: Modes of Communication. Proceedings of the First Plenary Conference at Mérida (1999)*, 173–203.

Hannestad 2001

N. Hannestad, The Marble Group of Daidalos, in: *The 7th International Conference on the History and Archeology of Jordan; Studies in the History and Archaeology of Jordan VII* (2001), the Department of Antiquities, Amman 2001, 513–520.

Hannestad 2002a

N. Hannestad, My Best Ideas – I Got them from Others, in: *Ancient History Matters. Studies Presented to J. E. Skydsgaard on his Seventieth Birthday; Analecta Romani Instituti Danici Suppl.* 30 (2002) 267–276.

Hannestad 2002b

N. Hannestad, Das Ende der antiken Idealstatue. Heidnische Skulptur in christlichen Häusern? *Antike Welt* 33/6, 2002, 635–647.

Hannestad 2007

N. Hannestad, Late Antique Mythological Sculpture in Search of a Chronology, in: *Statuen in der Spätantike* (ed. F. A. Bauer, Chr. Witchel), Wiesbaden 2007, 273 – 305.
(Spätantike – Frühes Christentum – byzanz Rh. B)

Himmelmann-Wildschütz 1962

N. Himmelmann-Wildschütz, Sarkophag eines Gallienischen Konsuls, y:N.
Himmelmann-Wildschütz, Hagen Biesantz (прир.), *Festschrift für Friedrich Matz*,
Meinz 1962, 110–124.

Cambi 1962

N. Cambi, Silvan-Atis, primjer kultnog sinkretizma, *Diadora*, sv. 4, Zadar 1962, 131-142.

Cambi 1971

N. Cambi, Ženski likovi s krunom u obliku gradskih zidina iz srednje Dalmacije, *VAHD* LXV-LXVII/1963-1965, Split 1971 , 55-68.

Cambi 1988

N. Cambi, *Antički sarkofazi u Dalmaciji*, Split 1988.

Cambi 1988

N. Cambi, Pristup razmatranju skulpturalnog programa Dioklecijanove palače u Splitu, *Kulturna baština* 19, Split 1988, 1-12.

Cambi 2005

N. Cambi, *Kiparstvo rimske Dalmacije*, Split 2005.

Carroll 2006

M. Carroll, *Spirits of the Dead: Roman Funerary Commemoration in Western Europe*, Oxford 2006.

Cermanović-Kuzmanović, Srežović, Velimirović 1965

A.Cermanović-Kuzmanović, D. Srejski, O. Velimirović, La necropole romaine a Duklja (Doclea) pres de Titograd en Montenegro, *Inventaria archaeologica* 8, Societe archeologique de Yugoslavie 1965.

Cermanović-Kuzmanović, Srejski, Marković 1966

A.Cermanović-Kuzmanović, D. Srejski, O. Velimirović, Komini-Pljevlja, rimska nekropola, *Arheološki pregled* 8, Beograd 1966.

Cermanović-Kuzmanović, Velimirović-Žižić, Srejski 1975

A.Cermanović-Kuzmanović, D. Srejski, O. Velimirović-Žižić, *Antička Duklja: nekropole*, Cetinje 1975.

Cermanović-Kuzmanović, Srejski 1966

A.Cermanović-Kuzmanović, D. Srejski, Rezultati arheoloških istraživanja u jugoistočnom delu rimske provincije Dalmacije, *Materijali* IV, Herceg Novi 1966.

Cermanović-Kuzmanović 1963

A. Cermanović-Kuzmanović, Die Denkmäler des thrakischen Heros in Jugoslawien und das Problem des thrakischen Reitergottes, *Archaeologia Iugoslavica* IV, Beograd MCMLXIII (1963), 31-57.

Цермановић-Кузмановић 1965

A. Цермановић-Кузмановић, Неколико споменика трачког коњаника из наше земље и проблем трачког хероса, *Старинар* н. с. књ. XIII-XIV/1962-1963, Београд 1965, 113-124.

Cermanović-Kuzmanović 1966

A.Cermanović-Kuzmanović, Rezultati arheoloških istraživanja na području Municipiuma S.... kod Pljevalja - selo Komini, *Materijali* IV, Herceg Novi 1966.

Cermanović-Kuzmanović 1969

A.Cermanović-Kuzmanović, Municipium S. i njegova problematika u svetlu

arheoloških i epigrafskih spomenika, *Starinar* XIX, Beograd 1969.

Цермановић-Кузмановић 1972

А. Цермановић-Кузмановић, Релјефи Митре из Текије, *Старинар* XXI (1970), Београд 1972, 147-151.

Cermanović-Kuzmanović 1979

А. Cermanović-Kuzmanović, Nekoliko neobjavljenih natpisa iz Komina, *Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu* XI-1, Beograd 1979.

Cermanović-Kuzmanović et al. 1992

А. Cermanović-Kuzmanović et al., *LIMC (Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* I – VIII) VI. 1, Zürich – München (1981-1997) 1992, 1019-1081.

Цермановић, Срејовић 1996

А. Цермановић, Д. Срејовић, *Лексикон религија и митова древне Европе*, Београд 1996.

Цермановић-Кузмановић, Срејовић 1992

А. Цермановић -Кузмановић, Д. Срејовић, *Лексикон религија и митова древне Европе*, Београд 1992.

Chaisemartin de – Örgen 1984

N. de Chaisemartin – E. Örgen, & Institut français d'études anatoliennes d'Istanbul, *Les documents sculptés de Silahtarğa*, Paris: Editions Recherche sur les civilisations 1984 .

Chevalier, Gheerbrant 1987

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb 1987

Ciongradi 2004

C. Ciongradi, Burial Monuments and Their Implications, у: *Roman Dacia: The Making of a Provincial Society* (JRA Suppl. 56), ed. W. S. Hanson и I. P. Haynes,

Portsmouth 2004, 165-178.

Ciongradi 2007

C. Ciongradi, *Grabmonument und sozialer Status in Oberdakien*, Cluj-Napoca 2007.

Clauss 2000

M. Clauss, *The Roman cult of Mithras: the god and his mysteries*, Translated by Richard Gordon. New York: Routledge, 2000, 46.

Clover, Humphreys 1989

F.M. Clover, R.S. Humphreys, *Tradition and Innovation in Late Antiquity*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1989.

Coarelli 1979

F. Coarelli, Topografia mitraica di Roma (con una carta), in: U. Bianchi (ed.), *Mysteria Mithrae*, Roma 1979, 69-79.

Collignon 1877

M. Collignon, *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*, Paris 1877.

Contenau 1927

G. Contenau, *Manuel d'archéologie orientale* I, Paris 1927, 289-290.

Corcoran 2000

S. Corcoran, *The Empire of the Tetrarchs*, Oxford 2000 (допуњено издање)

Corno del 1978

D. del Corno, I sogni e la loro interpretazione nell' età dell' impero, *ANRW* 1978, Berlin – New York 1978, 1606 – 1618.

Costantino il Grande 2005

Costantino il Grande, *La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Milano 2005.

Costantino 2013 (група аутора)

Costantino 313 d. C, Roma 2013

Cotterell 1997

A. Cotterell, *A Dictionary of World Mythology*, Oxford 1997.

Courcelle –Seneuil 1910

J. Courcelle – L. Seneuil, *Les dieux gaulois d'après les monuments figures*, Paris 1910, 125.

Црнобрња 2006

A. Црнобрња, *Култна намена римских жижака у Горњој Мезији*, Београд 2006, 121.

Cumont 1942

F. Cumont, *Recherches sur la symbolisme funéraire des Romains*, Paris 1942.

Cumont 1949

F. Cumont, *Lux Perpetua*, Paris 1949.

Cumont 1956 (1st ed. 1903)

F. Cumont, *The Mysteries of Mithra*, Trans. T. J. McCormack, London 1903, reprint New York 1956, 173.

Cumont 1975

F. Cumont (Eric David, ed., trans.)), *The Dura Mithraeum*, in Hinnells, John R., *Mithraic studies: Proceedings of the First International Congress of Mithraic Studies*, Manchester UP 1975, 151–214.

Curran 1994

J. Curran, Moving Statues in Late antique Rome, Problems of Perspective, *Art History* No. 17, Oxford 1994, 46-58.

Чанак – Медих 1978

М. Чанак – Медих, Гамзиград, касноантичка палата, *Саопштења XI*, Београд 1978.

Waurick 1973

G. Waurick, Untersuchungen zur Lage der römischen Kaisergräber in der Zeit von Augustus bis Constantin, *Jahrbuch des Römisch-germanischen Zentral Museums Mainz* 20, Mainz 1973, 107-146

Wegner 1966

M. Wegner, Die Musensarkophage; Die antiken Sarkophagreliefs V 3, Universitätsbibliothek Heidelberg, Heidelberg 1966.

Will 1955

E. Will, *Le relief cultuel gréco-romain*, Paris 1955

Williams 1985

J. Williams, *Diocletian and the Roman Recovery*, New York 1985

Wrede 1972.

H. Wrede, Die spätantike Hermengallerie von Welschbillig; *Römisch-Germanische Forschung* 32, Berlin 1972

Wrede 2001.

H. Wrede, Senatorische Sarkophage Roms. Der Beitrag des Senatorenstandes zur römischen Kunst der hohen und späten Kaiserezeit; *Monumenta Artis Romanae* 29

Електронска база информација

<http://www.deomercurio.be/en/dolicheno.html>, 3.

<http://www.francetravelplanner.com/go/pyrenees/toulouse/see/taur.html>

<http://proleksis.lzmk.hr/21546>

Dušanić

www.fondazionecanussio.org/atti2003/dusanic.pdf, стр. 247-271

(штампани текст: S. Dušanić, The Miner's Cults in Illyricum. Historical Aspects, *PALLAS* 50 (Mél. C. Domergue), Toulouse 1999, 129-139)

Griffith, Mithraism

A. Griffith, Mithraism, <http://eawc.evansville.edu/essays/mithraism.htm>

Растовић www.philosophymr.com/pdf/Nietzsche.pdf

М. Растовић, Вечно враћање истога у ничеовој филозофији,
www.philosophymr.com/pdf/Nietzsche.pdf

СПИСАК ИЛУСТРАЦИЈА У ТЕКСТУ:

- Сл. 1. Сцене лова и циркуса: La Villa Romana del Casale di Piazza Armerina
- Сл. 2. Св. Димитрије Солунски
- Сл. 3. Константинов славолук у Риму
- Сл. 4. Рељеф на Константиновом славолуку са приказом битке на Милвијском мосту
- Сл. 5. Битка на Милвијском мосту, Rafaelo Santi
- Сл. 6. Рељефи са Константиновог славолука: *adventus, adiocutio, congiarium* (Costantino 313 d. C, Roma 2013)
- Сл. 7. Латеранска базилика у Риму
- Сл. 8. Скулптура са приказом (царског) лова *in situ*, Ромулијана
- Сл. 9. Преклесани портрети у тондама са Хадријановог „ловачког споменика“, Константинов славолук у Риму
- Сл. 10. Рељефи са Трајановог славолука, Константинов славолук у Риму
11. Фриз са славолука Марка Аурелија изнад десног и изнад левог улаза са северне стране Константиновог славолука у Риму
- Сл. 12. Тонде на бочним странама Константиновог славолука у Риму са приказом Селене и Сола
- Сл. 13. Фриз који приказује Константинов говор на Форуму – *adiocutio*
- Сл. 14. *Херкул Фарнезе*
- Сл. 15. *Бик Фарнезе*
- Сл. 16. *Felix Romuliana*, Галеријева палата у Гамзиграду
- Сл. 17. Реорганизација Царства под Диоклецијаном
- Сл. 18. Аполоново светилиште у Дидими
- Сл. 19. Мапа *провинције Dacia Ripensis*
- Сл. 20. Сакрално-меморијални комплекс на Магури
- Сл. 21. Територија данашње Србије у доба Раног царства (Mirković 2007: 8)
- Сл. 22. Инвазије варвара 250 – 271.
- Сл. 23. Резултати геофизичке проспекције на простору око Ромулијане
- Сл. 24. Дионис, мозаик, *Felix Romuliana*
- Сл. 25. Кибелин храм, Ромулијана

- Сл. 26. Кибелин храм са жртвеником, Ромулијана (идеална реконструкција)
- Сл. 27. Рељеф из *Fiano Romano* у близини Рима (сада у Лувру), II – III век
- Сл. 28. Митреум *San Clemente*, Рим
- Сл. 29. Митреум, Митрина купатила, *Ostia antica*
- Сл. 30. Мермерни капител из базилике у Хиераполису (Турска), II век
- Сл. 31. Базилика *San Clemente*
- Сл. 32. Митреј *Santa Prisca*
- Сл. 33. Митреј *St. Maria Capua Vetere*
- Сл. 34. *Basilique Saint-Sernin*
- Сл. 35. Мозаици из митреја *Sette Sfere* и *Sette Porte* у Остији
- Сл. 36. Светилиште Јупитера Долихена (споља и изнутра), Долиха
- Сл. 37. Бронзана *tabulla ansata* из светилишта Јупитера Долихена у Брзој Паланци
- Сл. 38. Споменик Јупитеру Долихену из Сланкамена, *Kunsthistorisches Museum*, Беч
- Сл. 39. Диоклецијанов тетрапилон у Палмири
- Сл. 40. *Ромулов маузолеј – Il Mausoleo di Romolo*, Рим, *Via Appia*, после 307. год.
- Сл. 41. Ромулов маузолеј, идеална реконструкција (<http://web.tiscali.it>)
- Сл. 42. Лук са представом Тихе и Галерија, Солун, Археолошки музеј
- Сл. 43. Рељефна представа градске Тихе, Салона, прва половина IV века, Археолошки музеј у Сплиту (Cambi 2007, sl. 240)
- Сл. 44. Северна врата Диоклецијанове палате у Сплиту, кр. III – поч. IV века (Cambi 2007, sl. 241)
- Сл. 45. Конзоле са главама човека – бика изнад лука северних врата Диоклецијанове палате, кр. III – поч. IV века (Cambi 2007, sl. 242)
- Сл. 46. Западна врата Диоклецијанове палате у Сплиту, кр. III – поч. IV века: лево – главе Диоскура и тетрарха; десно (детал) – глава тетрарха (Cambi 2007, sl. 243)
- Сл. 47. Рељеф са приказом Викторије на глобу, западна врата Диоклецијанове палате у Сплиту, кр. III – поч. IV века (Cambi 2007, sl. 244, детал)
- Сл. 48. Тетрархија, подела Царства (подела власти међу тетрарсима)
- Сл. 49. Галеријев славолук у Солуну

Сл. 50. Значајна рударска места на делу територије Приобалне Дакије (из: Werner 2009)

Сл. 51. Мермерна глава Диоклецијана, позни III век, Археолошки музеј у Цариграду

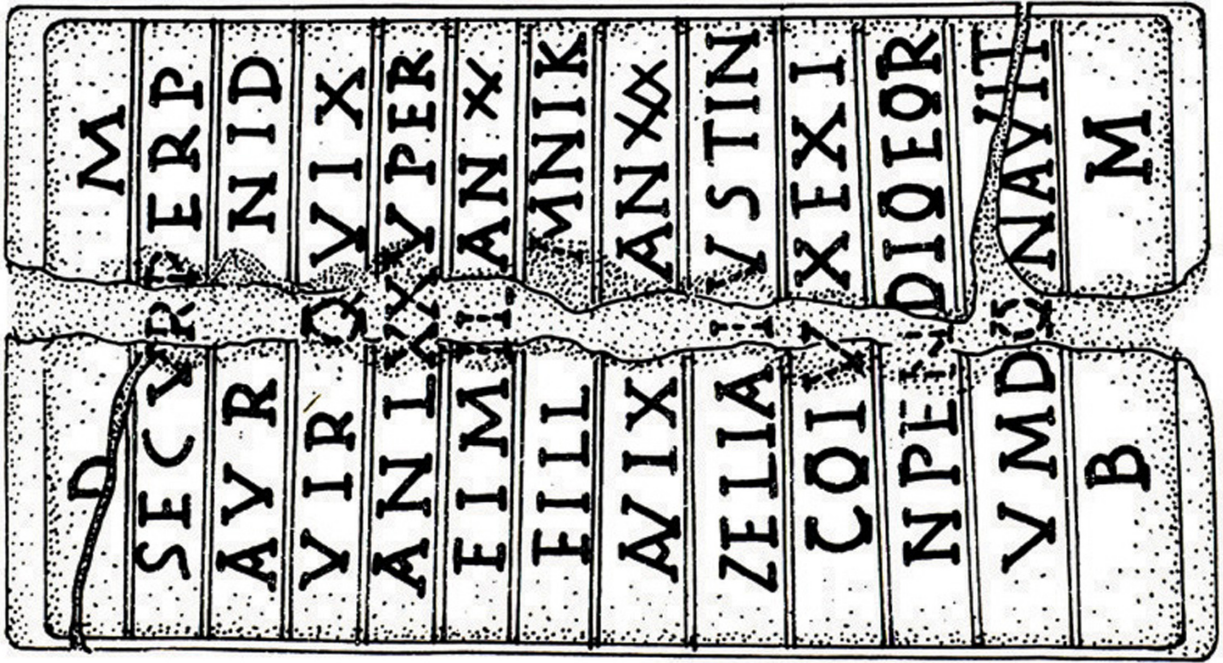
Сл. 52. Налазишта римске скулптуре у Србији (Срејовић, Цермановић – Кузмановић 1987, 11)

Сл. 53. Тетрарси испред цркве Св. Марка у Венецији

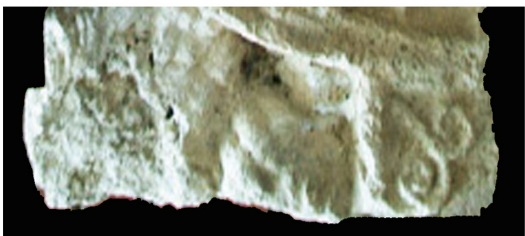
Сл. 54. Хипотетична реконструкција Константинове колосалне мермерне статуе из Максенцијеве базилике (Costantino 313 d. C, Roma 2013)

T.1





T. III



[illegible]



T.V



1



2





1



2



1



2

T. IX



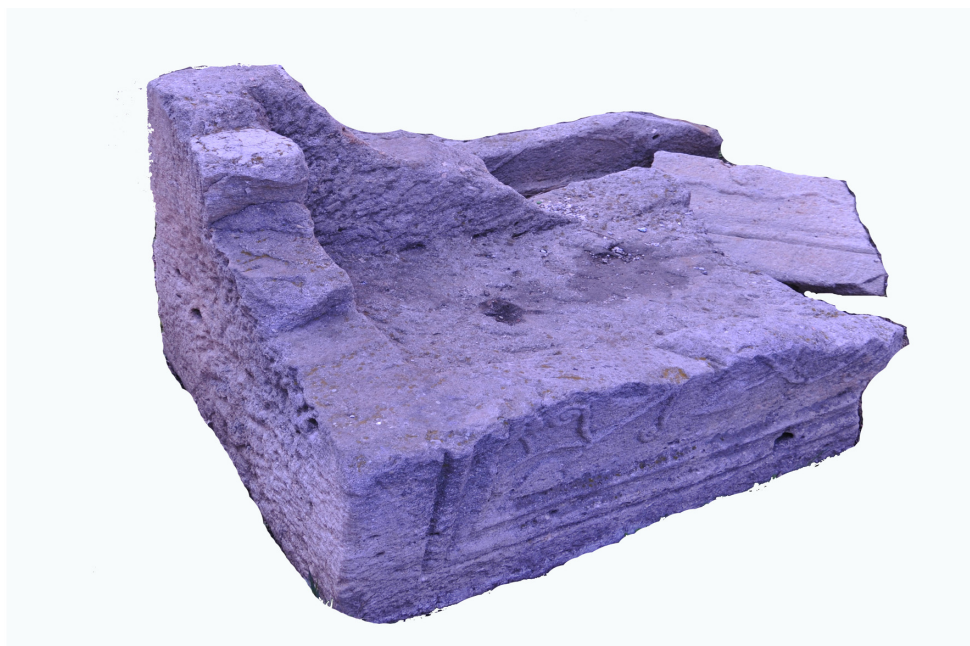


1



2

T. XII



T. XIII

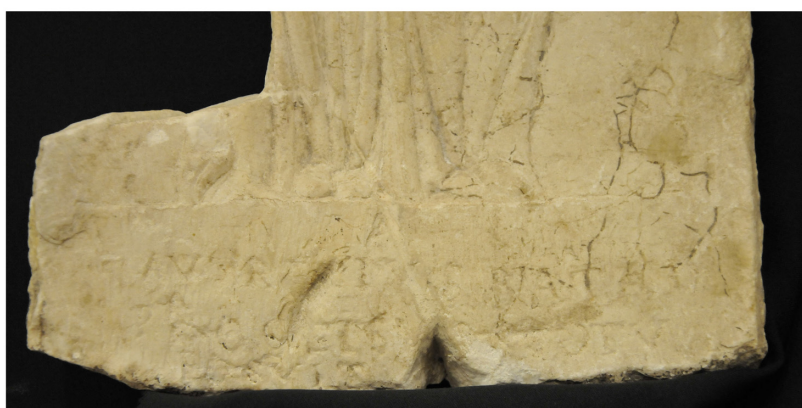
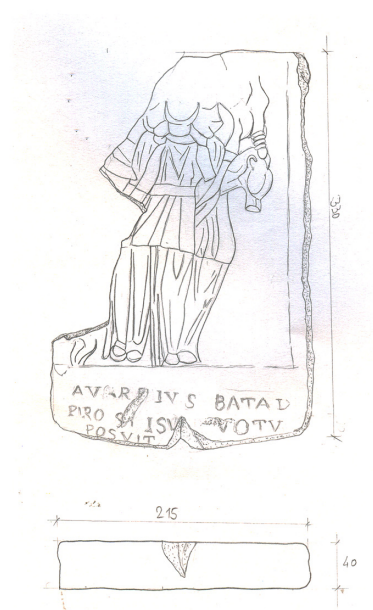


T. XIV





1

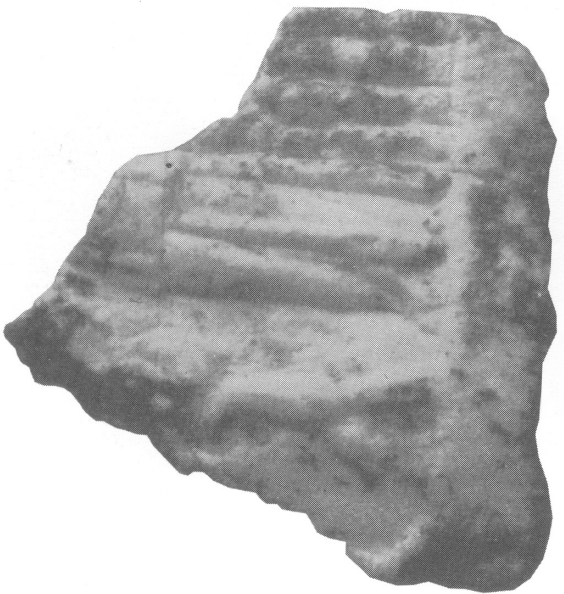


2





1

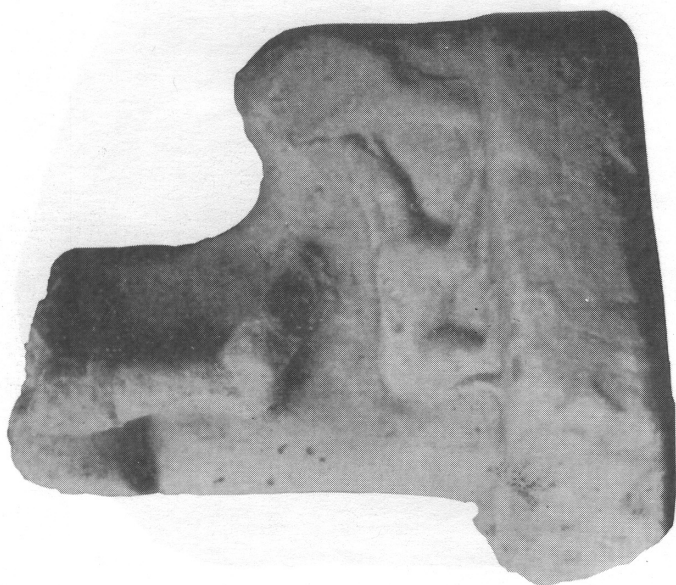
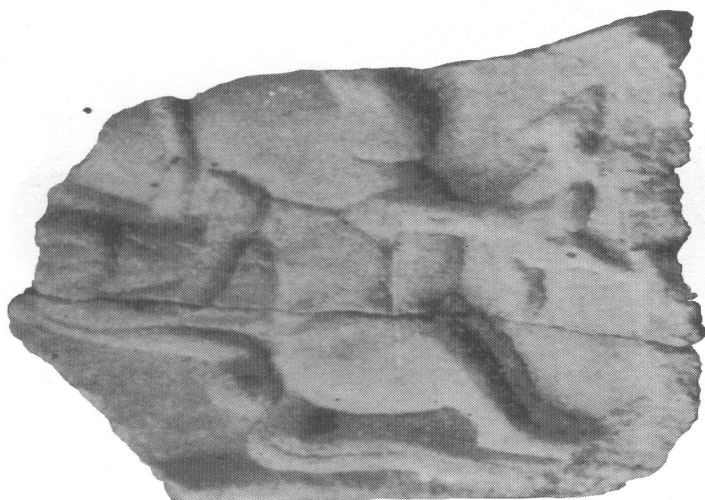


3



2

T. XVII





T. XX





1

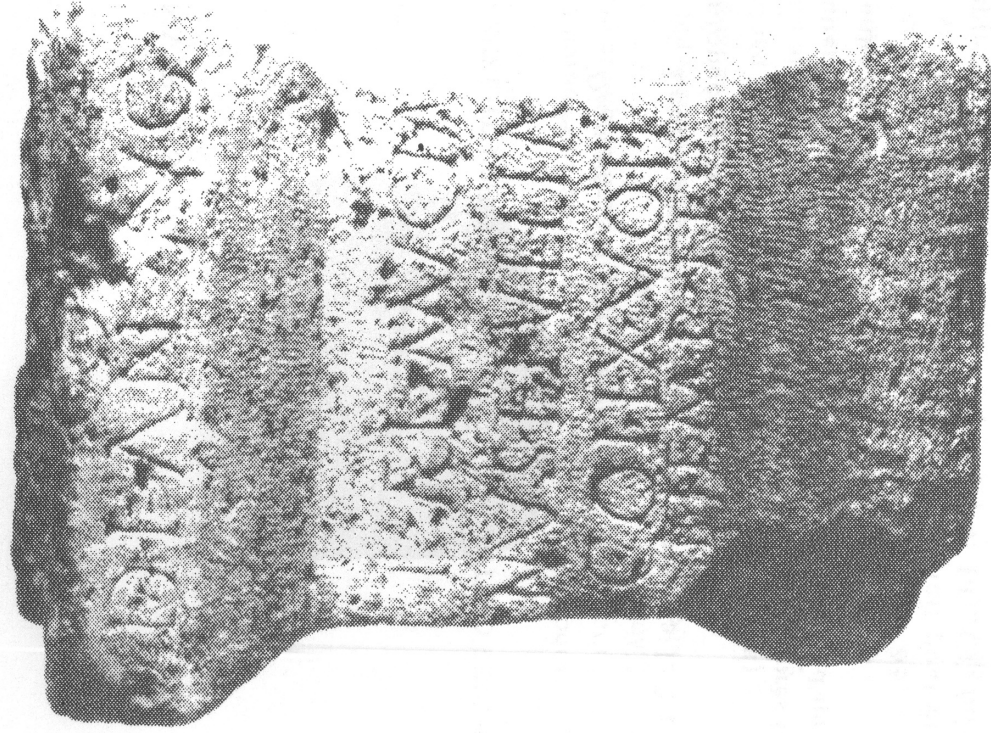


2



3





MARTEQ.
 PROSALVTEO
 MINORNNHSE
 VERIETANTONINI
 IMPPPGATRIVSDECO
 RATTRIBCOHIIAREL
 DARDANTONINI
 ANAE X E Q. L. P.

1

II OVITYMETI
 AIVTDOMINO
 RIETANTONIN
 ATRIVMDECO
 HAVR DARDAM
 NAE X E Q. A. P.

2





1



2





T. XXIX



1



2

T. XXX





1



2



T. XXXI



1



3



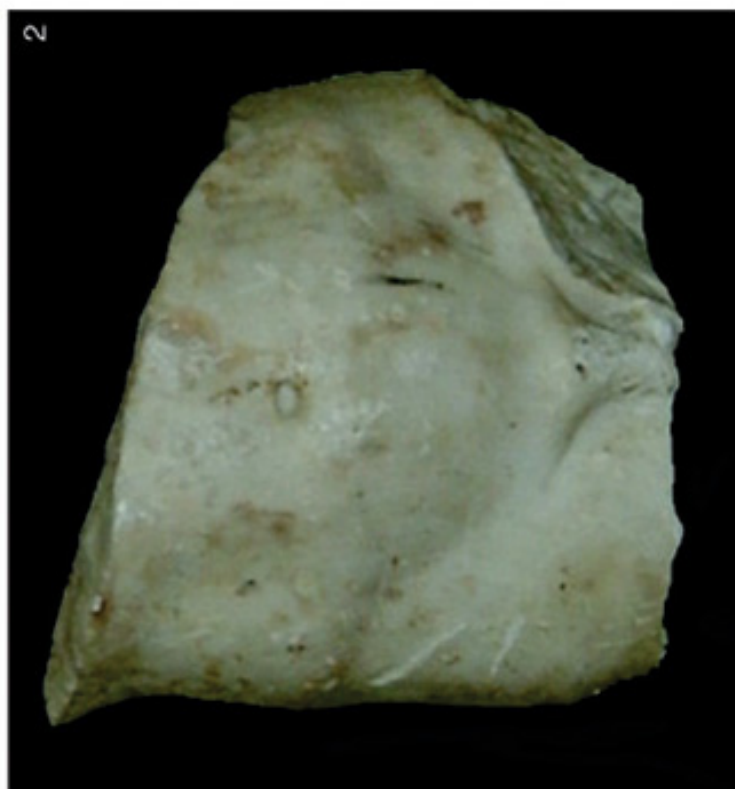
2















T. XL









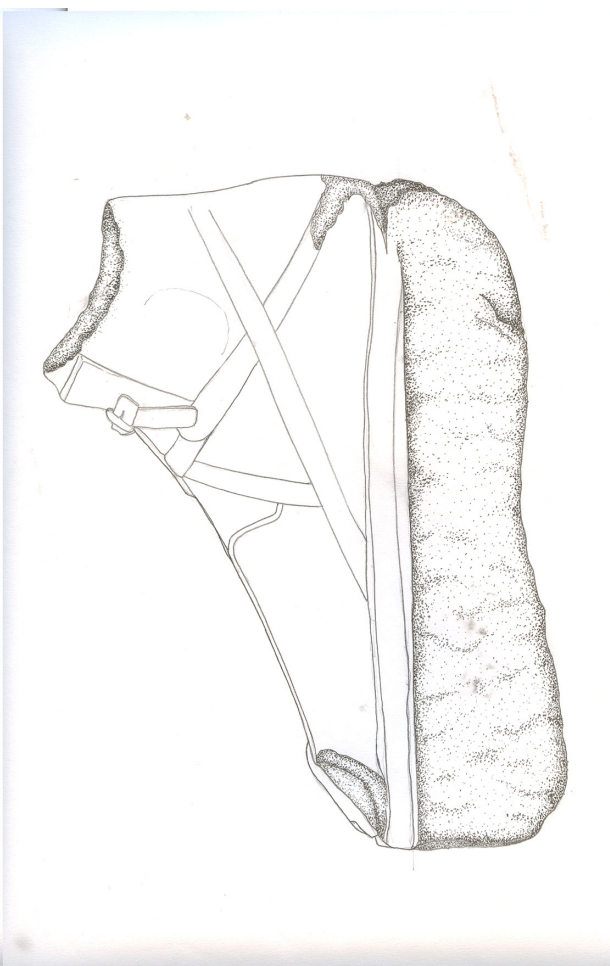
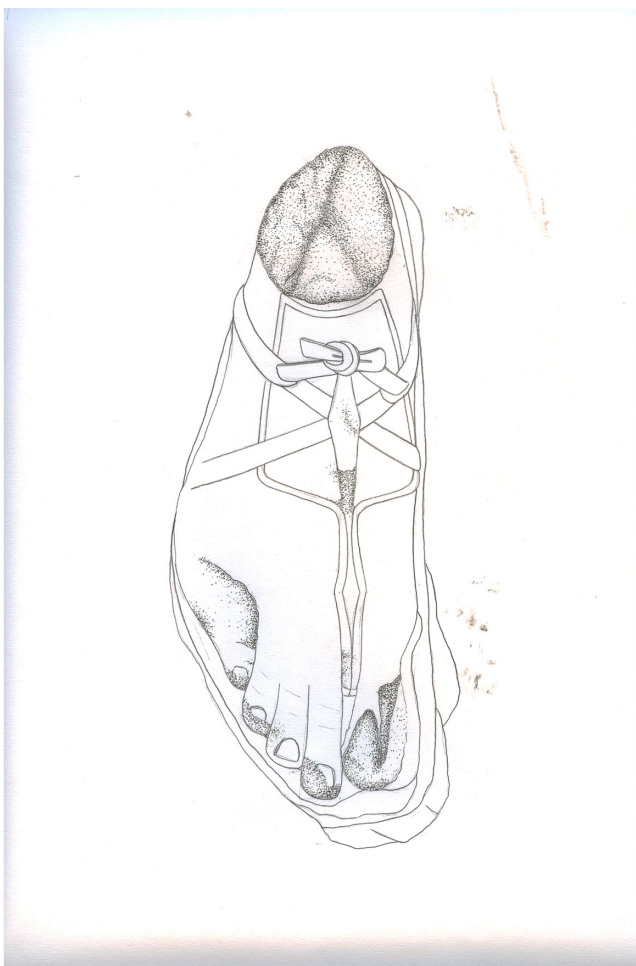


1



2







T. XLVIII



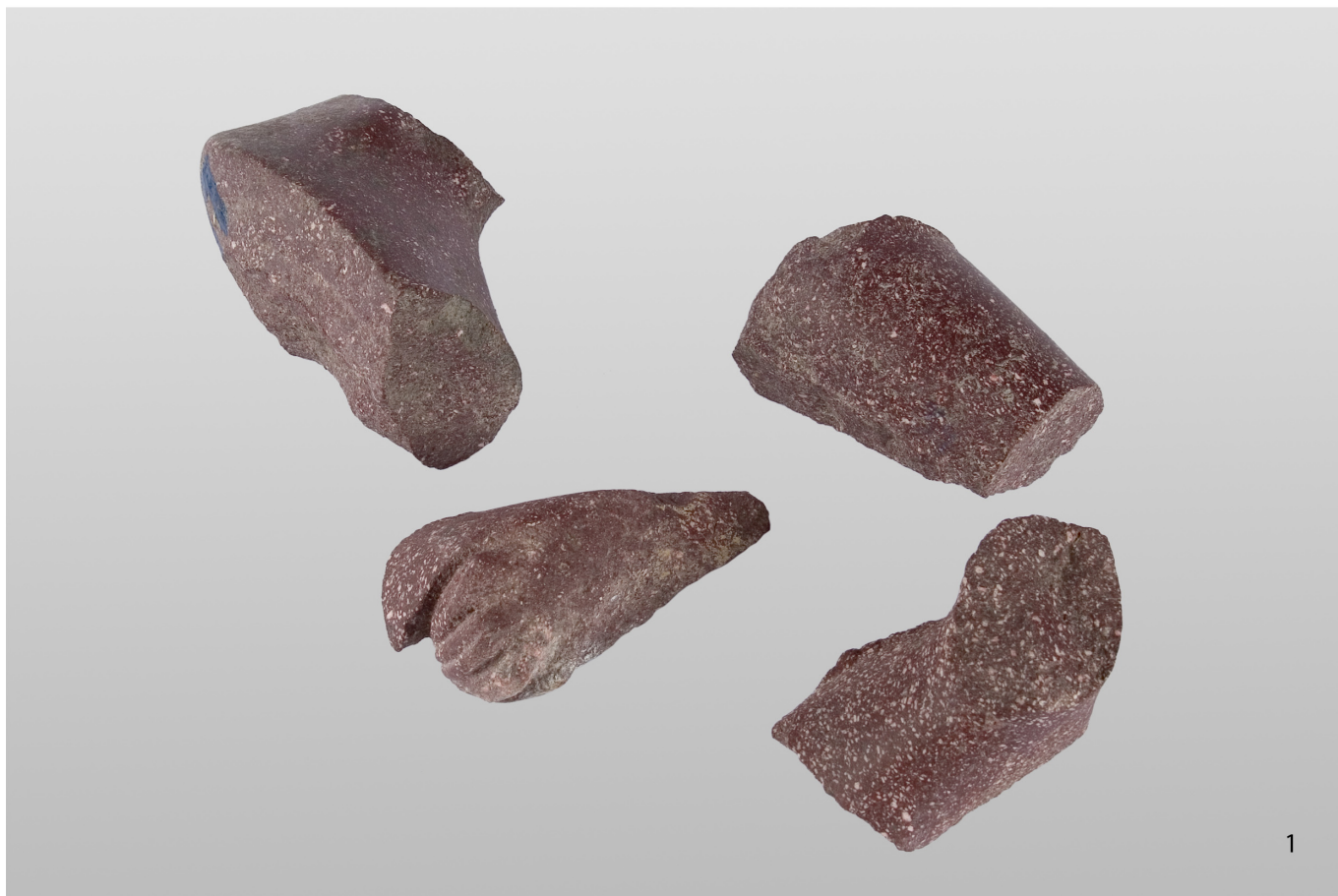


T.L

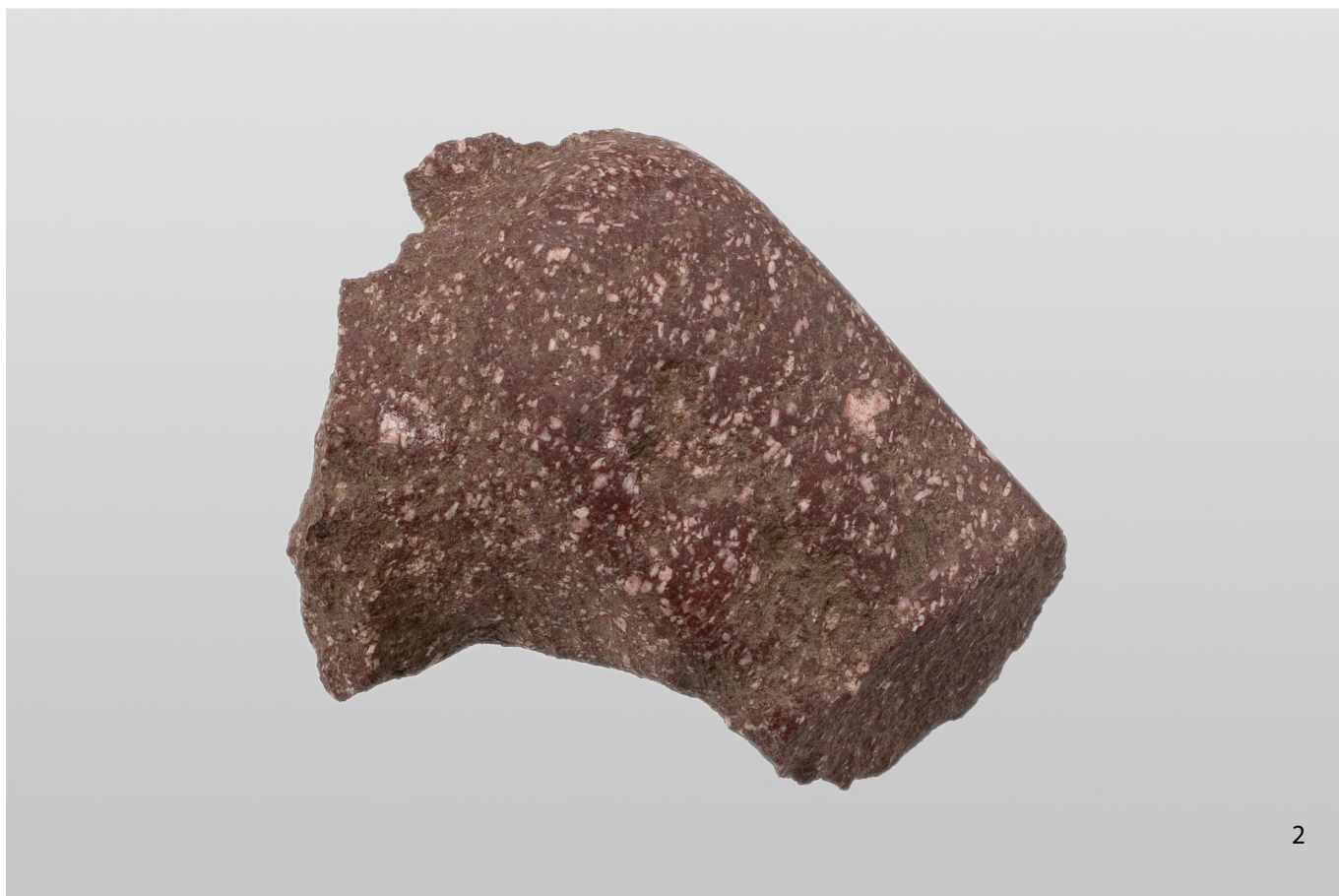


T.U

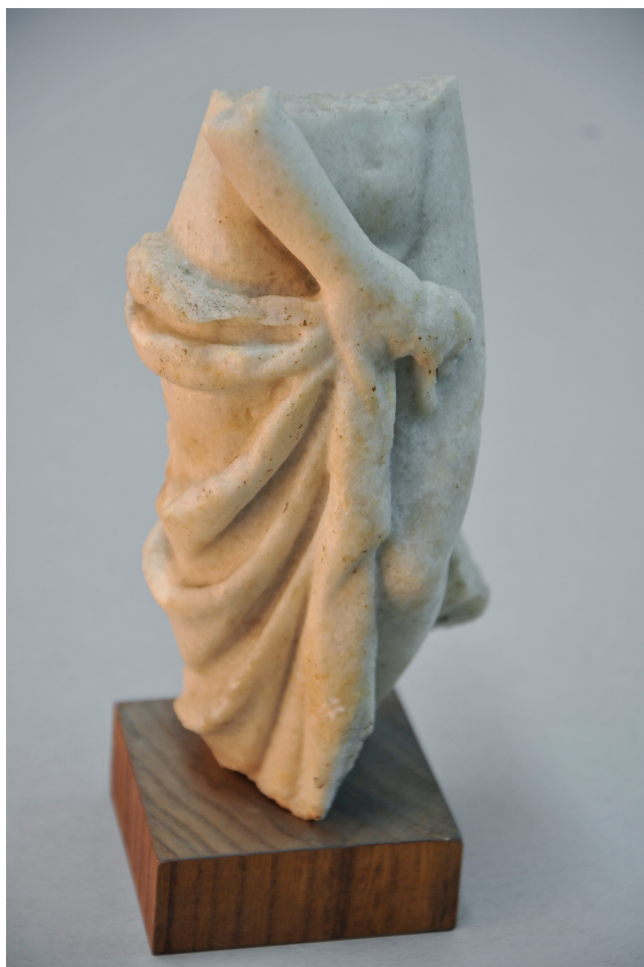




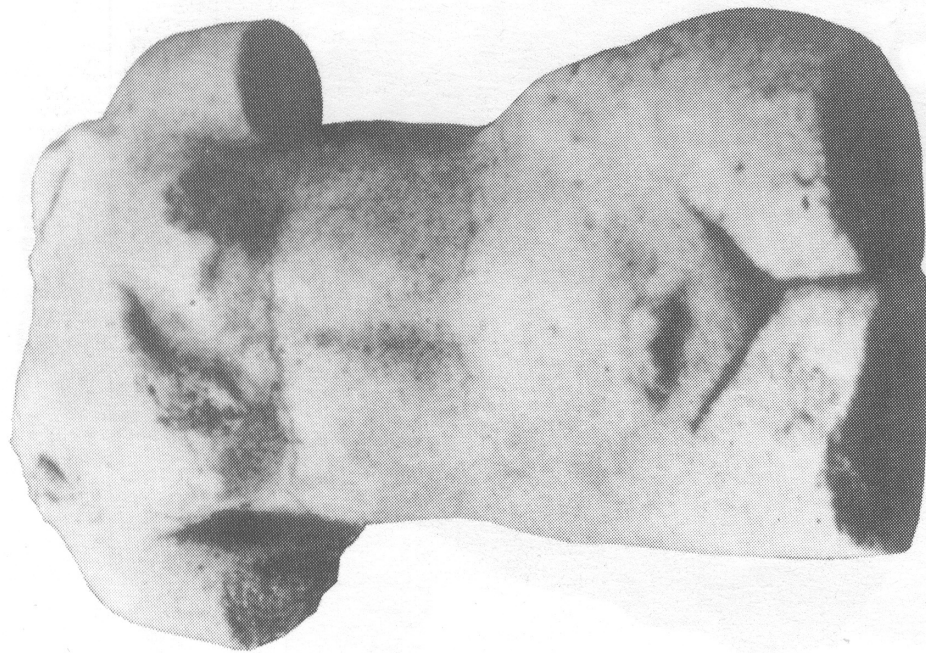
1



2



T. LIV

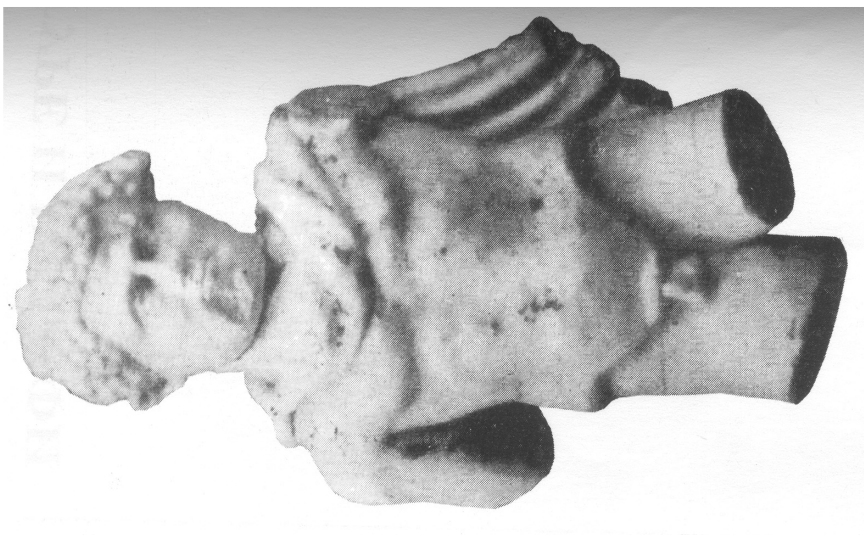


2



1

T.LV





1



2



3

T. LVII



2



1

2



T. LVIII

1



T. LIX



T. LX





1



2

T.LXI

1

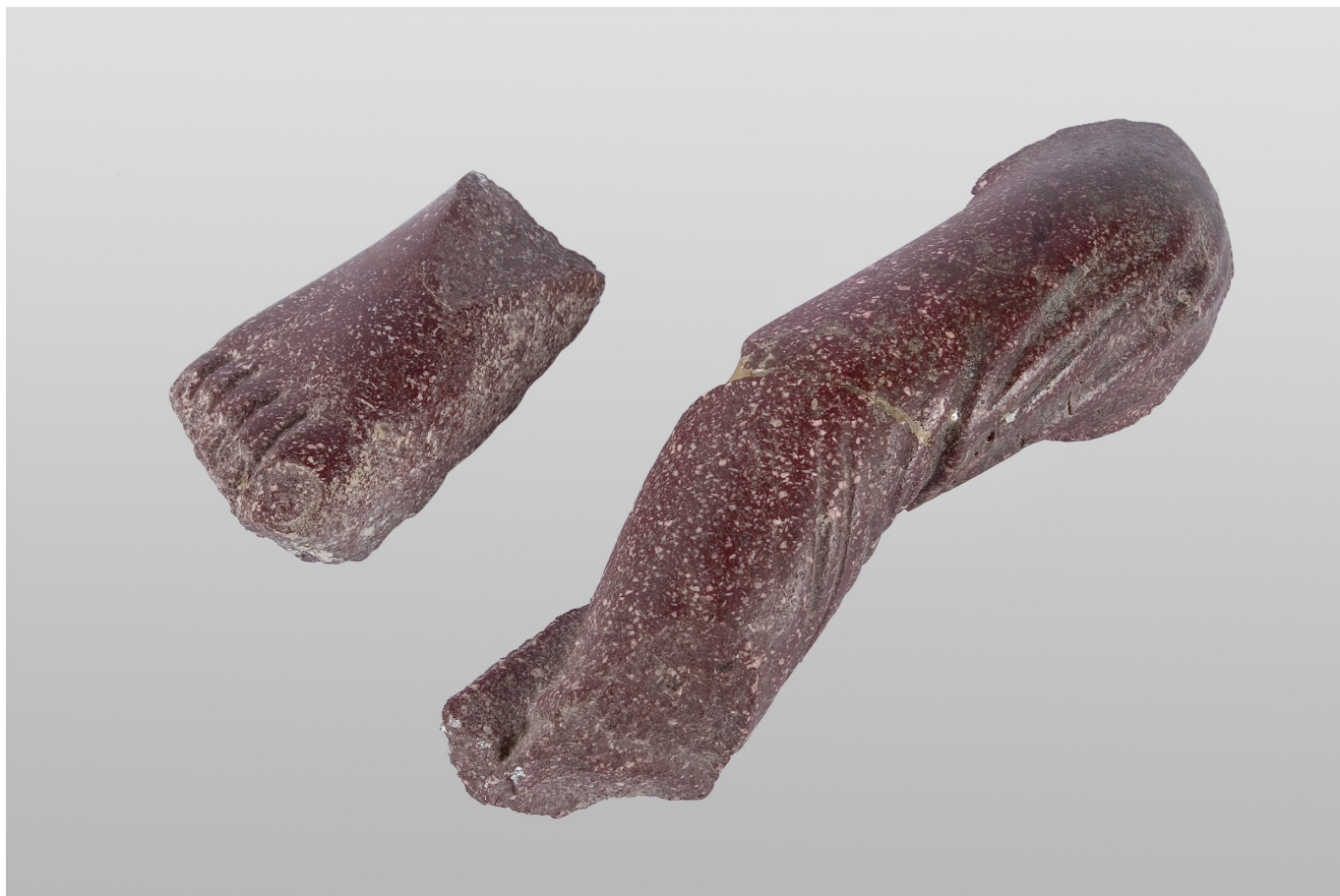


2

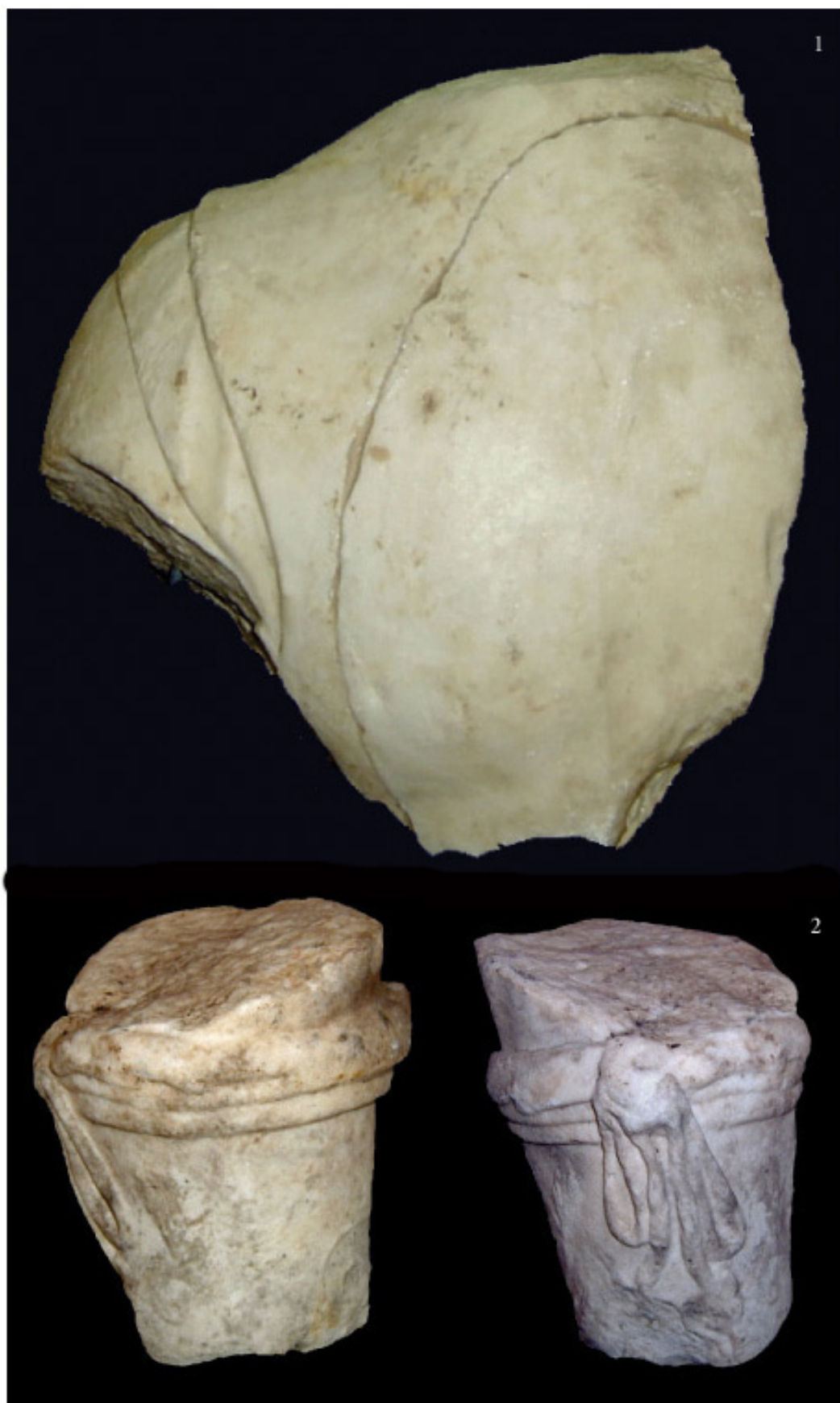


T. LXII





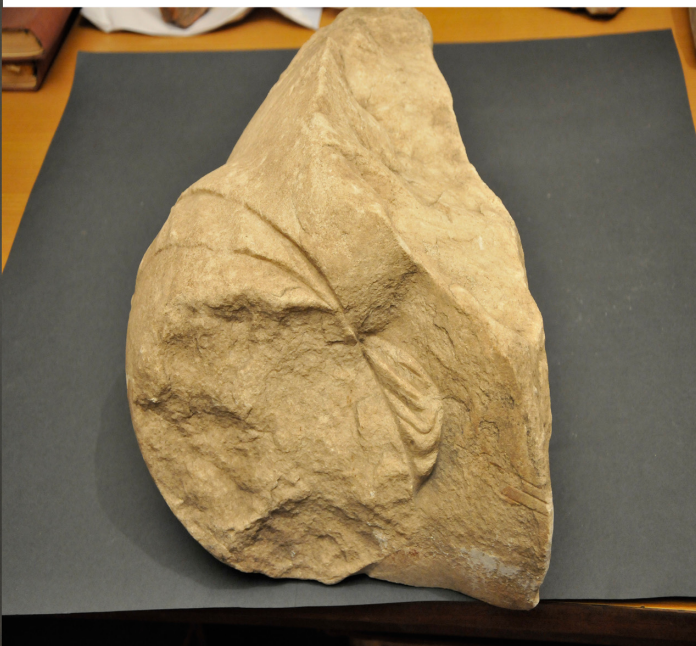




T. LXVI



T. LXVII



1



2



1



2



3



4

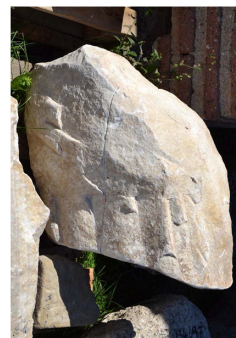
ФРАГМЕНТИ РАМЕНА: 1, и 2; ФРАГМЕНТ ТОРЗА: 3; ФРАГМЕНТ НОГЕ: 4



1



2



3

ДЕЛОВИ ДРАПЕРИЈЕ: 1, 2 и 3 (са остацима оклопа)



1a



16



2

ДЕЛОВИ СТОПАЛА (2): 1a - 6, 2



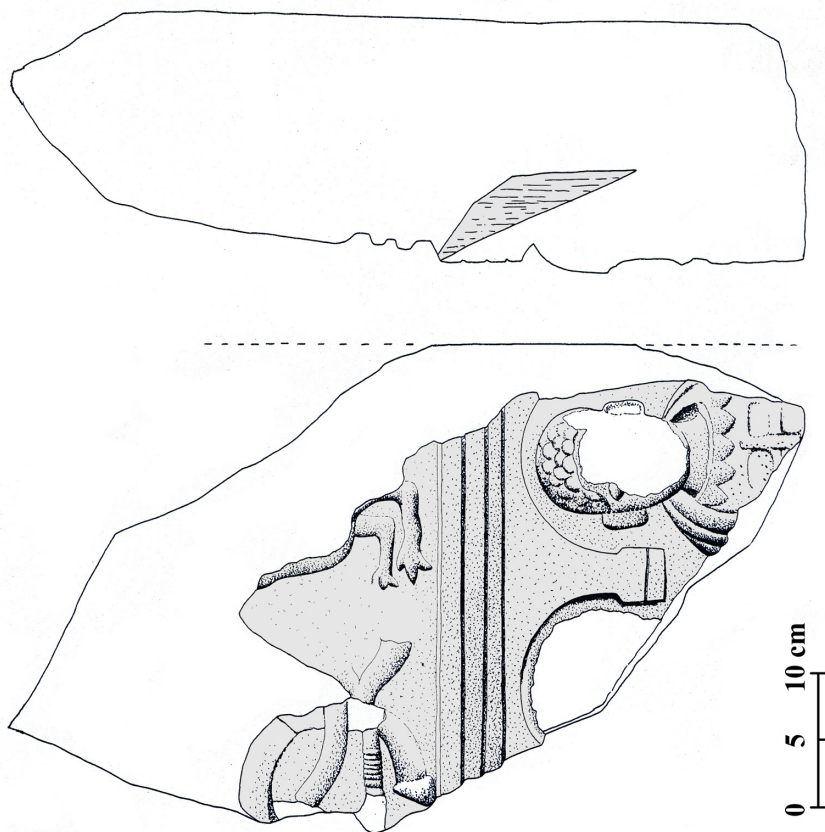








T. LXXIV











1



2



1



2 a



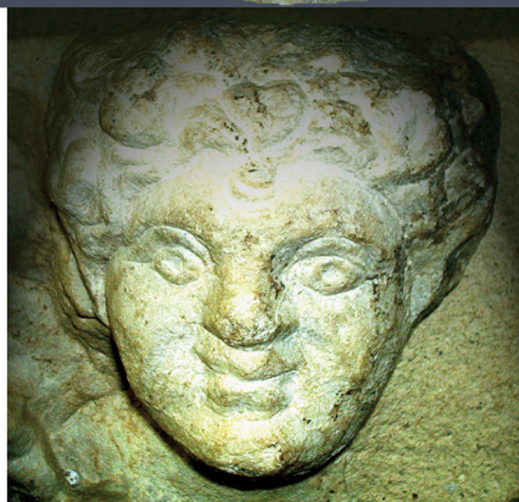


1



2











1



2

inv. 214
Sarcophago con rappresentazione di Dioniso che scopre Arianna e scene dionisiache
Marmo di Luni
160 - 180 d.C.
Roma, via Appia, dalla chiesa dei SS. Nereo e Achilleo
(data ritrovamento: anteriore al 1900)

Sarcophagus representing Dionysus unveiling Arianna and dionysiac scenes
Luni marble
160 - 180 A.D.
Rome, via Appia, from the church of SS. Nereo e Achilleo

Биографија
Маја Б. Живић
ЈМБГ 1012968755023

Кандидат Маја Живић (рођена 10. XII 1968. године у Зајечару) дипломирала је на Одељењу за археологију Филозофског факултета Универзитета у Београду 1993. године. Магистрирала је 2005. године са радом *Галеријева владарска идеологија кроз иконографију Гамзиграда. Мозаик, скулптура, архитектонска пластика*. Докторске студије уписала је на Одељењу за археологију Филозофског факултета у Београду 2005. године. Крајем 2009. године кандидату је одобрена докторска теза *Камена пластика на територији римске провинције Dacia Ripensis у периоду III – IV века*.

Током и након завршених основних и магистарских студија, учествовала је у више археолошких пројеката, међу којима би издвојили учешће у истраживању *Sirmium* – а (1990 и 1991. године) и, од 1989. године (уз краћи прекид 1990 и 1991. године), учешће у дугогодишњем пројекту систематских археолошких истраживања Гамзиграда, под патронатом САНУ, *Felix Romuliana – Гамзиград* (односно *Гамзиград и Шаркамен*). Од 2005. до 2012. године учествовала је у српско – немачком пројекту сондажних истраживања простора ван бедема Ромулијане (сарадња Археолошког института у Београду, Римско – германске комисије Немачког археолошког института из Франкфурта /Römisch-germanische Kommission des Deutsches Archäologische Institut - RGK DAI/, Филозофског факултета Универзитета у Београду и Народног музеја у Зајечару).

Од 1993. до 1995. године радила је као волонтер у Народном музеју „Зајечар“ у Зајечару у коме је, од 1995. године, запослена као археолог – кустос (поверено јој је старање о збирци *Felix Romuliana – Гамзиград*). У оквиру

волонтерског рада и званичног рада у зајечарском музеју, учествовала је у реализацији и поставци више изложби, од којих би издвојили: *Римски царски градови и палате у Србији*, 1993 (учешће у постављању изложбе); *Градска ношња старог Зајечара*, 1994. године (учешће целокупној реализацији изложбе и пратећег каталога); *Средњовековни накит Тимока* (учешће у реализацији изложбе, са колегом Светозаром Јовановићем из Завичајног музеја у Књажевцу и писање неколико текстова за пратеће паное); године 2003, поводом обележавања 50 година од почетка археолошких истраживања Гамзиграда – Ромулијане, била је комплетан аутор нове поставке *Felix Romuliana – Гамзиград* у Народном музеју „Зајечар“ и аутор пратећег каталога *Felix Romuliana, педесет година одгонетања/ Felix Romuliana, 50 years of solving*; аутор је више гостујућих изложби одабраног материјала из збирке *Felix Romuliana – Гамзиград* у више градова у Србији (Крушевац, Шабац, Јагодина); аутор је нове сталне археолошке поставке у Народном музеју „Зајечар“, отворене 2010. године (актуелна поставка); аутор је изложбе Ромулина кућа од Диониса до Христа, која је до сада гостовала у Турну Северину (Румунија), Видину и Русама (Бугарска), 2014. и 2015. године; аутор је више изложби састављених од краћих текстова и илустративних панова у оквиру манифестације *Антика Фест* у Ромулијани.

Аутор је неколико текстова о Ромулијани у *Сремским новинама*. Гостовала је у већем броју телевизијских и радио – емисија посвећених Ромулијани, на РТС-у и на Другом програму Радио Београда, као и на локалној телевизији и радију. коаутор је квиза за ученике виших разреда основних школа, који се већ неколико година одржава у Ромулијани и у основној школи „Љуба Нешић“ у Зајечару

На састанку Научног већа Археолошког института у Београду, 12. јуна 2006. године, изабрана је у звање истраживач – сарадник Археолошког института у Београду.

Од 2007. до 2011. године била је председник Античке секције Српског археолошког друштва и члан Управног одбора Српског археолошког друштва.

Страни језици:

- енглески језик: чита, пише и говори
- француски језик: чита, пише и говори (положен испит на постдипломским студијама на Филозофском факултету Универзитета у Београду)
- италијански језик: чита, пише и говори (нешто слабије)
- немачки језик: служи се литературом (чита) уз помоћ речника
- словеначки језик: чита, разуме и споразумева се

Рад на рачунару:

- Microsoft Office

Библиографија

1. Прстење из средњовековне збирке Народног музеја у Зајечару, *Археологија источне Србије* (Зборник радова са научног скупа одржаног 8 – 10. децембра 1995. године у Доњем Милановцу), Београд 1996, 329 – 338 (резиме енгл. Rings from Medieval collection of the National Museum at Zaječar).
2. Гробница из Зајечара као прилог проучавању гробница с почетка позног Царства на територији Мезије, *Гласник Српског археолошког друштва* 14, Београд 1998, 259 – 262 (резиме енгл. A Grave from Zaječar as the Contribution to the Study of Graves from the Beginning of the Late Empire ar the Territory of Moesia).
3. Коштани предмети из касноантичке царске палате Romuliana, *Археолошка налазишта Крушевца и околине* (Зборник радова са научног скупа *Археолошка налазишта Крушевца и суседних области*, одржаног 15 – 18. маја 1997. године у Крушевцу), Крушевац - Београд 2001, 239 – 249 (резиме франц. Les objets en os de Romuliana, une Palais de la Haute Antique).
4. Магијска заштита и лечење магијом у антици и средњем веку, *За здравље* (Зборник радова са научног скупа посвећеног историји медицине и здравствене културе), бр. VI, Зајечар 2000, 193 - 205.
5. Дионис, смртник који је поведио сопствену смрт (настајање, плодност, исцељење, спасење), *За здравље* (Зборник радова са научног скупа посвећеног историји медицине и здравствене културе), бр. VII, Зајечар 2001, 31 - 43.
6. Четврт века посвећености Гамзиграду – Одгонетање гамзиградске загонетке, *Рад Драгослава Срејовића на истраживању античке археологије* (Зборник радова са научног скупа посвећеног академику Драгославу Срејовићу, одржаног у Крагујевцу 30. октобра – 1. новембра 2002. године), Меморијал Драгослава Срејовића, Зборник радова 2, Крагујевац 2003, 77 – 89 (резиме енгл. A quarter of century devoted to Gamzigrad – Deciphering the Gamzigrad riddle).
7. Археолошка истраживања и конзерваторско – рестаураторски радови у Ромулијани 2002. године, *Развитак*, год. XLIII, br. 211 - 212, Зајечар 2003, 41 - 46.
8. Извештај о археолошким ископавањима на локалитету Romuliana – Гамзиград у јужној кули западне капије млађег утврђења (кули 19) у 2002. години (са С. Петковић, М. Вујовићем и П. Прашталом), *Старинар* н. с. LIII/LIV (2003-2004), Београд 2004, 295 - 301.

9. *Romuliana*, Галеријева царска палата (кратак приказ Гамзиграда – водич, српски/енглески/француски/италијански/немачки/словеначки/румунски/бугарски), Зајечар 2003 (1. издање).
10. *Felix Romuliana, педесет година одгонетања/ Felix Romuliana, 50 years of solving* (књига издата поводом изложбе посвећене педесетогодишњици од почетка истраживања Гамзиграда - Ромулијане; двојезично издање: упоредо српски и енглески; 200 страна), Зајечар – Београд 2003.
11. Археолошка истраживања Ромулијане 2004. године (са С. Петковић), *Развитак*, год. XLIV, бр. 217 - 218, Зајечар 2004, 19 - 29.
12. Културна улога ћилибара: симболичка, магијска, лековита, *Тимочки медицински гласник*, Vol. 29 (Зборник радова са XI научно – стручног скупа *Историја медицине и народне здравствене културе*), Зајечар 2004, 39 - 46.
13. У каталогу: *Constantino il Grande, La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, Milano 2005, каталожке јединице: N° 2 (Ritratto di Galerio e mano sinistra con globo), стр. 204-205, N° 89 (Archivolto con iscrizione), стр. 260, N° 90 (Mosaico con Labirinto), стр. 261 и N° 151 (Mosaico con cacciatori), стр. 300.
14. Константин Велики. Античка цивилизација на раскршћу између Запада и Истока (Приказ изложбе *Constantino il Grande. La civiltà antica al bivio tra Occidente e Oriente*, отворене у Риминију 15. марта 2005. године), *Гласник Епархије тимочке*, година 11, број 32, Кладово 2005, 42 – 44.
15. Група бронзаних фибула са Ромулијане (са С. Петковић), *Зборник Народног музеја XVIII - 1*, археологија, Београд 2005, 439 – 458 (резиме енгл. The group of the bronze fibulae from Romuliana)
16. Early Byzantine ironworking object at the site Gamzigrad – *Romuliana* in Southeast Serbia (са С. Петковић), *Metallurgy in Southeast Europe from Ancient Times till the End of 19th Century*, III International Symposium: *Metallurgy in Southeast Europe from Ancient Times till the End of 19th Century*, September 26th – 30th 2005, Sozopol, Bulgaria, *Reports*, Sofia 2005, 101 – 127.
17. Археолошка истраживања Ромулијане – Гамзиграда током 2005. године (са С. Петковић), *Развитак*, год. XLV, бр. 221 - 222, Зајечар 2005, 32 - 38.
18. Металуршки објект на налазишту Гамзиград – Ромулијана у источној Србији (са С. Петковић), *Развитак*, год. XLV, бр. 221 - 222, Зајечар 2005, 38 - 43.
19. Средњовековни Гамзиград у светлу најновијих истраживања, *Развитак*, год. XLVI, бр. 223 - 224, Зајечар 2006, 82 - 88.
20. Археолошка истраживања Гамзиграда током 2006. године (сарадња са DAI RGK), *Развитак*, год. XLVI, бр. 225 - 226, Зајечар 2006, 89 – 94.

21. Traces of metallurgical activities in Late Roman Romuliana: results of recent investigations (са С. Петковић), *Metalurgija – Journal of Metallurgy*, vol. 12, br. 2/2006.
22. Трагови металуршких активности у касноантичкој Ромулијани: истраживања 2002 - 2005, Гласник Српског археолошког друштва 22, Београд 2006, 135 – 148 (резиме енгл. Traces of Metallurgical Activities in Late Roman Romuliana: Research 2002 - 2005).
23. *Felix Romuliana – Streben nach ewigem Nachruhm, Archäologie in Deutschland*, 5 – 2007 September - Oktober, Stuttgart 2007, 52 - 55.
24. у каталогу (CD – ROM - Katalog) изложбе *Konstantin der Grosse* (одржане у Тријеру 2007. године): текст Felix Romuliana – Die Residenz des Kaisers Galerius; каталожке јединице: I. 4. 12 (Pilaster mit Tetrarchenbildnissen), I. 5. 11 (Archivolte mit inschrift aus Felix Romuliana), I. 5. 12 (Fragmente einer Porphyrstatue des Galerius) и I. 5. 13 (Mosaik mit der Darstellung eines Labyrinths), Mainz 2007.
25. The Eternal Palace of Galerius, *Minerva* (The International Review of Ancient Art & Archaeology), March/April 2007, Vol. 18, No. 2, 32 – 33.
26. Споменик миту о дивинизираним човеку, *Културни додатак*, „ПОЛИТИКА“ од 14. јула 2007, стр. 2
27. Catalogue of small finds from excavations outside the defence wall of Romuliana (2005 - 2007), *Старинар* н. с. LVII/2007, **странице**
28. Одбљесци рановизантијске занатске уметности кроз призму делатности новооткривене радионице за прераду гвожђа у Гамзиграду. Почетак краја једног ромејског града, *Драгослав Срејовић и уметност* (Зборник радова са научног скупа посвећеног академику Драгославу Срејовићу, одржаног у Крагујевцу 28. и 29. новембра 2006. године), Меморијал Драгослава Срејовића, Зборник радова 3, Крагујевац 2008, 121 – 135 (резиме енгл. Reflections of Early Byzantine Handcraft art through the Prism of Activity of New Discovered Workshop for Iron Processing at Gamzigrad. The Beginning of the End of One Byzantine Town)
29. Конзервација и рестаурација гамзиградских мозаика, *Развитак*, год. XLIX, бр. 233 – 234, Зајечар 2009.
30. (са М. Сладић) Заштитна археолошка истраживања куле I старијег утврђења Ромулијане 2009. године (резиме на енгл. Protective Archaeological Explorations of Tower I of the Earlier Fortification of Romuliana in 2009), *Саопштења XLII-2010* (Communications XLII-2010), Београд 2010, 209-221.
31. Early Byzantine metallurgical object at the site Gamzigrad – Romuliana in Eastern Serbia, *Journal of Mining and Metallurgy*, An International Journal for Theory and Practice of Mining and Metallurgy, vol. 45 (1) B – 2009,

32. *Romuliana, a Palace for God's repose*, у: Bruckneudorf und Gamzigrad. Spätantike Paläste und Großvillen im Donau – Balkan – Raum, Зборник радова са научног скупа одржаног новембра 2008. године у Bruckneudorf – у (Аустрија),
33. *Гамзиград: име, положај, економски потенцијали*, у: Felix Romuliana – Гамзиград, Археолошки институт Београд, посебна издања 47, Београд 2010, 11 – 14
CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
904''652'' (497.11) (082)
ISBN 978-80093-59-8
COBISS.SR-ID 174488332
34. *Историјат археолошких истраживања и конзерваторско-рестаураторских радова у Гамзиграду*, у: Felix Romuliana – Гамзиград, Археолошки институт Београд, посебна издања 47, Београд 2010, 11 – 14
CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
904''652'' (497.11) (082)
ISBN 978-80093-59-8
COBISS.SR-ID 174488332
35. *Уметничка остварења у царској палати*, у: Felix Romuliana – Гамзиград, Археолошки институт Београд, посебна издања 47, Београд 2010, 11 – 14
CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
904''652'' (497.11) (082)
ISBN 978-80093-59-8
COBISS.SR-ID 174488332
36. Romulianum. Смрт касноантичког, рођење и смрт једног ромејског насеља (Romulianum. The death of a Late Antique, the birth and the death of a Byzantine settlement), *Хришћанско наслеђе*. У сусрет 1700. годишњици Миланског едикта, Зборник радова са научног скупа (Felix Romuliana – Гамзиград, 30. април 2011), Зајечар 2013, 93 – 115.
36. *Дарови земље. Керамика у животу људи од праисторије до данас из збирке Народног музеја Зајечар* (пратећи каталог изложбе отворене 27. фебруара 2015. год. у Народном музеју Зајечар, чији је координатор била мр Маја Живић): Уводни текст, поглавља: Глина, Опека, Керамичка индустрија (стр. 3-13), каталошки део: кат. јединице 1-90, стр. 42-53), Зајечар 2015.
37. (ca P. Debertolis, prof.agg. University of Trieste - Department of Medical Sciences, Chair of Dental Archaeology, Project SB Research Group - www.sbresearchgroup.eu, Trieste, Italy)
Archaeoacoustic analysis of Cybele's temple in Imperial Roman Palace Felix Romuliana in Serbia, An interpretation by this complementary science of archaeology (7 pages, 8 illustrations), under review, 2015.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Маја Б. Живић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

КАМЕНА ПЛАСТИКА НА ТЕРИТОРИЈИ ПРОВИНЦИЈЕ DACIA RIPENSIS У
РАЗДОБЉУ III – IV ВЕКА

Ментор: Др Мирослав Вујовић, ванредни професор

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда



Маја Б. Живић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Маја Б. Живић

Број уписа

Студијски програм **Археологија**

Наслов рада **КАМЕНА ПЛАСТИКА НА ТЕРИТОРИЈИ ПРОВИНЦИЈЕ DACIA
RIPENSIS У РАЗДОБЉУ III – IV ВЕКА**

Ментор **Др Мирослав Вујовић, ванредни професор**

Потписани **Маја Б. Живић**

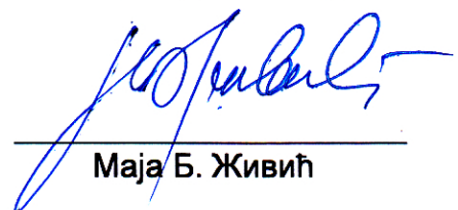
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања 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.

У Београду, _____

Потпис докторанда



Маја Б. Живић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

КАМЕНА ПЛАСТИКА НА ТЕРИТОРИЈИ ПРОВИНЦИЈЕ DACIA RIPENSIS У РАЗДОБЉУ III – IV ВЕКА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

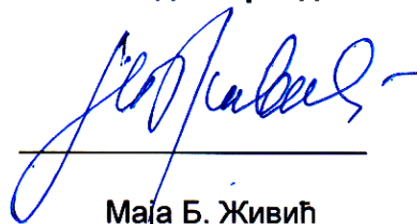
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____

Потпис докторанда



Маја Б. Живић