

ЕВХАРИСТИЈСКИ СИМВОЛИЗАМ КАСНОАНТИЧКЕ И РАНОХРИШЋАНСКЕ УМЕТНОСТИ НА ОЧУВАНИМ СПОМЕНИЦИМА СА ПОДРУЧЈА ДАНАШЊЕ СРБИЈЕ

Горан М. Јанићијевић*
Православни центар за младе
„Свети Петар Сарајевски“
Источно Ново Сарајево

Апстракт: Разматрање о литургијском хаби-тусу раних хришћана на основу одабраних археолошких налазишта са простора данашње Србије заснива се на „иконолошкој тези“ да је кроз „ликификацију“ симболичких приказа у уметничким делима, на основу њихове повезаности са живописним реалистичким, моћуће „реконструкцију“ одређене естетске особености једне епохе. Реч је о касноантичко-ранохришћанским приказима еухаристичких сасуда на сликама (кантарос са пауновима на фресци из Виминацијума) као и симболичким иконографским на самом литургијском прибору (монограмички крст на кашичици, пронађеној унутар царске палате Феликс Ромулијана). Истраживање је делом мотивисано и сировима око уопште наведеног прибора, који „ишресују“ православну цркву данас, изазваним околностима пандемије COVID 19.

Кључне речи: Кантарос, паун, икона, Виминацијум, Феликс Ромулијана, кашичица, монограмички крст, касноантичка и ранохришћанска уметност.

1. Уводно разматрање

1.1. О основности иконолошких тумачења касноантичке и ранохришћанске уметности

Под синтагмом *касноантичка и ранохришћанска уметност* подразумева се јединствено културно раздобље кроз два хетерогена, чак супротстављена појма и то на основу религијских параметара. Од треће деценије XX stoleћа историчари уметности почели су до-

* dgianicijevic@gmail.com.

следније да обраћају пажњу на уметничку традицију залазеће антике и почетака хришћанске ере, постепено прихватајући је као засебан стил, пре свега захваљујући делу *Касноримска уметничка продукција* Алојза Ригла (Riegl 1921) у чијим је оквирима установљена чињеница да истоветно *уметничко хтење* (*kunstwollen*) постулира уметност како позних пагана тако и раних хришћана; тзв. *високу* уметност и *обликовање* употребних предмета. Као и други представници бечке школе историје уметности Ригл је своје тумачење превасходно заснивао на анализи стила али и теорији опажања и схватања форме. Прве иконографске анализе уметничких тековина наведене епохе уследиле су неколико деценија касније а темељ даљих истраживања и тумачења у том правцу дефинисао је Фридрих Герке¹ у знаменитом делу *Касна антика и рано хришћанство / Spätantike und frühes Christentum*, издатог у Баден-Бадену 1967. године (Gerke 1973, 4), указујући на основ повезаности две културе за које се сматрало да су по свему, веома удаљене. Дубље иконографско значење слика као фокус истраживања представника иконолошког метода, инспирисаног *филозофијом симболичког мишљења* Ернста Касирера,² које су истраживали Варбург,³ Саксл⁴ и Панофски⁵ није значајније продубљивано на основу тековина наведеног раздобља, најпре стога што партикуларност античке митологије у старохришћанској уметности није била експлицитно изражена а тиме ни сасвим разумљива.

Према традицији *иконолошке синџезе* (Panofski 1975, 29–31) у тумачењу ликовних приказа подразумевано је јасно идентификовање дефинисаног митолошког супституата као и хришћанско-хуманистичких тековина, како је то било изражено нпр. у симболизованим приказима на платнима великих мајстора ренесансе од којих је Тицијан посебно привукао пажњу Ервина Панофског (Panofski 1975, 108–135).

Основна инхибиција иконолошке синтезе јелинско-римских и хришћанских садржаја и идеја јесте „сећање“ на отпор који су рани теолози-апологети имали према античкој традицији, схватајући је као „ствар паганства“. Нова уметност, међутим, настајала је у *секулкралним* оквирима као одговор на тежње грађана ка сликама *социјолошког* карактера. Персекуције римских императора према хришћанима, са

¹ Fridrich Gerke (1900–1966).

² Ernst Alfred Cassirer (1874–1945). Философске поставке о симболичком мишљењу Касирер је изложио у делу *Philosophieder Symbolischen formen*, издатог у Дармштаду 1969. г.

³ Aby Moritz Warburg (1866–1929), историчар уметности.

⁴ Fritz Saxl (1890–1948), историчар уметности.

⁵ Erwin Panosky (1892–1968), историчар уметности.

друге стране, представљале су питање државне идеологије и легалитета у смислу поштовања империјалног култа а религиозност у ширем смислу – приватну ствар римских грађана у оквирима „еластичне“ синтезе јелинских, римских и оријенталних култова (Burkhardt 2006, 141–150). „Религијска напетост“ није се стога испољавала на нивоу грађанског слоја друштва, навиклог на разне облике *теокрасије* (Burkhardt 2006, 150–184) тј. религијског синкретизма. На то свакако указују бројни споменици сепулкралне уметности са симболизмом универзалног карактера и смисла широм бројних провинција касноримске империје. Хришћанство је веома брзо и „неосетно“ јелинизовано будући да је схваћено и као античка *паидеја*.⁶ Оно што налазимо у историји, претежно је сасвим супротно од те јасне логике доследности на којој инсистирамо у нашим теоријама.

У стварности, грчки културни идеали и хришћанска вера били су помешани, ма колико се трудимо да их очувамо савршено чистим. С обе стране постојала је снажна жеља за узајамним прожимањем, без обзира на противљење да се ова два језика стопе; имали су различите начине изражавања осећања и метафоричку експресију“ (Jeger 2007, 30). Појам *метафоричка експресија* управо скреће пажњу „иконолошки настројених тумача“ на питање универзалности и основа античко-хришћанске синтезе уз питање: могу ли се касноантички *симболи* и *алејорије* препознавати на истоветан начин у уметничким тековинама касних пагана и раних хришћана?

Популарност старозаветних мотива на фрескама у римским катакомбама указује на чињеницу да је реч о пренесеном значењу у наведеном, синкретичком контексту. У алејоријском смислу слике *пророка Јоне* који благује *под врежом од шикава* (Јон. 4, 6) или *како излази из чељустии киша* (Јон. 2, 11), *Мојсијев прелаз преко Црвеног мора* (Изл. 14, 15–31) и сличне сцене постале су метафоричне слике васкрсења и вечног живота и то у хришћанском сотиролошком контексту у којем се парадигматичност јудејске аниконичке традиције постепено стапала са античком феноменологијом, тесно повезаном са јелинско-римским принципом сликовности. По свему судећи, такав примордијални склоп потоње хришћанске знаковности уочљив је на основу извесног визуелног „прикривања“ идентитета (у профилактичке и мистичке сврхе), особито богочовечанског Логоса, симболички приказиваног помоћу Крста⁷ или Христограма. Афирмацији старозаветних садржаја допринео је управо *алејоријски контекст приказивања библијских са-*

⁶ παιδεία — грчки: стечено образовање, васпитање.

⁷ *Cruх invicta* (Непобедиви крст), *Cruх hastata* (На копљима ношен) *Cruх caelestis* (Небески /лебдећи крст) итд.

држаја, што је и основ разумевања најранијих артефаката који се експлицитно могу доводити у везу са тековинама хришћанства.

Истоветна појава уочена је код алегоријских тумачења писаних традиција: „Александринци су на исти начин желели да сачувају Стари Завет од оних радикалних критичара који су га одбацивали и желели да га се сасвим ослободе; они су то у Оригеновој теологији постигли разликовањем доследног, историјског и духовног значења текстова“ (Jeger 2007, 35). Појам *ἵνoсe*⁸ код раних хришћана представљао је на-доградњу свега што је садржано у феномену *ἡιςἡις*,⁹ те се ови појмови не могу схватати у контексту потоњег рационалистичког разликовања и раздвајања, тако да се може закључити како наведена алегоричност у експресивном приступу није била установљена на догматском нивоу нити на основу развијене културолошке свести већ у оквирима егзистенцијалног (онтолошког) питања у чијим је оквирима, природно, испољаван одређени облик субјективитета. *Сoἡиpолоἡија* се стога може схватити као пресудан појам и фокус у истраживањима касноантичке и ранохришћанске теологије, књижевности и уметности. На један парадоксалан начин експресија је постала „тачка сусретања“ јелинског паганства и хришћанства. Узрок томе јесте то што „облик грчке религије који је највише утицао на људе с вишим образовањем није био религија олимпијских богова него религија мистерија, која је појединцу пружала приснији однос с божанством“ (Jeger 2007, 39). Сотирологија и литургијски хабитус представљају и иконографски оквир ранохришћанске уметности. Антички *симἡoсиoни*¹⁰ препознавани су као хришћанске *αἡἡе*,¹¹ а персонификација молитве и заступништва *oранс* временом је идентификована као приказ Богородице.

Алегоријски супститут касноантичке и ранохришћанске уметности, како је већ наглашено, заснован је на скривеном смислу Новог у Старом Завету и утемељен на идеји испуњавања пророштава. Тако су библијске сцене са патријархом Аврамом — *жрἡивoвање Исака* и *ἡoἡἡoубἡе Аврамово* — у ранохришћанској култури актуализоване на евхаристијском нивоу и као такве смештане на зидове протезиса нпр. равенских цркава (Мирковић 1974, 139–147). Арсенал стилских фигура на којима су заснована иконолошка истраживања (Straten 2003, 28–72)¹² у контексту касноантичке и ранохришћанске

⁸ γἡἡoἡс — грчки: знање, мишљење, спознаја.

⁹ πἡoἡс — грчки: верност, вера, поуздање.

¹⁰ συμἡoἡoἡoν — грчки: гозба, заједничка пијанка.

¹¹ ἀἡἡπἡ — грчки: љубав, љубав Божија, делотворна љубав, братска гозба.

¹² Персонификације, алегорије — персонификације на делу, симболи, атрибути, симболички прикази и амблеми.

уметности ваљало би систематизовати и посебно изложити. За сада, иконолошка тумачења темеље се на феномену симболичких приказа (Straten 2003, 48–49),¹³ и такве тенденције већ су презентоване у новијој пракси (Kusters — Sidgwig 2012, 162–179). У кубикулуму Y у крипти Лусине (рано III столеће) у кругу катакомби Светог Калиста приказана је риба која на леђима „носи“ модијус са евхаристијским хлебовима и јасно уочљивом црвеном мрљом, која представља вино као крв Христову (Bariffa 2006, 148–150) (сл. 1). У односу на чињеницу да је мотив рибе експлицитно повезиван са Христом, „евхаристијски дарови“ на њеним леђима указују на (само)жртвени карак-



Слика 1. „Евхаристијска риба“, Крипта Луцине у катакомби Светог Калиста, Рим, рано III столеће; преузето из: Baruffa 2000, 148.

¹³ „Симболе налазимо у изобиљу у умјетности свих раздобља. Али особито се у средњем вијеку развио разрађени сујав кршћанске симболике. Знаност о умјетности открила је да мноштво предмета, биљака, животиња и знакова приказаних на умјетничким дјелима има симболично значење. То у великој мјери вриједи за кршћанску умјетност, али и за профано подручје жанр сликарства, а каткад чак и за митолошке приказе.“

тер на основу чињенице да је и сопствени крст понео на леђима и тако разапет. Евхаристијски симболизам постао је ново врело тема у уметности раних хришћана.

2. Евхаристијски симболизам: између паганства и хришћанства на фрескама из Виминацијума

Будући да је на просторима данашње Србије као и на ширем подручју југоисточне Европе откривен значајан корпус артефаката који указују на развијен литургијски живот хришћана од друге половине IV столећа (Шпехар 2019, 57–80), питање евхаристијског симболизма значајно је и у том контексту. Тиме се потенцијално допуњују сазнања о литургијској стварности тог раздобља, стечена на основу писаних извора и претходних тумачења, заснованих на реконструкцији историјске слике помоћу археолошких налаза. На основу два, чини се, карактеристична примера, овом приликом поставља се питање литургијског хабитуса раних хришћана. Такав приступ потиче из уверења да симболичко-функционална синтеза у уметности такође реферише на наведени феномен из живота (хришћана) и омогућава неке кључне одговоре.

Изузетан пример касноантичке и ранохришћанске иконографије, засноване на *симболичним приказима евхаристијског карактера* обухвата фреско ансамбл гробнице 65517 из једне од некропола античког Виминацијума — гробнице која је идентификована као хришћанска (Когаћ 2007, 33) (сл. 2). То је свакако учињено на основу *Христопрама*, приказаног на западној чеоној страни трапезоидне, теголама засведене сепулкралне конструкције. Христов монограм изведен је белим словима (Х и Р) клинасте форме са серифима у облику слова „Т“. Помоћу танких црних линија графеме су издвојене из светлоплавог фона основне равни. Слова А (алфа) и Ω (омега),¹⁴ која фланкирају централни мотив нису уоквирена, што се одразило на нешто слабију читљивост, уз шта додатну отежавајућу околност представљају оштећења и патина као „трагови времена“. *Клипеус* (*clipeus*)¹⁵ је уоквирен ловоровим венцем чија кружница не належе непосредно на његове рубове, већ се између њих и насликаног уплетеног лишћа биљке уочава „прстен“ у боји основне равни.

¹⁴ Омега је исписана малим словом ω.

¹⁵ *Imago clipeata* као модел за приказивање апотеозе показала се захвалном за хришћанске идеје тријумфалног вазнесења васкрслог Христа. Лебдеће клипеусе у ранохришћанским гробницама треба разумевати у том смислу.



Слика 2. Христограм, фреска из ансамбла гробнице G5517, Viminacium, IV столеће; преузето из: Korać 2007, 36.

Основано је претпоставити да је позадина изворно била беле боје те да је временом пожутела. Преко ове површине линеарно су изведени вегетабилни мотиви у форми *џирланди*, сплетених од црвеног цвећа. Венац који окружује клипеус са Христограмом на средини горњег дела има копчу у виду полудрагог или драгог камена. Овај мотив преузет је из римске империјалне иконографије (Поповић 2008, 106–109) и соларне митологије (Поповић 2008, 106).

Победнички венац (*coronna triumphalis*) у ранохришћанској уметности не губи изворни смисао управо на основу идентификације и разумевања Христа као *Цара Славе*. Црквени песник из IV столећа Свети Никита Ремезијански на такав начин ословљава Христа—Цара:

„Et rege eos et extolie illos usque in aeternum“ /

„Ти Христe, Царе славе, Ти си превечни Син Очев“¹⁶

(Свети Никита Ремезијански 2007, 76–77)

Црвене, цветне гирланде уобичајени су атрибути раја, небеског *elisium*-а, како у сепулкралној уметности касних пагана (Јовановић 2007, 143)¹⁷ тако и на ранохришћанским фрескама у римским катакомбама.

¹⁶ „Ти Христe, царе славе, Ти си превечни Син Очев...“

¹⁷ Тумачећи сродне детаље са једне касноантичке стеле, Александар Јовановић је запазио да „... цетови означавају садржај цветних гирланди на ломачи, као и идеју вечите обнове коју симболизују и саме гирланде.“

Карактеристичан је пример сцене са Христом и јагњетом, Петром и Павлом као и четворицом мученика из катакомбе Светих Петра и Марцелина (Nicolai, Bisconti, and Mazzoleni 2002, 131), где су белине „неба“ и одеће усклађене са описима из Откривења Јовановог и указују на рајска станишта (*ellisium*), а црвене, цветне гирланде предочавају га као цветно место — ружичњак (Јанићијевић 2016, 213–214). На поменутој фресци са Христограмом из Виминацијума цветне гирланде посуте су по белој основи док се испод централног мотива налази консола од опеке, уграђена у зид, вероватно са функцијом сталка за неку светиљку.



Слика 3. „Небески јахач“, фреска из ансамбла гробнице G5517, Viminacium, IV столеће; преузето из: Кораћ 2007, 50.

На бочним зидовима гробнице приказане су сцене лова на дивље мачке (Gerke 1973, 12)¹⁸ (сл. 3). Бројни споменици таквог карактера и типа, колоквијално идентификованог као „трачки коњаник“ предочавају ову тему као сепулкрални мотив тј. приказ хероизира-

¹⁸ „Лов је као доказ *megalo psihia*, тесно повезан са филозофијом смрти и темом оба Диоскура. На таквим филозофским саркофазима са представом лова налази се и мотив гробних врата. Бесмртни пар Диоскура стоји као оквир; ловац који се бори са лавом представља мужа а Виртус која га следи је његова супруга.“

ног покојника (Јовановић 2007, 105–112). Фреско ансамбл наведене гробнице карактерише цикличност композиције и „ишчитавање“ с лева на десно са прекидом на чеоној страни где је насликан Христограм. На издвојеност овог сегмента указује и прекидање шире црвене бордуре тако да се сцена са западног зида схвата као антитеза композицијама са преостала три зидна платна, односно – централног мотива где је приказан кантарос (*cantharos*) између два пауна (сл. 4). Крајњу аксијалност овог приказа нарушава положај птичијих глава: док је паун са леве стране приказан из профила, као фокусиран на садржај посуде, други је главу окренуо уназад, као да преко сопствених леђа и репа посматра сцену лова. Тиме је успостављен један начелни однос „света горњег са светом доњим“, садашњости са прошлим и будућим. Јахач на црном коњу приказан је као да одлази – креће се ка чеоној страни са Христограмом. Други је представљен на белом коњу како се креће супротним правцем. Црна и бела боја коња указују на идеју бескрајности трајања кроз непрекидну смену елемената (дана и ноћи) али и на коначну смену двају завета — Старог и Новог. Из тог разлога сунце и месец учестало се сликају на представама Распећа у чему се препознаје њихов евхаристијски контекст.



Слика 4. „Паунови са кантаросом“, фреска из ансамбла гробнице G5517, Viminacium, IV столеће; преузето из: Korać 2007, 45.

Паун представља популарни мотив касноантичке и ранохришћанске уметности. Може се уочавати и међу животињама „опчињеним музиком“ на мозаичким приказима са темом Орфеја. На примерку из Коса, који се данас налази у Археолошком музеју у Истанбулу приказан је на дрвету наспрам орла (Fülek 1998, 52–53). Истоветно решење примењено је на подном мозаику из Лептис Магне (Fülek 1998, XX). Паунови су симболички повезивани са Дионисом и Хером/Јуноном (Korać 2007, 69), а у ранохришћанској уметности, сва-

како на основу сопственог изгледа и традиције њиховог „насељавања“ у царским вртovima – симболичка су обележја јелисејских поља тј. *Царства небеског* што је уочљиво на примеру из Лаврентијевог ораторијума у дворској цркви Гале Плацидије у Равени (Gerke 1973, 171). Осим тога, сматра се да месо ове „рајске птице“ не подлеже бактеријском распадању тј. нетрулежно је, што је схваћено као адекватан символ надвладавања природних закона и човековог „пута спасења“ (Симић 2007, 14). Паунови који фланкирају победнички венац, Христограм или *кантарос*, симболи су бесмртности а коначно значење изводи се из синтезе бочних са централним мотивом. На архиволти од туфопешчара која је украшавала источну капију (*porta praetoria*) Галеријеове палате у Ромулијани, између кљунова два пауна налази се *победнички венац* у чијем је средишту исписано име „задужбине“ (на основу чега је коначно потврђена претходна идентификација споменичког комплекса) (Живић 2010, 111) (сл. 5). За тему нашег разматрања пресудно је, међутим, запажање да су паунови „имали своје место у чокоту лозе“ (Gerke 1973, 171), што је очигледно и на примеру из Виминацијума, где се целом површином изнад бордуре простире мотив винове лозе са зрелим грождем. Васкрсавајуће значење винове лозе и паунова те њихова синтеза, помоћу које је то посебно наглашавано, представља повољну околност преношења смисла из дионисијског култа у ранохришћанску иконографију (Gerke 1973, 217). Тиме је заокружено „поље значења“ и разрешено у конкретном контексту наведене гробнице, али остаје питање кантароса (?). У традицији тумачења касноантичке и ранохришћанске уметности ова посуда повезује се са *живом водом* (Gerke 1973, 180), или *врелом живошом* (Miletić 2015, 206–207). Свакако да појам „извора живота“ потврђују прикази кантароса из кога израстају вреже винове лозе или витице бршљана (Greys 1987, 100),¹⁹ као вегетабилни симболи васкрсења. Уколико се појављује између два јелена као на дислоцираном каменом уломку из Фароса (Miletić 2015, 208–209),²⁰ што је сродно мотиву подног мозаика из Салоне (Marin 1994, 99)²¹ на основу Псалма 42 (1–2),²² прикази кантароса могу се повезивати са крштењем и налазе своје место у декорацији крстионица (*baptisterium*-a).

¹⁹ Бршљан такође представља пример виталне и „покретљиве“ биљке, која производи црвени сок од којег је справљана боја „краплак“. На основу тога постао је веома захваљан символ васкрсавајуће природе.

²⁰ *Pharos* на острву *Pharia* – данашњи Хвар у Хрватској.

²¹ *Salona* – античко налазиште у данашњем Солину код Сплита.

²² „Као што кошта тражи потоке, тако душа моја тражи тебе, Боже! Жедна је душа моја Бога, Бога живог, кад ћу доћи и показати се лицу Божијему?“



Слика 5. Архиволта са натписом, Felix Romuliana, IV столеће; Фотографија: Народни музеј „Зајечар“.

Кантарос је предмет јелинског порекла и спада у мале вазе-посуде за непосредно испијање (најчешће) мешавине вина и воде као што је случај са купом (*cupa*), скифосом (*skiphos*) и фијалом (*fiala*) (Gavela 1987, 108). У ову врсту посуда течност се улива из већих судова попут диноса (*dinos*), стемноса (*stemnos*) или хидрије (*hidria*). Будући да је кантарос превасходно винска посуда, у касноантичком и ранохришћанском сликарству чести су прикази са виновом лозом која израста из ове посуде. Таква синтеза свакако указује на евхаристијски карактер приказа. Мозаик са кантаросом, лозом и два пауна прекривао је под презвитеријума (олтарске апсиде) јужне цркве двојне базилике (*basilica gemini*) у старохришћанском Фаросу (Miletić 2016, 207). И локус приказа и иконографија указују на евхаристијски контекст.

Из кантароса који припада ансамблу наведене гробнице у Виминацијуму не израста винова лоза нити *дрво живота*. Линеарно изведено растиње не додирује рубове посуде већ заједно са вегетабилним

мотивима на бочним зидним платнима сугерише утисак рајског врта (Мирковић 2015, 13–15). Изнад широке црвене бордуре уочава се веома крупан мотив винове лозе. Може се стога закључити да кантарос носи сопствено значење, које се, коначно сажима са другим приказима творећи одређену алегорију. Кантарос је у боји руменог окера, уоквирен црним линијама. Унутрашњост посуде представља праву загонетку: затамњена је тако да се уочава трака на рубу горњег дела посуде (удаљенијем од посматрача), обојена у плаво. Свакако да празна посуда не представља символ по себи али у уметничким приказима (унутрашњи) садржај углавном се подразумева. У једној другој гробници из Виминацијума (62624) (Кораћ 2007, 69), на бочним странама насликан је по један паун са кантаросом (сл. 6). Рубови посуде нешто су другачијег облика, а на њих се настављају ушасте хваталке док је унутрашњост отвора потпуно осенчена.



Слика 6. „Паун над кантаросом“, фреска из гробнице G2624, Viminacium, IV столеће; преузето из: Кораћ 2007, 72.

Плаво поље уз руб првонаведеног приказа кантароса (што се из перспективе данашњег познавања теорије форме може протумачити као питање *комплементарности* окер и плаве боје) могло би указивати на више значења:

Најпре — да представља рефлекс светлости на глатком материјалу у правцу натуралистичких тенденција. Риглово запажање о томе да су у касноантичком раздобљу напуштани миметрички принципи представља и упозорење на границе таквих претпоставки (Riegl 1927, 255). Нека врста плаве „сенке“ примењена је и код сликања винове лозе у боји црвене земље што опет евоцира принципе које је предочавао Алојз Ригл: „... ствари добијају сопствени живот на горњој површини на обојеном одсјају“ (Riegl 1927, 260).

Друга претпоставка јесте да плавичасти рефлекс означава површинско пресијавање неке тамније течности (вина). У том случају природно је запитати се зашто код приказивања вина није употребљена црвена боја којом је сликар очигледно располагао. Или се сматрало да је вино тамније боје од лозе са зрелим грољђем (у јесен) тј. да је претпоставка густине течности и дубине посуде сугерисана тамнијим тоновима.

Трећа могућност јесте да су у питању два елемента (течности): вино (тамније боје) и вода (обојена у светлоплаво) што би оправдало карактер посуде као и евхаристијски смисао целе сцене. При томе, постоји и извесна аналогност са пропорцијом две течности, јер се вода додавала у мањој количини.

Ова теза, наизглед, има слабу тачку с обзиром на констатацију литургичара Јоаниса Фундулиса о наводном каснијем увођењу праксе употребе *тпейлоше* (топле воде која се додаје у путир са вином): „Ова пракса постоји само у византијском литургијском типу и има за циљ или да истакне нетрулежност тела Господњег или топлоту Светог Духа или Христово васкрсење из мртвих — тело и крв живог Христа, с тим што се не искључују и утицаји обичаја за трпезом (мешање вина и топле воде) или чак практични разлози (загревање путира у хладним областима и хладним годишњим добима)“ (Фундулис 2004а, 31).²³ Да се у римским провинцијама са територија данашње Србије, са друге стране, још средином IV столећа подразумевала пракса уливања воде у вино указује један референтни извор — списи Светог Никите Ремезијанског. Његова дела просторно и временски представљају аналогију тј. нешто су старија од описаних фресака из Виминацијума. Веома учени епископ, теолог и црквени песник дарданског порекла записао је и нека тумачења-поуке (катихезе) у вези наведених литургијских недоумица:

²³ Теза је поновљена у коментару на *Литургију апостолских усћанова* уз запажање да је реч о новијој пракси: „Досипање топле воде у путир је новина која је одлика само византијског литургијског типа.“

„Diximus ergo cuod in altari constituatur calix et panis. In calicem quid mittitur? Uinum. Et quid alind? Aqua“ /

„Рекли смо да се у олтару стављају чаша и хлеб. Шта се сипа у чашу? Вино. И шта још? Вода..“

(Свети Никита Ремезијански 2007, 342–343).

У петој поуци шесте књиге коју је Свети Никита упутио катихуменима управо је у дијалогској форми постављено кључно питање „зашто вода(?)“ и следеће: „Sed tu mihi clicis: Quomodo ergo Melchisedech uinum et panem obtulit? Quid admixtio aque?“ („А ти ми кажеш: Како, пак, Мелхиседек приноси вино и хлеб? Шта му значи мешање воде?“) (Свети Никита Ремезијански 2007, 342–343).²⁴ Ремезијански епископ коначно објашњава смисао уливања воде у путир са вином, полазећи од догађаја страдања и смрти Господа Христа (Јн. 19, 31–34): „Quare aqua? Quare sanguis? Aquae: ut emundet, sanguis: ut redimeret“ („Зашто вода? Зашто крв? Вода: да облива, крв, да испуљује.“) (Свети Никита Ремезијански 2007, 345).²⁵

Његови списи настали су свакако након 398. године када је из Ноле (*Nola*) кренуо најпре у Скопље (*Scupi*) а потом и ка свом седишту Ремезијани (*Remesiana*, Бела Паланка код Ниша) (Свети Никита Ремезијански 2007, 379–392). У својој 17. песми где се опрашта од Никите, Павлин Нолски тачно описује пут ремезијанског епископа преко Јадранског мора, искрцавање у Солуну (*Thessalonike*) и боравак у Скопљу (*Scupi*). Тек пошто је приспео у своје седиште, епископ-песник могао је да напише наведене поучне списе. На основу тих фрагмената постаје очигледно те се са поузданошћу може тврдити да се у римском литургијском типу подразумевало уливање воде (топлоте) у вино још од средине IV столећа.

Премда заснована на изразитости аналогија, наведена запажања ипак нису довољна да се са поузданошћу протумачи данас помало нејасан приказ кантароса са пауновима Виминацијума осим што је очигледна евхаристијска контекстуализација у ширем смислу. Путири (ποτήριον, calix) тј. чаше са стопом, израђивани су од различитих материјала. Сасвим је разумљиво да су у прво време коришћене чаше из обедног хабитуса касноантичких Римљана. „Али како у време гоњења, тако особито од IV столећа прављени су путири и од ску-

²⁴ У виду питања и одговора свети Никита разрешава дилему. Из садржаја очигледно је да катихумени имају одређена предзнања.

²⁵ Поред објашњења да је улога воде „да облива“ – испире (кривицу) а крви – „да испуљује“ Никита даље објашњава и зашто је Господ Христос прободен баш испод ребра, одакле су потекли крв и вода, алудирајући на то да је Ева настала од Адамовог ребра.

поцених метала, од злата и сребра и Св. Јован Златоусти спомиње *ποτήριον χρυσῶν καὶ λυθοκόλλητον* (*geminus ornatum*)“ (Мирковић 1965, 116). Тако обликован путир насликан је у рукама царице Теодоре на сцени *Великої Входа* у оквирима мозаичког декора олтара цркве Светог Виталија (*San Vitale*) у Равени (Стричевић 1959, 67–74)



Слика 7. Царица Теодора из композиције царског даривања сасуда, San Vitale, VI столеће; преузето из: Gerke 1973, 205.

(сл. 7). Ту је, међутим, више реч о форми кратера (*crater*) (Gavela 1987, 108),²⁶ и то без хватаљки, какав се може уочити на композицијама *Причешће айостіола* из раздобља ренесансе Палеолога, попут примера илустрације из грко-грузијског рукописа из Ивируса из XV столећа (Evans 2004, 290–291). Кратери са мањим округлим хватаљкама уочавају се на примерима са истоветне композиције у Старом Нагоричану и Дечанима а облик посуде који у рукама држи персонификација Цркве — Новог Завета на студеничком „Распећу“ упућује на богослужбено-књижевне изворе: „То је једно место из Великог канона Андрије Критског, које се чита у среду прве недеље поста, и где стоји: Црква је пружила кратер на твојој страни животоносној из које је на нас потекао двоструки извор опроштаја и сазнања Старог и Новог, оба завета, Спаситељу наш“ (Ђорђевић 1973, 18–19). Да је облик кантароса опстао до средњовековља указује пример литургијске чаше Манојла Кантакузина Палеолога из Ватопеда (друга половина XIV столећа) (Evans 2004, 118) (сл. 8). Свакако да је за обликовање литур-



Слика 8. Чаша Манојла Кантакузина Палеолога, касно XIV столеће, манастир Ватопед; преузето из: Evans 2004, 118.

гијског прибора инспирација пронађена у искуству израде посуђа у оквирима римског обедног хабитуса, заснованог на јелинским узорима. Елементи *Тиволи* збирке сребрног посуђа из поставке у Метрополитан музеју (Metropolitan Museum of Art) у Њујорку указују на дворско или порекло из виших грађанских слојева (Mertens 1987, 94–95) (сл. 9), али се у њима препознају облици какви су опстали у ранохришћанској и средњовековној култури. Проблем нарушеног континуитета услед уништавања ликовног уметничког наслеђа током иконоборачке кризе отвара пи-

²⁶ Већа бокаста ваза звонастог облика (са прилепљеним хватаљкама) за уливање мешавине воде и вина.

тање: да ли је тзв. „ренесанса Палеолога“ заиста представљала обнову многих античких парадигми (?) или их је интерпретирала на основу неких каснијих узора. Како било, ова уметничка традиција представља кључ за разумевање данас помало загонетних ликовних приказа ранохришћанског раздобља. Уколико се обрати пажња на праксу да су млазеви крви и воде на средњовековним сценама Распећа редовно маркирани тамноцрвеном и плавом бојом, уз катихетска разрешења Никите Ремезијанског и неке раније ликовне узор попут Рабулиног кодекса, доспева се до прецизнијег тумачења приказа кратера са двобојном површином рецепијента на фресци из Виминацијума.



Слика 9. „Тиволи сервис“, сребро, средина I столећа; преузето из: Mertens 1987, 95.

3. Дефинисање функције и стила пунциране сребрне кашичице из Ромулијанума (Felix Romuliana)

Недоумице на релацији обедне и литургијске функције посуђа и прибора у касноантичком и ранохришћанском раздобљу односе се и на питање сребрних кашичица. Нарочито су изражене дилеме када је реч о примерцима, декорисаним гравирањем мотива из сфере хришћанског симболизма. Једна таква кашичица била је приказана на изложби *Хришћанско културно наслеђе на подручју Тимочке епархије кроз векове*, одржаној у Народном музеју Зајечар септембра 2017.

године (Живић 2017, 2–5) (сл. 10). Ауторка поставке, археолог др Маја Живић изложила је више десетина предмета литургијског карактера из V до VI столећа, који су пронађени у оквирима царске палате тетрарха Гаја Галерија Валерија Максимиана, посвећене његовој мајци Ромули (*Felix Romuliana*), односно – хришћанске насеобине у Ромулијануму (*Romulianum*) тј. Гамзиграду, настале на темељима ове тетрархијске резиденције. Обиље материјала који се повезује са литургијском функцијом управо указује на ово место као значајан хришћански центар, премда се то, услед недостатка писаних извора макар и посредних спомињања епископа, не може поуздано тврдити (Живић, Јанићијевић 2020, 31–61). Системским археолошким истраживањима дошло се до открића неколико цркава у оквирима палате али и изван њених зидина, што упућује на закључак о Ромулијани као значајном хришћанском средишту а можда и седишту неког епископа или хорепископа (Живић 2017, 2).

Кашичица из Ромулијане израђена је од сребра са равном, дугачком, полуолучастом дршком и рецепијентом у облику капљице или сузе на чијем се дну уочава тачкасто удубљење детаљ монограмичког крста. Спајањем мотива Христограма и Крста дошло се до овог симбола чија је примена хронолошки одређена на раздобље 360–509. године (Мирковић 1974, 9). Разуме се да доња граница представља упитну одредницу, превасходно стога што је датовање засновано на појави у самом Риму а не и провинцијама где су утицаји нешто „каснили“, али и на основу чињенице да је мотив Христограма у овом раздобљу још увек доминирао. У том контексту, одредница „V–VI столеће“, коју су омогућила археолошка истраживања, прихватљива је и на основу аналогија из античке Салоне као веома значајног ранохришћанског средишта. На изложби *Salona Christiana*, одржаној од 25. септембра до



Слика 10. Сребрна кашичица са мотивом монограмичког крста, Felix Romuliana, V–VI столеће. Фотографија: Народни Музеј „Зајечар“.

31. октобра 1994. г. у Археолошком музеју у Сплиту (уп. Marin 1994б), приказана су три сродна примерка литургијских кашичица. Тумачења Еве Вишњић-Љубић упућују на поменуте недоумице око намене, међутим, мотиви *Крста* и *листа бршљана са уписаним крстом* указују на један примерак (Buljević – Ivčević – Mardešić – Višnjić-Ljubić 1994, 288) као најближу аналогију кашичице из Ромулијане (сл. 11). Датовање салонитанских примерака (од средине V до VII столећа) и символизам гравираних декорација (Крст, бршљан) у крсно-васкрсном контексту ипак упућују на извесну литургијску функцију. „Према томе, украсни елементи на нашем примјерку везани су уз кршћанску симболику, што би могло указивати на литургијску намјену ове жлице, али исто тако могу бити и одраз духа тог времена“ (Buljević – Ivčević – Mardešić – Višnjić – Ljubić 1994, 288). С обзиром на то да је и код кашичице из Ромулијане претпостављена литургијска функција (Живић 2017, 2) неопходно је даље истражити постављене тезе.



Слика 11. Сребрне кашичице, Salona, крај V и почетак VI столећа; преузето из Marin 1994б, 310.

Сматра се да је кашичица (*ἀγία λαβίς*) помоћу које се и данас причешћује *laos* – народ Божији као и „нижи клир“ у употреби од раздобља након VI васељенског сабора (692. г.) (Мирковић 1965, 118). Приписивање увођења кашичице у литургијску праксу Јовану Златоустом, изгледа, није одрживо: „Но оно мишљење неће бити истинито, јер се у беседама св. Јована Златоустог често налази указа на обичај,

да се тело Христово давало световњацима у руку а крв из путира, а и VI в. сабор у своме 101. правилу наређује, да се св. причешће има примати на руке, прекрштене једна преко друге, из чега можемо закључити да је кашичица уведена у употребу после VI в. сабора (692. г.)“ (Мирковић 1965, 118–119). Прагматични разлози а пре свега околност да неки чланови цркве нису били у стању да поуздано приме причешће (*шело Христово*) на руке и употребе га правилно, утицало је на увођење кашичице у таквим случајевима: „У почетку је била уведена за причешћивање болесника и мале деце, а касније је, из практичних разлога, ушла у општу употребу, и то највероватније тада када је из нужде почео да служи сам свештеник, без ђакона“ (Фундулис 2004а, 29). Тумачење литургичара значајна су и за разумевање мотива монограмичког крста на кашичици из Ромулијане, која се налази у збирци зајечарског Народног музеја: „На грчком се кашичица зове (кешта) према виђењу пророка Исаје, које (виђење) је праобраз светог причешћа (Ис. 6, 6)“ (Фундулис 2004а, 30). Таква околност указује на монограмички Крст као *крсно-васкрсни* симбол у чему не треба видети само хералдичку ознаку већ и приказ (Христа) са иконским потенцијалом у духу крипто-иконографије касноантичке и ранохришћанске уметности. Уколико се „лебдећи“ Христограми у гробницама Виминацијума и у Јагодин махали у Нишу (Naisus) могу разумевати као иконе *Вазнесења – Другој доласка* (Јанићијевић 2012, 102–106) утолико пре и на основу тога што се у монограмичком Крсту уочава крсна жртва и васкрсење Христово, овај мотив могао би се схватити као метафора вечне егзистенције. Тиме је искључена могућност да је поменути символ употребљен из декоративних разлога или као ознака религијске провенијенције власника, макар била реч о нама данас „непознатом (хор)епископу“ из Ромулијане. Чињеница да је дршка кашичице сасвим равна и дугачка (каква је нпр. редовно приказивана на средњовековним фрескама са мотивом причешћа свете Марије Египћанке) потврђује тезу о литургијском пореклу будући да причасник узима дарове из кашичице коју држи неко други што би било отежано уколико би имала кривину.

Начин на који је обликован мотив монограмичког Крста представља битну тачку истраживања и то из перспективе анализе стила као теме са почетка излагања, којој је Алојз Ригл посветио нарочиту пажњу. Наиме, бушење тј. тачкање шилом или каквом „зумбом“, које је примењено на кашичици из Ромулијане указује на последњу етапу развоја касноантичког стила кроз *колористички начин* предочавања облика. Знаменити историчар уметности истовремено упућује на тезу о истоветности *уметничкој хишења* у тековинама тзв. „високе“

и уметности примењене у изради употребних предмета (Riegl 1927, 269). Уколико се хронолошки оквири једног културолошког раздобља дефинишу на основу карактеристика стила тада би се одредница – *касноантичко* могла поузданије применити на период од „заласка хеленизма до VIII столећа“ (Riegl 1927, 269). Одлучан корак ка „дводимензионалном схватању и приказивању простора, испуњеног облицима“ и симболичком изражавању, према Риглу, указује на развој *античкој схватања форме* и посредно – на духовно сазревање човечанства. Слојевитост значења једне хијератичке представе а иконским потенцијалом, попут монограмичког Крста са кашичице из Ромулијане, стога, постаје „обавезујући“ фокус у тумачењима артефаката касноантичког и ранохришћанског раздобља, макар се радило о употребним предметима.

Закључак

Упоређивање ликовних приказа са писаним изворима уз асистенцију анализа из области теорије форме и историје стила омогућили су поуздани закључак да кантарос са пауновима на фресци из Виминацијума представља симболички приказ Евхаристије (причешћа). Обојени садржај рецепијента посуде указује на мешавину вина и воде (тамноцрвено и плаво) што рефлектује праксу римског литургијског типа још од средине IV столећа, потврђену и у катихезама Светог Никите Ремезијанског. Сребрна кашичица са пунцираним мотивом монограмичког крста из хришћанског насеља у Ромулијануму свакако је била део литургијског прибора те је, по свему судећи, коришћена за причешћивање деце и немоћних. Пракса да је кашичица коришћена током Литургије коју је презвитер или виши презвитер-периодевт (Јањић 2020, 69–75) у име одсутног надлежног епископа обављао самостално и без ђаконa могла би бити потврђена управо у хришћанском Ромулијануму, који, према досадашњим сазнањима, није представљао епископско седиште. Наведена два примера указују на развијени црквени живот у V и VI столећу на подручју данашње Србије што је за истраживање теме ранохришћанског литургијског хабитуса од пресудног значаја.

* * *

Библиографија

- Ђорђевић, И. 1973. „Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку“. *Зборник за ликовне уметности Маџице српске* 9: 15–26.
- Живић, М. 2017. *Хришћанско културно наслеђе на територији Тимочке епархије кроз векове* (каталог изложбе). Зајечар: Народни музеј „Зајечар“ — Српска православна Епархија тимочка.
- Живић, М., и Г. М. Јанићијевић. 2020. „Истраживање хришћанске историје и културе на подручју данашње Епархије тимочке“. У *800 година аутокефалности Српске Православне Цркве у Епархији тимочној: зборник радова*, ур. Игор Ивковић. Зајечар: Српска православна Епархија тимочка.
- Јанићијевић, Г. 2012. *Хришћанска уметност и античке традиције*. Београд: Висока школа СПЦ за уметности и конзервацију.
- Јанићијевић, Г. М. 2019. „Мартиролошки карактер црквене уметности из перспективе осликавања Цркве Свете Великомученице Марине у Ливну“. *Теолошки погледи* LII, 1: 207–228.
- Јањић, Д. 2020. *Унутрашња организација православне цркве*. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина — Лепосавић.
- Јовановић, А. 2007. *Огледи из античкој култури и иконографије*. Београд: Филозофски факултет — Центар за археолошка истраживања.
- Мирковић, Л. 1965. *Православна литургија или наука о бојослужењу православне истинске цркве I*. Београд: Свети архијерејски синод Српске Православне Цркве.
- Мирковић, Л. 1974. *Иконографске студије*. Нови Сад: Матица српска.
- Поповић, И. 2008. „Галеријев портрет из Ромулијане у светлу представа царских и свештеничких инсигнија у римској уметности“. У: *Драгослав Срејовић и уметности: Крагујевац, 28. и 29. новембар 2008. године*, ур. Видојко Јовић. Крагујевац: Центар за научна истраживања Српске академије наука и уметности и Универзитета у Крагујевцу.
- Свети Никита Ремезијански. 2007. *Сабрана дела I*. Приредио Живота Јоцић. Београд: „Друштво пријатеља манастира Дивљана“ Бела Паланка.
- Симић, П. 1994. *Црквена уметност. Преглед развоја традиционалности и живописа*. Београд: Свети архијерејски Синод СПЦ.
- Стричевић, Ђ. 1959. „Иконографија композиција са царским портретима у Сан Витале“. *Сцаринар: нова серија*, књ. IX–X/1958–1959.
- Фундулис, Ј. 2004а. *Литургија I: увод у свешто бојослужење*. Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке.
- Фундулис, Ј. 2004б. „О литургији апостолских установа“. У: *Литургија апостолских установа*, превео и приредио Епископ жички Хризостом. Краљево: Епархијски управни одбор Епархије жичке.
- Шпехар, О. 2019. *Касноантичка архитектура и ризуал. Централни Балкан између Истока и Запада*. Београд: Филозофски факултет.

- Baruffa, A. 2000. *The Catacombs of St. Callixtus*. Vatican City: L. E. V.
- Buljević, Z. Ivčević, S. Mardešić, J. Višnjić-Ljubić, E. 1994. „Artes minores Saloniae Christianae“. In *Salonia Christiana [Arheološki muzej — Split, 25.9.–31.10.1994]*, uredio Emilio Marin, 213–284. Split: Arheološki Muzej.
- Burkhart, J. 2006. *Doba Konstantina Velikog*. Sremski Karlovci — Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Evans, Helen C., ed. 2004. *Byzantium: Faith and Power (1261–1557)*. New York — New Haven: The Metropolitan Museum of Art — Yale University Press.
- Gavella, B. 1987. *Istorija umetnosti antičke Grčke*. Beograd: Nolit.
- Gerke, F. 1973. *Kasna antika i rano hrišćanstvo*. Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
- Grevs, R. 1987. *Grčki mitovi*. Beograd — Priština: NOLIT — Jedinstvo.
- Jeger, V. 2007. *Rano hrišćanstvo i grčka paideja*. Beograd: Službeni glasnik.
- Kasirer, E. 1985. *Filozofija simboličkih oblika II — mitsko mišljenje*. Novi Sad: Τεωροια.
- Korać, M. 2007. *Slikarstvo Viminacijuma / Die Malkunst Viminacium / The Painting of Viminacium*. Beograd — Viminacium: Centar za nove tehnologije — Viminacium.
- Kusters, L., and E. Sidgwick. 2012. “A Motif and its Basal Layer; The Haemorrhoidsa (Mk. 5:24b–34 parr) and the Interplay of Iconological and Anthropological Research.” In *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, edited by Barbara Baert and Ann-Sophie Lehmann, 162–179. Brussels: ASP.
- Marin, E. 1994a. „Civitas splendida Salonia“. In *Salonia Christiana [Arheološki muzej — Split, 25.9.–31.10.1994]*, uredio Emilio Marin, 9–105. Split: Arheološki Muzej.
- Marin, E., ur. 1994b. *Salonia Christiana*. Split: Arheološki Muzej.
- Mertens, Joan R. 1987. *The Metropolitan Museum of Art. Vol. 2, Greece and Rome*. Metropolitan Museum of Art Series. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Miletić, A. 2015. „Prilozi o ranokršćanskoj ikonografiji crkve Sv. Marije unutar grada Faraosa“. У: *Ниш и Византија XIII. Зборник радова. Тринаести научни скуп [„Ниш и Византија“]*, Ниш, 3–6. јун 2013, ур. Миша Ракоција, 197–210. Ниш: Град Ниш — Универзитет у Нишу — Православна Епархија нишка — Нишки културни центар.
- Nicolai, V. F., F. Bisconti and D. Mazzoleni. 2002. *The Christian Catacombs of Rome*. Regensburg.
- Panofski, E. 1975. *Ikonološke studije; humanističke teme u renesansnoj umetnosti*. Beograd: Nolit.
- Riegl, A. 1927. *Spätromische kunstindustrie*, Wien: Österreichische Staatsdruckerei.
- Straten, R. van 2003. *Uvod u ikonografiju: teoretske i praktične upute*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti.
- Tülek, F. 1998. *Efsuncu Orpheus — Orpheus, The Magician. The Transformation of Orpheus theme from Paganism to Christianity in late Roman-Early Byzantine Mosaics*. Istanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Примљено: 15. 11. 2022.

Исправљено: 6. 12. 2022.

Одобрено: 12. 12. 2022.

EUCCHARISTIC SYMBOLISM OF LATE ANTIQUITY AND EARLY CHRISTIAN ART ON PRESERVED MONUMENTS ON THE TERRITORY OF TODAY'S SERBIA

Goran M. Janićijević

*Orthodox Youth Center St. Peter of Sarajevo
Istočno Novo Sarajevo,
Republika Srpska*

Summary: *The consideration of the liturgical habitus of early Christians on the basis of selected artifacts from the territory of today's Serbia is based on the „iconological thesis“ that through the „reading“ of symbolic representations in works of art, based on their connection with the reality of life, it is possible to „reconstruct“ certain ethical peculiarities of an epoch. These are late antique-early Christian depictions of Eucharistic vessels in paintings (cantaros with peacocks on a fresco from Viminacium) as well as symbolic pictograms on the liturgical utensil (a monogrammed cross on a spoon, found inside the imperial palace of Felix Romuliana). The research is partly motivated by disputes surrounding the use of the aforementioned accessories, which are „shaking“ the Orthodox Church today, caused by the circumstances of the COVID-19 pandemic.*

Key words: *Cantaros, peacock, heat, Viminacium, Felix Romuliana, spoon, monogrammed cross on a spoon, late antique and early Christian art.*