
Огњен Тутић
(мастер историчар уметности)

КАСНОАНТИЧКИ КАПИТЕЛ СА СЦЕНОМ ЛОВА ИЗ ЕПИСКОПСКЕ БАЗИЛИКЕ У СТОБИЈУ

Анстракт: Систематска археолошка истраживања епископске базилике у Стобију, најстарије, највеће и најзначајније цркве у сакралној топографији града, су резултирала открићем ванредног броја капитела стубова. Својим морфолошким карактеристикама, стобски капители представљају илустративна сведочанства динамичних развојних токова израде и декорисања многоструких и многообразних облика и форми касноантичких и рановизантијских капитела. Међу најпознатије и најрепродукованије примере капитела из епископске базилике у Стобију спада тзв. капител са сценом лова који се чува у колекцији Народног музеја Србије (инв. бр. 11_10). Циљ овог рада је преиспитивање и рекогносцирање јединствене иконографије поменутог примера капитела, са идејом проналажења могућих модела тумачења, утемељених, превасходно, на познавању сродних примера капитела, те широког корпуса касноантичких мозаика са представом борби животиња и њихове симболичне улоге у визуализацији Раја у простору хришћанског храма.

Кључне речи: Стоби, епископска базилика, капител стуба, борбе животиња.

Међу најпознатије и најчешће репродуковане примере касноантичких капитела, откривених приликом систематских археолошких истраживања епископске базилике у Стобију¹, спада „онај на коме је, са једне

¹ Епископска базилика у Стобију, престоном граду римске провинције *Macedonia Secunda*, у данашњој Републици Северној Македонији, је саграђена у 4. веку, на таласима хришћанизације локалног становништва као и урбаног градског језгра кроз стварање сакралне топографије града. О прецизном датовању изградње епископске базилике нема консензуса међу истраживачима, те остаје отворено питање да ли је базилика могла бити саграђена већ у првој половини 4. века, у време када је у граду столовао епископ Будиос, потврђени учесник Првог васењенског сабора одржаног у Никеји 325. године или је до изградње храма дошло касније, током друге половине или крајем 4. века, уп. S. Blaževska et M. Tutkovski, “Episcopal Basilica in Stobi”, in: *Early Christian Wall Painting from the Episcopal Basilica in Stobi*, eds. E. Dimitrovska, S. Blaževska et M. Tutkovski, Stobi, 2012, 14; C. S. Snively, “The Episcopal Basilica, the Via



Сл. 1. Капител са сценом лова, 5. век, мермер, 69cmx120cmx55cm, Епископска базилика у Стобију, Народни музеј Србије (инв. бр. 11_10), Република Србија

Fig. 1. Column capital with haunting scene, 5th century, marble, 69cmx120cmx55cm, Episcopal basilica in Stobi, National Museum of Serbia (inv. 11_10), Republic of Serbia

стране, израђена сцена лова².² Недуго пошто је откривен, капител је публиковала Иванка Николајевић-Стојковић у једном од пионирских дела о рановизантијској пластици насталој на територији Балкана „*Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*“, од када је пример присутан у науци као капител са *сценом лова* (Сл. 1). Као и већи број артефаката пронађених на рушевинама епископске базилике, стобски капител се датује у 5. век, а чува се у Народном музеју Србије као део сталне поставке (инв. бр. 11_10). Циљ овог рада је сагледавање поменутог примера у ширем контексту продукције и начина декоративне обраде капитела током касноантичке и рановизантијске епохе, како на територији Балкана тако и шире, те преиспитивање, рекогносцирање и тумачење његове јединствене иконографске схеме.

Својим морфолошким карактеристикама, капител са *сценом лова* припада широј групи сродних, двозоних фигуралних капитела који вуку порекло од античких капитела коринтског типа, одражавајући сложене процесе апропријације, а потом редукције, стилизације и схематизације карактеристичних облика и форми античких капитела, те транзицију ка примерима који се у историографији помињу термином „византијски“

Sacra, and the Semicircular Court at Stobi, R. Macedonia”, у: *Ниш и Византија X*, ур. М. Ракоција, (Ниш 2012), 185–186.

² И. Николајевић-Стојковић, *Рановизантијска архитектонска декоративна пластика у Македонији, Србији и Црној Гори*, Београд 1957, 15.

капители.³ Капител који представља фокус нашег интересовања се карактерише поделом на две зоне, при чему прву запремају појединачно клесани листови акантуса, док је у другој изведен фигурални украс. На трима странама су, у угловима ехинуса, приказани парови овнова, односно птица који фланкирају централни мотив венца у оквиру кога је, могуће, био изображен Христов монограм. На четвртој страни која је обично описивана као „најзанимљивија“, приказана је сцена у којој пси гоне јелене (Сл. 1). Композиција је подељена по средини, мотивом витког стабла дрвета, тако да на једној страни распознајемо представу јелена којег нападају два пса, а на другој страни половину фигуре другог јелена који ушпире рокове ка псу који га напада у скоку. Читава композиција је уоквирена флоралним украсом, бршљаном који потиче из кљуна птице раширених крила приказане у углу композиције, као и листовима маслине. Међутим, иконографска анализа, идентификација сцена и фигура животиња указује на закључак да на тзв. капителу са *сценом лова* није приказан *лов* у правом смислу те речи. Могуће да је распрострањеност ове теме, присутне на широком корпусу античких и касноантичких, пре свега, подних мозаика, утицала на прве истраживаче стобског капитела да идентификују описану сцену као *лов*, упркос чињеници да је из композиције изостављена фигура венатора која се јавља као неизоставна у оквирима аналогних мозаичких целина. Сходно томе, става смо да би приказану сцену било прецизније идентификовати као борбу животиња, такође честу у уметности овог периода.⁴

У прилог идентификацији сцене животињских борби приказане на капителу откривеном у Стобију, сведоче и други примери капитела стубова

³ Артефакти који су пронађени приликом истраживања епископске базилике у Стобију, махом, припадају карактеристичним касноантичким интерпретацијама јонских и коринтских капитела, при чему се један број капитела посебно издваја својом двозонном структуром као и украсом који подразумева комбинацију флоралних и фигуралних, углавном зооморфних мотива. Истраживања су показала да се транзиција ка потпуно новој визуелности капитела, од античких ка византијским, може пратити од 4. века када се карактеристичне форме и украси античких капитела „потискују“ новим декоративним схемама, вид. С. Љ. Филипова, *Рановизантијски капителу Републици Македонији* (докторска теза), Београд, 2004, 26. Термин византијски капител се посебно односи на примере настале током 5. и 6. века, када настаје изузетан број нових типова капитела, а нарочито у односу на инвенцију нових конструктивних и декоративних елемената капитела оличених у проналаску импоста и развоја нове техника њиховог украшавања познате као *à-jour*, вид. М. Ракоција, *Место импост капитела из базилике у Ђурлини у еволуцији јонских импост капитела и делатност палеовизантијске скулпторске радионице у Ниш*, Ниш и Византија XV, ур. М. Ракоција, (Ниш 2017), 89; С. Филипова, *Рановизантијски капители креирани у престоници у Јустинијаново доба, македонске и српске аналогије*, у: Ниш и Византија IV, ур. М. Ракоција, (Ниш 2006), 200; W. E. Betsch, *The History, Production and Distribution of the Late Antique Capital in Constantinople* (doctoral dissertation) 1977, 246.

⁴ Истраживања су показала да продор представа борби животиња на подним мозаицима можемо пратити почевши од 5. века, дочим је њихово значење снажно прожето симболиком, наилазило на различита тумачења научника. О животињским борбама на подним мозаицима, вид. Б. Ч. Вранешевић, *Слика Раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану: Од 4. до 7. века* (необјављена докторска дисертација одбрањена на Филозофском факултету, Универзитета у Београду), Београд 2014, 152.



Сл. 2. Мозаик Мегалопсихије, Јакто комплекс, Антиохија, друга половина 5. века, Археолошки музеј Хагај, Антакија, Република Турска

Fig. 2. Megalopsychia mosaic, Yaktu complex, Antioch, second half of 5th century, Hatay Archeology Museum, Antakya, Republic of Turkey



Сл. 3.
Хинтон
Санта Мери
мозаик,
4. век,
Британски
музеј у
Лондону,
Велика
Британија

Fig. 3. Hinton St. Mary mosaic, 4th century, British Museum, London, Great Britain

при чему треба имати у виду да су, истина малобројне познате аналогije, различитог порекла, иконографије, степена очуваности и истражености. У првом реду, неопходно је поменути пример капитела стуба конвенционално датованог у 3. век, који се чува у лапидаријуму бечког музеја, а чију сложену декоративну схему чини неколико сцена у оквиру којих су повезани мотиви сфинги и наратив о отмици Ганимеда, са представама животињских борби међу којима поуздано идентификујемо сукобе петла и пса, коња и лава, орла и змије.⁵ Непознате судбине, бечки капител представља значајан пример посебно у односу на чињеницу да ће представе борби орла и змије бити инкорпорирани у декоративне ансамбле значајног броја касноантичких храмова, преузимајући уврежену хришћанску симболику Христовог тријумфа над силама зла.⁶ У оквирима касноантичке егзегезе и богословске мисли, орао је неретко поистовећиван са Христом, али и са представом блажених у Рају који су се, снагом и доследношћу своје вере, винули у небеса и завредели своје место у Елизијуму.⁷ Разноврсне сцене животињских борби, сукобљавање медведа и бика те ноја и пантера, препознајемо и на примеру капитела откривеног на рушевинама античког театра у Хијерополису, у данашњој Републици Турској⁸, дочим је значајно поменути и пример капитела из сплитског музеја у Републици Хрватској на ком је приказана борба чапљи са змијама.⁹ Међутим, за тему овог рада је од посебног значаја један фрагментарно очувани капител, могуће сиријског порекла, који се данас чува у музеју уметности и занатства у Хамбургу, у Републици Немачкој (инв. бр. 1936).¹⁰ Конвенционално датован у 5. или 6. век, капител је украшен бујном вегетацијом у оквиру које је приказана борба пса и јелена.¹¹ Упркос очигледним стилским разликама, хамбуршки капител је утолико значајнији с обзиром да је на њему приказана композиција у оквиру које пас накаче на сапи јелена у акту крволочног угриза. Дакле, уз стобски капител, познати аналогни примери указују на закључак да су представе животињских борби, независно у односу на сцене лова, укључене у репертоар декоративне архитектонске пластике врло рано, дочим је њихово порекло у античкој уметности неупитно.

Бавећи се иконографским схемама касноантичких и рановизантијских капитела, И. Николајевић-Стојковић је, међу првима, указала на сличности међу композицијама које се јављају на капителима стубова и њима савременим, махом, подним мозаицима. Тим поводом, ауторка је изнела мишљење да су клесари поменутих капитела, међу којима се свакако

⁵ E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin 1962, 181-183.

⁶ Свети Анастасије Синајски повлачи паралеле између блажених који су пронашли своје место у Рају и орла који носи змију у канцама, а која персонификује сатану, тј. ђавола, вид. Б. Ч. Вранешевић, *нав. дело*, 152-153. Такође, Н. Maguire, *Profane Icons: The Significance of Animal Violence in Byzantine Art, Anthropology and Aesthetics* 38, (2000), 22.

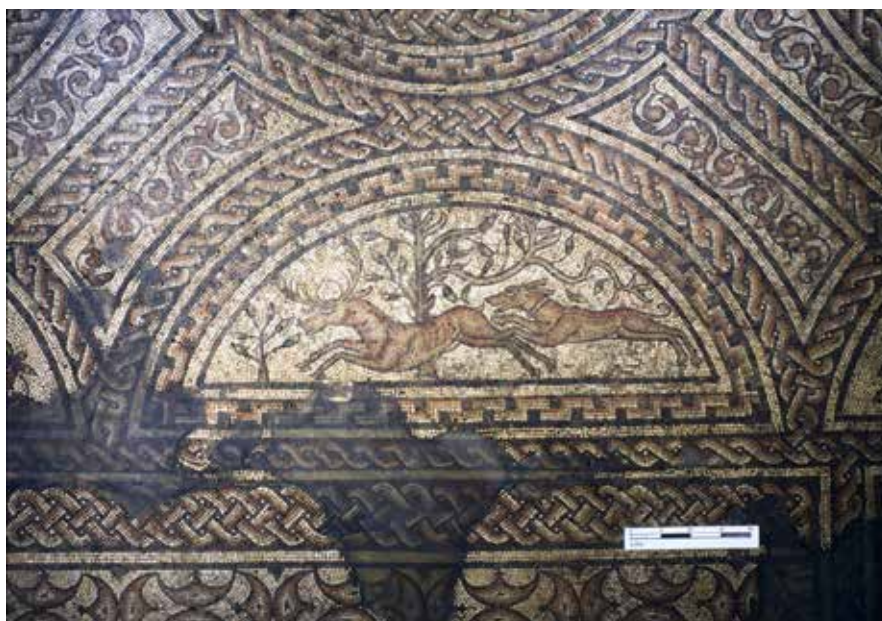
⁷ Б. Ч. Вранешевић, *нав. дело*, 152-153.

⁸ E. von Mercklin, *op.cit.*, 189.

⁹ *Ibidem*, 239.

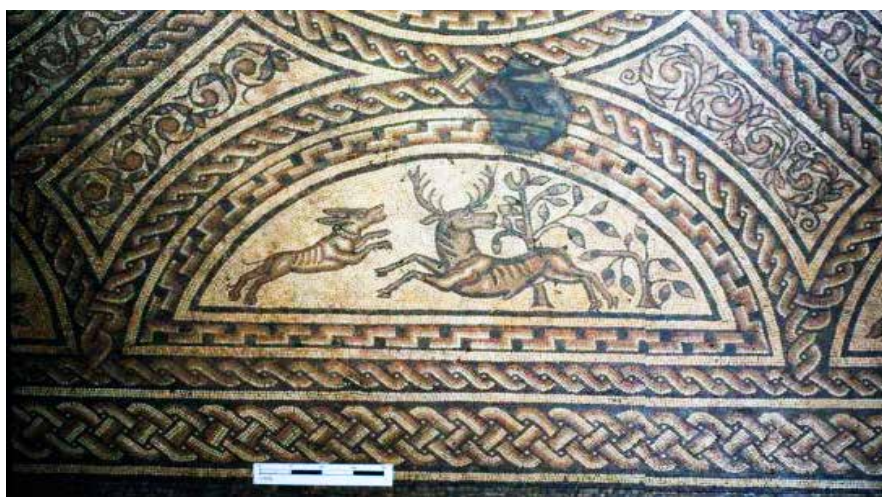
¹⁰ *Ibidem*, 189.

¹¹ *Ibidem*, 193.



Сл. 4. Пас гони јелена, Хинтон Санта Мери мозаик, 4. век, Британски музеј у Лондону, Велика Британија

Fig. 4. Dog pursuing deer, Hinton St. Mary mosaic, 4th century, British Museum, London, Great Britain



Сл. 5. Пас напада јелена, Хинтон Санта Мери мозаик, 4. век, Британски музеј у Лондону, Велика Британија

Fig. 5. Dog attacking deer, Hinton St. Mary mosaic, 4th century, British Museum, London, Great Britain

Сл. 6. Белерофонт
убија Химеру, Хинтон
Санта Мери мозаик, 4.
век, Британски музеј
у Лондону, Велика
Британија

Fig. 6. Bellerophon
killing the Chimæra,
Hinton St. Mary mo-
saic, 4th century, British
Museum, London, Great
Britain



Сл. 7. Пас гони јелена, Хинтон Санта Мери мозаик, 4. век, Британски музеј у
Лондону, Велика Британија

Fig. 7. Dog pursuing deer, Hinton St. Mary mosaic, 4th century, British Museum, London,
Great Britain



Сл. 8. Мозаик нартекса Епископске базилике у Хераклеји Линкестис, средина 5. века, детаљ, Битољ, Република Северна Македонија

Fig. 8. The Mosaic in the Narthex of the Episcopal basilica in Hearclea Lynkestis, mid. 5th century, detail, Bitola, Republic of North Macedonia



Сл. 9. Мозаик нартекса Епископске базилике у Хераклеји Линкестис, средина 5. века, детаљ, Битољ, Република Северна Македонија

Fig. 9. The Mosaic in the Narthex of the Episcopal basilica in Hearclea Lynkestis, mid. 5th century, detail, Bitola, Republic of North Macedonia

издваја и стобски пример који представља фокус нашег интересовања, морали познавати мотиве са картона за израду мозаика које су преносили на капители с обзиром да они, у својој орнаментици, поседују више сличности са подним мозаицима него са капителима стубова.¹² Истини

¹² И. Николајевић-Стојковић, *Заједнички декоративни мотиви на подним мозаицима и у скулптури*, Материјали XVIII, (Београд 1980), 228.

за вољу, стобски капител поседује значајно више аналогија у домену савремених подних мозаика због чега се они откривају као значајни путокази у тражењу смисла представа животињских борби на капителима стубова. Без намере да побројимо све аналогне примере, на овом месту ћемо указати на чињеницу да су животињске борбе представљале чест мотив у уметности различитих цивилизација, да су познате дилем света, те да су могле бити приказиване на различите начине, као секвенце у оквирима ширих иконографских целина, најчешће сцена лова или самостално, кадкад као централни мотиви, а неретко у оквирима бордура мозаика. У прилог томе говори ванредан број познатих, идентификованих и истражених иконичних примера подних мозаика који дуго завређују пажњу истраживача и научне јавности, од којих ћемо, на овом месту, поменути секвенце у оквиру Великог лова, на мозаицима виле на Пјаца Армерина (Piazza Armerina) на Сицилији (из прве трећине 4. века)¹³, лова из племићке виле Ла Омледа у Педроса де ла Вега на Иберијском полуострву (из касног 4. века)¹⁴ као и мотиве са чувеног антиохијског мозаика Мегалопсихије (Сл. 2) у оквиру Јакто комплекса (из друге половине 5. века)¹⁵ на којем препознајемо животиње које се међусобно сукобљавају или гоне. Међутим, за тему овог рада је од посебног значаја подни мозаик који се чува у Британском музеју у Лондону, а који је, махом познат као Хинтон Санта Мери мозаик (Сл. 3). Откривен у једној вили у Дорсету, у Великој Британији,¹⁶ поменути мозаик се састоји из две целине, веће у оквиру чијег централног поља се налази попрсна представа, верује се, Христа¹⁷ уоквирена декоративним системом у којем се посебно издвајају наспрамна, полукружно завршена поља, одвојена двоструком плетеницом, са представом паса који гоне јелене (Сл. 4, Сл. 5), и мање чији фокус чини медаљон са сценом која приказује Белерофонта који убија Химеру (Сл. 6), а која је фланкирана правоугаоним пољима, издвојеним бордуrom, у којима је поновљена представа са псима и јеленима (Сл. 7). На могућа тумачења сцена у оквиру бочних панела указује, у највећој мери, медаљон са сценом Белерофонта који убија Химеру. Преузета из античке митологије и, неретко, инкорпорирана у хришћански контекст, сцена у којој Белерофонт, на крилатом Пегазу, убија митолошку звер Химеру, се тумачи као метафора борбе добра и зла, односно тријумфа добра над злом¹⁸, због чега је сагледива у моралном, космолошком, есхатолошком и профилактичком смислу. Сва је прилика да се сцене са псима и јеленима

¹³ K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of Greek and Roman World*, Cambridge 1999, 133-134.

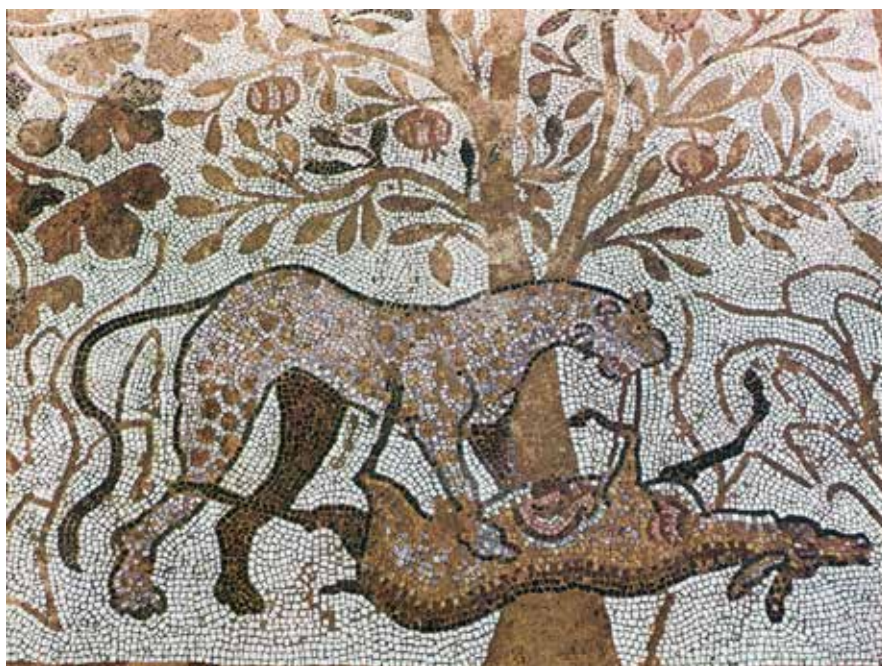
¹⁴ *Ibidem*, 153.

¹⁵ *Ibidem*, 183.

¹⁶ *Ibidem*, 95. Такође, вид. K. S. Painter, *The Roman site at Hinton St. Mary, Dorset*, *The British Museum Quarterly* 32, (London 1967), 15-31.

¹⁷ О питањима идентификације попрсно представљене фигуре у медаљону, вид. S. Pearce, *The Hinton St. Mary Mosaic Pavement: Christ or Emperor?*, *Britannia* 39, (London 2008), 193-218.

¹⁸ J. Huskinson, *Some Pagan Mythological and Their Significance in Early Christian Art*, *Papers of the British School at Rome* 42, (Rome 1974), 77.



Сл. 10. Мозаик нартекса Епископске базилике у Хераклеји Линкестис, средина 5. века, детаљ, Битољ, Република Северна Македонија

Fig. 10. The Mosaic in the Narthex of the Episcopal basilica in Heraclea Lynkestis, mid. 5th century, detail, Bitola, Republic of North Macedonia

могу тумачити у истоветном кључу, као алузије на борбу добра и зла, односно моралне борбе у хришћанском контексту, које кулминирају сценом пораза сила добра над силама зла у фокусу композиције. На такав закључак наводи и јукастапозиционирање медаљона са попрсном представом Христа и медаљона с Белерофонтом који тријумфује над Химером, а која представља алузију на Христов тријумф над силама зла.

Аналогије сцени са капитела епископске базилике у Стобију проналазимо и на територији Балкана где, почевши од 5. века¹⁹, можемо пратити продор сцена са представом борби животиња на подним мозаицима хришћанских храмова. Међу примерима којима је поклоњена посебна пажња научне јавности, а чији је значај за разматрање иконографије стобског капитела од нарочитог значаја, се издваја подни мозаик нартекса епископске базилике у Хераклеји Линкестис у данашњој Републици Северној Македонији (крај 5, почетак 6. века).²⁰ Мозаик који покрива читаву

¹⁹ Б. Ч. Вранешевић, *Слика Раја*, 152.

²⁰ Епископском базиликом у Хераклеји Линкестис, заједно са мозаичким украсом, посебно се бавила Гордана Цветковић-Томашевић, вид. Г. Цветковић-Томашевић, *Рановизантијски подни мозаици, Дарданија, Македонија, Епир*, Београд 1978, 33; Поред тога, о подним мозаицима нартекса епископске базилике, вид. Е. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its*

површину пода нартекса епископске базилике у Хераклеји Линкестис има, као централни мотив извдојен рамом од акантусових листова, представе јелена и паунова конфронтираних око кантароса (Сл. 8), чиме је јасно илустрован текст Псалма 42 (Пс. 42: 1-2), те остварена алузија на блаженство које влада у Рајском врту. У простору око централног поља, читавом дужином мозаичког пода, а у оквиру бујне вегетације, приказане су различите врсте животиња међу којима се, од посебног значаја за тему нашег истраживања, издвајају представе бика и лава који се сукобљавају (Сл. 9), као и крволочна сцена у којој пантер прождире антилопу (Сл. 10). Фигурирајући као тема од изузетног научног интересовања, описани мозаик је тумачен на различите начине. Међутим, сва је прилика да је мозаик израђен као илустрација простора земље, оивиченог океаном, што би било у складу са тумачењем сакралне топографије хришћанског храма као одраза, односно слике космоса, чији су подови непосредно представљали земљу.²¹ У том смислу Хенри Мегвајер (Henry Maguire) тумачи приказе животиња у пејзажу као „представе палог света, света насиља и смрти“²², дочим централна композиција која илуструје Псалм 42 (Пс. 42: 1-2), а која „формира правац уласка у цркву“ указује на пут спасења²³. Стога би се, упркос чињеници да непосредно илуструју страхоте овоземаљског искушења, могло закључити да су сцене борби непосредно инкорпорирани у шире целине које оваплоћују темељни концепт спасења у Христу, јер без греха и пада у сагрешење, сходно хришћанском учењу, нема ни искупљења. Сродност у начину компоновања подног мозаика показују и фрагменти пода епископске базилике у Стобију које је својевремено публиковао Балдуин Сариа.²⁴ Описујући страдали мозаички под, Б. Сариа наводи како су боље очуване партије биле покривене мотивима водених животиња, полипа, змије, рака, патке, сепије и различитих врста риба, као и представама звери, међу којима је и борба два тигра²⁵ - дакле, представама земље.

Уз подни мозаик нартекса епископске базилике и фрагменте мозаичке декорације пода епископске базилике у Стобију, од значаја за наше истраживање би могао бити још један, откривен у оквиру касноантичког манастира који се налазио у Хераклеји Линкестис (Сл. 11).²⁶ Поменути подни мозаик твори неколико симетрично компонованих, истоветних

Didactical Charge and Ritual Impact over the Congregation, Folia Archaeologica Balkanica III (2015), 203-218;

²¹ О симболици подова у сакралној топографији хришћанских храмова, вид. Б. Ч. Вранешевић, *нав. дело*, 87-91, са литературом.

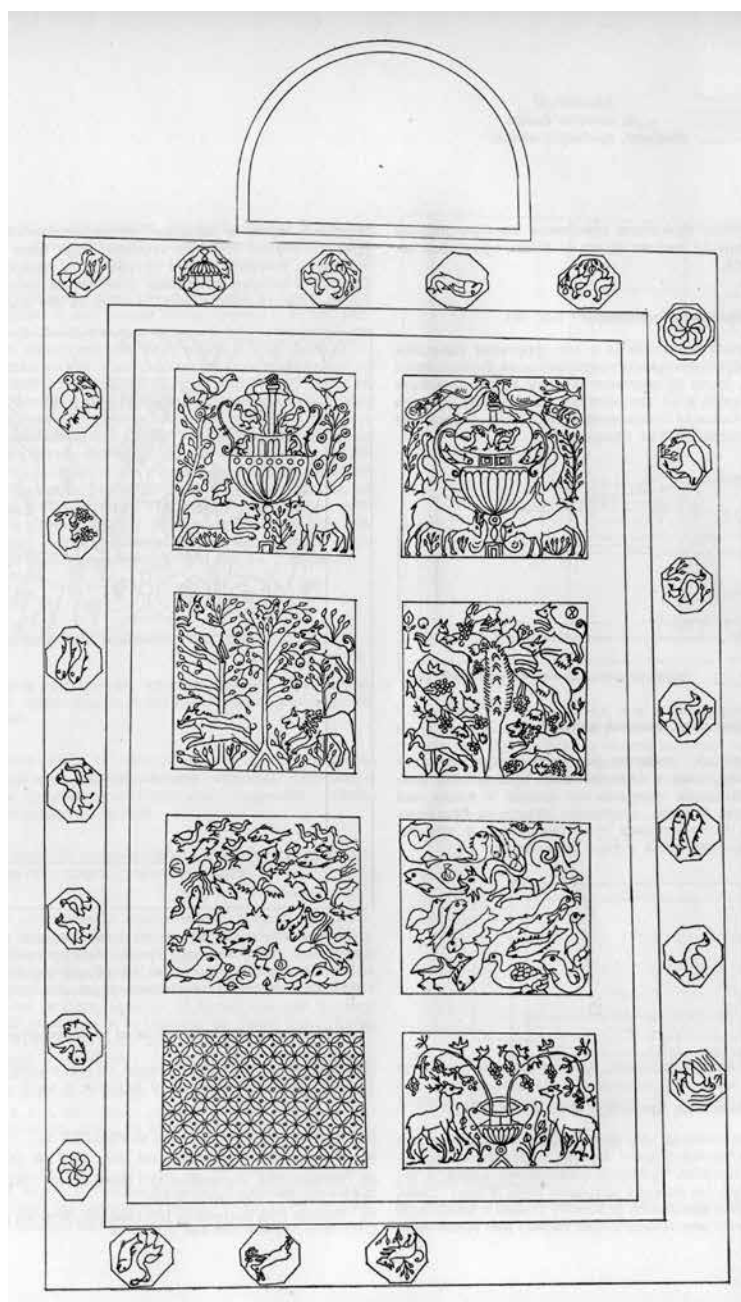
²² H. Maguire, *op. cit.*, 21.

²³ Б. Ч. Вранешевић, *нав. дело*, 146.

²⁴ Б. Сариа, *Нови налази у епископској цркви Стобима*, Гласник Скопског научног друштва 12, 1932, 11-32.

²⁵ Ibidem, 13-14. Сукобљене животиње, Г. Цветковић-Томашевић идентификује као леопарде или гепарде, вид. Г. Цветковић-Томашевић, *нав. дело*, 41.

²⁶ О мозаику одаје са апсидом која се неретко карактерише и као триклинијум у оквиру манастира у Хераклеји Линкестис, који је откопан 1970, а конзервиран 1971. године, вид. Г. Цветковић-Томашевић, *нав. дело*, 35-37.



Сл. 11. Мозаик триклинијума касноантичког манастира у Хераклеји Линкестис, 5-6. век, цртеж

Fig. 11. The Mosaic in the triclinium of Late Antique monastery in Herculæa Lynkestis, 5th-6th century, drawing

квадратних поља у оквиру којих су изображене композиције различитог карактера, а које доследно сажимају кључне теме и мотиве касноантичке и рановизантијске уметности. Међу њима се издвајају два наспрамна поља у другој зони подног мозаика, у оквиру којих препознајемо представе паса и лавова који гоне јелене, вепрове и зечеве. Посебну пажњу привлачи композиција која је, као и она на стобском капителу, подељена по средини мотивом витког стабла дрвета.²⁷ Аналогије у начину артикулације композиције, те јединствена идентификација готово истоветних стабала у двема композицијама сличног садржаја, даје сасвим нови смисао тези коју је својевремено изнела И. Николајевић-Стојковић о везама између тема које препознајемо на подним мозаицима и декоративној архитектонској пластици.²⁸ Ипак, треба имати у виду да таква угледања, иако врло вероватна, нису сагледива искључиво кроз призму преузимања „мотива са картона за израду мозаика“²⁹, те се не могу разумети као вид пукe имитације. Свакако, транспоноване мотиве присутних на подним мозаицима у домен декоративне архитектонске пластике је морало имати дубљу, симболичну оправданост саображену доживљају простора хришћанског храма и његовој сакралној топографији.

На путу ка разумевању смисла представљања животињских борби на капителима стубова, поред аналогних примера капитела и подних мозаика, од посебног значаја су и литерарни извори, у првом реду Свето писмо као најважнији и најнепосреднији предлог за разматрање уметности хришћанске заједнице и Физиолог, најутицајнији средњовековни спис о животињама, састављен у 4. веку. С обзиром да су на капителу из Стобија представљене борбе паса и јелена, наша разматрања ће бити усмерена управо на улоге које су овим животињама додељене у наведеним текстовима. Наслеђена из античке и јудеохришћанске традиције, те присутна у исламским религијским дискурсима, улога паса у хришћанском друштвеном и културном контексту је била доминантно обележена негативним карактеристикама, те својеврсном дихотомијом између звери и питомих животиња, оданости и склоности издаји, интелигенције и одсуства разума, будности али и неопрезности.³⁰ Из античке традиције, односно грчке митологије, потиче и перцепција улоге паса кроз призму

²⁷ Занимљиво је што издужене контуре стабла дрвета, како оног на мозаику триклинијума у Хераклеји Линкестис, тако и оног на стобском капителу, подсећају на кипарис, тј. чемпрес што даје посебан значај чињеници да је И. Николајевић-Стојковић идентификовала стабло са капитела из епископске базилике као чемпрес, односно да је Г. Цветковић-Томашевић, пишући о аналогном мозаику, препознала сталбо исте врсте, уп. И. Николајевић-Стојковић, *нав. дело*, 15. и Г. Цветковић-Томашевић, *нав. дело*, 37.

²⁸ И. Николајевић-Стојковић, *нав. дело*, 228.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ S. Menache, *Dogs: God's Worst Enemies?*, *Society and Animals* 5(1), 1997, 25-26. Препозната као најважнија карактеристика паса, њихова оданост је врло рано доведена у питање посебно у делу Клаудија Елијана (175-235) *De natura animalium* који, комментаришући издају паса који су заспали у време келтског напада 390. године, бележи како су „пси мање поуздани чувари од гусака“.

митског Кербера, а у контексту Хада, света мртвих и загробног живота³¹, што је отворило пут ка доживљавању ових животиња у фунерарној и есхатолошкој равни. Истраживања различитих улога паса у библијским дискурсима, као и у учењу Светих отаца Цркве су резултирала открићем њихових изнимно честих, симболичних конфронтација са окуптношћу, крволочношћу и прљавошћу, због чега су, у највећој мери, присутни као метафоре зла, понижења, негативних људских особина и стања.³² Занимљиво је приметити да се пси неретко помињу удружено са свињама³³, посебно у складу са чињеницом да су доживљавани као најнечистије животиње, склоне да се хране стрвином, људским али и телесним остацима своје врсте.³⁴ У прилог томе говори и описани библијски тренутак у ком Бог, одабравши племе Израилља за свој изабрани народ, заповеда „Будите народ мени посвећен. Зато немојте јести меса од животиње коју су растргле звери, баците га псима“ (Изл. 22, 31). Такође, на такав закључак наводи и јеванђеоска поука „Не дајте светиње псима, нити бацајте бисера својих пред свиње, да их не погазе ногама својим, и окренувши се не растргну вас“ (Мат. 7, 6). У посланици Филипљанима, апостол Павле експлицитно употребљава псе као персонификације зла, упозоравајући праведнике на следећи начин „Чувајте се паса, чувајте се злих посленика“ (Фил. 3, 2). Такође, у књизи Откривења Јовановог се наводи како су „Блажени који перу своје хаљине да могу постићи дрво живота и ући у град на врата“ док изван врата, а самим тим и изван спасења остају „пси и врачари, блудници и убице, идолопоклонци и сви који воле и чине лажи“ (Отк. 22, 14-15). Из свега наведеног, може се закључити да је негативна перцепција паса, наслеђена из античке културе, обликовала доживљај ових животиња у оквирима хришћанског учења и теолошке мисли, због чега су они изузети чак и из икономије спасења као темељног хришћанског концепта.

Са друге стране, јелени и кошуте су, у библијским наративима, присутни махом као племените животиње које обитавају у Рају, персонификације добра и душа праведника. Таква перцепција ових животиња, сублимирана текстом 42. псалма Давидовог „Као што јелен (кошута) тражи потоке, тако душа моја тражи тебе, Боже! Жедна је душа моја Бога, Бога живога, када ћу доћи и показати се лицу Божијему?“ (Пс. 42, 1-2), непосредно се одразила и на уметност хришћанске заједнице због чега су, неретко, јелени и кошуте приказивани у рајским пејзажима као становници *locus amoenus*-а. Уз мноштво примера који говоре у прилог овој тврдњи, на овом месту је неизоставно поменути представу конфронтраних јелена, приказаних око кантароса из којег извире вода, на подном мозаику баптистеријума епископске базилике у Стобију, с

³¹ *Ibidem*, 27.

³² *Ibidem*, 75-79. Такође, истраживање библијских наратива о псима Софије Менаке (Sophia Menache) указује да је највећи број, од укупно тридесет и два помена паса у Светом писму, у негативном контексту, вид. S. Menache, *op.cit.*, 28.

³³ R. M. Grant, *Early Christians and Animals*, London and New York 1999, 6.

³⁴ *Ibidem*, 79.

краја 4. односно с почетка 5. века.³⁵ Подни мозаик творе четири одвојена сегмента у оквиру којих су, према сродним иконографским обрасцима, изображене различите врсте животиња, симетрично постављених око кантароса из којег извире вода, при чему се два наспрамна поља посебно издвајају идентичним представама конфронтираних парова јелена, чиме је јасно илустровано блаженство које влада у Елизијуму.³⁶ У прилог таквој перцепцији сведочи и прича забележена у оквиру Физиолога, у којој се, кроз *слово о јелену*, приповеда универзална поука о подмлађивању душе верника милостињом према Богу, вечитој младости, а тиме и вечном животу.³⁷

На основу свега наведеног, поглавито издвојених и размотрених примера капитета стубова и подних мозаика са композицијама аналогним оној изображеној на капителу пронађеном на рушевинама епископске базилике у Стобију, једнако као и на литерарним предлошцима који формирају слику о перцепцији приказаних животиња, паса и јелена, у хришћанском друштвеном, културном и религијском контексту, те учењу и теолошкој мисли, стиче се утисак да је борба животиња на примеру капитета из Стобија, прожета снажним алегоријским значењем, приказана са намером представљања универзалног концепта борбе добра и зла. Мада, по свему судећи, илуструје сцену карактеристичну за појавни, физички свет, те страхоте које владају у овоземаљском свету сагрешења и греха, става смо да приказана сцена поседује алузивни карактер, те сугерише могућност тумачења у контексту моралних борби, те тријумф сила добра над силама зла. У хришћанском контексту, тако замишљена и остварена представа би била сагледива, поврх свега, у есхатолошком смислу, у складу са темељним хришћанским концептом спасења ком, сходно учењу, претходи жртва на исти начин као што Царству Небеском, рефлексивном и реалном исходишту сваког *homo religiosus*-а, претходи овоземаљски свет сагрешења. Такође, схваћена у симболичном, алегоријском па и амбелматском смислу, сцена са стобског капитета је, у друштвено-политичком и религијском контексту у ком настаје, сагледива и са становишта феномена мучеништва, посебно с обзиром да је касноантичка епоха обележена страдањима хришћана у борби за веру која се, посредно, разуме и као морална борба, односно као тријумф у моралној борби.³⁸ Такође, од значаја је напоменути да је Рај поиман као интегрални део

³⁵ R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia. A Study of the Origins and the Initial Development of East Christian Art*, Toronto, New York 1963, 168-169.

³⁶ Илустрације Псалма 42. кроз представе конфронтираних парова јелена, распоређених око кантароса, су нарочито честе у декорацији касноантичких и рановизантијских баптистеријума, вид. R. M. Jensen, *Living Water: Images, Symbols, and Setting of Early Christian Baptism*, Leiden and Boston 2011, 252-254.

³⁷ *Физиолог, слово о ходећим и летећим створењима*, ур. В. Живковић, (Браничево, Пожаревац 1973), 11-12.

³⁸ Б. Ч. Вранешевић, *нав. дело*, 180. Ауторка наводи да су они који су се доказали у моралној борби (у овом случају мученици који су страдали за веру) обезбедили себи место у Рају.

укупног хришћанског света, односно речима Б. Вранешевић „као обавезни део хришћанске *terra mundi*“, што свакако отвара могућној „читања“ илустрација овоземаљског света у контексту визуелизације концепта спасења, а посредно и Раја. Осим у иконографској, симболичној и идејној равни, на могуће тумачење приказане целине указује и уврежено поимање сакралне топографије хришћанског храма, непосредне рефлексije земаљског дома Божијег, те позиције која припада капителима стубова и изградњи и дефинисању укупног простора цркве. У том смислу треба истаћи да су капители стубова представљали непосредне ослонце, а тиме и саставне делове горњих конструкција хришћанских храмова – симбола неба. Повезујући носеће и ношене елементе конструкције, капители, су у симболичној равни повезивали земљу и небо, чиме је могуће објаснити и дихотомију у разумевању сцене животињских борби на стобском капителу које се једновремено могу „читати“ као илустрације овоземаљског света греха, али и алузије на спасење и Рај. Такође, уврежени систем украшавања касноантичких хришћанских храмова визуелним кодовима Раја, те други познати примери пластичног обликовања и украшавања капитела стубова из епископске базилике у Стобију, при чему се посебно мисли на неколицину примера на којима су изображени паунови, симболи вечног живота, а посредно и Раја, указују на закључак да је и капител који представља главну тему овог рада био инкорпориран у целину која је систематски креирана тако да укаже на Епископску базилику као просторну слику ишчекиваног рајског насеља. Стога, става смо да капител стуба из епископске базилике у Стобију, који је деценијама присутан у науци као капител са *сценом лова*, а чија иконографска анализа указује на намеру да се представи борба животиња, паса и јелена, треба разумети кроз дихотомију односа овоземаљског света и Раја као делова интегралног система хришћанског света који је створио Бог, односно као амблематску представу борбе сила добра над силама зла. У контексту укупне декорације Епископске базилике, познате на основу остатака мозаичке декорације, сликаног украса и других примера капитела стубова, капитела са *борбом животиња* учествује као значајан елемент у инсценацији Елизијума у простору храма, тј. у процесу креирања представе о поменутом храму као просторној слици Раја.

Огњен Тутић

(Студент историје уметности)

LATE ANTIQUE COLUMN CAPITAL WITH A HUNTING SCENE
FROM THE EPISCOPAL BASILICA IN STOBI

Systematic archaeological research of the Episcopal basilica, the oldest, largest and most significant church in the sacral topography of Late Antique Stobi, resulted in the discovery of an extraordinary corpus of column capitals. Conventionally dated to the 5th or 6th century, column capitals mostly belong to the classical Corinthian and Ionic impost capitals, while the group of two-zone, figural capitals are characterized by slightly more complex iconographic schemes. With their morphology, iconography and style characteristics, the mentioned capitals represent illustrative testimonies of the dynamic development flows of making and decorating capitals during the Late Antique and early Byzantine periods. From the corpus of figural capitals from the Episcopal basilica in Stobi, the one with the hunting scene stands out. The first zone of the capital is filled with individually carved acanthus leaves, while the second one features figural scenes. On three sides, in the corners of the echinus, are shown pairs of rams or birds, flanking the central motif of the wreath, within which, possibly, Christ's monogram was depicted, while, a scene in which dogs are chasing deer is shown on the fourth side.

This paper analyzes and presents the unique decorative scheme of the described capital, primarily in relation to other known examples of column capitals, analogous, iconic examples of floor mosaics, as well as literary examples. According to the iconographic analysis and research of analogous examples of column capitals and floor mosaics, we believe that the capital from Stobi doesn't depict a hunting scene in the true sense, but an animal fight, which is extremely common in the art of the Late Antique era. Also, the paper states that the described composition, with its deep symbolism and allegorical meaning, can be interpreted as an emblem of the fight between good and evil, i.e. the triumph of the forces of good over the forces of evil, which is why it can be seen, above all, in an eschatological context. Representing the emblem of the struggle between good and evil, and indirectly the universal and fundamental Christian concept of Salvation, the composition from the column capital would also function as a medial one, connecting the Earth as a space of sin and Heaven, i.e. Paradise as the ultimate path of every *homo religiosus*. Therefore, and certainly, concerning the rest of the decorative ensemble of the Episcopal basilica in Stobi, mosaics, fresco-painting and decorative architectural plastic, the capital with the representation of animal fights would have a very specific role in the visualization of Paradise in the space of the temple, i.e. in shaping the inner space of the Episcopal basilica as a spatial image of the Heavenly settlement.

