

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za arheologiju
Ivana Lučića 3

Martina Kiš

Sličnosti i razlike prikaza životinja na
ranokršćanskim podnim mozaicima
Akvileje i Herakleje Lincestis

Diplomski rad

Mentor: dr. sc. Mirjana Sanader, red. prof.

Zagreb, lipanj 2016.

SADRŽAJ

1. UVOD	5
2. USPON I PAD ANTIČKE AKVILEJE. POVIJESNI PREGLED	6
3. KRŠĆANSTVO I CRKVA U AKVILEJI.....	13
4. BAZILIKA U AKVILEJI.....	15
4.1. Teodorijanska bazilika	17
4.2. Post-teodorijanska bazilika.....	19
4.3. Patrijarhalna bazilika	21
5. MOZAIK U ANTICI. POVIJESNI PREGLED	23
5.1. Grčki mozaik.....	24
5.2. Helenistički mozaik.....	25
5.3. Rimski mozaik.....	28
5.4. Ranokršćanski i bizantski mozaik.....	33
6. RANOKRŠĆANSKI PODNI MOZAIKI BAZILIKE U AKVILEJI	35
6.1. Sjeverna aula.....	36
6.1.1. Magarac	38
6.1.2. Kozlić ispred košarice	39
6.1.3. Jarac s <i>pedumom</i> i rogom	40
6.1.4. Krilati konj	41
6.1.5. Zec	42
6.1.6. Ovca.....	43
6.1.7. Ovan	44
6.1.8. Jarebice.....	45
6.1.9. Bik sa srpom.....	45
6.1.10. Ptice	46
6.1.11. Prikazi košarica s gljivama i puževima	48
6.1.12. Borba između pijetla i kornjače.....	49
6.1.13. Jastog	52
6.1.14. Životinje u kontekstu mozaika u cjelini	53
6.2. Južna aula.....	55
6.2.1. Prvi dio	57
6.2.2. Drugi dio.....	59
6.2.3. Treći dio	61
6.2.4. Četvrti dio.....	63
6.2.5. Borba između pijetla i kornjače.....	66
6.2.6. Prikaz Dobrog pastira sa životinjama.....	67
6.3. Razmišljanja o mozaicima sjeverne i južne aule	74
7. USPON I PAD ANTIČKE HERAKLEJE LINCESTIS. POVIJESNI PREGLED.....	76

8. KRŠĆANSTVO I CRKVA U HERAKLEJI LINCESTIS	78
9. VELIKA I MALA BAZILIKA.....	79
9.1. <i>Velika bazilika</i>	79
9.2. <i>Mala bazilika</i>	80
10. RANOKRŠĆANSKI PODNI MOZAICI HERAKLEJE LINCESTIS	81
10.1. <i>Podni mozaik narteksa Velike bazilike</i>	82
10.1.1. <i>Centralni motiv</i>	87
10.1.2. <i>Borba bika i lava</i>	89
10.1.3. <i>Divojarac</i>	89
10.1.4. <i>Pas zavezan za drvo</i>	90
10.1.5. <i>Gepard i antilopa</i>	91
10.1.6. <i>Vodene životinje u okviru mozaika</i>	91
10.2. <i>Podni mozaik Male bazilike</i>	95
10.3. <i>Podni mozaik kapele</i>	97
10.4. <i>Podni mozaik biskupske rezidencije: Triclinium i Prostorija broj 2</i>	98
11. RASPRAVA O SLIČNOSTIMA I RAZLIKAMA PRIKAZA ŽIVOTINJA NA RANOKRŠĆANSKIM PODNIM MOZAICIMA AKVILEJE I HERAKLEJE LINCESTIS ..	102
11.1. <i>Zajedničke životinje Akvileje i Herakleje Lincestis</i>	102
11.2. <i>Različite životinje Akvileje i Herakleje Lincestis</i>	114
12. ZAKLJUČAK.....	116
13. POPIS SLIKA.....	117
14. POPIS IZVORA	127
15. POPIS LITERATURE.....	128
16. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI.....	130
17. ABSTRACT, KEY WORDS	131

1. UVOD

Razdoblje mukotrpnih vjerskih progona završeno je proglašenjem *Milanskog edikta*, 313. godine, kojime se kršćanima omogućilo slobodno ispovijedanje vjere. Dolaskom i razvojem kršćanstva, tada još nove i dosta nepoznate vjere, javila se potreba za objašnjavanjem i približavanjem kršćanskog svijeta kroz arhitektonsku i dekorativnu umjetnost. Nova vjera zahtijevala je stvaranje i razvoj brojnih biskupskih središta te bogoslužnih mjesta koji su nerijetko bili ukrašavani veličanstvenim mozaicima radi približavanja i prenošenja kršćanske nauke puku.

Najljepši, najbolje sačuvani te svakako najpoznatiji mozaici ranokršćanskog doba, smješteni na sam početak 4. st., nalaze se u patrijarhalnoj bazilici *Santa Maria Assunta* u Akvileji, današnjem gradiću na sjeveru Italije osnovanom još u 2. st. pr. Kr. Mozaik je, osim po svojoj raskoši, poznat po velikoj zastupljenosti životinjskih motiva te njihovim raznolikim prikazima koji nose jednu određenu simboliku kršćanskog nauka.

Više od stoljeća kasnije, u blizini današnje Bitole u Makedoniji, Herakleja Lincestis, osnovana u 4. st. pr. Kr., ukasila je podove Velike i Male bazilike, kapele te biskupske rezidencije. Iako je možda u svijetu manje poznat od akvilejskog mozaika, heraklejski mozaik danas se smatra najimpresivnijim i najreprezentativnijim umjetničkim djelom na području Balkana. Mozaik je također poznat po dominaciji životinjskih motiva i prikaza koji, na jedan potpuno drugačiji način od akvilejskog, prenose kršćansku poruku i nauk.

Cilj ovog diplomskog rada bio je proučiti akvilejski i heraklejski mozaik, stavljajući poseban naglasak na životinjske prikaze, zatim pokušati im odrediti vrstu te simboliku. Krajnji, završni cilj bio je usporediti proučene prikaze životinja na akvilejskom i heraklejskom mozaiku, njihove sličnosti i razlike, zatim vrstu i simboliku te ih staviti u kontekst vremena u kojemu su nastali. Prvih nekoliko poglavlja Akvileje i Herakleje Lincestis temelji se na općem povijesnom pregledu antičkog grada, zatim kršćanstva na tom prostoru te samih bazilika u kojima se nalaze mozaici, dok se kasnija poglavlja svakoga grada usredotočuju isključivo na same mozaike.

2. USPON I PAD ANTIČKE AKVILEJE. POVIJESNI PREGLED

Rimski povjesničar Tit Livije (59. pr. Kr.-17. po. Kr.) je u svome djelu o povijesti Rima *Ab Urbe Condita* (*Ab Urb.* XXXIX 45) napisao kako su transalpski Gali, početkom 2. st. pr. Kr., ušli u Italiju te su, nakon zauzimanja područja, na kojemu je obitavao stari indoeuropski narod Veneta te koje će kasnije pripasti Akvileji, podigli grad.¹ Nekoliko godina kasnije, 181. pr. Kr., Rimljani su potisnuli Gale te na istome mjestu osnovali koloniju kako bi spriječili kasnije moguće invazije.² Unatoč tome, njihov je utjecaj ostao veoma izražen što je bilo vidljivo u galskom kultu božanstva Belena koje se u Akvileji, kao glavno božanstvo, održalo sve do 2. st. po. Kr.³ Akvileja je osnovana kao *colonia latina* što ju čini posljednjom takvom kolonijom rimske kolonizacije.⁴ Za razliku od rimske kolonije (*colonia romana*), ovdašnji stanovnici nisu posjedovali rimsko građansko pravo. Livije (*Ab Urb.* XXXIX 50) zatim kaže kako su grad Akvileju osnovala tri trijumvira, Publije Kornelije Scipion Nazika, Lucije Manlije Acidin Fulvijan te Gaj Flaminije.⁵ Postoji nekoliko teorija po čemu je grad dobio ime. Prema Julijanu Apostatu (331.-363.), rimskom caru i filozofu, Akvileja je dobila naziv zbog orla (lat. *aquila*) koji se u trenutku osnivanja grada pojavio na nebu.⁶ Teorija je kasnije odbačena jer se smatralo da naziv *Akvileja* nije mogao proizaći iz riječi koja ne označava latinski toponim.⁷ Prema kasnoantičkom povjesničaru Zosimu (5. st.-6.st.), grad je dobio ime prema rijeci *Akilis* koja izvire u Alpama na području starorimske provincije Norik te koju nekolicina znanstvenika povezuje s rijekom Natisone (danas rijeka Natissa) koja je povezivala Akvileju s lagunom Grado.⁸ Danas se smatra da naziv grada dolazi od *Akileja*, nekadašnjeg keltskog naselja.⁹ Brojni znanstvenici naime smatraju kako je sufiks *-eia* zapravo keltskog podrijetla.¹⁰

Nekoliko godina nakon osnutka, 169. pr. Kr., u Akvileji se razvila prva jezgra grada koji je kroz 2. i 1. st. pr. Kr. postao povezan cestovnom mrežom (sl. 1). Tako je 148. pr. Kr. sagrađena *Via Postumia* kojom su povezani gradovi *Opitergium* (današnji Oderzo), *Vicetia* (današnja Vicenza), Cremona i Akvileja.¹¹ Desetljeće kasnije, 131. pr. Kr., uspostavljena je

¹ G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna 1972, 1. Dalje u tekstu Bovini, 1972.

² *ibid.*, 1

³ F. Cássola, *Storia di Aquileia in Eta' Romana*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 24. Dalje u tekstu Cássola, 1972.

⁴ Cássola, 1972, 30

⁵ Bovini, 1972, 1-2

⁶ *ibid.*, 2

⁷ Cássola, 1972, 25

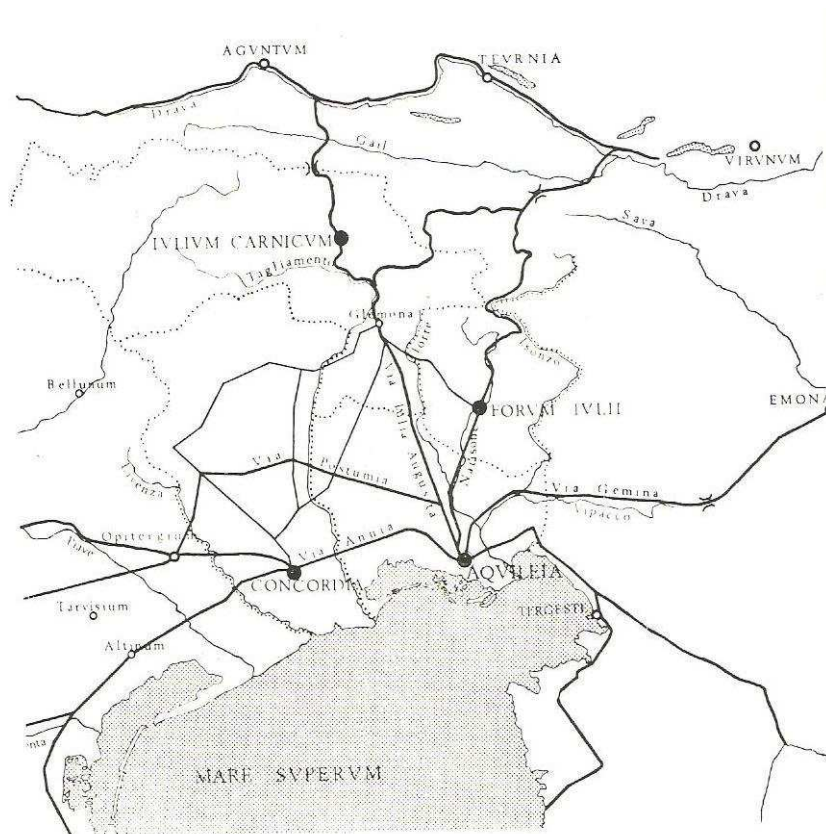
⁸ Bovini, 1972, 2

⁹ *ibid.*, 2

¹⁰ Cássola, 1972, 25-26

¹¹ Bovini, 1972, 3

Via Annia koja je povezala Akvileju s gradovima *Concordia* (današnja Concordia Sagittaria), *Altinum* (današnji Altino) te Rimom.¹² U 1. st. pr. Kr. sagrađene su još dvije ceste, *Via Iulia Augusta* kojom je povezana Akvileja s gradom *Julium Carnicum* (današnji Zuglio) te *Via Gemina* koja je Akvileju povezala s *Aemonom* (današnja Ljubljana).¹³



Sl. 1: Položaj Akvileje u cestovnoj mreži (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 4)

¹² Bovini, 1972, 3

¹³ *ibid.*, 3-4

Početakom 1. st. pr. Kr., 89. godine, Akvileja je dobila status municipija čime su svi njezini građani dobili rimsko građansko pravo. Za vrijeme cara Augusta (63. pr. Kr.-14. po. Kr.) dolazi do podjele Italije na 11 regija, a glavnim gradom X. regije *Venetia et Histria* postaje Akvileja. Zahvaljujući tome, Akvileja dobiva važnu stratešku, gospodarsku, trgovačku i ekonomsku ulogu koja svoj vrhunac doseže u 4. st. Grad postaje središtem upravitelja X. regije (*corrector Venetiarum et Histriae*), zapovjednika flote (*praefectus classis Venetum*) te upraviteljem proizvodnje novca kojeg kuje od vremena cara Dioklecijana (244.-311.) do Teodozija II (401.-450.).¹⁴ Arheološki i literarni izvori svjedoče kako su još od vremena Rimske republike (509. pr. Kr.-27.pr.Kr) te prvog rimskog cara Augusta postojale trgovačke veze s Istrom, Afrikom, Istokom, Norikom i Panonijom odakle se uvozilo ulje, garum, građevinski kamen, mramor te brojni luksuzni proizvodi.¹⁵ Zauzvrat je Akvileja sa svog područja izvozila vino, voće, stoku, keramiku i staklo.¹⁶ Prosperitet i bogatstvo Akvileje bez sumnje je bilo zasnovano na jakoj trgovačkoj funkciji između alpskog, dunavskog i mediteranskog područja. Sredinom 2. st., u razdoblju vladavine Marka Aurelija (121.-180.) i Lucija Vera (130.-169.), dolazi do invazije germanskog plemena Markomana te Akvileja potvrđuje svoju važnu stratešku ulogu. Grad je postao tako centrom obrane, a koji se kao takav definirao i kasnije, i to u 3. st., u ratu protiv germanskog plemena Alemana u kojem je Akvileja iznova imala važnu obrambenu ulogu.¹⁷ Kroz 3. st., Akvileja je ostala bogato središte regionalne trgovine, no pojavom novog političkog uređenja, tetrarhije, krajem stoljeća, Akvileja postaje slavna te se podiže njezina politička važnost čemu u prilog govori činjenica da su u njoj boravili brojni rimski carevi poput Konstantina I. Velikog (272.-337.), Konstansa I. (320./323.-350.), zatim Magnencija (303.-353.), Gracijana (359.-383.) te Valentinijana II (371.-393.). S političkom, jača i administrativna moć grada, pogotovo nakon 295. godine kada se, pod carem Dioklecijanom, u Akvileji počeo proizvoditi novac kojim se plaćala vojska.¹⁸ Početkom 4. st., 301. godine, car Dioklecijan izdao je *Edikt o cijenama* koji ukazuje na središnje mjesto Akvileje u mreži mediteranske trgovine. Ona se također spominjala i u brojnim putopisima iz Aleksandrije, s Istoka te iz Ravenne što potvrđuje njezinu ulogu glavnog trgovačkog središta, kao i brojne poznate morske veze Akvileje s Istokom.¹⁹ Arheološki nalazi svjedoče o trgovini između Akvileje i dunavskih regija koje su,

¹⁴ Bovini, 1972, 5

¹⁵ C. Sotinel, *Identité Civique et Christianisme: Aquilée du III^e au VI^e siècle*, Rim, 2005, 10-11. Dalje u tekstu Sotinel, 2005.

¹⁶ *ibid.*, 11

¹⁷ *ibid.*, 14-15

¹⁸ *ibid.*, 16-17

¹⁹ *ibid.*, 24-25

kroz čitavo 4. st., uvezile brojne talijanske, sirijske i afričke proizvode, zatim staklo, svilu, voće, ulje te vino.²⁰ Osim trgovine, 4. st. u Akvileji obilježeno je i intenzivnim urbanističkim razvojem u kojem se svakako, kao najznačajnija, ističe gradnja prve kršćanske bazilike u gradu. U tom razdoblju dolazi do razvoja gradskog područja, ekonomske infrastrukture te stvaranje i obnove gradskih dijelova, poput termi i foruma. Sredinom 4. st. Akvileja je postala četvrto središte Italije, nakon Rima, Milana i Capue.²¹

Tijekom 4. st. izgledalo je kako Akvileja igra značajnu ulogu u carskim pitanjima jer se niti jedna bitka za moć i njenu kontrolu nije odvila bez epizode koja bi uključivala glavni grad X. regije *Venetia et Histria* čemu u prilog govori činjenica da je bila pod opsadom čak 4 puta. Prva vojna epizoda odvila se 312. godine kad je Konstantin I. Veliki u pohodu protiv Maksencija opsjeo grad koji mu se uspio oduprijeti.²² Nekoliko desetljeća kasnije, 351./352. godine, Akvileja je postala središtem vladavine cara Magnencija i njegove borbe protiv cara Konstancija II.²³ Magnencije je, nakon smrti cara Konstansa I. 350. godine, preuzeo vlast te ušao u Akvileju gdje je utvrdio središte svoje moći. Dolaskom u grad, Magnencije je pokrenuo i monetarnu proizvodnju o čemu svjedoče brojni numizmatički nalazi.²⁴ Kada je, 352. godine, Konstancije II. uništio Magnencijevu obranu grada, on ga je napustio. Treća epizoda dogodila se 360. godine opsadom Akvileje od strane trupa cara Julijana koju je u svom djelu opisao rimski vojskovođa i povjesničar Amijan Marcellin.²⁵ Posljednji vojni sukob koji je Akvileju smjestio u svoje središte dogodio se 387. godine između cara uzurpatora Magnusa Maksima (335.-388.) i Valentinijana II. te Teodozija I. Velikog (347.-395.).²⁶

Krajem 4. st., nakon pobjede nad Magnusom Maksimom i dolaska na vlast, Teodozije je za svoju prijestolnicu izabrao grad Milano. Unatoč tome, Akvileja nije doživjela značajne promjene u svom trgovačkom i administrativnom životu. Naprotiv, ona je ostala administrativni centar, a period Teodozijeve vladavine za Akvileju je značio razdoblje stabilnosti i mira. Car je, 391. godine, posjetio Akvileju na svom putu za Konstantinopol te je to bio njegov posljednji boravak u provinciji prije smrti 395. godine. Njegov sin Honorije (384.-423.) također je kratko boravio u Akvileji što je bio posljednji carski posjet gradu do 425. godine, odnosno vladavine cara Valentinijana III (419.-455.).²⁷

²⁰ Sotinel, 2005, 25

²¹ Bovini, 1972, 6

²² Sotinel, 2005, 47-48

²³ *ibid.*, 49

²⁴ *ibid.*, 49

²⁵ *ibid.*, 55

²⁶ *ibid.*, 63

²⁷ *ibid.*, 177

U prvim godinama nakon Teodozijeve smrti, Italiju je pratila vojna i politička oslabiljenost. Premda je područje poluotoka bilo relativno dobro zaštićeno, od 401. godine stalni napadi na Italiju, raspad provincija te podjela Carstva na dva dijela u potpunosti mijenjaju političku sliku. Nekoliko godina kasnije, 404., premještaj carskog dvora iz Milana u Ravenu također je uvelike utjecao na geopolitičku ravnotežu Italije. Kroz sljedećih nekoliko desetljeća, dvije pljačke Rima te invazija barbarskog vojskovođe Atila sredinom 5. st. dokazale su nestabilnost i ranjivost Italije koju je još mučila i uzdrmana politička scena. Duge vladavine Honorija i Valentinijana III. bile su obilježene brojnim državnim udarima, ubojstvima i spletkama.

Problemi koji su mučili Italiju u 5. st., pogodili su i Akvileju. Premještanje prijestolnice te opsada grada 452. godine od strane Atila najviše su utjecali na njegovu polaku propast. U usporedbi s 4. st. u kojem je Akvileja bila na svom vrhuncu bogatstva i stabilnosti, 5. st. je za nju značilo razdoblje nemira i propasti.²⁸ Početkom stoljeća, X. regija *Venetia et Histria* postala je prolaznicom raznih ekspedicija Gota u Italiju te na taj način i granična, marginalna regija pod stalnom prijetnjom u novoj geopolitičkoj slici Carstva.²⁹ Takve promjene su uvelike pogodile Akvileju, njene brojne funkcije kao i gradski urbanizam. U razdoblju između 401. i 408. godine, dva su vojna napada nomadskog plemena Vizigota na čelu s Alarikom, kao i invazija gotskog vladara Radagasta, utjecali na stabilnost regije. Prvi pohod se dogodio 401. kad je Alarik ušao u Italiju s područja Julijskih Alpa te se prvi put susreo s rimskom vojskom na rijeci Timavi.³⁰ Doživio je poraz kod *Pollentie* (današnji Polenzo), 402., ne uspijevši osvojiti Akvileju. Krajem 405., Radagast je ušao u Italiju s područja Dunava i Alpi, no zaustavio ga je vojni zapovjednik cara Honorija, Flavije Stilihon kod Fiesole, iako itinerar njegovog pohoda govori da je prošao kraj Akvileje.³¹ Dvije godine kasnije, Alarik je ponovo prošao kraj Akvileje, no, prema kasnoantičkom povjesničaru Zosimu, nije bilo napada na grad.³² Premda je Akvileja patila u ovim vojnim epizodama, ona nikad nije bila direktno u njih uključena. Unatoč tome, nesigurnost na cestama i okolici uvelike su utjecali na grad i njegovu stabilnost. Više od desetljeća nakon Alarikove invazije, Akvileja se ponovo našla u središtu borbe između Teodozija II. (401.-450.) i još jednog uzurpatora, cara Ivana. Nakon smaknuća, na njegovo mjesto postavljen je Valentinijan III.

²⁸ Sotinel, 2005, 234

²⁹ *ibid.*, 234

³⁰ *ibid.*, 235

³¹ *ibid.*, 237

³² *ibid.*, 237

koji je, zajedno sa svojom majkom, boravio u Akvileji 425. godine.³³ Nakon 423. godine o Akvileji se nije znalo skoro ništa sve do invazije Atila 452., no unatoč tome činjenica jest da je nakon prvih vojnih opasnosti i pohoda, Akvileja ostala centar X. regije *Venetia et Histria* i njezin najznačajniji grad.³⁴

Trideset godina nakon boravka cara Valentinijana III. te više od četrdeset godina nakon navala Gota na područje regije, barbarska prijetnja se ponovo javila na čelu s hunskim vođom, Atilom. On je, 452. godine, započeo napadati i opsjedati grad što je u konačnici rezultiralo njegovom pobjedom o kojoj je svjedočio bizantski pisac Prokopije u djelu *De bello vandalico*.³⁵ Premda grad nije u potpunosti nestao, niti se preselio u Grado, nakon Atiline invazije, ta pobjeda je u povijesti Akvileje označila početak njene propasti. Krajem 5. st. i padom Zapadnog Rimskog Carstva 476. godine, Akvileja i cijela X. regija *Venetia et Histria* ostaju granične i marginalne te gube trgovačke odnose i stratešku funkciju. Dolaskom ostrogotskog vladara Teodorika Velikog (454.-526.) na vlast, kraljevska se rezidencija preselila u Paviju čime su Milano i Akvileja u potpunosti izgubili značaj u novonastalom gotskom kraljevstvu.³⁶ No, unatoč gubitku prestiža, period između 493. i 535. godine poznatiji je kao najduže razdoblje mira i sigurnosti u regiji nakon 4. st.³⁷ Novonastala situacija u kojoj se Akvileja našla u 5. i 6. st. bila je popraćena i brojnim promjenama u njenom urbanizmu i ekonomskim aktivnostima. Došlo je do napuštanja tradicionalnog gradskog centra te sužavanja urbanog prostora. Forum je prestao biti središtem trgovine i trgovačkih aktivnosti čemu je u prilog govorio vidljiv nedostatak amfora.³⁸

Nakon što je car Justinijan I. Veliki (483.-565.) pokorio Italiju, osjetile su se posljedice velikih razmjera na području sjeverne Italije. Dvadeset godina neprestanih vojnih sukoba oslabilo je X. regiju *Venetia et Histria* i njezin glavni grad koji na kraju u potpunosti gubi svoju političku i administrativnu funkciju.³⁹ Prvu polovicu 6. st. obilježili su, s jedne strane, sukobi između ostrogotskog kraljevstva i Justinijanovog carstva, a s druge strane, velika glad koja je zadesila područje sjeverne Italije 536. godine zbog napada germanskih plemena Alemana. U novoj, bizantskoj Italiji, mjesto Akvileje bilo je potpuno drugačije od dotadašnjeg. Ona tad više nije predstavljala grad s brojnim funkcijama, već grad izoliran iz bizantskog svijeta prestižan isključivo zbog svoje prošlosti.

³³ Sotinel, 2005, 240

³⁴ *ibid.*, 241

³⁵ Bovini, 1972, 6

³⁶ Sotinel, 2005, 247

³⁷ *ibid.*, 248

³⁸ *ibid.*, 251

³⁹ *ibid.*, 295

Pokušaj uspostave carske vlasti i crkve u sjevernoj Italiji sa središtem u Akvileji doživljava svoj konačan poraz 568. godine invazijom germanskog naroda Langobarda.⁴⁰ Grad je tada bio službeno napuštem i zamijenjen Gradom, koji je u početku nosio naziv *nova Akvileja*.⁴¹ Langobardi su na tom području uspostavili vojvodinu Furlaniju koja je uključila i Akvileju.⁴² Napuštanje Akvileje danas je poznato iz spisa đakona Pavla, benediktinskog svećenika i langobardskog povjesničara. Đakon Pavle u svom djelu o invaziji Langobarda 568. godine piše kako je Justinijanov general Narzes pozvao Langobarde iz Panonije da okupiraju Italiju.⁴³ Opisujući kaže da su jedini Rimljani bili biskupi među kojima je bio Paulin I. od Akvileje (557.-569.) koji je pobjegao i odnio blago svoje crkve u Grado gdje je nedugo zatim umro.⁴⁴ Njegov nasljednik, biskup Elije, izgrađivši dvije bazilike, označio je konačni premještaj episkopalnog središta u Grado.⁴⁵

⁴⁰ Sotinel, 2005, 338

⁴¹ *ibid.*, 338

⁴² Bovini, 1972, 7

⁴³ Sotinel, 2005, 338

⁴⁴ *ibid.*, 338-339

⁴⁵ *ibid.*, 341

3. KRŠĆANSTVO I CRKVA U AKVILEJI

Kroz 4., 5. i 6. st., Akvileju je, tada u potpunosti kršćansku, uz političku pratio i kršćanski, odnosno crkveni značaj i veličina. Ranokršćanska je Akvileja u svakome pogledu predstavljala svojevrsno posljednje poglavlje u dugoj povijesti antičkoga grada i regije.⁴⁶ Kršćanski život je u 4. st. naprosto cvjetao te je Akvileja postala centar kako kulturnog i umjetničkog, tako i religioznog odnosno kršćanskog života X. regije *Venetia et Histria*. Kršćanstvo je u Akvileju službeno stiglo 314., samo godinu dana nakon *Milanskog edikta* (313.) kojim se okončalo razdoblje vjerskih progona, a kršćanima omogućilo slobodno ispovijedanje vjere.⁴⁷

Porijeklo kršćanske zajednice i akvilejske biskupije stavlja se u drugu polovicu 3. st, između 250. i 260. godine s prvim akvilejskim mučenicima.⁴⁸ Brojni pisani izvori posvjedočili su o šest grupa akvilejskih mučenika, Hermagora (prvi akvilejski biskup) i Fortunat, Hilarije i Tacijan, Kancij, Kancijan i Kancijanila, Prot, Krizogon te Feliks i Fortunat.⁴⁹ Većina mučenika kroz povijest je ostala poznata samo po imenu, no o porijeklu kršćanske zajednice u Akvileji najbolje govore zapisi o Krizogonu, Protu te braći Kanciju, Kancijanu i Kancijanili. Povijest njihovog mučeništva te raširenost kulta posvjedočena su propovijedima Maksima Torinskog, prvog torinskog biskupa s kraja 4. st, u kojima on govori o njihovoj pripadnosti obitelji rimskog cara Karina te dolasku u Akvileju zbog progona iz Rima.⁵⁰ Kancij, Kancijan i Kancijanila napustili su Rim u pratnji svog učitelja Prota te, stigavši u Akvileju, saznali su kako je njihov prijatelj Krizogon već pogubljen.⁵¹ Uputivši se k mjestu njegova mučeništva i sami su ubrzo bili uhvaćeni te 14. lipnja pogubljeni.⁵² Krajem 19. st., 1880., u arheološkim istraživanjima mjesnog akvilejskog trga pronađen je natpis (*beatissimo mart[yro] Proto*) posvećen mučeniku Protu, datiran u 4. st., koji se danas smatra najstarijim tragom kulta mučenika u Akvileji.⁵³

Dolaskom cara Konstantina na vlast, u Akvileji je, pod nadzorom tadašnjeg biskupa Tedora (308.-315.), izgrađena najstarija kršćanska bazilika na Zapadu, predstavljajući tako jedan od glavnih izvora za poznavanje akvilejske kršćanske zajednice. Unatoč tome, u prvim

⁴⁶ S. Tavano, *Aquileia Cristiana e Patriarcale*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 103. Dalje u tekstu Tavano, 1972.

⁴⁷ L. Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993., 6. Dalje u tekstu Marcuzzi, 1993.

⁴⁸ Tavano, 1972, 114

⁴⁹ Bovini, 1972, 20-23

⁵⁰ Sotinel, 2005, 67-68

⁵¹ T. Vedriš, *O podrijetlu i najranijem kultu zadarskog zaštitnika sv. Krševana*, *Ars Adriatica* 4, 2014, 32. Dalje u tekstu Vedriš, 2014.

⁵² *ibid.*, 32

⁵³ Sotinel, 2005, 69

godinama vlasti cara Konstantina, akvilejska crkva nije se isticala, a djelovanje biskupa Teodora i njegovih nasljednika nije ostalo zabilježeno u crkvenim poslovima. Takva situacija se promijenila pojavom arijanske krize na Zapadu u kojoj su tadašnji akvilejski biskupi, Fortunacije (342./343.- 370) i Valerije (371.-388.), imali značajnu ulogu.⁵⁴ Krajem 4. st., 3. rujna 381., održan je Koncil u Akvileji kojim su predsjedali milanski biskup Ambrozije (370.-397.) te akvilejski biskup Valerije.⁵⁵ Na koncilu se raspravljalo o pitanju vjere te problemu arijanstva koje je u konačnici osuđeno. Na koncil su također bili pozvani i osuđeni Paladije od Racijarije, kršćanski teolog arijanskog opredijeljenja, te Sekundijan od Singidunuma, arijanski biskup.⁵⁶ Nekoliko godina nakon koncila, biskupom je postao Kromacije (388.-407./408.) koji je akvilejsku crkvu uzdigao na njen vrhunac zahvaljujući prijateljstvu sa svojim učiteljem, milanskim biskupom Ambrozijem. Kromacije je oživio kršćanski život Akvileje, a njegov je pontifikat obilježen brojnim transformacijama akvilejske crkve poput gradnje brojnih građevina, ali i stvaranjem biskupske mreže u X. regiji *Venetia et Histria*. Njegovom imenu se također pripisivao najveći i najbogatiji korpus kršćanskih, akvilejskih propovijedi i svjedočanstva.⁵⁷ Pojavom barbarskih plemena početkom 5. st. glavna misija akvilejske crkve postala je povezivanje Istoka i Zapada u borbi protiv barbara.⁵⁸ Invazijom Langobarda, sredinom 6. st., biskup Paulin I. od Akvileje premjestio je, kako je ranije spomenuto, blago akvilejske crkve u Grado gdje je, njegov nasljednik Elije, izgradio baziliku, označio konačni premještaj biskupskog središta.

⁵⁴ Sotinel, 2005, 111

⁵⁵ Tavano, 1972, 121

⁵⁶ *ibid.*, 121

⁵⁷ *ibid.*, 122

⁵⁸ Marcuzzi, 1993, 8

4. BAZILIKA U AKVILEJI

Krajem 19. st., 1893., grof Karl Lanckoroński (1848.-1933.), poljski pisac, povjesničar i sakupljač umjetnina, započeo je iskopavanja u Akvileji te otkrio prve antičke ostatke ispod današnje bazilike (sl. 2). Istraživanjem su otkrivene dvije velike prostorije (aule) kršćanskog kulta nazvane, zbog svog paralelnog položaja, sjeverna i južna aula.⁵⁹ Rezultati iskapanja objavljeni su 1906. godine u monumentalnom izdanju grofa Lanckorońskog *Der Dom von Aquileia - Sein Bau und seine Geschichte*.⁶⁰ Istraživanja su se nastavila 1908. i 1909. godine, zatim 1913. i 1914. pod vodstvom češkog povjesničara i arheologa Antona Gnirsa (1873.-1933.) te 1917., 1918. i 1919. godine. Dva najpoznatija i temeljna djela o Akvileji i bazilici izdana su 1933., *La Basilica di Aquileia*, i 1957., *Monumenti paleocristiani di Aquileia e di Grado*. Danas ona predstavlja najstariju kršćansku baziliku na Zapadu te glavni izvor za poznavanje kršćanske zajednice u Akvileji.

Nakon otkrića postavilo se pitanje zašto se upravo na tom mjestu, na toj jako dobroj poziciji nedaleko od ceste *decumanus maximus* (današnja *Via Giulia Augusta*) i blizu gradskih zidina, sagradio začetak današnje bazilike. Naime, još za vrijeme rimskog cara Klaudija (41.-54.), akvilejska riječna luka počela se znatno širiti. Zbog porasta trgovine, javila se potreba za većim prostorom kako bi se smjestila roba koja je dolazila morskim putem do Akvileje te kako bi se napravilo mjesta za proširenje luke.⁶¹ U tu su svrhu srušene raskošne rimske vile čiji su temelji ostali zakopani ispod novih trgovina.⁶² Akvileja je, ugledavši se na prijašnja razdoblja antičke Grčke i Rima, kraj svoje luke dala sagraditi zatvore kako bi spriječila brojne zločine koji su pratili komercijalne razmjene.⁶³ Kasnije su ti zatvori služili za zatvaranje kršćana za vrijeme vjerskih progona.⁶⁴ Naime, prema usmenoj predaji, upravo su tamo bili zatvoreni Hermagora, prvi biskup i mučenik, te Fortunat, njegov đakon, nakon čega su mučeni i ubijeni. S pojavom prvih kršćanskih zajednica u drugoj polovici 3. st., došlo je do porasta pastoralne aktivnosti što je zahtijevalo izgradnju prve akvilejske krstionice, kasnije nazvane predteodorijanskom. Veličine od 1.90 x 0.80 m, većina je znanstvenika pretpostavila da se nalazila na zadnjem dijelu kasnije sjeverne teodorijanske aule, na mjestu oratorija privatne rimske kuće.⁶⁵ Nakon *Milanskog edikta* 313. godine te dolaskom kršćanstva u Akvileju godinu dana kasnije, javila se potreba za izgradnjom mjesta koje bi služilo slavljenju

⁵⁹ Bovini, 1972, 25

⁶⁰ *ibid.*, 26

⁶¹ G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 13. Dalje u tekstu Marini, 2003.

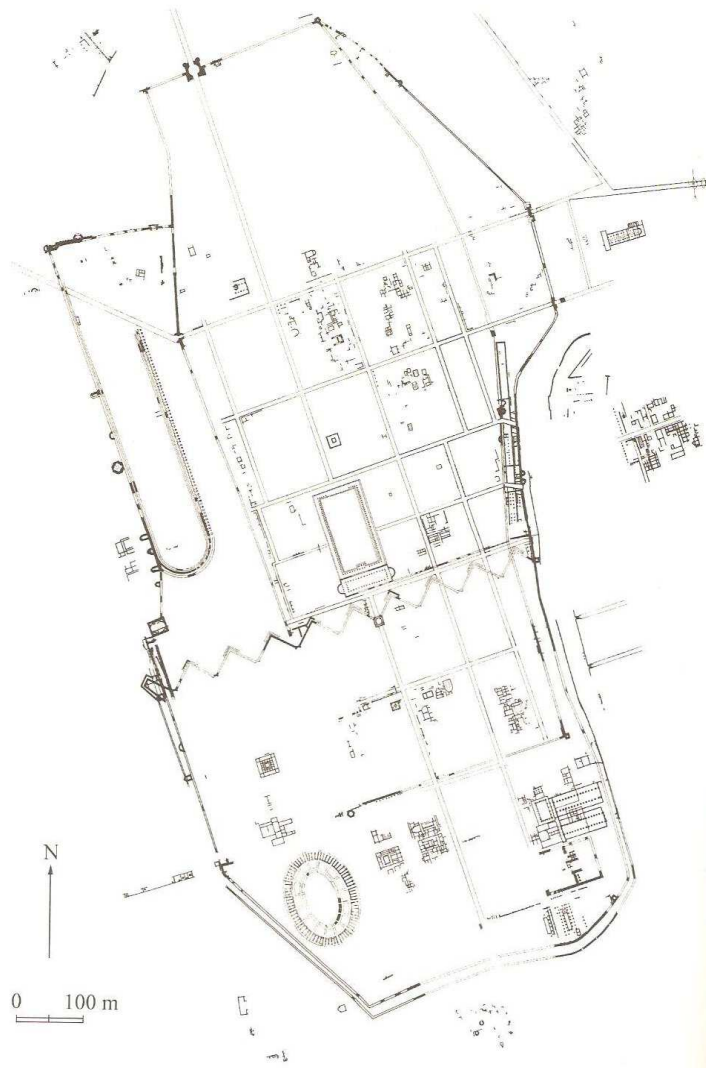
⁶² *ibid.*, 13

⁶³ *ibid.*, 13

⁶⁴ *ibid.*, 13

⁶⁵ Bovini, 1972, 226

liturgije. U tom razdoblju, akvilejskim biskupom bio je Teodor (308.-315.), dobar prijatelj cara Konstantina.⁶⁶ On je od cara zatražio da mu daruje taj posjed koji bi zauvijek podsjećao na mučeništva Hermagore, Fortunata i drugih kršćana te je upravo na tom mjestu odlučio podići crkvu kao vječnu uspomenu vjere u Krista.⁶⁷ Tako su i na mjestima mučeništva ostalih mučenika kasnije podignute crkve. Rušenjem zidova u prijašnjim trgovinama, čiji su ostaci vidljivi na podu južne aule, stvorene su dvije prostorije, međusobno udaljene 27 m. Podovi aula ukrašeni su mozaicima, a one same nazvane su teodorijanskim, po biskupu Teodoru čije se ime spominje na natpisima kao spomen osobi koja je osmislila i sagradila čitavi kompleks.



Sl. 2: Pojednostavljeni arheološki plan Akvileje s položajem bazilike (C. Sotinel, *Identité Civique et Christianisme: Aquilée du III^e au VI^e siècle*, Rim, 2005, 428)

⁶⁶ Marini, 2003, 13

⁶⁷ *ibid.*, 13

4.1. Teodorijanska bazilika

Biskupsko središte sastojalo se od tri prostorije koje su tvorile slovo U.⁶⁸ Aule su bile paralelno raspoređene te se jedna nalazila na sjeveru, druga na jugu dok se treća nalazila između njih te ih, na neki način, povezivala (sl. 3). Cijeli kompleks bio je veličine 38 x 65m.⁶⁹ Sjeverna aula bila je pravokutnog oblika te su njezine dimenzije iznosile 37.40 x 17.25 m, južna aula je, također pravokutnog oblika, imala dimenzije od 37.10-37.27 x 20.45 m dok je prijelazna ula imala dimenzije od 13.7 x 29m.⁷⁰ Prostor sjeverne aule zauzimao je područje od 643.28 m², južne aule od 758.88 m², a prijelazne aule od 397.3 m².⁷¹

Pitanje funkcije sjeverne i južne teodorijanske aule suočilo se s podvojenim mišljenjima o čemu je najuvjerljivije pisao talijanski arheolog G. Bovini (1924.-2011.) te čije mišljenje ovdje i prenosimo. Prema češkom povjesničaru i arheologu A. Gnirsu, austrijskom povjesničaru i arheologu R. Eggeru (1882.-1969.) te talijanskim arheolozima G. Brusinu (1883.-1976.), P. L. Zovattu i G. C. Menisu (1927.), sjeverna aula je vjerojatno imala funkciju prave crkve koju je zadržala i nakon proširenja pod biskupom Teodorom, dok je južna aula bila u funkciji katekumeneuma, odnosno prostora za katekumene, buduće svećenike.⁷² Brusin je smatrao kako je taj katekumeneum pretvoren u crkvu tijekom 4. st. S druge strane, talijanski svećenici i povjesničari P. Paschini (1878.-1962.) te C. Costantini (1876.-1958.), austrijski povjesničar i teolog K. Drexler (1861.-1922.), talijanski arheolog i povjesničar umjetnosti C. Cecchelli (1893.-1960.), talijanski povjesničar i arheolog. M. Mirabella Roberti (1909.-2002.), talijanska arheologinja i filologinja B. Forlati Tamaro (1894.-1987.), talijanska arheologinja L. Bertacchi (1924.-2011.) te Bovini smatrali su kako je južna aula zapravo imala funkciju crkve, a sjeverna aula katekumeneuma.⁷³

Osim funkcije, pitanje kronologije dviju aula također je naišlo, prema Boviniju, na različita razmišljanja, formirana u dvije skupine. Prema Gnirsu, Costantiniju, Eggeru, Cecchelliju, Brusinu, Zovattu i Menisu, sjeverna aula je nastala kao rezultat sjedinjenja prvotnog oratorija, prostorije za molitvu privatne kuće, na području 3. i 4. dijela prostorije koji se razvio sredinom 3. st. u okviru privatne rimske kuće, s 1. i 2. dijelom aule.⁷⁴ To sjedinjenje je, prema njihovom mišljenju, proveo biskup Teodor, odmah nakon *Milanskog*

⁶⁸ Sotinel, 2005, 73

⁶⁹ Bovini, 1972, 200

⁷⁰ S. Tavano, *La Basilica Patriarcale*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 195. Dalje u tekstu Tavano, 1972a.

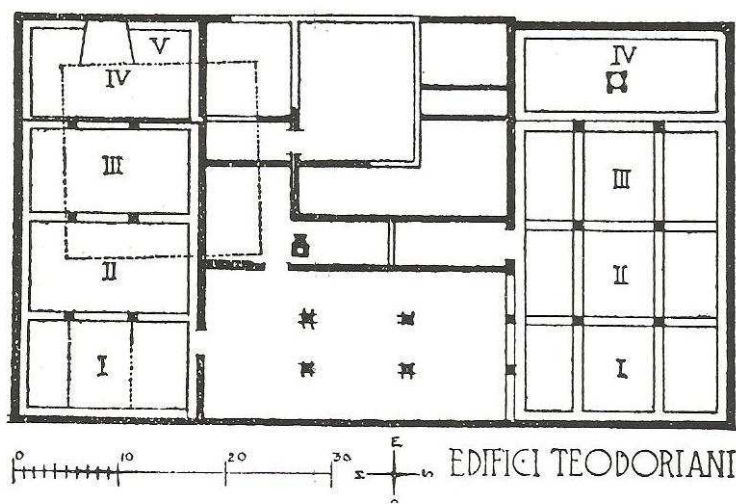
⁷¹ Sotinel, 2005, 73

⁷² Bovini, 1972, 210

⁷³ *ibid.*, 211

⁷⁴ *ibid.*, 214

edikta 313. godine dok je južna aula podignuta u čast biskupu Teodoru, u drugom desetljeću 4. st.⁷⁵ Prema Mirabella Robertiju, Forlati Tamaro, Bertacchi, njemačkom arheologu i povjesničaru H. Kähleru (1905.-1974.) te talijanskom arheologu S. Tavanu (1928.), sjeverna aula je *ab initio* imala dimenzije 37.40 x 17.25 m te je bila podignuta za vrijeme biskupa Teodora, istovremeno s južnom aulom.⁷⁶ Između sjeverne i južne nalazila se prijelazna aula. Cecchelli, Brusin, Zovatto i Menis tu su prostoriju nazvali *atrijem* ili *vestibulom*, no Bovini i Tavano su smatrali kako je njena funkcija vjerojatno bila više od samog atrija ili prolaza između sjeverne i južne aule, te su je nazvali prijelaznom aulom.⁷⁷ Prema Boviniju i Mirabella Robertiju, prijelazna aula je imala funkciju konsignatorija, odnosno prostora kraj krstionice u kojem se dijelio sakrament krizme (konsigracije).⁷⁸ Sudjelujući u gradnji sjeverne, južne i prijelazne aule, biskup Teodor nikako nije mogao zanemariti podizanje nove krstionice s obzirom da ona koja je dotad bila korištena, nije zapravo podignuta u tu svrhu, već je bila rezervna.⁷⁹ Danas se nažalost ne može sa sigurnošću utvrditi točna lokacija te krstionice. Gnirs i Mirabella Roberti smjestili su je u kubikul na području sjeverne aule, dok su je Cecchelli, Brusin i Bovini, smatrajući kako je taj prostor premali za krštenje, smjestili na područje uz rubni zid iste aule.⁸⁰ Posljednje objašnjenje svakako je podržala otkrivena blizina bunara te propusta u žlijeb odvoda.⁸¹ Čitavo biskupsko središte odražavalo je arhitektonski homogenu i jedinstvenu koncepciju koja je obilježila arhitekturu Akvileje na početku 4. st.



Sl. 3: Tlocrt teodorijanske bazilike s položajem sjeverne, južne te prijelazne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 216)

⁷⁵ Bovini, 1972, 214

⁷⁶ *ibid.*, 215

⁷⁷ *ibid.*, 216

⁷⁸ *ibid.*, 221-222

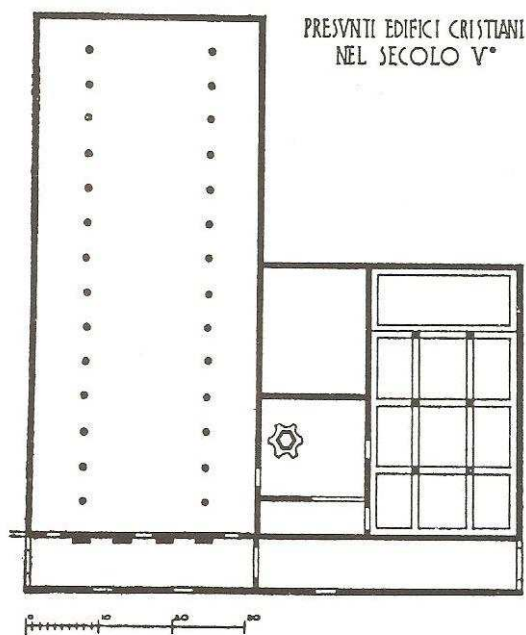
⁷⁹ *ibid.*, 226

⁸⁰ *ibid.*, 226-227

⁸¹ *ibid.*, 227

4.2. Post-teodorijanska bazilika

Ubrzo nakon završetka teodorijanskog kompleksa javila se potreba za izgradnjom još većeg biskupskog središta za sve brojniju akvilejsku kršćansku zajednicu.⁸² Na razini višoj od jednog metra iznad mozaika sjeverne aule podignuta je nova, veća i duža bazilika nazvana post-teodorijanska sjeverna bazilika.⁸³ Ona je poštivala prostor sjeverne teodorijanske aule te je, iskoristivši njenu zapadnu i sjevernu stranu, zauzela dio između sjeverne i južne aule (sl. 4).⁸⁴ Bila je pravokutnog oblika, duplo veća od svoje prethodnice, s dimenzijama od 30.95 x 73 m.⁸⁵ Pitanje datacije izazvalo je, kako nas izvještava Bovini, brojne hipoteze, no većina znanstvenika ju je smjestila u sredinu 4. st., između 340. i 350. godine, u vrijeme pontifikata biskupa Fortunacija.⁸⁶ Bila je potpuno prekrivena podnim mozaicima s cvjetnim i geometrijskim motivima. Uz južni zid bazilike nalazila se kvadratna prostorija koja je kasnije identificirana kao prostorija za krštenje s post-teodorijanskom krstionicom. Građena je u dvije faze te se smatra kako je u početku trebala biti na istoj razini kao i teodorijanska bazilika što je uputilo na činjenicu kako se prostor prijašnje prijelazna aule više nije koristio.⁸⁷ Sjeverna post-teodorijanska bazilika i krstionica uništene su 452. godine u požaru u Atilinoj invaziji.



Sl. 4: Tlocrt post-teodorijanske sjeverne bazilike s baptisterijem i južnom teodorijanskom aulom (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 279)

⁸² Tavano, 1972a, 196

⁸³ Bovini, 1972, 247

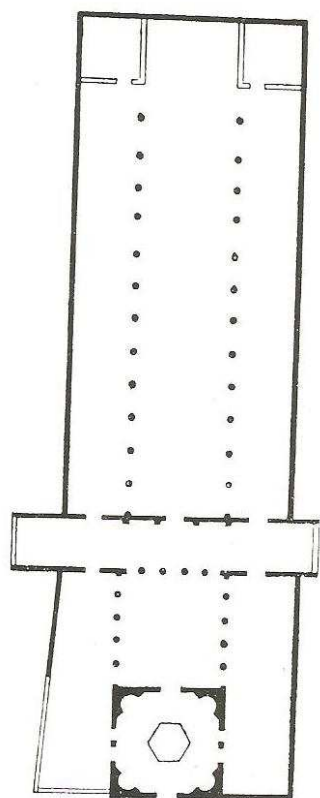
⁸⁴ *ibid.*, 247

⁸⁵ Tavano, 1972a, 196

⁸⁶ Bovini, 1972, 259-274

⁸⁷ *ibid.*, 280

Na isti način kako je sjeverna teodorijanska aula uklopljena u post-teodorijansku sjevernu baziliku, tako je i južna teodorijanska aula u jednom trenutku bila uklopljena u južnu post-teodorijansku baziliku.⁸⁸ Poštivala je prostor teodorijanske aule te se proširila na istok i sjever gdje je zauzela dio prethodne prijelazne aule (sl. 5). Po uzoru na južnu teodorijansku aulu i sjevernu post-teodorijansku, bila je pravokutnog oblika, s dimenzijama od 65 x 29.20 m.⁸⁹ Poput sjeverne post-teodorijanske bazilike, južna je također bila u potpunosti ukrašena podnim mozaicima s geometrijskim motivima koji su danas skoro kompletno uništeni.⁹⁰ Datacija bazilike smještena je na kraj 4. st. te pripisana pontifikatu biskupa Kromacija.⁹¹ Na određenoj udaljenosti ispred bazilike te s njom povezana portikom, izgrađena je krstionica. Izvana je bila kvadratnog, a iznutra oktogonalnog oblika te predstavlja jednu od najvećih antičkih krstionica sačuvanih do danas. U Atilinoj invaziji južna post-teodorijanska bazilika vjerojatno je bila oštećena, no nije u potpunosti stradala u požaru poput sjeverne bazilike.⁹²



Sl. 5: Tlocrt južne post-teodorijanske bazilike s atrijem i baptisterijem (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 306)

PRESVETA BASILICA POSTAINTLANA 

⁸⁸ Bovini, 1972, 287

⁸⁹ *ibid.*, 289

⁹⁰ *ibid.*, 294

⁹¹ *ibid.*, 301

⁹² *ibid.*, 301

4.3. Patrijarhalna bazilika

Nakon Atiline invazije, južna bazilika bila je obnavljana u nekoliko navrata. Na prvoj obnovi bazilike najvjerojatnije je radio general cara Justinijana, Narzes.⁹³ Nakon katastrofalnog potresa u prvoj polovici 9. st., na obnovi bazilike radio je patrijarh Maksencije (807.-837.?).⁹⁴ U tom je periodu, kako prenosi Bovini, izgrađena tzv. *Crkva pogana*, odnosno prostor ispred krstionice koji ju danas povezuje s portikom (sl. 6).⁹⁵ Veličine 12.30 x 4.35, ona je zapravo predstavljala prostor u kojem su pogani, odnosno *nekršteni*, čekali krštenje.⁹⁶ Kasnije, u 13. st., prostor je služio katekumenima, nekrštenim vjernicima, koji su čekali krštenje.⁹⁷ Početkom 10. st. područje Akvileje pretrpilo je ugarsku invaziju u kojoj je bazilika bila oštećena, no u 11. st. se započelo s obnovom prvo pod patrijarhom Ivanom te zatim pod patrijarhom Poponom.⁹⁸ Sredinom 14. st., 1348. godine, bazilika je bila urušena zbog potresa nakon čega ju je obnovio patrijarh Marquardo u duhu svog vremena, gotike te ona danas predstavlja autentičan spomenik romaničko-gotičke umjetnosti (sl. 7).⁹⁹

Nakon prvih otkrića, mozaici južne teodorijanske aule izašli su na svjetlo dana nakon nekoliko stoljeća zakopanosti. Današnja bazilika čuva mozaike te u svoj kompleks uključuje mjesto mučeništva Hermagore i Fortunata. Antički zatvor pretvoren je u *Kriptu fresaka* koje potječu iz 12. st. te govore o mučeništvu Hermagore i Fortunata čije relikvije se tamo čuvaju.¹⁰⁰ Danas se bazilika naziva patrijarhalna bazilika *Santa Maria Assunta* zahvaljujući patrijarhu Poponu, bavarskog podrijetla punog imena Wolfgang von Treffen, koji ju je kao takvu posvetio 13. srpnja 1031. godine.¹⁰¹

⁹³ Bovini, 1972, 302

⁹⁴ Marcuzzi, 1993, 12

⁹⁵ Bovini, 1972, 321

⁹⁶ *ibid.*, 322

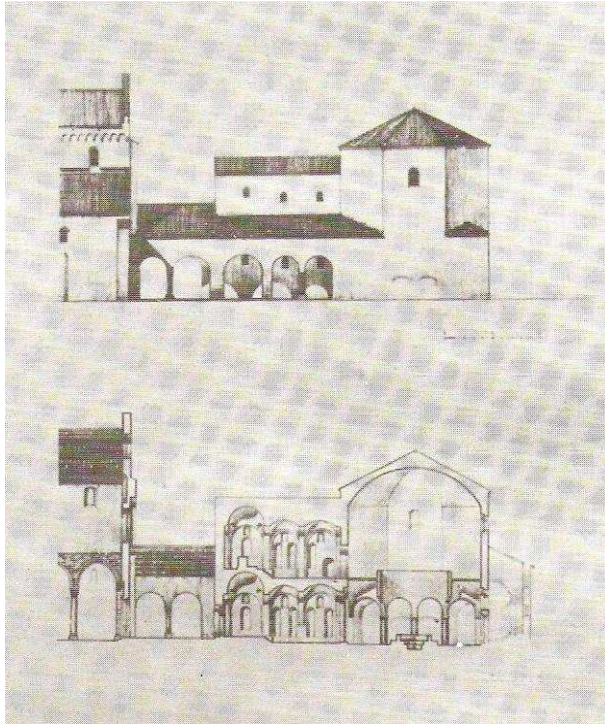
⁹⁷ *ibid.*, 323

⁹⁸ *ibid.*, 303

⁹⁹ Marcuzzi, 1993, 12

¹⁰⁰ Marini, 2003, 14

¹⁰¹ *ibid.*, 14



Sl. 6: Baptisterij post-teodorijanske južne bazilike i *Crkva pogana* (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 323)



Sl. 7: Patrijarhalna bazilika danas
(fotograf: Martina Kiš; datum:
17.10.2015.)

5. MOZAIK U ANTICI. POVIJESNI PREGLED

Mozaik je u svojim počecima bio strogo vezan uz arhitekturu, kao dio dekorativne cjeline te zidno ojačanje. Najstariji primjeri mozaičke dekoracije smještaju se u 3000. god. pr. Kr., u grad Uruk na područje Mezopotamije gdje su se glineni čunjići umetali u svježu žbuku stvarajući na taj način geometrijske oblike ili cik-cak linije (sl. 8).¹⁰² Mozaik kao podna dekoracija javio se u 8. st. pr. Kr. u Miri, Asiriji, Gordiji i Iberijskom poluotoku, te se sastojao od crno-bijelih i šarenih oblutaka prikupljenih s obala rijeka.¹⁰³ Najbolje sačuvani, oni iz zapadne kuće u Gordiji, sastojali su se od geometrijskih te brojnih drugih motiva, poput rozeta, meandra, svastika, koji su kasnije postali dio ustaljenog mozaičkog ukrasa.¹⁰⁴ Brojni stručnjaci pretpostavljaju kako su podni mozaici od oblutaka na Zapad došli preko Grčke nako perzijske okupacije Male Azije 546. god. pr. Kr.¹⁰⁵



Sl. 8: Najstariji primjerak mozaičke dekoracije u gradu Uruk (M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 9)

¹⁰² M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 11. Dalje u tekstu Garčević, 2006.

¹⁰³ *ibid.*, 10

¹⁰⁴ K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999, 5. Dalje u tekstu Dunbabin, 1999.

¹⁰⁵ Garčević, 2006, 10

5.1. Grčki mozaik

Razvoj grčkog društva te njegovi filozofski i religiozni pogledi, o čemu dosta saznajemo iz Homerovih epova *Ilijada* i *Odiseja*, često je bila inspiracija za brojne tadašnje umjetnike, pa tako i mozaičare čija su djela odisala mitološkim poimanjem svijeta, ljudskim sudbinama ili ulogama bogova i heroja. Brojni antički pisci i znanstvenici, poput Plinija Starijeg (23.-79.) smatrali su kako su podni mozaici upravo grčki izum.¹⁰⁶ Veliki filozofi i mislitelji, poput Pitagore (582.-496. god. pr. Kr.), Sokrata (469.-399. god. pr. Kr.), Platona (427.-347. god. pr. Kr.) i Aristotela (384.-322. god. pr. Kr.), postavili su temelje raznim školama i filozofskim sustavima te su, kao takvi, postali glavni likovi na mnogim podnim mozaicima. Najraniji grčki ukrasni mozaici datiraju se u 5. st. pr. Kr. Tehnološkim usavršavanjem, mozaik od oblutaka postupno je prelazio iz kućnih dvorišta na hramove i javne zgrade arhaičkog perioda da bi kasnije, u klasičnom periodu, postao dio interijera bogataških kuća. U već ustaljeni repertoar mozaičkog ukrasa uveli su se brojni cvjetni i vegetativni elementi, poput palmeta i akantusa, koji su zauzeli glavno mjesto na mnogim tadašnjim i kasnijim mozaicima. Veliki napredak i procvat mozaika, ali i umjetnosti uopće, dogodio se u razdoblju makedonskog vladara Aleksandra Makedonskog (356.-323. god. pr. Kr.).¹⁰⁷ Obluci su se početkom 4. st. pr. Kr., zbog sve veće želje za preciznošću kod prikazivanja figuralnih detalja, počeli sjeći na manje dijelove.¹⁰⁸ Rad je samim time postao sve teži te je zahtijevao djelovanje više osoba koje su sudjelovale u izradi skice, nabavi materijala, pripremi podloge zatim same izvedbe pa sve do završne radnje. U tom su razdoblju mozaici odražavali ono što se smatralo suvremenim ili modom. Premda su se mozaici od oblutaka nastavili proizvoditi kroz 3. i 2. st. pr. Kr., ta su razdoblja označila opadanje u njihovoj kvaliteti. Zanimljivo je za istaknuti kako su se u 4. st. pr. Kr. mozaici od oblutaka nalazili uglavnom na području kopnene Grčke, dok je kasnije, s padom kvalitete, započeta njihova ekspanzija prema sjevernim obalama Crnog mora, Cipru te Afganistanu.¹⁰⁹ Pojava tesere označila je najvažniji korak u povijesti mozaika te njegov procvat koji je došao s novim, helenističkim razdobljem (323. god. pr. Kr.-31. god. pr. Kr.), obilježenim brojnim eksperimentiranjima s mozaičkim tehnikama.¹¹⁰

¹⁰⁶ Garčević, 2006, 11

¹⁰⁷ *ibid.*, 14

¹⁰⁸ *ibid.*, 16

¹⁰⁹ Dunbabin, 1999, 17

¹¹⁰ Garčević, 2006, 16

5.2. Helenistički mozaik

Žarištem umjetnosti, znanosti i filozofije utemeljene na učenjima Sokrata, Platona i Aristotela, u helenizmu postaje Aleksandrija, grad osnovan 331. god. pr. Kr., u kojem su djelovali brojni slavni matematičari i filozofi poput Euklida (330.-275. god. pr. Kr.) te, neko vrijeme, Arhimeda (287.-212. god. pr. Kr.) i astronoma Ptolomeja (100.-170.). Brojni stručnjaci smatrali su upravo Aleksandriju mjestom izuma mozaičke tehnike *opus tessellatum* koja je označila preokret u dotadašnjoj mozaičkoj umjetnosti, dok su drugi tvrdili kako se podni mozaik rađen u toj tehnici pojavio neovisno na više mjesta te da se ne može sa sigurnošću odrediti glavno ishodište.¹¹¹ Ukoliko se Aleksandriju uzme kao ishodišnu točku novonastale tehnike, tome svakako u prilog govori činjenica kako su se tamo nalazili poznati mozaički atelijeri u kojima su se prvotni oblutci počeli sjeći na manje komadiće te se, zahvaljujući putujućim mozaičarima, mozaik Aleksandrije proširio po cijelome helenističkom svijetu. U prilog drugoj tvrdnji idu najnovija provedena istraživanja, o kojima nas izvještava K. M. D. Dunbabin, koja su Aleksandriju odbacila kao mjesto izuma *opusa tessellatuma*, već joj pridodala ulogu važnog centra prvorazredne proizvodnje mozaika kako u ekperimentalnoj fazi 3. st., tako i kasnije s mnogo softiciranijim tehnikama.¹¹² Ukoliko se Aleksandrija odbaci kao mjesto izuma te tehnike, u obzir se mogu uzeti hipoteze znanstvenika, o kojima govori M. Garčević, prema kojima je mjesto izuma tehnike *opus tessellatum* helenističko središte Sirakuza, na Siciliji ili prema kojoj se ona pojavila neovisno, na više mjesta tako da se glavno ishodište ne može sa sigurnošću odrediti.¹¹³ Tehnika *opus tessellatum* temeljila se na površini napravljenoj od malih, pravilnih, najčešće kvadratnih elemenata veličine od 4 do 20 mm smještenih jedan kraj drugoga te poredanih u redovima (sl. 9). Elementi su se nazivali tesere te su se dobivali rezanjem različitih materijala poput kamena (mramora ili vapnenca), keramike ili stakla. Otkriće tesere (grč. *tessares*, četiri; lat. *tessera*, kockica) olakšalo je uporabu materijala, povećalo paletu boja te se mozaik izvedbom približio idealnoj umjetnikovoj skici.¹¹⁴ Prijelaz s oblutka na tesere, te njezin razvoj, tekao je sporo, uz brojna eksperimentiranja s drugim tehnikama, no usprkos tome mozaik od oblutaka se, kao što je već spomenuto, zadržao, u nešto lošijoj kvaliteti, kroz 3. i 2. st. pr. Kr. Preteča *opusa tessellatuma* bila je tehnika *opus signinum*. Ona se temeljila na površini izrađenoj od vapnene žbuke pomiješane s keramičkim ulomcima u koju su se zatim umetali, bilo slučajno ili u svrhu stvaranja geometrijskih motiva, četvrtasti teseri ili mali kameni fragmenti (sl. 10). Uz *opus*

¹¹¹ Garčević, 2006, 18-19

¹¹² Dunbabin, 1999, 23

¹¹³ Garčević, 2006, 18-19

¹¹⁴ *ibid.*, 18

signinum, pojavila se i tehnika *opus figlinum* u kojoj su površine bile izrađene od jednakih pravokutnih keramičkih fragmenata umetnutih s njihove manje strane te okupljenih u grupe od nekoliko elemenata, stvarajući tako vizualni dojam pletive košarice (sl. 11). Zahvaljujući utjecaju slikarstva, javile su se figuralno manji dijelovi nazvani *emblema* koji su predstavljali najskuplje dijelove mozaika. Majstor je *embleme* izrađivao u svom atelijeru te ih naknadno umetao u mozaičku dekoraciju. Razvoj *emblema* utjecao je na smanjenje veličine tesera na 1 mm te je tako nastala tehnika *opus vermiculatum* (lat. *vermiculus*, crvić) koju je karakterizirala uporaba sitnih tesera veličine od 1 do 4 mm (sl. 12).¹¹⁵ Peta tehnika nastala u helenističkom periodu bila je *opus scutulatum* u kojoj su se kombinirale jednobojne pozadine izrađene u tehnici *opus tessellatum* s malim kamenim pločama, često fragmentima, različitih oblika, boja i dimenzija (sl. 13).



Sl. 9: Tehnika *opus tessellatum* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Segura Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 3)

Sl. 10: Tehnika *opus signinum* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Segura Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 16)



¹¹⁵ Garčević, 2006, 20



SI. 11: Tehnika *opus figlinum* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 14)

SI. 12: Tehnika *opus vermiculatum* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 8)



SI. 13: Tehnika *opus scutulatum* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 11)

5.3. Rimski mozaik

Pojavom rimske kulture, grčka su se umjetnička djela dopremala u Rim gdje su im se divili, kopirali te prevodili u druge umjetničke izričaje. Zahvaljujući putujućim mozaičarima, javio se interes za mozaik kao sastavni dio arhitekture i dekoracije. Mozaički je izričaj, kao i drugi segmenti umjetnosti, u potpunosti pao pod helenistički utjecaj u razdoblju 2. i 1. st. pr. Kr.¹¹⁶ Majstori mozaika su odlazili iz helenističkih središta u potrazi za poslom prema Rimu gdje su ih dobro prihvatili. Oni su putujući sa sobom nosili knjige uzoraka koje su sadržavale različite motive, poput geometrijskih, ornamentalnih, cvjetnih ili vegetativnih, preuzetih s helenističkih vaza, tekstila i arhitekture zbog čega nije bilo neobično naići na mozaike sličnih uzoraka u svim dijelovima Rimskog Carstva. Unatoč postojanju lokalne tradicije u pogledu tehnike i dekoracija, rimski su mozaici iz razdoblja kasne Republike i ranog Carstva predstavljali svojevrсни *mélange* helenističkih i lokalnih elemenata.¹¹⁷ Rimski je kultura stvorila dvije nove mozaičke tehnike, *opus segmentatum* koja se temeljila na umetanju raznobojnih, nepravilnih komadića mramora (sl. 14) te *opus sectile* koja se temeljila na oblaganju rezanim višebojnim mramornim pločama iste debljine koje bi zatim oblikovale jednostavne, geometrijske ili figuralne motive (sl. 15).



Sl. 14: Tehnika *opus segmentatum* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Segura Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 12)

Sl. 15: Tehnika *opus sectile* (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Segura Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013, 13)



¹¹⁶ Dunbabin, 1999, 38

¹¹⁷ *ibid.*, 38

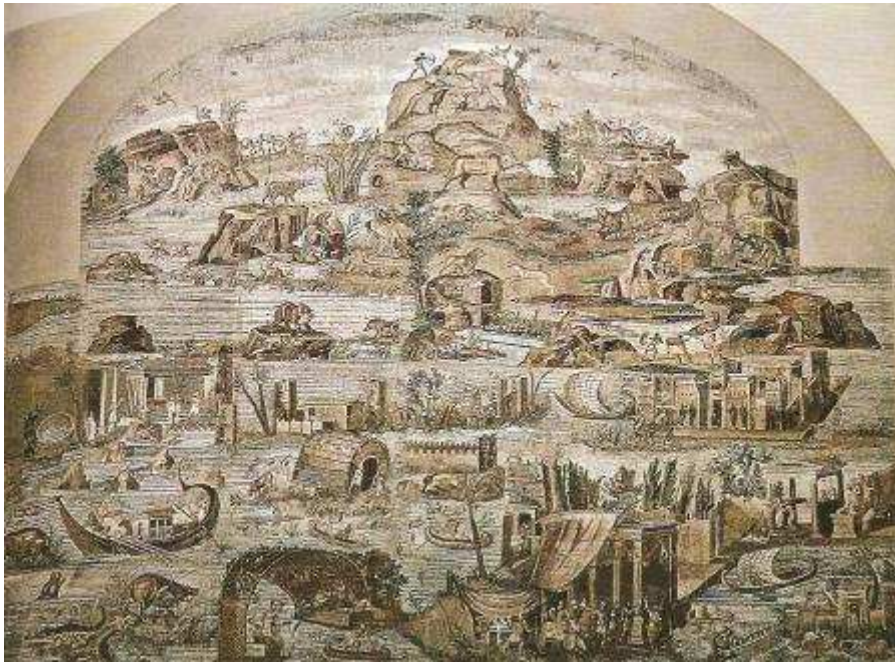
Ta se, izvorno istočnjačka tehnika, proširila u Rimu početkom 1. st. pr. Kr. te je posebice bila cijenjena u razdoblju Carstva. Zbog upotrebe skupocjenog uvoznog mramora, mozaici rađeni u ovoj tehnici ograničili su se samo na javne zgrade i bogataške kuće. Osim tehnike *opus sectile* i dalje se koristila tehnika *opus vermiculatum* u izradi podnih mozaika sve do kraja 1. st. Do sredine 2. st. koristile su se helenističke emblemate koje su tada posve ustupile mjesto uokvirenim središnjim figuralnim dijelovima u kojima tesere nisu bile manje od dijelova koji su ih okruživali. Tako su nastale *pseudo-emblemate* te su se takvi mozaici zbog svoje jednostavnosti počeli nazivati *paneli*.¹¹⁸ Mozaik je postao svojevrsna preslika društvenog života, zadirući u njegove privatne i javne dijelove. Unutrašnjost svojih domova Rimljani su uređivali prema vlastitome ukusu te su se često prema narudžbi izrađivali različiti mozaici s motivima lova, nadmetanja u areni, utrka, borba gladijatora ili mrtve prirode. Rimski mozaici podijeljeni su okvirno u četiri razvojna stupnja.¹¹⁹ U prvoj fazi, *republikansko-helenističkoj*, nastala su neka od remek-djela mozaičke umjetnosti koja su bitno utjecala na budućnost mozaika, Aleksandrov mozaik iz Kuće fauna u Pompejima (sl. 16) te Mozaik Nila iz grada Praeneste (Palestrina) (sl. 17). U početku su se izrađivali prostrani mozaici koji su ukrašavali isključivo javna mjesta i hramove smatrajući se luksuzom zbog čega je njihova uporaba bila ograničena. S vremenom je mozaik doživio promjene u stilskom i tehnološkom smislu te su se i neke važnije prostorije bogatih rimskih kuća počele oblagati mozaicima.



Sl. 16: Aleksandrov mozaik iz Kuće fauna u Pompejima (M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 27)

¹¹⁸ Garčević, 2006, 32

¹¹⁹ *ibid.*, 27



Sl. 17: Mozaik Nila iz grada Praeneste
(M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 29)

Razvojem gradova u posljednjem stoljeću Rimske Republike te razdoblju Carstva porasla je potražnja za mozaikom, osobito među pripadnicima srednjeg staleža te se ta opća potreba ispunila oblikovanjem novog, *monokromnog*, mozaika, predstavljajući tako drugu, potpuno neovisnu, crno-bijelu fazu rimskog mozaika. Obilježena religijskim simbolizmom, ova se monokromna faza povezala s najranijim *mozaicima-reklamama* smještenim oko foruma ili kraj kazališta.¹²⁰ Velika prednost ovakvih mozaika bila je u tome što su se bez poteškoća mogli prilagoditi svakom obliku prostora. Osim životinja, što dokazuje, veliko tadašnje poznavanje životinjske anatomije, u ovoj su se fazi počele prikazivati ljudske figure u prirodnoj veličini. Iako su u početku bile pomalo nezgrapne i karikaturalne, s vremenom se naglasak stavio na njihovo portretno prikazivanje koristeći motive iz svakodnevnog života. Često prožimanje mitoloških motiva s naturalističkim prikazima morskih životinja također je okarakteriziralo drugu fazu te je tako nastala tzv. *mitološko-marinska škola* iz Ostije gdje se nalazio najpoznatiji takav mozaik, *Neptunov trijumf*, izrađen u tehnici *opus tessellatum* (sl. 18).¹²¹

¹²⁰ Garčević, 2006, 35

¹²¹ *ibid.*, 37-38



Sl. 18: Dio mozaika *Neptunov trijumf* iz Ostije (M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 38)

Treća, *cvjetna* faza rimskog mozaika predstavljala je vrhunac crno-bijele faze s izraženom sklonošću prema upotrebi cvjetnih motiva. Glavne karakteristike treće faze prikazane su na mozaiku Dioniza i Arijadne iz Ostije koji je, osim središnjeg dijela, ispunjen cvjetnim, *geometrijsko-apstraktnim*, elementima (sl. 19).¹²² Višebojni teseri i dalje su bili skromni, ali su predstavljali početak šarenih mozaičkih podova te ujedno i četvrtu ili *polikromnu* fazu.¹²³ Premda polikromni mozaici nisu bili nepoznati tijekom 2. i 3. st., oni su svoj vrhunac doživjeli u 4. st. kada su njihovi prethodnici, monokromni mozaici, postali prava rijetkost.¹²⁴ S novom se izradom mozaika pojavila i težnja prema povezanim, ujedinjenim scenama koje su često imale i pripovjedačku funkciju. Takav novi stil pojavio se prvenstveno na području sjeverne Afrike, odakle se polako širio prema Rimu, odnosno području Italije.¹²⁵

¹²² Garčević, 2006, 39

¹²³ *ibid.*, 41

¹²⁴ Dunbabin, 1999, 69

¹²⁵ *ibid.*, 69



Sl. 19: Mozaik Dioniza i Arijadne iz
Ostije (M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb,
2006, 39)

5.4. Ranokršćanski i bizantski mozaik

Pojavom kršćanstva javila se, početkom 4. st., velika potražnja za višebojnim podnim mozaicima koji su predstavljali spoj italskog crno-bijelog, monokromnog, i afričkog polikromnog stila. Za mozaičku umjetnost razdoblje ranog kršćanstva predstavljalo je doba obrata i transformacija. Tako su mitološko-marinske scene i motivi lova pretvorene u starozavjetne i novozavjetne motive što nije predstavljalo problem ondašnjim mozaičarima. Drugim riječima, došlo je do kristijanizacije starih motiva. Orfej se pretvorio u *dobrog pastira* ili *kralja Davida*, kupidi su postali anđeli, paunovi simboli besmrtnosti duše dok je akantusovo drvo postalo drvo života.¹²⁶ Ranokršćanski podni mozaici s početka 4. st. polako su zbog tehnološkog i arhitektonskog razvoja doživjeli korjenite promjene. Stvorila se veća sloboda u stvaranju djela s ciljem postizanja ekspresivnosti s naglaskom na duhovnost i transcendentnost. Pojavom kršćanstva mozaik je postao važan umjetnički medij u savršenom skladu sa svjetonazorom vremena. Blještavilo i sjaj mozaičkih dekoracija, duboke simbolike i religiozne poruke, izvrsno se uklopilo u izgledom jednostavne i siromašne kršćanske crkve. U 4. i 5. st. Carstvo su potresle krize što se osjetilo u svim segmentima rimskoga društva, pa tako i u umjetnosti. Padom Zapadnog Rimskog Carstva, 476. god., nastupila je ekonomska stagnacija i osiromašenje kulturnog i umjetničkog života. U pogledu mozaika, to je bilo razdoblje brojnih poteškoća u nabavljanju materijala, no usprkos tome on se bez prekida nastavio izvoditi u Rimu. S druge strane Carstva, Bizant je doživio veliki ekonomski napredak i ponovni procvat mozaičke umjetnosti koja je u razdoblju vladavine cara Justinijana doživjela svoje *zlatno doba*. Vrhunac mozaičke umjetnosti 6. st. predstavljaju mozaici iz crkvi *San Vitale* (sl. 20), *S. Apollinare Nuovo* te arijanske i ortodoksne krstionice u Ravenni. Svakako treba spomenuti kako je to razdoblje na našim prostorima obilježeno izgradnjom bazilike *Eufrazijane* u Poreču koja je također bila ukrašena mozaicima raznovrsnih sakralnih motiva (sl. 21).¹²⁷

¹²⁶ Garčević, 2006, 109

¹²⁷ A. Terry, F. Gilmore Eaves, *Retrieving the Record: A Century of Archaeology at Poreč (1847-1947)*, Zagreb - Motovun, 2001, 17



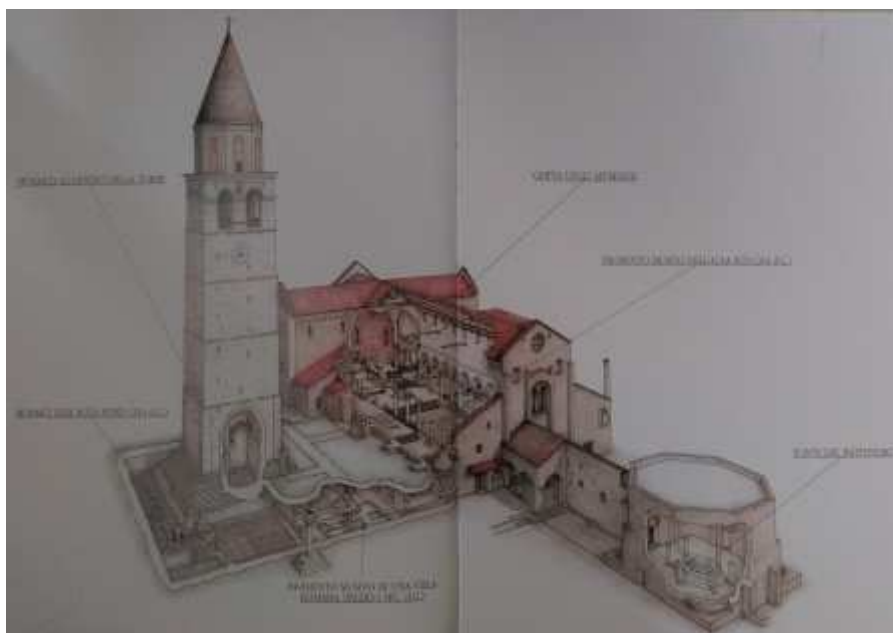
Sl. 20: Mozaik iz crkve *San Vitale* u Ravenni (M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 125)



Sl. 21: Mozaik iz bazilike *Eufrazijana* u Poreču (M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006, 131)

6. RANOKRŠĆANSKI PODNI MOZAICI BAZILIKE U AKVILEJI

Akvileja je, kroz 3. i 4. st., predstavljala ekonomski važan grad u kojem je paralelno s njegovim razvojem cvjetalo mozaičko ukrašavanje i brojne radionice koje su u svojim djelima kombinirale polikromne, geometrijske te figuralne elemente. Bazilika u Akvileji sa svojim prekrasnim podnim mozaicima danas predstavlja najbolji primjer takve tradicije ukrašavanja premda su podni mozaici u Akvileji i prije pojave kršćanstva predstavljali najrašireniju vrstu ukrasa na javnim i privatnim mjestima. Mozaici u Akvileji predstavljaju svojevrsno sjedinjenje geometrijskih dijelova i figuralnih motiva s cvjetnim ornamentima. Odlikuju se ujednačenom kompozicijom, sastavljenom od prikaza ljudi, životinja i faune. Elegantnih linija i profinjenog izbora boja, mozaici su rađeni od kockica prirodnih materijala u kombinaciji sa staklenim teserima.¹²⁸ Ukrašavanje bazilike imalo je, uz umjetničku, edukativnu i praktičnu narav. S brojnim, slikovno prikazanim biblijskim temama, vjera i kršćanstvo su na taj način približeni nepismenom puku vodeći istodobno i borbu protiv heretičkog arijanizma. Podni mozaici biskupa Teodora predstavljaju jedne od prvih figurativnih prikaza u kršćanskoj umjetnosti.¹²⁹ Danas se, kao i sama bazilika, dijele na dva dijela, na mozaike sjeverne i južne aule (sl. 22).



Sl. 22: Akvilejska bazilika s položajem mozaika sjeverne i južne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 21-21)

¹²⁸ Garčević, 2006, 110

¹²⁹ G. C. Menis, *I Mosaici Paleocristiani di Aquileia*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 170. Dalje u tekstu Menis, 1972.

6.1. Sjeverna aula

Pravokutnog oblika, u pogledu mozaika podijeljena je na 4 dijela (sl. 23).

U prvome dijelu dugačkom oko 8.68 m dominira geometrijski ukras bez ikakvog posebnog značenja. U srednjem dijelu se nalaze likovi ptica na granama za koje bi se moglo pretpostaviti da aludiraju na sve duše vjernika koje žive u raj, a opet s druge strane mogu predstavljati izraz mirnog života što je zapravo na neki način povezano s rajem. U ovome je dijelu pronađen jedan od tri natpisa sjeverne aule (*[Theod]ore felix, hic crevisti, hic felix*) zahvaljujući kojem se aula može pripisati razdoblju biskupa Teodora (308.-315.).

U drugome dijelu, dugačkom također oko 8.68 m, dominira relativno homogen ukras koji kombinira osmerokute, šesterokute te dvanaesterokute u obliku križa. Unutar osmerokuta nalaze se prikazi brojnih životinja, poput psa, koze, magarca, ovce, ovna, gazele i zeca.

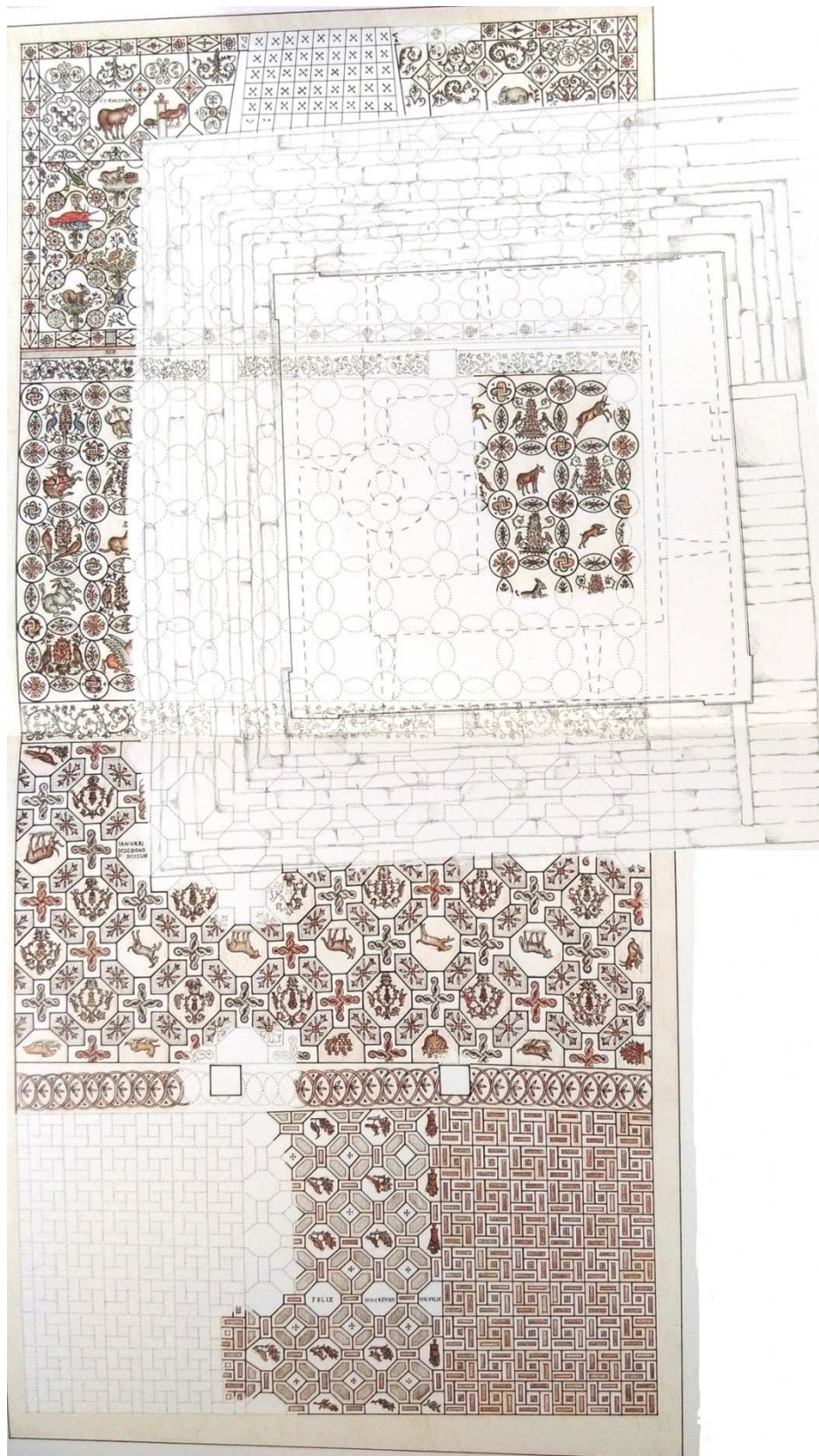
Treći dio, dužine od 8.52 m, krasi ornamentalni ukrasi s brojnim prikazima životinja poput magarca, ovce, koze te, nažalost dijelom uništenih, bika, ovna, jarca te krilatog konja. Ovome dijelu pripada i dio otkriven 1962. godine koji se nalazi na dnu 11 m visokog zvonika bazilike s prikazima magarca, ovce, zeca, ovna i jarca.¹³⁰

Posljednji, četvrti dio, dužine 8.35 m, podijeljen je u dvije zone. Prvu zonu, dugačku 4.64 m, krasi prikazi velike sultanke, papiga zatim koza, jarebica te jastoga. U drugoj se zoni, dugačkoj 3.71 m, nalaze prikazi zakrivljenih križeva i ovna te scene borbe između pijetla i kornjače i bijelog zeca koji pase travu.

U drugom, trećem i četvrtom dijelu dominiraju prikazi brojnih životinja koje su uglavnom u mirovanju, uz nekoliko iznimaka koje ih prikazuju u pokretu. Pojedinačno gledano, teško je u apsolutno svim životinjama pronaći naznake kršćanske simbolike zbog čega su im mnogi stručnjaci pokušali dati određeni *kripto-kršćanski* smisao.¹³¹ Međutim, gledamo li kompoziciju u cjelini, nesumnjivo su vidljiva simbolička značenja izražena u neobičnim kombinacijama prikaza, poput jastoga, krilatog konja ili bika. Mozaik sjeverne aule u cjelini predstavlja poljoprivredni i pastoralni svijet koji je u 3. st. bio simbolom sretnog i stabilnog života.

¹³⁰ Bovini, 1972, 36

¹³¹ *ibid.*, 71



Sl. 23: Rekonstrukcija podnog mozaika sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 27)

6.1.1. Magarac

Prikaz magarca bio je čest simbol u ranokršćanskoj umjetnosti u kojoj ga se povezivalo sa scenama Rođenja, bijega iz Egipta te Kristova ulaska u Jeruzalem (sl. 24, 25).¹³² Bovini nam prenosi Constantinijevo mišljenje u kojemu ga on poistovjećuje s već spomenutim scenama, dok ga Brusin, prema Boviniju, predstavlja kao simbol strpljenja i odricanja, odnosno žrtve.¹³³ Zanimljivo je istaknuti, kako smatra Bovini, kao potpunu suprotnost ovim tumačenjima Tavanovu interpretaciju magarca kao oličenjem đavla.¹³⁴



Sl. 24: Prikaz magarca na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993, 32)

Sl. 25: Prikaz magarca na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



¹³² A. Badurina, *Leksikon Ikonografije, Liturgike i Simbolike Zapadnog Kršćanstva*, Zagreb, 1979, 390. Dalje u tekstu Badurina, 1979.

¹³³ Bovini, 1972, 71

¹³⁴ *ibid.*, 89

6.1.2. Kozlič ispred košarice

Scena prikazuje kozlića koji sjedi ili leži ispred široke i niske košarice u kojoj se nalazi 12 ovalnih predmeta sivkasto-bijele boje (sl. 26). Upravo su ti predmeti neobičnog oblika i boje izazvali brojne diskusije među stručnjacima o čemu najviše piše Bovini koji smatra da ih je Gnirs protumačio kao jaja, mišljenje koje je slijedio i Cecchelli premda je isprva smatrao kako prikazuju kruh kao simbol euharistije.¹³⁵ Zovatto, Menis te Brusin su također u tih 12 oblika vidjeli prikaze jaja kao ideju ponovnog rođenja.¹³⁶ Bovini kao zanimljivu interpretaciju ističe Constantinijevu hipotezu prema kojoj kozlič koji sjedi pred košaricom kruha zapravo predstavlja jarca, u kojem se nalazi lik Krista, koji se spominje u Starom Zavjetu te koji ispašta, odnosno nosi grijeh svog naroda.¹³⁷ Također zanimljivo tumačenje, kako nas izvještava Bovini, daje talijanski arheolog E. Marcon (1902.-1958.) prema kojemu ovalni predmeti u košari predstavljaju kamenje, odnosno 12 kamenja označava 12 izraelskih plemena koje je, prema Bibliji, Jošua skupio po Gospodinovu nalogu u Jordanu.¹³⁸ Unatoč zanimljivom tumačenju, njegovo mišljenje nije se prihvatilo. U interpretaciji se svakako treba obratiti pažnja na neobično stablo na kojem se nalazi kozlič koje oblikom malo podsjeća na latinski križ. Ako se uzme u obzir činjenica kako se raspela tada nisu prikazivala, a nitko se nije ni usudio prikazati čovjeka na križu, moguće je pretpostaviti kako kozlič utjelovljuje lik *Jaganjca Božjeg koji oduzima sve grijeh svijeta*, a 12 komadića kruha u košarici predstavljaju 12 apostola Posljednje večere.¹³⁹



Sl. 26: Prikaz kozlića i košarice na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993, 36)

¹³⁵ Bovini, 1972, 72

¹³⁶ *ibid.*, 72

¹³⁷ *ibid.*, 72

¹³⁸ *ibid.*, 74

¹³⁹ Marini, 2003, 44

6.1.3. Jarac s *pedumom* i rogom

Prikaz jarca, odnosno koze, u ranokršćanskoj se umjetnosti smatrao simbolom prokletnika na Posljednjem sudu što se moglo potkrijepiti odlomkom iz Matejeva evanđelja (Mt 25, 31 – 46) koji govori kako će Krist o svom ponovnom dolasku razlučiti vjernike od nevjernika kao što pastir luči ovce od jaraca (sl. 27, 28, 29).¹⁴⁰ Bovini nam pak prenosi nešto drugačija razmišljanja. Tako on piše da je, s obzirom na *pedum*, svinuti pastirski štap, Cecchelli poistovjetio jarca s pastirom kršćanskog stada, odnosno vjernika.¹⁴¹ U njegovoj interpretaciji rog je predstavljao svojevršno sredstvo osvježanja, poput šalice za piće, no njegovo tumačenje nije dobilo podršku osim od Brusina, koji mu se, prema Boviniju, priklonio samo u početku.¹⁴² On je također poistovjetio jarca sa simbolom dobrog pastira, dok je rog i *pedum* pripisao priborima za prizivanje i održavanje stada.¹⁴³ Nadalje Bovini kaže da prema Marconu, rog predstavlja ulje, a jarac simbol žrtve ili čak svećenika pomazanog od Boga dok se Zovatto u svojoj interpretaciji fokusirao samo na rog kojeg je smatrao simbolom obilja.¹⁴⁴



Sl. 28: Prikaz jarca na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Sl. 27: Prikaz jarca s *pedumom* i rogom na mozaiku sjeverne aule (<http://luigipellini.blogspot.hr/2014/11/aquileia-lavie-dei-culti.html>, 17.5.2016.)



¹⁴⁰ Badurina, 1979, 294

¹⁴¹ Bovini, 1972, 75

¹⁴² *ibid.*, 76

¹⁴³ *ibid.*, 76

¹⁴⁴ *ibid.*, 76



Sl. 29: Prikaz jarca na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

6.1.4. Krilati konj

Motiv konja je, u drevnoj mitologiji, predstavljao simbol Sunca, dok su njegovi kasniji prikazi označavali simbol požude.¹⁴⁵ Krila su pak, u ranokršćanskoj umjetnosti, smatrana simbolom božanskog poslanja.¹⁴⁶ Polazeći od ustaljene interpretacije prikaza konja i krila, Bovini nam iznosi dva zanimljiva tumačenja. Prema njemu je Cecchelli, klasificirajući ovu životinju kao mitsku, prikaz krilatog konja svrstao u potpuno nepoznate prikaze u ranokršćanskoj umjetnosti, smatrajući kako je on najvjerojatnije posuđen iz svjetovne umjetnosti dok je Brusin, s druge strane, postavio analogiju s Pegazom koji se penje na nebo kao simbolom *ljudske težnje prema gore, prema nebu, odnosno prema krajnjem cilju vjere* (sl. 30).¹⁴⁷

Sl. 30: Djelomično sačuvani prikaz krilatog konja na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



¹⁴⁵ Badurina, 1979, 335

¹⁴⁶ *ibid.*, 341

¹⁴⁷ Bovini, 1972, 76-77

6.1.5. Zec

Prikaz zeca se u ranokršćanskoj umjetnosti smatrao simbolom čovjeka koji svoje spasenje očekuje od Krista i njegove muke.¹⁴⁸ No, u nepovoljnom smislu, zec je predstavljao simbol plodnosti i požude koji je u bijeloj boji s prikazom Djevice Marije označavao njezinu pobjedu nad požudom (sl. 31, 32, 33).¹⁴⁹ Bovini nam stoga iznosi nekoliko drugačije postavljene interpretacije koje ćemo ovdje izložiti. Početkom 20. st., Gnirs je smatrao kako zec utjelovljuje simbol mira nakon mukotrpe borbe između kršćana i pogana.¹⁵⁰ Cecchelli je smatrao kako je prikaz zeca poznat u ranokršćanskoj umjetnosti te da, osim funkcije ornamentalnog motiva, predstavlja simbol brzog tijeka života.¹⁵¹ Prema austrijskom filologu i teologu J. B. Baueru (1927.-2008.) zec predstavlja simbol blaženog i mirnog života.¹⁵² Sličnu simboliku zeca predstavio je Brusin koji je dodatno naglasio plahost zeca kao slabe i stidljive životinje, usporedivši ga s karakteristikama kršćana koji nastoje živjeti u ljubavi, pravdi i miru.¹⁵³ U prilog takvome tumačenju govori i Tavanova interpretacija u kojoj on smatra kako prikaz zeca aludira na rajski vrt.¹⁵⁴



Sl. 32: Prikaz zeca na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 31: Prikaz zeca na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 113)

¹⁴⁸ Badurina, 1979, 590

¹⁴⁹ *ibid.*, 590

¹⁵⁰ Bovini, 1972, 78

¹⁵¹ *ibid.*, 78

¹⁵² *ibid.*, 78

¹⁵³ *ibid.*, 79

¹⁵⁴ *ibid.*, 89



Sl. 33: Prikaz zeca na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

6.1.6. Ovca

Prikaz ovce u ranokršćanskoj se umjetnosti često povezivao s prikazom Dobrog pastira te je ona u tom kontekstu simbolizirala navještaj anđela pastirima i poklonstvo pastira (sl. 34).¹⁵⁵ Bovini nam iznosi isključivo Brusinovo tumačenje koji je, osvrćući se na dijelove u Evanđeljima, smatrao da ovca simbolizira vjernika.¹⁵⁶



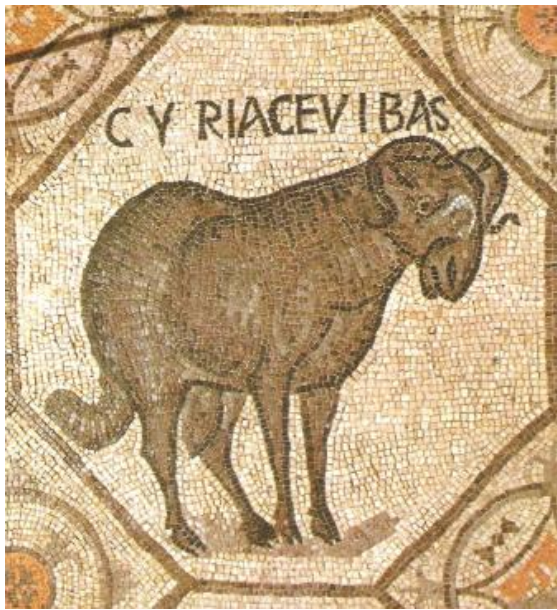
Sl. 34: Prikaz ovce na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

¹⁵⁵ Badurina, 1979, 444

¹⁵⁶ Bovini, 1972, 79

6.1.7. Ovan

Kako je ovan često bio predvodnik stada, u ranokršćanskoj se umjetnosti smatrao simbolom Krista koji, kao što se ovan sukobljava s vukom i pobjeđuje ga, vodi borbu protiv Sotone i ostaje pobjednikom.¹⁵⁷ Ovan je za kršćane također predstavljao simbol vječnog blaženstva što je, u slučaju akvilejskog mozaika, dodatno pojačano popratnim natpisom *Cyriace, vibas* što upućuje na pripadnika akvilejske kršćanske zajednice čije se ime nalazi u kontekstu mozaika (sl. 35, 36).¹⁵⁸ Menis smatra kako se možda radilo o čovjeku koji je bio vlasnik kuće dane na raspolaganje crkvi.¹⁵⁹



Sl. 35: Prikaz ovna s natpisom *Cyriace vibas* na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993, 36)

Sl. 36: Prikaz ovna na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



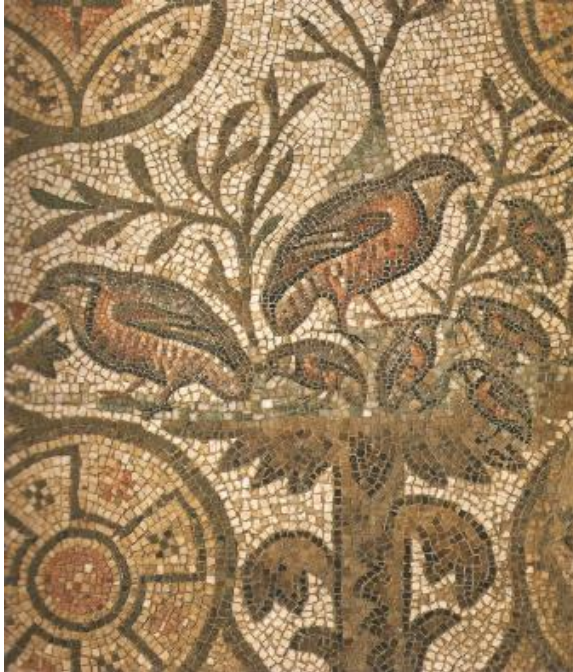
¹⁵⁷ Badurina, 1979, 444

¹⁵⁸ Menis, 1972, 176

¹⁵⁹ *ibid.*, 176

6.1.8. Jarebice

S obzirom da je na mozaiku prikazano leglo jarebica, Menis nam iznosi hipotezu u kojoj se leglo jarebica poistovjećuje s Crkvom koja majčinski čuva i drži na okupu svoju djecu, odnosno vjernike te se brine o njima, kao ptica za svoje mlade (sl. 37).¹⁶⁰



Sl. 37: Prikaz jarebica na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 121)

6.1.9. Bik sa srpom

U ranokršćanskoj umjetnosti prikaz bika predstavljao je surovu snagu.¹⁶¹ Prikaz vola je pak simbolizirao strpljivost i snagu te ga se katkad uspoređivalo s Kristom, istinskim žrtvenim prinosom.¹⁶² Scena na akvilejskom mozaiku prikazuje bika u povrijeđenom stanju, sa srpom oko tijela (sl. 38). Srp je identificiran kao *falcula vineatica o potatoria*, odnosno kao srp za hranu i vino. Bovini nam iznosi nekoliko različitih interpretacija prikaza bika i srpa. Tako on kaže da prema njemačkom teologu C. Andresenu (1909.-1985.), prikazani srp, odnosno nož može se poistovjetiti s onim koji koristi *victimarius*, pomoćnik u žrtvovanju, pomoću kojeg priprema životinju za žrtvu.¹⁶³ Nadalje iznosi da je Marcon u prikazu bika vidio simbol životinje prikladne za žrtvu paljenicu, koje se spominju u Starom zavjetu.¹⁶⁴ Također se osvrće i na Brusina koji je postavio hipotezu u kojoj je srp poistovjetio sa

¹⁶⁰ Menis, 1972, 177

¹⁶¹ Badurina, 1979, 158

¹⁶² *ibid.*, 586

¹⁶³ Bovini, 1972, 79

¹⁶⁴ *ibid.*, 82

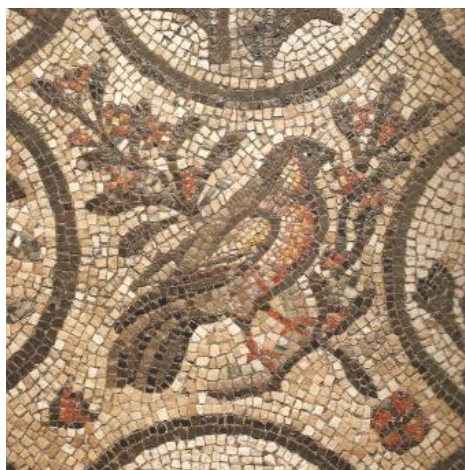
simbolom Križa, te na norveškog arheologa i povjesničara umjetnosti P. H. L'Orangeua (1903.-1983.) koji je srp povezo sa sjekiricom, odnosno sa sredstvom za branje grožđa.¹⁶⁵

Sl. 38: Djelomično sačuvan prikaz bika sa srpom na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

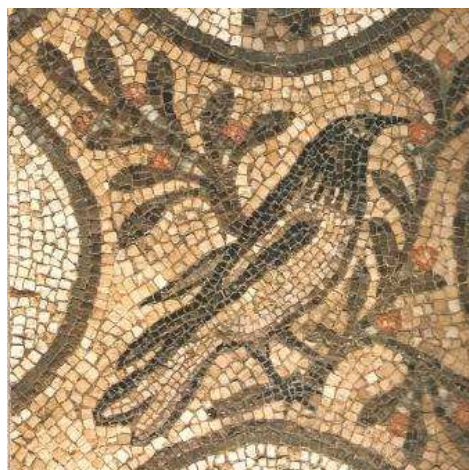


6.1.10. Ptice

Simbolika ptica ne varira mnogo te se one uglavnom poistovjećuju s vjernicima, kršćanima ili rajskim vrtom. Na samome početku ranokršćanske umjetnosti, ptice su predstavljale simbole *krilatih bića*, odnosno duša što svoje podrijetlo ima u umjetnosti drevnog Egipta.¹⁶⁶ Tako je, kako nam prenosi Bovini, Cecchelli njihove brojne prikazane vrste poistovjetio s različitim dijelovima rajskog vrta, Marcon ih je promatrao kao simbole sretnih i slobodnih duša kršćana kao duša pravednika, dok je Mirabella Roberti u prikazima ptica vidio *vjernike koji žive od cvijeta i ploda Božje riječi* (sl. 39-44).¹⁶⁷



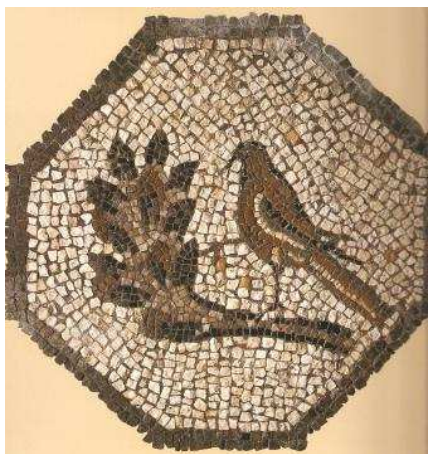
Sl. 39 i 40: Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 134, 138)



¹⁶⁵ Bovini, 1972, 82

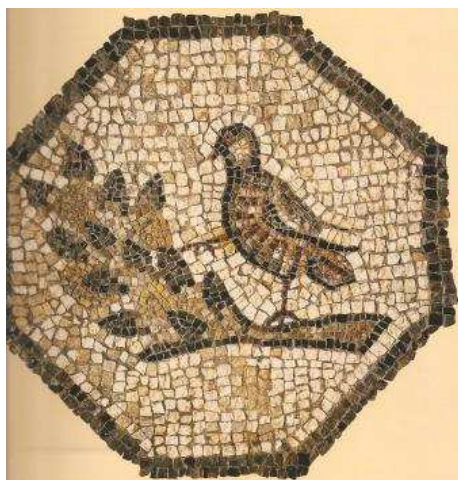
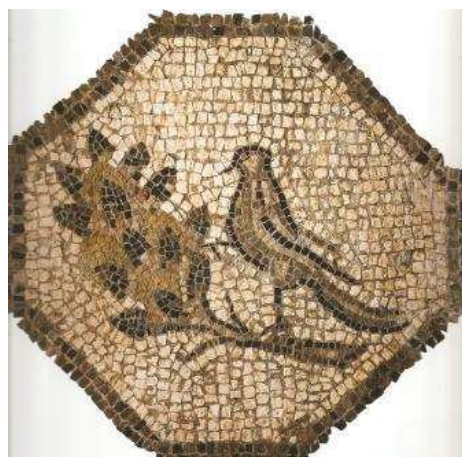
¹⁶⁶ Badurina, 1979, 495

¹⁶⁷ Bovini, 1972, 82



Sl. 41: Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 128)

Sl. 42: Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 129)



Sl. 43: Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 132)

Sl. 44: Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 133)



6.1.11. Prikazi košarica s gljivama i puževima

Dva jedinstvena motiva koja se nalaze u drugome dijelu sjeverne aule (sl. 45, 46). Radi se o dva dekorativna ukrasa za koja se smatra da nemaju nikakvo posebno značenje te da vjerojatno, kako piše Bovini, prikazuju jednostavne obroke akvilejske kršćanske zajednice.¹⁶⁸ Zanimljivo je za istaknuti da puž, za kojeg se vjerovalo da se rađa iz blata i blatom hrani, u ranokršćanskoj umjetnosti predstavlja simbol grešnika i lijenosti jer se navodno nikad ne trudi potražiti hranu, već jede sve čega se dohvati.¹⁶⁹



Sl. 45: Prikaz košarice s gljivama na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 46: Prikaz košarice s puževima na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

¹⁶⁸ Bovini, 1972, 91

¹⁶⁹ Badurina, 1979, 496

6.1.12. Borba između pijetla i kornjače

Scena se nalazi u četvrtom dijelu sjeverne aule, unutar jednog od osmerokuta te se sastoji od dva dijela. Na lijevoj je strani prikazana kornjača tamno-sive boje, dok se na desnoj strani nalazi pijetao, živopisnog perja, prikazan u svojoj brzini i hrabrosti (sl. 47). Identična tema se nalazi i u južnoj auli. Njihova borba nije realna te sadrži simboličko značenje koje je bilo predmetom mnogih rasprava među stručnjacima.

Bovini nam prenosi različita tumačenja ovog prikaza koja ćemo ovdje iznijeti. Tako je Egger, jedan od prvih stručnjaka koji je dao objašnjenje scene, citirajući pritom antičke autore, pijetla interpretirao kao simbol svijetla, a kornjaču kao simbol tame.¹⁷⁰ U prilog njegovoj interpretaciji svakako je govorila činjenica da na grčkom jeziku kornjača (grč. *ταρταροῦκος*) etimološki označava stanovnika Tartara, mjesta gdje vlada tama (grč. *τάρταρος*).¹⁷¹ Egger je u svojim interpretacijama pogotovo bio pod utjecajem kršćanskog sveca, teologa, filozofa i jezikoslovca sv. Jeronima (347.-420.) koji je u liku kornjače vidio aluziju na grijeh heretika, u njoj samoj pobornike arijanstva, a u čitavoj sceni borbu između katolika i pobornika arijanstva.¹⁷² Eggerovu tezu prihvatili su, kako piše Bovini, Brusin te Zovatto.

Nadalje Bovini govori da je dosta slično tumačenje scene dao Marcon, 1958. godine, koji je sukob pijetla i kornjače protumačio kao borbu pravoslavlja i *krive vjere* koju, za razliku od Eggera, on interpretira kao gnosticizam, a ne arijanstvo.¹⁷³

Potpuno drugačiju interpretaciju, kako smatra Bovini, dao je 1954. godine njemački arheolog. J. Fink (1912.-1984.). On u svome tumačenju ne vidi simboličko značenje, već realnu scenu koju zbog te dvije životinje povezuje s grčko-rimskim kultom Hermes-Merkur čiji su simboli bili pijetao i kornjača.¹⁷⁴ Njegova je pretpostavka međutim u potpunosti odbačena kao apsurdna jer su mozaici, kao i čitava sjeverna aula, bili namijenjeni za kršćansko bogoslužje.

Dosta, kako Bovini kaže, hrabru hipotezu postavio je Kähler koji je, nakon proučavanja brojnih klasičnih prikaza na kojima pobjednici uvijek koračaju s lijeva na desno, interpretirao kornjaču kao pobjednika koji nikad ne podleže unatoč tome što je nenaoružan i

¹⁷⁰ Bovini, 1972, 94

¹⁷¹ *ibid.*, 94

¹⁷² *ibid.*, 95

¹⁷³ *ibid.*, 95

¹⁷⁴ *ibid.*, 95

bez glasa, aludirajući time na Krista, koji prelazi svako nasilje i svaki progon utjelovljen u liku pijetla.¹⁷⁵

Bovini nam također iznosi i sljedeća tumačenja u kojima je Constantini, 1919. godine, interpretirao scenu kao borbu između svijetla i tame, odnosno kao pobjedu kršćanstva nad poganima, Cecchelli, 1933. godine, vidio aluziju na kontrast između duša vjernika i svih paklenih sila, te Mirabella Roberti, 1953., godine, protumačio scenu kao borbu kršćanina pokrivena svjetlom protiv zla.¹⁷⁶

Bagatti je, kako prenosi Bovini, 1958. godine, kornjaču prvotno interpretirao kao simbol lijenosti da bi ju zatim, na temelju spisa teologa Teodora Mopsuestijskog (350.-428.) i Ćirila Aleksandrijskog (376.-444.), povezao s krivovjermem, a čitavu scenu interpretirao kao borbu dobra i zla.¹⁷⁷

Slične su interpretacije, smatra Bovini, dali Menis, 1965. godine, koji je scenu protumačio kao pobjedu svjetlosti nad tamom, odnosno kršćanstva nad zlom, te Tavano, 1968. godine, koji je, osim borbe svjetlosti i tame, scenu interpretirao kao prijelaz iz sjene u istinu, iz sna u javu te iz smrti u život.¹⁷⁸

Zanimljivo je za primijetiti, kako prenosi Bovini, da većinom sva stajališta u svome temelju govore o borbi svjetlosti i tame, no danas su mišljenja Eggera, Brusina i Zovatta upitna. Još u rimskome dobu pijetao je bio simbol svijetla, a kornjača tame te je lako moguće da su kršćani jednostavno posudili tu simboliku i prilagodili je svojoj volji dok je manje vjerojatno da scena aludira na borbu protiv arijanstva.¹⁷⁹ U prilog tome govori činjenica da, ukoliko bi to stvarno bilo točno, datacija mozaika bi se trebala smjetiti u razdoblje nakon 325. godine, odnosno nakon koncila u Niceji, ili čak nakon 340./342. godine, u razdoblje u kojem jača borba između katolika i pobornika arijanstva u Akvileji.¹⁸⁰ S obzirom da se mozaici smještaju u razdoblje biskupa Teodora, 314. godine, tezu o arijanstvu ne treba olako prihvatiti.

U njihovoj se pozadini može vidjeti mala amfora, smatrana simbolom vječne nagrade koja će pripasti pobjedniku.¹⁸¹ Ona se lako može poistovjetiti s pojmom *rajskog života*, nagrade koju treba zaslužiti, a koja pripada svim sljedbenicima Isusa Krista.¹⁸²

¹⁷⁵ Bovini, 1972, 96

¹⁷⁶ ibid., 96

¹⁷⁷ ibid., 97

¹⁷⁸ ibid., 97

¹⁷⁹ ibid., 98

¹⁸⁰ ibid., 98

¹⁸¹ Marini, 2003, 8

¹⁸² ibid., 8



Sl. 47: Prikaz borbe između pijetla i kornjače na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 36)

6.1.13. Jastog

U Bibliji (Lev. 11, 10) je jastog, kao i svi rakovi, opisan kao nečista životinja koje se treba kloniti, no na ovom je mozaiku on prikazan kao hibrid, s ribljim repom koji je simbol Isusa Krista te aludira na čistoću (sl. 48).¹⁸³ Može se zaključiti kako je u ovoj figuri zapravo prikazano miješanje ljudske prirode, koja je zla i nečista, s Božjom, u liku Krista. U teologiji se takvo učenje naziva *hipostatska unija*, odnosno istovremeno postojanje neodijeljene i nepomiješane ljudske i božanske naravi u Kristu. Na mozaiku se također nalazi i prikaz neobičnog stabla u obliku latinskog križa koje kao da pridržava jastoga što aludira na križ i Krista koji je umro na njemu.¹⁸⁴ Iznad jastoga nalazi se prikaz još jedne morske životinje koja spada u vrstu *torpediniformes*. Ta životinja, što je bilo poznato i u 4. st., dodirom prenosi električnu struju. Na mozaiku je ona prikazana kako dodiruje ticala jastoga, dok svojim oblikom predstavlja Duha Svetoga koji dodirom daje život mrtvom Kristu.¹⁸⁵ Na taj su način na ovome mozaiku zastupljeni Kristova smrt i uskrsnuće.



Sl. 48: Prikaz jastoga na mozaiku
sjeverne aule (L. Marcuzzi, *Aqvileia*,
Akvileja, 1993, 35)

¹⁸³ Marini, 2003, 39

¹⁸⁴ *ibid.*, 39

¹⁸⁵ *ibid.*, 39

6.1.14. Životinje u kontekstu mozaika u cjelini

Teško je pronaći adekvatno simboličko značenje za brojne druge životinje, poput papige ili fazana s cvijećem te se iz tog se razloga javila težnja da se ukras razmotri u cjelini. Bovini nam stoga prenosi razmišljanja i tumačenja sljedećih znanstvenika (sl. 49, 50). L'Orange je u dominaciji životinjskih motiva vidio mogućnost izražavanja jedne neutralne teme koja niti u jednom segmentu nebi bila u kontrastu s mjestom namijenjenim za kršćansko bogoslužje.¹⁸⁶ Također je moguće povući paralelu s prikazima idiličnog pastirskog svijeta na ranokršćanskim sarkofazima iz razdoblja nakon 3. st. na kojima je prikazan rad u polju s ovcama, kozama i govedom oko pastira. To su bile glavne životinje u seoskom životu stada, vinograda, maslinika, obradive zemlje i šuma, odnosno u idealiziranom, pastirskom životu. U vremenu ratova i katastrofa 3. st., takav je život predstavljao formulu za siguran, sretan i miran život, nebeski život. L'Orange u svojim interpretacijama izdvaja tri glavna atributa tog seoskog života, *pedum*, savinuti pastirski štap, zatim *falx*, sjekiricu, odnosno sredstvo za branje grožđa, te rog koji može predstavljati pastoralni rog ili *kornukopij*, odnosno rog obilja.¹⁸⁷ Sukladno tome, L'Orange, Zovatto i Menis promatrali su mozaik sjeverne aule kao cjelinu koja se odnosi na jednostavan, siguran te gotovo idiličan, miran život koji se odvija na poljima što se tada smatralo svojevrsnim nebeskim životom.¹⁸⁸ Andresen definira dekoraciju sjeverne aule kao aluziju na prirodni mir (*pax naturalis*), odnosno na prirodnu slobodu svakog čovjeka.¹⁸⁹ Prema talijanskom arheologu i franjevcu B. Bagattiju (1905.-1990.), dekoracija, koja se sastoji od životinja među kojima prevladavaju četveronošci u mirnim položajima te ptice smještene uz stabla i grane, predstavlja u cjelini rajski vrt.¹⁹⁰ Zanimljiva je njegova poveznica s jednim od tri pronađena natpisa na mozaicima bazilike, *Cyriace, vibas* koji se nalazi s prikazom ovna, na temelju kojeg Bagatti smatra kako je zapravo u figuri ovna prikazan pokojni Cyriacus, upućujući time na mogućnost prikazivanja drugih mrtvaca u ostalim prikazima životinja.¹⁹¹ Bagatti također u figuri ovna s natpisom aludira na mogući prikaz pokojnog dobročinitelja.¹⁹² Nadalje on smatra kako prikazi životinja koje nose određene alate zapravo žele omogućiti vjernicima lakše razumijevanje, poput *peduma* i roga koji označavaju pastira ili srpa koji označava poljoprivrednika.¹⁹³ Ukoliko se prihvati njegova teza i interpretacija određenih prikaza životinja, postavlja se pitanje što je s ostalim životinjama

¹⁸⁶ Bovini, 1972, 84

¹⁸⁷ *ibid.*, 84

¹⁸⁸ *ibid.*, 89

¹⁸⁹ *ibid.*, 85

¹⁹⁰ *ibid.*, 85

¹⁹¹ *ibid.*, 85

¹⁹² *ibid.*, 86

¹⁹³ *ibid.*, 86

koje nemaju atribute te, ako se one ne poistovjećuju s pokojnicima i dobročiniteljima akvilejske kršćanske zajednice, kako ih odrediti i protumačiti. Imajući to na umu javlja se mogućnost kako svaka životinjska figura ne nosi određeno simboličko značenje jer to možda u konačnici nije bio cilj. Prema Cecchelliju, kako nam prenosi Bovini, životinjski likovi, promatrajući ih zasebno, imaju isključivo dekorativnu ulogu jer svaka simbolička interpretacija je plod naše mašte; realističnije i primjerenije jest vjerovati dekorativnim ukrasima odabranog umjetnika. To je značenje koje se ne promatra dio po dio, nego kao čitav kompleks.¹⁹⁴



Sl. 49: Prikaz fazana s cvijećem na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, *Aquileia*, Akvileja, 1993, 32)

Sl. 50: Prikaz papige na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 122)



¹⁹⁴ Bovini, 1972, 87

6.2. Južna aula

Južna aula, pravokutnog oblika, uklopljena je u današnju baziliku (sl. 52). U pogledu mozaika podijeljena je na četiri dijela od zapada prema istoku. Prva tri dijela podijeljena su na tri sektora koji su se protezali od sjevera prema jugu stvarajući na taj način ukupno devet sektora. Posljednji, četvrti, dio nije podijeljen na sektore jer se sastoji od prikaza jedne, jedinstvene scene (sl. 51). Sektori u prva tri dijela međusobno su odvojeni tematski ukrašenim pregradama. Mozaik u cjelini nije ravan i jednoličan, već se *talasa* poput mora prikazanog na Joninom prikazu u četvrtom dijelu. Zahvaljujući natpisu biskupa Teodora koji se nalazi u sredini četvrtog dijela, mozaik južne aule sa sigurnošću se može datirati u drugo desetljeće 4. st., u 314. godinu.¹⁹⁵ Za razliku od sjeverne aule, interpretacija mozaika južne aule u cjelini ne predstavlja veliki problem jer se ovdje ne suočava s *kripto-kršćanskim* jezikom već s jasnom kršćanskom porukom Konstantinova doba, tim više što se na mozaiku pojavljuju i ljudski likovi što nije bio slučaj sa sjevernom aulom.



Sl. 51: Rekonstrukcija podnog mozaika južne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 26)

¹⁹⁵ Marini, 2003, 9

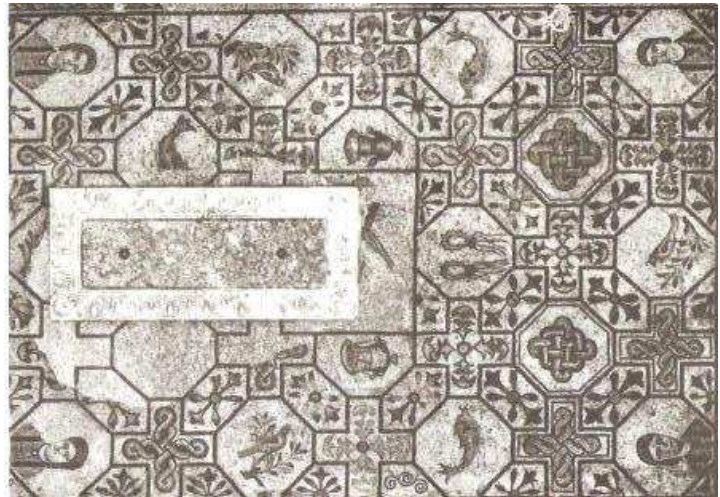


Sl. 52: Unutrašnjost današnje bazilike s
podnim mozaikom južne aule (L.
Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993, 15)

6.2.1. Prvi dio

Unutrašnjost prvog sektora ukrašena je geometrijskim motivima kakvi se nalaze i u drugom dijelu sjeverne aule. Ukrašen je sastoji od dvanaesterokuta u obliku križa, naizmjenice ispunjenih pletenicama s akantusom, zatim izduženih šesterokuta ukrašenih stiliziranim cvijećem te osmerokuta u kojima se nalaze ženska poprsja, zatim dupini, lignje, ptice na granama te pletene košare za ribolov u obliku kratera (*nassae*) (sl. 53).¹⁹⁶ Četiri prikazana ženska portreta izazvali su određene debate, no unatoč nekim mišljenjima da predstavljaju četiri akvilejske mučenice, portreti su kasnije tumačeni kao prikazi četiri donatorice kršćanske zajednice u Akvileji.¹⁹⁷ Svakako je zanimljiv središnji dio sektora gdje se nalazi pravokutni panel čiji je ukras danas skoro u potpunosti oštećen zbog postavljanja grobnice akvilejskog patrijarha Bertolda VII. Andechs-Meranskog (1182.-1251.).¹⁹⁸ Danas se na vidljivom dijelu ispod panela nalazi dio prikaza barke i vesla što upućuje na zaključak kako je ukras vjerojatno predstavljao scenu ribolova.¹⁹⁹ Takav se prikaz smatrao veoma čestim u kasnoantičkoj umjetnosti zbog svog ukrasnog i simboličkog značenja. S obzirom kako je scena pripadala mjestu za bogoslužje, u njoj treba prepoznati njenu simboličku funkciju. Smatra se kako ona može aludirati na Spasenje koje su ljudi dobili krštenjem i misionarskom djelatnošću.²⁰⁰ U prilog toj tvrdnji svakako se može uzeti citat sv. Klementa Aleksandrijskog (150.-215.) koji kaže kako *ribar podsjeća na apostola*.²⁰¹

Sl. 53: Prvi sektor, prvi dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 114)



¹⁹⁶ Bovini, 1972, 113

¹⁹⁷ *ibid.*, 158

¹⁹⁸ *ibid.*, 115

¹⁹⁹ *ibid.*, 115

²⁰⁰ *ibid.*, 142

²⁰¹ *ibid.*, 142

Glavni dekorativni motiv drugog sektora je *zakrivljeni križ* u kombinaciji s krugovima i kvadratima (sl. 54). Kompozicija je, kao i u prijašnjem sektoru, prekinuta četverokutom na kojem se nalazi prikaz borbe pijetla i kornjače. Scena je veoma slična onoj iz četvrtog dijela sjeverne aule na kojoj se pijetao također nalazi na desnoj, a kornjača na lijevoj strani.



Sl. 54: Drugi sektor, prvi dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 116)

Površina trećeg sektora ukrašena je geometrijskim motivima u čijoj se kompoziciji kombiniraju osmerokuti te mali kvadrati (sl. 55). Unutar osmerokuta prikazani su brojni drugi motivi poput gordijskih čvorova, križeva te cvijeća sa šest latica. Samo je jedan osmerokut ispunjen prikazom glave čovjeka koji plazi jezik.²⁰² Postoji nekoliko interpretacija ovog prikaza o kojima nas izvještava Bovini. Tako, prema talijanskom arheologu O. Fasiolu (1885.-1948.) glava čovjeka predstavlja paklenog duha dok su Cecchelli i Bovini prikaz pripisali hiru umjetnika koji je htio na mozaik južne aule ukomponirati figuru apotropeja u svrhu odbijanja zlih sila.²⁰³ Prema Brusinu, Zovattu i Menisu, koji su južnu aulu smatrali prostorom za bogoslužje, zadatak ovog prikaza bio je da podsjeti vjernike na obred *egzorcizma* koji je prethodio krštenju te na zlog duha od kojeg se čovjek oslobađa nakon krštenja.²⁰⁴



Sl. 55: Treći sektor, prvi dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 118)

²⁰² Bovini, 1972, 119

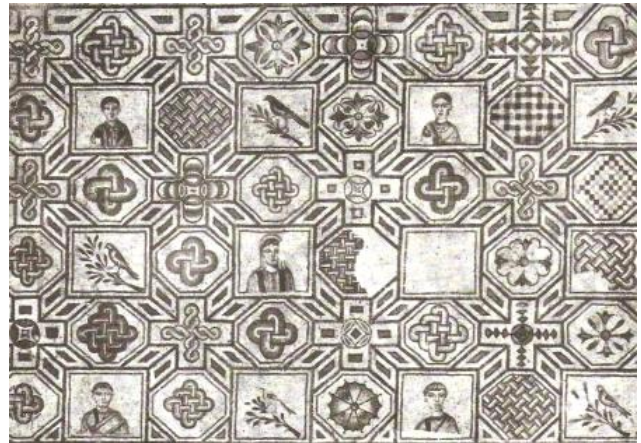
²⁰³ *ibid.*, 148

²⁰⁴ *ibid.*, 148

6.2.2. Drugi dio

Četvrti je sektor ukrašen kombinacijom osmerokuta, kvadrata, dvanaesterokuta u obliku križa te dvostrukim paralelogramima (sl. 56). Geometrijski ukrasi ispunjeni su brojnim različitim motivima. Tako se unutar kvadrata nalaze četiri muška i jedan ženski portret te ptice na grančicama s cvijećem, zatim se unutar osmerokuta nalaze motivi poput gordijskih čvorova, šahovskih polja te stiliziranog cvijeća, dok se unutar dvanaesterokuta nalaze pletenice te nizovi krugova i trokuta postavljenih jedan na drugi. Stručnjacima najzanimljiviji dio dekoracije ovog sektora bio je svakako skup od pet portreta za koje se u početku smatralo da predstavljaju mučenike iz obitelji Kancij ili majku s četiri sina, no naposljetku je zaključeno da se najvjerojatnije radi o prikazu anonimnih donatora akvilejske kršćanske zajednice.²⁰⁵

Sl. 56: Četvrti sektor, drugi dio (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 120)



Peti sektor je prekriven bijelom površinom s *clipeima* (lat. *clipeus*, vrsta štita) koji su na svojim rubovima ukrašeni pletenicama, lancima i *valovima* (sl. 57).²⁰⁶ Ispunjeni portretima i ribama, svaki je okružen krugovima s izbočenim lukovima unutar kojih se nalaze prikazi raznih vrsta ptica, poput fazana, jarebice, kosa, zebe i papige, na grančicama s cvijećem ili lišćem.²⁰⁷ Najviše se pažnje u interpretacijama posvetilo portretima za koje se smatra da možda predstavljaju personifikacije godišnjih doba.²⁰⁸

Sl. 57: Peti sektor, drugi dio (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 123)



²⁰⁵ Bovini, 1972, 159-162

²⁰⁶ *ibid.*, 122

²⁰⁷ *ibid.*, 122

²⁰⁸ *ibid.*, 125

Šesti sektor s dekorativnog aspekta je jedan od najbolje sačuvanih dijelova mozaika sjeverne i južne aule.²⁰⁹ Sastoji se od tri velika središnja osmerokuta okružena sa šest manjih kvadrata, dok rubove krasi polu-osmerokuti (sl. 58). Središnji osmerokut prikazuje ovčicu te Dobrog pastira s ovnom na leđima kojeg pridržava lijevom rukom dok u desnoj drži flautu, odnosno *syrix*.²¹⁰ U preostala dva osmerokuta nalaze se prikazi gazele i košute. U kvadratim koji okružuju osmerokute nalaze se prikazi ptica na grančicama koje ukrašavaju i rub sektora uz brojne druge životinje poput papige, ovce, koze, zatim dupina, jegulja, cipla te dvije rode od kojih jedna drži zmiju u kljunu, a druga pokušava izvući žabu iz močvare.²¹¹



Sl. 58: Šest sektor, drugi dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 127)

²⁰⁹ Bovini, 1972, 126

²¹⁰ *ibid.*, 126

²¹¹ *ibid.*, 128

6.2.3. Treći dio

Površina sedmog sektora ukrašena je kombinacijom krugova i elipsa kako bi se među njima stvorili zakrivljeni osmerokuti (sl. 59). Krugovi su ispunjeni motivima gordijskih čvorova, a elipse stiliziranim cvijećem. Osmerokuti, za razliku od njih, sadrže prekrasne prikaze životinja, točnije četveronožaca, podijeljenih u 4 zone od istoka prema zapadu.²¹² Najistočnije se nalazi prikaz ovce i janjeta, slijedi ga prikaz zeca i jarca u sjedećem položaju, zatim ovna i jelena te, najzapadnije, prikaz jarca u stojećem položaju i magarca.²¹³



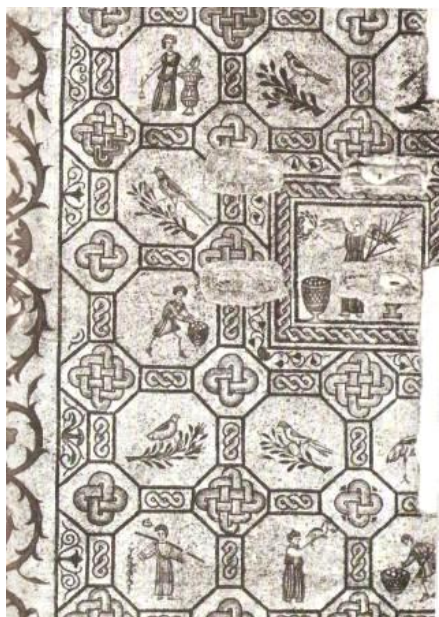
Sl. 59: Sedmi sektor, treći dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 129)

Kompozicija osmog sektora sastoji se od kombinacije velikih i malih osmerokuta te manjih pravokutnika (sl. 60). Osmerokuti su ispunjeni prikazima ptica na grančicama, figurama mladića i djevojaka u raznim pozama s brojnim atributima te gordijskim čvorovima dok su pravokutnici ispunjeni pletenicama. Središnji dio sektora zauzima kvadrat na kojem se nalazi prikaz krilatog ženskog lika koji drži palminu grančicu i lovorov vijenac te, pod čijim

²¹² Bovini, 1972, 128

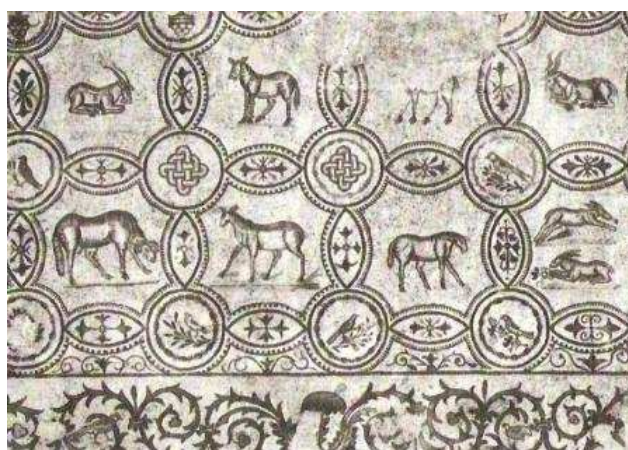
²¹³ *ibid.*, 128

se nogama nalazi, košara puna kruha i krater čiji je samo donji dio vidljiv.²¹⁴ Zahvaljujući prikazanim atributima, u krilatom je liku identificirana Viktorija.²¹⁵



Sl. 60: Osmi sektor, treći dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 131)

Poput sedmog sektora, deveti je sektor ukrašen krugovima i elipsama koje tvore zakrivljene osmerokute (sl. 61). Krugovi su ispunjeni prikazima ptica na grančicama, vaza s voćem te gordijskim čvorovima, elipse stiliziranim cvijećem dok se unutar osmerokuta nalaze prikazi životinja, također četveronožaca, koji su podijeljeni u dvije zone, prostirući se od sjevera prema jugu.²¹⁶ U prvoj se zoni, odnosno u donjem redu, nalaze prikazi ovna, janjeta, ovce te dva zeca, jednog iznad drugoga od kojih donji jede grožđe dok gornji trči prema desno. U drugoj, gornjoj zoni, nalaze se prikazi jarca u sjedećem položaju, magarca, možda koze, jer zbog oštećenja ukras nije potpun, te jarca kako odmara.



Sl. 61: Deveti sektor, treći dio mozaika južne aule (G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972, 132)

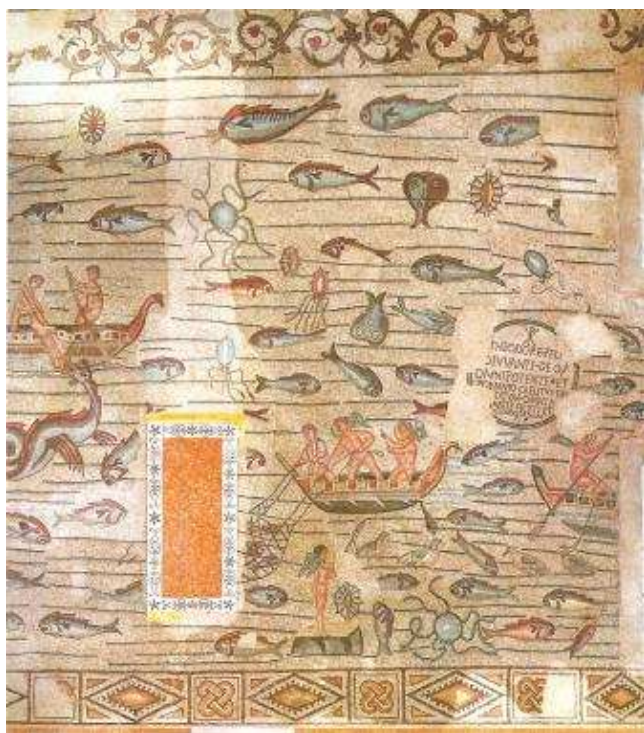
²¹⁴ Bovini, 1972, 130

²¹⁵ *ibid.*, 164

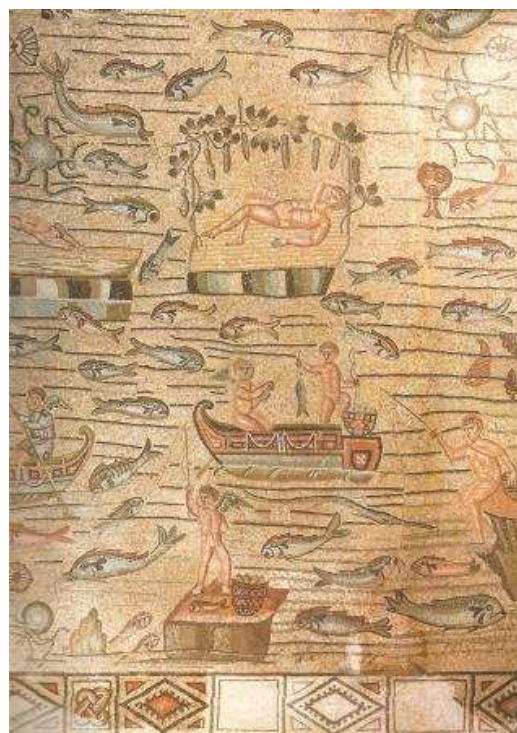
²¹⁶ *ibid.*, 133

6.2.4. Četvrti dio

Posljednji dio mozaika južne aule nije podijeljen na sektore jer sadrži jedinstvenu kompoziciju morskog karaktera koja zauzima kompletnu površinu četvrtog dijela te u čiju su pozadinu ukomponirane tri epizode priče o Joni. Morski ukras ovog dijela krasi prikazi mnogobrojnih vrsta riba i drugih životinja u kojima je, kako piše Bovini, Cecchelli prepoznao tvrdoperke, koštunjače, morske pse, žarnjake, glavonošce, puževe, zatim delfine, meduze, sipe, ciple, bakalare, tune, trilje, jegulje te čak i četiri divlje patke.²¹⁷ Riba su većinom srebrno bijele boje dok su im peraje crvenkaste ili smeđe, a oči bijele s tamnom zjenicom. Unutar morskog prikaza nalaze se brodovi tipa *cymbae* i *scaphae* na kojima se nalaze amori koji veslaju, pecaju i vuku mrežu.²¹⁸ Ispod njih se nalazi prikaz amora kako hvata ribu udicom dok je nedaleko od njih prikazan goli ribar kako sjedi na stijeni (sl. 62, 63).



Sl. 62: Prikaz morskog pejzaža s amorima kako veslaju i vuku mrežu na četvrtom dijelu mozaika južne aule (L. Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993, 21)



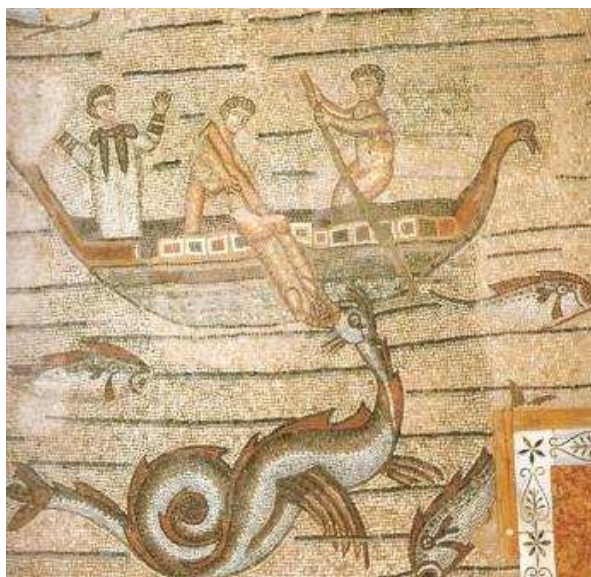
Sl. 63: Prikaz morskog pejzaža s amorima kako pecaju ribe u četvrtom dijelu mozaika južne aule (L. Marcuzzi, *Aqvileia*, Akvileja, 1993, 23)

²¹⁷ Bovini, 1972, 133

²¹⁸ *ibid.*, 134

Prikaz ribe se u ranokršćanskoj umjetnosti najčešće povezivalo sa simbolom Krista, no često se upotrebljavala i kao simbol krštenja, jer kao što riba ne može živjeti izvan vode, tako i kršćanin može biti spašen samo preko krsne vode.²¹⁹ Riba najvjerojatnije prikazuje aluziju na vjernike, a amori ribari apostole i njihovu misionarsku misiju, pogotovo ako se u obzir uzme poznata rečenica ranokršćanskog pisca Tertulijana (155.-240.) iz njegova djela *De baptismo* (*bapt.* pogl. I) u kojoj on poistovjećuje vjernike s *ribama* koje se iznova rađaju u vodi, simbolu krštenja.²²⁰ Prema Brusinu i Zovattu, kako piše Bovini, voda predstavlja simbol krštenja, dok je F. Gerke (1900.-1966.), njemački povjesničar i arheolog, čitavu scenu interpretirao kao simbol kršćanina, odnosno kršćanske inicijacije.²²¹ Nadalje Bovini prenosi interpretaciju francuskog benediktinca J. Lemarié (1917.-2008.) koji je istaknuo u svojim tumačenjima kako je akvilejski biskup Kromacije u ribolovu vidio apostolsko propovijedanje kojim ribari, tj. apostoli, *hvataju* u svoje *mreže* ribe, odnosno vjernike iz svijeta grijeha te ih krštenjem *čiste*, odnosno uranjaju u vodu koja znači život.²²²

Kao što je već spomenuto, u pozadini morskog prikaza nalaze se tri epizode iz biblijske priče o Joni koja se smatra čestim motivom ranokršćanske umjetnosti. U prvome prikazu mornar baca Jonu s broda nakon čega ga proguta morska neman koja ga, u drugome prikazu, izbacuje na suhi sprud gdje Jona, u posljednjem prikazu, odmara ispod bundeva (sl. 64-66). U sredini ciklusa o Joni nalazi se veliki disk na kojem se spominje ime biskupa Teodora u kontekstu natpisa koji pokazuje kako je upravo on zaslužan za dovršenje čitavog kompleksa (sl. 67).²²³ To je ujedno i jedini natpis južne aule.



Sl. 64: Prikaz mornara kako baca u more Jonu kojega guta morska neman u četvrtom dijelu mozaika južne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 106)

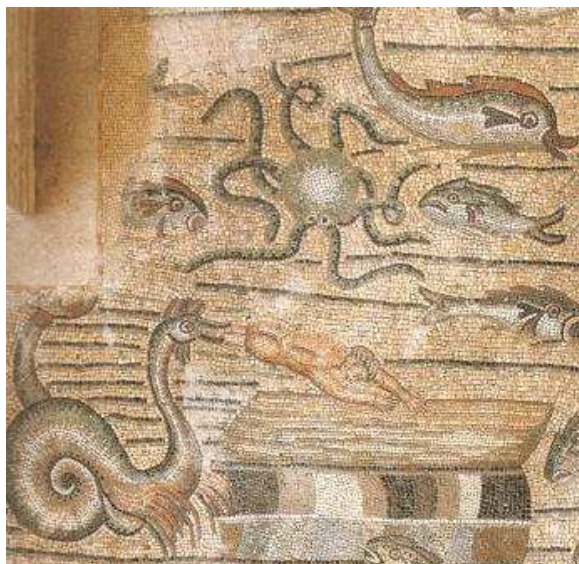
²¹⁹ Badurina, 1979, 509

²²⁰ Bovini, 1972, 178

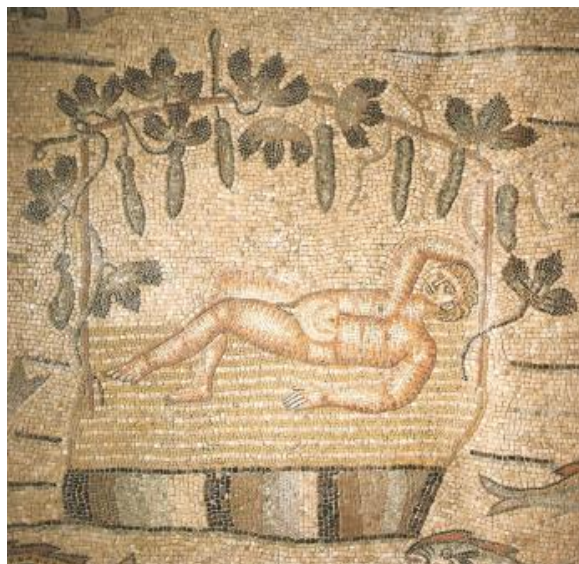
²²¹ *ibid.*, 178

²²² *ibid.*, 178

²²³ *ibid.*, 136



Sl. 65: Prikaz morske nemani koja izbacuje Jonu na suhi sprud u četvrtom dijelu mozaika južne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 107)



Sl. 66: Prikaz Jone kako odmara ispod bundeva u četvrtom dijelu mozaika južne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 108)



Sl. 67: Natpis koji spominje biskupa Teodora u četvrtom dijelu mozaika južne aule: *Theodore felix* [a] *diuvante deo omnipotente et poemnio caelitus tibi [tra]ditum omnia [b]eate fecisti et gloriose dedicasti.* (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 96)

6.2.5. Borba između pijetla i kornjače

Scena, o čijoj je simbolici već bilo riječi ranije u tekstu, prikazuje pobjedu svijetla nad tamom, odnosno dobrog nad lošim. Veoma je slična sceni iz četvrtog dijela sjeverne aule, međutim na ovom se prikazu između dvije životinje nalazi stup na kojemu je zapisan znak ∞CCC koji je identificiran kao ekvivalent iznosu od 1300 novaca (sl. 68).²²⁴

Bovini nam prenosi različita tumačenja ovog prikaza pijetla, kornjače i stupa između njih koja ćemo ovdje iznijeti. Tako prema Eggeru ta cifra označava iznos koji je zamišljen kao nagrada za pobjednika, dok ju Brusin, u sličnoj interpretaciji, tumači kao nagradu koju bi, u borbi između dva pijetla, dobio vlasnik pobjedničkog.²²⁵ Nadalje se, kako piše Bovini, Tavano u svojim tumačenjima ponajviše oslonio na citate akvilejskog biskupa Kromacija te je u latinskom obliku broja (CCC) vidio simbol Trojstva te čak i aluziju na križ, odnosno simbol Iskupljenja.²²⁶ Simbol ∞ interpretirao je kao vječnost, odnosno beskonačnost, što je zajedničko Svetom Trojstvu i pojmu Iskupljenja.²²⁷ Čitavu scenu Tavano je protumačio kao pobjedu dobra nad lošim što, u jednom općem kontekstu, ima vječnu vrijednost.²²⁸ On svojoj interpretaciji kasnije dodaje dualističku simboliku prema kojoj pijetao, koji je na desnoj strani, predstavlja duhovnu volju, dušu i sve što je dobro, dok kornjača, koja je na lijevoj strani, predstavlja tjelesne nagone i zlo.²²⁹ Njegovom se mišljenju nisu priklonili ni Brusin, ni Zovatto, ni Menis. Prema posljednjoj interpretaciji iz 1965. godine, scena je protumačena kao borba svjetla i tame u kojoj je svjetlost poistovjeđena s Kristom.²³⁰

Sl. 68: Prikaz borbe između pijetla i kornjače u drugom sektoru prvog dijela mozaika južne aule (G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003, 37)



²²⁴ Bovini, 1972, 143

²²⁵ *ibid.*, 143

²²⁶ *ibid.*, 145

²²⁷ *ibid.*, 145

²²⁸ *ibid.*, 145

²²⁹ *ibid.*, 146

²³⁰ *ibid.*, 146

6.2.6. Prikaz Dobrog pastira sa životinjama

Prikaz Dobrog pastira bio je često u ranokršćanskoj umjetnosti javljajući se, osim na mozaicima, na freskama i sarkofazima od 3. pa sve do 7. st. kada se polako gubi. Motiv Dobrog pastira smatrao se ikonografskim prikazom Krista kao pastira, zasnovanim na tekstovima Evanđelja, koji prikazuju Krista kako na ramenima nosi ovcu ili janje ili se pak nalazi usred stada ovaca.²³¹ Prikaz simbolizira Kristovu ljubav prema ljudima.²³² Akvilejski, ali i ostali vjernici, bili su na ovome prikazu usmjereni k prizoru ovčice na ramenima Dobroga pastira koja je predstavljala *izgubljenu ovčicu (ovis perdita)*, odnosno pokajnika kojeg je Krist vodio u krug Crkve i njenih vjernika (sl. 69).²³³



Sl. 69: Prikaz Dobrog pastira u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Bovini nam prenosi veoma iscrpnu simboličku interpretaciju ove scene koju je dao njemački arheolog J. Hagenhauer. Scena, prema njemu, izražava kristološku objavu u Ivanovom evanđelju (10, 11-18) u kojoj se Krist poistovjećuje s Dobrim pastirrom.²³⁴ Prikaz pastira okružen je s dva osmerokuta unutar kojih su prikazane gazela i jelen kako trče prema njemu. Hagenauer prikaz jelena objašnjava koristeći ranokršćansku interpretaciju toga motiva kroz stihove biblijskog Psalma (Ps 42 - 43 (41 - 42), 2: *Kao što košuta žudi za izvor-vodom, tako duša moja čezne, Bože, za tobom.*) (sl. 70).²³⁵ U interpretaciji prikaza gazele, Hagenhauer

²³¹ Badurina, 1979, 207

²³² ibid., 207

²³³ Bovini, 1972, 150

²³⁴ ibid., 150

²³⁵ ibid., 151

je posegnuo za grčkom etimologijom u kojoj *gazela* (grč. δορκός, gazela) dolazi od glagola *vidjeti* (grč. δέρκομαι, *vidjeti*).²³⁶ Povezavši je sa stihom Psalma (Ps 42 - 42 (41 - 42), 3: *Žedna mi je duša Boga, Boga živoga; o, kada ću doći i lice Božje gledati?*), Hagenauer u prikazu gazele vidi čovjeka koji u svojoj vjeri doseže Boga (sl. 71).²³⁷



Sl. 70: Prikaz jelena u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 71: Prikaz gazele u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

²³⁶ Bovini, 1972, 151

²³⁷ *ibid.*, 151

Rub sektora ispunjen je poluosmerokutima u kojima se nalaze prikazi ptica na grančicama, papige, ovce i koze, zatim dupina, jegulja, cipla te dvije rode od kojih jedna drži zmiju u kljunu, a druga pokušava izvući žabu iz močvare. U ranokršćanskoj umjetnosti prikaz dupina predstavljao je sliku Uskrsnuća i Spasenja te se, kako ga se smatralo najjačom i najbržom ribom, često prikazivao kako prenosi duše pokojnika preko voda na drugi svijet.²³⁸ On je također vrlo često zamjenjivao kita u prizorima proroka Jone što je bilo presudno da postane simbolom Uskrsnuća, a nešto rjeđe, i simbolom samog Krista.²³⁹ Motiv rode je, pak, u ranokršćanskoj umjetnosti predstavljao simbol razboritosti, pobožnosti i čistoće te se povezivala s Navještenjem, jer kao što roda naviješta dolazak proljeća, tako i Navještenje pretkazuje dolazak Krista.²⁴⁰ Prikaz zmije je simbolizirao zlo u svijetu, odnosno zlo biće koje je to zlo donijelo na svijet što se u Bibliji identificiralo sa Sotonom.²⁴¹ Motiv žabe je, zbog okolnosti da je pošast žaba bilo jedno od egipatskih zala, zadobilo đavolsko značenje te je bilo uspoređivano s krivovjercima.²⁴² Hagenauer je, kako prenosi Bovini, pokušao svim životinjama prikazanim uz rub sektora pronaći simboličko značenje izraženo kroz stihove Davidovog Psalma (Ps 23 (22), 1-6).²⁴³

Jahve je pastir moj:

ni u čem ja ne oskudijevam;

na poljanama zelenim

on mi daje odmora.

Na vrutke me tihane vodi

i krijepi dušu moju.

Stazama pravim on me upravlja

radi imena svojega.

Pa da mi je i dolinom smrti

proći,

zla se ne bojim, jer si ti sa mnom.

Tvoj štap i palica tvoja

utjeha su meni.

Trpezu preda mnom prostireš

na oči dušmanima mojim.

Uljem mi glavu mažeš,

čša se moja prelijeva.

Dobrota i milost pratit će mene

sve dane života moga.

U Jahvinu ću domu prebivati

kroz dane mnoge.

Oslanjajući se na gore zapisane stihove, Hagenauer je prikaz papagaja koji kljuca košaru s voćem interpretirao kao simbol vjernika koji *ni u čemu ne oskudijeva* (sl. 72), koza i ovca predstavljaju stado koje odmara *na poljanama zelenim* (sl. 73), dok su ribe simbol

²³⁸ Badurina, 1979, 462

²³⁹ *ibid.*, 462

²⁴⁰ *ibid.*, 510

²⁴¹ *ibid.*, 592

²⁴² *ibid.*, 594

²⁴³ Bovini, 1972, 152

mirnog život na *tihanom vrutku* (sl. 74).²⁴⁴ Rode koje drže zmiju i hvataju žabu predstavljaju aluziju na sigurnost, odnosno na prevladavanje straha od *zla* (sl. 75), dok ptice na grančicama simboliziraju vjernike koje žive *u domu Jahvinom* (sl. 76).²⁴⁵



Sl. 72: Prikaz papagaja koji kljuca košaru s voćem u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 73: Prikaz koze i ovce u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

²⁴⁴ Bovini, 1972, 152

²⁴⁵ *ibid.*, 153



Sl. 74: Prikaz riba u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 75: Prikaz roda sa zmijom i žabom u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Sl. 76: Prikaz ptica na grančicama u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Unatoč Hagenauerovoj detaljnoj simboličkoj analizi, Bovini piše da su Brusin i Menis smatrali kako literarne izvore treba koristiti s velikim oprezom i to isključivo kad oni pripadaju istom mentalitetu, izražavanju, osjećanju, odnosno kad su dio iste kulture kao i umjetnik.²⁴⁶ Iz tog su razloga Hagenauerovu komparativnu metodu simboličke analize teksta i spomenika opisali kao neopreznu, smatrajući kako životinjski motivi mozaika nemaju toliko simboličku svrhu koliko funkciju da ograde i zaustave sektor.²⁴⁷

Prema Boviniju autor životinja na mozaiku je htio napraviti svojevrsnu *krunu* oko prikaza Dobrog pastira.²⁴⁸ On je među njima uspio odrediti divlje patke, jegulje, ciple, češljugare, jarebice, crnog kosa te fazana.²⁴⁹ Prikazi gazele i jelena koji trče pripadao je žanru scene raširene još u helenističkom razdoblju, a ostalim je životinjama jako teško dati određeno značenje i simboliku.

Uz prikaz Dobrog pastira povezuju se i životinje iz sedmog i devetog sektora trećeg dijela južne aule (sl. 77, 78). Ovce, janjad, zečevi, jarci, magarci, ovnovi, jeleni i koze, zajedno sa životinjama koje okružuju Dobrog pastira, predstavljaju jedno, jedino stado koje vodi jedan jedini pastir.



Sl. 77: Sedmi sektor trećeg dijela mozaika južne aule s prikazima ovce, janjeta, zeca, jarca, ovna te jelena (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

²⁴⁶ Bovini, 1972, 153

²⁴⁷ *ibid.*, 154

²⁴⁸ *ibid.*, 153

²⁴⁹ *ibid.*, 153



Sl. 78: Deveti sektor trećeg dijela
mozaika južne aule s prikazima ovce,
zečeva, magarca, koze te jarca (fotograf:
Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

6.3. Razmišljanja o mozaicima sjeverne i južne aule

Pitanje porijekla tedorijanskog ikonografskog repertoara predstavljalo je subjekt brojnih istraživanja od trenutka njegova otkrića. Bovini nam iscrpno prenosi različita tumačenja i interpretacije koje ćemo ovdje navesti. Tako je Menis, imajući na umu geometrijski i vegetativni karakter mozaičkog ukrasa, podijelio porijeklo akvilejskog mozaika u četiri glavne skupine.²⁵⁰ Prvu skupinu čine pastirski i morski prikazi koji vuku korijene iz helenističke umjetnosti te u koju, po pitanju akvilejskog mozaika, spadaju likovi ptica, četveronožaca i ostalih životinja zajedno s prikazima ribolova.²⁵¹ Drugu skupinu karakterizira ikonografija vremena carske umjetnosti koja se povezuje s prikazom Viktorije oko koje mladići i djevojke prinose darove te brojnim portretima s prikazima donatora akvilejske kršćanske zajednice.²⁵² Treća skupina predstavlja ikonografiju rimskih ranokršćanskih katakombi koje s akvilejskim mozaikom povezuju prikazi Dobrog pastira te scene iz Joninog ciklusa.²⁵³ Posljednju skupinu karakteriziraju simboličke scene kulta misterija božanstva Mitre kojoj je Menis pripisao dvije scene borbe pijetla i kornjače.²⁵⁴ Bovini također nadodaje kako je Tavano u svojim interpretacijama definirao porijeklo ikonografskog repertoara kao kombinaciju utjecaja Orijenta, Sirije, Aleksandrije te Afrike.²⁵⁵

Razlike u mišljenjima oko kronologije sjeverne i južne aule, o kojima je pisao Bovini, a spomenuta su ranije u tekstu, dovelo je do formiranja također dvije skupine čija se mišljenja sukobljavaju po pitanju kronologije akvilejskog mozaika. Prva skupina smješta mozaike trećeg i četvrtog dijela sjeverne aule u kraj 3. st., a ostale na početak 4. st., dok druga skupina datira kompletan mozaički ukras na početak 4. st.²⁵⁶ S novijim istraživanjima čitav kompleks i mozaički ukras smješten je u isti period, u razdoblje biskupa Teodora početkom 4. st.

Promatrajući mozaik sjeverne i južne aule u cjelini vidljive su razlike u stilovima, načinu izrade, temi, kompoziciji te boji. Smatra se, kako piše Bovini, da je do takvih razlika došlo jer se tolika površina nije mogla urediti u par mjeseci, već je za takav pothvat bilo potrebno jedno izvjesno vrijeme. Tematske razlike vidljive su u prikazima kršćanskih elemenata. Dok sjeverna aula nema jako izražene kršćanske elemente, na južnoj oni dominiraju u velikoj većini, poput Dobro pastira ili Jone.²⁵⁷ U pitanju kompozicije, južna aula

²⁵⁰ Bovini, 1972, 228

²⁵¹ *ibid.*, 228

²⁵² *ibid.*, 228

²⁵³ *ibid.*, 229

²⁵⁴ *ibid.*, 229

²⁵⁵ *ibid.*, 230

²⁵⁶ *ibid.*, 231

²⁵⁷ *ibid.*, 234

je jedinstvenija i ujedinenija od sjeverne u kojoj su svi prikazi više individualni i samostalni. Razlike sjeverne i južne aule također se očituju i u boji. Dok je sjeverna aula po tom pitanju podijeljena na dva dijela, u kojima u prvom i drugom dijelu dominiraju slabe, a u trećem i četvrtom dijelu živahnije boje, kolorit južne aule je jedinstven i harmoničan na čitavoj površini.²⁵⁸

²⁵⁸ Bovini, 1972, 235

7. USPON I PAD ANTIČKE HERAKLEJE LINCESTIS. POVIJESNI PREGLED

U podnožju planine Baba te u neposrednoj blizini današnjeg grada Bitole, nalazio se antički grad Herakleja Lincestis, jedan od najvažnijih gradova sjeverozapadnog dijela Makedonije. Dobar geografski položaj te povijesne okolnosti utjecali su na kontinuirani razvoj ovog grada u svim njegovim sferama od sredine 4. st. pr. Kr. do kraja 6. st. Danas on predstavlja atraktivno arheološko nalazište zahvaljujući brojnim impresivnim otkrićima.

Sredinom 4. st. pr. Kr. Herakleju Lincestis osnovao je makedonski vladar Filip II. Makedonski (382. god. pr. Kr.-336. god. pr. Kr.) kao bojno uporište te vojni i strateški centar na sjeverozapadnoj granici Linkestije, novoosvojene oblasti koju je naseljavalo ilirsko-makedonsko pleme Linkesti.²⁵⁹ Zahvaljujući središnjem položaju na plodnoj ravnici (današnje Bitoljsko polje), Herakleja Lincestis se kroz stoljeća povijesno i kulturno razvijala. Njenom razvoju pridonijela je i činjenica da se grad nalazio na cesti, odnosno na raskrižju puta *Via Egnatia*, najpoznatije ceste klasičnog perioda koja je vodila od Drača do Bospora povezujući Jadransku i Egejsku obalu te puta koji je vodio od Skupija (kraj Skopja), preko Stobija i Stibere (kraj Prilepa).²⁶⁰ Grad je zbog svog položaja na raskršću puteva zabilježen u mnogim itinerarima kao važno trgovačko stajalište.

Nakon rimsko-makedonskih ratova (214. god. pr. Kr.-148. god. pr. Kr.), područje antičke Makedonije moglo bi se poistovjetiti s rimskom politikom *Divide et Impera* (Podijeli, pa vladaj).²⁶¹ Naime, u 2. st. pr. Kr. Rimski Republika ju je, nakon pokorenja i utvrđivanja političke moći, pretvorila u rimsku provinciju te podijelila na četiri regije, što je Herakleju smjestilo na područje posljednje, četvrte regije.²⁶² Od samog početka Rimskog Carstva, pa sve do 3. st., odnosno pojave kršćanstva, Makedonija je uživala u razdoblju tzv. rimskog mira (*Pax Romana*) okarakteriziranog općim mirom i stabilnošću.²⁶³ Brojni gradovi i sela oporavili su se od stoljeća ratova što je omogućilo nesmetani rast ekonomske i socijalne stabilnosti. U razdoblju Rimskog Carstva, Herakleja Lincestis je imala status kolonije čemu svjedoči natpis na mramornom postolju iz 3. st. na kojemu grad nosi naziv *Septimia Aurelia Heraclea*.²⁶⁴ Period Carstva, ali i Republike, za Herakleju je značio razdoblje u kojem je ona predstavljala

²⁵⁹ G. Cvetković-Tomašević, *Herakleja Linkestis*, Bitola, 1973, 5. Dalje u tekstu Cvetković-Tomašević, 1973.

²⁶⁰ *ibid.*

²⁶¹ A. Gorgievska, *The Conservation of the Heraclea Lyncestis Mosaics – Bridge for the Heritage in the Future*, u: M. Kutin, M. Popović-Živančević (ur.), *Condition of the Cultural and Natural Heritage in the Balkan Region*, Beograd, 2010, 67. Dalje u tekstu Gorgievska, 2010.

²⁶² *ibid.*, 67

²⁶³ P. Nigdelis, *Roman Macedonia (168 BC – AD 284)*, u: I. Koliopoulos (ur.), *The History of Macedonia*, Solun, 2007, 57

²⁶⁴ Cvetković-Tomašević, 1973, 5

grad na važnoj i trgovački dinamičnoj cesti. Kao grad s višestoljetnom tradicijom, u Herakleji su građeni brojni objekti koji su pratili njen razvoj od kojih su neki sačuvani do danas. Tako su sačuvane terme, portik i teatar koji ukazuju na veoma razvijen i kulturno visok stil života.

Pojavom kršćanstva Herakleja Lincestis je dosegla svoj vrhunac kao biskupsko središte što je i ostala kroz 4., 5. i 6. st. U tom se razdoblju javila potreba za izgradnjom tipičnih objekata s kršćanskim odlikama, što je vidljivo u arheološkim nalazištima Male bazilike, Velike bazilike, biskupske rezidencije te gradske fontane podignute u znak 35 godina vladavine cara Justinijana I. Velikog.²⁶⁵

U drugoj polovici 5. st., 472. i 479. godine, Herakleja Lincestis bila je opustošena i uništena u napadima barbarskog germanskog plemena Gota na čelu s Teodorikom Velikom.²⁶⁶ Premda je grad, krajem 5. i početkom 6. st., bio obnovljen, veliki potres koji ga je zadesio 518. godine uzrokovao je početak iseljavanja stanovništva. U 6. st., u napadima i invazijama Slavena i Avara, Herakleja Lincestis doživila je svoju konačnu propast, a njen urbani život završio je migracijom građana u različitim smjerovima.

²⁶⁵ Gorgievska, 2010, 68

²⁶⁶ T. Korres, *Byzantine Macedonia (324-1025)*, u: I. Koliopoulos (ur.), *The History of Macedonia*, Solun, 2007, 90

8. KRŠĆANSTVO I CRKVA U HERAKLEJI LINCESTIS

Proglašenje *Milanskog edikta* 313. godine označilo je dolazak kršćanstva na područje antičke Makedonije. Ta je godina također označila početak razdoblja učvršćivanja kršćanstva na području Makedonije te početak vremena obilježenog korjenitim promjenama u društvu, pojavom nove, kršćanske dogme i formiranjem Crkve. Dolaskom kršćanstva, Makedonija je postala kršćanski centar Balkana zbog čega se javila potreba za izgradnjom brojnih biskupskih središta te stvaranjem mreže biskupija.²⁶⁷ Među njima su se, kao najznačajnija u 4. st., isticali gradovi Dion, Apolonija, Amfipol, Kasandrea, Argos, Stobi, Lihnidos, Skupi te Herakleja Lincestis. Postojanja biskupskih središta u tim gradovima poznato je zahvaljujući njihovim biskupima koji su kroz stoljeća sudjelovali na crkvenim koncilima te arheološkim istraživanjima ranokršćanskih spomenika, o čemu detaljno piše Zajkovski.²⁶⁸

Sredinom 4. st., nakon proglašenja *Milanskog edikta*, te kroz 5. i 6. st., Herakleja Lincestis bila je važno biskupsko središte te je kao takva imala veliku i značajnu ulogu. Dugogodišnjim iskapanjem Herakleje Lincestis otkriveni su arheološki nalazi na temelju kojih se, kako smatra Zajkovski, može pretpostaviti širenje kršćanstva.²⁶⁹ Danas se o kršćanskom i crkvenom životu Herakleje Lincestis ne zna mnogo, no arheološki nalazi nas upućuju na to kako se u Herakleji Lincestis kršćanstvo kao nova religija prihvatila jednako kao i u čitavom Carstvu. U prilog tome nisu govorila samo arhitektonska postignuća, poput gradnje Male i Velike bazilike, biskupske rezidencije te gradske fontane, već i spominjanje brojnih heraklejskih biskupa u kontekstu crkvenih sabora. Cvetković-Tomašević govori da je poznato iz brojnih akata crkvenih sabora kako je heraklejski biskup Evagrije sudjelovao na saboru u Sardici 343. godine, biskup Kvintilije na saboru u Efezu 449. godine, a biskup Benigije na saboru u Carigradu 553. godine.²⁷⁰ Zajkovski nam također prenosi kako je biskup Kvintilije aktivno sudjelovao u pitanju dogme na saboru u Efezu kao zastupnik soluskog metropolita Anastazija.²⁷¹

U invazijama Slavena i Avara u 6. st. život Herakleje Lincestis je završio te je nekadašnje važno duhovno i biskupsko središte uništeno.

²⁶⁷ D. Zajkovski, *Hrstijanstvoto vo Makedonija od 313 do 700 godina: Vekovi na konsolidacija, etabliranje i definiranje*, Skopje, 2014. 12. Dalje u tekstu Zajkovski, 2014.

²⁶⁸ *ibid.*, 43

²⁶⁹ *ibid.*, 206

²⁷⁰ Cvetković-Tomašević, 1973, 6

²⁷¹ Zajkovski, 2014, 117

9. VELIKA I MALA BAZILIKA

Prva arheološka iskapanja u Herakleji Lincestis provedena su između 1935. i 1938. godine kad su, pod vodstvom srpskog arheologa Miodraga Grbića (1901.-1969.), otkriveni dijelovi tada nepoznate konstrukcije kraj Velike i Male bazilike.²⁷² O tome je opširno pisala srpska arheologinja Gordana Cvetković-Tomašević (1928.-2003.) koja je vodila istraživanja Herakleje Lincestis u razdoblju između 1959. i 1971. godine s Jugoslavenskim institutom za zaštitu spomenika kulture iz Beograda u suradnji s Odborom za Herakleju iz Bitole. Institut je, 1971. godine, nastavio istraživanje u okviru Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture Srbije, kojem je pripojen. Istraživanja su rezultirala otkrićem dvaju kompleksa iz rimskog perioda, portikom i termama, te tri kompleksa iz ranokršćanskog perioda, Malom i Velikom bazilikom te biskupskom rezidencijom. Iste su godine pokrenuta i iskopavanja teatra Herakleje Lincestis pod vodstvom makedonskog arheologa podrijetlom iz Bitole Tome Janakievskog (1938.-2004.) (sl. 79).²⁷³

9.1. Velika bazilika

U neposrednoj blizini Male bazilike te nasuprot teatra otkriven je, 1971. godine, kompleks trobrodne bazilike nazvane Velika bazilika dužine 30m s polukružnom apsidom na istoku, narteksom na zapadu, krstionicom s katekumeneumom na jugu te kapelom s predvorjem na sjeveru. Kompleks Velike bazilike u potpunosti je bio prekriven podnim mozaicima izuzetne umjetničke i ikonografske vrijednosti od kojih je do danas proučen i objašnjen samo jedan, mozaik na podu nartekse.²⁷⁴ Svakako je zanimljivo za napomenuti kako su prilikom konzervacije mozaika i daljnjih arheoloških istraživanja Velike bazilike otkrivene starije, rimske zidne konstrukcije kao i spletovi zidova od blata i kamena postavljenih iznad rimskih, što je dalo određenu vremensku granicu te pomoglo u samoj dataciji cjeloukupnog kompleksa. Tako su mozaik i ranokršćanska bazilika datirani u 5. i 6. st., rimska konstrukcija u razdoblje do 3. i 4. st., dok su zidovi od blata i kamena pripisani vremenu između, odnosno razdoblju između prve polovice 4. st. i prve polovice 5. st. kad su ovim područjem harali Goti.²⁷⁵ Zanimljivo je još za spomenuti epigrafski nalaz koji, o čemu nas izvještava Zajkovski, govori da je objekt dao izgraditi stanoviti Vinika, pripadnik domaćeg stanovništva.²⁷⁶

²⁷² Cvetković-Tomašević, 1973, 8

²⁷³ *ibid.*, 9

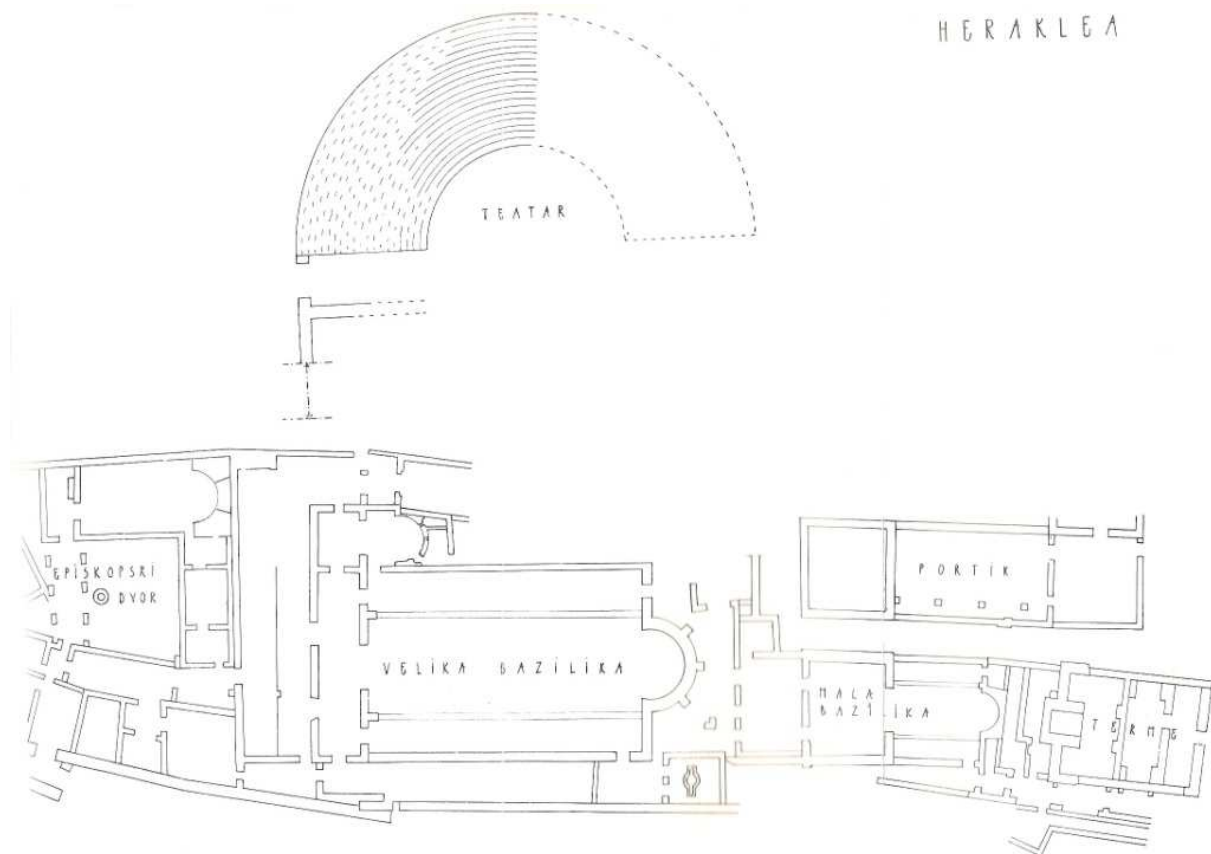
²⁷⁴ *ibid.*, 36

²⁷⁵ *ibid.*, 39

²⁷⁶ Zajkovski, 2014, 208

9.2. Mala bazilika

Na jugoistočnoj strani lokaliteta, nasuprot portika, otkrivena je 1971. godine trobrodna bazilika s apsidom nazvana Mala bazilika koju se smješta pred kraj 5. st.²⁷⁷ Na osnovi sačuvanih fragmenata, dijelom su rekonstruirane oltarne ploče, stupovi s kruškastim *glavama*, dva tanka stuba oltarne pregrade, zatim šest baza i stupova bočnih kolonada koje dijele srednji od bočnih brodova te pod od mramornih pločica rađen tehnikom *opus sectile* koji se nalazi u srednjem brodu bazilike. Istraživanjima je pokazano kako su na ulaznoj strani zidovi bazilike bili prislonjeni na konstrukciju starije, rimske, kvadratne odaje koja je gradnjom Male bazilike uključena u ovaj ranokršćanski kompleks dok se u njenoj sredini nalaze ostaci okruglog bazena iz kojega je izlazila voda. Pretpostavilo se kako je taj bazen najvjerojatnije predstavljao krstionicu, što bi značilo da je taj dio kompleksa Male bazilike bio u službi baptisterija. Na baziliku se nadovezivala još jedna prostorija kojom je bio i završen niz od tri konstrukcije, stvarajući kompleks Male bazilike.



Sl. 79: Plan Herakleje Linkestis s položajem i arheološkim ostacima teatra, biskupske rezidencije, Velike bazilike, Male bazilike, portika i termi (G. Cvetković-Tomašević, *Herakleja Linkestis*, Bitola, 1973, 8)

²⁷⁷ Cvetković-Tomašević, 1973, 32

10. RANOKRŠĆANSKI PODNI MOZAICI HERAKLEJE LINCESTIS

Pojavu kršćanstva popratila su brojna umjetnička ostvarenja inspirirana tada tajanstvenom kršćanskom dogmom. S izgradnjom brojnih biskupskih središta, došlo je i do pojave raznih ideja, potaknutih religioznošću, s ciljem objašnjavanje i približavanja kršćanskog nauka puku. Biskupska središta su se, osim arhitektonski, izdvajala i isticala svojim veličanstvenim mozaičkim dekoracijama. Podni mozaici smatrani su, kako nam prenosi Dimitrova, najimpresivnijim i najprikladnijim sredstvom prijenosa teološke poruke te ilustriranja kršćanske dogme kroz simbolički vokabular i prikaze.²⁷⁸

Herakleja Lincestis svakako nosi titulu najreprezentativnijih ranokršćanskih podnih mozaika s područja Makedonije koji kao produkt jednog ranokršćanskog vremena odražava njegovu dušu. Ukrašeni podovi Male i Velike bazilike te biskupske rezidencije i kapele prikazuju širok spektar kompleksne ikonografije koja simbolički prikazuje religijsku dogmu te njen prijelaz u sferu umjetničkih kreacija. Prostiru se na površini od 1300m² te se smatraju najkompletnije sačuvanom poveznicom između poganske i kršćanske antike. Mozaici su, prema motivima, podijeljeni u četiri grupe. U prvoj se grupi nalaze simetrične slike koje predstavljaju Raj, odnosno kraljevstvo nebesko, drugoj grupi pripadaju prikazi raznolikog drveća s plodovima, zatim ptica, cvijeća te ostalih mirnih životinja koji predstavljaju dijelove raja, u trećoj se grupi nalaze scene borbe životinja koje simboliziraju zemlju, dok se u posljednjoj, četvrtoj grupi, nalaze prikazi vodenih krajolika s brojnim životinjama koji predstavljaju vode, odnosno oceane. Među njima se, kao najbolji, ističe mozaik nartekse Velike bazilike koji je, zahvaljujući raznolikim motivima, simboličkim porukama te očiglednoj snazi metaforičkog izražavanja, smatran najreprezentativnijim ranokršćanskim umjetničkim djelom na području Balkana.²⁷⁹

²⁷⁸ E. Dimitrova, *Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)*, u: O. Brandt (ur.), *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium*, Vatikan, 2013, 1051. Dalje u tekstu Dimitrova, 2013.

²⁷⁹ E. Dimitrova, *In through the Inner Door (The Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis)*, u: M. Rakocija (ur.), *Niš and Byzantium*, Niš, 2006, 179. Dalje u tekstu Dimitrova, 2006.

10.1. Podni mozaik narteksa Velike bazilike

U drugoj polovici 20. st., 1964. godine, otkrivena je na podu narteksa figuralna mozaička slika izuzetne kvalitete koja se s lakoćom može uvrstiti u skupinu malobrojno sačuvanih vrhunskih djela antičkog mozaičkog slikarstva, odnosno umjetnosti (sl. 80). Danas poznat po svojoj kompleksnoj ikonografiji, mozaik također predstavlja jedan od najrazrađenijih ključnih primjeraka sofisticiranog prikazivanja vjerske dogme ranokršćanskog razdoblja.²⁸⁰ Skupom simboličkih elemenata povezanih u jedinstvenu cjelinu, mozaik vizualno vodi vjernike kroz glavne faze kršćanskih sakramenata.²⁸¹ Ikonografski koncept povezan je s religijskim i društvenim kontekstom, dok njegov položaj na prostoru izvan svetog mjesta upućuje na funkcionalnu poziciju zahvaljujući kojoj su vjernici ulazeći u crkvu mogli vidjeti prikaze koji su ih upućivali na značenje i važnost krštenja te euharistije.²⁸² Mozaik je također značajan jer je predstavljao svojevrsnu inspiraciju za brojne mozaičare kroz sljedeća desetljeća, sve do kraja 6. st.²⁸³



Sl. 80: Podni mozaik narteksa Velike bazilike (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 4-5)

²⁸⁰ E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 205. Dalje u tekstu Dimitrova, 2015.

²⁸¹ *ibid.*, 206

²⁸² *ibid.*, 206

²⁸³ E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 3. Dalje u tekstu Dimitrova, 2013a.

Zahvaljujući mnogobrojnim uspješno provedenim arheološkim istraživanjima, definiran je religijski, društveni, estetski te kulturološki aspekt ovog mozaika.²⁸⁴ Ovim se mozaicima posebno posvetila E. Dimitrova s vrlo uvjerljivom tezom. Zbog toga ćemo na ovom mjestu iznijeti neke od njenih razmišljanja. Tako Dimitrova smatra da je u religijskom pogledu mozaik od iznimne važnosti jer su se ljudi u ranokršćanskom razdoblju prvi put susreli s novom vjerom te su po tom pitanju bili neuki. Zbog toga su vizualni prikazi, uz usmenu predaju, služili kao jedan od najboljih načina učenja i svladavanja teološkog izraza i poruke.²⁸⁵ Promatrajući tako mozaik može se uočiti njegova edukativna funkcija kroz koju on zapravo prenosi religijsko znanje i poruku. Društveni aspekt ovog mozaika očituje se u socijalnoj interakciji ključnoj za izgradnju bilo kojeg dijela društva u kojoj je mozaik, osim što ih je vodio kroz religijsko učenje, omogućio vjernicima međusobnu komunikaciju te razmjenu stečenog znanja. Estetski aspekt mozaika vidljiv je u međusobnoj interakciji njegovih ikonografskih komponenata u kojima se s jedne strane nalazi središnji motiv kao simbolička slika Kristove Crkve, a s druge strane motivi koje prati soteriološka, nauk o spasenju kroz Isusa Krista, te eshatološka konotacija, odnosno nauk o smrti i posmrtnom životu.²⁸⁶ Posljednji, kulturološki aspekt povezan je s činjenicom kako je svaka religija dio kulture, odnosno svaka religija jest element koji često definira kulturološki identitet pojedinca. Dimitrova osim toga misli da ona sadrži aspekte koji se lako prenose u religijsku praksu stvarajući tako interakciju koja se prati kroz kulturno naslijeđe. Mozaik nartekso Velike bazilike u tom je pogledu smatran jednim od najboljih kršćanskih priručnika kulturnog naslijeđa omogućujući vjernicima učenje kroz vizualni simbolizam kako bi na kraju lakše definirali sebe kao člana kršćanske zajednice.²⁸⁷

Već je Cvetković-Tomašević utvrdila da je kompozicija mozaika dosta neobična te da je nemoguće povući bližu paralelu s ostalim poznatim umjetničkim djelima ovoga razdoblja.²⁸⁸ Izdužena je i prilagođena dimenzijama nartekso. Sastoji se od tri komponente predstavljene u centralnom motivu, zatim epizodama koje ga okružuju te borduri u pravokutnom okviru koja ujedinjuje i povezuje unutarnju strukturu. Srž cjeloukupne kompozicije nalazi se u njenom centralnom, simetričnom dijelu koji povezuje ostale komponente. Eliptičnog je oblika, poput medaljona koji je *upao* i *prepolovio* čitav mozaik te ga krase slavljenička i uznosita atmosfera kao potpunu suprotnost razigranim i živahnim

²⁸⁴ Dimitrova, 2015, 207

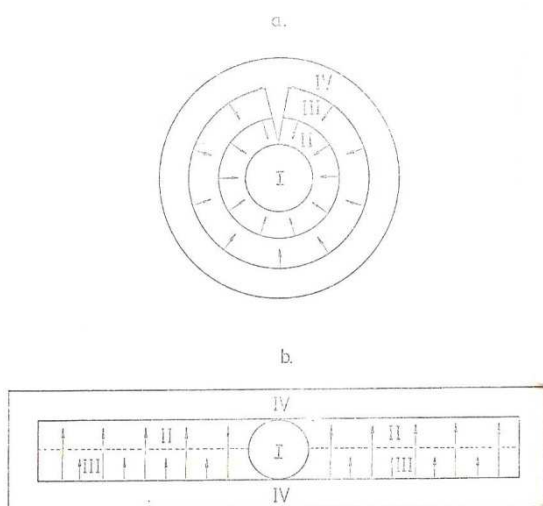
²⁸⁵ *ibid.*, 207

²⁸⁶ *ibid.*, 213

²⁸⁷ *ibid.*, 216

²⁸⁸ Cvetković-Tomašević, 1973, 48

scenama koje ga okružuju. U potrazi za tumačenjem i rješenjem ovakve kompozicije, Cvetković-Tomašević smatra da ona zapravo odražava izgled i strukturu kozmosa koji je, prema starijem poganskom shvaćanju, sferan te se sastoji od četiri elementa postavljenih jedan oko drugoga i poredanih prema stupnju svetosti od sredine prema periferiji (sl. 81a).²⁸⁹ Kršćanstvo je preuzelo takvo starije gledište te ga prilagodilo sebi i svome shvaćanju. Raspored tih elemenata, njihov izgled te međusobni odnosi prikazani na kompoziciji ovog mozaika mogao se jedino objasniti kao izvedenicom od kompozicije kružnih koncentričnih zona u kojima su oni upisani jedan u drugog. U svakoj od četiri zone kružne kompozicije nalazio se motiv koji simbolizira jedan od četiri elementa kozmosa poredanih prema stupnju svetosti. Tako se u samoj sredini nalazi prvi i najsvetiji element, kraljevstvo nebesko, kojeg slijede preostala tri koji pripadaju čulnom svijetu, raj, zemlja i vode koje sve okružuju. U kompoziciji mozaika narteksa prvi element prikazan je u središnjem dijelu, u ovalnom medaljonu, posljednji u perifernom dijelu, odnosno borduri, dok su dva srednja prikazani zajedno u frizu koji je prepolovljen medaljonom u svome središtu.²⁹⁰ Kompozicija mozaika nartekisa zapravo je pravokutni derivat kružne kompozicije kozmosa u kojemu je ikonografska formula za prikaz sfernog kozmosa prilagođena pravokutnom polju, pri čemu su dva elementa kozmosa iz dva srednja prstenasta dijela sažeta i dana u jednom frizu što je rezultiralo prikazom motiva raja, krajolikom, i motiva zemlje, borbom životinja, na istom polju (sl. 81b). Ovakvo tumačenje kompozicije, prvi put dano na heraklejskom mozaiku, omogućilo je odgovor na mnoga nerazjašnjena pitanja oko značenja, ikonografije i tipa kompozicije umjetničkih djela iz Ravenne, Rima i Antiohije, smatra Cvetković-Tomašević.²⁹¹



Sl. 81: a) Pretpostavljena shema kompozicije sfernog kozmosa
b) Shema kompozicije mozaika nartekisa Velike bazilike (G. Cvetković-Tomašević, *Herakleja Linkestis*, Bitola, 1973, 50)

²⁸⁹ Cvetković-Tomašević, 1973, 49

²⁹⁰ *ibid.*, 49

²⁹¹ *ibid.*, 51

Opisujući mozaik, Cvetković-Tomašević kaže da se u eliptičnom medaljonu nalazi motiv simetrične kompozicije. Na srednjem listu stiliziranog akantusovog grma koji uokviruje donji dio medaljona, nalazi se pehar, odnosno *kantaros*, iz kojeg izlazi vinova loza ispunjavajući listovima i grozdovima površinu medaljona. U gornjem se dijelu nalazi par golubica i paunova, danas skoro potpuno uništenih, dok se u donjem dijelu nalazi par srndaća okrenutih prema peharu. Na lijevoj strani od medaljona nalazi se cedar, u čijoj su krošnji prikazane iglice i velike šišarke, zatim slijede trešnja, jabuka, maslina te čempres koji se nalazi sa svake strane medaljona. Desno od medaljona, pored čempresa, nalazi se suho drvo, zatim kruška, smokva te drvo nara. Između stabala nalaze se cvjetni grmovi ruže, ljiljana i bršljana te divlje životinje. Na lijevoj strani, na samom početku friza nalazi se divojarac u zaustavljenom položaju kako, u trenutku predaha od galopa, osluškuje i osvrće se iza sebe. Do njega nalazi se prikaz bika i lava kako skaču jedan na drugoga te kao da lete kroz zrak ispruženih stražnjih nogu kojima su se odbacili od zemlje. Bik je prikazan s pognutom glavom i rogovima uprenim na lava, dok je on prikazan s razjapljenom čeljusti. Na desnoj strani friza prikazan je pas koji, iskeženih zubiju s velikim očnjacima, stoji zavezan za smokvu. Na samom kraju friza, ispred stabla nara, nalazi se prikaz dugonogog geparda kako proždire antilopu oborenu na leđa čija krv u mlazovima curi iz gepardove čeljusti. Pravokutni friz uokviren je bordurom koja se sastoji od osmerokuta međusobno povezanih meandrom stvarajući na taj način ukrasni niz. Od ukupno 36, sačuvano je 28 osmerokuta. U njima se nalaze prikazi isključivo vodenih životinja. Tako se u njih 11 nalaze prikazi slatkovodnih životinja poput divlje patke, dva pačeta na cvijetu lokvanja, zatim velikih bijelih labudova te jedne čaplje, dok se u preostalih 17 nalaze prikazi morskih životinja poput delfina, raznoraznih riba, sipe te oktopoda.²⁹²

Cvetković-Tomašević pretpostavlja da uzor za prikaz u frizu mozaika nije bio samo jedan. Naime, rajski je pejzaž prikazan kao drvored uz šetalište ili glavna aleja nekog voćnjaka za što se smatra da je prototip morao biti formiran još u pretklasičnoj grčkoj umjetnosti, poput vrtova Hesperida.²⁹³ Ovakvo pejzažno slikarstvo naročito se razvijalo u helenizmu, s pojavom vrtova u Antiohiji i Aleksandriji, no od takve vrste slikarstva sačuvane su samo rimske replike, poput freske iz Livijine kuće u Rimu. Paralela i analogija s istovremenim podnim mozaicima nema, no one se mogu naći među drugim djelima toga razdoblja, poput zidnih mozaika ili minijatura. Možda se približno slična vrsta ovog tipa pejzažnog mozaika može uočiti u bazilici *S. Apollinare Nuovo* i arijanskoj kristionici u

²⁹² Cvetković-Tomašević, 1973, 43

²⁹³ *ibid.*, 52

Ravenni, no tamo prikazani pejzaž koji se uglavnom sastoji većinom od palmi s kojih vise plodovi popraćen je ljudskim figurama apostola ili svetaca. Prototip životinjskih scena vidljiv je u prikazima perzijskih vrtova i parkova lova, odnosno ograđenih šumskih predjela u kojima su držane divlje životinje. Među istovremenim djelima, određene sličnosti u izgledu životinja vidljive su na mozaiku s prikazima lova iz Antiohije (5./6. st.), zatim na mozaiku iz grada Nebo u Transjordaniji (6. st.) te na mozaiku iz Carigrada (5./6. st.). Prototip simetrične scene u medaljonu preuzet je iz starijih orijentalnih kultura, dok se simbol vinove loze, vezan za kult boga Dioniza, nalazi već u pretklasičnom i klasičnom razdoblju grčke umjetnosti, kako misli Cvetković-Tomašević.²⁹⁴

Razne vrste biljaka i životinja na ovom se mozaiku lako prepoznaju, zato što njihov prikaz sadraži upravo ono što odlikuje list, cvijet ili plod biljke, odnosno ono što je karakteristično za izgled, stav ili pokret određene životinje. Mozaik je također poznat po raskošnom koloritu postignutom uporabom čak oko 20 vrsta boja i nijansa pomoću tesera ili staklene paste. Čitav mozaik kao da treperi na svjetlosti, stvarajući tako iluziju neke nestvarne i nadzemaljske ljepote. Promatrajući mozaik u cjelini može se uočiti sinteza stilskih komponenti helenističke i ranokršćanske umjetnosti. S jedne je strane svojevrsni impresionizam helenističke aleksandrijske umjetnosti kojim dominiraju koloristički i svjetlosni efekti, a s druge strane realizam i manirizam u prikazima životinja od kojih divojarac, gazela, srna i srndać, imaju skladne proporcije tijela i prirodne stavove, dok bik, lav, pas i gepard imaju neproporcionalna tijela te izraz koji nije uvijek u skladu sa situacijom borbe u kojima se nalaze.²⁹⁵

²⁹⁴ Cvetković-Tomašević, 1973, 53

²⁹⁵ *ibid.*, 46

10.1.1. Centralni motiv

Središnji dio mozaika narteksa Velike bazilike prikazan je u obliku eliptičnog medaljona koji je čitav mozaika podijelio na dva dijela. U njemu se nalazi motiv simetrične kompozicije s prikazom srne na lijevoj te srndaća na desnoj strani. Između njih nalazi se pehar, odnosno *kantaros*, iz kojeg izlaze dvije stabljike vinove loze koje svojim lišćem i grozdovima ispunjavaju površinu medaljona. Iznad pehara nalaze se prikazi dvije golubice i dva pauna, dok je donji dio medaljona ukrašen stiliziranim grmom akantusa (sl. 82).

Simboličko značenje ove scene svjedoči o kompleksnosti i slojevitosti samog prikaza koji simbolizira krštenje, odnosno euharistiju te istovremeno ilustrira stihove Psalma (Ps 42 - 43 (41 - 42), 2: *Kao što košuta žudi za izvor-vodom, tako duša moja čezne, Bože, za tobom.*) u svojoj najelaboriranijoj varijanti, spajajući motiv krštenja s euharistijskom, soteriološkom te eshatološkom aluzijom Biblijskog teksta.²⁹⁶ Srna i srndać prikazani su u položaju u kojem kao da prinose usta peharu simbolizirajući tako krštenje, odnosno sjedinjavanje s Bogom kroz uzimanje njegove krvi i tijela u simbolu vinove loze.²⁹⁷ Ikonografski prikaz srne, srndaća te pehara simbolizira zapravo katekumene na Izvoru života te time predstavlja vjernike spremne za krštenje, popraćene vinovom lozom koja izlazi iz pehara što se, inspirirano stihovima iz Ivanovog evanđelja (15:1, 15:5 : *Ja sam istinski trs, a Otac moj - vinogradar; Ja sam trs, vi loze.*) koje najavljuje Kristovo spasenje i poistovjećivanje s vinom, povezuje s Kristovom žrtvom na križu i spasenju ljudi.²⁹⁸ Vinova loza koja se grana zapravo predstavlja Kristovu žrtvu i krv prolivenu na Golgoti te se time izražava ideja povezanosti Boga i ljudi kroz Kristovu žrtvu.²⁹⁹ Prikaz golubice interpretira se kao simbolom duša kršćana, odnosno simbolom nebeskog uznesenja pravednih duša, dok prikaz paunova predstavlja simbol besmrtnosti te vječnog života stečenog kroz krštenje i euharistiju.³⁰⁰

Scena u cjelini prikazuje ideju kršćanske zajednice i Kristove žrtve okrunjenu prikazom paunova povezanih s pojmom Uskrsnuća te vječnog života i radosti dobivenog kroz krštenje.³⁰¹ Prikazi centralnog motiva postali su simbolička slika kršćanske, Kristove Crkve koja kroz svoje sakramente pruža besmrtn život svim vjernicima.³⁰² Takva interpretacija izjednačila je motiv prikazan u medaljonu s prvim elementom kršćanskog kozmosa, kraljevstvom nebeskim.

²⁹⁶ Dimitrova, 2013, 1052

²⁹⁷ Cvetković-Tomašević, 1973, 48

²⁹⁸ Dimitrova, 2015, 209

²⁹⁹ Dimitrova, 2006, 183

³⁰⁰ Dimitrova, 2013, 1052

³⁰¹ Dimitrova, 2006, 183

³⁰² Dimitrova, 2013, 1052



Sl. 82: Centralni motiv mozaika narteksa
Velike bazilike (E. Dimitrova, *The
Mosaic at the Entrance of the Episcopal
Basilica in Heraclea Lyncestis: Its
Didactical Sharge and Ritual Impact
over the Congregation*, Folia
Archaeologica Balkanica III, 2015, 208)

10.1.2. Borba bika i lava

Na lijevoj strani, uz sam medaljon, nalazi se scena koja prikazuje borbu bika i lava (sl. 83). Bik je prikazan s pognutom glavom, rogovima uperenih prema lavu koji je prikazan s razjapljenom čeljusti. Oni su u sceni prikazani kako skaču jedan na drugoga s ispruženim stražnjim nogama kojima su se odgurnuli od zemlje. Dimitrova smatra da ovaj prikaz borbe bika i lava predstavlja glavnu i vječnu bitku kršćanske dogme, borbu života i smrti, odnosno žrtve koja se pridonosi u želji za uskrsnućem.³⁰³ Također misli da prikaz bika simbolizira žrtvu koja se predaje nepobjedivom lavu koji, iako u pretkršćanskom razdoblju smatran simbolom uništenja i smrti, predstavlja simbol uskrsnuća.³⁰⁴



Sl. 83: Prikaz borbe bika i lava (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 210)

10.1.3. Divojarac

Na samome kraju lijeve strane mozaika, pokraj scene borbe bika i lava, nalazi se prikaz divojarca u elegantnom, zaustavljenom položaju kako, u trenutku predaha od galopa i gonjenja, osluškuje i osvrće se iza sebe (sl. 84). Scena pojačava značenje uskrsnuća opisanog na prethodnom motivu, predstavljajući pretkršćansko simboličko značenje žrtve učinjene za pokajanje grijeha te, kasniji, kršćanski simbol grješnika lišenog vječnog i radosnog života.³⁰⁵

³⁰³ Dimitrova, 2006, 184

³⁰⁴ *ibid.*, 184

³⁰⁵ *ibid.*, 184



Sl. 84: Prikaz divojarca (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica III*, 2015, 212)

10.1.4. Pas zavezan za drvo

Na desnoj strani od medaljona nalazi se prikaz psa crvene boje, iskeženih zubiju s velikim očnjacima, kako stoji zavezan za stablo smokve (sl. 85). Scena je, kao i iduća, također povezana s idejom smrti. Smatra se da predstavlja simbolički prikaz demona smrti Behemotha kojeg se povezuje s Kerberom, psom iz grčke mitologije koji čuva ulaz u podzemlje.³⁰⁶

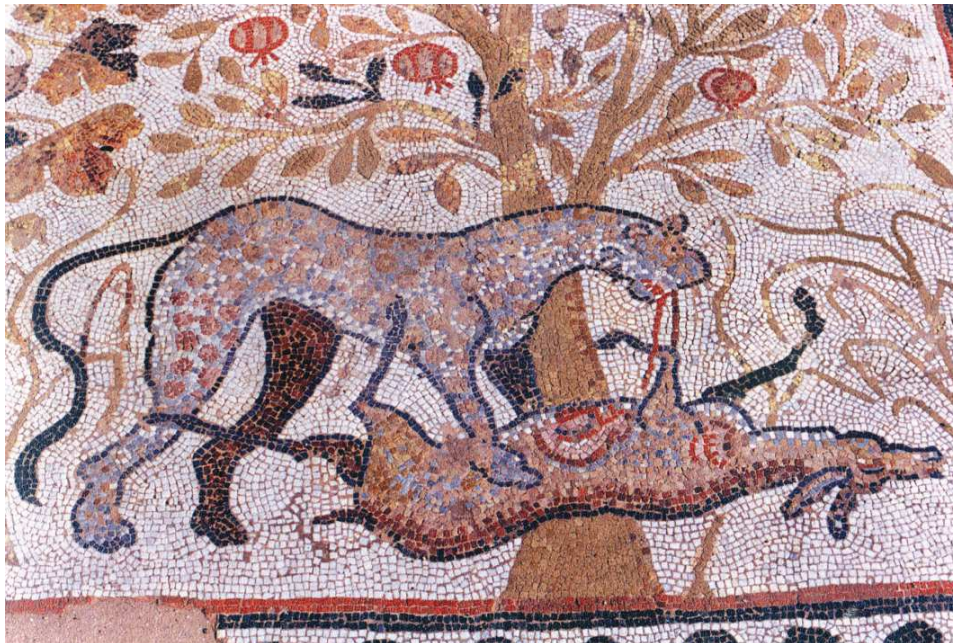


Sl. 85: Prikaz psa zavezanog za drvo (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica III*, 2015, 216)

³⁰⁶ Dimitrova, 2006, 185

10.1.5. Gepard i antilopa

Na samome kraju desne strane mozaika, pokraj scene psa, nalazi se prikaz geparda kako proždire antilopu oborenu na leđa čija krv u mlazovima curi iz gepardove čeljusti (sl. 86). Scenu, koja je već u antici predstavljala smrt, prati eshatološka konotacija te ona kroz alegorijski prikaz simbolizira tjelesnu smrt.³⁰⁷ Gepard je još u pretkršćanskom razdoblju bio smatran simbolom zla i mračnih moći podzemlja, odnosno u alegorijskoj ulozi nemilosrdnog lovca simbolom neizbježnog uništenja i straha.³⁰⁸



Sl. 86: Prikaz geparda i antilope (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 214)

10.1.6. Vodene životinje u okviru mozaika

Borduru mozaika ukrašava niz osmerokuta međusobno povezanih meandrom. Od njih sveukupno 36, do danas je sačuvano čak 28 te su oni, kao što je već spomenuto, ispunjeni prikazima slatkovodnih i morskih životinja (sl. 87, 88). Tako se u njih 11 nalaze prikazi životinja poput divlje patke, dva pačeta na cvijetu lokvanja, zatim velikih bijelih labudova te jedne čaplje, dok se u preostalih 17 nalaze životinje poput delfina, raznoraznih riba, sipe te oktopoda. Premda su određene životinje, poput patke ili labuda, jasno definirane, za neke, poput riba, teško je ustanoviti točnu vrstu, kao i simboliku za svaku od gore navedenih

³⁰⁷ Dimitrova, 2013, 1052

³⁰⁸ Dimitrova, 2006, 185

životinja. Unatoč tome, smatra se kako čitav okvir zapravo aludira na vodenu barijeru koju narteks simbolizira, predstavljajući na taj način značenje vode, odnosno rijeke Jordan, u samom činu krštenja koja vjernike čisti od grijeha i poganskog svijeta.³⁰⁹



Sl. 87: Mozaik narteksa Velike bazilike, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 204)



Sl. 88: Mozaik narteksa Velike bazilike, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 205)

³⁰⁹ Dimitrova, 2015, 206

Unutrašnjost friza mozaika ispunjena je nizom stabala različitih vrsta s plodovima, zatim pticama koje lete među njihovim krošnjama te cvjetnim grmovima. Takvi prikazi smatrani su temeljnim motivima raja, drugog elementa kršćanskog kozmosa.³¹⁰ Od sveukupno deset prikazanih stabala, njih devet u svojim krošnjama nosi obilje plodova, dok je samo jedno stablo suho, što se protumačilo kroz alegoriju kao sterilnost poganstva nasuprot plodnosti prave vjere, kršćanstva.³¹¹ Smatra se kako je temu i izgled raja kršćanstvo preuzelo iz židovske vjerske tradicije koja je raj, odnosno Eden, zamišljala kao mjesto blaženstva, kao jedan ograđeni vrt, s drvećem koja se ne suše i ne umiru te su puna vječnih plodova.³¹² Iako su već opisane scene životinja prikazane u istom frizu zajedno s motivima raja, one su predstavljene u situacijama koje nisu u skladu s njegovom idejom mira i ljubavi. Borbi kao takvoj je mjesto na zemlji te životinje predstavljene na ovome mozaiku označavaju treći element kršćanskog kozmosa, zemlju.³¹³ Bordura friza, ispunjena stanovnicima mora i slatkovodnih voda bez ijedne kopnene životinje, predstavlja posljednji, četvrti, element kršćanskog kozmosa, vode.

Dimitrova smatra da je čitav narteks Velike bazilike zamišljen kao svojevrsna barijera, odnosno prijelaz iz poganskog u kršćanski svijet.³¹⁴ Naime, prikazi koji su prije bili povezani s kultom boga Dioniza, sada su postali temeljni motivi simboličke vizije Kristovog spasenja.³¹⁵ Tako su žrtvene životinje poganskog boga postale svečanom žrtvom za iskupljenje, zvijeri pripisivane Dionizu kršćanskim simbolima snage i besmrtnosti, a vinova loza ovdje kroz alegoriju označava euharistiju koja povezuje vjernike s Kristom.³¹⁶ Okvir mozaika koji aludira na vodu i njeno značenje u krštenju, desna scena koja predstavlja smrt kao neizbježnog i okrutnog pratioca života, zatim lijeva scena koja simbolizira prijelaz iz zemaljske smrti u besmrtn, rajski život, stečen kroz dobrovoljnu žrtvu i iskupljenje grijeha te centralni motiv koji još dodatno uzdiže simbolički aspekt čitave kompozicije te prikazuje ponovno rođenje, odnosno početak pravog, vječnog života dobivenog kroz krštenje i zasluženost kroz sjedinjenje s Kristom u euharistiji postaju obilježja kršćanskog vjerovanja, odnosno stvaraju simboličku poruku kršćanske dogme ujedinjenu s jedinstvenim značenjem krštenja i njegovom ulogom u Uskrsnuću kao trijumfu vječnoga života svih vjernika.³¹⁷

³¹⁰ Cvetković-Tomašević, 1973, 46

³¹¹ *ibid.*, 46

³¹² *ibid.*, 46

³¹³ *ibid.*, 47

³¹⁴ Dimitrova, 2006, 186

³¹⁵ *ibid.*, 186

³¹⁶ *ibid.*, 187

³¹⁷ *ibid.*, 188

Neukom puku koji je ulazio u baziliku kroz narteks s ciljem sudjelovanja u euharistiji, pružena je na ovakav način prilika da vide koncept značenja krštenja kao glavnog i krucijalnog preduvjeta za sudjelovanje u euharistiji. Vjernici su, prosvjeđeni tom idejom zemaljskog života, tjelesne smrti te vječnog, rajskog rođenja i života postignutim kroz Krštenje, postali oslobođeni strahova te ohrabreni da prisustvuju u euharistiji. Oni su, na taj način, postali svjesni toga da je smrt neizbježan element u prijelazu iz zemaljskog u rajski život koji daje Krist, u simbolu Crkve koja poražava nevjernike kao što život poražava smrt. Kompleksni simbolizam mozaika narteksa Velike bazilike zapravo označava temeljnu poruku vječnog života, mira, ljubavi i spokoja onih koji su kršteni i umiru kao Kršćani.³¹⁸

³¹⁸ Dimitrova, 2006, 188

10.2. Podni mozaik Male bazilike

U prvu polovicu 6. st. smješten je podni mozaik Male bazilike. Premda je on u usporedbi s mozaikom narteksa Velike bazilike dosta pojednostavljen, vidljiv je snažan utjecaj njegova starijeg prethodnika.³¹⁹ Mozaik se sastoji od dvije pravokutne kompozicije te jednog friza u obliku slova L koji se nalazi između njih. Svaka od dviju kompozicija sastoji se od bordure te unutarnjeg polja prekrivenog geometrijskim motivima. Premda na ovom mozaiku dominiraju apstraktni, ikonografski, ornamentalni elementi, vidljivi su i zoomorfni motivi koji su, unatoč tome što su podređeni, zadržali svoj karakter i simboličko značenje (sl. 89, 90).³²⁰

Unutarnja površina desne, istočne kompozicije prekrivena je pravilnim kombiniranjem geometrijskih motiva rombova i kvadrata unutar kojih se nalaze prikazi vaza, košara ili nekih drugih geometrijskih oblika.³²¹ Bordura desne kompozicije ispunjena je nizom u kojem se naizmjenično slijede dva kružna i jedan kvadratni motiv. U svakom od tih polja nalaze se prikazi jedne barske ptice, jarebice, fazana ili košare s voćem. Unutarnja površina lijeve, zapadne kompozicije prekrivena je motivom isprepletenog užeta, unutar kojeg se, u malim poljima, nalaze prikazi raznih ptičica ili plodova. Bordura lijeve kompozicije također je ispunjena pravilnim nizom geometrijskih motiva. Friz u obliku slova L koji dijeli dvije pravokutne kompozicije ispunjen simetričnim motivima od kojih su danas, od ukupno pet, djelomično sačuvana samo četiri. Upravo u tim motivima vidljiv je već spomenuti utjecaj mozaika narteksa Velike bazilike. Naime, u osnovi dva ovakva motiva nalazi se prikaz pehara, odnosno *kantarosa*, s čijih se strana nalazi po jedna životinja, dok je u preostala dva on zamijenjen prikazom rastućeg stabla te košare s voćem.³²² Tako se u prvom motivu nalaze prikazi dva pauna, u drugom lavice i bika, u trećem dvije patke, a u četvrtom prikazi dva pačeta.³²³

Dimitrova smatra da, baš kao i u centralnom motivu mozaika narteksa Velike bazilike, elementi friza ovog mozaika simboliziraju stihove Psalma (Ps 42 - 43 (41 - 42), 2). Među njima svakako je zanimljivo za istaknuti neobičan prikaz popraćen likovima bika i lavice za što se smatra kako bik simbolizira ideju dobrovoljne Kristove žrtve, pretvorene u vječni život dan vjernicima kroz krštenje i sudjelovanje u euharistiji, što predstavlja lik lavice.³²⁴ Dimitrova ističe da je na ovome mozaiku lav s narteksa Velike bazilike zamijenjen prikazom

³¹⁹ Dimitrova, 2013, 1054

³²⁰ Dimitrova, 2013a, 10

³²¹ Cvetković-Tomašević, 1973, 36

³²² Dimitrova, 2013, 1054

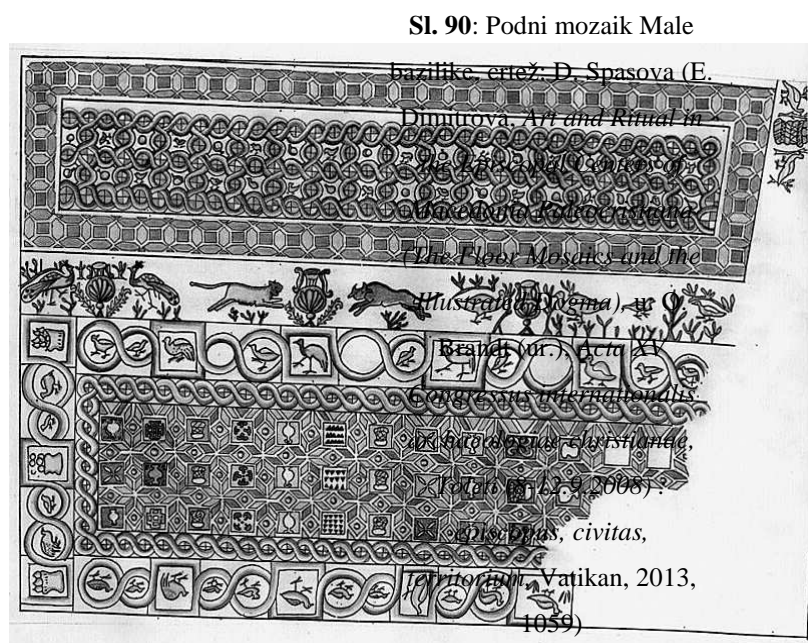
³²³ Cvetković-Tomašević, 1973, 36

³²⁴ Dimitrova, 2013, 1054

lavice kako bi se izbjeglo ponavljanje identičnog motiva što, unatoč odstupanju, govori o originalnosti tadašnjih mozaičara u izvedbi starozavjetnog teksta.³²⁵ Ovakva ilustracija spomenutog Psalma predstavlja heraklejski doprinos kršćanskoj ikonografiji 6. st. Po pitanju ikonografije i simboličkog značenja, zanimljivi su prikazi već spomenutog rastućeg stabla za koji se smatra da predstavlja Drvo života te košare s voće koja simbolizira rajski vrt sa svim njegovim plodovima i blagodatima. Premda je od pet motiva friza danas sačuvano četiri, oni u cjelini, smatra Dimitrova, odražavaju ideju značenja krštenja kao temeljnog ikonografskog elementa za nadogradnju eshatološkog simbolizma koje asocira na vječni život.³²⁶



Sl. 89: Podni mozaik Male bazilike
(<http://whereismacedonia.org/where-to-go-in-macedonia/cultural-heritage-in-macedonia/159-heraclea-lyncestis-ancient-city>, 18.5.2016.)



Sl. 90: Podni mozaik Male

bazilike, crtež: D. Spasova (E.

Dimitrova, *Art and Ritual in*

Istanbul, 2008)

The Floor Mosaics and the

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

Istanbul, 2008)

³²⁵ Dimitrova, 2013a, 11

³²⁶ *ibid.*, 11

10.3. Podni mozaik kapele

Sjeverno od narteksa Velike bazilike izgrađena je, početkom 6. st., kapela, ukrašena podnim mozaikom u kojemu je također bio vidljiv utjecaj mozaika narteksa te koji je vrlo uvjerljivo protumačila Dimitrova. Premda znatno pojednostavljen, odražava je iste dogmatske ideje.³²⁷ Pravokutnog oblika, no manjih dimenzija, nadovezivao se na ikonografski model centralnog motiva mozaika narteksa Velike bazilike (sl. 91).

Imitirajući njegovu ikonografsku strukturu, srnu i srndaća kako se približavaju peharu, odnosno *kantarosu*, simbolizira katekumene koji prilaze izvoru vjere, krštenju, sjedinjavajući se tako s Bogom. Svakako je zanimljiv detalj koji ovu scenu razlikuje od njene starije inačice. Naime, ovdje su simboli katekumena predstavljeni u obliku kršćanske obitelji, kroz prikaz srndaća, srne te malog laneta. Scena je popraćena prikazima golubica koje predstavljaju alegorijsku sliku nebeskog uznesenja te paunovima koji simboliziraju besmrtnost. Čitav mozaik uokviren je prikazom vinove loze, simbolom pričesti, čime se htjela stvoriti metafora krštenja, odnosno Kristove crkve. Takvu sliku još dodatna pojačava motiv kantarosa koji simbolizira srž vjere, odnosno snagu i temelj crkve prikazanu kroz njegovo postolje, aludirajući na Kristovu žrtvu iskupljenja na Golgoti te slavlenu u euharistiji. Troslojna baza kantarosa predstavlja simbole starozavjetnih proročanstava ostvarenih kroz Krista i njegovu žrtvu. Euharistijsko značenje scene, dopunjeno soteriološkim motivima o spasu duša katekumena kroz obred krštenja, odražava impresivnu, kompleksnu kompoziciju, višeslojnog simboličkog značenja, podnog mozaika kapele kao simbolički prikaz crkvenih obreda.³²⁸



Sl. 91: Podni mozaik kapele (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 9)

³²⁷ Dimitrova, 2013, 1053

³²⁸ *ibid.*, 1053

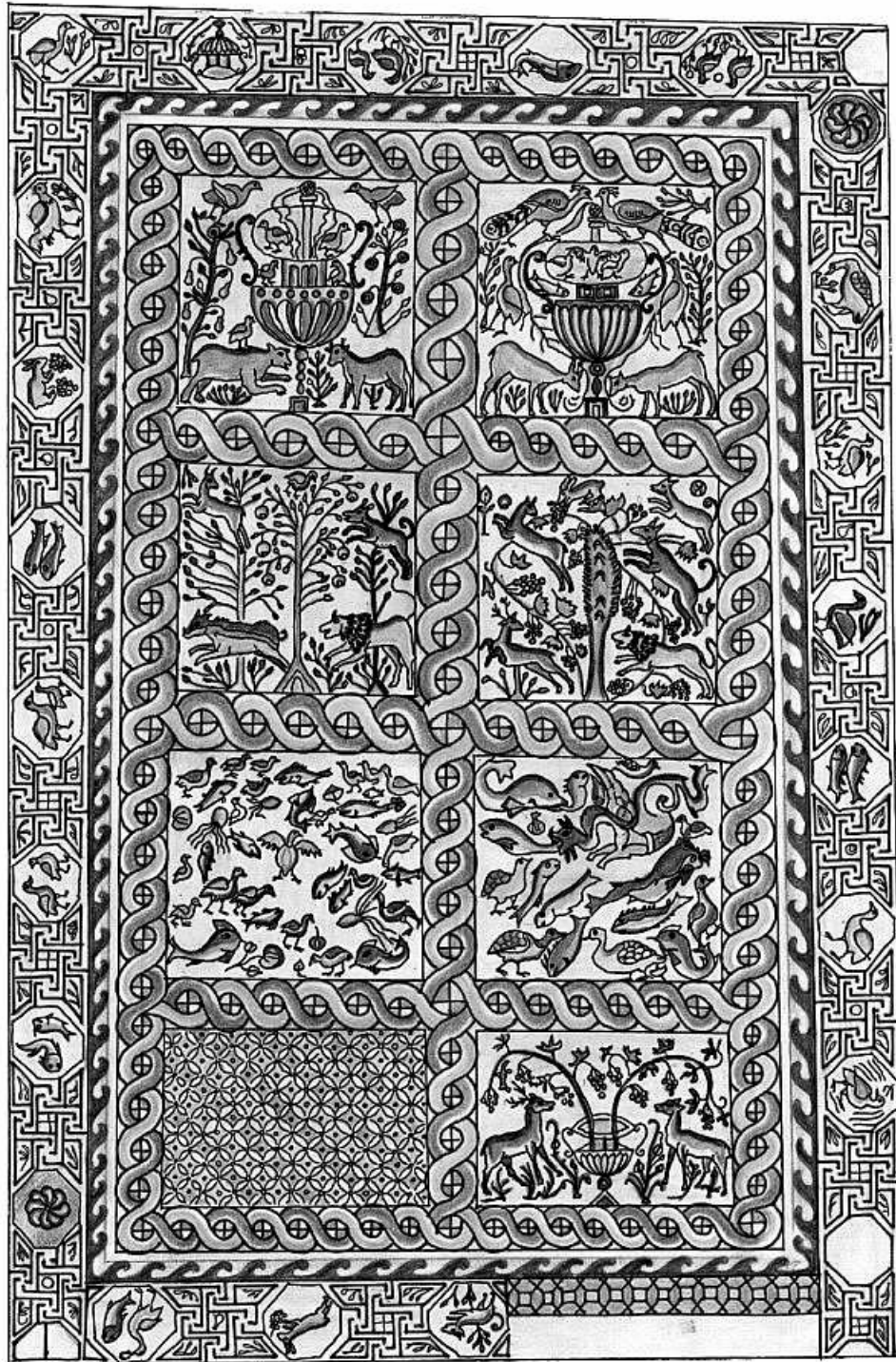
10.4. Podni mozaik biskupske rezidencije: *Triclinium* i Prostorija broj 2

Na jugozapadnoj strani lokaliteta, kraj Velike bazilike, sagrađena je početkom 6. st. biskupska rezidencija u kojoj su dvije prostorije bile ukrašene podnim mozaicima, *triclinium*, odnosno blagovaonica, te Prostorija broj 2.

U kompoziciji te čitavom konceptu podnog mozaika *tricliniuma*, najvažnije odaje biskupske rezidencije, vidljiv je, po Dimitriovoj možda najveći, utjecaj mozaika narteksa Velike bazilike (sl. 92).³²⁹ Isti tip okvira, ispunjen nizom osmerokuta međusobno povezanih meandrom, obuhvaća, ujedinjuje i zatvara simboličku ikonografiju mozaika podijeljenog na geometrijski organizirane sekcije koje nose čitavu dekoraciju. Mozaik je prilagođen dimenzijama prostora te se sastoji od osam kvadrata ispunjenih simboličkim scenama te međusobno odvojenih ornamentalnom bordurom. Čitava dekoracija aludira na značenje krštenja kao prve etape sjedinjavanja s Bogom, što je još dodatno naglašeno u prva dva kvadrata na najistočnijem dijelu mozaika ilustrirajući stihove Psalma (Ps 42 - 43 (41 - 42), 2) (sl. 93). U drugome je kvadratu čitava scena okrunjena prikazom dva pauna, simbolima besmrtnosti, pojačavajući tako motiv uskrsnuća čitavog prikaza. Takva statična i simetrična kompozicija napuštena je u sljedećoj sekciji u korist dinamičke ikonografske strukture prikaza snažnog progona životinja (sl. 94). Scene životinjskih potjera, kao i prikazi morskih pejzaža u sljedeća četiri kvadrata simboliziraju ideju bijega od zemaljskih iskušenja i tjelesne smrti preko spasnosne dimenzije vode, odnosno kroz spasenje postignuto krštenjem. U posljednjem kvadratu, kojem prethodi jedan ispunjen isključivo geometrijskim motivima, prikazana je aluzija na euharistijsku komponentu čitave dekoracije kroz ilustraciju gore spomenutog Psalma. Ovdje se nalaze prikazi srndaća i srne koji se približavaju kantarosu iz kojeg izlazi vinova loza, čije plodove oni jedu, simbolizirajući krštenje vjernika te njihovu pričest, stvarajući tako aluziju na njihovo sudjelovanje u samoj euharistiji. Promatrajući čitavu dekoraciju podnog mozaika *tricliniuma*, mogu se uočiti prikazi temeljnih ideja kršćanske dogme, odnosno sakramenata koji poražavaju smrt te daju vječni život svojim vjernicima.³³⁰

³²⁹ Dimitrova, 2013, 1054

³³⁰ *ibid.*, 1055



Sl. 92: Podni mozaik *tricliniuma* biskupske rezidencije, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, *Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)*, u: O. Brandt (ur.), *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium*, Vatikan, 2013, 1060)



Sl. 93: Dio podnog mozaika *tricliniuma* biskupske rezidencije (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 12)



Sl. 94: Dio podnog mozaika *tricliniuma* biskupske rezidencije (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 13)

Unutar biskupske rezidencije, južno od *tricliniuma*, nalazi se Prostorija broj 2 čiji podni mozaik, premda skromnih dimenzija i reduciranog sadržaja, također, kako misli Dimitrova, odražava dogmatski karakter ikonografskog koncepta (sl. 95). Simetrični prikaz ilustriranih stihova Psalma (Ps 42 - 43 (41 - 42), 2) slijedi tradiciju ovoga motiva, no na ovome je mozaiku obilježen ikonografskim novitetima kojima živopisno prikazuje svoju temeljnu poruku. U samome središtu nalazi se prikaz raskošne fontane iz koje pršte vodeni mlazovi, dok se sa strane nalaze dva jelena koji kao da su namjerno stali da bi se zadržali kod fontane, izvora života. Kod donjeg dijela fontane nalaze se prikazi dva laneta koji nestrpljivo čekaju vodu. Čitav ambijent krasi i cvjetni motivi kojima se želi prikazati pitomi pejzaž rajskog vrta. Scena je zatvorena ogradom u obliku oltarne pregrade koja aludira na sveti prostor svakoga kršćanskog hrama. Središnji motiv, u kojem izvor prepun vode simbolizira izvor vjere, predstavlja onu vodu kojom Kristova crkva krsti svoje vjernike. Čitava scena je zapravo alegorija na vjernike koji nakon krštenja i prihvaćanja kršćanstva traže vječni i radostan život, ali i simbolički prikaz crkvenog obreda koji pretvara stihove starozavjetnog Psalma u svečanu sliku.³³¹



Sl. 95: Podni mozaik Prostorije broj 2 biskupske rezidencije, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 15)

³³¹ Dimitrova, 2013, 1055

11. RASPRAVA O SLIČNOSTIMA I RAZLIKAMA PRIKAZA ŽIVOTINJA NA RANOKRŠĆANSKIM PODNIM MOZAICIMA AKVILEJE I HERAKLEJE LINCESTIS

Promatrajući ranokršćanske podne mozaike Akvileje i Herakleje Lincestis, s posebnim naglaskom na prikaze životinja, već su na prvi pogled jasne određene sličnosti i razlike koje ćemo predstaviti u ovom završnom poglavlju. Podijelit ćemo ga na dva dijela. U prvom će dijelu biti predstavljene životinje prisutne na akvilejskom i heraklejskom mozaiku sa sličnostima i razlikama u njihovom prikazu te simbolički dok će u drugom dijelu biti predstavljene životinje prisutne na samo jednom od spomenutih mozaika.

11.1. Zajedničke životinje Akvileje i Herakleje Lincestis

U ovome će se dijelu poglavlja osvrnuti isključivo na životinje prikazane i na mozaiku u Akvileji i na mozaicima u Herakleji Lincestis te im odrediti sličnosti i razlike u prikazu i simbolički.

- **Antilopa / gazela**



Sl. 96: Prikaz antilope na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Charge and Ritual Impact over the Congregation*, Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 214)

Sl. 97: Prikaz gazele na mozaiku Akvileje (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Prikaz antilope na heraklejskom mozaiku dolazi u kontekstu scene s gepardom u kojoj ju on nemilosrdno proždire. Scena, veoma agresivnog i napadačkog karaktera, simbolizira tjelesnu smrt (sl. 96). Prikaz gazele pak na akvilejskom mozaiku nalazi se uz bok prikaza Dobrog pastira. Ta scena, koja odiše mirom, spokojem i stabilnošću, simbolizira čovjeka koji žudi za dolaskom pred lice Božje, odnosno čovjeka koji kroz svoju vjeru doseže Boga (sl. 97). Premda karakterno dosta različite, jer se s jedne strane nalazi agresivan prikaz nasilne tjelesne smrti, a s druge strane prikaz mira i ljubavi, ove dvije scene antilope, odnosno gazele, možda bi se mogle povezati u jedan niz u kojem nakon tjelesne, ovozemaljske smrti, vjernik, odnosno kršćanin dolazi kroz svoju vjeru pred Boga.

- **Bik**



Sl. 98: Prikaz bika na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 210)



Sl. 99: Djelomično sačuvan prikaz bika sa srpom na mozaiku Akvileje (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Prikaz bika na heraklejskom mozaiku narteksa Velike bazilike nalazi se u kontekstu scene između lava i bika koja predstavlja glavnu i vječnu bitku kršćanske dogme, borbu života i smrti, odnosno žrtve koja se pridonosi u želji za uskrsnućem. Bik simbolizira žrtvu koja se predaje nepobjedivom lavu. Prikazan je s pognutom glavom te rogovima uperenih prema lavu. Promatrajući bika može se vidjeti kako se on nalazi u jednom napetom položaju, ispruženih nogu s kojima kao da se odguruje od zemlje kako bi što bolje skočio na lava, dok čitavu scenu prati jedan borbeni i napadački karakter te nemirna atmosfera (sl. 98).

Potpunu scensku, ali ne i simboličku, suprotnost nalazimo na prikazu bika na akvilejskom mozaiku koji je prikazan sa srpom. Ovdje bik, prikazan u mirnom i staloženom položaju, također simbolizira žrtvu, no prikaz srpa interpretiranog kao sredstvo koje nalazimo u seoskom, pastirskom, idiličnom, nebeskom životu, odaje jednu mirnu i spokojnu atmosferu čitavog prikaza (sl. 99).

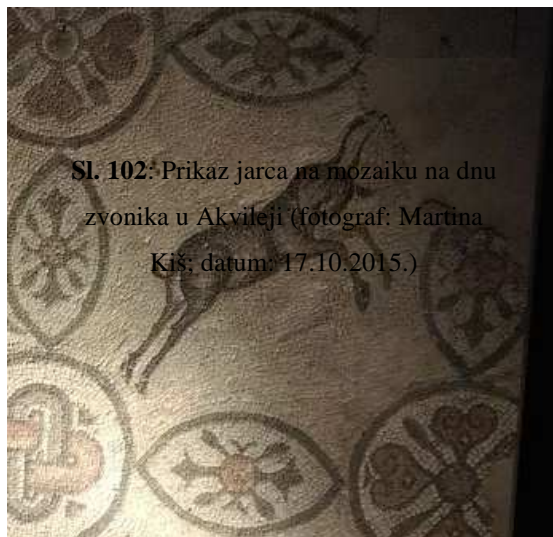
• **(Divo)jarac**



Sl. 100: Prikaz divojarca na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 212)

Sl. 101: Prikaz jarca s *pedumom* i rogom na mozaiku Akvileje (<http://luigi-pellini.blogspot.hr/2014/11/aquileia-lav-ia-dei-culti.html>, 17.5.2016.)





Sl. 102: Prikaz jarca na mozaiku na dnu zvonika u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 103: Prikaz jarca na mozaiku u

Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum:

Sl. 104: Prikaz jarca na

mozaiku u Akvileji (fotograf:

Martina Kiš; datum:

17.10.2015.)



Sl. 105: Prikaz jarca na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Prikaz divojarca na heraklejskom mozaiku predstavlja ga u elegantnom, zaustavljenom položaju kako, u trenutku predaha od galopa i gonjenja, osluškuje i osvrće se iza sebe. Scena pojačava

značenje uskrснуća, predstavljajući pretkršćansko simboličko značenje žrtve učinjene za pokajanje grijeha te, kasniji, kršćanski simbol grješnika lišenog vječnog i radosnog života.

Životinja je prikazana u napetom, možda pomalo nemirnom položaju te čitavu scenu prati jedna određena doza nespokoja i straha (sl. 100).

Scenski i simbolički potpuna suprotnost nalazi se na akvilejskom mozaiku. Na ovdje prikazanom prvom primjeru, na kojem se jarac nalazi s *pedumom* i rogom, on simbolički prikazuje Dobrog pastira, odnosno pastira kršćanskog stada (sl. 101). Na svim ostalim prikazima jarca na akvilejskom mozaiku, on simbolizira dio jednog jedinog kršćanskog *stada* vjernika koje vodi jedan Dobar pastir, odnosno Krist (sl. 102-105). Unatoč sitnoj razlici u simboličkoj interpretaciji motiva jarca akvilejskom mozaiku, svaki od tih prikaza krasi, za razliku od heraklejskog divojarca, jedna mirna, idilična atmosfera kakva je pratila pastirski život 3. i 4. st.

- **Jelen (srna / srndać / lane)**

Sl. 106: Centralni motiv mozaika

narteksa Velike bazilike Herakleje

Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at*

the Entrance of the Episcopal Basilica in



Heraclea Lincestis: The Diastical

Charge and Ritual Impact over the

Congregation. Folia Archaeologica

Balkanica III, 2015, 208.

Sl. 107: Podni mozaik kapele Herakleje

Lincestis (E. Dimitrova, *Remek-dela na*

ranohristijanskata umetnost vo

Makedonija. Skopje, 2013, 9)





Sl. 108: Podni mozaik Prostorije broj 2 biskupske rezidencije, Herakleje Lincestis crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanska umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 15)

Sl. 109: Prikaz jelena na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Prikazi jelena, odnosno srne i srndaća, na heraklejskim mozaicima Velike bazilike, kapele te biskupske rezidencije, uvijek su popraćeni motivom *kantarosa* iz kojeg izlazi voda ili vinova loza, simbolizirajući tako krštenje i euharistiju. Oni su ovdje prikazani u potpuno mirnom i staloženom položaju kako se polako približavaju *kantarosu*. Sve tri ovdje prikazane scene odišu blagom, spokojnom i uzvišenom atmosferom (sl. 106-108).

Potpuno različit je prikaz jelena na akvilejskom mozaiku na kojem se on nalazi uz Dobrog pastira. Ovdje je jelen prikazan u trku, u napetom položaju skvrčenih nogu, no unatoč tome on se doima smirenim, kao da trči kroz šume ili livade (sl. 109). Premda vizualno dosta različiti u svome prikazu, jelen akvilejskog i heraklejskog mozaika objašnjava se kroz iste stihove Psalma (Ps 42 - 43 (41 - 42), 2) koji kažu *Kao što košuta žudi za izvor-vodom, tako duša moja čezne, Bože, za tobom* što prikaze jelena čini možda jednim od najbližnjih zajedničkih motiva mozaika Akvileje i Herakleje Lincestis.

- **Pas**



Sl. 110: Prikaz psa zavezanog za drvo na mozaiku Herakleje Lyncestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 216)

Sl. 111: Prikaz psa na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Na heraklejskom mozaiku pas je prikazan kako stoji zavezan za drvo, iskeženih zubiju i ubojitog pogleda (sl. 110). Scena je povezana s idejom smrti, odnosno smatra se da predstavlja simbolički prikaz demona smrti Behemotha kojeg se poistovjećuje s Kerberom, psom iz grčke mitologije koji čuva ulaz u podzemlje. Već na prvi pogled scena stvara određeni prijeteći i nelagodan osjećaj popraćen agresivnim te nemirnim ugođajem. Čak i sama crvena boja psa odmah asociira na krv, odnosno smrt.

Akvilejski pas je, međutim, potpuna suprotnost heraklejskom te oni, osim iste vrste, nemaju ništa zajedničko. Krenuvši od same boje korištene za ovaj mozaik, smečkaste, autor mozaika kao da je htio stvoriti jedan oku ugodan i nenasilan ambijent. Položaj akvilejskog psa također priča potpuno drugačiju priču. On je ovdje u ležećem položaju, podignute glave okrenute prema natrag čime stvara blago preplašen i bojažljiv izgled što se nikako ne može reći za heraklejskog psa (sl. 111).

• Ptice



Sl. 112: Prikaz pauna i golubica na centralnom motivu mozaika narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica* III, 2015, 208)



Sl. 113: Prikaz pauna i golubice na mozaiku kapele Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 9)



Sl. 114: Prikaz pauna na mozaiku narteksa Male bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)



Sl. 115: Prikaz ptice na mozaiku narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)



Sl. 116: Prikaz ptice na mozaiku narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)



Sl. 117: Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 118: Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 119: Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 120: Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Na heraklejskom mozaiku, po pitanju ptica, dominiraju dvije glavne vrste, paun i golubica (sl. 112-114). Prikaz golubice interpretira se kao simbolom duša kršćana, odnosno simbolom nebeskog uznesenja pravednih duša, dok prikaz paunova predstavlja simbol besmrtnosti. Oba motiva nalaze se uvijek uz ili iznad prikaza *kantarosa*, predstavljajući tako vječni život dan kršćanima kroz krštenje i euharistiju. Paunovi su uvijek prikazani u mirnom, spokojnom položaju, dok golubice lete između njih i vinove loze koja izlazi iz *kantarosa*. Na mozaiku narteksa Velike bazilike nalaze se različiti prikazi drugih ptica koje lete među krošnjama drveća, stvarajući tako dojam kršćanskih, pravednih duša u idiličnom, rajskom vrtu (sl. 115, 116).

Za razliku od heraklejskog, na akvilejskom mozaiku ne dominira niti jedna točno određena vrsta, već se one isprepleću u čitavom mozaiku s ostalim motivima. Također je zanimljiva razlika u tome što, dok na heraklejskom mozaiku one lete među krošnjama, ovdje uvijek stoje na grančicama i kljucaju plodove, odnosno blagodati rajskog vrta. Simbolika je ista, one predstavljaju vjernike, odnosno kršćane te rajski vrt. Zanimljivo je za primijetiti kako ih na akvilejskom mozaiku ima puno više, čime kao da se još više želi naglasiti, pogotovo u južnoj auli, idiličan, pastirski, rajski život koji se kao glavna tema provlači kroz čitav mozaik.

• Vodne životinje



Sl. 121: Prikaz oktopoda na mozaiku narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)



Sl. 122: Prikaz ribe na mozaiku narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)



Sl. 123, 124, 125: Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 126: Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Sl. 127: Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Na heraklejskom se mozaiku vodene životinje nalaze u znatno manjem broju. Prisutne su isključivo u borduri narteksa Velike bazilike, Male bazilike te biskupske rezidencije (sl. 121, 122). U ovu se kategoriju ne ubrajaju samo ribe, već sve životinje povezane na neki način s vodom, poput rode, čaplje, labuda, patke, sipa ili hobotnica, odnosno oktopoda. Premda zasebno gledajući te životinje ne nose neku određenu simboliku, one u čitavom kontekstu predstavljaju krštenje, odnosno značenje elementa vode u krštenju koja vjernike čisti od njihovih grijeha.

Na akvilejskom se mozaiku određene vodene životinje, poput rode, patke, jegulja i dupina nalaze u kontekstu drugih prikaza, dok se većina nalazi zajedno s Joninim ciklusom te amorima koji ih pecaju i hvataju u mreže (sl. 123-127). Čitav morski pejzaž akvilejskog mozaika dijeli simboliku s heraklejskim, no mnogobrojne morske životinje, zasebno gledajući, ovdje predstavljaju i vjernike koje amori *love* i *odvode* u Kristovu crkvu kroz kršćanski sakrament krštenja. U prilog ovome zasigurno ide činjenica upravo te brojnosti. Veliki broj vodenih životinja na akvilejskom mozaiku stvara osjećaj povezanosti i zajedništva, dok su one na bordurama heraklejskog mozaika strogo odvojene, uz iznimku mozaika biskupske rezidencije čiji je prikaz morskog pejzaža veoma sličan akvilejskom (sl. 128).



Sl. 128: Dio podnog mozaika *tricliniuma* biskupske rezidencije s prikazima morskog pejzaža, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, *Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)*, u: O. Brandt (ur.), *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium*, Vatikan, 2013, 1060)

11.2. Različite životinje Akvileje i Herakleje Lincestis

U ovome ću se dijelu osvrnuti na prikaze životinja koje se nalaze na isključivo jednom od mozaika. Stoga je ovdje svakako zanimljivo za primijetiti već na prvi pogled razliku u vrstama životinja prikazanih na akvilejskom ili heraklejskom mozaiku.

Tako na mozaicima Herakleje Lincestis valja istaknuti prizore geparda, lava te lavice kojih u Akvileji nema (sl. 129-132). To su divlje životinje, nepripitomljene i ubojite. Gepard koji nemilosrdno proždire antilopu dok mu njena krv šiklja iz ralja, zatim lav, agresivnog izgleda, koji se sprema skočiti na bika te lavica čiji položaj tijela također upućuje na skori nasrtaj govore tome u prilog.



Sl. 129: Prikaz geparda i antilope na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 214)



Sl. 130: Prikaz lava na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 214)



Sl. 131: Prikaz lavice na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)*, u: O. Brandt (ur.), *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium*, Vatikan, 2013, 1059)



Sl. 132: Prikaz lava na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013, 13)

U Akvileji pak dominiraju prikazi ovce, ovna, janjeta, koze, magaraca ili zečeva koji se ističu kao potpuna suprotnost heraklejskom mozaiku (sl. 133-136). To su domaće životinje, često pripadnice stada, mirne i dobroćudne koje kroz metaforički i alegorijski prikaz odražavaju jedan sklad idiličnog, lagodnog, pastirskog života. Također je svakako zanimljivo za istaknuti individualne prikaze na akvilejskom mozaiku, poput, u tekstu opisanog jastoga ili borbe između pijetla i kornjače. Oni zasebno gledajući odražavaju određenu kršćansku poruku i simboliku, no isto se tako savršeno uklapaju u željeni idilični prikaz lagodnog kršćanskog života namijenjenog svim vjernicima.



Sl. 133: Prikaz janjeta na mozaiku u Akvileji
(fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 134: Prikaz magaraca na mozaiku u Akvileji
(fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 135: Prikaz zečeva na mozaiku u Akvileji
(fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)



Sl. 136: Prikaz ovna na mozaiku u Akvileji
(fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

12. ZAKLJUČAK

Kada bismo mozaike Akvileje i Herakleje Lincestis zajedno sa svim prikazima životinja sagledali u cjelini, izdaleka, moglo bi se reći kako akvilejski mozaik odaje i stvara jednu mirnu, blagu atmosferu, jedan svijet, možda čak pomalo utopijski, u kojemu je svatko sretan i zadovoljan, dok je heraklejski mozaik potpuna suprotnost. Agresivan, nasilan, ubojit, odaje dojam svijeta na kojemu su smrt i nesretan život njegovi sastavni dijelovi. Ukoliko bismo, tako promatrane mozaike, htjeli staviti u kontekst vremena i mjesta njihova nastanka, mogli bismo izvući nekoliko zaključaka.

Naime, akvilejski mozaik smješta se na sam početak 4. st., u razdoblje kada je nova vjera, kršćanstvo, još u povojima. Vremena progona kršćana i nemirnog života 3. st. su završena te se s omogućenim slobodnim ispovijedanjem vjere stvara i mogućnost njena širenja i zadiranja u sve pore društva. Ona se, kao i sve što je novo, želi prikazati u najboljem mogućem svjetlu. Akvilejski mozaik nam danas pokazuje kako se kršćanstvo, tada nova vjera bez čvrstih korijenja, htjela pokazati kroz sferu jednog lagodnog i idiličnog života kojemu su svi u tom trenutku stremili. Heraklejski mozaik se, s druge strane, smješta u razdoblje 5. i 6. st., u vrijeme kada je, sad već ojačana vjera, uzela maha. Ona sada agresivno istupa protiv poganstva eliminirajući i uništavajući sve poganske običaje i vjerovanja te se nimalo ne boji veoma direktno dati do znanja što čeka onoga koji ju ne prihvati, koji joj okrene leđa, a to je smrt popraćena kompletnom lišenošću nebeskog, vječnog i radosnog života. O tome svakako govori činjenica da je to razdoblje nastanka vjerskog fanatizma, odnosno fanatične kršćanske mase koja je na prijelazu iz 4. u 5. st. provodila brojne racije po građanskim kućama u potrazi za poganskim idolima. Pronalazak takvih *idola* značio je naravno smrt.

Paralela bi se također mogla povući s mjestom nastanka mozaika, odnosno geografskim položajem antičkih gradova Akvileje i Herakleje Lincestis. Naime, na mozaicima Herakleje Lincestis su, kao što je već zaključeno, prikazane divlje, nepripitomljene životinje koje su se oduvijek povezivale s Istokom koji se još od davnih vremena smatrao divljim, nepoznatim, nepripitomljenim. Upravo je u tome vidljiv utjecaj geografski smještaj Herakleje Lincestis. Suprotnost joj je Akvileja, grad na Zapadu miran, stabilan i poznat.

Proučavajući životinjske prikaze Akvileje i Herakleje Lincestis za ovaj diplomski rad, dolazi se do konačnog zaključka da su autori svakog mozaika utkali srž vremena u kojemu su nastali, oslanjajući se pritom na njegove glavne karakteristike prikazane kroz izgled, narav i simboliku svakog pojedinog prikaza, kao i mozaika u cjelini.

13. POPIS SLIKA

Slika 1	Položaj Akvileje u cestovnoj mreži (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 4)
Slika 2	Pojednostavljeni arheološki plan Akvileje s položajem bazilike (C. Sotinel, <i>Identité Civique et Christianisme: Aquilée du III^e au VI^e siècle</i> , Rim, 2005, 428)
Slika 3	Tlocrt teodorijanske bazilike s položajem sjeverne, južne te prijelazne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 216)
Slika 4	Tlocrt post-teodorijanske sjeverne bazilike s baptisterijem i južnom teodorijanskom aulom (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 279)
Slika 5	Tlocrt južne post-teodorijanske bazilike s atrijem i baptisterijem (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 306)
Slika 6	Baptisterij post-teodorijanske južne bazilike i <i>Crkva pogana</i> (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 323)
Slika 7	Patrijarhalna bazilika danas (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 8	Najstariji primjerak mozaičke dekoracije u gradu Uruk (M. Garčević, <i>Mozaiik</i> , Zagreb, 2006, 9)
Slika 9	Tehnika <i>opus tessellatum</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 3)
Slika 10	Tehnika <i>opus signinum</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 16)
Slika 11	Tehnika <i>opus figlinum</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 14)
Slika 12	Tehnika <i>opus vermiculatum</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 8)
Slika 13	Tehnika <i>opus scutulatum</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 11)

Slika 14	Tehnika <i>opus segmentatum</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 12)
Slika 15	Tehnika <i>opus sectile</i> (L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, <i>Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics</i> , Los Angeles - Tunis, 2013, 13)
Slika 16	Aleksandrov mozaik iz Kuće fauna u Pompejima (M. Garčević, <i>Mozaik</i> , Zagreb, 2006, 27)
Slika 17	Mozaik Nila iz grada Praeneste (M. Garčević, <i>Mozaik</i> , Zagreb, 2006, 29)
Slika 18	Dio mozaika <i>Neptunov trijumf</i> iz Ostije (M. Garčević, <i>Mozaik</i> , Zagreb, 2006, 38)
Slika 19	Mozaik Dioniza i Arijadne iz Ostije (M. Garčević, <i>Mozaik</i> , Zagreb, 2006, 39)
Slika 20	Mozaik iz crkve <i>San Vitale</i> u Ravenni (M. Garčević, <i>Mozaik</i> , Zagreb, 2006, 125)
Slika 21	Mozaik iz bazilike <i>Eufrazijana</i> u Poreču (M. Garčević, <i>Mozaik</i> , Zagreb, 2006, 131)
Slika 22	Akvilejska bazilika s položajem mozaika sjeverne i južne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 21-21)
Slika 23	Rekonstrukcija podnog mozaika sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 27)
Slika 24	Prikaz magarca na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 32)
Slika 25	Prikaz magarca na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 26	Prikaz kozlića i košarice na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 36)
Slika 27	Prikaz jarca s <i>pedumom</i> i rogom na mozaiku sjeverne aule (http://luigi-pellini.blogspot.hr/2014/11/aquileia-la-via-dei-culti.html , 17.5.2016.)
Slika 28	Prikaz jarca na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 29	Prikaz jarca na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 30	Djelomično sačuvani prikaz krilatog konja na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 31	Prikaz zeca na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di</i>

	<i>Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 113)
Slika 32	Prikaz zeca na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 33	Prikaz zeca na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 34	Prikaz ovce na mozaiku na dnu zvonika (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 35	Prikaz ovna s natpisom <i>Cyriace vibas</i> na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 36)
Slika 36	Prikaz ovna na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš, datum: 17.10.2015.)
Slika 37	Prikaz jarebica na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 121)
Slika 38	Djelomično sačuvan prikaz bika sa srpom na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 39	Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 134)
Slika 40	Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 138)
Slika 41	Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 128)
Slika 42	Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 129)
Slika 43	Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 132)
Slika 44	Prikaz ptice na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 133)
Slika 45	Prikaz košarice s gljivama na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 46	Prikaz košarice s puževima na mozaiku sjeverne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 47	Prikaz borbe između pijetla i kornjače na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 36)

Slika 48	Prikaz jastoga na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 35)
Slika 49	Prikaz fazana s cvijećem na mozaiku sjeverne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 32)
Slika 50	Prikaz papige na mozaiku sjeverne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 122)
Slika 51	Rekonstrukcija podnog mozaika južne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 26)
Slika 52	Unutrašnjost današnje bazilike s podnim mozaikom južne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 15)
Slika 53	Prvi sektor, prvi dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 114)
Slika 54	Drugi sektor, prvi dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 116)
Slika 55	Treći sektor, prvi dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 118)
Slika 56	Četvrti sektor, drugi dio (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 120)
Slika 57	Peti sektor, drugi dio (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 123)
Slika 58	Šest sektor, drugi dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 127)
Slika 59	Sedmi sektor, treći dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 129)
Slika 60	Osmi sektor, treći dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 131)
Slika 61	Deveti sektor, treći dio mozaika južne aule (G. Bovini, <i>Le Antichità Cristiane di Aquileia</i> , Bologna, 1972, 132)
Slika 62	Prikaz morskog pejzaža s amorima kako veslaju i vuku mrežu na četvrtom dijelu mozaika južne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 21)
Slika 63	Prikaz morskog pejzaža s amorima kako pecaju ribe u četvrtom dijelu mozaika južne aule (L. Marcuzzi, <i>Aqvileia</i> , Akvileja, 1993, 23)
Slika 64	Prikaz mornara kako baca u more Jonu kojega guta morska neman u četvrtom

	dijelu mozaika južne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 106)
Slika 65	Prikaz morske nemani koja izbacuje Jonu na suhi sprud u četvrtom dijelu mozaika južne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 107)
Slika 66	Prikaz Jone kako odmara ispod bundeva u četvrtom dijelu mozaika južne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 108)
Slika 67	Natpis koji spominje biskupa Teodora u četvrtom dijelu mozaika južne aule: <i>Theodore felifx][a]diuvante deo omnipotente et poemnio caelitus tibi [tra]ditum omnia [b]eate fecisti et gloriose dedicasti.</i> (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 96)
Slika 68	Prikaz borbe između pijetla i kornjače u drugom sektoru prvog dijela mozaika južne aule (G. Marini, <i>I Mosaici della Basilica di Aquileia</i> , Akvileja, 2003, 37)
Slika 69	Prikaz Dobrog pastira u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 70	Prikaz jelena u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 71	Prikaz gazele u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 72	Prikaz papagaja koji kljuca košaru s voćem u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slike 73	Prikaz koze i ovce u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 74	Prikaz riba u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 75	Prikaz roda sa zmijom i žabom u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 76	Prikaz ptica na grančicama u šestom sektoru drugog dijela mozaika južne aule (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 77	Sedmi sektor trećeg dijela mozaika južne aule s prikazima ovce, janjeta, zeca, jarca, ovna te jelena (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 78	Deveti sektor trećeg dijela mozaika južne aule s prikazima ovce, zečeva, magarca, koze te jarca (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

Slika 79	Plan Herakleje Lincestis s položajem i arheološkim ostacima teatra, biskupske rezidencije, Velike bazilike, Male bazilike, portika i termi (G. Cvetković-Tomašević, <i>Herakleja Linkestis</i> , Bitola, 1973, 8)
Slika 80	Podni mozaik narteksa Velike bazilike (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 4-5)
Slika 81	a) Pretpostavljena shema kompozicije sfernog kozmosa b) Shema kompozicije mozaika narteksa Velike bazilike (G. Cvetković-Tomašević, <i>Herakleja Linkestis</i> , Bitola, 1973, 50)
Slika 82	Centralni motiv mozaika narteksa Velike bazilike (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 208)
Slika 83	Prikaz borbe bika i lava (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 210)
Slika 84	Prikaz divojarca (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 212)
Slika 85	Prikaz psa zavezanog za drvo (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 216)
Slika 86	Prikaz geparda i antilope (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 214)
Slika 87	Mozaik narteksa Velike bazilike, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 204)
Slika 88	Mozaik narteksa Velike bazilike, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica</i> III, 2015, 205)
Slika 89	Podni mozaik Male bazilike (http://whereismacedonia.org/where-to-go-in-

	macedonia/cultural-heritage-in-macedonia/159-heraclea-lyncestis-ancient-city, 18.5.2016.)
Slika 90	Podni mozaik Male bazilike, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, <i>Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)</i> , u: O. Brandt (ur.), <i>Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium</i> , Vatikan, 2013, 1059)
Slika 91	Podni mozaik kapele (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 9)
Slika 92	Podni mozaik <i>tricliniuma</i> biskupske rezidencije, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, <i>Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)</i> , u: O. Brandt (ur.), <i>Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium</i> , Vatikan, 2013, 1060)
Slika 93	Dio podnog mozaika <i>tricliniuma</i> biskupske rezidencije (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 12)
Slika 94	Dio podnog mozaika <i>tricliniuma</i> biskupske rezidencije (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 13)
Slika 95	Podni mozaik Prostorije broj 2 biskupske rezidencije (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 15)
Slika 96	Prikaz antilope na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica III</i> , 2015, 214)
Slika 97	Prikaz gazele na mozaiku Akvileje (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 98	Prikaz bika na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica III</i> , 2015, 210)
Slika 99	Djelomično sačuvan prikaz bika sa srpom na mozaiku Akvileje (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 100	Prikaz divovjarca na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical</i>

	<i>Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 212)
Slika 101	Prikaz jarca s <i>pedumom</i> i rogom na mozaiku Akvileje (http://luigipellini.blogspot.hr/2014/11/aquileia-la-via-dei-culti.html , 17.5.2016.)
Slika 102	Prikaz jarca na mozaiku na dnu zvonika u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 103	Prikaz jarca na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 104	Prikaz jarca na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 105	Prikaz jarca na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 106	Centralni motiv mozaika narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 208)
Slika 107	Podni mozaik kapele Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 9)
Slika 108	Podni mozaik Prostorije broj 2 biskupske rezidencije, Herakleje Lincestis crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 15)
Slika 109	Prikaz jelena na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 110	Prikaz psa zavezanog za drvo na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 216)
Slika 111	Prikaz psa na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 112	Prikaz pauna i golubica na centralnom motivu mozaika narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , Folia Archaeologica Balkanica III, 2015, 208)
Slika 113	Prikaz pauna i golubice na mozaiku kapele Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 9)
Slika 114	Prikaz pauna na mozaiku narteksa Male bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)
Slika 115	Prikaz ptice na mozaiku narteksa Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf:

	Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)
Slika 116	Prikaz ptice na mozaiku nartekse Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)
Slika 117	Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 118	Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 119	Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 120	Prikaz ptice na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 121	Prikaz oktopoda na mozaiku nartekse Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)
Slika 122	Prikaz ribe na mozaiku nartekse Velike bazilike Herakleje Lincestis (fotograf: Antonija Zaradija Kiš; datum: 17.9.2008.)
Slika 123	Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 124	Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 125	Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 126	Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 127	Prikazi morskih životinja na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 128	Dio podnog mozaika <i>tricliniuma</i> biskupske rezidencije s prikazima morskog pejzaža, crtež: D. Spasova (E. Dimitrova, <i>Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)</i> , u: O. Brandt (ur.), <i>Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium</i> , Vatikan, 2013, 1060)
Slika 129	Prikaz geparda i antilope na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica III</i> , 2015, 214)
Slika 130	Prikaz lava na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation</i> , <i>Folia Archaeologica Balkanica III</i> ,

	2015, 214)
Slika 131	Prikaz lavice na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)</i> , u: O. Brandt (ur.), <i>Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium</i> , Vatikan, 2013, 1059)
Slika 132	Prikaz lava na mozaiku Herakleje Lincestis (E. Dimitrova, <i>Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija</i> , Skopje, 2013, 13)
Slika 133	Prikaz janjeta na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 134	Prikaz magarca na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 135	Prikaz zečeva na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)
Slika 136	Prikaz ovna na mozaiku u Akvileji (fotograf: Martina Kiš; datum: 17.10.2015.)

14. POPIS IZVORA

- 1) *Biblija*, ur. A. Rebić, J. Fućak, B. Duda, Zagreb, 1994.
- 2) T. Livije, *Ab Urbe Condita*, prev. Evan T. Sage, London, 1926.

15. POPIS LITERATURE

- 1) L. Alberti, E. Bourguignon, E. Carbonara, T. Roby, J. Seguara Escobar, *Illustrated Glossary: Technician Training for the Maintenance of In Situ Mosaics*, Los Angeles - Tunis, 2013.
- 2) Badurina 1979
A. Badurina, *Leksikon Ikonografije, Liturgike i Simbolike Zapadnog Kršćanstva*, Zagreb, 1979.
- 3) Bovini 1972
G. Bovini, *Le Antichità Cristiane di Aquileia*, Bologna, 1972.
- 4) Cássola 1972
F. Cássola, *Storia di Aquileia in Eta' Romana*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 23-42.
- 5) Cvetković-Tomašević 1973
G. Cvetković-Tomašević, *Herakleja Linkestis*, Bitola, 1973.
- 6) Dimitrova 2006
E. Dimitrova, *In through the Inner Door (The Mosaic in the Narthex of the Large Basilica in Heraclea Lyncestis)*, u: M. Rakocija (ur.), *Niš and Byzantium*, Niš, 2006, 179-190.
- 7) Dimitrova 2013
E. Dimitrova, *Art and Ritual in the Episcopal Centers of Macedonia Paleocristiana (The Floor Mosaics and the Illustrated Dogma)*, u: O. Brandt (ur.), *Acta XV Congressus internationalis archaeologiae christianae, Toleti (8-12.9.2008) : episcopus, civitas, territorium*, Vatikan, 2013, 1051-1062.
- 8) Dimitrova 2013a
E. Dimitrova, *Remek-dela na ranohristijanskata umetnost vo Makedonija*, Skopje, 2013.
- 9) Dimitrova 2015
E. Dimitrova, *The Mosaic at the Entrance of the Episcopal Basilica in Heraclea Lyncestis: Its Didactical Sharge and Ritual Impact over the Congregation*, *Folia Archaeologica Balkanica III*, 2015, 203-218.
- 10) Dunbabin 1999
K. M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, 1999.
- 11) Garčević 2006
M. Garčević, *Mozaik*, Zagreb, 2006.

12) Gorgievska 2010

A. Gorgievska, *The Conservation of the Heraclea Lyncestis Mosaics – Bridge for the Heritage in the Future*, u: M. Kutin, M. Popović-Živančević (ur.), *Condition of the Cultural and Natural Heritage in the Balkan Region*, Beograd, 2010, 67-80.

13) Korres 2007

T. Korres, *Byzantine Macedonia (324-1025)*, u: I. Koliopoulos (ur.), *The History of Macedonia*, Solun, 2007, 89-110

14) Marcuzzi 1993

L. Marcuzzi, *Aquileia*, Akvileja, 1993.

15) Marini 2003

G. Marini, *I Mosaici della Basilica di Aquileia*, Akvileja, 2003.

16) Menis 1972

G. C. Menis, *I Mosaici Paleocristiani di Aquileia*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 167-188.

17) Nigdelis 2007

P. Nigdelis, *Roman Macedonia (168 BC – AD 284)*, u: I. Koliopoulos (ur.), *The History of Macedonia*, Solun, 2007, 51-87

18) Sotinel 2005

C. Sotinel, *Identité Civique et Christianisme: Aquilée du III^e au VI^e siècle*, Rim, 2005.

19) Tavano 1972

S. Tavano, *Aquileia Cristiana e Patriarcale*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 103-139.

20) Tavano 1972a

S. Tavano, *La Basilica Patriarcale*, u: S. Tavano (ur.), *Aquileia e l'Alto Adriatico: Aquileia e Grado*, Udine, 1972, 189-248.

21) Terry, Gilmore Eaves, 2001

A. Terry, F. Gilmore Eaves, *Retrieving the Record: A Century of Archaeology at Poreč (1847-1947)*, Zagreb - Motovun, 2001.

22) Vedriš 2014

T. Vedriš, *O podrijetlu i najranijem kultu zadarskog zaštitnika sv. Krševana*, *Ars Adriatica* 4, 2014, 29-42.

23) Zajkovski 2014

D. Zajkovski, *Hrstijanstvoto vo Makedonija od 313 do 700 godina: Vekovi na konsolidacija, etabliranje i definiranje*, Skopje, 2014.

16. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

Cilj i svrha ovog diplomskog rada bila je proučiti ranokršćanske podne mozaike u Akvileji i Herakleji Lincestis, zatim usmjeriti se na prikaze životinja te pokušati odrediti njihove sličnosti i razlike u prikazima i simbolici. Rad sadrži povijesne preglede antičkih gradova Akvileje i Herakleje Lincestis, razvoja kršćanstva te ranokršćanskih podnih mozaika pronađenih u arheološkim istraživanjima.

Akvileja i Herakleja Lincestis bili su značajni gradovi u vremenu antike koji su svoj vrhunac doživjeli u ranokršćanskom razdoblju. Dolaskom nove vjere, kršćanstva, na njihova područja, pojavila se potreba za izgradnjom bazilike, odnosno biskupskih središta koja bi služila za okupljanje kršćana. Premda različiti po vremenu nastanka, podni mozaici Akvileje i Herakleje Lincestis imali su istu ulogu približavanja kršćanske nauke puku kroz metaforu i alegoriju prikaza raznovrsnih životinja, opisanih u ovom diplomskom radu.

Proučavajući prikaze životinja na mozaicima Akvileje i Herakleje Lincestis, jasno je vidljiva kršćanska nauka koja, iako iznesena na različite načine, prenosi istu poruku svim vjernicima.

Ključne riječi: Akvileja / Herakleja Lincestis / kršćanstvo / mozaik / životinja

17. ABSTRACT, KEY WORDS

The main purpose of this thesis was to study the early Christian floor mosaics in Aquileia and Heraclea Lyncestis, then to focus particularly on representations of animals and try to determine similarities and differences in their representation and symbolism. This paper contains reviews of the history of ancient cities of Aquileia and Heraclea Lyncestis, the development of Christianity and the early Christian floor mosaics found in archaeological excavations.

Aquileia and Heraclea Lyncestis were important cities in ancient times who experienced its highlights in the early Christian period. With the arrival of the new religion, Christianity, to their regions, there came also a need for the construction of the basilica or the episcopal centers that would serve as a gathering place for Christians. Although chronologically different, floor mosaics of Aquileia and Heraclea Lyncestis had the same role of bringing the Christian doctrine to the people through metaphors and allegories of images of various animals described in this thesis.

While studying the representations of animals on mosaics of Aquileia and Heraclea Lyncestis, it became clear that Christian doctrine, eventhough expressed in different ways, carries the same message to all the faithful.

Key words: Aquileia / Heraclea Lyncestis / Christianity / mosaic / animal