
Олга Шпехар, Бранка Вранешевић¹
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

КА РАЗУМЕВАЊУ ИКОНОГРАФИЈЕ БРОНЗАНОГ КРЧАГА ИЗ ПОНТЕСА СА НАТПИСОМ 29. ПСАЛМА ЦАРА ДАВИДА

Апстракт: Године 1983, на локалитету Понтес, унутар археолошког слоја раносредњовековног насеља, пронађен је бронзани крчаг, који се данас чува у Народном музеју у Београду. У досадашњим истраживањима понуђена су његова различита датовања, која се крећу у ширем распону од 6. па све до 11. века. У питању је крчаг са лучно изведеном дршком на чијем се горњем крају налази глава пантера (или лава) разјапљених чељусти, а на доњем глава овна. Изнад главе пантера представљена је птица, а на ободу испод отвора крчага урезан је трећи стих 29. Давидовог псалма. Око и испод овог натписа нижу се, у виду фриза, урезани геометријски и флорални мотиви. У овом раду, анализом пре свега иконографије и стила приказаних представа и мотива, као и укључивањем компаративног материјала, пажња ће пре свега бити усмерена на симболични и алегоријски визуелни идиом, јасно уочљив на овом делу примењене уметности, а који је био врло популаран у касној антици на поменутом простору. Истовремено, истицање важности оваквог предмета и његово смештање у шири социо-културни контекст може у великој мери осветлити један период у људској историји, када се интензивно преплићу наслеђе антике и хришћанска теолошка мисао. Осим тога, значај овог предмета лежи и у томе што су до данас у мањој мери откривене и остале очуване металне посуде, будући да су често претапане. Тако, оне (по)остају сведоци о размени, комуникацијама и трговини које су се одигравале у ширем ареалу медитеранског басена.

Кључне речи: бронзани крчаг, Понтес, касна антика, дионизијски мотиви, христолошки мотиви

Пре готово четрдесет година, приликом археолошких ископавања која су претходила изградњи хидроелектране Ђердап II, откривено је средњовековно насеље на старијем античком локалитету Понтес у Костолу,

¹ Одељење за историју уметности, Филозофски факултет, Универзитет у Београду, ospehar@f.bg.ac.rs, bvrnese@f.bg.ac.rs



Сл. 1 Крчаг из Понтеса (према I. Popović, *Bronze flagon from Pontes with an inscription from the 29th Psalm of David*, *Starinar* LXV, 2015, 122, fig. 1a)

Fig. 1. Jug from Pontes

недалеко од Кладова.² У време када је овим просторима господарило Римско царство, Понтес је био значајно утврђење које је имало задатак да чува Трајанов мост, који је омогућавао брз прелазак римских легија преко Дунава.³ Насеље је наставило да функционише и у касноантичком периоду, о чему пре свега сведоче налази новца, али и писани извори који потврђују да је у време Јустинијанове владавине спроведена интензивна обнова утврђења на десној обали реке Дунав,⁴ те је стога разложно очекивати да се откривени археолошки материјал може везати управо за ту обнову. Након извесног прекида, како се чини, живот се наставио и у

² Г. Марјановић-Вујовић, *Pontes – Трајанов мост. Средњовековна остава В*, *Ђердапске свеске* IV, 1987, 135–136; Р. Шпехар, *Материјална култура из рановизантијских утврђења у Ђердапу*, Београд 2010, 31–32; I. Popović, *Bronze flagon from Pontes with an inscription from the 29th Psalm of David*, *Starinar* LXV, 2015, 121.

³ М. Мirković, *Rimski gradovi na Dunavu u Gornjoj Meziji*, Београд 1968, 112–114.

⁴ Procopio di Cesarea, *Gli Edifici* (introduzione, traduzione e note di C. dell'Osso), Città del Vaticano, 2018, 278–279 (IV.1.33).

средњем веку, о чему сведоче и поменута археолошка ископавања. Она су, између осталог, резултирала открићем поменутог средњовековног насеља, које је судећи по археолошком материјалу живело доста дуго, од 9. па све до 15. века.⁵

Током археолошке кампање 1983. године, у једној остави у археолошком слоју који се датује у период од 9. до 11. века, откривен је изузетно интересантан бронзани крчаг.⁶ У питању је биконична посуда висока нешто више од 20 цм, са стопом и лучно изведеном изливеном дршком на чијем се горњем крају налази глава пантера или лава/лавице разјапљених чељусти, а на доњем глава овна или јагњета. Изнад главе пантера (или лава/лавице), на дршци је представљена птица. Понудили смо неколико могућих тумачења приказаних животиња, стога што величина и начин извођења поменутих представа не дозвољавају њихово потпуно поуздано тумачење, али то ни на који начин не утиче на њихову интерпретацију, што ће се видети касније у тексту. Коначно, тело посуде украшено је урезаним флоралним и геометријским мотивима изведеним у фризовима читавим њеним обимом, док је на ободу, испод отвора крчага, целим обимом врата урезан делимично измењен трећи стих 29. Давидовог псалма „Глас Господњи над водама васкрснућа“ (сл. 1). Датовање крчага у досадашњој научној литератури веома је разнолико, будући да је реч о предмету несумњиво откривеном у раносредњовековном слоју, док пуноливане и урезане представе, као и поједине аналогije, сугеришу ипак знатно раније време настанка.⁷ С обзиром на ове неусаглашености у тумачењу и датовању крчага из Понтеса, сматрамо да су неопходне детаљна иконографска и стилска анализа, које су у досадашњој науци изостале, како би се у потпуности и на прави начин сагледао значај овог предмета. Такође, да бисмо боље разумели његову улогу, морамо се осврнути на културни миље флуидног касноантичког периода, као природног континуума римског и хеленистичког наслеђа.⁸ У том контексту

⁵ П. Шпехар, *Централни Балкан од 7. до 11. века. Археолошка сведочанства*, Београд 2017, 65–68, са старијом литературом.

⁶ О крчагу и месту његовог проналаска, као и о саставу оставе уп.: Г. Марјановић-Вујовић, *op. cit.*; П. Шпехар, *op. cit.*, 186–189.

⁷ Ивана Поповић нуди датовање у крај 6. почетак 7. века, уп: I. Popović, *op. cit.*, 127, док га М. Багели и Ј. Пинар Гил везују за период један век након поменутог, уп. М. Beghelli, J. Pinar Gil, *Cast Bronze Vessels in the 6th-9th Centuries. Production centres, circulation and use in ecclesiastical and secular context*, *Archäologische Korrespondenzblatt* 49/3, 2019, 426. Неки аутори нуде и могућност каснијег датовања, пре свега на основу чињенице да је крчаг пронађен у остави несумњиво датованој у хоризонт 9–11. века, уп. Г. Марјановић Вујовић, *op. cit.*, 136; П. Шпехар, *op. cit.*, 189.

⁸ О томе више у: P. Brown, *The World of Late Antiquity. From Marcus Aurelius to Muhammad*, London 1971, 72–73; A. Cameron, *The Mediterranean World in Late Antiquity AD 350-600*, London – New York 1993, 128–151; A. Cameron, *Remaking the past*, in: G. W. Bowersock, P. Brown, O. Grabar (eds.), *Interpreting Late Antiquity. Essays on the Postclassical World*, Cambridge – London 2001, 2–5; R. Shorrock, *The Myth of Paganism. Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity*, London [etc.] 2011, 3–6; J. Elsner, *Introduction*, in: J. Elsner (ed.), *Empires of Faith in Late Antiquity. Histories of Art and Religion from India to Ireland*, Cambridge 2020, 3–6.



Сл. 2 Представа Диониса на подном мозаику из Феликс Ромулијане, крај 3./ почетак 4. века (према М. Живић, *Уметника остварења у царској палати*, у: И. Поповић (ур.), Гамзиград – Felix Romuliana, Београд, 2010, 134, сл. 99)

Fig. 2. Representation of Dionysus on the floor mosaic from Felix Romuliana, end of the 3rd/beginning of the 4th century

важно је нагласити да се под хронолошком одредницом „касна антика“ у новије време подразумева доста дуг временски период, што је пре свега засновано на континуираном претрајавању касноантичке културе.⁹ Када је централни Балкан у питању, дакле и део дунавског лимеса на коме се налази Понтес, касноантички период завршава се повлачењем ромејске војске са северне границе Царства почетком 7. века.¹⁰

Разматрање облика, технике израде, те ливеног и урезаног украса овог крчага, могу пружити значајне назнаке о томе када је и где настао, о уметничкој, културној и друштвеној позадини његовог стварања и, коначно, о његовој употреби. У том контексту, важно је нагласити да је за његово сагледавање изузетно важна чињеница да је у питању крчаг од метала, будући да су метални предмети датовани у антички, касноантички па и средњовековни период неретко претапани, те је укупан број до данас сачуваних знатно мањи од првобитног броја. С тим у вези, касноантички

⁹ A. Cameron, *The „long“ Late Antiquity: a late twentieth-century model*, in: T.P. Wiseman (ed.), *Classics in Progress. Essays on ancient Greece and Rome*, Oxford – New York 2002, 165–191; A. Marcone, *A Long Late Antiquity? Considerations on a Contrivertial Periodization*, *Journal of Late Antiquity* 1/1, 2008, 4–19; Б. Вранешевић, *Разматрање проблема периодизације визуелне културе Балкана у касној антици*, у: Р. В. Поповић, Српска теологија данас. Књ. 8: Зборник радова осмог годишњег симпозиона одржаног на Првославном богословском факултету 27. маја 2016, Београд 2017, 163–170 са старијом литературом; О. Шпехар, *Касноантичка архитектура и ритуал. Централни Балкан између истока и запада*, Београд 2019, 12–13.

¹⁰ О. Шпехар, *op. cit.*, 16 са литературом.



Сл. 3 Дионисова пратња, таписерија, 5–7. век, Метрополитен музеј, Њујорк (фотографија у јавној употреби)

Fig. 3. Tapestry with Dionysian Entourage, 5th-7th century, Metropolitan Museum of Art, New York (photo in public use)

предмети начињени од метала не могу се проучавати у вештачки ограниченој културној или географској целини, већ се морају тумачити у ширем медитеранском, европском и евроазијском културном контексту.

Гледани као целина, мотиви изведени на телу, врату и дршци крчага из Понтеса већином су дионизијског карактера. Бог заштитник вегетације, вина, песме и позоришта био је изузетно важан како у старијој грчкој, тако и у римској религији, а посебну је популарност стекао као психопомп, онај који је неповређен успео да сиђе у Хад, те стога представља везу између света живих и света умрлих. Осим тога, сматрало се да се Дионис, односно Бахус, као бог вегетације, константно обнавља попут свог растиња у природи, као и да његово поштовање гарантује дионизијска задовољства покојнику у загробном животу, због чега се бог и његови бројни атрибути неретко приказују у античкој фунерарној уметности.¹¹ На крчагу из Понтеса дионизијски се карактер може са сигурношћу приписати ливеној представи пантера или лава/лавице разјапљених чељусти, те урезаним фризовима са мотивима винове лозе и бршљановог листа. Неовисно од тога да ли је приказана животиња пантер или лав, обе се везују за Дионисов поход у Индију, такозвани источни тријумф, из ког је довео егзотичне животиње са којима се грчки свет до тада није сусрео. Винова лоза, пак, указује на његово откриће технологије гајења винове лозе и прављења вина, те упознавање грчког света са виноградарством. Стога су либационе жртве упућене

¹¹ *Dionysus*, in: S. Hornblower, A. Spawforth (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford 1993, 479–482.



Сл. 4 Натпис на крчагу из Понтеса (према I. Popović, *Bronze flagon from Pontes with an inscription from the 29th Psalm of David*, *Starinar* LXV, 2015, 124, fig. 2b)

Fig. 4. Inscription on a jug from Pontes

Дионису обавезно садржале чисто или водом разблажено вино. Коначно, бршљан је Дионисова биљка од које му је начињен венац и којом је украшен тирс.¹² У уметности античке Грчке и Рима, како на сликаним вазама, тако и у зидном сликарству и на подним мозаицима, Дионис односно Бахус, неретко се приказује као тријумфатор у чијој су пратњи сатири, силени и менаде, који свирају, плешу и певају. Божанство најчешће јаше на пантеру, тигру, леопарду или лаву (или некој мешавини ових животиња) или је, пак, приказан како седи покрај неке од ових егзотичних звери. У том смислу посебно је интересантна, и потпуно другачија, позната касноантичка мозаичка представа Диониса из Феликс Ромулијане (сл. 2). То је иконична представа божанства сведена на најосновније елементе: полунагог бога са тирсом, венцем од бршљана на глави, окруженог виновом лозом, који седи крај леопарда. Дакле, Дионисов тријумф се, под утицајем свеукупне климе касне антике, самог краја III и почетка IV века, и нарастајуће снаге хришћанства, трансформисао у сведено иконографско решење које малим бројем елемената исказује мноштво значења које овај тип представа имплицира. Дионизијски елементи на крчагу из Понтеса још су сведенији: пантер или лав у чељустима носи читаву посуду, док бршљан и винова лоза, свете биљке у Дионисовом култу, несумњиво потврђују снажну везу са иконографијом типичном за култ бога заштитника вина, вегетације, позоришта, али и душа преминулих. У том смислу треба поменути и да представа птице, иако се не може сматрати у потпуности специфичном за Дионисов култ, ни мало не одступа од дионизијског карактера посуде. Наиме, птице припадају оном стандардном иконографском репертоару, који указује на традиционалне римске вредности у које спадају чињење добрих дела, побожност, мудрост и уопште узев љубав према природи.¹³ Као такве, птице се неретко јављају међу виновом лозом и путима у изразито дионизијским сценама.

Овако вишезначан карактер култа Диониса утицао је на то да се култ доста дуго одржао упркос растућој снази хришћанства, што се најјасније уочава управо на бројним делима примењене уметности: таписеријама, посудама – ритуалним и оним за свакодневну употребу, диптисима и тако

¹² У иконографији Дионисовог источног тријумфа веома често се приказује више различитих егзотичних животиња, а винова лоза и бршљанов лист обавезни су атрибути бога и у овој врсти сцена, уп. K. Dunbabin, *The Triumph of Dionysus on Mosaics in North Africa*, *Papers of the British School at Rome* 39, 1971, 54, Pl. XII, Pl. XIIIa, Pl. XVIa.

¹³ R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, London – New York, 2000, 12.

даље, од којих се неки датују чак и до 7. века (сл. 3).¹⁴ О претражавању култа сведоче и писани извори, посебно еп *Dionysiaca* Нонуса из Панополиса у Египту, који је према новијим тумачењима настао у последњим деценијама 5. века.¹⁵ Он је посвећен Дионису, његовом рођењу, животу, путовању у Индију и тријумфалном повратку. Не чуди чињеница да је један овакав еп настао управо у Египту. Тамошња атмосфера, а посебно атмосфера у касноантичкој Александрији у којој је живео и Нонус, била је веома специфична стога што је упркос званичном хришћанству доста дуго претрајао неоплатонизам.¹⁶ Чак је и сам Нонус био хришћанин, који је осим епа о Дионису аутор једног по свом карактеру потпуно хришћанског списа, *Парафраза Јеванђења по Јовану*. У питању је заправо поема, која описује Христов живот заснован на поменутом Јеванђељу, а која има епски карактер и многе дионизијске елементе, међу којима се посебно наглашавају Христове речи „Ја сам истински чокот и Отац мој је виноградар“ (Јн 15: 1).¹⁷

Ова, наизглед, дигресија о Нонусу из Панополиса и његовом делу заправо је веома речито сведочанство о томе да је преплитање наслеђа антике и хришћанске теолошке мисли било готово уобичајена појава у свим сегментима касноантичке културе. Управо стога су и многа иконографска решења, иницијално креирана за потребе нехришћанских култова,¹⁸ доста рано прихваћена међу хришћанима. У контексту поменутих мотива на крчагу из Понтеса то се посебно односи на мотив винове лозе као симбол крви Христове и његове ултимативне жртве за спасење људског рода. У питању је процес селекције оних елемената који су могли бити реинтерпретирани и комбиновани са другим мотивима, како би се прилагодили потребама хришћана, те се у том контексту могу разумети ливене представе птице и овна или јагњета, као и урезани мотив крста и делимично измењен текст трећег стиха 29. псалма на крчагу из Понтеса.

Већ је речено да је крчаг пронађен у остави у археолошком слоју из раног средњег века, у којој су се уз њега налазиле и различите гвоздене

¹⁴ V. F. Lenzen, *The Triumph of Dionysos on Textile of Late Antique Egypt*, Berkeley – Los Angeles 1960; S. MacMillan Arensberg, *Dionysos: A Late Antique Tapestry*, Boston Museum Bulletin 75, 1977, 4–25; K. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, New York 1979, 128, 141–155; L. Török, *Transfigurations of Hellenism. Aspects of Late Antique Art in Egypt, AD 250–700*, Brill: Probleme der Ägyptologie, Vol. 23, 2005, 233–236, 257–258; S. Moraw, *Visual Differences: Dionysos in Ancient Art*, in: R. Schlesier (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin 2011, 242.

¹⁵ Акоринти предлаже датовање до око 470. године, сматрајући да је Нонус живео од око 400 до око 470. године, уп. D. Accorinti, *The Poet from Panopolis: An Obscure Biography and a Controversial Figure*, in: D. Accorinti (ed.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, Leiden – Boston, 2016, 30.

¹⁶ C. Haas, *Alexandria in Late Antiquity. Topography and Social Conflict*, Baltimor – London, 1997, 128–172; J. S. F. Dijkstra, *The Religious Background of Nonnus*, in: D. Accorinti (ed.), *Brill's Companion to Nonnus of Panopolis*, 83–84.

¹⁷ R. Shorrock, *The Myth of Paganism. Nonnus, Dionysus and the World of Late Antiquity*, London [etc.], 2011, 49–78.

¹⁸ R. Shorrock, *op. cit.*, 55.



Сл. 5 Минијатура са представама богослужбених предмета, Штутгартски псалтир, Cod. Bibl. fol. 32, [66] 31^v, 9. век (фотографија у јавној употреби)

Fig. 5. Miniature with representations of liturgical objects, Stuttgart Psalter, Cod. Bibl. fol. 32, [66] 31^v, 9th century (photo in public use)

алатке. Приликом истих археолошких ископавања, у близини су откривене још две оставе: у једној се уз алат налазила и бронзана кадионица, а у трећој још једна бронзана кадионица и окови књиге (вероватно Светог Писма или неке друге богослужбене књиге), који су такође били изведени од бронзе.¹⁹ Будући да су све три оставе откривене недалеко једна од друге, те да се све три датују у раносредњовековни период од 9. до раног 11. века, разложно је претпоставити да су се пронађени предмети користили током богослужења у некој до данас неоткривеној цркви у Понтесу.²⁰ То се свакако односи и на крчаг. Натпис на његовом врату са текстом псалма „Глас Господњи над водама васкрснућа“, тачније дела стихире која се чита при освећењу воде, пре свега на Богојављење, јасно сугерише његову богослужбену функцију (сл. 4). За разлику од зооморфних представа изливених на дршци крчага и мотива урезаних на његовом врату и трбуху, натпис је прилично непрецизно урезан, што може да указује и на то да је каснијег

¹⁹ П. Шпехар, *Централни Балкан од 7. до 11. века*, 186–189.

²⁰ П. Шпехар, *op. cit.*, 190. Свака функционална црква је морала бити опремљена са најмање једним комплетом богослужбеног прибора, који је могао бити луксузнији или скромнији у зависности од ресурса црквеног руководства и заједнице, в. М. Veghelli, *Gems and precious stones from the Bible to the Liber Pontificalis. Gems and Precious Stones in the Early Medieval Churches: combinations, colours and context*, in: A. Hilgner, S. Greiff, D. Quast (eds.), *Gemstones in the First Millenium AD. Mines, trades, workshops and symbolism*, International conference, October 20th-22nd, 2015, Mainz 2017, 233-275. У Штутгартском псалтиру из 820–830. године, на л. [66] 31^v, насликани су богослужбени предмети, те стога овај рукопис представља значајан иконографски извор преко ког смо упознати са њиховим изгледом, употребом и материјалима од којих су начињени. Слично видимо и на тзв. Риха патени из 5. века, уп. К. Weitzmann (ed.), *Age of Spirituality*, 611-612, cat. no. 547.

датума од саме посуде. Исти натпис урезан је и на једном сребрном крчагу откривеном у Врапу у Албанији, који се у научној литератури најчешће користи као аналогија оном из Понтеса.²¹ Крчаг из Врапа датоваан је у 7. или 8. век, али осим неких општих сличности не може се сматрати потпуно поузданом аналогијом нашем предмету. Наиме, осим чињенице да је на вратовима оба урезан исти текст те генералне сличности у флоралним мотивима,²² они су заправо доста различити: разликују се по материјалу од кога су начињени, по изгледу саме посуде, по начину на који су изведени украси, и тако даље. Једино је поуздано да су оба служила истој сврси – чувању освештане воде, на шта указује поменути текст. Још два пронађена примера посуда од метала сведоче у прилог тези црквене употребе крчага. Наиме, један крчаг из Тирхауптена у Немачкој има на дршци на латинском језику урезан натпис шестог стиха 26. псалма „Умивам правдом руке своје, и идем око жртвеника Твог, Господе“, док други пример зделе из Гутингена у Швајцарској на грчком позива на ритуално прање.²³ Дакле, наведени примери недвосмислено указују на њихову литургијску функцију, када је непосредно пре евхаристије свештеник морао да обави чин прања руку, из крчага (посуде за воду) и умиваоника (сл. 5). Такође, важно је напоменути да неки, премда малобројни, подаци упућују да су они можда настали у радионицама источног Медитерана.²⁴ Наиме, по облику и димензијама наш крчаг подсећа на још два крчага сачињена од племенитих материјала из Русије и Румуније, који се датују у касни 7. и 8. век, и као такав припада тзв. балканском, односно коринтском типу посуда. Ова група источних примера указује на образац који асоцира на оне са Запада и са Леванта, од којих је сваки везан за регионалну дистрибуцију.²⁵ Дакле, у ширем ареалу медитеранског басена формирао се извесни тип крчага који је често био предмет трговине и који се употребљавао од античких времена, а задржао се и касније.

Осим натписа и крста, као најистакнутијег хришћанског симбола са снажним профилактичким значењем,²⁶ који недвосмислено потврђује хришћански карактер предмета, урезани флорални и геометријски мотиви, те лав, птица и ован (или јагње) се, у складу са касноантичком хришћанском традицијом, такође могу тумачити и у хришћанском кључу. У касноантичкој хришћанској уметности уобичајено је поимање птице као голуба Светог Духа те се често може наћи у склопу сцене Крштења

²¹ I. Popović, *op. cit.*, 123–127.

²² I. Popović, *op. cit.*, 125, fig. 3.

²³ F. Garscha, *Die Bronzefanne von Güttingen*, Germania 17, 1933, 39f; M. Trier, *Ein koptisches Bronzegefäß des 7. Jh. aus dem Gräberfeld bei Tierhaupten. Oberbaar. Beobachtungen zur Siedlungs- und Sozialgeschichte*, Bayerische Vorgeschichtsblätter 57, 1992, 277–298, посебно 280.

²⁴ M. Beghelli, J. Pinar Gil, *Cast Bronze Vessels in the 6th-9th Centuries*, 426, 428, fig. 21.

²⁵ *Ibidem*, 426, f.n. 48.

²⁶ B. Baert, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Brill 2004; R. Viladesau, *The Beauty of the Cross: The Passion of Christ in Theology and the Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford University Press 2006.



Сл. 6 Сан Витале у Равени, свод презвитеријума, 6. век (фотографија у јавној употреби)

Fig. 6. San Vitale in Ravenna, vault of the presbytery, 6th century (photo in public use)

Христовог, а јагњета (уколико је овде заиста о њему реч) као Јагњета Господњег, *agnus Dei*, визуелне метафоре за Христа и његову жртву, које се често јавља у сцени Доброг пастира (Јн 10: 14–16).²⁷ Имајући своје паралеле и у јудејској (Ис 53: 7) и у пре-хришћанској римској религији, мотив јагњета као симбола ултимативне Христове жртве постао је још од 2. века један од топоса у списима хришћанских писаца.²⁸

Представе птице и јагњета веома се рано јављају у хришћанској уметности и хришћанском контексту уопште. Један интересантан доказ представља навод из *Liber Pontificalis*, који се датује у рани 6. век, а у коме се описује унутрашња опрема Латеранске крстионице из времена владавине цара Константина I (306–337).²⁹ Посебна пажња је посвећена скулпторалној групи у унутрашњости крстионице, која подсећа на сцену

²⁷ T. Mathews, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton 1993; P. C. Finney, *The Invisible God: The Earliest Christians on Art*, New York 1994; R. Jensen, *op. cit.*

²⁸ O. Brandt, *Deer, Lambs and Water in the Lateran Baptistry*, *Rivista di archaeologia Cristiana* 81, 2005, 137.

²⁹ *The Book of Pontiffs (Liber Pontificalis). The Ancient Biographies of First Ninety Roman Bishops to AD 715*, revised edition, translated with an introduction and notes by R. Davis, (Translated Texts for Historians VI), Liverpool University Press 2010, 17.

Крштења, а коју чине средишња представа јагњета од злата, из чијих уста је истицала вода, док се са њене десне стране налазила у сребру изведена представа Христа, а са леве, такође у сребру, скулптура Јована Крститеља, који је у рукама носио натпис „Ессе Agnus Dei ессе qui tollit peccata mundi / Гле Јагње Божије које узима на се гријехе свијета“ (Јн 1: 29). Ова представа јагњета из латеранске крстионице, као и оне из катакомби, спада међу најраније до данас познате представе Јагњета Божјег.³⁰ Уколико је, пак, реч о овну, а не јагњету, христолошко значење се такође не мења. Наиме, представа овна такође алудира на жртву Христову, каква је визуелно описана у сцени Жртве Аврамове, као индиректне слике односно супститута Христовом страдању као залогу за будућност људског рода и вечног живота, што можемо да видимо на примеру саркофага граа-*fectus urbi* града Рима - Јунија Басуса (Junius Bassus).³¹ Такође, жртвовање Исаково игра веома истакнуту улогу као префигурација евхаристије, баш као и жртве Авелја и Мелхиседека, што се може видети на примерима мозаичке декорације олтарског простора цркава Сан Аполинаре ин Класе (San Apollinare in Classe) и Сан Витале (San Vitale) у Равени, при чему се на своду презвитеријума друге цркве налази и представа јагњета Божијег (сл. 6).³² Ипак, вероватно најзначајнија употреба паралеле између Исака и Христа била је литургијска, о чему још од краја 4. века сведоче читања током Васкршњег бдења, која су, како се чини, читана на оба краја Медитерана – у Јерусалиму, а вероватно и у Милану.³³ Осим литургијске улоге, у касноантичкој уметности честе представе јагњета са голубом и крстом уз обиље флоралних мотива и преплета винове лозе могу се наћи и на саркофазима, попут оног на саркофагу из већ поменуте цркве Сан Аполинаре ин Класе у Равени, у катакомбама, рељефима, и др.³⁴ Коначно, лав је у касноантичкој и византијској уметности представљао симбол укроћене животиње, што се такође може читати у раним хагиографијама. Визуелно се често представљао у борбама, и то најпре са старозаветним царем Давидом (1 Сам 17: 34–36), а у исто време, могао је бити симбол Христа победника, за шта је као старозаветна парадигма коришћена и сцена Данила у лављој пећини.³⁵ Овде је реч о симболичним и алегоријским визуелним идиомима који су били врло популарни у касној антици на простору читавог Медитеранског басена и његовог залеђа. На тој премиси је своје поимање читаве касноантичке културе засновао зачетник њеног интензивног изучавања, Питер Браун. У једној од својих изузетних студија, Браун је нагласио да се промене које се дешавају у

³⁰ O. Brandt, *op. cit.*, 133–134, 139; R. M. Jensen, *op. cit.*, 141–143 (посебно 143).

³¹ R. M. Jensen, *The Offering of Isaac in Jewish and Christian Tradition: Image and Text*, Biblical Interpretation 2.1, 1994, 85–110.

³² R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 143–148; D. M. Deliyannis, *Ravenna in Late Antiquity*, Cambridge University Press 2010, 223–250, 259–273.

³³ R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 146.

³⁴ R. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, 141–148, посебно 146.

³⁵ A. P. Kazhdan (ed.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford, 1991, 1231–1232.

поменутом раздобљу могу разумети као „редистрибуција и реоркестрација компонената које су већ вековима постојале у Медитеранском свету“ (прев. аут.).³⁶ Дакле, читање и разумевање нехришћанских симбола, мотива и тема у хришћанском кључу било је стандардно у касноантичком периоду, а задржало се и у средњовековној иконографији.³⁷

Имајући горенаведено у виду, можемо закључити да важност предмета какав је крчаг из Понтеса сведочи о многоструким начинима на које је касноантичко друштво артикулисало свој идентитет и у којима разноврсни предмети (попут металних, керамичких, стаклених посуда, текстила, накита и др.) служе као сведочанства којима су изражавали своју префињеност и интелектуалну самосвест, перцепцију света око себе и промене кроз које су, као друштво, пролазили. Стога нећемо погрешити ако појаву мотива дионизијског карактера на крчагу са хришћанским натписом из Понтеса протумачимо и као одраз христијанизоване *paideia* (*παιδεία*), типичне за касну антику, која између осталог подразумева да се старији нехришћански мотиви религијског карактера не одбацују *a priori*, већ се прилагођавају и трансформишу у нови визуелни речник.³⁸

Иако су историјске околности довеле до тога да се епоха касне антике на простору централног дела Балканског полуострва окончала почетком 7. века, појава предмета попут бронзаног крчага из Понтеса указује да се доста дуго и у измењеним околностима може приметити извесно претрајавање касноантичких визуелних идиома и њихово разумевање, претпоставићемо у знатно другачијем контексту. Тако су и касноантичке посуде, употребљаване у свакодневном животу, у прехришћанским култовима или раној црквеној литургији, могле бити изнова коришћене, те је, како претпостављамо, касније урезани натпис могао настати приликом поновне употребе крчага, овога пута несумњиво у религијске сврхе. Тиме би се објаснило невешто и непрецизно исписивање слова, које се унеколико разликује од прецизније изведених животиња и урезаних геометријских и флоралних мотива на телу предмета. То би, дакле, значило да је првобитно крчаг могао бити коришћен у секуларне сврхе или пак у неком нехришћанском култу, да би, временом, променио намену, односно био прилагођен потребама раносредњовековне хришћанске заједнице и, знатно конкретније, богослужењу.

Континуирана употреба појединих предмета, попут овог који је тема нашег рада, сведочи не само о њиховом значају и вредности већ указује на начине на који су народи покрштени у раном средњем веку усвајали одређене елементе касноантичког друштвеног изражавања, погребних обичаја, начина живота, уметности, културе и др. Другим речима, у време трансформације касноантичког света, на прелазу у средњи век, које је интензивно прожето миграцијама и разноврсним видовима културне

³⁶ P. Brown, *The Making of Late Antiquity*, Cambridge – London, 1978, 8.

³⁷ M. Vicelja, *Religious Iconography*, in: C. Hourihane (ed.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*, New York, 2017, 469–494.

³⁸ О овом феномену уп. Б. Вранешевић, О. Шпехар, *Устоличење невидљивог. Ка разумевању порекла и развоја иконографије празног престола и хетимастике у периоду касне антике*, *Зограф* 45, 2021, 7–8, са старијом литературом.

размене, некадашње етничке, културне, друштвене и верске границе постале су флуидније, друштвени односи су се мењали, етнички и верски идентитети су поново дефинисани, док је уметничко изражавање усаглашено са потребама нових обичаја и веровања и као такво представља резултат тог сложеног процеса трансформације.

Olga Špehar, Branka Vranešević

(University of Belgrade - Faculty of Philosophy)

TOWARDS AN UNDERSTANDING OF THE ICONOGRAPHY OF THE BRONZE JUG FROM PONTES WITH THE INSCRIPTION OF THE 29TH PSALM OF KING DAVID

A bronze jug from the ancient site of Pontes, in the vicinity of Kladovo, which was discovered during archaeological excavations in 1983 and is now kept in the National Museum in Belgrade, is dated in a wide range, from the 6th to the 9th century. Given the inconsistencies in the interpretation and dating of the Pontes jug, we believe that a detailed iconographic and stylistic analysis, which has been lacking in previous scholarship, is necessary in order to fully and properly understand the significance and usage of this object.

It is a biconical jug, slightly more than 20 cm high, with a foot and an arched molded handle, on the upper end of which is the head of a panther or lion/lioness with gaping jaws, and on the lower end is the head of a ram or lamb. Above the head of a panther (or lion/lioness), a bird is represented on the handle, while the third verse of the 29th Psalm of David „*The voice of the Lord is upon the waters*“, is engraved on the rim below the mouth of the jug. Around and below this inscription, carved geometric and floral motifs line up in the form of a frieze.

Since this is a jug made of bronze, we must emphasize the possibility of its re-use, which was a frequent occurrence in the Late Antique and Medieval period, and accordingly, its purpose could have been changed over time. Therefore, it is important to observe and study it in a wider Mediterranean, European and Eurasian cultural context.

The motifs on the jug are mostly of a Dionysian character, primarily a representation of a panther or a lion/lioness with gaping jaws, as well as carved friezes with vine and ivy leaf motifs. At the same time, the bird, as another motif on the jug, belongs to the standard iconographic repertoire, which points to traditional Roman values, such as good deeds, piety, wisdom and, in general, love for nature, and its place in the overall decoration of this object and in the context of the god Dionysus, seems to be quite justified.

At the same time, the Christian interpretation of the aforementioned motifs and the entire decoration of the jug finds its place and is first read in the engraved inscription of 29th Psalm of King David, or more precisely - the part of the verse that is read during the consecration of water, especially on Epiphany, clearly suggesting its liturgical function. We have to emphasize that the said inscription was done rather unskillfully, compared to the rest of the decoration, that it might seem as it was created later, and that the jug was used *de novo*.

Apart from the inscription and the cross, as the most prominent Christian symbol with a strong prophylactic meaning, incised floral and geometric motifs, and the lion, bird and ram (or lamb) can also be interpreted as Christian motifs which further suggests that that this object was used in Christian community during liturgy.

Therefore, we can conclude that the jug from Pontes testifies to the multiple ways in which the Late Antique society articulated its identity and in which various objects (such as metal, ceramic, glass vessels, textiles, jewelry, etc.) serve as testimonies by which they ex-

pressed their refinement and intellectual self-awareness, perception of the world around them and the changes they were going through as a society. At the same time, iconography of the object, once again, pinpoints to its re-use and significance in Medieval society.