
*Бранка Вранешевић, Олга Шпехар*¹
(Универзитет у Београду – Филозофски факултет)

**УЛОГА ПАРАПЕТНИХ ПЛОЧА И ЊИХОВЕ
ИКОНОГРАФИЈЕ У ОДРЕЂИВАЊУ ЛИМИНАЛНИХ
ПРОСТОРА РАНОСРЕДЊОВЕКОВНИХ ЦРКАВА
ЈУЖНОГ ДЕЛА ИСТОЧНЕ ОБАЛЕ ЈАДРАНА**

Анстракт: У овом раду биће речи о улози и иконографији камених и рељефно обрађених парапетних плоча које су се налазиле у светом простору цркве, одвајајући простор наоса од њеног најсветијег, олтарског дела. Посебна пажња биће посвећена одређивању и дефинисању лиминалних простора цркава периода раног средњег века на територији јужног дела источне обале Јадрана, те улоге и симболичног значења сцена које су нашле своје место на наведеним парапетним плочама.

Кључне речи: парапетне плоче, источна обала Јадрана, рани средњи век, олтарски простор, иконографија

Јужни део источне обале Јадрана се, кроз раносредњовековну епоху, готово континуирано налазио на размеђу ромејских и западноевропских утицаја. Ти су утицаји имали свој одраз на политичке прилике, трговину, култове, културу, религију, па и уметност.² Са једне стране, у питању је област која је још од рановизантијског периода, тачније од освајања цара Јустинијана I (527–565), била под политичком доминацијом Византије, као легитимног настављача римске управе над овим територијама. Градитељска и уметничка продукција у том раздобљу носила је пре свега печат јасног утицаја непосредно из Константинопоља. Тада, али и касније, Византија је свој политички, културни и уметнички утицај ширила пре свега преко великих градова на јадранској обали, у којима је без прекида функционисао урбани живот. Они су као административна, црквена и културна средишта имали пресудну улогу у преношењу и

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

² Д. Војводић, На размеђу светова и култура – биће и простори српске средњовековне уметности, у: *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку* (ур. Д. Војводић, Д. Поповић), Београд 2016, 15.



Сл. 1 Црква Св. Петра у Приком код Омиша, изглед са југоисточне стране (према: М. Марковић, Почети уметничког стваралаштва у српским замљама (IX–XI век), у: *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку* (ур. Д. Војводић, Д. Поповић), Београд 2016, 157, сл. 122)

Fig. 1 The Church of St. Peter in Priko near Omiš, the appearance from South-East (after: М. Марковић, Почети уметничког стваралаштва у српским замљама (IX–XI век), у: *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку* (ур. Д. Војводић, Д. Поповић), Београд 2016, 157, fig. 122)

ширењу светитељских култова,³ као и архитектонских и, у ужем смислу, уметничких утицаја. Међутим, у време интензивног ширења каролиншке државе на размеђу VIII и IX века, један велики део некадашње римске провинције Далмација потпао је под франачку власт. Ахенским споразумом

³ Д. Прерадовић, Преноси реликвија из Византије на Јадран у периоду између VI и XI века, у: *Ниш и Византија XI* (ур. М. Ракоција), Ниш 2013, 187–207, посебно 192–193, са старијом литературом; И. Стевовић, Рана средњовизантијска црква и реликвије светог Трифун ау Котору, *Зограф* 41, 2017, 43–44.

од 812. године обезбеђена је територијална демаркација између Франачке и Византије,⁴ чиме су суштински разграничене и културне сфере у којима се уочавао преовлађујући утицај једне или друге стране, што свакако не значи да није било преклапања и преплитања утицаја, на шта указује и уметничка продукција у овим областима.⁵ Премда није званично наглашено у самом тексту, Ахенски споразум је подразумевао да су РOMEЈИ задржали управу над великим приморским градовима и острвима, по Ајнхардовим речима на основу договора постигнутог са византијским царем Михаилом I (811–813).⁶ Франци су управљали областима у залеђу провинције,⁷ где се развијала уметност која несумњиво показује утицаје приспеле из великих франачких центара.⁸ Међутим, када је јужни део источнојадранске обале у питању, франачки утицај је по свему судећи био посредан, будући да не постоје непосредни докази који би поткрепили и франачко физичко присуство у овим областима.⁹ Стога се чини да је византијски утицај у јужном делу источнојадранске обале ипак остао доминантан и у периоду од VII до IX века, а добио је нови замањ од времена цара Василија I (867–886) и његових освајања.¹⁰

Осим Византије и Франачке, треће значајно извориште уметничких утицаја били су центри на западној обали Јадранског мора, чија је близина условила и пренос уметничких и културних импулса, веома често деловањем монашких редова, најпре бенедиктинаца, а касније цистерцита.¹¹ Важно је напоменути да је у раносредњовековној уметничкој

⁴ О узроцима потписивања споразума у Ахену 812. године и његовим непосредним последицама, уп.: N. Budak, Croats between Franks and Byzantium, *Hortus Artium Medievalium* 3/3 (1997), 15; M. Ančić, The Treaty of Aachen. How many empires?, in: *Imperial Speheres and the Adriatic. Byzantium, the Carolingians, and the Treaty of Aachen (812)* (eds. M. Ančić, J. Shepard and T. Vedriš), London – New York, 2018, 25–32.

⁵ О односу франачке и византијске власти у случају Задра у IX веку, уп: Dubravka Preradović, Donato di Zara, Teodosio di Oria e translazioni delle reliquie nelle città bizantine dell Adriatico in: *Bisanzio sulle due sponde del Canale d'Otranto* (a cura di M. Falla Castelfranchi e M. de Giorgi), Spoleto 2021, 89–91 са обимном литературом.

⁶ „Dalmaciam (in deditionem suscepit), exceptis maritimis civitatibus, quas ob amicitiam et iunctum cum eo foedus Constantinopolitanum imperatorem habere permisit“, према: M. Ančić, *The Treaty of Aachen. How many empires?*, 39, ф.н. 56.

⁷ Љ. Максимовић, Покрштавање Срба и Хрвата, *Зборник радова Византолошког института* 35, 1996, 164.

⁸ N. Budak, Carolingian Renaissance or Renaissance of the 9th Century on the Eastern Adriatic, in: *Migration, Integration and Connectivity on the Southeastern Frontier of the Carolingian Empire* (eds. D. Dzino, A. Milošević, T. Vedriš), Leiden – Boston, 2018, 38–39.

⁹ N. Budak, *Carolingian Renaissance or Renaissance of the 9th Century*, 35.

¹⁰ Ј. Ферлуга, *Византиска управа у Далмацији*, Београд, 1957, 68–71; Љ. Максимовић, *Покрштавање Срба и Хрвата*, 162. То, свакако, не значи да византијска администрација није функционисала на овом простору и пре освајања Василија I, могуће такође у оквиру теме Далмација како предлаже Тибор Живковић, уп: Т. Живковић, Тактикон Успенског и тема Далмација, *Историјски часопис XLVIII* (2001), 35–36.

¹¹ S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans. From Diocletian to Süleyman the Magnificent*, New Haven – London, 2010, 437.

продукцији источнојадранске обале јасно видљиво и претрајавање бројних елемената познатих из касноантичке традиције, како у самој архитектури раносредњовековних цркава, тако и њиховој унутрашњој опреми и изгледу црквеног мобилијара. Управо су спрега и преплитање свих поменутих утицаја довели до коначног уобличавања раносредњовековне архитектуре и уметности на широком простору некадашње античке провинције Далмације, па и у јужном делу источнојадранске обале. Што се тиче архитектуре ових цркава, парафразирајући речи Слободана Турчића с правом се може рећи да је у питању регионално градитељство које је било под снажним западноевропским утицајем, али формирано на територији традиционално изложеној византијским утицајима, чиме је креиран један „балкански феномен“, доста различит од тзв. пре-романике у другим областима.¹²

Цркве које се са извесном сигурношћу датују у епоху раног средњег века су сразмерно малих димензија, али изразито разноликог просторног распореда. Неке од њих зидане су под снажним византијским утицајима приспелим директно или посредно из Цариграда, попут поликонхалне цркве у Ошљу,¹³ или првобитне Цркве Св. Трифуна у Котору,¹⁴ мада по броју доминирају једноставне једнобродне цркве подељене на три травеја. Неке од њих имају, или су првобитно имале, и куполу или слепо кубе над средишњим травејем, који је у том случају био шири од бочна два. То је случај са црквама Св. Петра у Приком код Омиша (сл. 1) или Св. Михајла на Колочепу, Св. Петра на Шипану, Св. Томе у Кутима, Св. Јована на Лопуду, Св. Ђорђа у Рибници и бројним другим. Због каснијих преправки на неким од раносредњовековних цркава куполе нису сачуване, попут свакако најпознатијег примера Цркве св. Михајла у Стону.¹⁵ Премда су у питању куполе у спољашњим формама обликоване као кубуси, у поменутих црквама се јасно препознаје просторни склоп византијске куполне цркве, каква се устаљује од времена Јустинијана I.

Када је у питању источни травеј ових цркава, он је по правилу био инкорпориран у олтарски простор, те су наосу припадали средишњи и западни травеј. Олтарски простор је од наоса био одељен олтарском преградом, коју су чинили стубићи између којих су у доњој зони биле постављене парапегне плоче, док се над стубићима најчешће налазила равна архитравна греда. Изузетак је по правилу представљала средња интерколумнија, која је означавала улаз у олтарски простор и која је могла бити надвишена троугаоним забатом, а ређе и луком (сл. 2).¹⁶ Ова форма

¹² S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans*, 437.

¹³ S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans*, 469; М. Марковић, Почети уметничког стваралаштва у српским замљама (IX–XI век), у: *Сакрална уметност српских земаља у средњем веку* (ур. Д. Војводић, Д. Поповић), Београд 2016, 149 са старијом литературом.

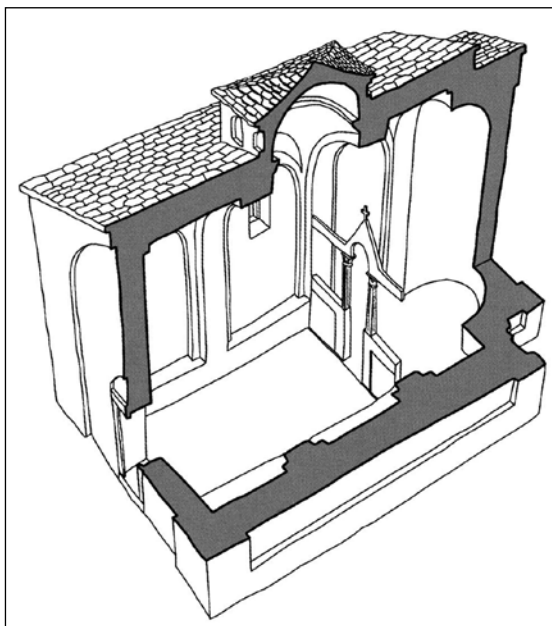
¹⁴ S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans*, 338–339; И. Стевовић, Рана средњовизантијска црква и реликвије св. Трифуна у Котору, *Зограф* 41 (2017), 38–39, са старијом литературом.

¹⁵ S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans*, 459–460; М. Марковић, *Почети уметничког стваралаштва*, 154–156.

¹⁶ Један од најпознатијих примера је реконструисана олтарска преграда из

Сл. 2 Црква Св. Михајла на Колочепу, аксонометрија са положајем олтарске преграде (према: *Ž. Peković, D. Viočić, D. Brajnov, Oltarna ograda crkve sv. Mihajla sa otoka Koločera, Prostor 13 (2005), 6, сл. 8*)

Fig. 2 The Church of St. Michael on the island of Koločer, axonometry with the position of altar screen (after: *Ž. Peković, D. Viočić, D. Brajnov, Oltarna ograda crkve sv. Mihajla sa otoka Koločera, Prostor 13 (2005), 6, fig. 8*)



олтарске преграде са парапетним плочама у доњој зони има своје порекло у касноантичком градитељству и до раног средњег века није претрпела драстичне промене. Наиме, појава олтарских преграда везује се за почетке изградњи хришћанских базилика током 4. века, о чему сведочи Евсевије из Цезареје када у форми екфрасиса описује изглед цркве у Тиру, задужбину тирског епископа Паулина, те наводи да је светилиште ограђено дрвеним решеткама како би било неприступачно за вернике.¹⁷ Временом, дрвене преграде замениле су клесане олтарске преграде изведене од камена, при

Цркве Св. Михајла на Колочепу, уп. *Ž. Peković, D. Viočić, D. Brajnov, Oltarna ograda crkve sv. Mihajla sa otoka Koločera, Prostor 13 (2005)*; В. Бабић, Олтарска преграда са острва Колочепа, *Зограф 41 (2017)*, 51–75. На такав је начин реконструисана и олтарска преграда из Цркве Св. Трифуна у Котору, уп. И. Стевовић, *Рана средњовизантијска црква*, 39, сл. 3, са старијом литературом. Овај тип олтарске преграде има своје посредно порекло у тријумфалној античкој, пре свега римској, архитектури, уп. Т. Ракићевић, *Олтарска преграда – иконостас од IV до средине XVII века: форма функција и значење* (необјављени рукопис докторске дисертације, одбрањене на Православном богословском факултету у Београду), Београд 2013, 27.

¹⁷ Eusebius, *Hist. Ecc.* X, 4, in: С. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Toronto – Buffalo – London, 1986², 6.; В. Вукашиновић, Теолошке основе иконостаса, у: *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана. Зборник радова* (прир. М. Андрић, В. Вукашиновић), Крагујевац 2007, 116–117. О томе да решеткасте преграде служе као „посредник између два света“ (небеског и земаљског, прим. аутора), нешто касније пише и св. Григорије Богослов, уп. Т. Ракићевић, *Олтарска преграда – иконостас*, 28. О изгледу и функцији олтарских преграда у ранохришћанским црквама, уп. М. Чанак-Медић, О ранохришћанским олтарским преградама, у: *Иконостас као духовни и културни печат православних хришћана. Зборник радова* (прир. М. Андрић, В. Вукашиновић), Крагујевац 2007, 25–37, посебно 26–28.



Сл. 3 Парапетна плоча са сценом Обожавања крста, црква Св. Томе у Кутима, трећа четвртина 11. века (фото: Миодраг Марковић)

Fig. 3 Parapet slab with the scene of the Adoration of the Cross, The Church of St. Thomas in Kuti, third quarter of the 11th century (photo: Miodrag Marković)

чему су поменуте дрвене решетке замењене парапетним плочама. Међутим, у касноантичким црквама парапетне плоче имале су вишеструку улогу: осим тога што су чиниле доњи део олтарских преграда, коришћене су и да се галерије одеље од горње зоне централног брода у базиликалним црквама, по неким истраживањима коришћене су и у приземној зони базилика како би се бочни бродови одделили од главног брода, и тд. Стога је јасно да је њихова примарна улога још од најранијих примера била да одвоје и нагласе појединачне елементе простора цркве, који су се међусобно разликовали по улози, али и по ступњу сакралности.¹⁸

Имајући на уму сведеност архитектонског простора раносредњовековних цркава на јужном делу источнојадранске обале, било је могуће нагласити само основне ступњеве сакралности остварене кроз

најчешће три травеја и евентуалну припрату. Стога не чуди што је концепт хоризонталне сакралности код већине ових цркава однео превагу: светост простора повећавала се по уобичајеном принципу од нартекса ка олтару. Знатно мање наглашен концепт вертикалне сакралности био је потпуно остварен пре свега у куполним црквама. Имајући наведено на уму, небеска хијерархија остварена у овим црквама имала је најнепосреднији визуелни одраз управо у парапетним плочама које су делиле наос и олтар, постајући лиминална зона која физички и симболично одваја најсветији простор храма, намењен искључиво свештеницима, од простора намењеног верницима. У питању је концепт који такође претрајава још од касноантичке епохе.¹⁹ Олтарске преграде у касноантичким црквама биле

¹⁸ О улози различитих ступњева сакралности у подели простора синагога и раних цркава као њихових „наследника“, уп. J.R. Branham, *Sacred Spaces under Erasure in Ancient Synagogues and Early Churches*, *The Art Bulletin* 74/3 (1992), 375–394; Т. Ракићевић, *Олтарска преграда – иконостас*, 25–28.

¹⁹ В. Caseau, *Sacred Space and Sensory Experience in Late Antique Churches*, in: *The Cambridge Guide to the Architecture of Christianity, Vol. 1. Early Christian, Byzantine, Medieval* (eds. R. Etilin, A.-M. Yasin, St. Murray), Cambridge 2022, 23–32; О. Шпехар, *Entangling Text and Image in Sacred Space: Votive Mosaic Inscriptions from Gradište near Stojnik (Kosmaj, Serbia)*, *Зборник Филозофског факултета у Приштини* LIII (3) (2023), 180.

су доста ниске и њихова примарна улога није била да светилиште буде „невидљиво“ за верника већ да одели просторе различите сакралности и акцентује литургијски просторни фокус цркве, односно простор самог олтара и, што је посебно важно, дешавања у њему.²⁰ Наиме, још од почетака хришћанства литургијска пракса је условљавала распоред појединачних простора унутар цркве и истовремено била условљена тим просторним распоредом, те су временом промене у литургији нужно имплицирале и промене у просторном конципирању хришћанских храмова. Већ од V века, и на истоку и на западу Медитерана, јављају се олтарске преграде које су чинили стубићи и парапетне плоче, да би у источнохришћанским црквама временом и интерколумније бивале потпуно затворене, премда није у потпуности јасно када се то могло догодити.²¹ Раносредњовековне олтарске преграде, о којима је реч у овом тексту, имају отворене интерколумније чиме јасно гравитирају ка западномедитеранским узорима, у којима је сваки свети простор у цркви ипак бар повремено био изложен погледима верника, имајући на уму могућност, коју често исказују истраживачи, да су интерколумније каткада могле бити застрте неком формом завеса. Религијске радње, а пре свега литургија, су биле те којима су верници и физички и визуелно били укључени у светост окружења у коме су се током богослужења налазили, односно наоса коме су једино и имали приступ. Међутим, неовисно од свих наведених промена које су се дешавале, олтарски простор као сакрални фокус задржао је до данас статус „ексклузивности“, а у великој мери и „неприступачности“. У циљу наглашавања управо таквог значења, коришћена су визуелна и бројна чулна средства која су своју улогу остваривала превходно у контакту са верницима – односно која су била намењена онима који нису имали приступ најсветијем простору цркве. То се пре свега односи на саму олтарску преграду, која је „према хијерархији светости најважнија баријера“,²² али и на иконографију представа на њеним појединачним деловима, као и на употребу боје, светлости, мириса па и на варијетет коришћених материјала, како би се остварило потпуно религијско искуство за сваког верника.²³ Из свега наведеног јасно је да олтарску преграду и саме парапетне плоче као њихов неодвојиви део, треба разумети као својеврсну границу чији је циљ

²⁰ J.R. Branham, *Sacred Spaces under Erasure*, 379; S. Ćurčić, *Architecture as Icon*, in: *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* (eds. S. Ćurčić and E. Hadjityrphonos), New Haven – London, 2010, 26.

²¹ Г. Бабић, О живописаном украсу олтарских преграда, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 11 (1975), 4–5; S. Ćurčić, *Architecture as Icon*, 26; И. Стевовић, *Византијска црква. Образовање архитектонске слике светости: преиспитивања, проблематика и перспективе проучавања византијске сакралне архитектуре*, Београд 2018, 118.

²² И. Стевовић, *Византијска црква*, 116.

²³ K.E. McVey, *Spirit Embodied: The Emergence of Symbolic Interpretations of Early Christian and Byzantine Architecture*, in: *Architecture as Icon. Perception and Representation of Architecture in Byzantine Art* (eds. S. Ćurčić and E. Hadjityrphonos), New Haven – London, 2010, 39; B. Pentcheva, *Performing the Sacred in Byzantium. Image, breath and sound*, *Performance Research* 19.3 (2014), 120–128; B. Caseau, *Sacred Space and Sensory Experience*.

да нагласи светост олтара и свега што се иза те преграде дешава, те је и иконографски програм представа био прилагођен овој њиховој примарној улози.

На подручју јужне обале источног Јадрана, у периоду раног средњег века, пронађене су бројне у потпуности или делимично очуване, рељефима украшене парпетне плоче, чиме је омогућена њихова иконографска анализа као и одређивање значења и улоге коју су имале у оквиру светог простора цркве. Морамо нагласити да се овом приликом нећемо бавити њиховим датовањем, као ни радионицама у којима су настале, посебно имајући у виду да се до данас око истих воде спорови у науци. У већини случајева се парпетне плоче одликују дубоком и квалитетном, вешто обрађеном, резбаријом у камену, са наглашеном косом обрадом ивица, док у иконографском и визуелно-морфолошком погледу доминирају слободније обрађене фигуралне, геометријске (најчешће крст) и флоралне, симболичне форме, уз претрајавање касноантичких решења, са маргиналним појавама геометријских облика у виду уских трака, плетеница односно венаца, преплета, спирала, флоралних мотива лишћа, цвећа, палмета, полупалмета, розета, стилизованих лотоса, срцоликих витица бршљена, четворолиста и др., који у највећем броју случајева уоквирују или фланкирају средишње сцене, односно мотиве. Другим речима, тзв. орнаментални мотиви²⁴ имали су улогу да сцене, које се налазе у центру композиције, уоквирују па их самим тим и наглашавају, али и формирају извесни утисак континуираног „протока“ око истих, будући да су најчешће представљени у виду преплета (геометријских или флоралних у виду витица унутар којих су често смештене стилизоване палмете) формирајући спирале и чворове. Неретко су представљена разграната стабла (Дрво живота?) из којих се рачвају срцолики листови, настали како верујемо из листова бршљена али и као деривати палмете, тако да се често срећу у уметности Византије и њеног културног круга, и то у емаљу, пластици, текстилу, фасадама грађевина, рукописима, и др. Иако се у уметности појављују у различитим облицима, у основи су исти.²⁵

Централна поља (средишње сцене) парпетних плоча носе разноврсније теме и мотиве, попут сцена пропетих лавова који ричу (Св. Михаило на Превлаци), грифона (Св. Михајло на Колочепу; Св. Стефан у Сушћепану; Св. Трифун у Котору), паунова над кантаросом (Св. Трифун у Котору), птица (Св. Петар, Завала; Св. Тома у Кутима), орлова (катедра Св. Трифуна у Котору; Св. Тома у Кутима), као и релативно усамљене сцене Обожавања крста (Св. Тома у Кутима; сполија која се данас налази на западној фасади цркве Ђурђевих ступова у Будимљи) те заједно представљају један од врхунаца предроманичког скулптуралног израза

²⁴ B. Vranešević, Rethinking Decoration: Ornaments on Early Christian Floor Mosaics, *Зборник Матице српске за ликовне уметности* 45 (2017) 25–35.

²⁵ A. Bosselmann-Ruickbie, The Ornamental Decoration Of The Late Byzantine Bessarion Cross: Medieval Cultural Transfer Between Byzantium, The West, The Islamic World and Russia, *La Stauroteca Di Bessarione Fra Constantinopoli E Venezia*, Venezia 2017, 185.

на источној обали Јадрана.²⁶ Важно је напоменути да остаци боје који се данас у траговима могу видети на појединим парапетним плочама сведоче о томе да је њихов одабир био пажљиво изведен те је сасвим сигурно носио извесна значења, дословна и/или симболична. Ипак, будући да је она зубом времена углавном нестала, њеном симболиком се у овом раду нећемо бавити.

Разноврсност облика и форми исказује својеврсни визуелни речник који потврђује, осим касноантичких, јак утицај византијске уметности (након иконоборства),²⁷ западноевропске, острвске, сасанидске те и исламске традиције (развијене под налетима Арапа, пре свега Сарацена, у 9. веку).²⁸ У исто време, одабир геометријских, флоралних, зооморфних и антропоморфних мотива носи одређено симболично значење и функцију унутар простора цркве, а њихово садејство позива на даљу анализу.

²⁶ До данас је настала многобројна литература која се бави наведеним споменицима и очуваним парапетним плочама. Стога, у овом раду навешћемо само неке од аутора, в. М. Црногорчевић, Шематизам православне епархије бококоторске, дубровачке и спичанске за годину 1894., Дубровник 1894, 42; Ј. Стојановић-Максимовић, Неколико прилога историји уметности у Боки которској. Пластика XI века у Сушћепану, *Споменик САН* 105 (1956) 49, сл. 1; Ђ. Бошковић, О једном рељефу са натписом са Ђурђевих ступова у Будимљу, *Зборник Народног музеја VII, Споменици Ђорђа Мано-Зусија* (1975) 409–415; I. Pušić, *Preromanička arhitektura i skulptura Boke Kotorske* (nepublikovani magistarski rad), Filozofski fakultet u Zadru 1978; Idem, *Predromanička dekorativna plastika na Prevlaci, Zbornik Boška Babića*, Prilep 1986, 183–186; Idem, Tragovi arheoloških lokaliteta na terenu hercegovačke opštine, *Muzejske sveske Zavičajnog muzeja Herceg-Novi* 3 (1998), 1–23, посебно 6; Idem, *Preromanička umjetnost na tlu Crne Gore*, Podgorica 2006, 31; В. Ј. Ђурић, Г. Бабић-Ђорђевић, Српска уметност у средњем веку. Књига прва, IX–XIII век, Београд 1997, 33; Н. Богосављевић, *Симболика представа на средњовековној пластици код Срба*, Цетиње 2010; Т. Marasović, *Dalmatia Praeromanica. Ranosrednjovekovno graditeljstvo u Dalmaciji*, Књига 1–4. Split–Zagreb, 2013; М. Zornija, *Ranosrednjovjekovna skulptura na tlu Boke Kotorske* (neobjavljena doktorska disertacija), Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, 2014, 495; В. Бабић, *Олтурска преграда са острва Колочена*; В. Vranešević, *Iconography of the parapet slab from the Church of St. Thomas in Kutli: new reflections and possible interpretations, Зборник за ликовне уметности Матице српске* 51 (2023) 11–26, са литературом; М. St. Popović, В. Vranešević, D. Vargova, A combined approach to the reconstruction of the „sacred landscape“ of Duklja and Raška in the times of Stefan Nemanja based on historical geography, art and church history, *Зборник радова Византолошког института* LX (2023) 382–389.

²⁷ Формирање иконографских карактеристика византијске уметности и њеног културног круга добија маха након 843. године, поглавито деловањем цариградског патријарха Фотија. Она се огледа како у уметничком програму архитектуре и њеног ентеријера, монументалног сликарства и скулптуре, тако и посебно минијатурог сликарства које је можда и најречитији сведок промена и утицаја који су се дешавали, в. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843–1261*, edd. H. C. Evans – W. D. Wixom, New York 1997; L. Brubaker, The introduction of painted initials, *Scriptorium* 45 (1991) 22–46; L. Brubaker, Greek manuscript decoration in the ninth and tenth centuries: rethinking centre and periphery, in: *I manoscritti greci tra riflessione e dibattito*, ed. G. Prato, Florence 2000, 513–534; L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680–850): The Sources. An Annotated Survey*, Aldershot 2001.

²⁸ О разноврсним мотивима, њиховом пореклу и ширењу у средњовековној уметности, в. О. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton University Press 1995; J. Trilling, *The Language of Ornament*, London 2001; *The Glory of Byzantium. Art and Culture*



Сл. 4 Фотографија парапетних плоча као основе каменог стола, из цркве Светог Стефана у Сушћепану (фото: Миодраг Марковић)

Fig. 4 Photo of the parapet slabs used as the base of a stone table, from the Church of St. Stephan in Sušćepan (photo: Miodrag Marković)



Сл. 5 Камене парапетне плоче у наосу цркве Св. Стефана у Сушћепану данас (фото: Миодраг Марковић)

Fig. 5 Stone parapet slabs in the naos of the Church of St. Stephan in Sušćepan today (photo: Miodrag Marković)

Будући да је реч о простору цркве који је „на оку“ верницима, који су по уласку у цркву природно окренути ка источном, олтарском простору, а имајући у виду сакралност простора ка којем су усмерени, педантно осмишљен репертоар сцена и мотива на парапетним плочама имао је значајну улогу у истицању симболичног значаја места на којем се налазе. Уколико размотримо мотиве који су своје место нашли у централним пољима парапетних плоча, као носећих тема, попут грифона (соларних бића која су имала профилактичку, апотропејску улогу још од античких

of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261; O. Jones, *The Grammar of Ornament: A Visual Reference of Form and Colour in Architecture and the Decorative Arts*, Princeton University Press 2016, 137–153, посебно 139-141; A. Bosselmann-Ruickbie, *The Ornamental Decoration Of The Late Byzantine Bessarion Cross*, 184 са напоменама. Истраживачи су доказали да су заједнички утицаји са једне стране западноевропске уметности, посебно ирске минијатуре и флоралних и геометријских облика у уметности Византије и њених суседа, а са друге утицај Истока, најпре (рано)исламске уметности, оставили трага у уметничком наслеђу источне обале Јадрана, в. I. Pušić, *Preromanička arhitektura i skulptura Boke Kotorske*; Idem, *Preromanička dekorativna plastika*, 183–186; Idem, *Predromanička umjetnost na tlu Crne Gore*; M. Zornija, *Ranosrednjojekovna skulptura*; D. Preradović, *Bisanzio sull' Adriatico nel IX e X secolo – Topografia sacra* (unpublished doctoral dissertation), Università degli studi di Udine/École pratique des hautes études, 2010/11.

времена),²⁹ честих чувара пролаза, улаза, и светих простора, посебно рајских врата, потом пропетих лавова уздигнутих репова (соларних бића, симбола моћи и власти),³⁰ паунова (такође соларних бића која се по својој суштини везују за Вазнесење и Теофанију)³¹ и орлова (небеских и соларних симбола са дугом античком традицијом)³² уоквирених или фланкираних богатом врежом лишћа, цвећа и плодова, те геометријским мотивима кругова, ромбова или спирала, остављају величанствен визуелни утисак на верника који их посматра у божанском светлошћу обасјаном источном делу храма.³³

Важно је приметити да је овде реч о веома честим античким мотивима у уметности и књижевности, који се подједнако често срећу у (рано) средњовековној уметности, а који су се, не случајно, развили на територији источног Јадрана која је, као што смо рекли, веома дуго неговала античку традицију. Колики је значај касноантичког и ранохришћанског наслеђа у формирању раносредњовековне уметности на простору источне обале Јадрана истакли су бројни истраживачи, на челу са Жељком Рапанићем.³⁴ Даља истраживања у том правцу спровео је Никола Јакшић, који је, након идентификације мотива на подним мозаицима античког и касноантичког периода, посебну пажњу посветио испреплетеним тракама што су формирале плетенице, преплете и чворове, које су, како тврди, на обалу Јадрана стигле из острвске традиције и то посредством уметности династије Каролинга.³⁵ Истовремено, јак утицај раноисламске уметности резултирао је богатством мотива, калиграфски изведених, подједнако присутних у

²⁹ Н. Богосављевић, *Симболика представа*, 41–42, Т. VIII, 1; М. Zornija, *Ranosrednjovjekovna skulptura*, 189–191; М. St. Popović, В. Vranešević, D. Vargova, A combined approach to the reconstruction of the „sacred landscape“, 382–389.

³⁰ Симболика лавова у античкој и касноантичкој уметности интензивно је проучавана, в. Н. Богосављевић, *Симболика представа*, 78–82, са литературом. О парапетној плочи цркве Св. Михаила на Превлаци писала је М. Zornija, *Ranosrednjovjekovna skulptura*, 157, 311, 389–391.

³¹ А. Weyl Carr, Peacock, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. А. Kazhdan, Oxford University Press 1991, 1611–1612; Н. Богосављевић, *Симболика представа*, 87–89; Ј. Anđelković Grašar, D. Gavrilović, E. Nikolić, Peacock as a Sign in the Late Antique and Early Christian Art, *Arheologija i prirodne nauke* 6 (2010) 231–248;

³² А. Cutler, *The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. А. Kazhdan, Oxford University Press 1991, 669; Н. Богосављевић, *Симболика представа*, 28, Т. X, 1, 84–86. О парапетним плочама цркве Св. Томе у Кутима, њиховој иконографији и значењу, в. В. Vranešević, Iconography of the parapet slab from the Church of St. Thomas in Kutina, 11–26.

³³ О улози псеудо-Дионизија у креирању најутицајнијих формулација везаних за улогу, место и значај светлости у хришћанству, уп: S. Ćurčić, *Architecture as Icon*, 7–8, са литературом и изворима.

³⁴ Ж. Рапанић износи и претпоставку да су парапетне плоче можда настајале у истим радионицама још од античких времена, в. Ž. Rapanić, *Predromaničko doba u Dalmaciji*, Split 1987, 115–130; N. Jakšić, Klesarstvo u službi evangelizacije, u: *Hrvati i Karolinzi I*, 2000, 192–213; Idem, Dalmatinski primjeri reljefa u stilu „liutprandovske renesanse“, u: *Zbornik Dana Cvita Fiskovića II. – Renesansa i renesanse u umjetnosti Hrvatske*, Zagreb, 2008, 395–406; Idem, Riflessi della „Rinascenza liutprandea“ nei centri urbani della costa adriatica orientale, *Hortus Artium Medievalium* 16 (2010) 17–26.

³⁵ N. Jakšić, Klesarstvo u službi evangelizacije, u: *Hrvati i Karolinzi I*, 2000, 192–213

уметности Византије и западне Европе, поглавито на територији данашње јужне Италије и Сицилије.³⁶ Своју примену наведени мотиви нашли су у скоро свим видовима уметности, од фасада средњовековних манастира, портала, доворотника, капитела, фреско сликарства те илуминираних рукописа, одеће, реликвијара, диптиха, и др.³⁷ Будући свеprisутни, а у циљу разумевања њихове функције и значења, морамо се осврнути на античку традицију у којој ћемо сасвим извесно пронаћи корене њеног развоја, те и улогу коју су задржали у средњовековној уметности. Ипак, без обзира на различите утицаје, можемо претпоставити да је и значење мотива у великој мери остало непромењено, и да је уграђено у нови, савремени наратив. Самим тим, проучавање интеркултуралног преношења и размене иконографских мотива античког периода представља један од важних начина разумевања средњовековне уметности и културе, коју чине подједнако изражени утицаји које долазе и са Запада и са Истока.

На парапетним плочама источне обале Јадрана, стабљике које образују преплете, чворове, спирале, а из којих се гранају палмете, лотоси, листови бршљена, срцолики мотиви, плодови и сл., у највећем броју случајева су представљене симетрично. Будући свеprisутни у уметности Истока и Запада, а са снажно укореењеном античком традицијом, врло вероватно представљају алузију на крст као на Дрво живота, односно рајски врт.³⁸ Томе у прилог сведоче сачувани примери средњовековне уметности који садрже иконографски и стилски блиске мотиве, попут мозаичке апсиде цркве Сан Клементе у Риму, бројних реликвијара попут крста кардинала Висариона, ставротекe из Пијенце, подних мозаика касноантичког и средњовековног доба, рељефа, и др.³⁹ У највећем броју случајева постављени су тако да остављају утисак „декорације“ или „орнаментата“ који уоквирују, фланкирају, централне носеће теме,

³⁶ М. Jurković, Prilog određivanju južnodalmatinske grupe predromaničke skulpture, *Starohrvatska prosvjeta*, III/15, 1985, 197; D. Preradović, *Bisanzio sull'Adriatico*, са литературом.

³⁷ A. Bosselmann-Ruickbie, *The Ornamental Decoration Of The Late Byzantine Bessarion Cross*, 185; V. Božinović, Plamette in the outline of the heart in sculptural decoration of Lazarica and Ravanica: Hypothesis about origin and symbolic significance of this motif, *Niš i Vizantija XV*, Niš 2017, 187–194; M. Kaya, Reflection of the Islamic and Sassanid art on the aniconic decoration of Byzantine wall painting in Cappadocia, *Niš i Vizantija XVIII*, Niš 2020, 339–346.

³⁸ Б. Вранешевић, *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима на Балкану (4–7. века)*, Универзитет у Београду 2014 (непубликована докторска дисертација), са литературом.

³⁹ В. Baert, *A Heritage of Holy Wood: The Legend of the True Cross in Text and Image*, Brill 2004; H. A. Klein, *Byzanz, der Westen und das 'wahre Kreuz'. Die Geschichte einer Reliquie und ihrer künstlerischen Fassung in Byzanz und im Abendland*, Wiesbaden 2004, 115–117; Б. Вранешевић, *Слика раја на ранохришћанским подним мозаицима*; A. Bosselmann-Ruickbie, *The Ornamental Decoration Of The Late Byzantine Bessarion Cross*, 185; Д. Поповић, *Ризница спасења. Култ реликвија и српских светих у средњовековној Србији*, Београд–Нови Сад 2018, посебно 55–87; Б. Вранешевић, Визуелизација речи: прилог проучавању аниконичних и флоралних иницијала Изборног јеванђеља великог војводе Николе Стањевића, *Зборник за ликовне уметности Матице српске* 49 (2021) 11–30, посебно 21.

односно да се разгранавају и преплићу око њих. Тако се, око и испод флоралних мотива, налазе представе грифона, орлова, пропетих лавова, сцене Обожавања крста и др. Не случајно, ове теме носе изразиту соларну симболику, везану за светлост и сунце, а у исто време имају улогу чувара, посебно уколико је реч о животињама које по свом изгледу уливају страх и поштовање (попут грифона или лава).⁴⁰ Мотиви недвосмислено говоре о директној вези између физичке лепоте, коју доживљава верник, и неизрецивог, мистичног карактера божанског деловања у најсветијем делу простора, који је у исто време заштићен и чуван.

Имајући профилактичку улогу, која се посебно односи на светлост и вишње сфере, они су у исто време подржавали хришћанског Бога који се јавља верницима као Светлост (Јн, 8: 12: „*Ја сам светлост свету. Ко мене следи, неће ходати по тами, него ће имати светлост живота*“) омогућавајући спасење посматрача, тј. верника. Тако, парапетна плоча постаје материјални, визуелни и надасве видљиви и сугестивни фокус, односно место које обележава лиминални простор унутар светог простора цркве који је испуњен симболичним вишеслојним значењем. Наведени мотиви/теме, попут сцене Обожавања крста на пример, постају и саставни део литургијског чина, прожетог мирисним облаком тамјана који евоцира духовну, тријумфалну и вечну природу будућег времена. Верник стога није посматрао сушту материјалност предмета већ га је симболично доживљавао, током молитве или литургије као најречитији знак Христове победе над смрћу и вечни живот у рајском врту.

Брижљивост и скупocenост материјала, дакле средства која су улагана у украшавање црквених ентеријера, указују да су то била места од посебног значаја. (Са)учествовањем у литургијском чину верницима је омогућено формирање менталне слике, те и прелазак из природног у натприродно, вишње Царство, чиме је истовремено долазило до сублимације догме божанског Откривења и Теофаније. У том чину значајну улогу имају мотиви на парапетним плочама, који су појачавали и наглашавали теолошке поруке. Без обзира што је реч о античким мотивима, који временом неумитно добијају свој хришћански контекст, они су „сачували“ улогу чувара лиминалног простора који одваја централни део храма од његовог најсветијег дела.

Повезани са божанским присуством, светлост, мирис, материјали и боје унутар грађевине, а посебно у олтарском простору цркве, јасно су представљали теофанијску манифестацију, али и омогућавали верницима да комуницирају са Богом, кроз субјективну перцепцију која је, уосталом, обликовала средњовековну друштво формирано на темељима античког и касноантичког. Анализа обредне сцене, са становишта верника и у контексту литургијског чина који се одвијао унутар светог простора, сведочи о одабраним и пажљиво артикулисаним разноврсним мотивима

⁴⁰ У питању су животињске представе које чине стандардни репертоар парапетних плоча и пре IX века о чему сведочи и цариградски патријарх Никифор I (806–815), уп: Nicephoros, *Antirrheticus* III, 45 (*Patrologia Graeca* 100, 463); Г. Бабић, *О живописаном украсу олтарских преграда*, 8; Т. Ракићевић, *Олтарска преграда – иконостас*, 70–71; В. Бабић, *Олтарска преграда са острва Колочена*, 66–67.

као највреднијим чуварима храма, посебно у контексту литургијског чина који се одвијао унутар цркве, а поглавито олтарског простора, *axis mundi*, места који спаја Небо и Земљу, који истовремено указују на сличност са прехришћанским, али продуктивним, традицијама утканим у баштину источне обале Јадрана. Верници, дакле, нису посматрали само стварну материјалност предмета, већ су је доживљавали симболично, током молитве или литургије, као најречитији знак Христове победе над смрћу и вечног живота у Еденском врту.

Branka Vranešević, Olga Špehar

(Belgrade University, Faculty of Philosophy, Department of Art History)

THE ROLE OF PARAPET SLABS AND THEIR ICONOGRAPHY IN DETERMINING
THE LIMINAL SPACES OF THE EARLY MEDIEVAL CHURCHES OF THE
SOUTHERN PART OF THE ADRIATIC EAST COAST

The territory of the former Roman province of Dalmatia underwent various significant changes during the early Middle Ages that influenced its cultural development and artistic production. Its northern and central parts, primarily hinterland, were under the direct rule of Carolingian Empire after the Treaty of Aachen (812), with the exception of coastal cities and islands where Byzantine administration continued to function. It seems that the southern parts of eastern Adriatic coast were never under the direct Carolingian rule, but nevertheless it was under its indirect influence. Except for that, the early medieval artistic production in this area shows that it was also on the crossroads of influences from Byzantium and western Adriatic coast, as well as from its late antique heritage. Such interweaving resulted in specific sacral architecture, with predominantly small churches of various spatial arrangements. Some were built under the direct Constantinopolitan influence, while others were longitudinal buildings, sometimes with dome or domical vault above its central part. Having in mind their reduced inner space, it was possible to accentuate only the basic levels of sanctity, primarily the horizontal one. Therefore, the Heavenly hierarchy had its most visible reflection in altar screens, primarily the parapet slabs as their constructive elements, that divided the naos intended for the worshipers, from the bema, reserved for the priests. Altar screens should, then, be understood as the boundary, the purpose of which was to accentuate the sacrality of the altar and everything that happened behind it. The iconography and the repertory of scenes represented on parapet slabs were adjusted to this purpose.

Motifs that predominate were geometrical, floral and figural (anthropomorphic and zoomorphic). They all had strong symbolical meaning, mostly solar, and were therefore tied to the idea of the True/Divine Light. They also had clearly defined role within the church space and apotropaic function inherited from the Antiquity – to protect the liminal space that separates the central part of the church from the altar, as its holiest space. Although they all originate from Greco-Roman repertory, the influences recognized in their overall appearance and iconography are those of Byzantine, Carolingian, early Islamic as well as of Insular arts, that came indirectly with the Carolingian artistic production in the wider area of Dalmatia. Motifs and themes represented on these parapet slabs must not be observed merely as “decoration”, but must be understood as an integral element of the Liturgy. They were not perceived only as material objects but as symbols – the most eloquent sign of Christ’s victory over death and eternal life in the Garden of Eden.